UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : H&L

ÉQUIPE de RECHERCHE : CESR

THÈSE présentée par :

Paul-Claude CARLI

soutenue le : **13/12/2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Lettres Modernes

De mille pourprines larmes à l'ensanglantement des carmes des *Théorèmes Spirituels* de Jean de La Ceppède

THÈSE dirigée par :

M. Stéphan GEONGET	Professeur des universités, université de Tours

RAPPORTEURS :

M. Walter ZIDARIC	Professeur des universités, université de Nantes
M. Pierre RONZEAUD	Professeur émérite, Aix-Marseille université

PRESIDENT DU JURY :

M. Pierre RONZEAUD	Professeur émérite, Aix-Marseille université

JURY :

M. Christophe BOURGEOIS	Professeur agrégé classes préparatoires, Lycée Sainte Marie de Neuilly
M. Stephan GEONGET	Professeur des universités, université de Tours
Mme Antoinette GIMARET	Maitresse de Conférences, université de Limoges
Mme Hélène MICHON	Maitresse de Conférences HDR, université de Tours
M. Pierre RONZEAUD	Professeur émérite, Aix-Marseille université
M. Walter ZIDARIC	Professeur des universités, université de Nantes

DE MILLE POURPRINES LARMES
À L'ENSANGLANTEMENT DES CARMES
DES THÉORÈMES SPIRITUELS DE JEAN DE LA CEPPÈDE



Benozzo Gozzoli, *Agnus Dei Salvator Mundi*, Chapelle des Mages, Palais Medici-Riccardi, Florence, 1459[1].

[1] Fresque représentant l'agneau à immoler, le *Salvator Mundi*, comme l'indique le nimbe dont sa tête est ceinte (*Théorèmes Spirituels*, Première Partie, 1613). Il repose sur l'*antependium* de l'autel dont le décor de pourpre composé de grenades symbolise la Résurrection (*Théorèmes Spirituels,* Deuxième Partie, 1622) ; cette fresque pourrait constituer un raccourci éloquent de l'œuvre de Jean de La Ceppède.

à la mémoire d'Amedeo Ceccanti, homme droit et juste, et à celle de Charles Bérengier, heureusement revu à temps,
à la mémoire de Claire assassinée au Bataclan*,*
à Danielle, mon épouse, « il mio rifugio *» et mon oxygène depuis si longtemps…*
à mes fils, Aurélien et Raphaël, toujours tendres, si proches, merveilleusement complices,
à Jessica qui a bien mesuré, depuis toujours, combien elle comptait…
à Théo, nouvelle vie déjà si intensément présente !
à ma famille et mes amis qui, par bonace ou par gros temps, savent, quand il le faut, être là…

Sparsa animæ fragmenta recollligam !

Francesco Petrarca[1]

Quand les chevaux du Temps s'arrêtent à ma porte
J'hésite un peu toujours à les regarder boire
Puisque c'est de mon sang qu'ils étanchent leur soif.
Ils tournent vers ma face un œil reconnaissant
Pendant que leurs longs traits m'emplissent de faiblesse
Et me laissent si las, si seul et décevant
Qu'une nuit passagère envahit mes paupières
Et qu'il me faut soudain refaire en moi des forces
Pour qu'un jour où viendrait l'attelage assoiffé
Je puisse encore vivre et les désaltérer.

Jules Supervielle, Les amis inconnus.

[1] « Je rassemblerai les fragments de mon âme ! » Pétrarque *in* Pétrarque *secretum*, III, éd. par Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992, p. 282.

REMERCIEMENTS

Me voici arrivé au terme de mon long colloque avec Jean de La Ceppède, né d'une rencontre presque fortuite qui m'a bouleversé il y a quarante-six ans. Je peux aujourd'hui remercier dans ces lignes celles et ceux qui ont permis que ce qui n'était jadis qu'un rendez-vous mystérieux, qu'une rencontre virtuelle, ait pu se conclure heureusement, et s'inscrire dans le temps long et la matérialité d'une thèse.

Au premier rang de ceux à qui je suis redevable de ces heures complices avec l'auteur des *Théorèmes Spirituels*, figure Monsieur le professeur Stéphan Geonget à qui je renouvelle ici toute ma gratitude. Ma profonde reconnaissance est évidemment motivée par son intérêt pour le sujet, sa disponibilité généreuse, jamais démentie, jamais comptée, jamais défaillante. Son écoute empathique et exigeante s'est traduite par des conseils toujours éclairants, des suggestions de pistes toujours fécondes. Comment ne pas lui être infiniment redevable, de surcroît, de son aide concrète afin de m'aider à me dégager des innombrables chausse-trappes cachées sous les feuilles de style – pour moi seul, sournoises – et des subtilités acérées des ronciers typographiques dont j'ai été si souvent désespérément prisonnier… Mais son engagement est allé bien au-delà de ce qui peut être espéré d'un *auctor* brillant. Il a, en effet, enrichi ce lien institutionnel qu'est une direction de recherches, d'une précieuse dimension humaine – la bienveillance – qui m'a littéralement porté aux heures de ce long travail que la maladie assombrissait. Quand les « chevaux du Temps » venaient plus souvent qu'à leur tour me visiter et m'épuiser, mon directeur leur a tenu la bride avec une amicale et ferme efficacité pour que je puisse aller de l'avant. À chacune de nos rencontres régulières où la fatigue physique et les doutes m'assaillaient, sa conviction chaleureuse et généreuse m'a permis de repartir de l'avant, *in fine* réconforté et rassuré afin de pouvoir, de nouveau, affronter plus serein de rudes rendez-vous.

La seconde personne que je veux saluer ici est Monsieur Pierre Ronzeaud, professeur émérite, rapporteur de cette thèse, qui a permis ma rencontre avec le poète aixois au détour d'un cours sur le Baroque[1] à l'Université de Provence, en 1975. Alors que le deuil de mon grand-père venait durement de me meurtrir, ce « coup de foudre » poétique est né de la rencontre d'un vers[2] que Monsieur Pierre Ronzeaud[3] avait alors cité pour exemple sublime de poésie baroque. Cet éclat de poésie est à l'origine de cette étude. Pierre Ronzeaud avec qui j'avais eu le privilège de nouer des liens profondément amicaux avant que je ne quitte la France en 1978, est donc, *invitus,* l'initiateur de ce travail universitaire. Il m'accorde maintenant une joie profonde en rendant possibles ces premières retrouvailles si improbables après quarante-trois années – de missions culturelles à l'étranger puis d'enseignement en France – qui ont fait que nous nous étions perdus de vue. Je n'avais pas oublié pour autant ma dette contractée avec lui en amitié et en poésie puisque Pierre Ronzeaud figurait déjà dans les remerciements de mon mémoire de Master… Cette thèse est donc aussi pour moi une histoire de vie très précieuse qui trouve, ici, un accomplissement singulièrement beau.

[1] Ce cours rassemblait avec Monsieur Ronzeaud, Monsieur le professeur Roger Duchêne mon très regretté directeur de maîtrise et Madame Jacqueline Plantié qui avait déjà – mais je l'ignorais – les yeux de Chimène pour le poète aixois.

[2] « Du sang trait de mes yeux j'ensanglante mes carmes », I, II, 63.

[3] Mon professeur de lettres en classe Terminale en 1971 à Marseille, que j'avais retrouvé avec bonheur quelques années plus tard comme maître-assistant ayant en charge l'U.V. de poésie profane baroque dans mon année de licence à l'Université de Provence à Aix-en-Provence en 1975.

Mes vifs remerciements s'adressent à Monsieur le professeur Walter Zidaric qui dirige le département d'italien de l'Université de Nantes. Spécialiste éminent du lyrisme et de l'intertextualité dans la poésie italienne, il a accepté très libéralement et chaleureusement d'être le rapporteur de ce travail de longue haleine, héritier pour une large part de la littérature pétrarquiste. Son amitié et sa participation m'honorent profondément.

Ma reconnaissance sincère va également à Madame Hélène Michon, Maître de Conférences Spécialiste de la littérature mystique au XVIIe, qui enseigne au C.E.S.R. à Tours, et qui a accepté de siéger dans ce jury.

Madame Antoinette Gimaret, Maître de Conférences de l'Université de Limoges qui a porté un regard très subtil sur le corps souffrant et sa représentation à l'âge classique, a accepté d'examiner avec attention cette étude où la méditation sur le corps meurtri est si présente. Son étude stimulante a nourri nombre de mes analyses. Je l'en remercie ici vivement.

Mes remerciements sont aussi adressés, pour sa participation à ce jury, à Monsieur Christophe Bourgeois, professeur en Lettres Supérieures et en Première Supérieure au lycée de Sainte Marie de Neuilly. Mon témoignage de reconnaissance est de surcroît assorti d'un sentiment profond d'admiration pour son étude consacrée aux théologies poétiques, d'une richesse rare et d'une impressionnante érudition. Son étude lumineuse – bien que terriblement intimidante par son ampleur et sa finesse – m'a toujours éclairé avec bonheur dans mes recherches. Je lui en sais un gré infini.

Merci à Pauline et Colin Rye, mes amis d'Outre-Manche si francophiles, pour leur disponibilité chaleureuse et leur gentillesse attentive. L'aide qu'ils m'ont apportée généreusement dans la rédaction et la traduction des écrits en langue anglaise m'a été vraiment précieuse.

Merci à Madame Véronique Camus, qui officie au CHRU de Tours, pour son écoute réconfortante et son soutien qui m'encouragent, surtout par gros temps, à aller de l'avant.

L'École doctorale de Tours m'a aidé à travers notamment la qualité et la chaleur humaine des liens tissés avec Madame Christelle Gaudron et Madame Marie Clermonté. Que l'une et l'autre veuille bien trouver dans ces quelques lignes le témoignage de ma reconnaissance.

Enfin, mes pensées s'adressent à toute ma famille, mon épouse, mes enfants, mes proches dont l'amour m'irrigue et à ma famille disparue avec en premier lieu évidemment mes chers parents que je porte en moi.

Je n'oublie pas tous mes amis vivants ou trop tôt partis, très proches ou perdus de vue… mes amis retrouvés… venus de Toscane, de la Réunion, de France, de Jamaïque, d'Algérie, du Sénégal, de Madagascar… La culture et la langue madécasses m'ont appris que tous ces liens essentiels résonnent mystérieusement en nous, à jamais, et au de-là de nous…Ces rencontres vibrantes ne peuvent être réduites à une bonne fortune, et à la place cryptée qui est la leur, elles transparaissent dans ce travail.

Fahamadiana[1] symbolique dédié à la figure pour moi christique de mon grand-père disparu il y a cinquante ans, cette thèse est donc l'hommage plein de gratitude et de dévotion que j'adresse aussi, à travers lui, à ceux vivants ou morts que j'aime et que j'ai aimés.

[1] Cérémonie funéraire malgache d'hommage, d'apaisement et d'amour offerte aux disparus ; elle est improprement désignée, en français, par l'expression de « retournement des morts ».

INTRODUCTION. SUR LES TRACES D'UN ILLUSTRE POÈTE MÉCONNU

Esprit qui fécondez les âmes les plus sèches,
Qui rendez éloquents les plus rudes espris,
Dardez or sur ma teste une de vos flammèches,
Et rendez La Ceppède à bien parler appris.
Théorèmes II, IV, 1

I. QUELQUES ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Comme nombre de ses contemporains meurtris par le spectacle tragique et les exactions de la guerre civile, Jean de La Ceppède, témoin lucide de son temps, est aussi un poète qui essaie de construire sa vie et son œuvre sur une ligne éthique personnelle claire. Pris dans la tourmente idéologique de ce XVIe siècle dont les interrogations n'étaient pas moins troublantes que celles produites par notre monde contemporain, cet héritier de l'Humanisme, lecteur attentif d'Augustin s'efforça honnêtement dans sa vie publique, comme dans son œuvre littéraire, de ne pas trahir la part divine qu'il voyait, lui l'antihumaniste chrétien, dans l'homme. Autant de raisons pour publier dans les dernières années de sa vie, âgé de soixante-quatre ans[1], une œuvre exigeante dont « la poésie [était] devenue prière »[2].

I. A. Quelques jalons familiaux

Né vers 1548 à Marseille dans une vieille famille bourgeoise marseillaise[3], il est le fils de Jean-Baptiste de La Ceppède et de Claude de Bompar dont le mariage fut célébré en 1547.

[1] Une incertitude demeure (sur l'année exacte de sa naissance 1548 ? 1550 ?), dès lors, cet âge s'avère une approximation que l'on voudra bien nous pardonner…
[2] François Ruchon, *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède, poète chrétien et magistrat (1548-1623)*, Genève, Droz, 1963, p. 8.
[3] Il est peut-être apparenté au Jean de La Ceppède qui s'opposa, en 1483, au camp des Forbins qui regroupait les plus riches armateurs et les plus nobles armateurs de Marseille dans leur différend avec Palamède, gouverneur du Dauphiné, envoyé par le roi Louis XI pour pourvoir aux offices de Provence et y nommer des gens étrangers au pays et à Jacques de La Ceppède, membre du conseil de la ville qui réchappa de peu à une insurrection populaire le 22 avril 1493 « caché dans le canon de la cheminée de sa maison ». Roger Duchêne et Jean Contrucci, *Marseille*, Paris, Fayard, 1998, p. 216 et p. 226.

Après de « fortes études »[1] – expression dont nous n'avons pu dissiper l'imprécision[2] – il est reçu en qualité d'avocat en 1577, puis le 22 octobre 1578, en la charge de Conseiller au Parlement d'Aix-en-Provence. Président de la Cour des Comptes en 1595, il acquiert le fief des Aygalades aux Glandevès, grande famille seigneuriale de haute Provence en 1599, puis devient le Premier Président de cette même Cour en 1621. Le poète aixois fut donc magistrat pendant quarante-quatre ans, jusqu'à sa mort en Avignon en juillet 1623, un an après la publication de la seconde partie des *Théorèmes*. Il réussit manifestement un *cursus honorum* prestigieux au sein du cénacle très fermé de la noblesse de robe. Le portrait sociologique de La Ceppède correspond parfaitement au celui brossé par Georges Duby et Robert Mandrou pour les hommes de loi au XVIe siècle, hommes de culture, attachés à la monarchie, fiers de leur rôle complexe au sein de la cité et de leurs titres :

> […] les gens de lois, indispensables à la vie de la cité, jugeant, plaidant, rédigeant les contrats, les assurances, malgré tant d'abus et de lenteurs décriés par la suite, hommes de grand service, - bien plus que ne l'est à la campagne la sommaire justice seigneuriale ; hommes d'une autre trempe au demeurant : sédentaires comme tous hommes d'études, de grande pratique intellectuelle, parlant latin, et français de plus en plus après l'ordonnance imposant en 1536 la langue française dans les actes judiciaires, habiles à se débrouiller dans une législation touffue, compliquée comme à plaisir par les traditions diverses du droit romain, des coutumes féodales, du droit canon, et du plaisir royal, ce sont parmi les citadins ceux du service royal, attachés à la monarchie par vocation et par un sentiment complexe d'hostilité admirative à l'encontre de la vieille noblesse, contre laquelle leurs fonctions ont été créées et se sont affermies. À la tête de tous ces robins, juges et conseillers des grandes chambres des tribunaux et parlements portant haut, font sonner titres et privilèges de fonction, assez souvent satisfaits d'eux-mêmes, de leur rôle complaisamment étalé de défenseurs de la monarchie…, très tôt, et bien avant l'instution de la Paulette, animés de sentiments de caste – à tout le moins de classe, à l'égard des classes inférieures et particulièrement de la marchandise. Olivier d'Ormesson ne dit-il pas, au milieu du XVIIe siècle, d'un de ses amis du parlement de Paris : « Il se mésallie ne trouvant que de l'argent ».[3]

La première fille qu'il eut de son mariage avec Madeleine de Brancas-Cereste – Angélique née à Aix-en-Provence le 31 mars 1587 – devint la femme d'Henri de Simiane, président à mortier du Parlement. La seconde – Claire née elle aussi à Aix le 13 mars 1588 – choisit la vie religieuse et

---

[1] *Ibidem*, p. 8.

[2] *Les Théorèmes sur le sacré Mystère de notre Rédemption,* édition critique, notes et introduction de Jacqueline Plantié, Champion, 1996, p. 467. Jacqueline Plantié avance, non sans prudence, quelques hypothèses : « On ne sait rien sur l'enfance, l'adolescence, les années de formation (sauf que La Ceppède aurait composé et fait jouer dans sa jeunesse une tragédie, inspirée par Bandello). On ignore où La Ceppède a étudié, dans quel collège, dans quelle université. On pense, sans preuve, à Toulouse (il y a fait imprimer ses *Théorèmes*, il y compte des amis). L'arrêt du Parlement de Provence (1575) qui le reçoit comme avocat à la cour dit qu'il est docteur de l'université d'Aix ; les registres de ladite université, assez mal tenus, ne portent mention ni de son inscription comme étudiant, ni de sa réception comme docteur, mais La Ceppède a pu, comme beaucoup d'autres, Mérindol [son ami médecin] par exemple, faire ses études ailleurs tout en passant son doctorat à Aix. Actuellement, plus de vingt ans de la vie de La Ceppède sont ensevelis dans l'ombre. »

[3] Georges Duby et Robert Mandrou, *Histoire de la civilisation française, (Moyen-Âge-XVIe siècle)*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 364.

prit le voile chez les Clarisses. Après le décès de sa pemière épouse Madeleine de Brancas en 1610, Jean de La Ceppède épousa Anne de Faret, originaire d'Avignon le 13 février 1611. Il n'eut pas d'enfant de ce second mariage. Parfaitement intégrée à sa nouvelle famille, elle fut la marraine de plusieurs des enfants de sa belle-fille Angélique.

Selon la tradition familiale, le poète dévot, d'origine espagnole – sa famille était venue de Tolède au XVIe –, serait aussi apparenté à la famille de Thérèse d'Avila de trente ans son aînée (dont le patronyme était bien Cepeda). Il mentionne cette parentèle dans une note assez discrète mais qui a le grand mérite de l'associer à une figure prestigieuse de l'Église Universelle – quasiment prophétique. En effet, si l'on en croit le poète dévot la « bien-heureuse Mère Thérèse surnommée par sa naissance de Ceppede » eut, comme quelques rares prophètes, le privilège insigne de connaître, bien avant l'échéance fatale, l'heure et le jour de sa mort :

> Qu'aucuns par privilège l'ont sceüe. Comme Cassius Evesque de Narviance chez S. Grégoire au 4. livre de ses Dialogues chapitre 36. Emilliane & Tarsille au chapitre 16. & en l'homil. 38 sur les Evangg. Ruppert. (qui le témoigne ainsi de soy mesme) sur S. Matthieu chapitre 12. & Praetextatus au rapport de S. Hierosme en l'Epistre 7. Et encor la bien-heureuse Mère Thérèse, surnommée par sa naissance de Ceppede, & par sa pieuse election de Jésus, au rapport de R.P. François de Ribera en plusieurs endroits de la vie & œuvres d'icelle, mesmes au livr. 4. chap. 5. Ribadenei en ses fleurs de la vie des Saincts marque ce privilège ez personnes de S. Anthoine, de S. Sophie, de S. Jean l'Aumosnier, de S. Chrisostome, de S. Marguerite d'Hongrie, de S. Brigide, de S. Romualde, de S. Thomas d'Aquin, de S. Benoist, de S. Pierre de Gonfale dit S. Elme, de S. Ludovine, de S. Pierre martyr, de S. Monique, de S. Germain, de S. Zénobe, de S. Bernardin, de S. Claude, de S. Marche, de S. Dominique, de S. Albert, de S. Iacinte, de S. Claire de Montefalco, & de maint autre[1].

Dans une société dévote dans laquelle le lignage revêtait une importance majeure, une telle affiliation valait peut-être plus que trois quartiers de noblesse… Société dévote certes mais encore très blessée par les plaies non cicatrisées de la guerre civile où le magistrat sut préserver une intégrité physique et morale malgré des menaces non dissimulées de la part des zélés Ligueurs.

Jean de La Ceppède, catholique fervent, ne succomba jamais, en effet, aux compromissions et aux dangereux raccourcis doctrinaux du fanatisme même pendant les troubles de la Ligue alors que la pression était extrêmement puissante en Provence et notamment à Aix-en-Provence. Politiquement et professionnellement engagé dans la défense de l'ordre public dans un pays qui se déchirait, il faisait partie des membres de l'Académie fondée par Henri d'Angoulême, Grand Prieur de l'Ordre de Malte en France, amiral de la flotte levantine et gouverneur de la Provence. Et sa grande proximité avec cet émissaire du pouvoir royal et légal n'était pas sans risque. En effet,

---

[1] II, II, 8 : « celui qui veut sçavoir l'heure de son trépas / offence. il est bien vray qu'aucuns par privilège / l'ont sceüe : mais pourtant cela ne conclud pas / qu'on puisse en consulter l'astronome collège. »
Nous précisons que le premier chiffre en caractères romains majuscules désigne la première (publiée en 1613) ou la seconde partie des *Théorèmes* (publiée en 1622), le deuxième chiffre en caractères romains majuscules désigne le numéro du livre au sein de cette partie, enfin le chiffre en caractères arabes désigne le numéro du sonnet. Notre édition de référence est celle publiée par Jean Rousset : *Les Théorèmes sur le sacré Mystère de nostre Rédemption,* reproduction de l'exemplaire de la Bibliothèque de Marseille, édition de Toulouse de 1613-1622, édition établie par Jean Rousset, Genève, Droz, 1966. Le référencement des annotations – et donc leur pagination – suit cette édition *fac-simile* de l'édition originale.

considéré comme l'un des hommes liges de celui qui venait rétablir l'ordre dans la Provence bouleversée par les luttes et les factions religieuses, Jean de La Ceppède faillit payer le prix fort de sa fidélité au roi et à son représentant. Henri d'Angoulême, fils légitimé du roi de France Henri II et de l'Écossaise Flamine Levisthan, avait été chargé par le roi Henri III d'imposer l'autorité royale sur la Provence et notamment sur les Ligueurs :

> La tâche principale d'Henri consistait à apaiser les multiples dissensions qui avaient déchiré la Provence durant les années précédentes. À ce titre, il s'agissait de poursuivre la mission commencée par Catherine de Médicis en 1579, mission qui s'inscrivait dans le grand travail pacificateur de la monarchie marquant la première décennie du règne d'Henri III. […] Il s'agissait d'abord de faire respecter les édits de pacification, en l'occurrence la paix de Fleix, signée en 1580, qui avait mis fin à la septième guerre de religion. Le gouverneur devait négocier avec le parti huguenot provençal pour la restitution de certaines places stratégiques. […] Parallèlement à ces tractations avec les réformés, Henri devait surtout veiller au maintien de la paix entre les différentes factions qui s'étaient déchirées entre 1578-1579. C'était probablement l'aspect le plus difficile de sa mission.[1]

Factieux, les Ligueurs obéissaient alors aux ordres de Hubert de Vins, neveu de Jean de Pontevés, comte de Carcés. Les exaltés de la Ligue souvent transformés en sicaires fanatisés portaient une haine féroce aux bigarrats [2] qui leur renvoyaient une image doublement insupportable : d'une part, celle de la recherche d'un consensus politique et d'autre part, découlant de la première, celle de la quête volontariste d'une coexistence religieuse apaisée. Jean de La Ceppède semble avoir partagé ces idéaux, ce qui lui attira la haine des Ligueurs. La Provence était alors coupée en deux avec les catholiques qui tenaient les campagnes et avaient leur parlement à Pertuis et les Ligueurs maîtres des villes avec leur parlement à Aix-en-Provence. Le parlement ligueur se substitua au gouverneur tandis que les conseillers royalistes firent sécession pour constituer un parlement d'exil à Pertuis, puis à Manosque. Après l'assassinat en août 1589 du roi Henri III, lors d'une émeute à Aix, La Ceppède – qui pour des raisons inconnues n'avait pas suivi

[1] Fabrice Micallef*, Le bâtard royal, Henri d'Angoulême dans l'ombre des Valois* (1551-1586), Genève, Droz, 2018, p. 254-255.

[2] Le site internet de la bibliothèque de la Méjane, *La cité du livre*, apporte de précieux renseignements sur ces bigarrats, royalistes rassemblant catholiques modérés et même protestants fidèles à l'autorité d'Henri III puis d'Henri de Navarre après le sacre : « En Provence comme dans tout le sud de la France, les guerres de Religion, entrecoupées de trêves, ont été cruelles et complexes. Interférant avec les conflits entre les nobles, elles virent s'opposer les catholiques, menés par le comte de Carcès (carcistes) et les protestants ou razats. Après la mort d'Henri III, son successeur Henri IV fut soutenu par le parti "bigarrat" comprenant des catholiques non extrémistes et des protestants ; en face, les carcistes entrèrent dans les Ligues successives. À la tête du parti royaliste en Provence, se trouvait le gouverneur Henri d'Angoulême, puis le duc d'Épernon et son frère La Valette. Le principal chef des Ligueurs, après la mort du comte de Carcès en 1582, fut Hubert de Vins. Lors de la Ligue, les troupes catholiques du comte de Carcès dévastèrent tout sur leur passage. On donna le nom de razats ou rasés aux malheureux qui avaient tout perdu et par extension à ceux qui, protestants, se soulevèrent pour leur porter secours contre les catholiques. En 1579, Catherine de Médicis vint à Aix pour apaiser ces troubles. Assistant à la Fête-Dieu et en particulier aux jeux des razcassetos, elle demanda des explications. Un plaisant lui répondit que c'était les razats qui peignaient un carciste. C'est le jeu des lépreux de l'Évangile. Ils sont quatre, mais peuvent être plus nombreux. Trois sont comme tondus, le quatrième a une perruque et le jeu consiste à la lui peigner et brosser, tandis qu'il saute de tous côtés pour échapper aux autres. »

ce jour-là les exilés royalistes – fut identifié comme bigarrat[1], et voulut se sauver déguisé en cordelier mais il fut reconnu, pris à partie par la foule excitée et blessé d'un coup de mousquet aux jambes. Rattrapé, il dut à la présence du baron de Vins d'être sauvé *in extremis* de la mort, malgré la différence religieuse qui les opposait. Incarcéré, il ne dut qu'à la mansuétude du même Hubert de Vins, pourtant ennemi politique, d'être bien traité. Libéré, le magistrat aixois qui ne pouvait plus, vu les troubles, exercer sa charge s'exila en Avignon pendant quatre ans. Mais que ce soit par adhésion personnelle à la stratégie de compromis et d'apaisement d'Henri IV ou par calcul politique comme semble le penser le critique Paul A. Chilton :

> *His loyalty to Henri IV is hardly in doubt, although his letter written from Avignon2 to the King in 1594 indicates that he felt some need to clear himself from suspicion, and it is conceivable on grounds to be discussed later, including the internal evidence of his poetry, that he shared a feeling of collective guilt for the situation in Aix.3*

La Ceppède affiche une loyauté jamais démentie à la Couronne. Les temps comme les esprits demeurent troublés en Provence jusqu'à l'amnistie décrétée par le nouveau souverain en 1598 avec la Déclaration de l'Édit de Nantes qui ouvre une nouvelle ère d'expansion et d'optimisme :

> *The cultural ties between Provence and the reste of France were reinforced by Peiresc, Malherbe, and in particular Du Vair who became president of the Parlement of Aix in 1599. But the changed mood is symbolized above all in the Provençal devotion to Marie de Médicis. Nostredame represents her entry in 1600 into Marseille, Aix, and Salon almost as an act of salvation. The municipal celebrations on this occasion were embodied in a mixture of Christian and pagan mythologies. François Dupérier designed the triumphal arches at Aix, César de Nostredame those at Salon, Malherbe recited his ode ; Du Vair and La Ceppède delivered speeches. The marriage of Marie de Médicis to Henry IV, which was believed to have been prophesied by Michel de Nostredame, was emblematically depicted on the triumphal arches as a rainbow after the storm. This symbol, besides being a composite reference to the storms accompanying the queen's voyage and the metaphorical storms of the civil wars, was also, it should be noted, a traditional biblical symbol of the Redemption. Since Provence's cultural and political past was linked with Italy, the marriage and the accompanying ceremonies were also to some extent symbolic of a new Provençal attitude of loyalty to France.4*

---

[1] Roger Duchêne, Jean Contrucci, *Marseille*, Paris, Fayard, 1998, p. 264 : « Henri III n'avait pas d'enfants. En 1584, meurt son jeune frère, le duc d'Anjou, qui n'en a pas non plus. Le plus proche héritier du trône se trouve être Henri de Bourbon, roi de Navarre qui est protestant. Formée en 1575 après la paix de Beaulieu, l'Union catholique, plus connue sous le nom de Ligue, en prend une vigueur nouvelle. En Provence, les anciens partisans du comte de Carcès, qui est mort, se regroupent autour de son neveu, Hubert de Vins. Ce sont les ligueurs. En face d'eux, les bigarrats, qu'on nomme ainsi parce qu'ils résultent du mélange des anciens razats et de ceux qui suivent la ligne préconisée par le roi, hostile à la Ligue. Ils ont pour chef Henri d'Angoulême, le gouverneur. »

[2] BNF, ancien petit fonds français 23194, f°s 445-6.

[3] Paul A. Chilton, *The poetry of Jean de La Ceppède*, Oxford University Press, Oxford, 1977, p. 11 : « Sa loyauté envers Henri IV ne fait guère de doute, bien que sa lettre écrite d'Avignon au roi en 1594 indique qu'il ressentait le besoin de se libérer de tout soupçon, et il est concevable, pour des raisons qui seront discutées plus tard, y compris la preuve interne de sa poésie, qu'il partageait un sentiment de culpabilité collective pour la situation à Aix. » Toutes les traductions sont de mon fait.

[4] *Ibidem.* p. 12 : « Les liens culturels entre la Provence et le reste de la France ont été renforcés par Peiresc, Malherbe, et en particulier Du Vair qui est devenu président du Parlement d'Aix en 1599. Mais l'ambiance changée est surtout symbolisée dans la dévotion provençale à Marie de Médicis. Nostredame représente son entrée en 1600 à Marseille, Aix et Salon, presque comme un acte de

Il avait épousé Magdeleine de Brancas, fille du Baron de Céreste, dont il n'eut qu'une fille, nommée Angélique. Réfugié jusqu'en 1594 à Avignon, sans doute chez la famille Faret dont Melchior Faret était l'écuyer d'Avignon. Après son retour à Aix, La Ceppède réintégra la Cour des Comptes et acheta le domaine des Aygalades, au nord de Marseille et épousa sa seconde femme, Anne de Faret, le 11 février 1611.

Il s'intéressa au vieux couvent troglodyte des Carmes qui se trouvait sur son domaine des Aygalades, dont il ne reste maintenant que quelques ruines.



Grâce à sa grande libéralité, le couvent et l'église des Aygalades avaient été restaurés en 1621. Un document anonyme – rédigé par un érudit local, au XXe siècle – que nous avons retrouvé dans les archives de l'église des Aygalades en fait mention :

> C'est au commencement du XVIIe siècle, en 1621, grâce au président de La Ceppède, et grâce à sa libéralité, que le couvent et l'église des Aygalades avaient été restaurés. Ce Jean de La Ceppède mourut à Avignon le 21 juillet 1623. Son corps fut transporté aux Aygalades et inhumé dans la chapelle de Sainte Madeleine.

---

salut. Les célébrations municipales de cette occasion ont été incarnées dans un mélange de mythologies chrétiennes et païennes. François Dupérier a conçu les arcs de triomphe à Aix, César de Nostredame ceux de Salon, Malherbe récita son ode ; Du Vair et La Ceppède ont prononcé des discours. Le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, qui aurait été prophétisé par Michel de Nostredame, a été représenté de façon emblématique sur les arcs de triomphe comme un arc-en-ciel après la tempête. Ce symbole, en plus d'être une référence double faisant référence aux tempêtes qui accompagnèrent le voyage de la reine et aux tempêtes métaphoriques des guerres civiles, était aussi, il faut le noter, un symbole biblique traditionnel de la Rédemption. Le passé culturel et politique de la Provence étant lié à l'Italie, le mariage et les cérémonies qui l'accompagnèrent furent aussi, dans une certaine mesure, symboliques d'une nouvelle attitude provençale de loyauté envers la France. »



Le seigneur des Aygalades qui était décédé dans la famille de sa seconde épouse à Avignon, fut donc enseveli dans la « grotte de la Madeleine » située au sein même de l'église qui lui devait sa pérennité[1].

Nous avons pu constater *de visu* qu'une jolie petite fontaine coule toujours à l'entrée de cette église aux dimensions modestes marquée par une esthétique classique sobre et élégante. Une pierre tombale anonyme précède l'accès à cette « crypte » dans laquelle le poète est, en toute discrétion, enterré sous la statue de la Madeleine, sainte qu'il vénérait et qui inspira ses sonnets amoureux les plus émouvants.



[1] Une légende pieuse rapporte que, quatorze ans après l'Ascension de Jésus, Marie-Madeleine, qui avait été chassée de Jérusalem avec sa sœur Marthe, son frère Lazare et quelques femmes sur une « navette » sans voile ni rames, s'était abritée dans cette grotte naturelle, lors de son parcours vers la Sainte-Baume. Une église fut construite autour, et un ermitage des carmes du mont Carmel, adossé à ses flancs. Jean de La Ceppède qui finança la restauration de ce carmel, lieu qui accueillit la pénitente retirée au désert. Le magistrat vouait, semble-t-il, une dévotion toute particulière à cette médiatrice des pécheurs vers la rédemption qui, de « la plus débauchée dev[i]nt la plus sainte » comme le souligne Antoinette Gimaret (Antoinette Gimaret, *Extraordinaire et Ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant (1580-1650)*, Paris, Champion, 2011, p. 460*)*.

Mais, en 2017, aucun des trois prêtres de la paroisse ne connaissait l'existence de la sépulture du poète au sein même de la « crypte », et tous ignoraient jusqu'au nom de « Messire Jean de La Ceppède, seigneur des Aigalades, conseiller du roy en ses conseils d'Estat & Privé, & Premier Président en la Cour des Comptes, Aides & finances de Provence ». *Sic transit gloria mundi*…





Les armes du Seigneur des Aygalades figurant sur l'exemplaire des *Théorèmes* de la Bibliothèque Municipale de Marseille et martelées au fronton de son hôtel particulier à Aix-en-Provence, curieusement, elles diffèrent de celles qui s'affichent dans les frontispices. Nous n'avons pu trouver une explication à cette variation…

I. B. Le cercle de ses relations et son engagement gallican

La Ceppède était apprécié du microcosme parlementaire et notamment du Président du Vair, prélat, et lettré comme lui. Tous deux avaient accueilli en qualité de Premier et Deuxième Présidents au Parlement d'Aix, Marie de Médicis lors de son arrivée à Marseille par des discours de bienvenue comme nous venons de le voir. L'art oratoire, si l'on en croit son ami César de Nostredame [1], n'avait pas de secret pour lui. Il suffit de se référer, par-delà l'exercice encomiastique, à son commentaire chaleureux de la participation du magistrat aixois à la réception de la jeune Marie de Médicis à son entrée à Aix-en-Provence. Il y assistait aux côtés de Guillaume du Vair, futur Garde des Sceaux de son époux. Les deux personnages rehaussèrent l'accueil orné

par [leur] très-illustre compagnie et ce Sénat souverain qui, vestu en robe de pourpre et en majesté vénérable, lui alla eu devant, lors que cest oracle, Monsieur du VAIR, la colonne de Justice, l'exemple d'intégrité et la merveille de son siècle, leur chef, deslia l'or de sa langue Et par cest autre illustre souveraine compagnie vestue en robe de satin, où cest autre merveille, Monsieur de La Ceppède, l'ornement des muses et de vos murs, le miroir de galanterie, d'honneur et de splendide libéralité, distilla la rosée et le nectar de ses paroles…[2]

Jean de La Ceppède faisait partie, avec d'autres lettrés comme le juriste et prélat Guillaume du Vair, le parlementaire et poète Galaup de Chasteuil, César de Nostredame, Du Périer, des happy few que comptait le cénacle érudit et influent qu'avait réuni autour de lui Henri d'Angoulême qui gouverna la Provence de 1577 à 1585. Malherbe en était le secrétaire à l'autorité incontestée. La Cour du fils naturel d'Henri II « était une continuelle et universelle Académie »3. Le magistrat aixois s'y lia notamment étroitement avec Malherbe qui le célébra :

J'estime La Ceppède, et l'honore et l'admire

[1] Fils de Michel de Nostredame, l'illustre Nostradamus.
[2] Cité par Yvette Quenot, *Un discours inconnu de Jean de La Ceppède*, Genève, Droz, 1974, t. 36. n° 2, p. 353-360.
[3] Gustave Allais, Malherbe et la Poésie française à la fin du XVIe siècle (1585-1600), Thèse, 1891, pp. 65-69.

Comm'un des ornements les premiers de nos jours :
Mais qu'à sa plume seule on doive ces discours,
Certes, sans le flatter, je ne l'oserois dire.

L'Esprit de ce grand Dieu, qui ses grâces inspire
À celui qui sans feinte en attend le secours,
Pour eslever nostre âme aux célestes amours
Sur un si beau sujet l'a fait si bien escrire.

Reine, l'heur de la France, & de tout l'Univers,
Qui voyez chaque jour tant d'hommages divers,
Que présente la Muse aux pieds de vostre image,

Bien que vostre bonté leur soit propice à tous,
Ou je n'y connois rien, ou devant cet ouvrage
Vous n'en vistes jamais qui fut digne de vous.

Louis Galaup de Chasteuil réputé pour son immense culture, César de Nostredame – déjà cité – furent aussi de ceux qui tissèrent des relations d'amitié avec La Ceppède comme en témoigne la préface de son Hippiade :

> Malherbe me sera un irréprochable témoin que Monsieur de La Ceppède, Prince et Chef de l'un des Sénats de Provence, son singulier ami, Magistrat du tout splendide, entier, et bien voulu des Muses, aussi bien de Thémis, n'a peu acquis de Couronnes, en sa couronne d'Epines et son Pélican, aux trois cents divins sonnets de ces divins Théorèmes, sur les excès et la passion du commun Sauveur des hommes.[1]

La Ceppède fut un ami apprécié comme en témoignent des lettres particulièrement chaleureuses à son propos de Malherbe à Peiresc : « Une des considérations principales qui me tire vers la Provence, c'est la douceur de sa conversation [celle de La Ceppède] » (20 août 1608) ; « c'est une amitié que la sienne que je tiens extrêmement chère et que je veux conserver par toutes sortes de témoignages de mon affection » (10 janvier 1610) ; « entre les occasions qui me rappelleront en Provence, son amitié n'est pas la dernière » (27 janvier 1614)[2].

Le souvenir ému de La Ceppède sera une fois encore célébré, quatre ans après sa disparition par Malherbe en 1627 dans une lettre mélancolique dans laquelle il égrène la liste de ses amis disparus :

> Je finis ma lettre par un violent trouble d'esprit qui me remet en mémoire le funeste catalogue de tant de bons amis que la mort nous a ravis, et parmi eux le bon marquis des Arcs… le judicieux du Vair, notre ami commun, arraché de Provence pour sa perte, tant l'envie a de pouvoir sur la vertu même ; le président de La Ceppède, premier président aux Comptes à Aix… Mais continuant mon funeste catalogue en rétrogradant, je mettrai en compte de nos pertes plus signalées cet incomparable prince Henri d'Angoulême[3], grand Prieur de France, gouverneur de notre Provence, mon bon maître…[4]

Catholique fervent qui avait été menacé par des coreligionnaires fanatiques, La Ceppède était en réalité un homme qui pratiquait un idéal de modération, celui d'un « honnête homme » mesuré – et semble-t-il – bienveillant. Il s'en fallut de peu qu'il ne fût le beau-père du « Prince de

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 471.
[2] Jacqueline Plantié, *Ibidem,* p. 472.
[3] Mort en 1585.
[4] *Œuvres de Malherbe,* édition Lalanne, t. 1, p. 317.

la république des Lettres », son « neveu[1] » – selon la catégorisation un peu discutable de Jacqueline Plantié –, le docte Peiresc qui partageait avec lui une amitié pour Louis Finson, peintre caravagesque de grand talent.[2]

Cet héritier de la pensée humaniste – qu'il remit en cause par sa conversion « antihumaniste » – concevait ainsi l'existence humaine :

> [Les délectations], celles du corps et de l'âme ensemble, modérées si justement par la raison que leur usage n'aporte point d'amertume, ni d'excès, ni de repentance, et ne nous asservit, ny empesche point de bien faire… Il nous est bien permis de nous plaire modestement en la beauté des choses créées. Mais il n'en faut pas tellement flatter le goust, ny en avaller si avidement les douceurs que nostre affection se tourne en furie. Tant que nous usons des richesses que Dieu nous donne simplement, honorablement, et avec une libéralité mesnagère, sans en abuser, ni nous passionner indignement ou injustement pour les accroistre, nous jouissons de ceste volupté sans reproche… Le désir de l'honneur et la gloire jusques aux bornes de la raison est licite et généreux… Il n'est point interdit à l'homme d'user, et de jouyir de la grandeur de son courage… L'amour des femmes… est naturel et peut estre innocent ; mais s'il outrepasse les loix de Dieu et de l'honnesteté, et se déborde aux excès, il devient brutal et se tourne en rage et frénézie… Pour ce donc que cette volupté détourne et débauche les meilleures fonctions de nos esprits, qu'elle asservit la vertu mesme… qu'elle est la peste capitale de nos âmes, et qu'elle les divertit de la poursuite des biens éternels… nous supplions très humblement la Divine bonté… de nous distraire tout à fait d'icelle et de nous réunir et rejoindre à luy, comme notre principe, et nous faire aboutir à luy comme notre fin.[3]

Magistrat redoutant *l'hybris* dans son particulier et dans la politique, il sut aussi être, dans les périodes de vertige collectif, notamment en Provence en ces temps de guerre civile, un homme respectueux de ceux qui, de l'autre bord du christianisme, ne partageaient pas toutes ses convictions religieuses.

---

[1] Jacqueline Plantié, *Ibidem*, p. 472 : « Peiresc est une de ses relations, et en même temps, son parent, fils de sa cousine germaine. Le "neveu" a trente ans de moins que l'oncle et ne vit pas toujours à Aix. On sait que Peiresc a "arrêté" le peintre Finsonius à Aix en 1613 pour faire le portrait (aujourd'hui perdu) de La Ceppède, qu'il est souvent question du président dans la correspondance de Malherbe avec Peiresc, que Peiresc sert plusieurs fois d'intermédiaire entre les deux poètes, et semble-t-il aussi, entre La Ceppède et l'artiste qui a gravé le frontispice de son œuvre. On peut supposer que le poète a eu parfois recours à l'érudition de son neveu. »

[2] Pierre Gassendi, *Vie de Peiresc*, livre II, p. 73 « [Peiresc] s'appliqua à cultiver des Muses plus aimables, à promouvoir les belles-lettres, à aider, dans la mesure de ses possibilités, les hommes qui méritaient bien des lettres. Et tout d'abord, sollicité de se marier, il préféra le célibat, dans la pensée qu'il ne pouvait assurer le souci d'une épouse et d'une famille à venir tout en gardant sa liberté pour les études et pour les savants. Son père étant, sans l'avoir consulté, presque convenu qu'il conclût mariage avec la fille unique de l'illustre Jean de La Ceppède, premier président en la Chambre des Comptes, il demanda avec véhémence la permission de ne pas abandonner sa résolution. Car il avait donné sa personne et sa foi à Pallas et aux Muses jusqu'à considérer comme sacrilège de songer à un autre mariage. »

[3] Cité par François Ruchon, *op. cit.*, p. 10, annotation *de ceste volupté faussement délectable*, vœu pour la fin du livre I des *Théorèmes* de 1622, analysée Partie 2. (I.B. « vers une typologie des volupté ». (Notons que nous respecterons dans cette étude la typographie adoptée dans l'édition de Marseille des *Théorèmes Spirituels* dans laquelle le mot du sonnet auquel est rattaché l'annotation numérotée, est transcrit en italique.)

La Ceppède est un catholique orthodoxe : il souligne le primat de Pierre sur les autres apôtres, il affirme la présence réelle du Christ dans l'hostie consacrée, il reconnaît la médiation des saints. Voire, il ne craint pas de souligner, comme la réforme tridentine engageait à le faire les catholiques fervents, l'importance du culte des images, remis en cause par les disciples de Luther. Ainsi, dans le sonnet 33 du premier livre des Théorèmes de 1622, il mentionne l'histoire miraculeuse rapportée par Saint Athanase d'une statue profanée du Christ qui se mit à saigner… Manifestement, le fossé idéologique et théologique avec la Réforme est béant ; pourtant, les Théorèmes ne sont jamais injurieux ou polémiques à l'égard des Réformés[1]. Yvette Quénot[2] le rappelle :

> Dans toute son œuvre, il n'a pas un mot désobligeant pour les protestants ; contre les hérésiarques des premiers siècles de l'Église, il reprend les expressions ou le ton des théologiens qu'il fréquente, et cela l'amène à quelques paroles pour le moins condescendantes. Mais à l'égard des protestants il fait preuve d'une prudence et d'une réserve extrêmes. Peut-être faut-il voir là l'influence d'un Taurigi[3], d'un César de Bus[4], d'un François de Sales, partisans d'une controverse aimante et sereine avec les huguenots. […] Il affirme, il n'attaque pas ; il prend tout juste çà et là quelques précautions de langage qui montrent qu'il n'ignore pas ceux qu'il réfute, mais qu'il ne veut pas se laisser entraîner sur le terrain mouvant de l'âpre discussion. À propos du « primat » de Pierre, l'une des questions les plus brûlantes de l'époque, il déclare : "Je ne veux pas m'estendre icy en la dispute des controverses. Je sçay bien qu'aucuns ont nié ce primat ou prééminence de Sainct Pierre. Mais je demeure en l'ancienne croyance de l'Église (fondée sur ces paroles toutes expresses5) et me tiens à la doctrine que les Pères et DD antiens ont enseigné à nos ayeulx et laissé par écrit aux nepveux."

Avec la pièce inaugurale « Au Roy » qui elle appelle à sa grande mansuétude à l'égard des vaincus, la deuxième partie des Théorèmes marquée par un attachement toujours plus marqué à la Couronne triomphante, le magistrat ne manque pas toutefois de célébrer la défaite politique des protestants :

> Les roys de Sparte (valeureux & guerriers) avant que donner la bataille sacrifioient aux Muses, pource qu'estant les exploits de la guerre furieusement violants, il estoit à propos de les prevenir de quelque gracieuse douceur, pour empescher que les hommes ne les dépoüillassent tout a fait au combat du plus sensible ressentiment de la nature, c'est-à-dire de la pitié & de l'humanité : & pour former ceste maxime en l'esprit des combattans, qu'il n'y a rien de plus seant aux victorieux, que d'estre benins & débonnaires à l'endroit des vaincus. Les armes, les batailles, & les victoires sont à la vérité le digne exercice des Roys, & partant de vostre Majesté, soit pour la grandeur de vostre sceptre, soit pour la généreuse inclination de vostre naissance coronnée (car on dit que vous apportastes en naissant une coronne emprainte sur vos espaules) soit pour le droit héritager & successif de ce grand Henry vostre père, duquel les glorieux trophées sont & seront à jamais appandus au Temple de l'Immortalité.

---

[1] Attitude qui diffère de celle d'autres contemporains comme son ami César de Nostredame qui n'hésite pas à traiter les protestants de « crapauds éclos de frais », entre autres appellations pleines de bénignité. Attitude qui diffère aussi de l'image extrêmement désagréable – et au minimum ambiguë –, qu'il donne de lui dans ses rapports avec les Juifs, cf.Partie 5. (II.A).

[2] Yvette Quenot, *Les lectures de La Ceppède*, Genève, Droz, 1986 p. 204.

[3] Nommé archevêque d'Avignon en 1593.

[4] Évêque d'Aix de 1576 à 1561, très aimé et réputé pour avoir voulu et su faire souffler l'esprit de conciliation dans son diocèse malgré la rudesse des temps.

[5] Les paroles du Christ à Pierre : « Tu es Pierre et sur cette pierre, etc. »

En effet, les vaincus de naguère ne sont autres que les protestants que Louis XIII vient de soumettre en 1621 après une sédition inaugurée en 1617 dans les provinces méridionales du royaume. Le premier quatrain du sonnet II, III, 30 semble en faire clairement état :

> Le conquérant jaloux d'une victoire preste,
> Part de son Throsne : Attaque : Et puis victorieux
> Y revient, s'y r'assoid, s'y repose, et s'arreste
> Chez soy, pour sur les siens régner impérieux.

Tolérant en matière religieuse, fidèle à la doctrine du « grand Henry », La Ceppède goûtait peu – conforme en cela au gallicanisme, doxa dominante chez les parlementaires – la sédition et les troubles à l'ordre public. Dans cette perspective très loyaliste, les Théorèmes de 1613 laissent d'ailleurs à entendre, avec beaucoup de discrétion et assez d'éloquence, qu'une emprise ultramontaine l'importunait aussi singulièrement. Le magistrat désigne par exemple Pilate, magistrat velléitaire, figure parfaite, sous sa plume, de la veulerie, par le substantif peu flatteur, en ces circonstances, d'« Italien » :

> Le nom de Galilée aide l'Italien
> À se développer de ce bruyant murmure.
> Il renvoie le Christ vers Hérode, dès l'heure,
> Comme à son Juge, alors nouvel hôte hélien.[1]

Paul A. Chilton souligne d'ailleurs, dans cette œuvre dévote, la présence de ce souci politique derrière une évidente discrétion. Elle transparaît indubitablement dans la partie de l'œuvre qui jouxte les épreuves très dures liées à une guerre civile larvée ou explosive pendant des décennies. Le chercheur britannique décèle une ambition nationale nouvelle associée à la volonté de fonder un autre type de poésie dans les Théorèmes et parle plus pour cette poésie aux visées nouvelles, d'une œuvre de « consolidation » ambitionnant de fonder une nouvelle société plus pieuse et plus vertueuse que d'une œuvre de « consolation » pour apaiser les souffrances d'une société blessée :

> The *Imitation* was in many respects a provincial work. In the *Théorèmes* La Ceppède is evidently aiming at a wide national audience. He still has in mind the 'embrasements de nos derniers mal-heurs' (I, p. 8), but he offers a work of consolidation rather than of consolation. It is intended both for the devout and for the indifferent, and is 'escrit dedans pour les doctes, & dehors pour les ignorans' (I, p. 8). He believes that the work possesses the power of morally reforming the nation's life at all levels, and lists carefully the members of the moral and social hierarchy together with the virtues that become then – from the king, who will become imbued with 'affectionnée loyauté', and from the miser to the voluntary who will find the means to dominate their passions (I, p. 9-10). Thus Provencal desire to be integrated into the mainstream movement to penetrate secular life, combine to form the basis of a distinctive conception of poetry.[2]

[1] I, II,51

[2] Paul A. Chilton, *op. cit.*, p. 55 : « *L'Imitation* était à bien des égards une œuvre provinciale. Dans les *Théorèmes*, La Ceppède vise évidemment un large public national. Il a toujours en tête les "embrasements de nos derniers mal-heurs" (I, p. 8), mais il propose un travail de consolidation plutôt que de consolation. Il est destiné à la fois aux dévots et aux indifférents, et est "escrit dedans pour les doctes, & dehors pour les ignorans" (I, p. 8). Il croit que l'œuvre possède le pouvoir de réformer moralement la vie de la nation à tous les niveaux, et énumère soigneusement les membres de la hiérarchie morale et sociale ainsi que les vertus qui deviennent alors – du roi, qui deviendra imprégné d'"affectionnée loyauté", et de l'avare au volontaire qui trouveront les moyens de

I. C. Ses sources et ses lectures

Sa culture était vaste – notamment dans le domaine théologique ce qui explique sans doute son ouverture d'esprit car La Ceppède, respectueux de l'orthodoxie n'affiche jamais pour autant de position dogmatique –, nourrie de nombreuses lectures tant dans le domaine profane que sacré[1]. Elles sont avérées et rassemblent des théologiens illustres que mentionne l'auteur dans les commentaires de ses propres sonnets : (les « P.P. » pour les Pères de l'Église parmi lesquels figurent évidemment, saint Jérôme, saint Augustin dont l'influence est majeure dans toute l'œuvre, Origène etc. et les « D. D. » pour les docteurs), elles comptent aussi de « modernes écrivains » et auteurs de sermons comme l'évêque d'Ast (Panigarole), Crespet, Bruno, Beauxamis, Grenade, Guevarre.

Yvette Quenot dans son ouvrage Les lectures de La Ceppède dévoile la galaxie d'auteurs très divers dont la pensée a nourri la réflexion du poète aixois. De ses lectures, il extrait parfois la matière, le canevas et l'inspiration théologique de ses poèmes. Il faudrait citer Cornélius Jansénius, évêque de Gand, François Suarez lecteur éclairé de la Somme de saint Thomas mais aussi une liste abondante d'autres théologiens plus obscurs[2]. Ces lectures pieuses sont également doublées de celles d'auteurs profanes qui manifestement l'inspirent tels les Grecs (Homère, Platon, Xénophon, Aristote, Plutarque) mais aussi les Latins (Lucrèce, Virgile, Horace, Ovide, Junénal, Perse, Cicéron, Pline l'Ancien, Tite-Live, Tacite, Suétone…) et nombre d'auteurs français qui l'ont précédé de peu, ou qui lui sont contemporains (Ronsard, Rémy Belleau, Du Bartas, Desportes…). Au fil de cette étude on pourra constater l'influence de Virgile et d'Ovide qui ont marqué la trame poétique des Théorèmes par un référencement constant aux grandes figures mythologiques antiques et aux lieux consacrés par le Panthéon gréco-romain.

Mais il serait toutefois intéressant de s'interroger aussi sur les auteurs qui n'ont pas été lus par La Ceppède. Deux noms majeurs manquent à l'appel de ses lectures : François Rabelais et Michel de Montaigne[3]… En ce domaine, la carence est majeure mais s'explique par son adhésion profonde à la révolution tridentine qui a écarté ces auteurs sans même les avoir approchés. L'œuvre de Jean de La Ceppède semble en effet être le fruit d'un projet dynamique, intime et discret. Ce projet est caractérisé par la densification de la méditation à travers la multiplication des tableaux mettant en scène ce que retiendront ultérieurement les stations du Chemin de Croix. L'amplification de la production du matériau poétique (de douze sonnets à cinq cent vingt sonnets) est considérable. Cycles de parole et cycles de silence charpentent donc une méditation qui ne semble jamais, dès la première manifestation publique de 1594, avoir été interrompue. Jean de La Ceppède paraît être le chantre d'une seule oraison.

---

dominer leurs passions (I, p. 9-10). Ainsi, le désir provençal de s'intégrer dans le courant dominant pour pénétrer la vie profane, se conjugue à celui de former la base d'une conception autre de la poésie. »

[1] Voir Partie 5 « Le pouvoir des images au service de la méditation ».

[2] Pour les sources favorites de La Ceppède, Yvette Quenot relève Ludolphe de Saxe, moine chartreux qui établit au XIVe un récit unique de la vie de Jésus à partir des Évangiles « concertés », Thomas Beauxamis, théologien carme, qui fut prédicateur des rois Charles IX et de Henri III, le moine ligueur Pierre Crespet, les prédicateurs italiens François Panigarole et Vincent Bruno, l'évêque espagnol de Mondognet Antoine de Guevarre, le dominicain Louis de Grenade, François Suarez moine espagnol, contemporain de La Ceppède, spécialiste de saint Thomas d'Aquin, Saint Léon pape de 440 à 461, Père de l'Église.

[3] Voir notre article « L'empire des passions au cœur de la Passion. Le signe de "la sueur sanglante" dans les *Théorèmes Spirituels* de Jean de La Ceppède », *RHR*, 2020/2 (N° 91), p. 115-132.

Nous mesurerons dans l'avant-dernière partie de notre étude[1], le souci constant d'une fructueuse méditation, nourrie d'une grande cohérence malgré la diversité des pièces poétiques et la richesse du commentaire prosaïque des annotations. Au sein des sonnets, méditation et oraisons se mêlent souvent soit à l'intérieur d'un même poème soit dans une grappe de sonnets[2]. Reposant sur une présentation quasiment kaléidoscopique de chaque tableau qui compose la Passion, la méditation mêle, comme nous tenterons de le démontrer, des temporalités très différentes, elle suscite un vertige pieux chez le fidèle et confine donc à une expérience qui approche le mysticisme sans y accéder vraiment. Offerte au public des « âmes chrétiennes » affligées par « tant de maux »[3] cette oraison d'une extrême richesse poétique, se présente comme une véritable « langue du seuil »[4], jonction entre le fidèle et le Rédempteur, nourrie par des cycles d'une méditation exclusivement chrétienne, entrecoupée de longues années de silence manifestement particulièrement fécond, comme nous allons le constater à travers la structure et la genèse de l'œuvre.

II. PRÉSENTATION RAPIDE DE L'ŒUVRE, SA STRUCTURE, SA GÉNÈSE

L'œuvre de Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de notre Rédemption* regroupe dans un recueil conçu sur « plusieurs années »[5] si l'on croit son auteur, sept livres de sonnets publiés en deux temps : trois livres en 1613, quatre livres en 1622, soit au total 520 sonnets rassemblant 7 280 alexandrins. Chaque poème est qualifié par La Ceppède de « méditation », dénomination qui en marque le caractère dévot. De fait, les *Théorèmes* publiés en 1613 se situent dans la perspective liturgique du vendredi saint, tandis que ceux publiés en 1622 renvoient à celle du samedi saint. En ce début du XVIIe qui, à la suite du lent et laborieux aboutissement du Concile de Trente, met en œuvre la Contre-Réforme, apparaît cette œuvre très singulière (1613-1622) sur laquelle la révolution idéologique et spirituelle de l'Église a exercé une influence manifestement déterminante. Les *Théorèmes* comme nous aurons l'occasion de le démontrer sont l'œuvre d'un poète converti sacrifiant exclusivement aux beautés de la Muse chrétienne. L'œuvre de Jean de La Ceppède ne repose que sur la volonté de méditer sur la Passion du Christ. Mais cette méditation procédera, au fil du temps, d'un double mouvement d'approfondissement et d'amplification débutant dans les dernières années 80 du XVIe où il se lance dans une ébauche de l'Imitation des pseaumes de la pénitence augmentée dans la version finale de Douze méditations sur le sacré mystère de notre

[1] Cf. *infra* « Le pouvoir des images au service de la dévotion ».
[2] Voir par exemple les sonnets 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 et 72 : ils évoquent tous un élément scénographique de l'outrage fait au Christ à travers le manteau écarlate, le roseau et la couronne d'épines. Les sonnets se répondent et mêlent éléments descriptifs, commentaires théologiques relevant de la méditation, et élans de prière.
[3] Cité par Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 10.
[4] Voir Partie 5 : « Le pouvoir des images au service de la méditation », référence à Italo Calvino*, Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1995, p. 82 : « Les livres sont les marches d'un seuil… que tous les auteurs cimmériens ont franchi. Ensuite commence la langue sans paroles des morts, qui dit ce que seule la langue des morts peut dire. Le cimmérien, c'est l'ultime langue des vivants… La langue du seuil ! On vient ici pour tendre l'oreille à l'au-delà… Écoutez… »
[5] Voir la dédicace « À la Reine » ; Jacqueline Plantié parle d'une durée de 20 ou 30 ans.

rédemption, pour s'achever avec la dernière publication des Théorèmes en 1622. Pourtant dès 1594, La Ceppède présente les Douze méditations sur le sacré mystère de notre rédemption comme l'aperçu d'une œuvre à venir. Si l'on suit L. K. Lance K. Donaldson-Evans

> [c]es douze sonnets constituent donc un « ballon d'essai » destiné à sonder non pas les succès commerciaux que son œuvre pourrait éventuellement remporter, mais l'utilité spirituelle de ses poèmes. À ses propres yeux, La Ceppède est en premier lieu un homme engagé, en second lieu un artiste. Heureusement, son art n'est presque jamais étouffé par ses croyances. Pourtant, si les douze sonnets qui se trouvent à la fin de l'Imitation n'avaient pas provoqué une réaction favorable, il est probable que le poète ne se serait jamais donné la peine de les achever. Cette préface confirme donc ce que nous avons découvert en lisant ces sonnets : pour La Ceppède, la poésie est un outil au service de la foi – elle est avant tout utilitaire et fonctionnelle. L'esthétique ne constitue pas un but en soi mais plutôt un moyen d'atteindre un autre but : « donner quelque consolation aux ames Chrestienne parmy tant et tant de maux qui les affligent ».[1]

*II. A. Le « petit œuvre » de l'*Imitation des pseaumes *de la pénitence aux* Douze méditations

Il présente cet avant-projet au lecteur comme digne « bientôt » de « quelque heureux succès »[2] et rend compte de sa conception dans une époque troublée qui l'a contraint à une inaction professionnelle forcée :

> A quoy ayant autresfois donné les heures qui me restoyent de la pressée occupation de ma charge, & depuis quelque journée de nostre affligé loisir : l'Esprit de l'Éternel […] a fait esclorre à mon âme ce petit œuvre…

En effet, ces poésies ont été composées en partie en Avignon où La Ceppède a dû se retirer en raison des troubles provoqués par la guerre civile à Aix-en-Provence où il exerçait sa charge de magistrat avant son exil forcé dans le Comtat Venaissin. Le critique britannique Paul A. Chilton apporte de précieux éclaircissements historiques sur la naissance de cette œuvre qui porte en germe le projet des Théorèmes :

> *It is not altogether clear from this wheter La Ceppède began his psalm paraphrases or merely is penitencial devotions during the "pressée occupation de [sa] charge". The preceding sentence to which "A quoy" refers could mean either. However, the tense of the main verb and the expression "esclorre à mon âme" seem to place the initial conception of the work in the recent past – presumably that of La Ceppede's "affligé loisir". Nevertheless, he seems here to regard his Imitation as springing ultimately from penitential exercises begun while he was still in office in Aix. This would tally with what we know of the existence of penitential movements in Aix during the 1580s. Since La Ceppède appears to be still in the period of "affligé loisir" at the time of writing, the composition of the Imitation can safely be assigned to a period that can be fairly well defined. The Ligue action gained the upper hand in the Aix Parlement early in 1589 and by August most royalist officials had left the town. But La Ceppède was detained by the Ligue. Until when he was detained is not known ; but in his letter to Henry IV dated 19*

[1] Préface des « douze sonnets » donnés en avant-première des *Théorèmes*, citée par Lance K. Donaldson-Evans dans *Poésie et Méditation chez Jean de La Ceppède*, Genève, Droz, 1969, Appendice B, p. 185 : « Ce travail spirituel (Ami lecteur) que tu viens maintenant de lire, m'a aleché à l'entreprise d'un plus grand œuvre, dont (avec l'aide de l'Immortel) j'espère bientost te faire voir quelque heureux succès. Cependant je t'en ay voulu donner icy un echantillon, à fin de pouvoir juger par l'accueil que tu luy feras, si l'etallement du tout pourra faire du fruict, et donner quelque consolation aux ames Chrestiennes parmy tant et tant de maux qui les affligent. »

[2] Cité par Jacqueline Plantié dans son introduction aux *Théorèmes*.

> *March 1594 he says he has been in Avignon, unable to rejoin the exiled Parlement for four years. The Imitation was, therefore, written during a period stretching from some time in 1590 or 1591 to some time in 1594, when the complete collection was published. But the official approbation, dated July 1592, enables us to more precise. The two Dominican theologians examining the Imitation approve the Imitation des Pseaumes de la pénitence de David… Comme aussy les Paraphrases du Ps. Benedic anima mea Dominum. Et de l'Himme de la Passion, Vexilla Regis. Ensemble les trois sonnetz suivantz but make no mention of the Douze meditations which follow in the final version. Il seems then that the psalms, the Vexilla, and the three sonnets were executed between some time in 1590 and July 1592, that is, at the climax of the religious wars after the assassination of Henry III, and while France was still divided between the Protestant Henry of Navarre and the Spanish-aided Ligue. Between July 1592 and publication in 1594, La Ceppède added the sample from the Théorèmes and a collection of encomiastic pieces written by ecclesiastics and amateur poets of the region. Why La Ceppède temporarily abandonned the Théorèmes is clear enough. The political situation of the period from 1589 to 1593 centred on a question of succession and legitimacy with which La Ceppède as a magistrate and officer of the Crown was professionally and personally involved. The town of Aix itself had rejected the legitimate monarch ; not only was civil order disrupted, but the legal foundation of the State was in danger. The Imitation is related to this situation as an expression of instability and sense of guilt.*[1]

Ce sont les douze sonnets, dont le nombre est d'évidence éminemment symbolique (rappelons-nous les douze apôtres, et les douze prophètes d'Israël, les douze sibylles) dont il

[1] Paul A. Chilton, *op. cit.,* p. 25 : « Il n'est pas clairement établi à partir de quelle date précise La Ceppède a commencé ses paraphrases de psaumes ou simplement des dévotions pénitentielles pendant la "pressée occupation de [sa] charge". […] Le temps du verbe principal et de l'expression "esclorre à mon âme" semblent replacer la conception initiale de l'œuvre dans un passé récent – vraisemblablement celui de "affligé loisir" de La Ceppede. Néanmoins, il semble ici considérer son *Imitation* comme issue en définitive d'exercices pénitentiels commencés alors qu'il était encore en fonction à Aix. Cela correspondrait à ce que l'on sait de l'existence des mouvements pénitentiels à Aix dans les années 1580. Étant donné que La Ceppède semble être encore dans la période d'"affligé loisir" au moment de la rédaction de cet article, la composition de l'*Imitation* peut être attribuée en toute sécurité à une période qui peut être assez bien définie. L'action de la Ligue a pris le dessus au Parlement d'Aix au début de 1589 et en août la plupart des fonctionnaires royalistes avaient quitté la ville. Mais La Ceppède a été détenu par la Ligue. Jusqu'à quand il a été détenu, on ne sait pas ; mais dans sa lettre à Henri IV du 19 mars 1594, il dit qu'il est à Avignon, incapable de rejoindre le Parlement exilé depuis quatre ans. L'*Imitation* a donc été écrite pendant une période aux alentours de 1590 ou 1591 aux environs de 1594, lorsque l'intégralité de l'œuvre a été publiée. Mais l'approbation officielle, datée de juillet 1592, nous apporte plus de précision. Les deux théologiens dominicains examinant l'imitation approuvent *l'Imitation des pseaumes de la pénitence de David… Comme aussy les Paraphrases du Ps. Benedic anima mea Dominum. Et de l'Himme de la Passion, Vexilla Regis. Ensemble les trois sonnetz suivantz* mais ils ne font aucune mention des *Douze méditations* qui suivent dans la version finale. Il semble alors que les psaumes, la *Vexilla* et les trois sonnets furent composés aux alentours de 1590 et de juillet 1592, c'est-à-dire à l'apogée des guerres de religion après l'assassinat d'Henri III, et alors que la France était encore divisée entre les protestants fidèles à Henri de Navarre et la Ligue espagnole. Entre juillet 1592 et 1594, La Ceppède ajoute l'échantillon qui semble la source des *Théorèmes* et un recueil de pièces encomiastiques écrites par des ecclésiastiques et des poètes amateurs de la région. La raison pour laquelle La Ceppède a temporairement abandonné les *Théorèmes* est assez évidente. La situation politique de la période de 1589 à 1593 est intriquée à des questions de succession et de légitimité pour lesquelles La Ceppède en tant que magistrat et officier de la Couronne est professionnellement et personnellement impliqué. La ville d'Aix elle-même avait rejeté le monarque légitime ; non seulement l'ordre civil était perturbé, mais le fondement juridique de l'État se retrouvait fragilisé, en danger. *L'Imitation* est liée à cette situation pour l'expression d'instabilité et du sentiment de culpabilité qu'elle porte. »

augmente son Imitation qui constituent à la fois la véritable ébauche du grand œuvre des Théorèmes et le cœur de cible de la méditation que toute l'œuvre du poète aixois développe. Ils portent presque tous un titre[1] à vocation théologique plus que narrative. Présentés par l'auteur comme une anticipation de l'œuvre dans son entier, ils constituent les ferments d'un chef-d'œuvre encore à naître. De fait, ils seront le foyer de l'œuvre en gestation. Le matériau poétique et théologique qu'ils constituent est en partie remanié dans les Théorèmes publiés en 1613 qui ne sont plus une paraphrase de psaumes même s'ils peuvent parfois s'en inspirer. De surcroît, il convient souligner la rare constance de La Ceppède : constatons que les Douze méditations et les Théorèmes relèvent d'une inspiration dévote et d'un projet poétique consacré à la Muse chrétienne. L'un et l'autre, dans leurs fondements, n'ont pas varié, même si cette deuxième publication se démarque sensiblement, ne serait-ce que par son ampleur, de la « maquette » initiale. Ce corpus poétique relève bien d'une réécriture multiple remarquable, fidèle à elle-même dans sa diversité. Yvette Quenot date de 1594 les ultimes travaux dans la réalisation des sonnets qui aboutiront aux *Théorèmes* de 1613, dissociant la la rédaction des sonnets de celle des annotations :

> Les sonnets étaient à peu près achevés en 1594 ; les uns furent retouchés, parfois très largement – et le désirde parfaire certaines de ces méditations explique peut-être aussi la date tardive de la publication ; les autres furent abandonnés, quelques-uns enfin, sans doute en très petit nombre, furent composés à la lumière des travaux entrepris pour la rédaction des annotations ; celles-ci s'étalèrent sur une longue période, « après les embrasements » des « derniers malheurs »[2], c'est-à-dire après 1594, une fois la paix revenue. Ainsi le travail de La Ceppède fut-il non seulement double, comme il le dit lui-même[3], mais globalement accompli en deux temps : le temps de la poésie, le temps des notes explicatives ; et le second temps fut certainement plus ingrat que le premier. Il imposa des recherches, des réflexions, de nouvelles lectures qui ne purent se faire qu'aux rares moments de loisir accordés au magistrat. Ainsi les Théorèmes sur la Passion furent-ils peut-être conçus très tôt, dès le temps du grand prieur, puis commencés et bien avancés ou presque achevés, quant aux sonnets, durant le séjour d'Avignon ; annotés et retouchés pendant les rares moments de liberté dérobés à la charge publique, lors des années paisibles du règne d'Henri IV, achevés enfin pendant la régence.[4]

II. B. Le grand œuvre des Théorèmes

Le corpus de 1594 s'est, en effet, considérablement enrichi dès la publication du recueil de 1613. Il compte dorénavant 301 sonnets répartis en trois livres. Cette deuxième étape d'une œuvre qui se révélera beaucoup plus vaste, évoque la Passion du Christ jusqu'à la mise au tombeau par Nicodème et Joseph d'Arimathie. Présenté par un « argument » qui en définit la trame factuelle, chaque livre des Théorèmes de 1613 mêle description des scènes, narration du supplice, réflexions et commentaires de l'auteur. La masse poétique a été ordonnée suivant le canevas transmis par les

[1] 1. Prosopopée de Jésus-Christ en Croix ; 2. Dialogue de l'Église avec Jésus-Christ en Croix ; 3. De la beauté du Sauveur, sur le terrassement Des Gendarmes ; 4. Le fouet à la Colonne ; 5. Figure de la Croix ; 6. [sans titre, même sujet que 5] ; 7. [*idem*] ; 8. Antithèses de la Croix à l'arbre défendu [4 textes sur l'exégèse de la Croix] ; 9. Au Père Éternel ; 10. Des merveilles vues lors du Trépas du Sauveur ; 11. Du fruit de la mort de Jésus-Christ ; 12. La Vocation Des Gentils.

[2] *Théorèmes*, avant-propos.

[3] *Ibidem*.

[4] Yvette Quenot, o*p. cit.*, p. 50.

Évangélistes. Pour autant, comme nous le constaterons dans la deuxième partie consacrée aux Arguments, La Ceppède opère des choix et écarte assez souvent l'évangile de Jean, sans doute trop lumineux pour la vision tragique que le poète choisit de mettre en évidence dans sa méditation.

Paul A. Chilton souligne avec beaucoup de finesse combien cette œuvre si fidèle au canevas évangélique et donc apparemment si distante du temps historique de sa composition, se révèle malgré tout redevable du contexte politique et idéologique qui l'a vu éclore. Discrètement, elle en rend compte même si le lien entre cette œuvre dévote et le contexte social et politique reste indirect. Un écrivain – fût-il dévot – parle toujours un peu de lui et de son temps ; le seigneur des Aygalades ne fait pas exception à la règle : nous constaterons combien son habitus de juriste transparaît dans ses vers, mais nous mesurerons aussi combien la couleur même de son œuvre rend compte des évolutions qui affectent l'arrière-plan politique, ainsi que le souligne si justement le critique britannique :

> Under Henry IV, the Regent Marie de Médicis, and Louis XIII the dominant problem was how to reconcile the politics of the national State with the politics of religion. Aix itself exemplies this with its stengthened royalist Parlement under Du Vair, its educational expansion under the tutelage of the monarch, and its fostering of religious orders. However, tensions remained between the Parlement and the Chapter of Saint-Sauveur. It is relevant to see the search of orthodoxy and national loyalty against the background of sporadic Protestant insurrection in the south and elsewhere during the period of composition of the Théorèmes. The militant orthodoxy of the work might also be seen against the rise of "libertinism". La Ceppède had contacts in Toulouse, and he would no doubt have known of the scandal caused there by Vanini[1] and of his execution three or four years before the publication of the second part. It is of course true that the text of the work does not refer in any explicit way to this background. But this does not necessarily mean that there is no connection, and it is indeed arguable that the historical context of the Théorèmes is essential for a proper understanding both of the poetry and the piety. The first thing to be noticed is the change in attitude behind the Imitation and the Théorèmes respectively. The Imitation was written in retreat from the dangerous situation in Aix […] The Théorèmes, on the other hand, seem related to the confidence, action, and constructiveness of the post-civil war phase of the Counter-Reformation in France. It is true that both works reflect the wave of devotional practice that swept through French society at the end of the sixteenth century. But they reflect different emphasis under different conditions. From a retiring penitential mood La Ceppède seems to shift to a more optimistic mood that is closely bound up with public service.[2]

[1] Le philosophe humaniste Giulio Cesare Vanini, connu aussi sous le nom de Lucilio Vanini, né en 1585 à Taurisano dans la Terre d'Otrante, fut exécuté à Toulouse le 9 février 1619. Maintenant considéré comme l'une des références du libertinage érudit, le « blasphémateur » italien eut la langue arrachée, fut jeté au bûcher, et ses cendres furent dispersées. Cette condamnation ouvrait la chasse aux « libertins » qui dura deux cents ans.

[2] Paul A. Chilton, *op. cit.* p. 50 : « Sous Henri IV, la régente Marie de Médicis et Louis XIII, le problème dominant était de concilier la politique de l'État national avec la politique de la religion. Aix elle-même en est un exemple avec son Parlement royaliste renforcé sous Du Vair, son expansion éducative sous la tutelle du monarque et sa promotion des ordres religieux. Cependant, des tensions subsistent entre le Parlement et le Chapitre de Saint-Sauveur. Il est pertinent de voir la recherche d'orthodoxie et de loyauté nationale sur fond d'insurrection protestante sporadique dans le Sud et d'autres régions pendant la période de composition des *Théorèmes*. L'orthodoxie militante de l'œuvre pourrait également être vue comme la volonté de s'opposer à la montée du "libertinage". La Ceppède avait des contacts à Toulouse, et il avait sans doute eu connaissance du scandale causé par Vanini et de son exécution trois ou quatre ans avant la publication de la seconde

Le commentaire n'est jamais – techniquement parlant – « politique », toutefois comme nous essaierons de le démontrer dans notre analyse du sous-bassement philosophique de cette fresque héroïque[1], le respect des valeurs éthiques, critère déterminant au moyen duquel le magistrat loyaliste passe au crible les principaux acteurs de la Passion, s'avère à la fois exigeant et significatif. Une simple transposition à laquelle la lecture des Théorèmes invite, nécessairement appliquée aux élites de la société du XVIe, s'avère des plus éloquentes : le « zèle » condamné jadis chez les apôtres se retrouve aussi sévèrement stigmatisé chez ses contemporains rangés sous l'« écharpe » de la Ligue…

Il aura donc fallu dix-neuf ans de maturation pour que les douze sonnets initiaux donnent corps aux *Théorèmes* de 1613. Mais ce processus créatif engagé dès 1594, marqué par des cycles et des pauses, va s'avérer selon une dynamique jamais commentée par le poète, toujours plus fécond. En effet, une autre éclipse apparente de neuf ans sera suivie de la naissance de la Deuxième partie des *Théorèmes*… Crise d'une créativité poétique défaillante ou lente maturation d'un projet en gestation ? Ces années de silence demeurent assez mystérieuses pour la critique littéraire. Jacqueline Plantié dans son introduction à l'édition qu'elle a dirigée témoigne de cette zone d'ombre :

> La Ceppède n'a pas laissé de confidences sur la façon dont cette seconde partie s'est imposée à lui. En 15942, la méditation de la Passion lui paraissait, à elle seule, propre à « donner quelque consolation aux âmes Chrétiennes parmi tant et tant de maux qui les affligent ». L'avait-il en tête ou sur le métier en 1613, comme il est vraisemblable, la prudence lui conseillait de ne pas la promettre à ses lecteurs. Les trois cents (plus un) premiers sonnets ayant demandé une si longue préparation, La Ceppède ignorait s'il pourrait mener à terme son entreprise. Les Théorèmes de 1613 formaient en somme un tout, et plus d'un poète avait borné (ou allait borner) son œuvre à suivre Jésus-Christ au Calvaire. Proposer une seconde partie pour un ouvrage qui paraissait terminé et harmonieux n'allait pas sans problème. La Ceppède devait intégrer l'ensemble des trois livres de 1613 dans un nouvel ensemble, celui des sept livres que comptent finalement les Théorèmes.

La deuxième partie comporte quatre livres : « Descente Aux Enfers » et « La Résurrection » au livre I ; les apparitions du Christ au livre II ; les livres III et IV ont, eux aussi, pour objet la Résurrection mais sont d'un abord plus secret. La numérologie semble y jouer un rôle non négligeable à condition d'adhérer aux lectures proposées par Yvette Quenot[3]. Yvette Quenot propose en effet d'analyser la signification possible des nombres 35 (7 × 5), 30 (6 × 5, ou 10 × 3),

---

partie. Il est vrai, bien entendu, que le texte de l'ouvrage ne renvoie en aucune manière explicite à ce contexte. Mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il n'y ait pas de connexion, et on peut en effet soutenir que le contexte historique des *Théorèmes* est essentiel pour une bonne compréhension à la fois de la poésie et de la piété. La première chose à remarquer est le changement d'attitude entre l'*Imitation* et les *Théorèmes*. L'*Imitation* a été écrite en retrait de la situation dangereuse à Aix […]. Les *Théorèmes*, en revanche, semblent reliés à la confiance, à l'action et à la volonté de reconstruction de l'après-guerre civile de la Contre-Réforme en France. Il est vrai que les deux œuvres rendent compte de la vague de la pratique dévotionnelle qui a balayé la société française à la fin du XVIe siècle. Mais les deux œuvres reflètent une importance différente s'inscrivant dans des contextes différents. D'un état d'esprit pénitentiel qui conduit à une volonté de retrait de la vie publique, La Ceppède semble passer à un état d'esprit plus optimiste étroitement lié à la volonté de se consacrer au service public. »

[1] Cf. « La trame néo-stoïcienne de la représentation laceppédienne », Partie 2.

[2] Année où le Parlement d'Aix-en-Provence reconnaît l'autorité du roi.

[3] Yvette Quenot, *op. cit.*, p. 175-181.

compte tenu de la valeur symbolique des nombres 3, 5, 6, 7, 10. Bien que neuf années constituent la charnière silencieuse du diptyque poétique que constituent les *Théorèmes*, et les *Douze méditations* « la prédelle » du retable des *Théorèmes*, la cohésion de l'ensemble est manifeste. D'ailleurs, l'ouverture épique de 1622 fait écho à celle de 1613. Les deux textes se répondent en miroir, mettant en évidence une indéniable continuité tant dans la thématique (la Passion) que dans le projet poétique (l'héroïsation du Christ y étant plus manifeste encore en 1622 avec la Résurrection) :

1613 : Je chante les amours, les armes, la victoire / Du Ciel

1622 : Je chante le Combat, la Mort, la victoire / Du Christ

Les deux longues parenthèses de silence qui encadrent chaque publication (respectivement de dix-neuf ans et de neuf ans) semblent présenter une création en suspens. Et elles ne laissent pas d'intriguer. On peut conjecturer que les pauses dans la création poétique ont été nourries par les abondantes lectures évoquées plus haut.

II. C. La Ceppede dans son temps : la Muse chrétienne, muse convertie opposée à la muse profane

Paradoxalement, cette poésie marque tout à la fois une continuité formelle et une rupture avec la veine lyrique de la Renaissance. Cette poésie est d'abord un héritage dont La Ceppède comme Du Bartas reconnaissent l'origine sacrée puisqu'elle est destinée à s'adresser à Dieu et qu'elle révèle des vérités divines. Christophe Bourgeois évoque cette transmission patrimoniale dans sa thèse *Théologies poétiques de l'âge baroque*[1] :

> La Muse chrétienne de l'âge baroque s'inscrit doublement dans la filiation humaniste. D'une part, elle hérite des termes dans lesquels se formule le débat sur le statut respectif du langage poétique et du langage théologique, sans cesse repris depuis l'époque de Pétrarque. D'autre part, le prestige des poèmes néo-latins, composés près d'un siècle plus tôt pour servir l'idéal d'un humanisme chrétien, est toujours intact, en particulier dans le sillage romain.

Mais on peut parler en ce qui concerne La Ceppède de l'acceptation de cet héritage « sous bénéfice d'inventaire » : il en refuse l'ambiguïté puisque la poésie peut tout aussi bien chanter l'épopée de Moïse que celle d'Énée. Christophe Bourgeois rappelle d'ailleurs que le débat est ancien :

> Cette hésitation entre rupture et continuité renvoie d'ailleurs à des débats anciens : pour éviter de commettre certaines erreurs de perspective, on doit se souvenir que l'on est confronté à des problématiques de longue durée. Appeler de ses vœux la naissance d'une Muse Chrétienne à la fin du seizième siècle, et plus encore en 1613, paraît même un désir peu novateur au regard des progrès déjà faits par celle-ci au fil des ans. Déjà, au temps de Marguerite de Navarre, les instruments pour penser une poésie authentiquement religieuse, au croisement du néo-platonisme et de l'évangélisme, se sont largement répandus. Dès les premiers feux de l'humanisme, le débat critique fait rage sur les moyens d'une véritable littérature

[1] Christophe Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque, La muse Chrétienne* (1570-1630), Paris, Honoré Champion, 2006, p. 43.

> chrétienne, dont témoigne *Le Cicéronien* d'Érasme, accusant le style cicéronien des prédicateurs de la cour papale de favoriser un néo-paganisme à l'antique.[1]

Saint François de Sales, autorité sacerdotale incontestable, qui a reçu des mains du père Ange Le Blanc un exemplaire des *Théorèmes*, apporte sa caution à l'entreprise de La Ceppède en des termes qui encouragent

> cette savante piété qui vous fait si heureusement transformer les muses païennes en chrétiennes, pour les ôter de ce vieil profane Parnasse et les loger sur le nouveau sacré Calvaire. Et plût à Dieu que tant de poètes chrétiens qui ont en notre âge si dignement témoigné comme vous, Monsieur, la beauté de leur esprit, eussent aussi, comme vous, fait paraître la bonté de leur jugement au choix des sujets de leurs poèmes ! La corruption des mœurs ne serait pas si grande : car c'est merveille combien les discours resserrés dans les lois des vers ont de pouvoir pour pénétrer les cœurs et assujettir la mémoire.[2]

L'hommage est motivé en particulier par l'exposé du projet poétique du magistrat aixois dans l'Avant-Propos des *Théorèmes* de 1613, dédié à La France, dans lequel La Ceppède reconnaît « l'immortalité des grâces » de la Poésie mais où il fustige, sur un mode très polémique, son avilissement. Il l'évoque en des termes sans nuances dans lesquels on croit pouvoir reconnaître un réquisitoire contre les jeux lascifs des *Folastries* de Ronsard, pendant bien profane et bien espiègle à la grave poésie des *Hymnes* :

> *[*T]outefois le retour des années l'a vue [la Poésie] du depuis si déformée qu'à peine reconnaissait-on plus en elle rien de céleste ni d'immortel ; si qu'au lieu d'être toujours la mignonne du Tout-Puissant, et de servir à ses offices sacrés, elle était devenue la servante des hommes corrompus, et n'était plus employée qu'à l'adoration des feintes déités ; qu'à la menteuse flatterie, dont elle endormait les grands vicieux au chant de leurs fausses louanges ; qu'au maquerellage des folâtres et lascives amours.[3]

Le trait est acéré. Bien que le poète théologien ne cite pas nommément les poètes ayant instrumentalisé cette poésie au service des puissants – et ayant par là même, selon lui, dénaturé sa fonction religieuse – il lance ici une attaque très incisive dont les cibles, si elles ne sont pas clairement proclamées, s'avèrent assez transparentes. Il paraît légitime, en effet, d'y voir une remise en cause probable des poètes de la Pléiade et de Ronsard, le terme « folâtres » relevant d'une quasi-citation du poète des puissants et des rois. Usant de l'allégorie, il dénonce une poésie non seulement lascive mais bien idolâtre :

> [E]t bien que la mollesse et la corruption de la plus grande partie de ceux qui l'ont possédée lui eussent laissé croître si longs les cheveux de l'Idolâtrie, du mensonge et de la volupté qu'elle en fut très horrible, si l'avait-il fardée subtilement, et si pompeusement parée, que facilement la peu caute jeunesse courait après ce masque trompeur, et se laisser piper à cette amorce alléchante.[4]

Yolanda Viñas del Palacio montre, dans un article lumineux, comment le poète converti abandonne le projet de séduire pour celui de démasquer :

---

[1] *Ibidem*, p. 40-41.

[2] François de Sales, *Œuvres*, Lyon-Paris, Vitte, 1910, t. 16, Lettre MXXX, p. 286, cité par Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 9, citée en annexe p. 575.

[3] Avant-propos.

[4] Avant-propos, *ibidem.*

> Converti, le poète est appelé à convertir. Détaché des passions et attentif aux biens célestes, il peut délivrer un discours de vérité qui s'écarte des chimères et des fables.Il ne cherchera pas à séduire par des propos aussi vains que chatoyants, mais à déchirer le voile des illusions car sa parole vient de l'Éternel.[1]

Elle met en évidence la fougue et l'enthousiasme du poète investi par la Providence, dans le droit-fil de la pensée tridentine, appelé à restaurer – avec la fierté apportée par le sentiment de mener un juste combat – les valeurs de l'Église romaine :

> La Ceppède justifie la croisade contre Cupidon, Mars et les filles de Mémoire par la nécessité de rénovation poétique. Jadis, « mignonne du Tout-Puissant », dont elle entonnait la louange, promulguait les décrets et chantait les bienfaits, la poésie est déchue en devenant la servante des « hommes corrompus » et des fausses déïtés. Les fastueuses parures dont elle se revêt et le masque trompeur, « amorce alléchante » sous lequel elle s'occulte sont les signes de son avilissement. Le poète, coupable d'avoir été « affriandé de ces chatouilleuses mignardises », fait l'expérience radicale de la pitié lorsque « esclairé d'un favorable rayon du Soleil de Justice », il réussit à rompre le maléfice. À l'origine de la rénovation poétique, il y a le Dieu compatissant qui décide de ne pas punir les imperfections et de ne pas sanctionner les manquements. Ce que La Ceppède raconte dans l'Avant-Propos de son œuvre n'est donc pas « l'histoire pathétique d'un genre littéraire en perdition », comme le prétend Julien Gœury, mais celle de la justification telle que l'interprète l'Église romaine. Produite par une inspiration dont on ne saurait s'enorgueillir, parce qu'on ne l'a pas méritée, la purification s'accomplit dans les vers qui la rende manifeste. « Je la démasque » s'écrie La Ceppède. L'orgueil fait place à l'acceptation humble, « démasquer » étant le propre de celui qui se sait investi d'une mission qui fait écho à l'initiative de la grâce. De là la nécessité de dépouiller la matière verbale jusqu'à l'épurement[2].

Yolanda Viñas del Palacio éclaire pourtant une aporie qui touche tous ces poètes catholiques ou réformés – comme Théodore de Bèze[3] – qui usent d'un support poétique performant, précieux

---

[1] Yolanda Viñas del Palacio, *Prière et supplication dans la poésie religieuse du premier XVIIe siècle* In : *La supplication : discours et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 181.
[2] *Ibidem*, pp. 183-184.
[3] Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, « avis au lecteur », éd. Marguerite Soulié, Mugron, José Feijò, 1990, p. 5-6 : « Que plût à Dieu que tant de bons esprits que je connais en France, en lieu de s'amuser en ces malheureuses inventions ou fantaisies vaines et déshonnêtes (si l'on en veut juger à la vérité), regardassent plutôt à magnifier la bonté de ce grand Dieu, duquel ils ont reçu tant de grâces, qu'à flatter leurs idoles, c'est-à-dire leurs seigneurs ou leurs dames, qu'ils entretiennent en leurs vices par leurs fictions et flatteries. A la vérité il leur serait mieux séant de chanter un cantique à Dieu que de pétrarquiser un sonnet et faire l'amoureux transi, digne d'avoir un chaperon à sonnettes, ou de contrefaire ces fureurs poétiques pour distiller la gloire de ce monde et immortaliser celui-ci ou celle-là : choses qui font confesser au lecteur que les auteurs d'icelle n'ont pas seulement monté en leur mont de Parnasse, mais sont parvenus jusqu'au cercle de la Lune. Les autres (du nombre desquels j'ai été à mon très grand regret) aiguisent une épigramme tranchant à deux côtés ou piquant par le bout, les autres s'amusent à tout renverser plutôt qu'à tourner, autres, cuidant enrichir notre langue, l'accoutrent à la grecque et à la romaine », cité par Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 102-103.

pour dispenser leur engagement militant tout décriant par ailleurs assez radicalement le discours poétique…
Critique – parce que converti – mais intellectuellement honnête et peu enclin à l'invective, le poète confesse, en effet, comme le poète protestant, ne pas avoir été lui non plus insensible aux charmes d'une poésie courtisane qu'il condamne désormais :

> J'en parle comme expérimenté ; car dès le plus en avril de mon âge affriandé de ses chatouilleuses mignardises, je la reçus comme ma plus délicate délice.

Péché de jeunesse qu'un repentir véritable (ou du moins affiché) s'emploie à corriger :

> [M]ais bientôt après, éclairé d'un favorable rayon du Soleil de la Justice, je la démasquai, et reconnus que celle qui fut jadis fille du Ciel était devenue serve de l'Enfer.

La lettre dédicatoire des *Théorèmes* de 1622 adressée « Au Roy » se révèle tout aussi sévère à l'égard d'une poésie volage, profane. Comme toute une génération de poètes qui a préféré les lettres sacrées aux lettres profanes, La Ceppède associe maintenant aux termes de « pétrarquiser » et « pindariser » une connotation très négative. Cette poésie amoureuse et profane qui se voulait sublime s'avère – reconnaît-il douloureusement –, basse, indigne de ses aspirations. Il se résout donc à une sorte de compromis entre une poésie dont la puissance de communication ne saurait être négligée et une épuration idéologique qui s'avère indispensable pour que l'efficace poétique ne recèle aucune souillure.Yolanda Viñas del Palacio expose clairement cette stratégie qui témoigne de la recherche d'un compromis très pragmatique :

> Les *Théorèmes* arguent le respect scrupuleux de l'orthodoxie, mais l'immense érudition théologique déployer pour confirmer telle ou telle affirmation ou expliquer tel ou tel « licence » corrobore que la parole poétique ne traduit pas toujours de manière convenable les décrets éternels et les opinions de l'Église. Si, malgré tout, le poète tient à célébrer la vérité révélée en poèmes qui rappellent l'art de pétrarquiser et ont le Ronsard des Amours comme garant, c'est parce qu'il n'est pas dupe des avantages à tirer des attraits irrésistibles de la poésie, la grande corruptrice des mœurs qu'il faudra désormais mettre au service des dogmes. Les théologiens chargés de donner l'approbation aux Théorèmes goûtent eux aussi ces charmes. Ils n'y remarquent, disent-ils, « qu'une belle et sainte doctrine, qui s'accorde à la créance de l'Église de laquelle les âmes pieuses peuvent recueillir, non moins de fruit, que de consentement, pour l'excellence des belles et rares inventions qui s'y trouvent ». Les belles conceptions poétiques rendent délectables les rigueurs de la mortification et constituent un outil efficace pour imprimer durablement l'histoire sainte, comme l'observe saint François de Sales dans sa lettre à La Ceppède. « C'est merveille, écrit-il, combien les discours resserrés dans les loi des vers ont de pouvoir pour pénétrer les cœurs et assujettir la mémoire. »[1]

La Ceppède va donc placer son œuvre sous l'égide de l' « Empérière du Ciel » pour que ce compromis indispensable ne puisse être considéré par quiconque comme une détestable compromission. Dans cette perspective qui veut allier efficacité et orthodoxie, la muse dévote sera Uranie qui, grâce à une hyperdulie vertueuse, autorisera un dépassement des plus exigeants. La pérennité horatienne à laquelle doit aspirer la Poésie – *aere perennius* –, ne peut se concevoir, en effet, sans que la Vierge n'y apporte son soutien et sa caution :

[1] Yolanda Viñas del Palacio, *art. cit.*, pp. 185-186.

> Rendez-moi, ô ma Vierge, à mes vœux favorable,
> Afin qu'ores je puisse (en dépit des Hébrieux)
> Graver sur cet airain, et le temps, et les lieux
> Où vostre fils se montre en état adorable.
>
> Donnez-moi la vertu, non de pindariser
> Mais d'eslever ma voix pour évangélizer
> A qui, quand, et comment il a voulu paraistre.[1]

Car il est même possible de deviner sous les blandices de cette poésie profane des dangers plus redoutables encore que le poète semble dénoncer… Peut-être même, associe-t-il à ces égarements vains – ce culte rendu à « de feintes déités » –, les ferments d'imposture dont se nourrit la guerre civile source de déchirements religieux…

> Je ne vous convie pas, SIRE, à l'accointance de ces Muses profanes et débauchées (dont votre France formillait au dernier siècle) qui n'ont servi et ne peuvent valoir qu'à débaucher les âmes pudiques, et noircir pour cet effet la presse et le papier de mille fausses louanges à la faveur des feintes déités. Mais je vous supplie très humblement de toute l'affection de mon cœur de marier votre guerrière valeur avec l'agréable piété de ces Vierges saintes, qui servirent jadis (et servent encore parmi quelques esprits détriés[2] du monde) à chanter les louanges du vrai Dieu, et sont propres à déchiffrer les mystères de notre salut.

Il est significatif que La Ceppède accompagne cette *adresse Au Roy*, avant-propos de l'édition de 1622, d'une note explicative d'ordre métadiscursif qui renvoie au texte antérieur de 1613. Le procédé témoigne de sa constance et de sa détermination[3]. Il affirme que son projet poétique est en premier lieu motivé par un souci de purification idéologique tant dans les *Théorèmes* de 1613 que dans ceux de 1622. Ce souci présenté dans un registre polémique, témoigne de la conversion d'une partie des élites portées par l'idéologie environnante tridentine – particulièrement influente dans le sud-est de la France – à laquelle adhère manifestement le poète. Yolanda Viñas del Palacio rappelle encore, dans une note de son article, que La Ceppède se conforme ainsi strictement – comme beaucoup d'hommes de lettres et de foi – à une des résolutions tridentines majeures qui ont pour objet la reconquête des espaces idéologiques désormais investis par une pensée réformée miltante:

> Le 4 décembre 1564, les Pères de l'Église catholique, apostolique et romaine se réunissent pour la dernière fois à Trente sans avoir résolu le problème de la diffusion de la foi qu'ils avaient pourtant soulevé. Religieux et laïcs doivent alors mettre en marche un vaste programme éducatif pour reconquérir les espaces gagnés au protestantisme. La poésie spirituelle participe à la croisade. Elle majore, comme le concile, la valeur des œuvres, développe la notion de mérite et réaffirme la doctrine de la transsubstantiation tout en se présentant comme un charisme. Se réclamer du don des larmes, c'est insister, comme les décrets conciliaires, sur la valeur de la contrition et de l'attrition, autant d'étapes sur le chemin de la grâce.[4]

Ainsi d'une part sa palinodie ne relève-t-elle pas d'un caprice, et n'est pas isolée mais s'inscrit, de d'autre part, dans la dynamique conquérante d'un engagement religieux et idéologique assumé, dans

[1] II, II, 1.
[2] Retirés.
[3] Voir l'*Avant-propos* de la 1re partie des *Théorèmes*.
[4] Yolanda Viñas del Palacio, *art. cit.* note 5, p. 181.

lequel le souci esthétique n'apparaît plus comme déterminant. La Ceppède, comme le souligne Antoinette Gimaret actualise, comme beaucoup[1], le *topos* préfaciel de la poésie tridentine :

> Il s'agit tout à la fois d'être poète et de faire œuvre de dévotion, d'écrire pour convertir l'autre et donc, de savoir utiliser à bon escient les armes de la rhétorique profane. La première convertie est donc la plume. La métamorphose de la Muse débauchée en Muse sainte devient un passage obligé dans les avant-propos. Car le poète militant doit justifier son entreprise poétique, réactivant de ce fait un débat, ancestral : comment concilier tradition antique et tradition chrétienne, recherche esthétique et labeur mystique ? L'apparition du genre de la « muse dévote » souligne l'importance de cette thématique de conversion générale des muses.[2]

Toutefois, il est aussi probable que cette exigence affichée qui s'inscrit dans un mouvement de pensée collectif, ne relève pas d'un « effet de mode » mais bien d'une remise en cause plus personnelle, sans doute plus intime, signe d'une conversion véritable. Nous avons constaté que La Ceppède affirmait avoir démasqu[é] » et « reconnu[…] » les pièges cachés sous les appas : ces termes sont très éloquents, ils renvoient au lexique non seulement de la vérité mais de la Vérité révélée. Ils mettent en jeu un retour sur soi, ils confinent à la confession d'une faute heureusement réparée, une contrition[3] au sens strictement pénitentiel du terme. Et cette conversion est proclamée avec l'emploi de la première personne sans autres précisions autobiographiques incontestables – il est vrai. Rappelons, enfin, la constance du poète aixois pour lequel le projet des *Théorèmes* fut l'œuvre quasiment unique[4] de toute une vie dévote, contrepoint d'une vie profane – inscrite dans le monde – vie particulièrement brillante tant dans le cénacle du Grand Prieur qu'à la tête du Parlement de Provence.

Selon une démarche explicite dans ces *Avant-propos* (1613 et 1623), la poésie de La Ceppède associe profession de foi et piété. Toutes deux en deviennent le substrat poétique exclusif. Le séisme idéologique des controverses religieuses, les troubles tragiques qui ont déchiré un pays où le concept de chrétienté ne relevait plus désormais de l'évidence, ont conjointement affecté l'idéologie désormais diffractée, l'harmonie du corps social et l'expression artistique. *L'Avant-Propos* des *Théorèmes* de 1613 qui évoque son œuvre poétique sous les traits du petit Bananias, rejeton prophétique d'Osée et de la paillarde Gomer, évoque, par le truchement de ses vers, la quête de la restauration d'un ordre.

---

[1] Antoinette Gimaret, *Extraordinaire et Ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant* (1580-1660), Paris, Champion, 2011, pp. 425-426. Dans une note, Antoinette Gimaret dresse un inventaire non exhaustif mais très éloquent des titres de recueils de poésie dévote pour certains strictement contemporains des *Théorèmes Spirituels* : « *La Muse catholique du Sieur de la Croix Maron*, Bordeau, Millanges, 1607 ; *Le sacré Hélicon ou le dévot logis de la Muse dévote*, Châlon, Claude Guyot, 1608 ; *Le Thresor sacré de la Muse Saincte*, par Auvray, Amiens, Jacques Hubault, 1611 ; *La Muse sacrée du Sieur de Saint Ouan*, Paris, François Huby, 1621 ; *Uranie pénitente*, Rouen, 1628 ; *Le Parnasse sacré,* Claude Rigaud, Lyon, Simon Matheret, 1657, etc. »

[2] *Ibidem*.

[3] « La contrition est une repentance volontaire, & entière douleur de ses pechez : les detestant si parfaitement pour l'amour de Dieu, qu'on vient la dessus à se resoudre de ne les reiterer plus à l'advenir » *In* Pierre Milhard, *La Vraye Guide des curez, vicaires & confesseurs*, Lyon, François Arnoullet, 1604, p. 56.

[4] Si l'on considère la *Penitence des Pseaumes de David* comme une sorte de « galop d'essai »…

Cet ordre religieux, moral, sociétal – du microcosme de la famille à l'État pacifié – activement recherché fait écho, dans un savant contre-pied, au désastre dénoncé un demi-siècle plus tôt par Ronsard dans son *Discours sur les misères de ce temps*[1]. Le poète inspiré prend ainsi le relais balsamique du « doux appareil dont ce grand Chirurgien céleste les a cicatrisés » pour soigner les désordres et les ulcères mortifères pour toute la société :

> Cette Ethnique doncques, ainsi respurgée & faite Chrestienne, commença bien-tost après de concevoir, non (comme auparavant) des avortons monstrueux, mais de beaux enfants immortels, qu'elle a du depuis en diverses ventrées enfantez au Seigneur. Desquels après les embrasemens de nos derniers malheurs, j'ay fait naistre cettuy-ci, portant en sa main le livre du Prophète enveloppé des mystères, escrit dedans pour les doctes, & dehors pour les ignorans, contenant les plus justes et pitoyables lamentations qui furent jamais souspirées ; & les plus joyeuses & plus agréables chansons, qui furent jamais chantées : celes-là très propres à la douleur de nos vieux ulcères, pour détester nos pechez, qui les ont creusés ; & celes-cy très-convenables pour magnifier le doux appareil dont ce grand Chirurgien céleste les a cicatrisés : celes-là très-utiles, pour abatre l'orgueil de nostre présomption, & graver dans nos cœurs la crainte du Dieu des armées, voyant la vengeance de sa divine Justice executée sur son propre Fils, s'estant voulu charger de nos crimes, & celes-cy très-fortes, pour relever nostre penchante espérance, exagérant l'éternel mérite de son sang innocent si largement versé pour laver nos soüilleures : celes-là très-nécessaires, pour nous apprendre à patir nos souffrances déméritées par la compassion des douleurs de celuy qui ne démérita jamais tant soit peu ; & celes-cy très-solatieuses, pour nous resjouir au fort de nos ennuis, cognoissant la faveur que ce grand Rédempteur nous fait de nous communiquer icy bas quelqu'une de ses peines, à fin de nous faire pleinement conjouyr avec luy du juste loyer de son cruel martyre, parmy les éterneles délices de son éternel Edem. Or ayant recognu que ce petit Bananias estoit porteur & gardien de ces divines Tables, dans les seuls caractères dequeles l'ignorant trouve la parfaite science : le sçavant, l'immortel proffit du savoir : le subjet, la fidèle obéissance : le Roy, la douce & juste domination : le fils, l'humble reverence : le père, l'amoureuse correction : le justiciable, l'obéissant respect : le magistrat, la droite justice : le serviteur, l'affectionnée loyautée : le maistre, la charité paternelle : le pecheur, la confiance en pénitence : le juste, la peur filiale : l'humble, le rehaussement inespéré : le superbe, la difficile humblesse : l'avare, la libéralité

[1] Ronsard, *Discours sur les misères de ce temps*, *Discours à la Royne*, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1950 (1562), t. II, vers 115 à 193, p. 548 : « Ce monstre arme le fils contre son propre père, / Le frère factieux s'arme contre son frère, / La sœur contre la sœur, et les cousins germains / Au sang de leurs cousins veulent tremper leurs mains ; / L'oncle hait son nepveu, le serviteur son maistre ; / La femme ne veut plus son mary recognoistre ; / Les enfants sans raison disputent de la foy, / Et tout à l'abandon va sans ordre et sans loy. / L'artizan par ce monstre a laissé sa boutique, / Le pasteur ses brebis, l'avocat sa pratique, / Sa nef le marinier, sa foire le marchant, / Et par luy le preud'homme est devenu méchant. / L'escolier se desbauche ; et de sa faux tortüe / Le laboureur façonne une dague pointüe, / Une pique guerrière il fait de son rateau, / Et l'acier de son coultre il change en un couteau. / Morte est l'authorité ; chacun vit à sa guise ; / Au vice desreiglé la licence est permise ; / Le désir, l'avarice et l'erreur insensé / Ont sans dessus dessous le monde renversé, / Ont fait des lieux sacrez une horrible voirie, / Une grange, une estable et une porcherie, / Si bien que Dieu n'est seur en sa propre maison ; / Au Ciel est revolée et Justice et Raison, / Et en leur place, hélas ! règne le brigandage, / La force, le harnois, le sang et le carnage. / Tout va de pis en pis ; le sujet a brisé / Les serments qu'il devoit à son Roy mesprisé ; / Mars, enflé de faux zèle et de vaine apparence, / Ainsi qu'une Furie agite nostre France, / Qui farouche à son Prince opiniastre suit / L'erreur d'un estranger, et folle se destruit. / Tel voit-on le poulain dont la bouche trop forte / Par bois et par rochers son escuyer emporte, / Et maugré l'esperon, la houssine et la main, / Se gourmer de sa bride et n'obéir au frein : / Ainsi la France court en armes divisée, / Depuis que la Raison n'est plus autorisée. »

> mesnagère : le prodigue, l'espargne libérale : le continent, la perfection de la tempérance : le voluptueux, le frein dompteur de ses appétits : & généralement chacun, le moyen de réformer sa vie sur le juste modèle de celuy, qui pour nostre amour a bien voulu se conformer à la nostre, hors de l'inclination au péché.[1]

Dans un article intitulé « Culture et religion au dix-septième siècle », le regretté Jean Mesnard soulignait combien ces déchirements qui éclatent au XVIe – sans doute déjà imperceptiblement présents dans le concept médiéval très idéalisé de la chrétienté –, sont aussi à l'origine, derrière le séisme idéologique et son cortège d'horreurs, d'un approfondissement sincère du sentiment religieux. Il s'actualise hélas tout autant dans le sang versé que dans la recherche d'une expression épurée de cette foi, dans l'expression élégiaque d'une unité désormais perdue, et, évidemment, dans un engagement militant. De façon diamétralement opposée – le choix de la violence actualisé par les Ligueurs ou la recherche d'un équilibre politique *via* l'instauration d'une monarchie gallicane forte comme choisissent de le faire les « Politiques[2] » – la société du XVIe siècle tente d'apporter une réponse à ce sentiment partagé et élégiaque d'une perte de sens, de valeurs, d'idéal. Ses élites s'emploient ardemment et souvent violemment à restaurer, par des voies qui s'excluent poutant radicalement, une foi irradiante plus forte et mieux ancrée :

> L'éclatement de la chrétienté ne cesse de se dessiner à l'arrière-plan de toute étude sur les débuts de l'époque moderne. On sent se heurter Réforme et Contre-Réforme, catholicisme et protestantisme. L'unité et l'harmonie que nous prêtons à la chrétienté médiévale n'étaient sans doute qu'apparentes ; mais à cette apparence a succédé au seizième siècle la réalité d'un déchirement irrémédiable. La tension ainsi établie est au fondement de la situation du dix-septième siècle. Cet éclatement de la chrétienté peut donner à des interprétations très diverses. Rappelons le paradoxe de Jean Delumeau[3] , déclarant que la Réforme et la crise qui l'accompagne instaurent un processus, non de déchristianisation, mais de christianisation. Le paradoxe comporte une bonne part de vérité : il est bien certain que la profondeur religieuse du XVIIe siècle a découlé de la crise traversée. Mais l'éclatement de la chrétienté me semble avoir entraîné un […] sentiment de la nostalgie. Nostalgie de la chrétienté elle-même.[4]

Ainsi Arlette Jouanna rappelle-t-elle que les extrêmes violences même des Ligueurs – prêts au pire pour empêcher l'arrivée sur le trône d'un « relaps » en la personne d'Henri de Bourbon –, ne peuvent être dissociées en réalité d'un besoin fiévreux de purification et de restauration morale :

> On se condamnerait à ne rien comprendre au phénomène [de la Ligue] si on ne le replaçait pas dans le contexte de la quête fiévreuse de purification morale et spirituelle qui caractérise les années 1580 et 1590.[5]

L'historien Alberto Tenenti apporte un éclairage convergent sur cet éclatement idéologique majeur qui bouleversa ce qui avait été la chrétienté :

---

[1] Avant-propos.

[2] Arlette Jouanna, *La France du XVIe siècle 1483-1598*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 1996, p. 528 « La famille d'esprits qui est stigmatisée sous ce nom [i.e. les Politiques]se distingue par une manière commune d'envisager la division religieuse et de proposer une approche politique du problème confessionnel ».

[3] Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, 1971, p. 6.

[4] Jean Mesnard, « Culture et religion dix-septième siècle » dans *La culture du dix-septième siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 111.

[5] Arlette Jouanna, *ibidem*, p. 573.

> Autour de 1520, les Européens vivent encore dans un monde unitaire, spirituellement commun, et supportent d'autant plus facilement les quelques hardiesses ou singularités de la culture : en fait, ils ne supposent, ou n'imaginent même pas la possibilité d'une rupture véritable dans le monde solide de leurs croyances. Pétris par des siècles de civilisation hiérarchique et compacte, ils ne sont, en général, guère disposés à concevoir des oppositions qui seraient radicales […]. Le monde cohérent d'alors semble au-dessus de ces modifications et de ces dangers. […] La vaste bataille théologique, qui se mêla si bien aux querelles sociales, aux conflits politiques, au déchaînement des armes, fit certes plus de bruit que le style et la culture des Anciens retrouvés ; elle bouleversa jusqu'au tréfonds tous les esprits qui en furent atteints ; et ils furent très nombreux, des dizaines, des centaines, des milliers de fois plus nombreux que le public étroit des humanistes. Ainsi, la Réforme n'a pas eu moins de conséquences indirectes que d'effets directs sur le plan spirituel. Agissant de façon lente mais en profondeur sur le vaste plan de la sensibilité, elle fit éclater, sans toujours s'en rendre compte, l'univers unitaire et fort du Chrétien.[1]

Ces bouleversements idéologiques, accompagnés de troubles à l'ordre public comme le montre excellemment Denis Crouzet dans *Les Guerriers de Dieu*[2] où la violence est devenue sacrale avec « la violence des innocents »[3], n'ont pu laisser indifférent le juriste pieux certes, intègre et mesuré que fut ce juge, président de la cour des Comptes d'Aix-en-Provence. Pour un catholique dévot mais respectueux de l'ordre incarné par une figure royale légitime, l'idée d'une réforme gallicane, militante et idéologique s'impose. Elle repose sur le besoin d'une pénitence collective mais aussi d'une nouvelle conception de l'engagement religieux, respectueuse de l'autorité légale, légitimée par Dieu.

Une figure évangélique porte cette volonté irrépressible de repentir : celle de la « sainte débauchée » devenue provençale par son exil. Marie-Madeleine acquiert, en effet, une dimension toute privilégiée dans la poésie baroque – et notamment dans l'œuvre de celui qui voulut être enseveli sous sa protection dans la grotte des Aygalades. De fait, la poésie honteuse et profane que La Ceppède se plaît à démasquer et qu'il relégitime, purifiée grâce à sa pénitence, ne laisse pas d'évoquer la figure de la pécheresse convertie à la sainteté que fut Marie-Madeleine, naguère prostituée. Un sonnet de Siméon Guillaume de la Roque – ami de Malherbe[4] – célèbre le renoncement au monde de la Sainte :

> Enfin la belle dame orgueilleuse et mondaine
> Changea pour son salut et d'amant et d'amours
> Ses beaux palais dorez aux sauvages séjours
> Sa faute au repentir, son repos à la peine,
>
> Son miroir en un livre, et ses yeux en fontaine,
> Ses folastres propos en funèbres discours
> Changeant mesme d'habits en regrettant ses jours
> Jadis mal employez à chose errante vaine.
>
> Puis ayant en horreur sa vie et sa beauté,
> Mesprise le plaisir, l'aise et la vanité,
> Les attraits de ses yeux, l'or de sa tresse blonde.

[1] A. Tenenti, « Milieu XVIe siècle, début XVIIe siècle. Libertinisme et hérésie », *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1963, pp. 2-3.
[2] Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, Paris, Champ Vallon, 1990, p. 77.
[3] *Ibidem,* p. 77-91.
[4] Cité par Jean Rousset dans son *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Corti, t. 2, p. 26.

> Ô bienheureux exemple ! ô sujet glorieux !
> Qui nous montre icy bas que pour gagner les Cieux
> Il faut avant la mort abandonner le monde.

Voici un « sujet glorieux » dont semble s'être inspiré La Ceppède pour détacher la poésie de toute mignardise profane. La recherche d'une poésie qui se veut ontologiquement autre et la démarche militante de La Ceppède ne sont donc pas des choix singuliers. Marie-Madeleine Fragonard souligne qu'à cette étape de l'Histoire « la proclamation de la foi se conjoint chez les lettrés à cette autre définition de soi qu'est la pratique littéraire, reconnue comme valeur sociale »[1]. La littérature ouvre maintenant un champ nouveau à l'inspiration et à une rhétorique devenue plus polémique, moins « mignarde »...La poésie prend désormais modèle sur la prière devenue référence exclusive comme le souligne Yolanda Viñas del Palacio :

> La prière, aussi sincère soit-elle, est destinée à servir de modèle et d'exemple. La poésie enseigne, en effet, la manière de s'adresser au divin. C'est parce qu'elle instruit, qu'elle n'est plus cet exercice oisif propre des esprits mondains qu'on appelle « poésie » ; c'est parce qu'elle se détourne des vains plaisirs qu'elle trouve indigne le *delectare* rhétorique et qu'elle s'érige sur le socle *docere* et l'efficace *movere*, piliers de la prédication contre-réformiste. Elle veut bouleverser et émouvoir pour abattre les défenses que l'orgueil érige afin de rendre le lecteur capable de reconnaître les péchés sur lesquels il doit pleurer.[2]

L'humanité déchirée ressent plus que jamais le besoin d'un chantre psychopompe qui sache poser des questions existentielles et recueillir des réponses susceptibles de la rédimer de ses angoisses nouvelles. L'humanité a donc besoin d'un chantre qui sache légitimement, ès qualité[3], concilier les lois des hommes avec le grand projet d'un ordre divin, afin de restaurer un ordre social et théologique. Celui qui « appartient au cercle des intimes de Guillaume du Vair, Président du Parlement d'Aix et le plus doué des porte-parole du loyalisme des magistrats gallicans » comme le souligne Charles Alexandre Sacey cité par Yolanda Viñas del Palacio[4], fait fusionner – en ce qui le concerne – vie dévote et vie mondaine, valeurs religieuses et valeurs politiques dans une œuvre dont la portée n'est plus strictement esthétique ; elle prétend désormais à une portée historique, politique voire eschatologique :

---

[1] Marie-Madeleine Fragonard, « Poésie du sentiment religieux – XVIe, XVIIe siècle », *Encyclopaedia Universalis*. https://www.universalis.fr/encyclopedie/poesie-du-sentiment-religieux.

[2] Yolanda Viñas del Palacio, *art. cit.* p. 181.

[3] Cf. le sonnet I, II, 81 : « Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Roys / Les Roys aux Magistrats, pour rendre la justice : / Dont les justes décrets, dont le saint exercice, / Par l'effort de la peur sont forcez maintefois ». Ligne directrice d'une pensée loyaliste et gallicane reprise dans la seconde partie des *Théorèmes*, neuf ans plus tard dans le sonnet II, II, 70 : « Les Roys donnent ainsi leur suprême puissance / Aux plus hauts Magistrats : les Roys l'ont de naissance / Les Juges l'ont des Rois, et les vont hommageant ».

[4] Charles Alexandre Sacey, *Études biographiques pour servir à l'histoire de l'ancienne magistrature française*, Paris, Amyot, 1858 ; PETREY-GIRARD et TARRÊTE [dir.], *Guillaume du Vair : parlementaire et écrivain (1556-1621)*, Paris, Honoré Champion, 2002. Cité par Yolanda Viñas del Palacio, *art. cit.* pp. 194-195.

> Pour La Ceppède, comme pour Du Vair, l'idéal de l'histoire était l'acmé : un âge d'or libre de toute menace apocalyptique où la magistrature aurait une fonction vicaire.[1]

Tout autant miroir des angoisses de son temps que d'espoirs de refondation d'une société pacifiée, l'œuvre de Jean de La Ceppède s'inscrit donc légitimement et logiquement dans cette évolution de la production poétique, évolution plus thématique que formelle. Cette oeuvre est d'autant plus difficile à cerner qu'elle ne peut être réduite à un simple catéchisme, elle qui exalte le sonnet, forme jusqu'alors privilégiée pour la célébration de ces amours considérés désormais comme dévoyés…

II. D. Sur les pas de La Ceppède…

L'unité des sept livres qui composent cette œuvre abondante, bigarrée et mystérieuse est indéniable. Elle est portée par un souffle qui se réclame inspiré par l'Esprit-Saint ; résolument engagé, il veut emporter le lecteur sur les sentiers de la méditation. Dès le premier livre en effet, le narrateur-exercitant, qui se range sous l'autorité « des antiques ouvriers du Tabernacle antique » et de la figure d'Isaïe, sollicite de Dieu que lui soit accordée la grâce de réussir « dignement » les mêmes desseins que le prestigieux prophète, avec le même enjeu : une Parole inspirée, donc efficace. Le deuxième livre s'ouvre de même sur une supplique comparable pour que l'Esprit Saint qui guida les Hébreux hors d'Égypte par une colonne de feu la nuit, qui se manifesta sous forme de flammes lorsque Moïse reçut les Tables de la Loi sur l'Horeb, se manifeste et le conduise. Le troisième livre s'interroge sur l'identité de la Muse qui lui apportera son concours et son inspiration pour délivrer son témoignage sur la mort du Christ. Le quatrième livre soit le premier de la seconde partie des *Thèorèmes* (1622) appelle aussi dans son sonnet d'ouverture le souffle de l'Esprit-Saint afin que, fort de cette autorité nouvelle, il tente de réconforter la Mère éplorée. Le cinquième livre rappelle la mission qui lui a été assignée, la même d'ailleurs que celle des Apôtres confirmés en leur foi par la Pentecôte : celle d'évangéliser et non pas de « pindariser ». Au début du sixième livre des *Théorèmes* de 1622, La Ceppède invoque la puissance du Verbe incarné dans la personne du Christ pour qu'il prête assez de force à sa muse prophétique, qu'il féconde son Uranie. Le septième et dernier livre, soit le quatrième des *Théorèmes* de 1622, renouvelle, dans une ultime requête adressée au Saint-Esprit, la demande qu'un souffle « en forme de langue, et de flamme, et de vent » afin de légitimer son identité de poète appelé à « enseigner au peuple moins savant ».

La première partie de notre approche portera donc sur la dimension prophétique revendiquée pour l'ensemble de l'œuvre et sur la réception qu'elle attend du lecteur. Nous étendrons l'étude de cette œuvre qui donne à voir et à entendre les acteurs de la Passion, mais qui nous apprend beaucoup – et presque à son insu – sur son auteur en nous interrogeant sur le choix d'une trame néo-stoïcienne pour étayer l'évocation héroïque de la Passion. Œuvre à bien des égards

[1] Yolanda Viñas del Palacio, *ibidem*, note 81, p. 197 : « Le prince souverain, qui a à gouverner un grand nombre d'hommes, une grande quantité de provinces et villes, établit des gouverneurs et magistrats sous lui ; et pour les instruire et adresser en l'exercice de leurs charges, leur donne ses lois, comme la règle de leurs actions : et outre, les avertit en choses douteuses et importantes de lui en faire rapport et en attendre son commandement. Certainement, tant que cet ordre est observé, que les sujets obéissent aux magistrats et les magistrats à la loi et au prince souverain, l'État se maintient en grande paix, fleurit et prospère merveilleusement. » citation tirée de Charles Alexandre Sacey, *Études biographiques pour servir à l'histoire de l'ancienne magistrature française*, Paris, Amyot, 1858 ; PETREY-GIRARD et TARRÊTE [dir.], *Guillaume du Vair : parlementaire et écrivain (1556-1621)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 20.

« autofictionnelle » avant l'heure, la production – qu'elle soit poétique ou prosaïque – du magistrat converti éclairent *l'ethos* du poète.

Sa représentation néo-stoïcienne de la Passion qui constitue donc notre deuxième partie, dessine, en effet, la figure d'un Héros à laquelle le seigneur des Aygalades, conseiller du Roi, semble avoir lui-même aspiré en son particulier.

La troisième partie de cette étude portera sur les hybridations génériques de cet objet poétique, de « cet étrange monstre » bigarré que sont les *Théorèmes Spirituels*. Peut-on évoquer à leur propos un « *canzoniere* » dévot dans lequel le Christ aurait pris la figure de l'Amant allant jusqu'au sacrifice suprême pour son Église bien-aimée ? Ou les *Théorèmes* ne seraient-ils pas plutôt une épopée dévote dont le Christ serait le Héros ? Doit-on plutôt enfin considérer cette œuvre singulière comme un brillant catéchisme comme le laissent entendre Lance K. Donaldson-Evans[1] et dans une certaine mesure Jacqueline Plantié ?

Avec la perspective génétique ainsi ébauchée, nous interrogerons dans la quatrième partie la structure même de cette œuvre hétérogène, bigarrée, et dont on n'a trop souvent retenu que la virtuosité poétique au risque de négliger la volonté apologétique portée par les annotations. Comment considérer, en effet, cette œuvre *bifrons* – hybride dans sa texture même puisqu'elle est composée pour un tiers de 520 sonnets et d'une masse d'annotations en prose rédigées de la main même de l'auteur qui constitue plus des deux tiers de l'œuvre ? Est-on fondé à en instrumentaliser ou négliger la part la plus substantielle au point de ne plus même l'éditer ? Est-il légitime de réduire cet étayage de gloses adossé à la « forêt » des sonnets au rang d'une littérature ancillaire, conçue dans l'ombre du chef-d'œuvre comme beaucoup de commentateurs semblent le faire ? Ou peut-on légitimement considérer les annotations comme le visage prosaïque des sonnets ?

Notre étude s'achèvera enfin sur la place essentielle prise par l'image. Dans la cinquième et pénultième partie, nous mesurerons le pouvoir des images pris dans cette œuvre tournée vers la méditation. Nous établirons comment l'image riche, multiple, didactique, devient la source d'une méditation qui prend définitivement le pas sur toute autre visée. Génératrice d'une métamorphose puissante, ontologique, l'image perçue par le témoin – qu'il partage avec son lectorat – transforme le narrateur en *vates* chrétien et le lecteur en fidèle, admis à partager le mystère de la Rédemption. Nous tenterons de démontrer que, par l'entremise de l'image, le spectacle de la Passion semble vouloir donner accès à une expérience mystique dont les vers devenus « carmes » ne seraient que les prolégomènes.

La sixième et dernière partie tentera d'approcher dans quelle mesure, à travers la place prise par l'image, l'esthétique baroque – concept maintenant très controversé –, transparait dans la poétique de l'inconstance et de démesure que le poète aixois, admirateur du peintre caravagesque Louis Finson, met sublimement en œuvre pour sa « peinture parlante » de la Passion.

---

[1] « La Ceppède s'efforce de catéchiser son lecteur, ainsi fait-il place dans ses sonnets à quatre sacrements (le baptême, l'eucharistie, la pénitence, l'ordre, ainsi insiste-t-il sur la présence réelle (II, II, 50), sur la primauté de Pierre (II, II, 87 *sq.*), sur la succession apostolique (II, II, 66) ou sur l'importance des œuvres (II, II, 100). Il voudrait transmettre une vérité, que l'on devrait d'autant mieux accueillir qu'il se met le plus souvent dans l'attitude de quelqu'un qui cherche, et dont le siège n'est pas fait. Fortement influencé par S. Thomas d'Aquin et par ses commentateurs, surtout François Suarez, il doit à l'Aquinate l'habitude de rapporter les opinions qu'il croit douteuses, de prendre la peine de les discuter, ou lieu de les rejeter *a priori*. »

PARTIE 1. L'AMBITION PROPHÉTIQUE DES *THÉORÈMES SPIRITUELS*

I. LES ANNONCES CROISÉES DES FRONTISPICES

Les *Théorèmes spirituels* de 1613 et 1622 s'offrent au regard du lecteur par la médiation de deux images dupliquées avec d'infimes variantes selon qu'il s'agisse du premier ou du second recueil, les « frontispices ». Si l'image est quasiment semblable pour les deux recueils, elle est cependant actualisée. Ainsi le frontispice des *Théorèmes* de 1613 fait état de trois livres et mentionne la présence de quelques « pseaumes » et « autres mélanges spirituels », tandis que celui de 1622 fait uniquement mention de quatre livres.

I. A. UNE ENSEIGNE MYSTÉRIEUSE

Les frontispices selon la définition qu'en donne La Ceppède forment « l'enseigne » des deux forts ouvrages *in octavo* en maroquin rouge de l'édition de Toulouse de 1613-1622 que nous avons pu consulter au fonds ancien de la Bibliothèque Municipale de l'Alcazar de Marseille :

> Les autres vertus font le corps de la Justice
> L'Amour est de ce corps l'adouci frontispice :
> L'enseigne par laquelle on cognoit le Pasteur.[1]

Ils annoncent les sujets des deux recueils selon une approche duale : d'une part textuelle, en lettres cursives[2] mais aussi symbolique et allégorique, avec le tableau composé par tous les éléments iconographiques qui les composent. Le sujet est annoncé mais son caractère hermétique est signifié avec insistance avec le vocable « mystère » présent dans les deux recueils, et avec le titre même de l'œuvre *Théorèmes* dont Jacqueline Plantié suggère qu'il puisse être rattaché à des poèmes de Jean-François Pic de la Mirandole et de Paulus Ricius :

> On ne sait ce qui a mis La Ceppède sur la voie de ce mot et de ce titre […] les théorèmes de Duns Scot ? ceux de Jean-François Pic de la Mirandole ? ceux de la cabbale ? Cette piste est plus sérieuse. Jean-François (neveu de Jean) a écrit des Theoremata de fide. La Ceppède a pu les connaître, ainsi que les cinquante Theoremata cabbalae de Paulus Ricius, car il a subi l'influence de la cabbale chrétienne, comme le prouve le « triple yod » de son Imitation des Psaumes de la Pénitence, deux fois présent dans le frontispice des Théorèmes.[3]

[1] *Théorèmes* II, 2, 90.
[2] « Le sacré mystère de notre Rédemption » pour le premier (1613) ; « les mystères de la descente de Jésus-Christ aux Enfers, de sa Résurrection, etc. » pour le second (1622).
[3] Sous la forme de deux fois trois monogrammes de YHVH, ou de YA (éléments tirés de l'introduction à l'édition des *Théorèmes* de Jacqueline Plantié, p. 13).

La Ceppède n'a jamais vraiment expliqué ni justifié l'emploi de ce terme assez déconcertant, emprunté en 1539 au latin impérial *theorema* signifiant « proposition », lui-même repris selon Alain Rey[1] au grec *theorema*, « ce que l'on peut contempler ». Le terme renvoie donc, semble-t-il, à la contemplation de Dieu comme le laisse d'ailleurs entendre la racine *theos* « dieu ». Terme à la fois mystérieux, crypté mais intelligible, le terme de « théorème » ouvre bien sur la contemplation de Dieu, contemplation éprouvante, malaisée, de la mort d'un dieu et de sa résurrection. Ce mot énigmatique fait écho au dispositif pour le moins mystérieux lui aussi des frontispices, combinaisons cryptées d'images hautement symboliques sur lesquelles il est légitime de s'interroger car elles donnent à voir un mystère qui par définition même doit demeurer caché. Les frontispices des *Théorèmes* se conforment à l'usage attendu de ce type d'entrée que l'on dressait dans les *Amours* – dont l'œuvre du poète aixois peut être considérée, par quelques traits fondamentaux qu'ils ont en commun, comme « un avatar dévot[2] » – ce sont de véritables tableaux programmatiques qui préparent subtilement le lectorat à la découverte d'une œuvre singulière. Dans un même temps, en effet, ils dévoilent et paradoxalement cachent une signification à laquelle le lecteur doit, au prix d'une forme d'ascèse, accéder. Ainsi la présentation extrêmement fine que fait Cécile Alduy du frontispice renaissant des *Amours* s'accorde-t-elle parfaitement aux frontispices laceppédiens :

> Dès 1550, dans la première pièce du second livre des Odes, adressée à Henri II, Ronsard pose non seulement l'équivalence entre recueil poétique et monument de marbre, mais encore entre fronton du poème et reste du « bâtiment » :
>
> Je te veil bâtir une ode,
> La maçonnant à la mode
> De tes palais honnorés,
> Qui voulontiers ont l'entrée
> De grands marbres acoutrée
> Et de haus piliers dorés,
> Affin que le frond de l'œuvre
> Tout le bâtiment dequeuvre
> Estant richement vétu. (Lm, t.I, p.167, v. 1-9)
>
> Le premier poème du recueil, explicitement assimilé au frontispice d'un bâtiment, doit d'emblée donner à voir l'ensemble de l'ouvrage. Mais si, parce qu'il en donne les clés de lecture et en condense le programme décoratif ou allégorique, le frontispice « découvre » l'œuvre entière, il la « couvre » ou l'escamote tout autant. La profondeur de l'œuvre se replie sur une image première, l'espace de l'édifice sur une façade en trompe-l'œil. Le frontispice, fût-il de marbre, de papier ou de mots, voile et dévoile l'œuvre entière car il en livre un aperçu « symbolique », et par-là même tout à la fois représentatif du programme qu'il annonce, mais exagérément unifié et cohérent. Il ne « découvre » l'œuvre qu'en la recouvrant de l'image qu'il entend imposer, image qui, dans le cas des recueils amoureux, est l'un des artifices qui permet d'en fabriquer l'unité.[3]

Comme le remarque justement Julien Gœury, avec le frontispice, « il ne s'agit pas là de représenter un portrait de l'auteur, du moins directement, mais de fournir un décor frontal somptueux qui oriente la réception du recueil[4] ». Mais la notion même de « décor » peut être

[1] Alain Rey, *Le Robert historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, article « théorème », t. 3, p. 3816.
[2] Voir notre partie II. « Ultime *canzoniere* », Partie 3, II.
[3] Cécile Alduy, *Politique des « Amours », Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 317.
[4] Julien Gœury, *L'autopsie et le théorème, Poétique des Théorèmes spirituels (1613-1622) de Jean de La Ceppède*, Paris, Champion, 2001, p. 25.

interrogée car le mot semble signifier un caractère secondaire, accessoire, quasiment anecdotique, en marge d'une information majeure à laquelle il est subordonné. La démonstration est semblable chez Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, qui hiérarchisent le frontispice en privilégiant l'écrit au figuratif :

> [Le] titre est intéressant sur plus d'un point. Le mot « Théorèmes » – contemplations – est doublement mis en valeur : par sa place au centre géométrique du frontispice à l'intersection des diagonales) et par son isolement : les mots qui le composent (« sur le sacré mistere de notre rédemption ») ne viennent que plus loin, après le nom de l'auteur et l'énoncé de ses titres et fonctions. Ces mots définissent exactement le sujet traité (arrestation, procès, mort de Jésus) mais ni le nom de Dieu, ni le nom du Christ n'aparaissent. D'où un contraste frappant entre cet effacement et, d'autre part, la présence du nom de La Ceppède, et la mention de son roi, dont il est le conseiller, le magistrat. Les noms divins seraient-ils seuls absents du frontispice ? Question à poser, à laquelle il est trop tôt pour répondre.
> Le titre est encadré, comme un tableau peut l'être. Mais ici la bordure en dit plus long que le tableau.[1]

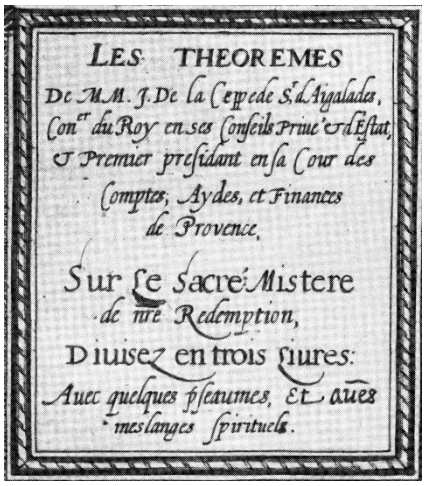
Le terme de « bordure » nous paraît ici impropre car il minore la visée herméneutique assez manifeste chez La Ceppède. Si l'on peut parler de tableau pour les titres, il faut préciser qu'il s'agit d'un tableau mineur mis en abyme dans un tableau majeur, le frontispice. Celui-ci ne fait pas office de « bordure » mais joue le rôle d'un précieux coffret pour l'œuvre elle-même. Dirait-on d'un autel qu'il est la bordure d'un tabernacle ? Or le frontispice joue le rôle d'un tabernacle : il expose et recèle, il présente deux démarches jumelles ; l'une sémantique, l'autre figurative. D'ailleurs, nous pourrons constater[2] qu'au milieu du frontispice transparaît une grande croix dont le panneau des titres est le cœur. Si le frontispice ne représente pas l'auteur, il constitue un écrin signifiant pour cette œuvre. L'image des frontispices, dense, dénuée de toute priorité esthétique tant elle se veut imposante et herméneutique, s'inscrit dans un carré qu'elle emplit. Au-dessus du bord inférieur de l'image qui donne à voir un retable conforme au style mis en œuvre par la Contre-réforme, s'inscrivent – comme le ferait une légende – le nom et la raison sociale de l'imprimeur, Raimon Colomiez, « imprimeur ordinaire du ROY ». Le style de l'image et le choix de l'imprimeur s'avèrent très cohérents puisque, si l'on en croit Pierre Aquilon[3] dans son *Histoire de l'édition française*[4], Raimon et sa veuve sont membres d'« une famille d'imprimeurs dont la dynastie s'est rendue illustre par son ardeur à défendre le catholicisme romain le plus intransigeant ».

Immédiatement au-dessus de la légende, là où s'initie véritablement le tableau, se déploie un cartouche précisant le lieu de publication : « A Tolose ». L'architecture du frontispice fait donc état d'un espace géographique qui s'inscrit dans le réel. Il ne s'agit pas d'un simple détail informatif, car l'œuvre de La Ceppède a pour objet la conversion d'une réalité profane à l'exigence d'un ordre sacré. La proclamation des *Théorèmes* n'est pas découplée du réel, les modalités de l'annonce de l'identité de l'auteur en donnent un indice certain. Par un effet de verticalité très recherché dans l'esthétique baroque, l'œil parti de « Tolose » remonte du bas vers le haut, vers l'affichage de la qualité de l'auteur et sa reconnaissance, pour accéder enfin à la spiritualité portée par les emblèmes christiques.

---

[1] Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, « Un Théorème de plus : le frontispice des *Théorèmes* de Jean de La Ceppède », *Revue XVIIe siècle*, avril-juin 1954, n° 143, p. 90.
[2] Voir *infra*.
[3] Cité par Jacqueline Plantié dans son édition des *Théorèmes*, p. 9.
[4] Pierre Aquilon, *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1982, t. I, p. 353.

En effet, au-dessus du cartouche, au « mitan » de la composition – pour reprendre un terme d'héraldique à laquelle cette image s'apparente quelque peu, ne serait-ce que par le blason et les armes de La Ceppède – s'impose un large cadre, pièce centrale qui semble évidemment majeure dans l'édifice de l'image. En atteste l'importance de la surface qui lui accordée. Dans ce tableau inclus au cœur de l'image, ceint d'une moulure – un cadre en trompe-l'œil – figurent des informations importantes et décryptées. Au premier plan, les titres des recueils, « Les Théorèmes » pour la première partie et « Seconde partie des Théorèmes » pour le deuxième volet du recueil ; au second plan, au-dessous des titres, dans ce même espace d'information direct et accessible, apparaissent le nom, les titres et fonctions de l'auteur qui n'appartient ni au clergé régulier, ni au clergé séculier. Les titres renvoient donc clairement à l'identité civile et sociale de l'auteur :

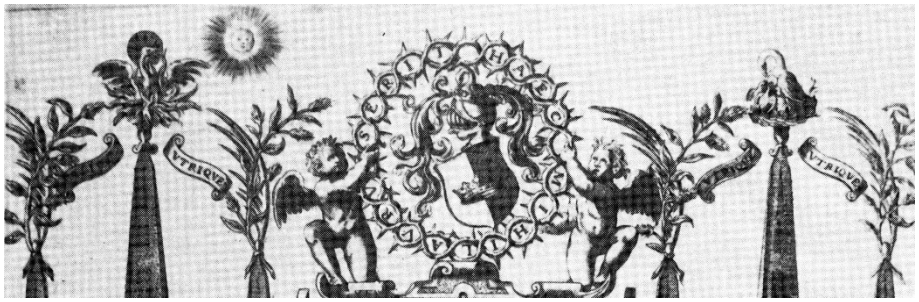


Par ces dispositions graphiques, le cadre ainsi renseigné du titre de l'œuvre et de l'identité de son auteur s'impose au cœur même de l'image complexe du frontispice, comme une représentation en raccourci de l'œuvre. Selon une démarche métonymique, il en constitue un abrégé qui permet de concevoir l'idée des *Théorèmes spirituels* en visualisant son emblème. Ce cadre informatif fait état des qualités de l'auteur reprises par l'affichage, sous la forme emblématique à la fois plus solennelle et plus fière du blason, arboré par deux chérubins, au même rang que les symboles christiques sacrificiels de deux pélicans, et ceint de la couronne du Christ outragé, seul « laurier » acceptable pour le poète. L'inscription inscrite dans la couronne le laisse clairement entendre (« *Haec mihi laurus erit* ») comme le soulignent Jacqueline Plantié et Josette Yérémian :

> Au-dessus de la scène emblématique, deux chérubins, qui ont eux aussi le genou en terre, maintiennent dressée la couronne d'épines. Au centre de la couronne figurent les armes de La Ceppède, avec, sur l'écu, une tout autre couronne[1]… Sur le cimier du gentilhomme, La Ceppède n'a pas mis, quoiqu'il eût pu, la plume de l'écrivain et sa « pitié », réplique en plus petit de celui que nous avons déjà vu. La couronne d'épines a la particularité de n'être plus destinée au Christ, mais à

[1] Une tout autre couronne que celle des armes profanes des La Ceppède : selon César de Nostredame, les La Ceppède « portent parti en pal d'or et de gueules à une couronne d'or » (*Histoire et Chronique de Provence*, p. 782). Référence donnée par Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, cf. *infra*. Nous avons déjà remarqué, sans pouvoir l'expliquer, que le blason décrit par César de Nostredame est bien celui des frontispices – conforme à, si l'on s' en tient aux fragments encore préservés, à celui en grande partie martelé à la porte de son hôtel d'Aix-en-Provence – mais qu'il diffère de celui qui figure sur l'exemplaire des *Théorèmes Spirituels* conservé à la Bibliothèque de l'Alcazar à Marseille.

La Ceppède lui-même. L'auteur aurait-il pris la place de son Seigneur « couronné de haliers » (I, II, 69) et « bruslant dans cet halier d'un amour éternel » (I, II, 64) ? Successivement, le poète s'est identifié au psalmiste et au prophète. Il est un autre David, renouvelant les Psaumes, un autre Isaïe prophétisant ; il est un autre Christ, du moins celui qui se sait appelé à « retracer [les] pas [du Christ], par les pas de [ses] vers » (I, I, 88), à porter sur ses armes les armoiries de Dieu, à ne se glorifier qu'en la couronne d'épines du Christ. *Haec mihi laurus erit*, je n'aurai d'autre laurier que ce hallier.[1]



En effet, La Ceppède, à la différence de l'apôtre Pierre qui « n'oseroit encore aborder son drapeau »[2], déploie fièrement son gonfanon aux doubles fanons (celui de l'Église militante et celui marquant sa fidélité au Roi) dans le contexte d'une réforme idéologique (la Contre-Réforme) et politique (la restauration d'une royauté affaiblie par des assassinats et contestations), pour « se mettre soubs l'enseigne, & au rang des Apostres »[3].

Le lecteur est conduit à s'interroger sur la place manifestement importante accordée, dans cette présentation, à la position sociale de l'auteur.

I. B. LA REPRÉSENTATION SOCIALE DE LA CEPPÈDE, VANITÉ OU BUCHER DES VANITÉS ?

Notons en tout premier lieu que cette fière proclamation de son appartenance à la magistrature arrime solidement La Ceppède au siècle : fonctionnant comme un balisage à la fois politique et géographique, la proclamation affiche avec détermination le lien qui l'associe au Roi en ses terres de Provence. C'est un sujet du Roi attaché à des lieux (la cité de Toulouse et la Provence, les deux lieux figurent d'ailleurs dans le même alignement vertical dans l'image) et important dans son temps. Or, cet écho à un référentiel politique qui s'inscrit dans la réalité historique, prosaïque, mérite réflexion : comment l'interpréter ? Il serait regrettable de négliger le fait que ce référentiel est inséré au sein d'un dispositif architectural qui impose une « remontée » du regard des *realia* aux vérités essentielles. Car ces signes iconiques doivent nécessairement orienter notre lecture et nous

[1] Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, « Un Théorème de plus : le frontispice des *Théorèmes* de Jean de La Ceppède », *art. cit.*

[2] II, II, 16.

[3] II, II, 16 note 4 *aborder son drapeau* p. 189 : C'est-à-dire se mettre soubz l'enseigne, & au rang des Apostres, s'en estimant indige pour la faute qu'il avoit fait, dit S. Hierosme sur le 16. de sainct Marc. De mesme sainct Grégoire en l'homil. 21. sur les Evangiles attribuant à ceste raison la nomination spéciale que l'Ange a fait de luy, pour l'asseurer que son maistre avoit remis sa faute. *Votatur ergo ex nomine* (dit-il) *ne desperaret ex negatione.* »

invitent à nous interroger sur le sens profond de cette *image* : s'agit-il là d'un placard ostentatoire[1] ou faut-il retrouver là, comme exhibé, un bûcher des vanités avec l'invitation claire de dépasser les *realia* ?

Il est donc légitime de s'interroger sur cette exposition de la personne publique de l'auteur : si l'affichage de ces titres n'était qu'un indice d'amour-propre, comment comprendre une telle ostentation dans un ouvrage de dévotion qui par nature la répudie ? À défaut d'être une inélégance, une telle attitude serait l'indice gênant d'un hiatus idéologique fâcheux, voire d'un jeu de dupe entre l'amour-propre et l'amour divin dans lequel le moi si haïssable l'emporterait… Une telle éventualité est toujours envisageable, personne ne peut affirmer évidemment que La Ceppède ne veuille affirmer ainsi son autorité au prix même d'une relative distorsion éthique, voire d'un certain narcissisme. Certains critiques contemporains franchissent ce pas, comme nous allons le constater plus avant. Mais si cette éventualité peu conforme aux valeurs chrétiennes n'était pas avérée, qu'est-ce qui pourrait justifier alors une telle visibilité du moi social – et donc profane – dans un ouvrage de piété ? Suspendons donc un instant tout procès d'intention et acceptons, par hypothèse, de faire le crédit au magistrat que cette déclinaison ne relève pas d'une tentation où la vanité entrerait outrageusement en ligne de mire.

Pour tenter de répondre à l'interrogation qui précède, il n'est pas inutile, en tout premier lieu, de rappeler que la référence à une position sociale de premier plan s'inscrit dans un contexte historique et politique particulier dont on ne peut sous-estimer l'impact. Dès lors, cet affichage-là peut précisément témoigner d'un certain courage. Dans le royaume de France, religion et politique – que le frontispice associe ici *de facto* – viennent d'imposer, par leurs relations ambiguës, antagonistes ou fusionnelles, de cruels stigmates à une société encore blessée par les « guerres civiles ». On peut se rappeler en effet que le roi Henri IV, pour lequel La Ceppède avait témoigné au péril de sa vie une fidélité à toute épreuve, avait été assassiné trois ans à peine avant la publication du premier recueil des *Théorèmes*.

Il n'est pas vain non plus de rappeler[2] que la Provence était encore travaillée, lors de leur publication, par les échos délétères d'une Ligue extrêmement violente et déterminée qui avait allumé la sédition dans la ville de Marseille – dont dépendait la seigneurie des Aygalades.

Enfin, il convient de garder présent à l'esprit le climat encore fiévreux du temps, travaillé par des angoisses millénaristes[3] dont rend compte le procès en sorcellerie du prêtre marseillais Gaufridy (novembre 1610 à avril 1611), contemporain de la composition des premiers *Théorèmes*. La Ceppède en fut d'ailleurs un témoin direct et son ami Guillaume du Vair un acteur de premier plan[4]. Il ne faudrait pas non plus faire peu de cas de la suspicion qui flétrit les « Politiques » – appelés *bigarrats* en Provence[5] - parmi lesquels le magistrat aixois est compté, et que les Ligueurs désignent comme « les athées, ceux qui portent le masque de la religion catholique et qui soutiennent que la conservation de l'État prime sur l'ordre d'unité spirituelle voulue par Dieu »[6].

---

[1] Voir *infra*.

[2] Cf. notre introduction.

[3] Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, livre 1, chapitre III, « "Le terrible et merveilleux assault donné contre la saincte cité de Jérusalem" : le Temps de l'attente de Dieu », p. 164-219.

[4] Voir Jean-Raymond Fanlo, *L'Évangile du démon, la possession diabolique d'Aix-en-Provence* (1612-1611), Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017, p. 175-176.

[5] Voir *infra* p. 67, note 1.

[6] Denis Crouzet, *ibidem*, p. 372.

Des esprits acides pourront toujours arguer que ce sont peut-être des considérations bassement financières qui ont motivé la reprise du frontispice de 1613 – dont le prix était conséquent – pour l'édition de 1622… Voire, mais convenons aussi que dans ce contexte extrêmement délicat, le choix d'afficher des frontispices (1613 et 1622 que dix-neuf années séparent) aussi « loyalistes » peut être aussi perçu comme une indéniable et constante marque de loyauté politique. Cette fidélité ostensible et constante à l'autorité royale s'entend en particulier dans l'accueil à la jeune Reine auquel La Ceppède avait procédé au nom du parlement de Provence, à son arrivée à Marseille en 1600 dans une harangue solennelle[1]. Propos de circonstances sans doute, mais que la dédicace *à la Reine* des *Théorèmes* de 1622 rappelle en renouvelant l'éclat de cet événement exceptionnel et en soulignant surtout une indéfectible fidélité à la royauté à travers sa personne[2]. Julien Gœury voit justement, avec la précision de l'évocation des titres, une « boussole typographique » appelée à garantir « l'ordre sévère du livre » :

> Voilà des titres longuement développés, et qui assument manifestement leurs différentes fonctions d'identification du livre, de désignation du contenu et de mise en valeur du projet spirituel. Tout y est explicite à l'envi : condition de l'auteur, contenus thématique précis et composition interne des recueils selon des principes de clarté absolue.[3]

Mais pour prendre en défaut le magistrat aixois, l'auteur de *L'autopsie et le théorème* fait aussitôt appel au scalpel de Montaigne dans sa critique acérée d'un moi ostentatoire :

---

[1] Discours cité par Yvette Quenot, « Un discours inconnu de Jean de La Céppède : la bienvenue adressée à Marie de Médicis lors de son arrivée à Marseille le 3 novembre 1600 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1974, t. 36, n° 2, p. 353-360.
« O doncques mille et mille fois heureuse iournée, en laquelle les héroïques vertus et les glorieux trophées de ce grand HENRY engendrèrent dans vostre belle ame un frère ? son amour, et vostre ame conceut vne ardeur de sa flamme ! L'heureux accouplement de ces deux pures essences, ou celestes intelligences, verse des-ja sur nous tant et tant de contentemens et nous promet tant et tant de biens à l'advenir, que voulans aujourdhuy dignement célébrer cest heureux Hymen, la parolle nous tarit en la bouche suffoquée par l'abondante effusion de nostre aise, duquel comme chacun s'efforce d'apporter icy quelque digne tesmoignage : Nous qui avons l'honneur de tenir en ceste Prouince pour ce grand Monarque nostre Souuerain Seigneur sa cour des Comptes, Archifs, Aydes et Finances, compagnie signalée de mainte antique marque d'honneur, attendans de vous rendre nostre devoir plus entier en vostre ville d'Aix, venons ce pendant à l'avance offrir à vostre Majesté les vœux religieux de nostre obéissance tres-humble, et sujection tres-fidelle ; Agrées les (MADAME) s'il vous plaist, et nous recevez pour ce coup pour vos tres-humbles, tres-obeïssans et tres-fidels serviteurs et subjects. Nous continuërons de trauailler tres-soigneusement à mériter ces dignes qualitez que nous n'affectons pas moins que la conservation de cest estre : et suppliërons la diuine bonté qui vous a faict Royne de si grande Monarchie, qu'elle vous face encor et bien tost mere d'une heureuse postérité, qui la perpetue d'aage en aage iusque à la fin de ce Tout. »
[2] Dédicace « A la reine » des *Théorèmes* de 1622 : « Je vous supplie doncques très humblement, MADAME, d'accorder la fin de mes vœux en faveur de ceux, que je vous portay au nom de la Cour des Comptes, Aydes et Finances du Roy en Provence en vos villes de Marseille et d'Aix, à vostre entrée en ce Royaume, & de ma constante persévérance en la fidélité, que je vous juray lors. Fidélité qui ne mourra jamais, qu'avec la vie de celuy, qui veut porter encor en la tombe le tiltre glorieux, MADAME, de vostre très-humble, tres-fidèle & tres-obeyssant serviteur, Officier & subjet ».
[3] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 30.

> On peut penser à la leçon de Montaigne : « Tant d'innovations d'offices, une si difficile dispensation et ordonnance de divers noms d'honneurs, lesquels, étant si chèrement achetés, ne peuvent être échangés ou publiés sans offence. Je trouve pareillement de mauvaise grâce d'en charger le front et inscription des livres que nous faisons imprimer » (Essais, I, 40).

Il n'exclut pas, pour sa part, que l'amour-propre n'y prenne une large part :

> Tout en refusant le narcissisme du portrait encadré, le frontispice a su intégrer symboliquement la personne de l'auteur. Il l'a fait de deux façons : d'abord en reproduisant ses armes au milieu d'une couronne d'épines portée par deux chérubins (c'est la figure, reprise à plus grande échelle dans la page de titre du second recueil, et jouant par là ostensiblement son rôle de blason) ; ensuite en suggérant une interprétation méta-poétique de la figure emblématique située dans la vignette centrale et représentant « un ange purifiant d'un charbon ardent les lèvres du prophète ». Mais le titre intégré du frontispice, comme la page de titre elle-même, exhibent avec insistance le nom de l'auteur. Car le poète chrétien est ici loin d'échapper à la vanitas terrestris qu'il condamne par ailleurs.

Sur ce point, selon le critique, la vertu du poète dévot serait prise en défaut. On pourra toutefois volontiers répondre pour la défense de notre magistrat aixois que Montaigne s'avère, dans ce cas précis, un contre-exemple très singulier, pratiquement unique en son genre en ce domaine dans lequel il ne représente que lui-même. Faudrait-il nécessairement associer un sentiment de vanité à ce que d'aucuns qualifieraient alors perfidement de fausse modestie ? D'ailleurs, la fierté légitime – dans laquelle les censeurs contemporains voudraient débusquer une irrépressible vanité – s'inscrit dans un processus de purification, celui du charbon ardent qui sera apposé sur les lèvres. Il est d'une importance majeure, consubstantielle à l'intronisation. Dominant l'ensemble du frontispice, du retable, il en est la clef.[1] Pourquoi dans ces conditions faire preuve de fausse modestie ? Ce serait une démarche dont la vanité confinerait à un non-sens. Le débat s'avère lui-même vain et ne peut être raisonnablement tranché…

Enfin, pour tenter de conclure ce « mauvais procès »[2] sans grand intérêt, nous invitons le lecteur à se reporter à ce que l'on sait de la vie du poète et à ce que nous avons pu constater *de visu*. La Ceppède n'a pas laissé dans l'Histoire le souvenir d'un fat ni d'un arriviste. Il n'a pas brigué d'autres charges que celle de juriste du roi, ni ne s'est exposé dans un jeu social et mondain qui aurait pu asseoir une quelconque ambition dans le monde. Rien ne peut en effet, au stade connu des recherches actuelles, établir que cet auteur ait voulu se distinguer parmi les figures de la littérature de son temps. Il suffit de se rendre à Marseille, dans son église des Aygalades, sur son lieu d'inhumation, pour mesurer que La Ceppède ne faisait pas étalage de vanité. Alors qu'il est décédé en Avignon en 1623 dans la famille de son épouse Anne de Faret, son corps a été rapatrié dans son église seigneuriale, plus que probablement sur ses propres directives[3]. Aucune inscription lapidaire dans toute l'église ne fait état de sa sépulture pourtant effective… Est-ce le vœu de ses descendants ou le sien ? N'ayant pu consulter son testament, nous ne pouvons répondre à cette question, pourtant le choix de la grotte de la pécheresse repentie, adoptée comme sainte protectrice,

[1] Voir *infra*.

[2] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 29. Cf. *Infra* pp. 51-53 notre analyse qui prend, sur ce point précis, le contrepied des conclusions de Julien Gœury.

[3] Sur des documents paroissiaux qui dressent la liste des personnalités ayant joui du privilège d'être ensevelis dans l'église des Aygalades, figure Jean de La Ceppède, seigneur des Aygalades, qui restaura le couvent des carmes et l'église en 1621. Voir notre introduction.

répond déjà implicitement à cette question. Pour paraphraser son ami Malherbe, dans la grotte de la Madeleine de l'église des Aygalades, site extrêmement dépouillé qui accueille ses restes, point de grand tombeau pour flatter une âme hautaine qui afficherait un amour-propre très ostentatoire… La Ceppède met en œuvre pour sa propre personne, l'idéal de sépulture qu'il avait évoqué pour le Christ :

> Les superbes tombeaux des Princes redoutables,
> Dont la force jadis partagea l'univers,
> N'ont rien été pour tout que les manoirs des vers,
> Relents, sombreux, puants, affreux, espouvantables.[1]

Quant à sa postérité littéraire pour le moins confidentielle, elle en a fait sourire certains comme Jacqueline Plantié qui portait pourtant une affection indéniable au poète aixois. Elle intitula un article publié dans le numéro du *Web 17*, en date d'avril 2007, d'une question quelque peu provocatrice : « Les *Théorèmes* de La Ceppède ont-ils été lus au XVIIe siècle ? ». L'humour dispense ici de tout commentaire superflu… Bref, considérer le magistrat aixois comme un hobereau très provincial avide de la reconnaissance de son petit aréopage local, comme le propose Julien Gœury[2], nous paraît relever d'une suspicion bien trop sévère pour être accréditée.

Une tout autre lecture de cet indéniable affichage peut être envisagée. Il faut, en premier lieu, se rappeler la conduite politique de La Ceppède qui fut, dans les épreuves, un « bigarrat » fidèle à son roi converti. Il convient aussi de se souvenir de sa proximité avec Guillaume Du Vair, artisan d'une politique gallicane que ne ravissaient pas nécessairement les aspirations ultramontaines portées par la Contre-Réforme. Enfin, on mesure aisément combien l'image avantageuse que La Ceppède semble donner de lui-même avec la déclinaison de ses titres est évidemment un faire-valoir social et un argument d'autorité d'un serviteur de l'État.

Bref, notre analyse s'emploie à démontrer que cette valorisation de soi s'inscrit dans une économie de l'image qui ne cherche pas à exalter un quelconque narcissisme mais vise clairement à affirmer, *via* une chaîne d'autorité qui va du terrestre au céleste, une appartenance à un ordre divin. Dans cette logique, l'autorité du « poète-magistrat » est légitimée par l'autorité royale, elle-même coiffée par celle de Dieu qui la transcende. Jean-Raymond Fanlo[3], qui analyse le procès en sorcellerie intenté en 1611-1612 à un prêtre marseillais, souligne la dimension eschatologique et politique dont se revêt l'État, précisément en ces temps houleux. En Provence en 1613, La Ceppède est un éminent représentant de cette volonté de resacralisation de la monarchie :

> Deux raisons majeures décident donc du procès [du prêtre Gaufridy] : utiliser l'État pour lutter contre la décadence de l'Église et permettre sa pleine restauration ; exploiter les changements politiques à la tête du royaume […]. Les mythes millénaristes ressurgissent avec force sous Henri IV et Louis XIII […]. Le

[1] II, II, 12. On pourra noter la parenté de ces vers avec ceux de l'*Imitation du psaume « Lauda anima mea Dominum* de François de Malherbe publiés en 1627, soit quatorze ans après les *Théorèmes Première partie* qu'ils ont peut-être inspirés : « Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines / Font encore les vaines, / Ils sont mangés des vers. » In François Malherbe, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 152-153.

[2] Julien Gœury, *op. cit.,* p. 30 : « Sans être originale, [la précision des qualités nobiliaires assorties des qualités professionnelles] n'en constitue pas moins un indice essentiel quant à la représentation que l'auteur tient à donner de lui-même. Il ne cherche pas à abstraire une fonction sociale qui lui confère un prestige et une autorité incontestables en vue d'un lectorat avant tout local. »

[3] Jean-Raymond Fanlo, *op. cit.*, p. 176.

souverain, si contesté durant les guerres de religion, acquiert une aura messianique. Le désir de réforme de la chrétienté prend alors toute sa dimension eschatologique et politique. Un rêve de *reformatio orbis* dépasse la querelle médiévale des deux glaives, pouvoir séculier et pouvoir spirituel. La restauration de l'autorité royale, indiscutable depuis le triomphe de Henri IV et la défaite d'une Ligue « monarchomaque » conduit un ancien Ligueur comme Michaëlis[1], ardent catholique et partisan d'une autorité forte, à resacraliser la monarchie, dans cette mystique de l'État qui inspirera encore au XXe siècle les idéologies marxiste, fasciste ou nazie.

Dans un contexte historiquement récemment bouleversé et encore instable, la parole que portent les *Théorèmes* est d'abord l'affirmation d'un ordre profond, nécessaire malgré un désordre apparent qui a désorganisé la société dans les décennies précédentes. Et La Ceppède de se présenter comme un garant de cette vérité, de cette « mystique de l'État ».

I. B. 1. LE RETABLE

Le frontispice en porte témoignage : la déclaration d'allégeance au pouvoir temporel du Roi, qu'expose ostensiblement le cadre consacré aux titres, est surmontée par un petit cadre qui rappelle singulièrement, par sa mise en abyme, le format du cartel accroché par les Romains sur la Croix mentionné par les Évangiles.



Le frontispice est un retable, ce qui signifie que le lecteur qui accède à l'œuvre en le découvrant se trouve déjà dans le « *naos* » de l'église, l'endroit le plus sacré. En effet, ce cadre autoréflexif qui respecte les dimensions d'une prédelle de retable – mais non son emplacement – s'impose stratégiquement dans l'image : il ne constitue pas le soubassement du tableau comme il est d'usage mais, pris dans le mouvement ascensionnel qui caractérise le frontispice, il est élevé

[1] L'exorciste qui conduira Gaufridy au bûcher, en s'appuyant essentiellement sur un transfert d'un problème théologique au domaine judiciaire grâce à une étroite collaboration avec le Parlement d'Aix (dont La Ceppède est le premier Président), et avec Guillaume Du Vair, prélat et Garde des Sceaux.

quasiment jusqu'à son pinacle et constitue un élément majeur de cette célébration d'un verbe pur et consacré.

Ce petit tableau représente la rencontre de l'Ange et d'Isaïe avec l'épisode biblique de l'apposition du charbon ardent sur les lèvres d'Isaïe, appelées à devenir prophétiques[1]. Isaïe, ici figure de La Ceppède, est agenouillé devant l'Ange, il s'agit là, semble-t-il, d'un « adoubement » dans l'ordre prophétique. Cet emplacement est d'autant plus chargé de sens qu'il occupe celui, canonique, d'un élément extrêmement important de toute crucifixion, celui du *titulus*, le panneau « INRI » qui affirme la royauté du Christ. Ainsi est renforcé iconographiquement, avec force, le rapprochement entre Isaïe, le récitant et le Christ. Or, ce que l'image suggère est confirmé dès la première méditation :

> Purifie ma bouche au feu de ce Charbon,
> Qui jadis repurgea la bouche Prophétique :
> Et je chanteray tout-puissant & tout-bon.[2]

Légendée par une citation tirée du Psaume 118[3] – elle-même inscrite sur un autre cartel, véritable substitut de phylactère – la scène est élucidée dans un rapport autofictionnel par les paroles qui rapportent la pensée du prophète[4] auquel s'identifie La Ceppède qui, de la parole de Dieu, fait naître le chant des *Théorèmes*. L'interprétation du petit tableau ne manque pas, dans le détail, de soulever quelques questions que posent Jacqueline Plantié et Josette Yérémian :

> Dans un paysage de campagne – avec cependant une ville en arrière-plan –, un ange purifie d'un charbon ardent les lèvres du prophète (assez modernement habillé, et dont le vent – vent de la plaine et vent de l'Esprit – soulève la cape) qui a mis genou en terre. Le prophète ? ou le poète ? Ici se rejoignent le temps de l'Ancien Testament et le temps de l'Église, la parole d'Isaïe et celle de La Ceppède, l'antique Jérusalem et telle cité de la Provence ou du Comtat où La Ceppède a connu sa vocation. Comme Isaïe est le prophète (et le poète) du « Serviteur souffrant », La Ceppède est le chantre du Christ en sa passion. Et, comme Isaïe, il doit avant d'annoncer la Parole, être purifié. Le premier sonnet des Théorèmes, développant l'emblème du frontispice, l'exprime clairement.[5]

À bien des égards, se rejoignent et se confondent dans le panneau, non seulement les personnes d'Isaïe et de La Ceppède, mais deux fonctions qui fusionnent sous l'égide du Séraphin : la

---

[1] *La Bible*, *Ancien Testament*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, t. II, *Le livre d'Isaïe*, chapitre 6, p. 21 : « L'année de la mort du roi Ozias, je vis Adonaï assis sur un trône élevé et altier ; ses pans remplissaient le temple. Des séraphins se tenaient au-dessus de lui. Chacun avait six ailes, deux dont il couvrait sa face, deux dont il couvrait ses pieds et deux pour voler. Chacun clamait vers l'autre et disait : "Saint, saint, saint est Iavhé des armées, Sa gloire emplit toute la terre." Les poteaux du seuil oscillèrent à la voix de ceux qui clamaient, tandis que la maison se remplissait de fumée. Je dis alors : "Malheur à moi ! je suis anéanti, car je suis un homme aux lèvres impures : et mes yeux ont vu le Roi, Iavhé des armées !" Mais l'un des séraphins vola vers moi ; dans sa main il avait une braise qu'il avait prise avec des pinces de dessus l'autel. Il en toucha ma bouche et dit : "Voici que ceci a touché tes lèvres : ta faute est enlevée et ton péché pardonné." Puis j'entendis la voix d'Adonaï qui disait : "Qui enverrai-je et qui ira pour nous ?" Et je dis : "Me voici, envoie-moi !" »

[2] I, I, 1.

[3] *Ignitum eloquium tuum vehementer* : c'est un feu brûlant que ta parole.

[4] Psaume 118, 140

[5] Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, *art. cité*, p. 89-105.

prophétique et la poétique. Antoinette Gimaret souligne l'importance de cette « mise en scène très concrète d'une profération poétique » :

> Inspirer, respirer, soupirer, expirer : les sonnets décrivent un processus créateur qui fait du corps du poète une véritable « forge sainte »[1]. Entre l'Esprit qui inspire et la main qui écrit, il y a le souffle qui traverse le corps, il y a la nature organique du chant, ce qui entraîne La Ceppède à évoquer ses poumons, son gosier, sa bouche comme réceptacles de l'Esprit. Ce modèle de profération prophétique permet donc au poète de se revendiquer d'une inspiration sacrée. […] Il y a donc, entre les prophètes de jadis et le poète des *Théorèmes*, une continuité du souffle, les apôtres constituant les figures relais de cette parole inspirée, lorsque le Christ les enjoint de recevoir son « souffle mystique »[2] […], cette inspiration prophétique décide d'ailleurs d'un ton, d'une attitude. Être prophète, c'est hausser sa voix jusqu'au Ciel.[3]

Cette identification et cette fusion qui déterminent ce ton et une attitude altière sont d'autant plus puissamment suggérées qu'elles sont rehaussées graphiquement par la présence cryptée d'une croix qui structure secrètement la composition de l'image. Il est assez aisé, en effet, de retrouver dans ce frontispice très singulier la structure d'une croix à la fois masquée et exhibée dans un véritable trompe-l'œil. De fait, il suffit de désolidariser les éléments qui le composent pour que le frontispice massif, « décor frontal […] orient[ant] la réception du recueil », révèle – dans ce qui n'est pas *stricto*



[1] L'expression est de Julien Gœury, *op. cit.*, p. 442.
[2] « Cet esprit halenant sur eux va r'avivant / Leurs âmes. » II, IV, 2.
[3] Antoinette Gimaret, « L'imaginaire prophétique dans les *Théorèmes* de Jean de La Ceppède » dans *Les Voix de Dieu*,, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 73-87.

sensu une anamorphose mais qui pourrait lui être apparenté –, la présence cryptée, subtile et discrète, d'une croix centrale autour de laquelle toutes les allégories se polarisent. Elle est l'axe vertical du frontispice, tout à la fois le « pal » qui concrètement structure l'image du frontispice et qui herméneutiquement donne son sens à la Passion, mais aussi l' « Autel »[1] des sacrifices, le « Propitiatoire »[2] sur lequel Jésus de Nazareth devient par le « Sacré Mystère de nostre Rédemptions » le Christ qui rédime l'Humanité du péché.

Le panneau portant l'épisode biblique de la purification d'Isaïe, rappelle, nous l'avons dit, le cartel, écriteau arborant les titres du Christ, le roi des Juifs, apposé par les Romains sur l'instrument du supplice. Inscrit dans la partie supérieure du mât, il n'est pas cloué sur le bois central mais le prolonge selon des modalités que l'on retrouve dans de nombreuses représentations de la Crucifixion. Iconographiquement donc, la position du cartel renforce d'autant la dimension prophétique hautement revendiquée.

Andrea Mantegna, *Crucifixion* (1457).



Le Pérugin, *Crucifixion* (1495).



Enfin, l'image cryptée du crucifix est complète avec la mention lieu de publication : « A Tolose » à la base de la croix où figure traditionnellement le crâne d'Adam qui donne son nom au calvaire. L'indication géographique est mentionnée dans un cartouche ovale qui rappelle explicitement par sa place et sa forme la relique d'Adam.

Il faut donc interpréter l'ensemble par rapport à l'effet produit vraisemblablement sur le lecteur ; ce dernier se trouve au pied d'un autel, il n'y va donc pas pour lire mais pour se retirer en lui-même, méditer et prier. Il ne s'agit donc pas vraiment de « littérature » mais d'autre chose, de *carmes*. Ainsi, la revendication prophétique n'est rien de moins qu'emphatique. Cette revendication doit-elle être tenue, en raison de son insistance, pour une posture littéraire ? Nous ne le pensons

[1] I, III, 23.
[2] I, I, 1.

pas. Loin d'être une mise en scène qui relèverait d'une simple vanité de mauvais aloi, la revendication prophétique constitue la signature d'une littérature qui veut s'affranchir de la priorité accordée jusqu'alors « par nature » à l'exigence esthétique pour mieux se consacrer à l'expression de la parole divine. Réduire ce qui se veut affirmation forte d'une identité qui donne sens à toute l'œuvre, à un simple rapprochement allégorique serait faire injure à une œuvre qui se réclame explicitement du sublime.

Nous pensons *a contrario* que le « petit œuvre » des *Théorèmes Spirituels* éclipse consciemment, par le truchement de l'art, la personne sociale de l'auteur. De son état laïque de magistrat, il fait une césure pour s'installer dans la figure sacerdotale d'un récitant sacré. S'il fait état de sa position sociale avantageuse de « seigneur des Aygalades » et de « Conseiller du Roy en ses conseils privés et publics », de sa charge de « premier président en sa cour des comptes, aides et finances de la Provence », c'est pour mieux souligner une hiérarchie autrement plus incontestable. La position sociale est ici transcendée par une charge d'un autre ordre, pour anticiper sur la typologie pascalienne. Ces attributs glorieux sont consumés sur le bûcher des vanités enflammé par l'éloquence sacrale et prophétique : « *ignitum eloquium tuum vehementer* ». La parole sacralisée devient à la fois loi et règle de vie pour le poète converti qui la profère. Le frontispice impose une verticalité qui va de la terre (Toulouse) au ciel, du momentané (La Ceppède) à l'éternel (le Christ). On peut donc comprendre que le rapport entre cet affichage social et cette exhibition sacrificielle se révèle à la fois dialectique, hiérarchisé et profond : l'iconographie parle d'elle-même. La revendication altiloque d'une voix prophétique éclipse clairement l'or des apanages nobiliaires.

L'allégeance au Roi est intimement et solidement associée pour La Ceppède à une allégeance à Dieu. Non seulement la première participe de la seconde qui la coiffe, mais elle est, par elle, transcendée. C'est bien l'allégeance à Dieu qui donne tout son sens et toute sa légitimité à l'allégeance au souverain. Le serviteur fidèle qu'il représente dans « le saint exercice de la justice » proclame d'ailleurs dans les *Théorèmes* que l'autorité dont il est investi – et qu'il revendique ès qualités tant par le titre nobiliaire que par la charge judiciaire – n'est qu'un maillon d'une chaîne qui le dépasse. Conformément à l'esthétique de la Contre-Réforme et à la ferveur qu'elle prescrit dans la dulie et l'hyperdulie, notamment dans le rosaire, le magistrat se dépasse en poète inspiré par l'intercession qu'il sollicite du prophète Isaïe. Cette autorité trouve sa légitimité auprès de Dieu qui en est la source :

> Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Rois,
> Les Rois aux Magistrats, pour rendre la justice,
> Dont les justes décrets, dont le saint exercice,
> Par l'effort de la peur sont forcés mainte fois.[1]

Enfin, il convient de souligner que le cartel qui mentionne les titres de l'œuvre et de son auteur est flanqué de deux niches, traditionnellement réservées dans les retables, aux destinateurs ou donateurs. Ici, elles circonscrivent le moi dans un espace terrestre qui est absorbé dans un espace spirituel plus vaste, consacré à Dieu. La mise en scène du moi social s'inscrit dans un projet politique qui affirme la nécessité d'une harmonie entre pouvoir temporel et pouvoir religieux. D'ailleurs, Paul A. Chilton[2] souligne l'existence en Provence, à cette date, d'un contexte marqué par de fortes tensions entre l'État et l'Église :

---

[1] I, III, 81.

[2] Paul A. Chilton, *op. cit.*, pp. 14-15. « Si la Provence n'a pas été affectée par l'insurrection qui a marqué le XVIIe siècle, sa ferveur traditionnelle a laissé quelques traces de tension entre l'Église et

> While Provence was not affected by the insurgency that marked seventeenth-century, its traditionnal fervour left some traces of tension between Church and State. Underlying differences between the Parlement and the Archbishop came to a head in 1612 when Du Vair clashed with Paul Hurault de l'Hôpital over the Gallican *De ecclesiastica et politica potestate* of Edmond Richer.

Mais il évoque aussi la volonté politique du Président La Ceppède de restaurer et consolider localement, par réaction, le lien détérioré entre la Couronne et l'Église :

> La Ceppède himself, as was acknowledged by his contemporaries, represented the ties between the lay and religious communities. In 1599 he acquired the estate of Les Aygalades, and became the patron of the Carmelite convent sited there. Il is likely also that he had contact with François de Sales who addressed to him a letter expressing admiration for his poetry. While lay devotion was widespread movement by the beginning of the seventheenth century, in Provence it might be said to be related to a need to harmonize secular interests, especially the royal cause, with the intense and rebellious passions of the recent past. It can perhaps be regarded as the means whereby Provence both achieved an identity and atoned for past aberrations.[1]

Si le critique britannique concède qu'on ne peut relever, dans cette œuvre poétique, d'allusions directes au contexte historique, il avance l'hypothèse, à laquelle nous nous rangeons, que l'expérience personnelle et donc politique du poète aixois transparaît en ses vers :

> It has been said that La Ceppède's poetry is contemplative and therefore independent of the contemporary world, that unusually for the period it does not refer to the political events of the late sixteenth and early seventeeth centuries. However, the evidence is that the Aix poets were involved in the disorders of their province and that La Ceppède intended his poetry to participate in and influence the life of the nation. In the poetry one would expect the biographical and historical background to be reflected in the recurrent images of warfare, jurisprudence, kingship, and statecraft. It is true that these images were embedded in the tradition on which La Ceppède was drawing, and thus in themselves have no specific historical reference. However, a generalized tendency of the time (particularly clear in the visual arts) to anachronistic representation of biblical narrative means that the details of such images often appear in contemporary guise. This practice makes it plausible to assume that personal experience may sometimes be introduced.[2]

---

l'État. Les différences sous-jacentes entre le Parlement et l'archevêque ont atteint leur paroxysme en 1612 lorsque Du Vair s'est heurté à Paul Hurault de l'Hôpital sur le pouvoir gallican. »

[1] « La Ceppède lui-même, comme le reconnaissent ses contemporains, représente les liens entre les communautés laïques et religieuses. En 1599, il acquiert le domaine des Aygalades et devient le patron du couvent des Carmélites qui s'y trouve. Il est probable aussi qu'il ait eu des contacts avec François de Sales qui lui a adressé une lettre exprimant son admiration pour sa poésie. Si la dévotion laïque était un mouvement répandu au début du XVIIe siècle, on pourrait dire en Provence qu'elle était liée à un besoin d'harmoniser les intérêts séculiers, en particulier la cause royale, avec les passions intenses et rebelles du passé récent. Elle peut peut-être être considérée comme le moyen par lequel la Provence a à la fois acquis une identité et expié les aberrations du passé. »

[2] Paul A. Chilton, *op. cit.*, p. 108. « On a dit que la poésie de La Ceppède est contemplative et donc indépendante du monde contemporain, et que d'une manière inhabituelle pour la période, elle ne renvoie pas aux événements politiques de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Cependant, la preuve est faite que les poètes aixois étaient impliqués dans les désordres de leur province et que La Ceppède avait l'intention que sa poésie participe et influence la vie de la nation. Dans la poésie, on s'attendrait à ce que le contexte biographique et historique se reflète dans les images récurrentes

En ce qui nous concerne, nous soutenons qu'à travers la personne de son conseiller, il est d'abord fait mention du souverain, par un effet de présence-absence, une sorte de « *rex absconditus* ». Si l'affirmation de l'autorité politique est assurée par cette stratégie détournée, elle n'en demeure pas moins subordonnée à un plan divin. Ce plan divin, lui, n'est pas suggéré mais fièrement proclamé aux initiés qui sauront reconnaître le cachet sacré de l'autorité divine au sein du frontispice. En effet, dans l'espace figuratif du frontispice, si le monarque est évoqué, Dieu est plus présent encore avec le tétragramme YHVH qui apparaît sept fois, comme le soulignent excellemment Jacqueline Plantié et Josette Yérémian :

> Dans le frontispice, le nom divin est en bonne place. Les six monogrammes délimitent deux triangles où s'encadrent justice et amour. Si on admet que la lettre essentielle du tétragramme (ou du monogramme) est Iod (Y), initiale de Yaveh, on peut dire que le frontispice nous présente, par deux fois, un triple-Iod. Or, dans son *Imitation de la pénitence de David*, publiée en 1594, puis, de nouveau à la suite des Théorèmes de 1613, La Ceppède avait invité […] à chanter du « triple-Iod la gloire étincelante ». Le triple-Iod, c'est Yaveh, mais aussi pour les cabbalistes chrétiens, le Dieu-Trinité. Il était « convenable » que figure dans le frontispice, bien visible et multiplié, mais cependant malaisé à reconnaître, le nom de YHVH, et plus secrètement encore, le triple-Iod. Dieu est un Dieu caché, La Ceppède le rappelle dans ses commentaires, mais le frontispice l'avait déjà signifié à sa manière.[1]

Dans un mouvement de synthèse plus apparent, les deux niches qui abritent les allégories d'une vertu cardinale, la Justice, et d'une vertu théologale, la Charité, inscrivent l'œuvre dans un projet plus vaste, celui d'une prédication, dans lequel la personne physique et sociale du magistrat La Ceppède se spiritualise et s'exalte dans la figure d'un truchement de Dieu.

I. B. 2. LES NICHES

Ces niches abritent, en effet, des représentations allégoriques. Celles-ci installent l'œuvre poétique des *Théorèmes* dans un univers symbolique et sacré qui intègre et dépasse la condition sociale si flatteuse qu'elle puisse apparaître de prime abord et la subordonne à celle d'un apologète assumé.

Les deux allégories indiquent clairement que la Justice et la Foi inspirent une œuvre dont le souffle sera prophétique. L'image du frontispice présente donc, dans son approche des mystères divins, les deux versants de l'existence humaine : la vie profane, inscrite dans le siècle, soumise aux lois, soumise au roi, et la vie dévote nourrie par Foi et les Commandements divins, lesquelles doivent s'accorder. En effet, à droite du « *curriculum vitæ* » du magistrat[2], on reconnaît la Justice, tandis qu'à sa gauche, se dresse la Foi (ou la Charité). La représentation de la Justice est profane, elle est étroitement associée à l'identité sociale de l'auteur qui, comme le souligne justement Julien Gœury, « met en quelque sorte sa position sociale et ses titres au service de son livre ». Selon une codification bien établie, la jeune femme, Thémis, tient dans sa main droite un glaive dénudé et une

---

de la guerre, de la jurisprudence, de la royauté et de l'artisanat d'État. Il est vrai que ces images s'inscrivaient dans la tradition de laquelle s'inspirait La Ceppède, et n'ont donc en elles-mêmes aucune référence historique spécifique. Cependant, une tendance généralisée de l'époque (particulièrement claire dans les arts visuels) à la représentation anachronique du récit biblique signifie que les détails de ces images apparaissent souvent sous une forme contemporaine. Cette pratique permet de supposer que l'expérience personnelle peut parfois être introduite. »

[1] Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, *op. cit.*, p. 96.

[2] « À senestre » donc du placard, si le spectateur se place dans le plan de l'image.

balance, tandis qu'à son bras gauche s'enroule un serpent – représentation étonnante rapportée à l'ensemble de l'œuvre qui associe le serpent au Diable. Cette allégorie est remarquablement conforme à celle décrite par *Le songe de Poliphile* de Colonna[1] qui évoque « à la porte senestre » – comme dans le frontispice – « une matrone de regard furieux, tenant une épée fourbie, la pointe contremont, passée à travers une couronne parmi laquelle passait un rameau de palme. Elle avait les bras forts et robustes, le port audacieux, le ventre étroit, la bouche petite, les épaules puissantes : et semblait bien être assurée, non facile à épouvanter d'aucune besogne, pour haute et dangereuse qu'elle fût, tant se montrait hardie et de courage fier. Son nom était Euclia[2] ».



EUCLIA DU *SONGE DE POLIPHILE*.



LA JUSTICE DU FRONTISPICE DES

Si l'allégorie du *Songe de Poliphile* a bien inspiré la représentation de la Justice dans le frontispice, y compris dans le mouvement du drapé que porte Euclia et que rappelle le serpent enroulé autour du bras de la Justice des *Théorèmes* – comme nous en faisons l'hypothèse – il n'est pas inintéressant de noter qu'Euclia qui portait, par son nom, les vertus de la gloire et de la renommée, était accompagnée d'un cortège de six demoiselles, six allégories de vertus

[1] Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, Kerver, 1546 (Paris, Imprimerie nationale, 1994), I, p. 136.
[2] *Euclia* signifie, en grec, renommée ou gloire.

complémentaires. La première, Mérimnasie, portait les vertus du soin, la deuxième, Epitède, celles de l'obligeance, la troisième, Ergasie, celles du travail, la quatrième, Anectée, celles de la constance et de l'endurance, la cinquième, Stasie, celles de la stabilité, et la sixième enfin, Thrasie, celles de la hardiesse et du courage. Un cortège rassemblant donc toutes les vertus que La Ceppède pouvait légitimement reconnaître dans les exigences de la Justice du roi dont il se proclamait dans son frontispice même, un serviteur zélé.

La Justice est dotée d'une balance et accompagnée d'un serpent (pour sa prudence, ou parce qu'il est symbole de renaissance[1]) et d'un chien, un petit barbet qui lui jette un regard débordant d'une fidélité très explicite. En position inverse, la seconde allégorie, la Foi, qui occupe le flanc gauche du placard, donne à voir une femme arborant dans sa main droite les Tables de la Loi ainsi qu'un crucifix alors que sa main gauche brandit un Sacré-Cœur étincelant. À ses pieds et à sa droite, dans une position qui rappelle le petit chien qui accompagne la Justice, on devine la tête d'un agneau frisé, symbole christique évident. À la gauche de cette allégorie de la Foi, et à ses pieds, brille une lampe, la syndérèse, l'étincelle de l'âme qui distingue le bien du mal. Couronnée d'un nimbe très lumineux – à la différence de la Justice – la Foi est éclairée par une triple référence au Feu avec la consumation du Sacré-Cœur, la flamme nourrie alimentée par la lampe et les rayonnements des étoiles qui agrémentent sa chasuble.

Ainsi associées par la symétrie de l'image, les deux allégories sont éloquentes : elles attestent encadrer l'œuvre d'un magistrat dévot et non celle d'un poète profane ; elles contribuent explicitement à orienter déjà la lecture à venir des sonnets. Cette lecture ouvre nécessairement sur une méditation qui se détache de la personne physique de La Ceppède, le personnage social – officiel, serait-on tenté de dire – pour l'introniser disciple du Christ, transcendé par la figure du Prophète. Comme Julien Gœury le souligne, « le poète n'exclut pas le magistrat. Bien au contraire, l'homme de loi sert de caution à l'homme de "loys" en garantissant par la rigueur morale du juriste celle de sa poésie[2] ».

L'étagement supérieur confirme cette volonté totalisante ainsi que le met en évidence le commentaire de Jacqueline Plantié :

> [Que les Théorèmes puissent être paroles de Dieu ou sur Dieu], le frontispice le suggère qui inscrit le mot *Théorèmes* dans une sorte de croix où l'accompagne, sur le montant vertical, la scène de la vocation d'Isaïe, appelé à la fonction de prophète, d'annonciateur de la Parole, tandis que sur le montant horizontal des versets du psaume 118 célèbrent cette parole de Dieu qui brûle vivement (« *Ignitum eloquium tuum vehementer* ») et, lui répondant, l'hymne de l'homme (« *Eructabit labia mea hymnum cum docueris me justificationes tuas* »). L'emprunt des deux versets (140 et 171) au psaume 118, ajoute au mot théorème une connotation remarquable : la Parole divine est simultanément une loi (ou une règle de vie).[3]

I. B. 3. LA PARTIE SUPÉRIEURE DU RETABLE

Suivant la hiérarchisation conventionnelle de toute image, la partie supérieure fait donc appel à une dimension spirituelle sans équivoque. Parole de feu, le frontispice se fait immatériel. D'ailleurs, occupant la partie supérieure des frontispices, des obélisques, dix-huit « symboles

[1] Voir *infra* « le pouvoir des images au service de la dévotion » le bestiaire, Partie 5.III.
[2] Julien Gœury, *op. cit.,* p. 30
[3] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 14.

d'immortalité » selon Jacqueline Plantié et Josette Yérémian[1], sont érigés (deux grands, comme les deux Testaments, quatre moyens comme les évangélistes et douze comme les douze apôtres ou les douze petits prophètes)[2]. Ces obélisques, type de monuments qui étaient déjà mentionnés dans le *Songe de Poliphile*[3] sont mystérieusement alignés. Ils encadrent symétriquement le tableau de la rencontre d'Isaïe et de l'Ange : 9 à gauche, 9 à droite. Au sommet de deux d'entre eux, figurent des images tirées du bestiaire christique : à droite, celle du pélican nourrissant sa portée de sa propre chair[4], à gauche, celle du Phénix[5], figure du Christ se consumant sur son bûcher :

> L'Oiseau dont l'Arabie a fait si grande fête,
> Est de ce grand Héros le symbole assuré.[6]

Les autres obélisques arborent des rameaux végétaux et un phylactère où se peut lire le pronom latin « *utrique* » signifiant « l'un et l'autre » :

> À celui qui est l'un et l'autre, le Dieu qui ne meurt pas et le Dieu qui par sa mort remporte la victoire sur la mort, « l'Immortel » qui en « mourant notre mort terrassa ». C'est à l'Homme-Dieu, mortel et immortel que La Ceppède fait offrande de son œuvre.[7]

Les éléments végétaux sont abondants, à la fois éléments décoratifs mais aussi « hiéroglyphiques ». Jacqueline Plantié et Josette Yérémian commentent ainsi leur présence :

> En bas, suspendus en grappes à un cordon qui parfois s'élargit en étoffe festonnée, on reconnaît des fruits (raisins, pommes, grenade entrouverte) et la racine double de la mandragore. Tous ces végétaux, en langage symbolique, parlent de la mort et de la vie. C'est particulièrement vrai pour la mandragore (qu'on songe à Machiavel et à La Fontaine). Peut-être faut-il ajouter que grappes de raisin, pommes, grenadier et mandragore sont réunis aussi dans le chapitre VII du Cantique des cantiques, le poème qui chante symboliquement l'union de Dieu et de son peuple. En haut, on reconnaît sans peine des palmes, qui signifient la victoire sur la mort. Plus malaisé à identifier, le rameau que, par quatre fois, le graveur a marié à la palme. Il s'agit de l'amarante – l'immortelle – la fleur que Camerarius oppose à la rose éphémère. La palme récompense le martyr, l'amarante couronne les dieux.

[1] Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, *op. cit.,* p. 92.
[2] *Ibidem*.
[3] Francesco Colonna, *op. cit.*, p. 228.
[4] Cf. II, I, 26 : « Quand pour la mort des siens la douleur va pressant / Le triste Pélican, son amour le convie / A s'ouvrir la poitrine, et son sang jaillissant / Les ravive, et leur vie assouvie son envie. »
[5]II, I, 35, *cf. infra* le pouvoir des images au service de la dévotion, le bestiaire, Partie 5.III
[6] I, I, 35.
[7] Jacqueline Plantié et Josette Yérémian, *op. cit.,* p. 94.

Couronnant l'ensemble, au pinacle de cette architecture complexe, deux *putti* ailés, deux chérubins, présentent une large couronne d'épines dans laquelle s'inscrivent les armoiries de La Ceppède : un écu porteur d'une couronne, lui-même surmonté d'un casque de chevalier agrémenté de larges plumes. Il reprend les armoiries de La Ceppède évoquées *supra* qui figurent – martelées hélas – au fronton de son hôtel particulier d'Aix-en-Provence :



Dans les entrelacs de la couronne s'inscrivent les mots suivants, déjà commentés : « *Haec erit laurus mihi* ». La disposition du cimier serti dans la couronne d'épines rappelle quelque peu le panneau central du triptyque du *Buisson ardent* de Nicolas Froment qu'avait pu admirer le magistrat aixois dans la cathédrale Saint Sauveur, dans lequel la Vierge et l'enfant sont sertis dans la couronne du buisson ardent[1]. La hiérarchisation de l'image est évidente, elle conduit le lecteur du matériel (l'objet « livre » évoqué dans la matérialité de son lieu de production « Toulouse ») au spirituel (la couronne d'épines et le bestiaire christique). Elle l'invite à percevoir dans cette construction pourtant très massive, un puissant élan vers l'immatériel comme invite à le faire un retable d'autel s'élançant vers le Ciel où brille le Soleil.

Pour des « lecteurs entamant ce pèlerinage poétique »[2], les frontispices, « comme les "architectures éphémères" qui ponctuent un itinéraire sacral, balis[ent] l'espace orienté du livre en son point le plus sensible : le seuil[3] ». Grâce à un message dont l'importance est soulignée par sa complexité et son caractère en un premier temps hermétique, les frontispices se présentent comme un seuil qui doit être déchiffré avant d'accéder à l'œuvre. Julien Gœury cite à leur sujet Antoine Compagnon :

> [L]a première page n'est pas une page comme les autres, continue, contiguë, mais, ornée comme elle l'est, de motifs le plus souvent non figuratifs, elle s'impose comme un équivalent de tout le texte.[4]

L'auteur de *L'autopsie et le théorème* voit en eux un « rempart frontal », comparable à

[1] Voir le tableau reproduit en annexe p. 595.
[2] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 24.
[3] Marc Fumaroli, « Réflexions sur quelques frontispices gravés d'ouvrages de rhétorique et d'éloquence (1594-1641) », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* 1975, p. 19-34. Article recueilli dans *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 325-342.
[4] Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979, p. 251.

> des entrées royales car n'entre-t-on pas dans le livre comme dans une ville ? Il s'agit de ménager au poème, comme au souverain, une apparition triomphale qui soit digne de lui, afin d'en assurer la renommée, d'en écrire la légende.[1]

Il y a effectivement quelque chose de ces dispositifs triomphaux ; toutefois ce seuil n'ouvre pas sur une « bonne ville » mais sur une *terra incognita* : les frontispices donnent autant à voir qu'ils ne cachent ce que sont les *Théorèmes* car ils font le choix d'une énonciation cryptée dans un genre énigmatique. Personne ne voit d'abord dans les *Théorèmes* un héritage des « Amours » et il est indéniable qu'à travers leur singularité spectaculaire, ils organisent, dès le prime abord, la réception de recueils poétiques de sonnets qui se démarquent du genre des *Amours*. Si les 520 sonnets en alexandrins se réfèrent en creux à ce « moule poétique » qui s'impose à l'esprit de tout lecteur de la Renaissance dont La Ceppède est l'héritier, ils doivent, dès le seuil de cette image ornée, en être distingués car ils ne chantent pas « des amours » mais – comme nous allons le constater - « un » amour. Il s'agit d'un amour mystérieux et tragique, creuset divin dans lequel se fondent, converties, toutes les autres formes d'amour[2] de sorte qu'en cet amour mystérieux, ni profane ni *queer*[3] l' « amour impudique » donne place à « l'amour sacré-saint » comme le proclame, brûlante de douleur et d'amour, Marie-Madeleine devant la dépouille de celui qu'elle aimait naguère avec passion comme homme et maintenant comme dieu :

> Quels vois-je ces flambeaux qui des feux de Cypris
> Triomphant, ont mon cœur fait devenir de glace
> A l'amour impudique, afin de donner place
> A l'amour sacré-saint dont il est ore épris ?[4]

C'est en effet par le truchement de l'image du frontispice que le sens de l'œuvre est affiché au sens propre comme au sens figuré ; mais, comme l'avait annoncé Isaïe, le Rédempteur demeure un « *deus absconditus* », la Rédemption demeure un « mystère » ; dès lors, le sens de l'œuvre porté hiéroglypiquement par le frontispice ne reste lui aussi accessible qu'aux seuls disciples. Comme Jacqueline Plantié et Josette Yérémian[5] le suggèrent excellemment, le frontispice s'offre voilé, invitant à une lecture herméneutique. Le frontispice se présente non seulement comme un « placard » littéraire, religieux et esthétique prestigieux mais bien comme un théorème d'une facture autre à un lectorat que La Ceppède veut en tout premier lieu déstabiliser en lui présentant un retable.

Le frontispice « machinerie allégorique », selon l'heureuse expression de Marc Fumaroli, se présente comme le livre qu'il introduit, « enveloppé des mystères, escrit dedans pour les doctes & dehors pour les ignorants[6] », il dissuade le lecteur non averti autant qu'il invite le lecteur dévot à la méditation. Il exhibe « une ambiguïté fondatrice » par son organisation « sur le plan spatial […] [très] obscure sur le plan herméneutique » afin de garantir « le recueil de toute divulgation immédiate du sens[7] ». La balise des frontispices peut donc à la fois dérouter son lecteur par sa

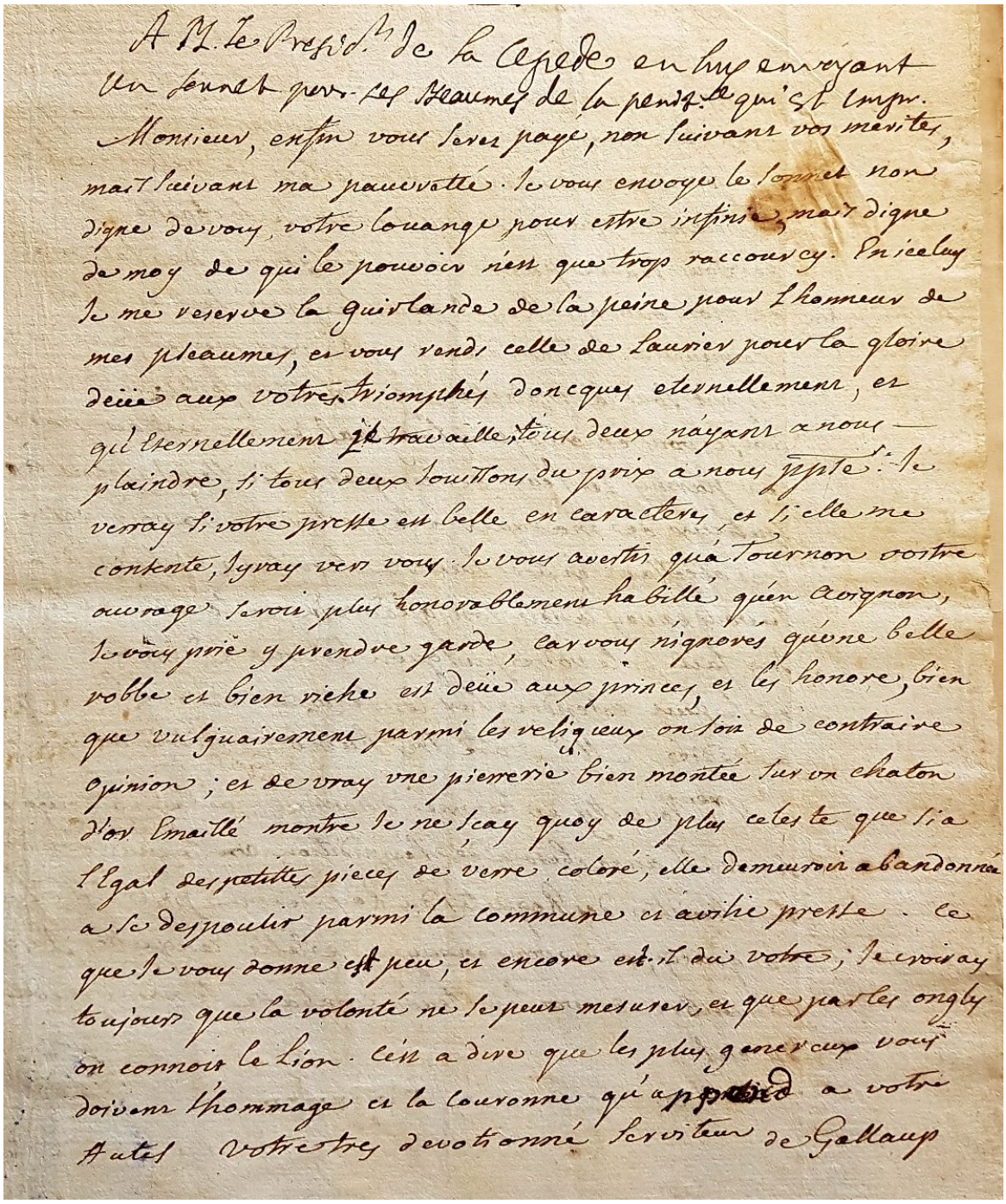
[1] Julien Gœury, *op. cit.,* p. 23.
[2] Amour-propre excepté.
[3] Cf. Julien Gœury, « La relation dévote, une relation *queer* ? Le cas des *Théorèmes* des Jean de La Ceppède », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XLI, 81 (2014), p. 241-255, Tübingen, G. Narr Verlag, collection Biblio 17, p. 237-255.
[4] I, III, 98.
[5] Jacqueline Plantié et Josette Yéremian, *art. cit.*.
[6] Avant-Propos.
[7] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 25.

facture proche des « Amours » mais éclairer un lectorat qui aspire à être initié aux « mystères » divins, sensible aux visées d'une œuvre profondément *autre*. Ainsi – comme le remarque justement Julien Gœury – avec le frontispice, « il ne s'agit pas là de représenter un portrait de l'auteur, du moins directement, mais de fournir un décor frontal somptueux qui oriente la réception du recueil[1] ».

Les *Théorèmes spirituels* sont un « étrange monstre » poétique qui proclame vouloir bouleverser la Poésie, pour l'épurer. Il convient donc de lire le frontispice, cette image saturée de sens qui « attire le regard du lecteur »[2], non comme un ornement mais comme une invitation à des lectures plurielles et complémentaires. Pour conclure cette analyse du frontispice, nous ferons référence à la correspondance de l'ami de La Ceppède, poète et parlementaire comme lui, Louis De Gallaup de Chasteuil, missive que nous avons découverte dans le fonds ancien de la Bibliothèque de L'Alcazar, la bibliothèque municipale de Marseille. L'ami admiratif fait état d'une couronne de « lauriers pour la gloire deüe aux vostres triomphes » qui revient de droit à l'auteur des *Théorèmes*.

> A M. Le Président de La Ceppède en luy envoyant un sonnet pour les Pseaumes de la Pénitence qui est impur.
>
> Monsieur, enfin vous serez payé, non suivant vos mérites, mais suivant ma pauvretté (*sic*). Je vous envoie le sonnet non digne de vous, votre louange pour être infinie, mais digne de moy de qui le pouvoir n'est que trop raccourcy. Par iceluy je me réserve la guirlande de la peine pour l'honneur de mes pseaumes, et vous rends celle de lauriers pour la gloire deüe aux vostres triomphés doncque éternellement, et qu'éternellement je travaille ; tous deux n'ayant à nous plaindre, si tous deux jouissons du prix à nous proposé *[presque illisible]* je verrai si votre presse est belle en caractères, et si elle me contente, j'iray vers vous. Je vous avertis qu'à Tournon vostre ouvrage serait plus honorablement habillé qu'en Avignon, je vous prie y prendre garde, car vous n'ignorez qu'une belle robbe et bien riche est deüe aux princes, et les honore bien que vulgairement parmy les religieux, on soit de contraire opinion ; et de vray une pierrerie bien montée sur un chaton d'or émaillé montre le je ne sais quoy de plus céleste que si à l'égal des petites pièces de verre coloré, elle demeuroit abandonnée à se dépoulir par la commune et avilie presse. Ce que je vous donne est peu, et encore est-il du votre, je croyrai toujours que la volonté ne le peut mesurer, et que par les ongles on connait le lion, c'est-à-dire que les plus généreux vous doivent l'hommage et la couronne qu'append à votre autel. Votre très dévotionné serviteur.
>
> De Gallaup

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.



A M. le Presid.t de la Cepede en luy envoyant
Un Sonnet pour Mr de Beaumes de la penit.e qu'il a lmpr.
Monsieur, enfin vous serez payé, non suivant vos merites,
mais suivant ma pauvreté. Ie vous envoye le Sonnet non
digne de vous, votre louange pour estre infinie, mais digne
de moy de qui le pouvoir n'est que trop raccourcy. Pour celuy
Ie me reserve la guirlande de la peine, pour l'honneur de
mes pseaumes, et vous rendi celle de Laurier pour la gloire
deüe aux votres. Triomphés donc que eternellement, et
qu'eternellement je travaille, tous deux n'ayant a nous
plaindre, si tous deux soumettons du prix a nous jugé. Ie
verray si votre presse est belle en caractere, et si elle me
contente, Ie vray vers vous. Ie vous avertis qu'a tournon votre
ouvrage seroit plus honorablement habillé qu'en Avignon,
Ie vous prie y prendre garde, car vous n'ignorés qu'une belle
robbe et bien riche est deüe aux princes, et les honore, bien
que vulgairement parmi les religieux on soit de contraire
opinion; et de vray une pierrerie bien montée sur un chaton
d'or emaillé montre Ie ne sçay quoy de plus celeste que si a
l'egal des petittes pieces de verre colorè, elle demeuroit abandonnée
a se despouiller parmi la commune et avilie presse. Ce
que Ie vous donne est peu, et encore est-il deü votre; Ie verray
toujours que la volonté ne se peut mesurer, et que par les ongles
on connoit le Lion. C'est a dire que les plus genereux vous
doivent l'hommage et la couronne qu'a procedé a votre
Autel Votre tres devotionné Serviteur de Gallaup

Cette couronne rappelle évidemment l'inscription déjà citée « *Haec erit laurus mihi* » du frontispice. Selon la véritable mise en abyme à laquelle nous invitent les derniers vers des *Théorèmes* de 1613, les lauriers de La Ceppède sont la célébration d'une épopée dévote qu'a matérialisée un « sang d'encre », selon la belle expression de Julien Gœury[1] :

> A toy, Prince du Pôle, en est deu justement
> Tout le gain : je te l'offre en ce mien rude style,
> Voy mon offrande, & fais que le sang qui distille
> De mes vers, soit des tiens le doux ébatement.[2]

Ce témoignage pieux transcrit poétiquement en « carmes » ensanglantés constitue le petit œuvre de la Passion. De même que les Évangiles sont l'avatar ultime des textes vétéro-testamentaires, c'est-à-dire leur peinture parfaite issue du « crayon des vieilles Escritures », le petit œuvre réfléchit l'image du grand œuvre – établi par les historiens dont les textes ont été conférés. L'œuvre affiche une dimension prophétique revendiquée dès son frontispice avec l'adoubement d'Isaïe qui attribue de fait à son auteur le statut d'un truchement de Dieu.

II. MAGISTRAT OU PROPHÈTE ?

II. A. UNE VOIX SINGULIÈRE

Cette métamorphose est d'ailleurs commentée par certains de ses proches. Quelques-unes des réactions qui sont contemporaines à la publication des *Théorèmes* rendent compte de la conscience dans son lectorat de la radicalisation idéologique d'une voix singulière, celle d'un homme puissant dans le siècle qui désavoue tout discours profane qui se réclamerait de la poésie galante ou encomiastique. Le poète reconnaît comme seule légitime une voix prophétique pour porter le langage des Muses, à l'exclusion de toute autre :

> Par [la Muse chrétienne], la poésie devient médiatrice entre le divin et l'humain, gardienne des mystères. Le modèle prophétique de l'inspiration sacrée est donc le garant d'une poésie haute dont la "verticalité" assure l'effet.[3]

C'est, nous l'avons constaté, une lecture que l'on pourrait légitimement même associer à l'affichage social du frontispice, celui d'un holocauste des vanités. Les éloges qui sont adressés au magistrat aixois rendent compte de la singularité attachée à un auteur en qui se confondent deux visages très différents : celui d'un homme de loi et celui d'un poète sacré devenu prophète. Alors que son ami – juriste comme lui et poète – Louis de Galaup voyait en lui, en 1593, dans son éloge de *L'imitation de la Pénitence de David*, un disciple d'Apollon :

> Fils ayné d'Apollon qui ressembles ton Père
> Et de poil, & de front, & de bouche, & de voix,
> Il t'a pleu de quitter le rivage Idumois,

[1] Qui évoque ici évidemment le sublime « sonnet en rouge » (I, II, 63).
[2] Vœu pour la fin de cette œuvre (dernier sonnet des *Théorèmes* de 1613).
[3] Antoinette Gimaret, *art. cit.*, p. 78.

Pour apprendre à nos Luths de charmer la misère.

nous constatons que, vingt-neuf ans plus tard, le premier compliment en français qui célèbre le second livre des *Théorèmes* fait explicitement état d'une interrogation portée par ses collègues parlementaires, on peut considérer au pied de la lettre tant elle paraît naturelle et légitime. Cette question, « Grand Dieu, est-ce l'Autheur de ce docte artifice / Qui naist tout freschement ? », traduit un sentiment proche de l'étonnement, celui qu'entraîne la reconnaissance dans la personne de La Ceppède d'une double personnalité, celle d'un magistrat dévot certes – mais laïque – et celle d'un prophète autoproclamé. Lequel de ces deux versants d'une personnalité « illustre » mais discrète est le plus authentique ? L'ensemble du poème, qui est évidemment encomiastique, rend pourtant clairement compte de cette hésitation. Comment se plier à la charge grave et prenante de magistrat, si immergée dans le siècle et se consacrer *dans le même temps* à la louange de Dieu qui exige une forme d'exclusivité ? Mais l'éloge apporte aussitôt une réponse. Il réduit cette aporie existentielle, en dévoilant avec subtilité combien le poète qui « hausse […] sa voix jusqu'au Ciel »[1] ne peut que jouir d'« âme espurée » :

Lors que nous contemplons cette œuvre non pareille,
Ces Théorèmes saincts, que vous mettez au jour,
Nous ne pouvons pas croire, ou c'est par grand merveille,
Que vous soyez le Chef souverain d'une Cour.

Et quand nous voyons au throne de Justice,
Rendre à chacun son droict, nous disons tous ravis,
Grand Dieu, est-ce l'Autheur de ce docte artifice,
Qui naist tout freschement ? non pas à nostre advis.

Car ce devis sacré veut une ame espurée
Qui n'ayant qu'à penser en son Dieu nuict, & jour,
S'eslance de la terre à le voute azurée,
Et prend le firmament, pour son dernier sejour

Et celuy, qui soustient la balance d'Astrée,
Ne peut qu'il ne se trouve aux affaires plongé,
Qu'il n'oye des debats, & qu'il ne donne entrée
A quelqu'un, qui se plaint d'un procez prolongé.

Neantmoins tout rempli d'une divine essence,
Ores vous nous chantez le Christ ressuscité,
Ores vous prononcez une juste sentence,
Mariant la Justice avec la Piété.

Si les mortels estoient en cela recevables,
Qu'ils peussent obliger, & la terre, & les Cieux,
Vos merites pourroient, & vos vers admirables,
Obliger à jamais les hommes, & les Dieux.[2]

Cependant, La Ceppède, magistrat reconnu et dévot authentique, s'il ne répond jamais quant à lui à cette interrogation, ne cesse jamais non plus, dans les sept livres des *Théorèmes*, de revendiquer, dans la première page de chacun d'eux, un prophétisme porté par une parole poétique qu'il consacre exclusivement à l'évocation de la Passion.

[1] *Ibidem*.
[2] Édition de référence, exemplaire de la Bibliothèque de Marseille, pp. 637-638.

À supposer que le lecteur du XXIe siècle accepte de ne pas réduire les remarques des contemporains du poète à une posture très convenue de l'éloge, et à condition qu'il veuille bien reconnaître, dans cet hommage, un étonnement authentique, il est confronté à une alternative pour le moins inconcevable pour un homme moderne : le poète La Ceppède se vit-il magistrat ou se vit-il prophète ? Pour ce lecteur pris dans une société très déchristianisée, quelle part de sincérité accorder à cette « figure d'autorité » qu'endosse, sans scrupule excessif, le poète lui aussi impliqué dans *son* siècle ? La question mérite d'être soulevée car, selon la réponse apportée, elle ternit ou *a contrario* authentifie la légitimité d'une œuvre qui se refuse énergiquement à « pindariser »[1]. Il s'agit de la légitimité d'une œuvre qui s'interdit même, par modestie, de « déchifrer ce que n'ont pas compris / Les cerveaux mieux timbrés »[2], la légitimité enfin d'une œuvre qui semble d'abord vouloir apporter le témoignage d'un « compagnonnage » tout au long de la Passion avec celui qui éclaire la foi du poète…

Il semble que La Ceppède dont l'activité s'inscrivait dans le monde le plus prosaïque – celui de la politique et des finances –, ait voulu porter témoignage comme les disciples d'Emmaütides, Ammaon et Cléophas, dont les yeux ont été dessillés alors que le Christ venait de disparaître à leur vue. Pour La Ceppède – en qualité de fidèle converti comme le sont devenus les disciples d'Emmaüs –, les mystères ne sont plus réduits à de « douteux charactères »[3]. Antoinette Gimaret ne manque pas de souligner la part de la reconquête catholique post-tridentine dans cette prise de position poétique et théologique : la Contre-Réforme impulse un élan poétique, pédagogique et donc prophétique auquel le poète se doit de répondre :

> La prophétie ne surgit en effet pas seulement dans la profération, mais aussi dans l'interprétation d'une parole obscure, celle des Écritures. Le poète est prophète dès lors qu'il adopte les livres sacrés comme sujet et demande l'aide divine afin de les interpréter. Ainsi La Ceppède peut être dit prophète parce qu'il fait parler les Écritures, en déchiffre les mystères, dévoile le salut à venir.[4]

La Ceppède doit, comme Ammaon et Cléophas rendus clairvoyants par leur commerce amical avec le Christ, s'inscrire dans un projet missionnaire. L'esprit du Concile de Trente l'y invite ardemment ; il doit, comme les Emmaütides, porter témoignage de ce qu'il sait de cette relation possible avec le rédempteur :

> A peine achevoient-ils ces propos que la joye
> Qu'ils ont pour avoir veu leur Maistre revivant,
> Les fait partir dés l'heure, & reprendre la voye
> Pour révoir leur Collège, & l'en faire sçavant.[5]

Par ailleurs, une autre piste peut nous aider à comprendre *hic et nunc* l'adoption de cet affichage prophétique chez un laïc dévot en ce début du XVIIe, il s'agit de la réflexion de Denis Crouzet – qui a étudié les violences que les conflits religieux ont engendrées dans cette France déchirée du XVIe siècle. Le souci épistémologique qu'il met en évidence contribue à envisager un

[1] II, II, 1.
[2] II, IV, 1.
[3] II, II, 36 : « Le Ciel nous communique à propos ses mystères / Diversement, selon qu'il nous void disposez, / Aux fidèles, ils sont clairement exposez : / Aux autres seulement en douteux charactères. »
[4] Antoinette Gimaret, *Ibidem.*
[5] II, II, 53.

élément de réponse à la question posée : « magistrat ou prophète ? ». Ce qu'il nous apprend de la nécessité de respecter une « distanciation méthodologique » nous invite à concevoir l'existence d'une autre logique symbolique que celle que l'Occident pratique de nos jours, pour la majorité d'entre nous :

> Pour comprendre le XVIe siècle français, il faudra essayer de comprendre que ses violences sont assujetties à une économie du symbole qui peut être un piège pour le lecteur du XXe siècle, qui pourra avoir tendance à n'y appliquer que sa propre logique symbolique. La linguistique contemporaine, ainsi enseigne que l'acte de s'exprimer implique un « dédoublement du sujet qui se distingue de sa manifestation en tant précisément qu'elle apparaît sienne ou qu'elle doit s'y reconnaître comme un principe dans son résultat[1] ». Mais, dans les créations rituelles du XVIe siècle, le sujet, plus qu'il se dédouble, s'élimine dans l'acte même d'expression mystique d'un langage symbolique qui n'est pas de lui, qui est de Dieu. Le langage, lorsqu'il est énoncé par le biais d'artifices tels que les déguisements ou les mimes […] de personnages sociaux spécifiques, n'est pas de l'ordre humain, il est sacral, il est de sur-humanité […]. Une distanciation méthodologique est en conséquence nécessaire, une naïveté première qui consiste à lire les sources en leurs significations primaires. [2]

Certes les *Théorèmes* ne sont ni « un déguisement » ni un « mime » et n'ont rien non plus d'un prêche prônant la violence qu'un Artus Désiré pouvait, en bateleur du divin, passionnément diffuser, mais ils portent une parole qui se vit inspirée. Dès lors, pour La Ceppède – compris par ses pairs admiratifs mais quelque peu « bousculés » dans leurs certitudes – la poésie doit se défaire des artifices pour se mettre au service d'un projet « prophétique ». Antoinette Gimaret évoque la genèse ainsi que le contexte à la fois politique et idéologique de cette véritable conversion :

> Quand Jean de La Ceppède publie *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de notre Rédemption* ou *Théorèmes spirituels* (1613-1622), cinquante ans environ se sont écoulés depuis la clôture du Concile de Trente qui, après la tension des guerres de religion et la coexistence pacifique imposée par l'Édit de Nantes, officialise les débuts du renouveau catholique. Refusant l'esprit de la Muse profane comme mensonger, les poètes chrétiens ont alors le souci de transmettre un message spirituel, orientant la tâche esthétique vers un labeur mystique. Affirmant le rôle capital des Écritures, répondant de ce fait au désir tridentin de pédagogie, le recueil des *Théorèmes* surgit à la jonction de ces tendances, à la fois dans sa genèse et dans sa visée. Après la publication d'une *Paraphrase des Psaumes de la pénitence de David* en 1594, le poète aixois parle d'une « conversion » l'engageant à écrire le « grand œuvre » des Théorèmes, recueil de sonnets retraçant la Passion du Christ et sa Résurrection. Proposant du mystère de la Croix une approche à la fois doctrinale et exégétique de type allégorique, l'œuvre s'offre aussi comme une méditation spirituelle. [3]

Dès lors, le magistrat qui doit aussi s'effacer derrière le prophète dans les sonnets, méditations spirituelles, peut s'autoriser, dans les annotations – en prose –, à assumer une fonction auctoriale qui maîtrise rigoureusement l'expression et les sources de sa méditation. Là transparaît son *habitus* de juriste « garant par excellence de la juste mesure »[4].

---

[1] Edmond Ortigues, *Le discours et le symbole*, Paris, 1962, p. 30.
[2] Denis Crouzet, *op. cit.* p. 82.
[3] Antoinette Gimaret, *art. cit.*, pp. 73-74.
[4] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 713.

II. B. L'EFFACEMENT DU MAGISTRAT DEVANT LE PROPHÈTE

Ainsi, la maîtrise et la rigueur attachées à la personnalité psychique du magistrat n'excluent pas une forme de véhémence persuasive liée à l'idiosyncrasie du prophète. Christophe Bourgeois souligne, dans sa pénétrante analyse, que l'œuvre pleine de feu et d'énergie du magistrat aixois est portée par une rhétorique de *renovatio*, et par voie de conséquence actualisée par un discours marqué par « le primat de la véhémence ». Il est présent dès le frontispice à travers la citation du Psaume 118 : « *Ignitum eloquium tuum vehementer* ».

> L'œuvre n'oublie pourtant pas le primat de la véhémence. Le frontispice des *Théorèmes* place au cœur d'une construction allégorique particulièrement élaborée une citation du Psaume 118, « Ignitum eloquium tuum vehementer » que l'on peut lire à la fois comme une définition de l'éloquence psalmique et du style véhément vers lequel tend la diction poétique. Cette inscription renvoie également par avance aux développements du livre IV de 1622 sur la parole pentecostale, fondée sur l'association symbolique des langues de feu et de la véhémence. L'adjectif « vehemens » qualifie le souffle qui remplit la pièce où se trouvent les apôtres. Le texte de la Vulgate porte en effet : « Et factus est repente de coelo sonus, tanquam advenientis spiritus vehementis, et replevit totam domum ubi erant sedentes ». Comme le discours de Pierre enflammé par l'Esprit est l'archétype de toute prédication, l'idéal de la parole pentecostale est l'occasion d'une méditation suivie sur les exigences de la rhétorique ecclésiastique. Le feu devient l'emblème d'une parole brûlante de charité qui assure, conformément aux représentations traditionnelles de l'inspiration et de l'amour dévot, l'exacte coïncidence entre ascèse intérieure et puissance de la parole publique. Comme le feu convertit tout à soi, cette éloquence ignée représente au mieux cette communion dans la parole rêvée par la chaire catholique. […] Le « spiritus vehemens » acquiert donc une valeur rhétorique précise, que l'on doit relier à l'idéal tridentin de l'orateur chrétien, dont la maîtrise absolue des techniques de l'éloquence, orientée vers la naissance des affections dévotes, est fondée sur l'expérience intérieure des émotions spirituelles, sous la conduite de l'inspiration divine.[1]

« Le gaillard ventelet » mentionné dans les *Actes des apôtres* donne sens et allant à cette mutation artistique. Il est seul susceptible de pourvoir avec efficace – comme ce fut le cas pour les apôtres, ces disciples timorés et malhabiles jusqu'à son intervention – à la mise en œuvre de l'éloquence sacrée, celle qui est l'apanage des prophètes intronisés par l'Esprit :

> Cet Esprit halenant sur eux, va r'avivant
> Leurs ames, tout ainsi que nostre terre seche
> Feut jadis animée avec un peu de vent.[2]

Le poète développe d'ailleurs deux longues annotations entièrement consacrées à cette haleine divine. La première précise son caractère paradoxal de vent « vehement » et « gratieux ». L'oxymore est fécond car la véhémence est vitale, capable de féconder les âmes, comme le Zéphir qui donne la vie, faisant « germer et croistre les plantes et les fleurs » :

> Nous usons au surplus du diminutif ventelet et luy donnons l'épithète de gaillard, pour bien exprimer ses effets. Ce n'estoit pas un vent furibond et rudement orageux, comme celuy que l'Arcture produit (le S. Esprit n'a rien de conforme à

[1] Christophe Bourgeois, *op. cit.,* p. 667.
[2] II, IV, 2.

> la tempeste) c'estoit plustost un fecondant et gratieux Zephyre ou Favonius, il estoit vehement toutesfois […] et ceste vehemence n'empechoit pas qu'il fut tres-doux. Pource Barrad. audit 4. tom. liv.10 chap.1. appelle ce bruit, & cest esprit. sonus placidissimi flatus, & ajdoute, Dulciter advenit dulcis hospes animæ. A ce propos & de ce mesme son, & de ce vent du S. Esprit parlant S. Bernardin au tom. 3. au serm. des 7. dons du S. Esprit chap. 3. dit que ce bruit ou son estoit grandement harmonique, sonus (inquit) factus est inenarrabili suavitate, & harmonia plenus, superavitque omnium suorum vocum, & harmoniarum suavitatem, &c. Et conformément à ce le biendisant Evesque de Bitone Corn. Musso. en la 3. partie de son serm. sur ce myst. dit ; Qu'à ce coup le mont de Sion resonna d'une musique si suave, que jamais les Anges n'ouïrent une si douce harmonie. Et rapporte à ceci le dire de l'Espouse au 2. des Cantiq. vers. 14. Sonet vox tua in auribus meis vox enim tua dulcis. La comparaison de ce vent avec le Zéphire ou Favonius n'est pas mal convenable. Le Zéphire est ainsi appellé pource qu'il porte & donne la vie, faisant germer & croistre les plantes & les fleurs (voyez Gel. au 2. liv chap. 22.) Il est aussi nommé *Favonius à fovendo*, pource qu'il fomante tout ; *Et est genitalis spiritus mundi quo plantæ hyberno frigore enectæ reviviscunt*. Voyez Plutarque en la quest. 93. des demand. des chos. Romain. dit, que les plantes s'empreignent de ce vent de Ponent. Le raport de ces proprietez se fait de soy-mesme aux perfections de ce vent du sainct Esprit qui porte veritablement & donne la vie, qui fait germer, & produit en nos ames les plantes & les fleurs des vertus immorteles. Et qui est en un mot, l'ame & l'esprit vivifiant de l'univers. C'est pourquoy le Concile de Nice au Symbole nous apprend à chanter. *Credo in Spiritum sanctum Dominum & vivificantem.*

Nous avons choisi de citer la quasi-intégralité de cette annotation car La Ceppède y démontre comment la véhémence s'accorde à l'harmonie, la grâce, la suavité et la fécondité, « propriétez » attachées à la poésie. Signe et puissance de vie, la véhémence ne saurait donc être assimilée et travestie en violence, source et signe de mort.

La seconde annotation – qui s'appuie sur le Psaume 118 – souligne la puissance attachée à ce vent qui anime, renouvelle et recrée par le truchement des Prophètes :

> [L]'ame fut infuse au corps du premier homme par le souffle du Createur, pour monstrer qu'il ne luy donnoit pas seulement l'ame par laquelle il devoit vivre, mais encor sa grace, & son Esprit sainct, le faisant comme participant de sa nature divine : ainsi qu'a escrit S. Pierre en sa 2. epist. can. chap. i. vers. 4. Or s'estant ceste insufflation obscurcie par le péché, l'homme a eu besoin d'un nouveau souffle, dit S. Cyril. Ierosol. en sa Cateches. 17. Enfin ce que l'ame est au corps (escrit S. August. au serm. 186. du temps) le S. Esprit l'est en l'Eglise qui est le corps de Jésus-Christ, dit S. Paul aux Collos. I. vers. 24. les Philosophes mesmes, au rapport de S. Cipr. au serm. du S. Esprit, ont recognu ceste ame du monde, qui n'est autre chose que cet esprit du Seigneur qui estoit porté ou espandu sur les eaux au 1. de la Genes. Vers. 2. que l'Interprete Caldaïque appelle l'Esprit de miséricorde, & de grace. Ce souffle, ce vent dont nous parlons, est ce mesme Esprit, *Qui ferebatur super aquas ad renovandam faciem terrae* : dit S. Leon le grand au 1. serm. de la Pentecost. Par ce mesme vent est faite la Resurrection comme on void en Ezechiel 37. vers. 9 où le Prophète prophetisant sur des os secs dit par le commandement de Dieu, *A quatuor ventis vens Spiritus, & insuffla super interfectos istos, & reviviscant. Et cum id fecisset, ingressus est in ossa spiritus, & vixerunt.* A fin que la Resurrection (dit là-dessus S. Hieros.) *Fiat insufflante spiritu sicut creatio.* La recreation spirituele est aussi faite par ce mesme esprit comme la materiele.

Le souffle poétique doit se déployer dans un style grand, à la mesure de son objet, celui d'une création qui, pour paraphraser La Ceppède fait « le raport de ces proprietez […] de soy-mesme aux perfections » de la Création de l'Univers. Le poète dévot sollicite en conséquence Dieu afin qu'il l'inspire pour être gratifié des vertus indispensables à une si haute entreprise. Afin d'accéder à ce statut prophétique, il le prie donc de lui octroyer :

– la grâce ; car La Ceppède ne se veut pas succomber à la tentation de se penser artisan de son écriture, et de faire de soi, comme les « prophanes Amphions qui n'employ[ent] la Muse / Qu'à chanter d'Hélicaon les honneurs mensongers[1] », un dieu en terre :

> Esprit qui fécondez les âmes les plus sèches,
> Qui rendez éloquents les plus rudes esprits,
> Dardez or' sur ma tête une de vos flammèches.
> Et rendez La Ceppède à bien parler appris.[2]

– la force créatrice :

> Pour fournir dignement cet ouvrage entrepris,
> Remplis-moi de l'Esprit qui remplit les esprits
> Des antiques ouvriers du Tabernacle antique.[3]

– le génie d'artisans d'exception :

> Clair Esprit, dont ma Muse a ci-devant appris
> Ses douleurs, ses tourments, sa honte, et son mépris,
> Faites qu'or' de sa gloire elle soit étoffée.[4]

– la rectitude du propos (« pour la guider partout »), sa hauteur :

> Rassurez-moi, mon Prince, et donnez à mon âme
> Pour la guider partout la Colonne de flamme,
> Qui guida les aïeux de ces neveux pervers.[5]

– et sa richesse avec une antanaclase probable portant sur « concepts », terme qui dénote à la fois le monde des idées mais aussi celui de l'enfantement et de la fécondité :

> Prince victorieux, guindez mon Uranie
> Quant et vous dans le Ciel, et la rendez fournie
> Des concepts pour chanter votre couronnement.[6]

– l'efficacité :

> Donnez-moi la vertu, non de pindariser
> Mais d'élever ma voix pour évangéliser
> A qui, quand, et comment il a voulu paraître.[7]

Il convient de souligner que ce dernier vœu – qui n'apparaît que neuf ans après la première partie des *Théorèmes* – était déjà clairement formulé dans la volonté affichée de rompre avec la figure du poète orgueilleux au verbe creux, figure satirique dont Ronsard et Du Bellay étaient les victimes. La volonté de se démarquer par le terme « voix », le vocable « *humilis* » qui s'oppose à celui du

[1] I, I, 6.
[2] II, IV, 1.
[3] I, I, 1.
[4] II, I, 1.
[5] I, II, 1.
[6] II, III, 1.
[7] II, II, 1.

« chant » semble prendre en considération la critique protestante et tirer parti de cette langue des « idiots » louée par Castellion, partisan de la tolérance et de la mesure.

La Ceppède fait le choix de la véhémence et de l'autorité née d'une légitimité reconnue, mais nullement celui de la violence. Il est possible qu'il ait été le témoin, dès son enfance, des horreurs nées des troubles religieux consécutifs au massacre en 1559 du protestant Antoine de Mauvans[1]. Comme Érasme, il a été sans doute très tôt persuadé, par cette expérience traumatisante, de la folie de la guerre civile dans laquelle les petits enfants pouvaient devenir eux-mêmes les trompettes d'effroyables bourreaux, voire eux-mêmes des exécuteurs impitoyables. Adoptant une attitude faite de mesure et de loyauté, La Ceppède, traité de « bigarrat »[2] c'est-à-dire de « Politique » par les Ligueurs, s'est mis en danger pour avoir refusé à la fois ce qu'il considérait être des égarements provoqués par la Réforme et par la Ligue. Arlette Jouanna rappelle que les « Politiques, essentiellement des juristes, partagent souvent avec les [Malcontents[3]] l'idéal de la monarchie mixte mais […] leur horreur des désordres [les] incline peu à peu à penser que la souveraineté ne peut être partagée ». À la différence de nombre de prédicateurs de son temps, La Ceppède adhère à l'idée d'un pouvoir royal fort et légitime. S'il s'inclut poétiquement et religieusement dans une perspective prophétique, La Ceppède ne se présente pas comme un « prophète » appelant à une quelconque insurrection, qu'elle se revendique réformée ou ligueuse, mais – nous l'avons constaté dans le frontispice – il se présente au contraire comme un « Conseiller du Roy en ses Conseils privés & d'Estat », c'est-à-dire un politique fidèle à ses rois, courageux comme le suggère cette réflexion véhémente : « Malheur au magistrat que la crainte rend lâche. » Prenant le contre-pied d'un Théodore de Bèze qui revendique le droit à l'insoumission du magistrat, il martèle même en deux quatrains qui fustigent la veulerie de Ponce-Pilate, que le pouvoir royal ne peut ni ne doit être contesté :

> Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Rois,
> Les Rois aux Magistrats, pour rendre la justice,
> Dont les justes décrets, dont le saint exercice,
> Par l'effort de la peut sont forcés mainte fois.
>
> Qui se laisse forcer à l'enfreinte des lois
> Pèche : mais beaucoup plus celui dont la malice,
> La forte calomnie, et les forçant abois
> Font destiner le juste à l'injuste supplice.[4]

Si un primat de la véhémence se dessine nettement dans les *Théorèmes*, il convient qu'il soit clairement distingué d'une exhortation à la violence illégale, fût-elle dictée par une fin légitime.

---

[1] « Attaqué en 1559 lors de son entrée à Draguignan, le réformé Antoine de Richiend, seigneur de Mouvans est tué à la suite d'un appel de petits enfants excités par certains prêtres et un conseiller du Parlement d'Aix, puis mis en pièce alors que plus de 3 000 personnes avaient cerné sa demeure. Son cadavre est traîné dans les rues, éventré, salé comme de la viande à conserver, mis en tonneau et expédié à Aix-Provence, où il est pendu puis brûlé. » Cette fin tragique est rapportée dans un ouvrage d'érudition locale (Jacques Cru, *Histoire des Gorges du Verdon jusqu'à la Révolution*, co-édition Édisud et Parc naturel régional du Verdon, 2001) et par Denis Crouzet, *op. cit.*, p. 87.

[2] Arlette Jouanna, *La France du XVIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019, p. 608 : « nom donné en Provence aux Politiques ».

[3] Arlette Jouanna, *op. cit.,* p. 528 : « les Malcontents […] sont surtout des nobles désireux de renforcer leur influence dans l'État ».

[4] I, II, 81.

Même la généreuse réaction de Pierre destinée à défendre Jésus contre les soldats qui s'apprêtent à l'arrêter, est, selon le magistrat aixois, condamnable :

> Pour une fin très bonne, il n'est pas convenable
> De faire un mauvais coup. Ce coup est vicieux
> Puisqu'il enfreint les lois. Apprends, ambitieux
> (Qui t'appelles zélé), que ton zèle est damnable.
>
> Il faut zéler l'Église, et l'État : mais pourtant
> Tu ne serais jamais qu'injuste combattant,
> Si l'aveu de ton Roi tes vœux ne favorise.
>
> L'autorité d'armer n'appartient qu'à ton Roi,
> Si son commandement tes armes n'autorise,
> N'attends de tes combats qu'un sanglant désarroi.[1]

La condamnation de Pierre par La Ceppède n'est pas morale (« pour une fin très bonne ») mais bien politique *et* juridique (« vicieux puisqu'il enfreint les loix », « injuste combattant »). Elle flétrit la sédition qui conduit à la guerre civile (« un sanglant désarroi »). Deux annotations complètent ce désaveu de la violence illégale dans laquelle il n'est pas interdit de reconnaître une double condamnation discrète – mais bien réelle pour un lecteur français du XVIe siècle – d'une part de la Ligue qui « zèle l'Église » sans « l'aveu [de son] Roi » et d'autre part, des Protestants insoumis.

> 2 *Les Loix […]* Parmy les trois qualitez requises pour faire une guerre juste, celle du conmandement, ou congé du Prince souverain est la première, & la principale, qui doit estre suivie de la Justice, de la cause, & de la bonne & droite intention du Capitaine, & des Soldats.
> 3 *Roy* A qui seul Dieu a donné la puissance du glaive comme dit S. Paul aux Romains chapitre 13. Et pour cette maxime sont belles & bien expresses ces paroles dudit S. Augustin rapportées au Canon, *Qui culpatur* 23. quaest. 1 L'ordre des hommes rapporté à la paix requiert, que l'authorité de faire la guerre ne soit qu'au Prince Souverain. Ainsi les Empereurs Valentinian & Valens déclarèrent qu'il n'estoit loisible à nul d'armer sans leur authorité, par leur Edit registré au 10. livre du Code en la rubrique, *Ut armorum usus inscio Principe interdictus fit.*

Le magistrat-poète exclut jusqu'à l'idée que l'on puisse contester l'autorité de quelque magistrat, même « méchant ». Il donne en exemple le Christ qui répond au cauteleux Grand-Prêtre Caïphe parce qu'il détient le pouvoir légal. La Ceppède coordonne la soumission due à Dieu (« l'absolue puissance / Du nom de Dieu ») et l'obéissance due à l'autorité légale, fût-elle moralement illégitime. L'emploi de la tournure impersonnelle « on doit » et le présent gnomique écartent toute ambiguïté à ce sujet :

> Or Jésus pour montrer l'absolue puissance
> Du nom de Dieu son père, et quelle obéissance
> On doit au Magistrat (bien que méchant) répond. [2]

Ainsi, La Ceppède n'adopte pas la posture délibérément violente d'un Agrippa d'Aubigné pour qui le prophétisme ne peut être dissocié d'une violence tragique légitimée par le martyre allégorisé avec Melpomène qu'il convoque dans *Les Tragiques*. Poète dévot et magistrat extrêmement fidèle à son souverain, La Ceppède recherche, conjointement à une parole extrêmement vive, une forme de tempérance ouvrant sur une parole efficace. Celle-ci devra être forte sans être séditieuse ni

[1] I, II, 67.
[2] I, II, 20.

abusivement âpre. Il vise ainsi une forme idéale de l'esthétique de l'écriture poétique ainsi analysée par Juste Joseph Scaliger cité par Christophe Bourgeois[1]. L'auteur des *Théologies poétiques de l'âge baroque* rappelle que Scaliger – qui identifie quatre Idées sur lesquelles peut se fonder l'analyse des œuvres, la *prudentia*, la *varietas*, l'*efficacia* et la *suavitas* – voit dans l'alliance de l'*efficacia* et de la *suavitas* le juste équilibre que semble viser l'auteur des *Théorèmes* :

> La troisième est ce que je nomme efficacité : le nom que lui donnent les Grecs sera mentionné en son lieu. On la trouvera chez peu de poètes. C'est une force de la matière et des mots qui, même contre notre gré, pousse à écouter. La quatrième est la douceur, qui détourne de l'âpreté la force vive de l'efficacité (âpreté avec laquelle elle a souvent de l'affinité) pour l'amener à un sûr équilibre.

Christophe Bourgeois décèle chez celui qui se présente comme un poète royal dans les deux présentations de son œuvre, la volonté de ménager une « étroite correspondance entre paradigme stylistique et paradigme politique. La *temperatio* du souverain, qui tempère l'ardeur héroïque par la délicatesse des Muses, trouve sa correspondance dans la *temperatio* que semble vouloir incarner La Ceppède ». Christophe Bourgeois poursuit son analyse en soulignant combien cette recherche constante d'une alliance portée par l'Esprit entre force et douceur distingue nettement l'œuvre de La Ceppède de la production de son temps :

> Scaliger mentionne une coïncidence possible entre l'idée de force (vis) ou d'efficacité (efficacia mais aussi enargeia) et celle d'âpreté. Aux yeux d'un admirateur de Virgile ou d'Horace, il s'agit d'un danger de la parole forte et efficace. Ce flottement de la réflexion nous paraît particulièrement intéressant : la posture parénétique de nombreux poètes dévots risque toujours de paraître trop outrée, trop âpre, et finalement trop contraire aux canons du beau style.[2]

La Ceppède prend donc soin que chaque sonnet liminaire rappelle son exigence militante. Mais cette quête d'une éloquence efficace n'exclut ni un souci de grandeur ni une maîtrise des affects car le poète, afin de construire sa *persona* prophétique, choisit pour avatar autofictionnel, la figure d'un homme de Dieu, Osée. Il s'agit d'un des douze « petits prophètes » de l'Ancien Testament dont la mission s'ouvre sur une action hautement symbolique exigée par Dieu : son mariage avec une prostituée. Nous pouvons nous interroger sur le choix de ce prophète dit mineur, un parmi les douze. La première justification que nous pouvons avancer est ce mariage si problématique avec une « publique »[3] auquel Dieu le contraint. Cet épisode ambigu convient parfaitement à la figuration de la conversion de la poésie profane à laquelle La Ceppède veut la contraindre, la seconde est inscrite dans le sonnet qui donne toute la plénitude du sens à l'œuvre tout entière, celui du commentaire de la mort du Christ :

> Ainsi meurt l'Immortel, qui donne par sa mort
> La mort à la mort même, & rendant apaisée
> L'ire du Haut-Tonnant, bride le dur effort
> De l'empire Avernal, comme prédit Ozée.
>
> Nostre vieil ennemy, par qui fut abusée
> Nostre Aïeule, n'est plus, ny si grand, ny si fort,

[1] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 666.
[2] *Ibidem*.
[3] *Avant-Propos* : « toutesfois me ressouvenant que ce grand Dieu tire bien quelque fois d'une publique une semence agréable ».

Le Christ payant pour nous, & l'usure & le sort[1]
De l'antique Serpent a la teste écrasée.

Admirez ce combat, vous profanes moqueurs
Qui le railliez tantost, le vaincu des vaincueurs
Triomphe, & les relègue aux bords Phlégéthontides.

Ainsi jadis Samson vaincu des Philistins,
Qui se mocquoient de lui, parmi leurs gras festins,
Les jetta par sa mort aux flots Achérontides.[2]

Osée est, en effet, un des prophètes qui annonce le plus clairement la Résurrection – dans un monde biblique qui ne croyait pas à une vie immortelle jusqu'à la mort des Macchabées[3]. La Ceppède ajoute d'ailleurs en note : « *Ozée. Je seray ta mort, ô mort ; ô Enfer je seray ta morsure*, en Ozée, chapitre 13. verset 14. » La légitimité du choix est on ne peut plus claire.

II. C. LA *FIGURA* PROPHÉTIQUE : LE NOUVEL OSÉE

L'étonnement admiratif de certains de ses contemporains pour cette « double » revendication de magistrat et de prophète est donc fondé. Pourtant cette réaction ne semble pas partagée par Yvette Quenot qui souligne dans ses *Lectures de La Ceppède* une absence totale d'originalité dans la dénonciation rebattue de la poésie profane. La critique rappelle que le procès fait à la poésie profane alimente le « large courant de poésie religieuse [qui] se répand surtout en province dans les premières années du XVIIe siècle » :

> Les vers chrétiens envahissent alors tous les genres : l'épopée, la tragédie, la satire, la poésie lyrique. Les disciples de Desportes : A. Jamyn, J. Blanchon, G. du Peyrat, I. Habert et le jeune Malherbe traitent de la Pénitence ou de l'Eucharistie, de la Passion ou de l'Amour Divin ; leur influence atteint les cercles provinciaux, déjà très ouverts à la poésie religieuse. De plus, la rivalité entre catholiques et protestants joue évidemment son rôle dans ce déferlement de littérature spirituelle ; comme aussi assurément la cruauté du temps qui pousse à la prière des hommes accablés ou désemparés. Mode, foi sincère, esprit de parti, tout se mêle en ces vingt dernières années du siècle et un peu au-delà. De tous les côtés préfaces, épîtres ou vers condamnent sans nuances la poésie profane, reprenant les accusations naguère portées contre les poètes de la Pléiade ; ceux-ci sont toujours lus, connus, imités ; mais leur esprit est refusé. La poésie dévote les utilise largement, mais elle les « baptise ». Car pourquoi chanter Cypris, cette folle qui conduit la jeunesse à la débauche et pousse l'homme au vice ? Il ne faut perdre ni son temps ni son âme à de telles futilités. En outre toute poésie mensongère est inutile : le charme et la magie du vers ne doivent servir qu'à louer le vrai Dieu.[4]

Elle mentionne d'ailleurs en note la liste « des plus grands ou plus modestes » qui se sont livrés à cet exercice digne d'un bûcher des vanités :

> Du Bartas dans *L'Uranie* et la *Sepmaine*, […] d'Aubigné dans *Les Tragiques*, […] Malherbe dans *Les larmes de Saint-Pierre* ; mais aussi […] l'auteur de la préface aux

[1] Payant l'intérêt et le principal de la dette contractée par Adam et Ève avec leur faute originelle.
[2] I, III, 86.
[3] 2 Maccabées 7, 26-7,41.
[4] Yvette Quenot, *op. cit.*, *Introduction*, p. 16.

> vers rassemblés dans *La Muse chrétienne* en 1582, […] G. Chappuys en tête des *Figures de la Bible*, […] le jésuite Michel Coyssard dans son *Traicté du Chant* (paru pour la première fois en 1597 et daté du collège d'Avignon), […] A. de Lortigue, provençal, en 1605 dans *La Trompette Spirituelle*, […] Godet en 1608 dans *Le Sacré Hélicon,* […] M. A. Durant dans *La Magdaliade*, la même année, etc.[1]

De même, dans son étude de l'œuvre de D'Aubigné, Marie-Madeleine Fragonard fait état de l'aspiration, à la charnière du XVIe et du XVIIe, d'une génération de poètes chrétiens, tant catholiques que réformés, manifestant la volonté de christianiser le Parnasse. Ses blandices profanes sont désormais tenues pour inconvenantes par des hommes qui se vivent d'abord comme de pieux chrétiens. :

> Pour notre propos, il n'y a qu'une rupture décisive qui s'opère. Elle n'est ni de forme, ni de théorie du langage, mais elle est capitale dans les mentalités : alors qu'aucun argument bien valable ne peut être avancé, les auteurs de littérature religieuse répudient la littérature profane, par un sentiment d'incompatibilité qui est plus fort que les faits.[2]

Yvette Quenot semble plus circonspecte quand elle décèle, dans cette nouvelle source d'inspiration poétique, une ferveur qui relève aussi d'un engouement moins ancré dans les mentalités que dans les fluctuations esthétiques d'une élite érudite – elle y voit un effet de « mode » – notamment après la publication par Desportes dès 1575 de vers religieux dans ses recueils poétiques :

> En effet, durant le règne d'Henri III, l'intérêt des écrivains profanes s'amplifie considérablement. Avec Desportes la mode de la poésie religieuse est lancée, le courant néo-pétrarquiste n'est plus seul à l'honneur ; il devient de bon ton d'écrire des vers chrétiens. En 1577, Marin le Saulx produit une œuvre de caractère méditatif, le *Theantrhopogamie*, recueil de sonnets inspirés du *Cantique des cantiques* ; certains poèmes abordent le thème de la vie du Christ, notamment de sa Passion, pour le traiter de manière allégorique.[3]

Christophe Bourgeois fait, lui aussi référence, dans son étude consacrée à la Muse chrétienne[4], à une fraction non négligeable d'hommes de culture qui professent une croyance optimiste dans la grandeur de l'homme et qui proclament s'être convertis. Dévots, ils promeuvent dans un revirement idéologique, la répudiation d'une pensée et d'une poésie désacralisée tenue désormais pour dévoyée. Ces lettrés attentifs à une réception convertie d'une œuvre où l'élan de la foi doit nécessairement accompagner l'émotion esthétique peuvent compter entre autres, dans leurs rangs, des religieux comme le pasteur réformé Laurent Drelincourt, l'évêque Antoine Godeaumais, le doyen Antoine d'Urfé et le moine Zacharie de Vitré, mais aussi – et surtout – des laïcs. Beaucoup appartiennent à la noblesse de cour et, plus nombreux encore, sont comptés parmi des juristes qui revendiquent leur appartenance à la noblesse de robe comme Jean de La Ceppède. Le Premier Président de la Cour des Comptes d'Aix-en-Provence, familier du cénacle constitué autour d'Henri d'Angoulême, appartient lui-même à cette aristocratie marquée par la piété : l'œuvre singulière porte un ardent témoignage de sa dévotion. Si, sans se distinguer de nombre de ses pairs, La Ceppède

[1] *Ibidem*.
[2] Marie-Madeleine Fragonard, *La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Champion, 2004, p. 30.
[3] *Ibidem,* p. 15.
[4] Christophe Bourgeois, *op. cit.*

s'inscrit dans la lignée de poètes « convertis », il semblerait qu'il partage, avec eux, les mêmes matériaux apologétiques. C'est la raison pour laquelle, citant l'étude d'Henri de Lubac, Yvette Quenot souligne volontiers que La Ceppède n'est pas plus original lorsqu'il applique à la poésie l'image de la belle captive, image empruntée aux œuvres religieuses qu'Origène fut, à des fins apologétiques, le premier à allégoriser. Julien Gœury se livre à un constat similaire en qualifiant de « morceau de bravoure allégorique » la présentation d'un projet littéraire qui a été « largement nourri de la vulgate dominante » :

> Certes il faut pouvoir dissimuler par des lieux communs l'identité stylistique entre poésie profane et poésie chrétienne […]. Mais La Ceppède ne se contente pas de recourir à quelques arguties rhétoriques, il propose, après d'autres, un récit des origines de la poésie chrétienne. Il allègue Platon puis les Psaumes et les Cantiques bibliques. Il rappelle au passage les différentes formes historiques de ce service divin auquel il va prendre part (qu'il s'agisse d'« entonner ses louanges », « de rechanter ses bienfaits » ou bien de « chroniquer la vie et les gestes de son bien-aymé »). Il résume ensuite le parcours historique qui a conduit la poésie de ses origines théologiques à sa réforme dans les Théorèmes en passant par sa longue déréliction profane. Dans un premier mouvement, « la mignonne du Tout-Puissant » devient en effet « la servante des hommes corrompus ». C'est l'histoire pathétique d'un genre littéraire en perdition (« Toutefois le retour des années l'a veüe depuis si defformée, qu'à peine recognaissait-on plus en elle rien de celeste, ny d'immortel »). Un second mouvement décrit la renaissance du genre, c'est-à-dire non pas sa conversion chrétienne, mais sa « restauration » au moyen d'un prolongement audacieux de la métaphore initiale de la « serve » en allégorie biblique de « la belle captive ».[1]

Même si ces réserves ne manquent pas de pertinence, elles dénient pourtant exagérément, à nos yeux, une authenticité profonde à la démarche de La Ceppède qui ne voulut léguer à la postérité aucun vers qui ne fût consacré et qui limita sa production de 520 sonnets à l'évocation exclusive de la Rédemption. Ces réserves minorent de fait la force de la revendication prophétique d'un auteur singulier qui ne se reconnaît plus dans la figure d'un poète mais bien dans celle d'un chantre inspiré.

Il semble d'ailleurs que la critique se soit focalisée sur la référence biblique de la belle captive dont La Ceppède fait usage dans son *Avant-Propos*, mais c'est occulter peu ou prou celle du poète biblique Osée – *figura* prophétique derrière laquelle se range formellement l'auteur des *Théorèmes*. Pourtant, c'est cette dernière qui donne un lustre et un sens vraiment original au *topos* antique un peu rebattu.

On peut être sensible à l'insistance du poète qui, inaugurant chacun de ses sept livres (3 *Théorèmes* datés de 1613, plus 4 *Théorèmes* datés de 1622) par une supplique à Dieu pour avoir la force mais aussi l'autorité nécessaire afin de rendre compte fidèlement de l'ineffable puissance divine, sollicite par ses appels une véritable intronisation. Celle-ci l'exaltera au rang de truchement de Dieu. Le frontispice et les méditations y font inlassablement référence. Le truchement est donc l'interprète d'un langage inconnu qui doit être compris, d'un message qui doit être transmis. C'est un passeur « par interposition » dit le dictionnaire de Nicot[2] qui doit être reconnu – ici par Dieu –

[1] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 34.

[2] Le terme de « truchement » mérite d'être élucidé, voici ce qu'en dit le dictionnaire de Nicot (1606) : « C'est un qui interprete les langages incogneus respectivement de deux ou plusieurs personnes de diverse langue conferans ensemble, Interpres. Selon cc on dit, qu'un Prince et un ambassadeur ont parlé par trucheman, c'est à dire, par interposition d'un qui exposoit tant leur langage incogneu à celuy à qui ils parloient, que aussi le parler à eux incognu de celuy qui leur faisoit

comme « porte-voix » légitime. Privé de cette légitimation, le « gosier » de poète ne pourrait dépasser sa Muse,

> Bel Arbre triomphant, victorieux trophée,
> Qui pourrait dignement ta louange entonner ?
> Au seul oser je sens ma Muse s'étonner,
> Et ma voix au gosier de frayeur étouffée.[1]

pour que cette voix prenne un timbre prophétique, le magistrat mais aussi le poète profane doit s'effacer dans l'adoubement d'une reconnaissance divine qui ressemble fort à une pentecôte singulière.

Ainsi, nous avons pu constater qu'au premier sonnet du livre I, La Ceppède consacre l'essentiel du poème à cette demande pressante d'un souffle, d'un esprit portés par Dieu auxquels il prêtera sa bouche une fois épurée car il a conscience de son indignité si Dieu ne le consacrait pas. Il sollicite ici de façon pressante une intervention divine afin de connaître, comme jadis le prophète Isaïe, cette grâce :

> Je chante les amours, les armes, la victoire
> Du Ciel, qui pour la Terre a la Mort combattu,
> Qui, pour la relever sur le bleu promontoire,
> À l'Avernal Colosse à ses pieds abattu.
>
> J'ai longtemps, ô mon Christ, cet oser débattu,
> Enfin je me résous d'entonner cette histoire :
> Epure donc cet air de mes poumons battu,
> Et m'apprends à chanter ce Propitiatoire,
>
> Pour fournir dignement cet ouvrage entrepris,
> Remplis-moi de l'Esprit qui remplit les esprits
> Des antiques ouvriers du Tabernacle antique.
>
> Purifie ma bouche au feu de ce Charbon
> Qui jadis repurgea la bouche Prophétique
> Et je te chanterai tout-puissant et tout-bon.[2]

On remarquera les déterminants et les compléments déterminatifs adoptés : « l'esprit qui remplit les ouvriers » ; « ce Charbon qui jadis repurgea la bouche Prophétique ». Ils marquent bien le désir que le passé d'Isaïe soit actualisé dans son propre présent. Il ne s'agit pas de remémorer le rite purificatoire mais bien de l'actualiser. D'ailleurs, nouvel Isaïe, il est assailli des mêmes doutes sur sa légitimité (« j'ai longtemps cet oser débattu » / « je me résous ») que ceux qu'avait connus Isaïe en son temps. Comme lui, il doit être lavé de toute impureté afin d'accomplir « dignement » sa mission. Si l'on confronte le texte biblique, on mesure la similitude des situations. On ne peut parler ici proprement de paraphrase mais de prière pour que le même rite purificatoire (« Épure, purifie, repurgea ») soit accordé par Dieu afin de réussir « dignement » les mêmes desseins avec le même enjeu : une Parole inspirée, donc efficace. Il convient par ailleurs de mettre en relation ces

---

response. *Cæsar, Itaque priusquam quicquam conaretur. Divitiacum ad se vocari iubet: et quotidianis interpretibus remotis, per C. Valerium Procilium principem Galliæ provinciæ familiarem suum, cui summam rerum omnium fidem habebat, cum eo conloquitur.* Autrement, c'est celuy qui entre deux ou plusieurs de langues diuerses est expositeur de leur propos respectivement, par le moyen de l'interpretation duquel ils traittent et parlementent ensemble, quoy qu'ils ne s'entendent en leur langue naturelle l'un l'autre, Interpres. »

[1] I, III, 31.

[2] I, I, 1.

rites purificatoires et ceux pratiqués sur la « paillarde Gomer » évoquée dans l'*Avant-Propos*. Semblables dans la mesure où ils impliquent une conversion radicale, ils sont autant de « cautères »[1].

On constate que la *figura* prophétique s'étoffe au fil des sept livres qui composent l'œuvre. Ainsi, le premier livre des *Théorèmes* de 1622 affirme hautement que sa poésie est inspirée puisque que c'est l'Esprit-Saint qui a confié à la Vierge les dernières émotions du Christ, laquelle les lui a transmises à travers ses vers. C'est d'ailleurs fort de cette autorité nouvelle qu'il tente de réconforter de façon extrêmement dynamique la Mère éplorée, afin qu'elle ne s'abandonne pas plus longtemps à l'affliction et qu'elle réagisse, de concert avec lui, positivement :

> Sus, Vierge, il faut tarir les torrents de vos pleurs,
> Je veux (si vous m'aidez) élever son Trophée,
> Et guirlander son chef de mille et mille fleurs.[2]

On relèvera les injonctions « sus », « il faut » et le vocabulaire jussique « je veux », à peine tempéré par la concession « si vous m'aidez » de la parenthèse et l'on mesurera combien l'autorité du poète est devenue celle d'un néo-prophète… De même, au début du livre III des *Théorèmes* de 1622, La Ceppède invoque la puissance du Verbe incarné dans la personne du Christ pour qu'il prête assez de force à sa muse, qu'il féconde son Uranie (l'allusion aux « concepts » que l'on peut rattacher à la « conception » rappelle le projet poétique de féconder la paillarde Gomer afin de donner naissance à Jezrahël…) :

> Prince victorieux, guindez[3] mon Uranie
> Quant et vous dans le Ciel, et la rendez fournie
> Des concepts pour chanter votre couronnement
>
> Seigneur, si votre souffle à ce coup la seconde,
> Elle fera connaître avec étonnement
> Votre puissante dextre en merveilles féconde.

Le septième et dernier livre, soit le quatrième des *Théorèmes* de 1622, renouvelle dans une ultime requête adressée au Saint-Esprit la demande d'une collaboration avec lui pour un projet à la fois humble et ambitieux, puisqu'elle consacrera l'identité du poète mis en scène onomastiquement dans le sonnet. Le poème renvoie à un état de fait paradoxal[4] puisque tout en récusant modestement un statut de docteur de la Loi (« connaissant qui je suis »), il sollicite et revendique dans le même temps un statut apostolique de porte-voix de la divine parole ; celui qu'il avait choisi dès son *Avant-Propos* de 1613, avec la *figura* du « petit » prophète, Osée dont il convient de rappeler ici l'histoire.

---

[1] Voir l'Avant-Propos.

[2] *Op. cit.,* p. 292.

[3] Élevez.

[4] « Esprit qui fécondez les âmes les plus sèches, / Qui rendez éloquents les plus rudes esprits, / Dardez or'sur ma tête une de vos flammèches. / Et rendez La Ceppède à bien parler appris / Non pas pour déchiffrez ce que n'ont pas compris / Les cerveaux mieux timbrés, j'esquive ces hauts prêches / De votre PROCEDER. Je n'ai point entrepris / (Connaissant qui je suis) de si grandes dépêches. / Mais pour bien enseigner au peuple moins savant / Comme en forme de langue, et de flamme, et de vent / Vous êtes descendu sur la troupe fidèle. / Secondez mon dessein, et mon cœur façonnez / Sur les traits plus naïfs de son juste modèle, / Afin de recevoir les dons que vous donnez. ». La Ceppède ne laisse pas ici de rappeler la posture affichée par un Du Bellay qui dans le sonnet 1 des *Regrets* élabore un « Contre-Art » Poétique singulier. Il y proclame, non sans hauteur, ses refus (« je ne veux point »), pour au final adopter un *sermo pedestris* annobli (« je leur dis mon secret, Comme étant de mon cœur les plus sûrs secrétaires. »).

II. C. 1. L'ÉPISODE BIBLIQUE

Osée est un prophète à qui Yahvé a donné l'ordre d'épouser une prostituée, Gomer, et d'avoir d'elle une progéniture. Ce mariage à première vue indigne, est pourtant un élément fondamental de son ministère prophétique. De fait, Osée aime son épouse infidèle de même que Yahvé aime Israël – dont Gomer est la figure – qui ne lui est pas fidèle.

De sa belle épouse immorale, Osée a trois enfants auxquels il donne des noms symboliques : Yizréel (Dieu sème), Lô-Rouhama (Celle-dont-on-n'a-pas-pitié) et Lô-Ammi (Pas-mon-peuple). Indigne de cet amour conjugal, Gomer, qui a subi des influences pernicieuses et qui est sensible au luxe et aux richesses, quittera Osée puis reviendra, contrite, auprès de son époux légitime. Elle accédera même de nouveau à la confiance d'Osée, toujours aimant, mais au prix d'un châtiment sévère. Paradoxalement, ce châtiment qui l'aura ramenée dans le bercail ne relève pas d'un ressentiment mais de la volonté de la purifier afin de la sauver. De même Israël – dont Gomer est la figure – dépravé en raison de l'abondance des biens terrestres qu'il convoite et dont il jouit sans scrupules, sera dépouillé, humilié, misérable par la volonté de Yahvé qui l'aime pourtant encore. Dans sa détresse, Israël retrouvera son amour pour Yahvé et reviendra vers lui comme Gomer purifiée et repentante retournera aimante dans les bras d'Osée.

II. C. 2. DE LA BELLE CAPTIVE À LA PAILLARDE GOMER

Peut-être est-ce, en effet, la référence au *topos* de la belle captive qui pourrait avoir pris l'ascendant, pour beaucoup, à l'allusion à bien des égards plus fondamentale de la « paillarde Gomer », l'épouse d'Osée, à laquelle la belle prisonnière renvoie également.

Henri de Lubac avait fait la démonstration que le lieu commun qui présente une jolie femme enlevée comme prise de guerre avait connu une fortune telle dans l'exégèse biblique que sous cette allégorie séduisante avaient été peu à peu associés et parfois confondus des concepts assez différents. C'est saint Augustin qui associe les richesses ravies aux Égyptiens par les Israélites au moment de leur départ, à la belle captive, reprenant ainsi la littérature origénienne. Les deux images de la belle captive et des richesses d'Égypte sont peu à peu systématiquement associées avant d'être pratiquement confondues. Ainsi, alors que Prudence de Troyes explique à Jean Scot « [qu'] il ne faut s'attribuer les dépouilles égyptiennes qu'avec bien des précautions, en cas de nécessité seulement et en veillant aux dangers qui guettent toujours une opération si délicate », Paul de Cordoue avertit que « la belle captive est un butin redoutable et qu'on doit se méfier avec elle d'embrassements prématurés ». De même, les images des dépouilles d'Égypte et la belle captive peuvent tout autant, avec saint Jérôme, désigner allégoriquement les lettres profanes avec « les chants des poètes, la sagesse du siècle » qu'avec saint Grégoire ou Pierre Damien, les disciplines rationnelles et l'usage des sciences humaines dans l'élucidation des textes sacrés. L'allégorisation permet donc d'innombrables modulations de la pensée qui vont même jusqu'à envisager, avec saint Bruno de Segni, de symboliquement représenter l'âme humaine sous les traits lascifs de la belle captive…

Tant de modulations – savamment distinguées et commentées par Henri de Lubac – peuvent évidemment un peu dérouter le lecteur profane mais elles ne doivent pas occulter l'usage choisi par La Ceppède car si le poète associe la poésie profane à la belle captive, il transforme ce

topos en lui assignant une identité. Suivant une démarche parfaitement littéraire et poétique, La Ceppède donne vie à cette allégorie en la nourrissant de l'Histoire Sainte.

Lettrine représentant Osée, la paillarde Gomer et le petit Jézrahël dans son giron.



« O » pour Osée.

> Je pris la résolution de l'arrêter encore avecque moi, et de tenter si par ce même moyen je pourrais restaurer ses anciennes beautés, la rendre d'esclave libre, de Païenne Israélite, et tirer encor d'elle un Jezrahel. Or pour lui découdre ses mondains habits (ou plutôt habitudes), pour lui raire ses cheveux idolâtres, menteurs et lascifs, j'avisai qu'on ne pouvait mettre en œuvre un outil plus utile que le rasoir à double tranchant de la profonde méditation de la Passion et de la mort de notre Sauveur JESUS-CHRIST : en quoi certes je ne me trompai nullement ; car, dès lors qu'elle se sentit seulement toucher de cet heureux cautère, elle-même déchira ses vieux habillements, et s'arracha sa Médusine perruque.[1]

La mention de Jezrahel et la référence au livre d'Osée, un des douze petits prophètes de l'Ancien Testament, est particulièrement éclairante pour comprendre le projet prédicatif et militant que La Ceppède présente dans cet *Avant-propos*. Une contextualisation de la référence biblique, à laquelle le poète des *Théorèmes* fait appel explicitement, pourra être éclairante. Le poète aixois use de cette figure à des fins didactiques pour exposer son projet et d'une certaine façon le légitimer. En s'identifiant, en effet, symboliquement à un prophète, ici Osée, La Ceppède consacre sa parole portée par un genre poétique redéfini. La Ceppède dans sa mise en scène de soi en Osée, ou plus exactement en faisant en sorte d'être compris à travers ce paradigme, légitime son projet par une allégorie qui prescrit un nouveau type d'écriture. C'est, d'une certaine façon, ce que fait Ronsard avec son « Hercule chrestien », mais La Ceppède adjoint à son propos la puissance d'une allégorie biblique qui autorise cette lecture. Cette réflexion métapoétique est audacieuse mais très efficace car l'allégorie est filée : l'épouse dévoyée du prophète figure la Poésie avilie. Comme l'époux biblique qui sauve avec rudesse – en ne faisant montre d'aucune complaisance à l'égard de la prostituée qui va lui donner un fils – La Ceppède témoigne tout autant de rigueur à l'égard de la Poésie. Cette rigueur qui est la condition même du rachat et du salut de la femme dépravée figure donc, en ce qui concerne La Ceppède, la mutation qu'il impose à la Poésie, dans son ontologie. Cette rigueur affichée est aussi la condition indispensable et le prix à payer pour un homme amoureux des lettres, qui a aimé la poésie dans tous ses atours – même profanes – et ne veut pas renoncer à la littérature.

[1] Avant-*Propos* (1613).

La prostitution étant fréquemment considérée comme un symbole de l'idolâtrie puisque l'Ancien Testament tient les rapports entre Yahvé et sa nation pour une véritable union matrimoniale, La Ceppède choisit avec beaucoup de discernement l'identification autofictionnelle avec Osée, prophète qui fustige le plus clairement des dérives comportementales qui sont autant de signes de la rupture fondamentale de la relation entre les hommes et le divin. Par le truchement de la figure d'Osée stigmatisant la dérive d'Israël idolâtre, La Ceppède dénonce la poésie désacralisée et donc selon lui, dénaturée. Quand le même Osée inflige à la « femme de prostitution » – selon les termes de la Bible – qu'il a dû prendre pour épouse, la rude correction imposée par son comportement qu'il juge déshonorant :

> Incriminez votre mère, incriminez-la
> […] pour qu'elle écarte de sa face ses prostitutions
> et d'entre ses seins ses adultères,
> de peur que je ne la déshabille toute nue
> et que je ne la mette comme au jour de sa naissance.[1]

La Ceppède transpose, dans le domaine poétique, la remise en cause conjugale. Il s'agit d'une révolution radicale, véritable épuration idéologique et théologique qu'il impose à la Muse. Idéologue mais poète accompli, il a recours à une allégorisation qui donne un corps féminin extrêmement lascif à cette Poésie qu'il veut réformer. Sous la forme d'un apologue succinct, il attribue – à des fins qui ne sont pas que didactiques mais aussi esthétiques –, un caractère narratif à ce qui n'était qu'une doctrine portée par la Contre-Réforme. Un des tous premiers sonnets de l'œuvre porte le fer dans la plaie :

> Profanes Amphions qui n'employez la Muse
> Qu'à chanter d'Hélicon les honneurs mensongers,
> Faites-la départir de ces tons étrangers
> Afin qu'à ce beau mont plus sage elle s'amuse
> Timantes malheureux, dont le pinceau s'abuse
> A peindre d'Amathonte, et d'Adon les vergers,
> Quittez ces Meurtes feints, et ces feints Orangers,
> Peignez ses Oliviers, la gloire de Jébuse.[2]

La purification de la Poésie qui doit être, comme la Fable, « chrestiennée » est complaisamment mise en scène avec l'arrachage et la destruction « des mondains habits » de la Belle, la tonte de sa chevelure érotique jugée « obscène » au moyen d'un « rasoir à double tranchant ». Le registre satirique est perceptible dans cette évocation figurée d'une Poésie profane ravalée au rang infamant de catin.

Objet de délices pour les impies, les cheveux ne suscitent en effet qu'horreur pour l'époux car ils sont signes de déchéance ; de même, « les honneurs mensongers » d'Hélicon sont devenus autant d'insultes « aux Christiques vers ». La poésie profane est réduite à cette prostituée, sa rhétorique est désormais reçue comme complaisante, lascive, indigne. Les cheveux ne sont en réalité, nous dit avec force La Ceppède, que « Médusine perruque ». Nouveau Persée converti au christianisme, Osée-La Ceppède taille le répugnant et redoutable – parce que séduisant – entrelacs de serpents... L'outil de cette purification sera donc « le rasoir à double tranchant » dont le double

[1] *La Bible d'Osty*, livre d'Osée 2,4, p. 1946.
[2] I, I, 6.

fil sera (rapporté à la figure de La Ceppède) d'une part « la profonde méditation de la Passion » et d'autre part le récit de « la mort de notre sauveur Jésus-Christ ».

Les outils de la purification de la Poésie appartiennent d'abord au domaine du sacré. Ils sont tranchants, blessants. La Ceppède les qualifie de « cautère[s] » c'est-à-dire d'instruments médicaux utilisés pour brûler une plaie afin de l'assainir et de favoriser la cicatrisation. La visée du poète est double : ramener la poésie à son rang légitime de langage sacré et méditer sur la Passion. La *metanoia* portée par la conversion de la figure Gomer et de la Poésie se traduit par un double renversement. Gomer doit retrouver une beauté d'autant plus éclatante qu'elle est légitimée par la pudeur : les codes littéraires doivent maintenant être nécessairement consacrés. Le projet est à la fois esthétique et théologique. Le fruit de cette union sera la parole semée, Jezrahel[1], comprenons les *Théorèmes*, conçus eux-mêmes en trois étapes (*Douze méditations*, 1594 ; *Théorèmes* première partie, 1613 ; *Théorèmes* deuxième partie, 1622) rappelant la triple mission d'Osée. Volontariste, La Ceppède expose une démarche créatrice, purificatrice en réaction à ce qu'il considère comme une dégradation, un dévoiement moral. Le contre-pied idéologique, réactionnaire au sens étymologique du terme, est pleinement assumé et ne tolère aucune défection.

Rien ne saurait plus clairement désavouer les sujets profanes que les derniers vers cités. Il ne s'agit nullement de transposer mais bien de renverser la Poésie profane pour lui substituer une Poésie sacrée. Il ne s'agit ni à proprement parler d'une restauration ni d'une évolution mais d'un acte qui se proclame iconoclaste *et* fondateur. Il faut donc se détourner des blandices anciennes, trompeuses, et substituer le mont des Oliviers de la ville sainte au mont Parnasse ou même au mont de Vénus, tous deux chers aux poètes présentés comme dévoyés. Aux sites renommés pour leur culte d'Aphrodite (Amathonte, Paphos et l'Idalie ou Cythère) La Ceppède oppose le mont des Oliviers. À des fruitiers représentés pour la beauté de leur verger et la jouissance qu'ils symbolisent, il oppose l'arbre sacré, symbole de paix – cet arbre marquant surtout un des hauts lieux de la Passion. À la gloire profane du myrte qui agrémente les champs Élyséens, le poète pieux préfère la gloire tragique du Christ bientôt crucifié. Opposé au mensonge séducteur (« honneurs mensongers » / « le pinceau s'abuse ») souligné par un chiasme qui dénonce l'artifice (« Meurtes feints et ces feints orangers »), il prend le parti d'une Vérité militante (« Quittez ces Meurtes feints, et ces feints Orangers, / Peignez ses Oliviers, la gloire de Jébuse »). Il fait le choix non seulement pour lui mais pour ses suivants (ses fidèles !), d'une poésie engagée (« Faites-la départir » / « Quittez » / « Peignez ») et en rupture, volontaire comme le démontre l'emploi répété d'impératifs. Cette Poésie doit chanter la vraie gloire, « la gloire de Jébuse »[2]. Elle doit enfin se détourner des faux dieux allogènes (« Faites-la départir de ces tons étrangers »). Concis et martelés, ce sont bien les germes d'un Art poétique français aux fondements théologiques qui transparaissent même si le poète aixois justifie son emploi de la Fable comme l'avait déjà pratiqué Ronsard en la « chrestiennant ». Christophe Bourgeois souligne combien ce projet s'appuie autant sur une volonté de « rupture délibérée dans la cohérence esthétique du Parnasse[3] » que sur la recherche d'une force

[1] Rappelons-nous la signification onomastique : « Dieu sème ».

[2] Autre nom pour Jérusalem.

[3] Christophe Bourgeois, *op. cit.* pp. 119-120 : « La première note sur l'adjectif ' estrangers' […] fait du sonnet [*i.e.* I,I, 6] un prolongement de l'*Avant-Propos*. La substitution décrite est double : le premier quatrain renvoie aux mythes de l'inspiration, le second à la dimension mimétique de la poésie. Sensible au symbolisme propre du lieu médité, un jardin, le sonnet propose une redéfinition du lien entre l'idéal pastoral, à l'intérieur duquel s'est élaborée en priorité l'image du Parnasse, et l'esthétique de l'*ut pictura poesis* à l'œuvre dans les poèmes amoureux. Les références aux vergers

expressive accrue de l'outil poétique afin qu'aux vers lascifs s'impose l'efficace du « mien rude style » lié à la folie de la Croix et la violence du sacrifice. La contradiction n'est cependant qu'apparente : La Ceppède se démarque, de fait, de l'herméneutique ronsardienne par son souci constant d'une part de maintenir l'univocité orthodoxe de sa poésie comme le souligne Christophe Bourgeois[1] et, d'autre part, avec un « usage raisonné » voire parcimonieux[2] de l'*integumentum* humaniste :

> [La Ceppède] développe le même point de vue [le dévoilement d'une vérité qui restait cachée aux Anciens au moyen de la Fable] en 1622, dans une annotation complexe consacrée à l'expression « puissant Génie » appliquée au Christ (II, III, 24) Une tradition érudite sur le sens des hésitations anciennes entre pluralité et unité des principes qualifiés par le mot « *genius* » d'utiliser le syntagme pour « exprimer les apparitions et les perfections de Dieu », c'est-à-dire ses manifestations dans l'économie divine et, particulièrement, sa manifestation à travers les trois personnes trinitaires. […] La grande différence avec l'herméneutique construite par les textes ronsardiens ou les recueils qui s'en réclament est l'insertion dans le poème lui-même d'un code de lecture qui cherche à maintenir l'univocité du langage et le charme exercé par l'insertion du savoir humaniste.

Ainsi, la belle Gomer, figure biblique, porte le récit de la conversion d'une dépravée en une sainte. La narration n'est pas sans rappeler, dans l'imaginaire dévot, la pieuse palinodie de la « sainte débauchée », Marie-Madeleine, mais le propos plus radical impose la figure d'une Gomer contrainte à la pureté. Car si Marie-Madeleine avait d'elle-même opéré sa propre conversion par amour pour Jésus-Christ, Gomer doit subir une violence légitime pour mesurer qu'une conversion lui est imposée, et qu'elle est inéluctable.

L'instrument argumentatif du *topos* de la belle captive s'est fait récit d'un témoignage à la première personne. Dès lors, c'est désormais un personnage biblique de premier plan – puisqu'il s'agit d'un prophète – qui figure le poète. La démarche est audacieuse et peu commune, elle

---

d'Adonis et à la ville d'Amathonte que Vénus s'enorgueillit de posséder chez Virgile et Ovide, doivent donc se comprendre comme un rejet de l'énergie descriptive mise au service de la représentation des passions lascives. L'amour infini que révèle l'agonie à Gethsémani déplace et amplifie l'objet du poème amoureux, en même temps que la force expressive de la peinture prend une autre valeur.[…] le théâtre cruel de la Passion vient contredire le *locus amoenus* bucolique, la force du combat qu'emblématise Gethsémani fait entendre une voix plus rude que les chants suaves des bergers de Virgile. Ce nouveau jardin est celui où le Christ sue le sang. Lyre et pinceau se mêlent alors[…] mais c'est pour indiquer que l'harmonie poétique recherchée implique un passage par la folie de la Croix et la violence du sacrifice. »

[1] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 76.

[2] Les références mythologiques sont rares et peuvent donc être regroupées dans un bref relevé :« Froid Echanson » (I, I, 30) renvoie à Ganymède pour désigner par une périphrase le mois de janvier / « Orphée » et « Eurydice » représentent le Christ et l'Église (I, III, 20) / « Europe » lors de son enlèvement par Jupiter dont le regard tourné « vers sa terre » allégorise ceux qui se détournent de Dieu par concupiscence (II, II, 41)/ « Achate » fidèle compagnon d'Enée désigne Pierre, « grand Achate », pour désigner une fidélité maintenant superlative (II, II, 94)/ « Iphigénie » n'est pas nommée mais figure implicitement le Christ (I, II, 39) à travers le sacrifice d'une innocente par les cruels Péléides/ et surtout Hercule, Noé et Prométhée qui font l'objet d'un traitement particulier dans notre étude en raison de l'importance de leur rôle qui fait d'eux de véritables *figures* du Christ/ Enfin « Uranie » est une figure de la Vierge Marie.

contribue à faire de cette œuvre poétique un texte qui se veut sacré, foyer d'un enchâssement qui le fait entrer directement en résonnance avec l'ensemble des textes sacrés. C'est dans ce même jeu allégorique et avec cette visée radicalement réformatrice que l'auteur des *Théorèmes* mentionne une épée à double tranchant. Cette arme, qui a pour mission dans l'*Avant-Propos* de convertir une prostituée paillarde en épouse pudique, est aussi celle arborée par le Christ *Pantocrator*, « fils d'homme vêtu d'une robe talaire et ceint à hauteur de poitrine d'une ceinture d'or », dans l'Apocalypse :

> Sa tête et ses cheveux étaient blancs comme de la laine blanche, comme de la neige, et ses yeux comme une flamme de feu, et ses pieds semblables à du bronze qu'on aurait purifié au four, et sa voix comme la voix des grandes eaux. Et il avait dans sa main droite sept étoiles, et de sa bouche sortait une épée acérée à double tranchant, et son visage était comme le soleil quand il brille dans sa puissance. Et lorsque je le vis, je tombai à ses pieds comme mort. Et il posa sur moi sa droite, en disant : « Sois sans crainte : Moi, je suis le Premier et le Dernier, et le Vivant. J'ai été mort, et voici que je suis vivant pour les éternités d'éternités, et j'ai les clefs de la Mort et de l'Hadès. Écris donc ce que tu as vu, ce qui est, et ce qui va arriver dans la suite. Quant au mystère des sept étoiles que tu as vues sur ma [main] droite et aux sept lampadaires d'or, [le voici] : les sept étoiles sont les anges des sept Églises, et les sept lampadaires sont sept Églises.[1]

Cette dernière référence biblique se limite à une simple note portée par La Ceppède en marge de son texte. Pourtant elle s'avère déterminante puisque l'épisode mentionné rend compte de l'investiture prophétique de Jean de Patmos, celui qui reçut pour injonction d'écrire ce qu'il avait vu. Ainsi, à double titre, l'allégorie biblique est-elle efficace et diffractée, remarquablement appropriée au projet fondateur d'une écriture convertie. Dans une mise en abyme, elle associe, en effet, La Ceppède à la *persona* d'un prophète, non seulement *via* la référence à Osée mais aussi *via* celle plus discrète de Jean de Patmos. La Ceppède s'identifie ainsi, sur un mode mineur certes mais incontestable, à celui qui avait vu l'homme dont la langue est une épée, c'est-à-dire le Christ Rédempteur. Comment ne pas faire alors le lien, légitimement, avec l'autre prophète qui fait figure *d'auctor*, Isaïe, si présent dès le frontispice de La Ceppède ?

Par ce réseau d'allusions prophétiques qui se répondent en se complétant, La Ceppède met manifestement en œuvre sa volonté de s'inscrire dans une lignée prophétique. S'il ne s'agit de sa personne mortelle, il s'agit bien de son œuvre qu'il associe à un autre personnage biblique auquel il attribue deux appellations différentes : Jezrahël et Bananias.

II. C. 3. DE JEZRAHËL AU PETIT BANANIAS

Filant l'allégorie comme se file une métaphore, le poète aixois mentionne par deux fois, dans l'*Avant-Propos* « A la France », le fils de Gomer et d'Osée. Cette progéniture biblique se révèle la figure des *Théorèmes*, fruit des amours du prophète (voix sacrée) et de la poésie convertie. Le rejeton est désigné par deux dénominations différentes. Il est désigné en premier lieu par son nom, Jezrahël dont La Céppède précise dans une note marginale de l'*Avant-Propos* que « c'est le fils qu'Osée eut de la paillarde Gomer, le nom duquel est interprété semence de Dieu » :

[1] *Bible d'Osty*, Apocalypse, 1-14/1-20, p. 2554-2555.

> je prins résolution de l'arrester encore avecque moy & de tenter si par ce mesme moyen je pourroy restaurer ses anciennes beautes, la rendre d'esclave libre, de Payenne Israelite, & tirer encor d'elle un Jezrahël.[1]

Mais le même Jezrahël est aussi évoqué sous le patronyme de « Bananias » dont La Ceppède précise là encore dans une note marginale qu'il s'agit du « Fils du Seigneur » :

> Or ayant recognu que ce petit Bananias estoit porteur & gardien de ces divines Tables, dans les seuls caractères desqueles l'ignorant trouve, la parfaite science : le sçavant, l'immortel proffit du sçavoir : le subiet, la fidèle obeissance : le Roy, la douce et juste domination : le fils, l'humble reverence : le père, l'amoureuse correction : le justiciable, l'obeissant respect : le magistrat, la droite justice : le serviteur, l'affectionnée loyauté : le maistre, la charité paternele : le pecheur, la confiance en penitence : le juste, la peur filiale : l'humble, le rehaussement inespéré : le superbe, la difficile humblesse, : l'avare la libéralité mesnagere : le prodigue, l'espargne liberale : le continent, la perfection de la tempérance : le voluptueux, le frein dompteur de ses appetits : & generalement chacun, le moyen de reformer sa vie sur le juste modele de celuy, qui pour nostre amour a bien voulu se conformer à la nostre hors de l'inclination au peché. J'ay creu qu'un enfant si fructueux ne devoit point estre retenu croupissant dans le cloistre de sa naissance : & pour ce (le seurant aussi-tost que j'ay peu) je l'ay congedié de sortir au jour, pour se communiquer librement à tous, singulièrement aux amoureux de sa Mère, & de la Piété. Je confesse que je l'envoye un peu mal proprement habillé ; non pour le regard de l'estoffe (car je l'ay toute choisie dans les plus loyales boutiques des plus riches & plus fidèles marchands de l'Eglise) mais quant à la façon des habits, elle ne sera peut-estre pas trouvée du tout bien à la Françoise ; toutes fois je me promets que son naturel debonnaire escusera facilement ce defaut, & le rendra tres-excusable parmy les ames non envieuses : considéré que ce fort drap d'or ne se manie pas aisement à tous les plis qu'on veut, & que nostre ramage natal ne peut facilement estre oublié tout à fait.

Le petit Bananias, « porteur et gardien de[s] divines Tables », est donc aussi explicitement la figure de l'œuvre de La Ceppède allégorisée. C'est le livre lui-même. Inspiré par la Passion, le petit Bananias « conçu après les embrasements de nos derniers malheurs » dispenserait par métonymie les grâces divines, rétablissant la Loi sublime, réparant les injustices, comblant les carences peccamineuses. Mais le nom de « Bananias[2] » ne manque pas d'intriguer le lecteur car, d'une part, il constitue le doublon de Jézarhël (nom imposé par Dieu et porteur d'une signification : « Dieu sème ») et il renvoie à un livre prophétique qui n'est pas celui d'Osée. Il s'agit de celui d'un autre prophète, Esdras. Or, la mention de ce livre même par le biais indirect de « Bananias » s'avère particulièrement éclairante, rapportée *mutatis mutandis* au contexte historique qui a vu naître les *Théorèmes*, celui de la Contre-Réforme. Quel est le sujet du livre d'Esdras et de celui de Néhémie – qui lui est associé ?

Esdras évoque le retour en Israël des déportés juifs par les Assyriens. Les rapatriés reviennent s'installer dans des lieux que leurs aïeux ou eux-mêmes avaient abandonnés, sous la

[1] Avant-Propos.

[2] Jacqueline Plantié évoque une autre origine possible dans l'introduction de son édition (p.15) : « [La Ceppède] appelle cet enfant-livre ' Bananias', c'est-à-dire précise-t-il en marge, fils du Seigneur. Selon l'interprétation des noms hébreux dans la *Biblia sacra ex Santis Pagnini tralatione* (Lyon, 1542), Bananias, Banias, Banae, etc. sont équivalents : ' *Lege Benaiah*' (' *hoc est filius aut intelligentia aut ædificatio D[omi]ni*). Or le Benaiah de 1 Chroniques 15, 24 ou 16, 6 est trompettiste devant l'Arche (I,I,1) et qu'il redoute d'être ' ce Trompette blême, / Qui va sonnant la charge, et poultron n'y va point' (vœu final de 1613).

contrainte. Ils y retrouvent des terres en jachère, revenues à l'état sauvage ou réquisitionnées par des occupants peu enclins à les restituer à leurs premiers et légitimes propriétaires. Or, les rapatriés veulent refonder une société conforme aux idéaux religieux, culturels, sociétaux de la Torah. Esdras est leur porte-parole et d'une certaine façon leur guide. Avec lui sont envisagés l'établissement dans le pays, la reconstruction du Temple, la reconstruction du rempart de Jérusalem, le choix des épouses selon une ségrégation de « la race sainte ».

La volonté de *renovatio* n'est pas sans rapport ni analogie avec le vaste projet de la Contre-Réforme désireuse de reconquérir et de convertir les espaces idéologiques perdus. Le marqueur irrécusable de cette reconquête figurée est l'utilisation par La Ceppède du patronyme « Bananias ». En effet, le livre d'Esdras dénombre et désigne les épouses babyloniennes pour lesquelles l'entrée en Israël sera interdite de retour de la déportation.

Ainsi, le nom de Bananias, qui ne figure que dans le livre d'Esdras, le prophète-scribe, renvoie à la proscription de toute influence étrangère à la Loi. Il rappelle sous une forme injonctive l'interdit d'une pratique – le mariage avec une païenne – qui ne serait pas conforme au culte et à la « pureté » de la race. Les enfants métissés de Bananias sont donc interdits de séjour dans le nouvel Israël retrouvé… Bananias ne serait-il pas le nom d'un enfant chargé de faire le lien entre les deux mondes ?

Les deux références bibliques, Esdras et Osée, directement attachées au prophétisme, semblent, de prime abord, s'opposer radicalement : la première prône l'exclusion quand la seconde célèbre une assimilation. Pourtant, la contradiction n'est qu'apparente entre ces deux figures prophétiques puisque Osée, avatar biblique de La Ceppède, n'épouse Gomer, figure de la poésie profane, que sur injonction divine. À son corps défendant, il est donc l'élu qui, non par choix personnel mais par obéissance à une Loi qui s'impose à lui, permet une fécondation portant progéniture au bénéfice du peuple élu. Entre Esdras et Osée que La Ceppède associe dans une démarche qui lui appartient en propre, on peut discerner un dépassement dont le mouvement de la Contre-Réforme semble, d'un point de vue littéraire, rendre aussi, d'une certaine façon, s'acquitter. Le « large courant de poésie religieuse [qui] se répand surtout en province dans les premières années du XVIIe siècle », et dont faisait état Yvette Quenot, est transcrit allégoriquement par cette substitution qui rend possible une confusion entre Jézrahël et Bananias. Cette confusion est politiquement habile car elle autorise de fait un compromis. Grâce à elle, La Ceppède renouvelle avec subtilité l'interdit d'une poésie profane (figuré par le renvoi des femmes étrangères) en autorisant, dans le même temps, le dépassement de cet ostracisme à la condition qu'il conduise à la conversion et la purification.

Dès lors, le choix de Bananias pourrait relever d'une habile stratégie rhétorique pour continuer à écrire encore formellement ce type de poésie. Par le truchement des figures d'Osée et d'Esdras, La Ceppède peut à la fois proclamer un interdit (la révocation de la poésie profane) et inviter à une *renovatio* (la conversion de la Muse profane). Ces conditions jumelles sont nécessaires à la naissance d'une production entièrement consacrée à la célébration du Verbe incarné. Julien Gœury souligne à juste titre la force de cette instrumentalisation de *topoi* bibliques dans une démarche efficace de persuasion du lecteur :

> Le poète chrétien envisage d'emblée le travail d'écriture comme un combat à l'encontre du genre qu'il pratique. Il ne s'agit pas là d'une littérature sûre de ses effets et s'appuyant sur un art poétique éprouvé, mais d'un exercice de subversion qui, tout en réutilisant inlassablement des modèles profanes, les investit, les retourne et finit par les réinscrire à l'intérieur d'une poétique originale. C'est un

> poète inspiré qui est censé accomplir cette œuvre sainte. De l'agrément recherché auprès du pouvoir temporel, on passe en fait à la réaffirmation d'un agrément reçu de toute éternité du pouvoir divin. Le poète se réclame en effet de cette poésie chrétienne qui n'a pas besoin d'art poétique puisque l'inspiration lui vient du Ciel : « & l'Eternel (pour passer des ombres à la lumière) nous fit jadis bien voir clairement il agréoit cette belle ».[1]

Il s'agit là à la fois d'une césure et d'un dépassement idéologiques. La reconquête tridentine imprime une autorité normative selon laquelle la coexistence de deux poésies n'est plus envisageable : les héritiers des *Amours* sont pressés de métamorphoser la nature même de leur parole poétique. L'injonction est forte même s'il est des poètes irréductibles, qui continuent à écrire de la poésie d'une facture ancienne. Il convient toutefois de souligner que la remise en cause n'est pas formelle, elle porte exclusivement sur le fond : le vers « symétrique et carré de mélodie[2] », étalonné par Malherbe, reste la référence pour La Ceppède. L'écrin de sa perfection formelle est toujours célébré mais son objet est épuré, magnifié. Le poète aixois, qui adhère à *l'aggiornamento* idéologique tridentin, considère la religion comme une poétique qui féconde la seule littérature décente, celle que la Contre-Réforme vient de légitimer, à l'exclusion de toute autre. Ainsi, pour lui, la Passion est, par nature, source d'Art. En qualité d'œuvre d'art, elle féconde son imaginaire de poète. *Ut pictura poesis*, il tiendra lui aussi « le fabuleux crayon des vieilles peintures parlantes ». La Ceppède a donné la clef de son œuvre dès les premiers mots avec son *Avant-Propos* « A la France ». La déclaration est tout à fait explicite : les *Théorèmes Spirituels* sont engendrés par la Passion. Inspirés, ils ne sont pas le fruit du métier d'un poète mais l'acte d'obéissance à une injonction divine et une contribution au projet divin de « passer des ombres à la lumière » :

> L'irréprochable témoignage de ceux qu'on estime avoir divinement philosophé appelle les esprits de la Poésie sacrés et divins. Les sacrés honneurs qu'elle a depuis tant de siècles immortalisés nous témoignent de l'immortalité de ses grâces, et l'Éternel (pour passer des ombres à la lumière) nous fit jadis bien voir clairement combien il agréait cette belle, lui faisant ores prononcer les arrêts de sa volonté, ores entonner ses louanges, ores rechanter ses bienfaits.[3]

La forme poétique n'est plus un simple sonnet, elle est devenue creuset d'une méditation et constitue, sur un mode lyrique, à la fois la réécriture et la variation poétique de la partie la plus déstabilisante pour un fidèle du Nouveau Testament. Les méditations la commentent, l'interrogent dans un fervent dialogue avec le supplicié. Pour cette nouvelle transmission qui s'inscrit, selon une note marginale à l'*Avant-Propos*, dans le lignage de « David en ses Pseaumes, Moyse, Judith, d'Elbora & autres en leurs Cantiq. come en Exod.15 ver.2. Judith dernier & autres lieux », sont donc convoqués une voix (celle du truchement) et un medium réhabilité (celui d'une Poésie restaurée après bien des égarements profanes). Comme le Christ donne chair et sens au corpus vétérotestamentaire en actualisant les annonces anciennes et en les accomplissant dans son incarnation, le sonnet, porté par la figure prophétique du poète-témoin (à la fois porte-voix et commentateur) incarne, dans sa pureté formelle, le corps de l'hostie. Il supplée à la disparition physique du Christ, il le restitue par le verbe qui actualise son supplice (*Théorèmes* de 1613) puis sa résurrection (*Théorèmes* de 1622). Cristallisées dans les sonnets qui rapportent les paroles vives du

[1] Julien Gœury, *Op. cit.*, p. 35
[2] Charles Baudelaire, « L'œuvre et la vie de Delacroix » (1869), in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, p. 1126.
[3] Avant-Propos.

Christ, les annotations – nourries du corpus théologique de l'exégèse des Pères de l'Église et des docteurs de la Loi – rendent compte de la doctrine incarnée par la parole christique. Du corpus vétérotestamentaire aux annotations, se donnent à entendre le Verbe incarné et son enseignement. Le sonnet est affecté à une mission plus haute : par la voie de l'art qui fait de lui un objet poétique et une représentation du Rédempteur, il donne à voir le Christ dans une épiphanie poétique. Jean-Raymond Fanlo analyse avec subtilité cette rencontre entre le corps du Christ, les textes qui l'annoncent, ceux qui l'incarnent et ceux qui le commentent :

> La scène christique est ainsi point de convergence et point d'origine du discours, accomplissement du langage – « C'est à fin d'accomplir mainte vieille Écriture » – et inauguration du langage – « O combien ces propos fournissent d'escritures ! ». Or c'est ce mouvement que reproduit le travail même du texte : une bibliothèque cherche forme définitive dans la densité du sonnet et cette forme se remet en question dans les commentaires et hypothèses de l'annotation. Entre méditation contemplative orientée vers l'image du Christ et effort intellectuel, entre le visible qui porte présence et le discours privé d'évidence, un même mouvement du langage vers le visible et du visible vers le langage structure l'histoire du salut et le travail du texte : le corpus vétérotestamentaire s'incarne dans le corps du Christ lequel fonde le corpus théologique de l'Église ; la rencontre féconde du texte saint et de ce corpus théologique s'incarne dans le sonnet, lequel devient matière d'exégèse pour l'annotation. Cette symétrie invite à une réflexion qui ne dissocie point la poétique et la sémiotique de l'exégèse et de la théologie.[1]

Commentateur de la Passion et de la Résurrection, La Ceppède, fidèle lecteur de la Bible des Septante, en devient le témoin vivant, proclamant que la clef de la Bonne Nouvelle (εὐαγγέλιον/euaggélion, « bonne nouvelle ») dissipe maintenant à jamais les ténèbres qui obscurcissaient l'Ancien Testament :

> En luy sont accomplis tous les divins augures.
> Il nous a déchiffré tous les Tableaux secrets ;
> La vérité succède à l'ombre des Figures :
> La vieille Loi fait place à ses nouveaux Décrets.[2]

Il se présente donc comme le légitime interprète de la parole incarnée par le Christ, parole que les masques profanes ont quelque peu brouillée. Le « je » n'aspire à d'autre légitimité que sa fonction de vulgarisateur éclairé : tout ce qui était affichage social attaché à la personne du seigneur des Aygalades a été consumé au bûcher des vanités, dès le seuil que constitue le frontispice. Aucun privilège ne lui a été octroyé sinon « un esprit sérieux[3] » dont tout un chacun (« quiconque ») pourrait être gratifié. Cette élection repose sur la volonté de transmettre au peuple des fidèles – au « nous », véritable auditoire du Rédempteur – que la promulgation d'une seconde Loi, définitive, a instauré un « éternel présent » (« l'Huy de l'Éternité »[4]). Ce temps de la révélation – que chante le prophète – dévoile à jamais le sens véritable, désincarcéré des esquisses vétérotestamentaires qui ne parlaient, elles, qu'obscurément. Tout le projet laceppédien converge vers ce devoir d'élucidation dont il se proclame investi. C'est cette charge qui est actualisée dans la conception

[1] Jean-Raymond Fanlo, « Truchements : la Passion et les signes dans les *Théorèmes* de La Ceppède » dans *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Champion, 1999, p. 65-80.
[2] I, III, 79.
[3] Quiconque aprofondit d'un esprit sérieux / Les traits que nous fournit l'une & l'autre Escriture (II,II,38).
[4] I, I, 97.

des *Théorèmes Spirituels*, « petit œuvre », véritable mise en abyme du Grand Œuvre porté le Christ, *auctor* de La Ceppède :

> Tout est donc consommé, grand Dieu de l'univers,
> Vous aviez consommé l'humaine architecture,
> Satan l'avait détruite, et malgré ce pervers,
> Vous l'avez rebâtie en plus belle structure.
>
> De tout le pis que peut l'humaine créature
> Vous avez vu la fin, par cent trépas divers,
> Vous avez vu la fin de toute la Nature,
> Vous la verrez encor, s'il vous plaît, de ces vers.
>
> Je les conçus jadis, et par maintes journées,
> J'ai pu les enfanter épris des haliénées
> Dont votre saint Horeb[1] féconde nos esprits.
>
> Vous qui seul consommez toutes choses parfaites,
> Achevez, consommez ce petit œuvre, et faites
> Qu'il rende ses liseurs de votre Amour épris.[2]

Comme le Christ – leur inspirateur –, les sonnets ont été engendrés et non créés. Ils relèvent d'une littérature prophétique, au sens propre du terme. De même que le Nouveau Testament est l'accomplissement de l'Ancien, les *Théorèmes Spirituels* déploient une lecture personnelle – mais autorisée – des Évangiles conférés. Comme le Christ a été conçu par le souffle de l'Esprit et enfanté par Marie, l'œuvre du poète aixois se présente comme conçue par l'inspiration divine : il n'a fait que la produire. Ainsi, le lexique de la génération est très présent dans ce dernier sonnet : « je les conçus », « j'ai pu les enfanter épris des haliénées », « féconde nos esprits ». De même que le Christ par l'œuvre de sa vie rédime son Église du péché, le « petit œuvre » est appelé, avec le secours du Sauveur, à convertir les liseurs à l'intelligence du « sacré mystère de la Rédemption ». *L'auctor* divin est prié de légitimer le « petit œuvre » : lui seul peut le « consommer ». Le souhait d'identification au Christ est indéniable (il est justement souligné en note, par Jacqueline Plantié, dans son édition des *Théorèmes*). La Ceppède en dresse le constat : six jours pour parfaire l'Univers, « œuvre admirable », « trente-trois ans entiers » pour ébaucher l'œuvre de la vie du Christ puis la parfaire, « maintes journées » enfin pour le « petit œuvre » enfanté par les « haliénées » souffles divins qui fécondent l'esprit du poète. Il supplie ardemment Dieu, au moyen de deux impératifs, de le parfaire :

> Achevez, consommez ce petit œuvre, et faites
> Qu'il rende ses liseurs de votre Amour épris.

La Ceppède aspire à être reconnu lui aussi « secrétaire » du Christ, plus fidèle peut-être que ne le fut saint Luc qui abrégea inconsidérément – à son goût – les enseignements du Rédempteur :

> Disciples, vous avez de ce grand Précepteur
> Appris ce qu'on ne peut apprendre sans Docteur.
> Mais, ô Christ, je me plains de votre secrétaire.

[1] Annotation 2 *Horeb* p. 478 : « C'est la montaigne autrement dite de Sinaï, où Dieu fit l'alliance avec son peuple, luy inspira ses graces & lui donna ses loix, au Deutéronome, chapitre 4. verset 10. & 15. & chapitre 5. verset 2. & suivants ».
[2] I, III, 81.

> Il couche votre dire en traits un peu bien courts ;
> Nous serions trop savants s'il n'eût pas voulu taire
> Les lieux qui fournissaient votre grave discours.[1]

S'inscrivant dans la tradition du genre épistolaire porté par la tradition littéraire des secrétaires, La Ceppède vient corriger, amplifier ce qui a été entrepris avant lui… et assumer un devoir de transmission, lui qui aspire à recevoir comme les disciples d'Emmaüs le surcroît d'enseignement dispensé par le Christ. Sa tâche ne peut être envisagée sans la caution du « vrai Docteur », « grand Précepteur », bref du « Prince des Prophètes », qui sut par son sacrifice « rendre ainsi parfaites / Les ombres, que jadis Moïse nous donna » et « vérifier l'oracle des Prophètes ».[2] La mission dont La Ceppède se proclame investi, consiste à partager avec le lecteur ce savoir herméneutique avec la gravité, la réflexion et la hauteur qu'impose cette science. Dépositaire « sérieux » de cette bonne nouvelle, La Ceppède en devient naturellement le commentateur éclairé :

> Quiconque aprofondit d'un esprit sérieux
> Les traits que nous fournit l'une & l'autre Escriture
> Les trouve moëlleux, riches, mystérieux
> Et void en eux du Christ la parlante peinture.[3]

La triade d'adjectifs (« moëlleux », « riches », « mystérieux ») qui est corrélée par la rime à l'« esprit sérieux » est particulièrement éloquente, elle connote le sentiment de joie et plénitude qu'avait décrit saint Grégoire : « *eorum spiritutali intelligentiae congaudendum integumentum et involucrum* » et que l'on retrouve, sous une forme plus jussive, sous la plume d'Érasme :

> La même règle doit être observée dans toutes les lectures des livres, où le sens naturel & mistique forment comme un composé de corps et d'ame ; de maniere que laissant la lettre on s'attache principalement à l'esprit. Tels sont les livres des Poëtes, & parmi les Philosophes ceux des Platoniciens : mais plus encore les saintes Ecritures, qui cachent la Divinité sous les voiles les plus simples & les figures les plus grossieres autrement si vous y lisez sans aucun sens allegorique le corps d'Adam formé de bouë, & dans lequel Dieu souffla une ame ; Eve tirée d'une côte de ce premier homme ; la défense faite à tous deux de manger un certain fruit […] je ne vois pas que vous tiriez beaucoup plus de fruit en les lisant, que de l'histoire fabuleuse de Promethée, qui fit une figure d'argile, qui ravit subtilement le feu du Ciel, dont il se servit pour animer cette figure. Peut-être même y auroit-il plus de profit à lire les fables des Poëtes en passant au sens figuré, que les histoires des Livres saints en s'arrêtant à l'écorce, en se bornant à la lettre. […] Par les breuvages que donnoit Circé, ne comprend-on pas l'égarement de la raison dans une volupte enchanteresse, qui transforme les hommes en bêtes ? […] D'où il s'ensuit qu'au lieu de s'arrêter à l'écorce & à la lettre de la sainte Ecriture, & particulierement dans l'Ancien Testament, il faut y chercher, y développer ce qu'il y a de spirituel & de mistique ; cette lecture aura alors pour vous le goût délicieux de la manne.[4]

Si le terme de « mystérieux » s'accorde parfaitement au titre de l'ouvrage *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de nostre Rédemption*, le terme de « moëlleux » se révèle plus riche de sens, plus inattendu. L'adjectif résonne sur une triple axiologie physiologique, herméneutique, esthétique, attestée au

[1] II, II, 44.
[2] II, II, 43.
[3] II, II, 38.
[4] Érasme, Le manuel du soldat chrétien ou les obligations et les devoirs d'un chrétien, et la préparation à la mort, Paris, Edme Couterot, 1711.

XVIe, notamment sous la plume de Montaigne dont rend compte le dictionnaire de Furetière (1690) :

> MOELLEUX, EUSE. adj. Qui est plein de moelle
> MOELLEUX, se dit figurément en Morale d'un Livre, d'une doctrine, quand il y a beaucoup à profiter à le lire, à l'entendre. On dit aussi qu'une estoffe est moelleuse, qu'un chapeau est moelleux, lorsqu'ils sont doux au maniement, qu'ils ne sont pas si sujets à se casser. On le dit aussi des tableaux qui sont touchez avec grande delicatesse, et dont les couleurs sont noyées et bien adoubies.

Du sens littéral au sens figuré, les trois significations du lemme « moelleux » déclinent respectivement une sémantique reposant sur une idée de profondeur essentielle et cachée. La douceur, la saveur subtile et l'harmonie sont attachées à la moelle, substance vitale et précieuse, qui, matière organique et « spirituelle » connote la vie, exclut la superficialité, suggère la densité. La densité du message n'en exclut donc pas la fluidité. Profondeur et beauté sont reconnues à « l'une & l'autre Écriture » sans réelle distinction ni hiérarchie affichée. L'intelligence d'un esprit sérieux – la *ministratio spiritus* accordée selon saint Paul à ceux qui savent reconnaître dans le livre des Écritures un sens plus noble et plus auguste – fait accéder au sublime. L'intelligence spirituelle sait que la condescendance implique une fin autre que celle commentée par les « insensés » et les « paresse[ux] » d'esprit qui buttent par « nonchalance » sur une interprétation primaire voire naïvement fautive de l'histoire :

> Insensés, leur dit-il, je veux vous demander,
> Qui fait que votre foi douteusement balance ?
> Votre lâche paresse a mis à nonchalance
> Les avis que le Ciel a daigné vous mander.[1]

III. La condescendance et la plénitude de la Vérité

La révélation dont La Ceppède se fait passeur, repose sur « l'une ou l'autre Escriture ». On pourrait s'étonner, *a priori*, que le poète associe le même degré de qualité artistique à l'Ancien Testament et au Nouveau. Il ne hiérarchise pourtant pas et ne détermine pas laquelle des deux « écritures » est la plus riche, la plus éloquente, la plus « moelleuse ». De fait, l'unité des deux Testaments est la résultante d'une identité commune : les deux Paroles en réalité n'en font qu'une. C'est la croyance « normale » du chrétien de la Renaissance et peut-être même du chrétien tout court. L'Ancien Testament est le reflet anticipé du Nouveau Testament, il en est la pré-figure, comme le démontre le tableau d'Holbein construit selon une structure en miroir qui fait correspondre à chacun des éléments de l'Ancien Testament, un élément qui lui est étroitement associé dans le Nouveau, à partir d'un axe vertical unique, l'Arbre de Vie, à la fois mort pour partie et plein de sève dans l'autre.

[1] II, II, 42.

HANS HOLBEIN LE JEUNE, *ALLEGORIE DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT*, VERS 1530, ÉDIMBOURG, NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND



De même que l'ombre est une part constitutive d'un corps éclairé et ne saurait être dissociée de lui, l'Ancien Testament est constitué des « ombres » d'une réalité unique, le Christ, dont la vie incarnée constitue la lumière. « *Videmus per speculum in enigmate* ». Le contrat passé entre Dieu et les hommes est un, seules en diffèrent les formes selon leur degré de transparence respectif. Ici le néoplatonisme se marie étroitement au catholicisme : le Christ est l'Incarnation de l'Être, l'Idée incarnée dont l'Ancien Testament n'était que le reflet perceptible par les seuls « initiés » notamment les Prophètes, capables d'interpréter avec justesse « les avis que le Ciel a daigné [leur] mander ». Lance K. Donaldson-Evans, commentant cette unicité des Testaments, dresse un semblable constat[1]. Il

[1] Lance Donaldson K. Evans, *op. cit.*, p. 68-69 : « La pierre angulaire de l'interprétation biblique laceppédienne est l'unité totale et indivisible des écritures saintes dont Dieu est "l'auteur" incontesté est incontestable. Il n'y a rien dans le Nouveau Testament qui ne se trouve en quelque sorte déjà préfiguré dans l'Ancien, si obscurément que ce soit. La Ceppède ne reconnaît aucune différence essentielle entre les deux Testaments puisque tous les deux sont le fruit du même Esprit Saint qui est "le même hier, aujourd'hui et éternellement" ; il a autant de confiance dans l'inspiration divine du verset le plus obscur de l'Ancien Testament que dans une parole du Christ. Le nouveau testament pour employer les termes du poète, "remplit le crayon des antiques figures" et quant au

souligne notamment la prise en compte dialectique de l'histoire par La Ceppède – qui est conforme en cela au dogme chrétien –, qui réduit l'histoire à un théâtre d'ombres mais qui, dans le même temps, la reconnaît comme moyen de connaissance de Dieu, puisqu'elle a été légitimée par l'Incarnation et sa présence historique dans l'histoire des hommes :

> Nous voilà devant l'un des traits les plus importants de l'allégorie chrétienne quand elle est employée à interpréter l'histoire. À la différence de l'allégorisme grec qui concernait un enseignement moral et intemporel ou qui se référait à un âge d'or révolu, l'allégorie chrétienne se rapporte à un événement et à un personnage fermement ancré dans l'histoire. Naturellement, les figures de l'Ancien Testament et la mythologie étaient toujours susceptibles d'une signification morale, mais plus importante est leur signification anagogique ou prophétique, centrée sur la personne de Jésus-Christ et sur les circonstances de sa vie. L'attitude de La Ceppède envers l'histoire, tout comme le christianisme en général, est donc paradoxale. D'une part, toute l'histoire humaine avant le Christ se réduit à une série de figures et d'ombres dont le seul but est d'annoncer sa venue. Mais d'autre part, par le fait même que Jésus-Christ s'est incarné dans l'histoire, l'histoire devient le moyen par lequel nous pouvons reconnaître et connaître Dieu. Jésus a sauvé l'histoire qui a été consacrée par sa présence historique dans le monde qu'il a créé.[1]

Henri de Lubac explique non moins excellemment que la tradition chrétienne distinguant deux sens dans l'Écriture, le littéral et le spirituel, évoque le contrat passé entre Dieu et les hommes selon un mode dual à partir d'un même « testament » διαθήκη (*diathêkê*). Les deux lectures d'une réalité pourtant singulière renvoient l'une à l'autre :

> Pour tout dire d'un coup : la tradition chrétienne connaît deux sens de l'Écriture, leur appellation la plus générale est celle de sens littéral et sens spirituel (« pneumatique »), et ces deux sens sont entre eux comme l'Ancien Testament et le Nouveau ; plus exactement et en toute rigueur, ils constituent, ils sont l'Ancien et le Nouveau Testaments.
> Saint Jean, dans l'Apocalypse, parle, après Ézéchiel, d'un livre roulé, écrit au recto et au verso. Intus et foris, traduit la Vulgate, et la traduction est bonne, puisqu'il s'agit d'un rouleau, ce rouleau que dans les peintures ou les sculptures médiévales, on voit quelquefois tenu dans les serres de l'aigle, tandis que les trois autres animaux symboliques tiennent un codex analogue à nos livres. Au dehors, il est écrit selon la lettre ; au-dedans, selon l'esprit.[2]

On remarquera comment le commentaire d'Henri de Lubac s'applique parfaitement à l'évocation du livre que tient en sa main « le petit Bananias » et qui n'est autre que le livre des *Théorèmes Spirituels* :

Christ : "En luy sont accomplis tous les divins augures. / Il nous dechiffré tous les Tableaux secrets, / La vérité succède à l'ombre des Figures. / La vieille Loy fait place à ses nouveaux Décrets". Il y a donc un rapport constant, un va-et-vient continuel entre les deux Testaments. Parce qu'il a été spirituellement aveuglé par le péché l'homme est incapable déchiffrer les symboles et les préfigurations de l'Ancien Testament sans la lumière versée par le Christ mais en même temps les prophéties et symbole de l'Ancien Testament sont pour ainsi dire les titres de noblesse de Jésus-Christ et font preuve du fait que dès le commencement Dieu travaillait pour le salut de l'homme et préparer la voie à son fils divin. Pour chaque détail de la vie du Christ, il existe une figure qui l'a annoncé, et le poète veut démêler cet écheveau de correspondances qui lient l'Ancien et le Nouveau Testament. »

[1] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 119.

[2] H. de Lubac, *L'Écriture dans la Tradition*, Aubier, Paris, 1966, p. 115.

> Cette Ethnique donques, ainsi repurgée & faite Chrestienne, commença bien-tost après de concevoir, non (comme auparavant) des avortons monstrueux, mais des beaux enfants immortels qu'elle a du depuis en diverses ventrées enfantez au Seigneur. Desquels après les embrasements de nos derniers malheurs, j'ai fait naistre cettuy-ci, portant en sa main le livre du Prophète enveloppé des mystères, escrit dedans pour les doctes, & dehors pour les ignorants ; contenant les plus justes & pitoyables lamentations qui furent jamais souspirées […]. Or ayant recongnu que ce petit Bananias estoit porteur & gardien de ces divines Tables j'ai creu qu'un enfant si fructueux ne devoit point estre retenu croupissant dans le cloistre de sa naissance : & pour ce (le sevrant aussitost que j'ai peu) je l'ay congédié de sortir au jour, pour se communiquer librement à tous, singulièrement aux amoureux de sa Mère, & de la Piété.[1]

Il s'agit de mesurer que la dualité des Testaments n'est pas le signe d'une dissociation mais celui d'un approfondissement du littéral au spirituel. Car, pour reprendre les termes de Jacqueline Plantié, « le figuré est plus parfait que le figurant […], la réalité est plus parfaite que la figure ». Or, pour l'auteur des *Théorèmes*, une seule évidence s'impose et elle est la source de sa prise de parole : le Christ est la Vérité et la Réalité.

Pour La Ceppède, prime évidemment le figuré. Dans une note, il éclaire le rapport que l'Ancien Testament établit avec ses peintures allégoriques et inabouties – figures et « ébauchements » du Christ – et le Rédempteur lui-même, dans la plénitude de son être. Dans la même perspective que les docteurs et Pères de l'Église, il se fait exégète de ces « crayons » de l'Ancien Testament devenus chefs-d'œuvre picturaux dans le Nouveau. Le Nouveau a mis la couleur, lui a donné un lustre qui le vivifie comme le tableau d'Holbein le Jeune le suggérait dans sa peinture duale de l'Arbre de Vie :

> C'est-à-dire les figures, qui nous avaient représenté le Christ sous divers noms, diverses personnes, & divers mystères, tout cela est consommé, et changé en la vérité de la chose figurée, pource dit S. Leon Pape, Sermon 14 de la Passion. Il a changé les Sacremens des promesses figurées, pource qu'il a accomply tout ce qu'il avait promis, & a mis fin à ce qu'il avait dénoncé ; & toutes ces ombres ou ébauchemens ont maintenant leurs vives couleurs & leur dernière main, comme dit éloquemment Cornelius Mussus, évêque de Bitonte au Sermon du conseil de Dieu, & des Juifs, alencontre de Jésus-Christ I. part.

Dans le sonnet II, II, 38 déjà cité, La Ceppède évoque l'élucidation de ce cryptage mystérieux dans une formule qui mérite d'être analysée. Il mentionne en effet : « Les traits que nous fournit l'une et l'autre Ecriture ». L'adjectif indéfini « autre » associé par la conjonction de coordination « et » à « Ecriture » place les deux Testaments sur un même plan de nature. Ils sont ontologiquement semblables. Cette formulation démontre que La Ceppède n'a qu'un critère pour distinguer les deux Testaments : celui de l'intelligibilité et donc de la perfection. Adhérent au principe d'herméneutique biblique de la condescendance, La Ceppède considère le Nouveau Testament comme l'interprétation mystique de l'Ancien. Le concept de condescendance expose comment Dieu s'adapte aux hommes tandis que seuls les prophètes ont accès à la plénitude de l'intelligibilité : « C'est en somme le rapport de la vérité présente, à son antique figure. » Ainsi, les Écritures mettent en œuvre une pédagogie divine, progressive, adaptée à une humanité trop handicapée par ses faiblesses et desservie par ses sens même, pour réussir à percevoir, sans la présence révélée du Christ, les enseignements divins en pleine lumière : *Excellens sensibile corrumpit*

[1] Avant-Propos.

sensum[1]. L'une et l'autre Écritures sont les paroles, les faits et gestes du Christ qu'elles rapportent soit par anticipation (A. T.) soit une fois qu'ils ont été actualisés (N. T.). Elles s'avèrent indissociables même si leur degré d'intelligibilité diffère. Henri de Lubac souligne à travers le concept d'*analogia fidei* comment la signification unique des deux Écritures peut être approchée. Il démontre en effet à quel point les deux Écritures sont l'avers et le revers d'une réalité unique qu'éclairent même leurs dissemblances. En effet, si leur lettre respective peut différer, leurs significations sont rigoureusement semblables puisqu'elles conduisent à une signification ultime qui, elle, est singulière. L'Ancien Testament et le Nouveau Testament sont polarisés vers la fin dernière conçue de toute éternité :

> [U]n passage obscur s'explique par un autre plus clair, et d'une façon plus générale, toute interprétation est recevable, qui a pour elle un passage, quel qu'il soit, de l'Écriture. En effet, *cognata sibi est Scriptura divina*. Il faut toujours, pour une intelligence doctrinale, « s'en approcher d'un seul corps ». C'est là un présupposé fondamental, commun, peut-on dire, aux anciens exégètes comme il l'est encore aux théologiens modernes. L'appel au principe de l'analogia fidei est donc un appel à la totalité de l'Écriture, parce que c'est un appel à son unité profonde, à la compénétration de ses diverses parties, non pas dans leur lettre, qui demeure multiple, mais dans leur signification dernière. Entendue ainsi comme principe d'interprétation positive et non pas seulement comme norme écartant l'erreur de la foi, cette *analogia fidei* est donc en rapport étroit avec l'intelligence spirituelle. Elle est la résonnance harmonieuse de toutes les parties du Livre, qui « *mirabili et divina unitate concordant* ». Au premier chef, elle est cette harmonie des deux Testaments entre eux, objet de tant d'admirative contemplation. Mais elle s'étend ensuite à tous les textes particuliers, en quelque endroit qu'ils se trouvent, polarisés qu'ils sont tous par l'unique fin, qui est en fin de compte l'unique sens. *Prophetia semper figuris variantis loquitur, sed res una in omnibus invenitur.*[2]

Les prophètes, à travers leurs figures si variées, sont les porte-voix d'une seule voix et d'un seul message, celui du Christ, point de convergence de cette longue théorie de truchements. Leur point de convergence est réalisé dans l'avant-dernière parole du Christ en croix (« *consummatum est* ») par laquelle le Nouveau Testament élucide rétrospectivement l'Ancien. Il légitime par ses mots que porte la Révélation, leur enseignement, il confère un critère d'authenticité aux messages qui ont précédé son incarnation historique. Jean-Raymond Fanlo commente très finement l'importance du concept d'accomplissement qui efface une dissociation qui n'était – pour le dévot – qu'apparence, piège pour les esprits « nonchalants » :

> L'accomplissement de l'Ancien Testament dans le Nouveau, partout rappelé par La Ceppède comme par tous les auteurs chrétiens, se parachève dans le Consummatum est de l'agonie sur la croix : Tout est donq accomply : […] Son œuvre est achevée : son Pere est satisfait, Tout ce qui devoit estre a produit son effet : En luy sont accomplis tous les divins augures. Il nous a dechiffré tous les Tableaux secrets ; La verité succede à l'ombre des Figures. Dans les termes de la distinction classique entre le signe et ce qu'il représente, et dans ceux de la distinction paulinienne entre les « ombres des choses à venir » et le « corps du Christ », la Passion est un passage du langage à l'être, d'une « antique figure » à « la verité presente ». C'est au moment de la crucifixion que se systématise l'opposition entre les « vieux parfums », le « vieux Pal », le « vieux Serpent d'Edem », et « ores », « aujourd'huy ». Mais l'opposition n'est qu'apparemment temporelle : si l'Ancien Testament et les figures de l'ancienne Loi ne trouvent leur

[1] « Le sensible excellent le sentiment émousse, / Cet excellent objet votre vue repousse, / C'est pourquoi, le voyant, vous ne le voyez pas. » (II, I, 57).
[2] Henri de Lubac, *op. cit.*, p. 90.

> vérité que dans le Christ qu'elles préfigurent, le poète insiste aussi partout sur le fait que c'est le Christ qui crie « par son vieux truchement » lorsque le Psalmiste implore, et que l'Esprit qui inspira le Prophète « a souspiré pour Christ le subject de ces vers ». L'essentielle redondance du texte saint fait de chacune de ses composantes la simple diffraction d'une unique Voix : le Christ, Verbe incarné, est donc présent partout – et il est donc légitime de « paraphraser » telle de ses paroles par une épître de saint Pierre. Dans l'Ancien Testament, il était voix, et corps scripturaire ; dans le Nouveau, il est corps agissant et souffrant, pleine réalisation de la re-présentation dans la présence. C'est ce passage du corpus textuel au corps présent que veut retrouver La Ceppède lorsqu'avec « l'estoffe » des auteurs chrétiens, tous les dires des Pères, des docteurs et des prédicateurs que les annotations produiront, il façonne un sonnet à la manière d'un exercice spirituel de saint Ignace, comme la composition imaginaire d'une scène religieuse où le spectateur cherche évidence sensible et participation affective. Le sonnet ne se veut pas dire original, mais mise en œuvre pathétique du corpus biblique et du corpus ecclésial, où se reproduit la dynamique d'incarnation.[1]

Au fond, l'antériorité de l'Ancien Testament ne renvoie qu'à une différence formelle liée à l'impréparation des hommes des temps bibliques – prophètes exceptés comme le tableau d'Holbein en fait état, où les prophètes, Isaïe et Jean-Baptiste, indiquent la « bonne » direction, celle de l'eschatologie – pour recevoir une révélation pleine et entière. Il s'agit là d'une différence de degré d'intelligibilité, d'une aptitude non encore acquise, et non d'une altérité de nature dans les états d'un « contrat » qui demeure unique. Pour La Ceppède, Dieu s'adapte, par amour, à l'Humanité, dès ses prémisses. Malgré ses imperfections, pour ne pas dire ses tares, la condition mortelle reçoit dès les premiers âges un enseignement adapté dans l'attente de la parousie de la Vérité portée par le Christ. Une herméneutique rigoureuse, souvent pointilleuse, faite d'échos, se déploie donc de l'une à l'autre « écriture ». Ainsi la création d'Adam implique déjà, pour l'âme pieuse et catholique de Jean de La Ceppède, l'incarnation du Christ. La faute ne peut être dissociée de la Rédemption. Avec le passage incarné du Christ clos par sa mort, la Rédemption métamorphose toutes les esquisses antérieures en une œuvre d'art achevée, « accomplie » ou « consommée » pour reprendre les vocables choisis indifféremment par le poète. Henri de Lubac, rappelant l'épisode des disciples d'Emmaüs au cours duquel le Christ ressuscité commente les Écritures, c'est-à-dire sa propre parole portée avant lui par les prophètes, rapporte les paroles de saint Augustin selon lesquelles « Jésus ne dit pas que Moïse, entre autres sujets, a parlé de lui une fois ou l'autre ; il affirme solennellement que c'est de lui que Moïse a parlé »[2]. La Ceppède met très subtilement en scène cette conception d'un temps anhistorique, seul apanage des prophètes, quand il rappelle qu'Isaïe vit « magnifiquement » le Christ crucifié, avec la même acuité que le Dimas, le larron – chrétien « néophyte » de la dernière heure – pendu à une croix, à ses côtés, voit dans un présent historique Jésus, alors qu'il partage son triste sort. La Ceppède associe étroitement le passé simple « vit » réservé à Isaïe et le présent « voit » réservé au Larron puisqu'en réalité, sous le regard de la foi, les deux temps ne font qu'un[3], paillettes temporelles de l'« Huy de l'Éternité »[4] :

> Donc tant de Pères saints, tant de justes Prophètes
> Ont cru, et si n'ont point cette promesse ouï ;
> Quoi donc, ce Néophyte aura premier joui
> Que tous ces gens de bien, des éternelles fêtes ?

[1] Jean-Raymond Fanlo, *art. cit.*, p. 2.
[2] Henri de Lubac, *op. cit.,* p. 67.
[3] Voir *infra* « l'aporie temporelle ».
[4] I, I, 97.

Ha que vous faites bien, grand Dieu, ce que vous faites,
Il mérite de voir son désir assouvi,
Et d'être le premier de vos biens réjoui,
Pour ce que sa foi vainc, les fois les plus parfaites.

Abraham et Moïse ont à vous cru tous deux,
Mais c'est du Ciel aussi que vous parliez à eux :
Ce Larron ne vous oit parler que du supplice.

Isaïe vous vit fort magnifiquement :
Ce Larron ne vous voit que comme son complice ;
Plus parfaite est la foi qui a moins d'argument.[1]

La vision prophétique et la vision « en chair et en os » sont strictement équivalentes et portent tous deux un témoignage d'une égale légitimité. La seule différence que l'on peut relever réside dans l'interprétation : quand Isaïe a vu un Rédempteur, le Larron ne voit qu'un innocent accusé à tort… Il y a « erreur sur la personne » dans le regard du Larron ou du moins sur sa qualité… Le premier voit « magnifiquement » alors que la vision du second est restreinte (« ne voit que ») mais les deux témoignages, celui du prophète et celui du témoin direct, se rejoignent et jouissent de la même force. Ils méritent la même créance. Ainsi La Ceppède rappelle-t-il aux apôtres effrayés par l'apparition du Christ ressuscité qu'il n'est pas un fantôme, et précise qu'il les a accompagnés comme jadis il avait accompagné déjà Job et David :

Apôtres, c'est le Christ, qu'avez-vous donc à craindre ?
Ce n'en est, croyez-vous, que l'esprit, dévêtu
De son corps, c'est toujours celui dont la vertu
Est telle, que jamais nul mal ne peut l'atteindre.

C'est celui qui seul est ; qui seul a pu contraindre
Les démons de vider ; par qui fut abattu
Lucifer ; qui la terre, et la mer a su teindre
Du sang de l'ennemi roidement combattu.

Job étant près de lui ne craignait point d'encombres,
David marchait sans peur parmi les noires ombres
De la mort, pour l'avoir compagnon de ses pas.

Le sensible excellent le sentiment émousse,
Cet excellent objet votre vue repousse,
C'est pourquoi, le voyant, vous ne le voyez pas.[2]

Lance Donaldson-Evans apporte pour sa part une justification à la fois psychologique et politique, à la « recherche de figures » considérées comme autant de points d'ancrage du Nouveau Testament dans « les vieilles Écritures » :

> Cette recherche de figures faisait déjà partie de l'interprétation biblique du christianisme primitif et fut transmise à l'Église médiévale dont La Ceppède et toute son époque sont les héritiers. C'est un legs que la génération catholique de l'ère post-Renaissance avait soigneusement gardé, d'autant plus qu'elle en éprouvait le besoin pour étayer sa foi. En proie aux événements troublants de leur siècle où l'univers compact, solide, géocentrique de leurs ancêtres éclatait devant les découvertes inquiétantes des explorateurs, des hommes de science, des

[1] I, III, 53.
[2] II, II, 57.

> astronomes pour devenir l'espace infini de l'époque moderne, ils éprouvaient le besoin pressant de se réassurer en prouvant la toute-puissance de Dieu, et en montrant que malgré les apparences Dieu était toujours au gouvernail de son univers. En interrogeant l'Ancien Testament et en reconnaissant l'accomplissement de ses prophéties et de ses figures dans le Christ, ils pouvaient s'assurer que Dieu était toujours le maître de la destinée du monde. Dans un univers en pleine métamorphose, la Bible représentait un point d'appui solide et inaltérable dont la logique interne rendait la tranquillité aux âmes troublées.[1]

Nous ne suivrons pas, pour notre part, l'intégralité de cette analyse. Si elle s'attache, démarche légitime, à contextualiser la démarche de La Ceppède en la resituant dans un climat politiquement troublé, elle réduit considérablement, par un biais psycho-social, un ancrage pourtant essentiel avec l'Ancien Testament qui dépasse largement la personne de La Ceppède. En effet, l'explication donnée par Donaldson-Evans réduit le lien qui structure toute la méditation laceppédienne au seul souci rassurant de se persuader « que Dieu était toujours le maître de la destinée du monde ». Une telle démarche intellectuelle, assez primaire et utilitaire, jurerait – si elle était avérée – avec la hauteur de vue d'un homme qui pour avoir été confronté aux épreuves résultant de la guerre civile, a pu douter des hommes et du Monde, mais qui, ni dans son œuvre ni dans sa vie publique, n'a jamais donné le spectacle d'une foi vacillante. La Ceppède n'a jamais laissé supposer qu'il ait eu besoin de se rassurer sur la pérennité de Dieu – du moins, n'en a-t-il jamais fait, publiquement, état. L'hypothèse avancée par Donaldson-Evans peut donc être débattue.

Par ailleurs quand Donaldson-Evans fait de cette référence constante aux figures, le symptôme d'une évolution des mentalités, il modifie quelque peu l'objet de la recherche, ce qui biaise son point de vue. En effet, quand il avance que « dans un univers en pleine métamorphose, la Bible représentait un point d'appui solide et inaltérable dont la logique interne rendait la tranquillité aux âmes troublées », Denis Crouzet démontre au contraire dans *Les guerriers de Dieu* que c'est justement cette effervescence prophétique travaillant ces temps brouillés qui a, plus que tout autre facteur, conduit à une violence déstabilisante. Pour les esprits échauffés, « enchantés » écrit Crouzet, l'ancrage biblique et notamment prophétique ne désarme en aucune façon la violence mais, au rebours, l'attise, la sacralise et la légitime dans une logique pervertie : « Le propre du prophétisme est d'énoncer une mythique de renversement, cosmogonique, sociale, ou parfois sexuelle. Il y a dans la violence, appel de Dieu. »[2]

L'argument avancé par Donaldson-Evans peut donc être reconsidéré : le magistrat ayant toujours opposé une grande mesure face à des débordements qu'il condamne toujours, l'accent qu'il met, dans son œuvre, sur l'ancrage vétéro-testamentaire ne relève en rien d'une stratégie psychologique, un peu superficielle. En réalité, l'existence du lien très puissant que met en exergue la méditation de La Ceppède entre l'Ancien Testament, les Prophètes, la personne du Christ et la totalité du Nouveau Testament nous paraît renvoyer à une autre évidence, beaucoup plus fondamentale : celle de la recherche d'une réelle transcendance. La seule stabilité incontestable pour La Ceppède à laquelle les *Théorèmes* renvoient, est d'ordre métaphysique et non historique. Cette œuvre pieuse répète à l'envi la nécessité du lien que Dieu a établi entre l'Ancien et le Nouveau Testament et ce, en dehors de toute considération contextuelle et historique. Quelque contingence que ce soit est inenvisageable pour un Dieu par nature parfait, alors qu'un homme pourrait fort bien, lui, l'envisager et s'en accommoder. Pour La Ceppède, Jésus dans son incarnation en fait lui-

[1] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.,* p. 69.
[2] Denis Crouzet, *op. cit.,* p. 83.

même la démonstration : quand l'homme en lui est tenté de reculer, le Dieu qu'il reste ne faillit pas. Rien ne doit ni ne peut être ôté, détaché, de cet ensemble parfait et annoncé par les prophètes : celui de la Passion. Même les paroles d'angoisse du Christ prêt à défaillir devant ce qu'il conçoit de son futur immédiat[1] ne doivent pas peser sur la volonté du Père implacable (« Abba ») sourd à ce qui pourrait être pourtant entendu comme une prière. Même proférés par le Christ, les mots « à ce vrai ne peuvent rien détraire », c'est ce que Pierre n'a pas encore compris… En effet, la notion d'accomplissement s'applique conjointement au maillage prophétique de l'Ancien Testament et au déroulé de vie du Rédempteur. La prophétie est célébrée en qualité de promesse tandis que le déroulé de la vie du Rédempteur est vénéré comme réalisation de cette promesse. Mieux encore, cette promesse est, dans le même temps, substitution transcendée : l'accompli n'efface pas mais absorbe dans son dépassement.

L'Ancien Testament est donc présenté comme la référence absolue, maillage de signes inscrits dans un temps mythique. Ce Mythe biblique appartient à un Passé (au moins apparent) que traduit l'expression « les oracles vieux ». Ce Temps biblique échappe en réalité à un éventuel enfermement temporel – qui aurait pu être réducteur – grâce à la nouvelle prise de parole portée par le Christ. Cette parole libératoire qui rédime l'homme de sa condition de pécheur, qui le libère du temps historique, est celle des Évangiles. C'est celle que La Ceppède relaie en nouvel homéliaste, commentateur légitimé de cette parole divine. C'est à ce titre qu'aspirant au statut de néo-prophète, il doit dire à nouveau ce qui a déjà été excellemment dit, adapter le message évangélique aux temps présents pour le rendre à nouveau audible. C'est le projet porté par la parole inspirée par la Muse « Chrestiennée ».

IV. La Ceppède, nouvel homéliaste

La Ceppède relaie la parole d'un Christ qui, lui aussi, s'était inscrit dans la tradition prophétique en affirmant la réaliser. C'est du moins ce qu'affirme saint Luc, premier historien du christianisme, qui présente l'enseignement du Christ comme une proclamation synagogale qui met un terme à la loi ancienne en la parachevant par de nouveaux décrets. La parole du Christ accomplit la proclamation synagogale et démontre de fait le caractère suranné de la Loi ancienne. Cette parole est donc proférée en qualité d'accomplissement, c'est-à-dire de dépassement. De même que dans la tradition judaïque, le rabbi actualise la Loi en la commentant – c'est le Talmud –, Jésus affirme l'actualiser et la dépasser. La Ceppède, dont les visées reprennent celles de Luc, confirme cette substitution : « La vieille Loy fait place à ses nouveaux Décrets.[2] »

N'ayant pour sa part que la mission de rappeler ce dépassement, celui qui se présente comme un néo-prophète s'emploie à démontrer que le moindre détail, le plus ténu ou le plus prosaïque, celui qui semblait encombrer les vieux « augures » de son apparente inconséquence, est, au contraire, affecté d'une impérieuse nécessité. Toute tesselle de l'Ancien Testament est, en vérité,

[1] « Abba Père, dit-il, tremblotant de frisson / Il n'est rien que ton vueil, que ta grandeur n'enserre, / Ton pouvoir absolu tous les pouvoirs atterre, / Transfère, si tu veux, de moi cette boisson », I, I, 24 .
[2] I, III, 79.

reprise par le Christ pour être transfigurée dans la perfection de l'œuvre d'art de la Passion, mosaïque suprême. Nous ne donnerons qu'un exemple précis – mais ils abondent – celui du vinaigre qui est donné au crucifié pour apaiser sa soif : avec ce détail faussement insignifiant, mais que la Passion ne néglige pas, il ne restera « plus rien caché dans les replis / De tant d'oracles vieux[1] ». Ce breuvage a été annoncé à maintes reprises par les voix prophétiques de David et de la Sibylle. Selon une tripartition classique, il a été annoncé aux Juifs, aux Chrétiens et aux Païens[2]. La Ceppède, reprenant les écrits des évangélistes, et notamment le commentaire du cardinal Francisco Tolet[3], évoque, en effet dans ses vers, non seulement le don de cette « cruelle boisson » mais en précise l'origine. Suivant la « plainte et méditation d'Isaïe et Jéremie[4] » et le quatrième sermon de la Passion du pape saint Léon, il explique que ce vinaigre provient de la vigne plantée par Noé qui, laissée à l'abandon, en friche, a dégénéré pour ne produire qu'une « horrible piquette » obtenue à partir de la « lambrusque » c'est-à-dire de vigne sauvage. Avec l'ingestion de ce breuvage infect[5] – désigné par le terme « lambrusque » par métonymie – donné au condamné moins pour le soulager[6] que pour prolonger ses souffrances, Jésus « accomplit » les Écritures saintes jusqu'à qu'à la dernière goutte d'amertume :

> Dès qu'il eut dit, J'AY SOIF, un Juif prend une esponge,
> L'environne d'hyssope, & (suivant la façon
> Des Juifs) dans le vinaigre il la plonge, & replonge
> Et luy porte à la bouche, ô cruelle boisson.
>
> Par cette amère aigreur vous payez la rançon
> (Or que sur vous la mort plus ses griffes allonge
> O Christ) de la douceur, qui servit d'hameçon
> Pour prendre le vieil Homme, au père du mensonge.
> Mais, las ! est-ce le fruit si long temps attendu
> Que vous a votre vigne à ce besoin rendu ?
> Qui vous la convertie en lambrusque sauvage ?
>
> Il ne restoit plus rien caché dans les replis
> De tant d'Oracles vieux, que cet ingrat breuvage.

---

[1] I, III, 77.

[2] Annotation 4 *Breuvage* p. 473 : « Prédit par le Prophète Royal, au Pseaume 68. verset 22. *Et in siti mea potaverunt me aceto*. Et par la Sibylle Érythrée, livre I. des Oracles Sibyllins ; "*Et fellis amari / Apponent escam, potumque immitis acetis*". Et derechef livre 8. de la Bibliothèque sacrée, t. 2, "*Felle fames eius, sitis illudetur aceto, / Hanc apponet ei Gens scilicet hospita mensam*". Lactance rapporte cet Oracle au 4. livre, chapitre 9 ».

[3] Annotation 1 *Esponge* du sonnet I, III, 77 p. 472 : « Ce quatrain est la suite du texte de l'histoire suivant S. Jean 19. verset 29. S. Matthieu 27. verset 48. & S. Marc 15. verset 36. Et suivant la commune opinion des Docteurs sur l'accord des Evangélistes, qui semblent un peu differens en cette narration, voyez pour cela Fr. Tolet sur S. Jean, chapitre 19. tant sur le comment de ces paroles, que sur l'annotation 17. & 18. raportant les opinions de S. Cyrille, de Théophylacte, & des autres : Et que ce fut au surplus la coustume des Juids, S. Chrysostome en l'Homilie 84. sur S. Jean appele ce breuvage, *Pocula damnatorum*. Les Modernes de mesme, Crespet, Guevare & les autres », annotation 1 du sonnet I, III, 87.

[4] Voir l'annotation 3 *Sauvage* du même sonnet p. 473.

[5] *Ibidem*. « Ce vinaigre venoit de la vigne, qui dégénérant du provignement du celuy qui l'a plantée, fust convertie en l'amertume d'une vigne estrangère. »

[6] Une des deux interprétations données par La Ceppède, l'autre précise *a contrario* que le don de vinaigre ne visait qu'à soulager le condamné en étanchant sa soif.

> Ils sont ores en vous tout à fait accomplis.[1]

Le poète fait ainsi savoir que le « lambrusque sauvage » non seulement n'est pas négligé par le Rédempteur dans son accomplissement de l'Ancien Testament, mais qu'il s'avère hautement signifiant. Ce qui n'eût pu être qu'un poncif de l'esquisse vétérotestamentaire – au fond indigne d'être retenu dans l'exécution du « Grand Œuvre » – est non seulement repris dans le chef-d'œuvre de la Passion mais se révèle être, de surcroît, un détail qui parachève le tableau « accompli » de la Rédemption. Conservée et développée, cette subtile touche de détail contribue à transformer le « crayon des antiques peintures » en « parlante peinture ». Sans elle, l'œuvre serait inachevée, donc imparfaite.

Le rôle du récitant est de commenter et donc de donner à voir cette perfection : si l'on ne doit pas réduire les *Théorèmes* à un catéchisme comme seraient tentés de le faire quelques critiques, il faut, sans mésestimer l'impact poétique de cette œuvre, mesurer que La Ceppède fait inlassablement œuvre d'exégète et de pédagogue, reprenant méticuleusement les analyses et les commentaires des doctes. Il remplit cette mission avec feu et sans concession au point de soulever quelque étonnement chez Julien Gœury qui lui attribue une « humilité orgueilleuse » et se risque même à presque l'accuser d'usurper abusivement un pouvoir qui ne lui revient pas de droit :

> Présent sur la scène évangélique, qui devient un véritable tribunal, il dirige les débats, il assène les faits, il soulève les points délicats, il réclame des explications et il en fournit lui-même. Il interpelle, il accuse, il concède, il oppose. Au point que l'équilibre rhétorique en devient véritablement instable, car la remise en cause, même momentanée, de la validité d'un geste ou d'une attitude du Christ, nécessite une très grande prudence sur le plan doctrinal.[2]

Julien Gœury est à juste titre sensible à cette omniprésence dynamique de ce médiateur qui s'est glissé dans la figure prophétique, truchement entre les hommes et Dieu ; mais le portrait qu'il en dresse nous semble bien sévère. La Ceppède ne fait de moins qu'être cohérent avec la mission qu'il dit lui avoir été assignée par Dieu. Le jugement du critique a du moins le mérite de mettre en évidence la différence de nature entre l'œuvre de La Ceppède et un catéchisme qui ne souffrirait aucune irrévérence. Sa poésie est vécue par le poète-magistrat comme une arme de combat ayant pour objet d'élucider tous les points susceptibles de faire obstacle à une conversion. Se questionner sur l'identité de cette poésie en des termes qui s'inscrivent dans la problématique d'une « poésie pure » ou d'une poésie instrumentalisée, fût-ce « au service de la foi », nous paraît non seulement une entreprise vaine mais surtout anachronique. Pour se conformer à la démarche d'une rigueur intellectuelle remarquable à laquelle nous invite Denis Crouzet, il faut accepter d'envisager que pour La Ceppède, la poésie ne peut plus être désormais que convertie, et donc, par définition, « repurgée ». Tout autre langage qui se serait réclamé d'une poésie profane aurait été entaché pour lui d'usurpation. Est-ce à dire pour autant qu'il instrumentalise la poésie qui pour lui n'a pas d'égal ?

Acceptons plutôt de considérer qu'il applique à l'Art une fonction herméneutique qui renvoie au sublime. Pour l'expression du sublime, tout détail concourt à la perfection de l'ensemble. Par évidence et nécessité, tout détail, fût-il des plus ténus, compte.

---

[1] I, III, 87.
[2] Julien Gœury, *op. cit.* p. 419.

La Ceppède s'ingénie à rendre compte de tout détail qui a contribué à la transfiguration de l'Ancien Testament dans le Nouveau et à le commenter puisque chacun d'entre eux a contribué à inscrire la Transfiguration dans le temps historique de la Passion. À travers « son petit œuvre » destiné aux « liseurs » dont il espère la conversion, il actualise cette même transfiguration. Dans une perspective prophétique – mineure mais revendiquée – il œuvre donc lui aussi, selon les responsabilités qui lui ont été assignées par l'Esprit, pour que la conversion soit *hic et nunc* complète et définitive. Tel est le Temps dans lequel La Ceppède inscrit son œuvre, duplication inspirée de la Passion.[1]

V. L'art de sinopia des *Théorèmes* : le spolvero vétéro-testamentaire

La Ceppède qui avait en 1594 fait ses premières armes de poète dévot avec *l'Imitation de la Pénitence de David*, se lance avec les *Théorèmes* de 1613 dans une entreprise plus vaste, « périlleuse navigation » dans laquelle le Psalmiste ne joue plus le rôle rassurant de « nocher ». Le « petit œuvre » de l'*Imitation*, frêle « radeau de la Pénitence » est devenu un *compendium* biblique dont l'hypotexte se révèle considérable puisqu'il regroupe à la fois l'argument biblique « tissé des textes conférés » des Évangiles et celui, en arrière-plan omniprésent, de la totalité de l'Ancien Testament que l'artiste considère comme le « crayon » du chef-d'œuvre de la Passion. C'est dans cet arrière-plan biblique que le poète sélectionne les jalons « pré-ordonnés » de la quête rédemptrice ; ceux-ci, du fait même de leur origine prophétique, donnent une profondeur de champ mystique à chacun des détails de la Passion qui les « accomplit ». Les évocations de la Passion et de la Résurrection émergent, telle une fresque, extrêmement cohérente et harmonieuse, de la vaste sinopie de l'Ancien Testament qui en constitue la trame. Le poète rappelle à l'occasion de seuils-narratifs des dernières heures de la vie du Christ qu'avec ces dernières étapes d'un parcours pré-ordonné s'accomplissent les prophéties selon la formulation du *Credo*. D'ailleurs, le cycle entamé dès la Création se clôt

[1] Henri de Lubac, *op. cit.* p. 309 : « Il existe pour le chrétien, deux "Testaments" successifs, qui ne sont pas d'abord ni jamais essentiellement deux livres, mais deux "Économies", deux "Dispensations", deux "Alliances", lesquelles ont donné naissance à deux peuples, à deux régimes, établis par Dieu l'un après l'autre pour ordonner les rapports de l'homme avec lui. Le premier en date a pour fin de préparer le second. Mais ce n'est pas là encore ce qui leur vaut ces appellations respectives d'ancien et de nouveau. Le Nouveau Testament ne tire pas son nom du seul fait qu'il vient en second dans le temps ; il n'est pas seulement "moderne" ; il est le dernier, au sens absolu : *novissimum, novum et aeternum*. Il est définitif, éternel : "*aeternum dicitur, quia in aliud testamentum non mutabitur sicut mutatum est vetus in novum*" toujours nouveau, "*quia numquam veterascit*" renouvelant tout : "*novum dicitur, quia de immutabilibus et semper novis loquitur*" ; "*semper novum, quod semper innovat mentes, nec unquam vetus, quod in perpetuum non marcessit*". Il est cette "Force de Dieu", "*quae transire aut veterascere non potest*". Alors que l'Ancien Testament ne connaît jamais de présent que par référence à l'avenir, le Nouveau connaît, lui, un présent réel que rien ne saurait remettre en question… La Nouvelle Alliance ne se répète pas, elle est conclue une fois pour toutes. Non seulement elle ne sera pas rapportée, ni complétée, mais son intelligence ne changera pas : *intellectus illius nunquam mutatur*. Entre les deux Testaments, il y a donc, en un sens, opposition : « *aliter tunc…aliter nunc* ». Mais il n'y a pas moins union. Leur relation est ambiguë. Le second sort du premier, sans le renier. Il ne le détruit pas : en l'accomplissant, il le vivifie et le renouvelle. »

partiellement sur lui-même avec ces prophéties qui émanent du Christ lui-même avant son Incarnation, les prophètes ne font que les actualiser comme l'atteste le factitif « fait prédire » : « Tandis qu'il accomplit ce qu'il a fait prédire ».

Le cycle ne s'achèvera qu'avec *l'eschaton*, c'est-à-dire le discours sur la fin du monde, beaucoup plus présent dans les *Théorèmes* de 1622. Si l'on garde l'image pour les *Théorèmes* d'une *sinopia*, l'hyperonyme « prophète » organise tout un champ lexical qui organise la trame sur laquelle sont dessinées les figures prophétiques (selon la technique du *spolvero* cf. *infra*). Un relevé lexical ciblé de ce réseau des lemmes qui dénotent la clairvoyance s'avère particulièrement significatif.[1]

Il est aisé de constater combien ce lexique prend une place déterminante dans les *Théorèmes* notamment ceux de 1613 qui évoquent « le Chemin de la Croix » que le poète-prophète invite à « tenir » et « méditer ». Si l'on considère que chaque occurrence est rattachée à un sonnet (environ une occurrence par sonnet), ce sont presque un quart des méditations de 1613 (23 %) qui font référence au prophétisme, et plus du dixième de l'ensemble des méditations de 1622 (12 %). Ainsi donc, rassemblés, ce sont près de 20 % de l'ensemble des sonnets qui évoquent la parole ancienne des truchements de Dieu à laquelle se conforme le parcours terrestre du Dieu incarné. Ceci constitue la trame, *l'intonaco* de la fresque[2] sur laquelle s'inscrivent des faits et gestes très précis qui ont trait au Rédempteur, de son départ de la Cène à la Pentecôte. Toutes les modalités de ce parcours sont éclairées par cette flamme ancienne. En voici quelques exemples autour de sa crucifixion :

- le percement de ses membres ;

> Ses pieds sont donc percés, comme il avait prédit.[3]

- le devenir de ses vêtements ;

> Cette Tunique était tissue et sans couture.
> Ils la jouent au sort. De même l'Escriture
> Prédit de ses habits le partage, et le sort.[4]

- la disposition de sa croix sur le Calvaire, flanquée de celles de deux criminels afin qu'il soit outragé par ce voisinage déshonorant. Elle est l'aboutissement d'une prophétie d'Isaïe ;

> Or sus, il faut encor que cet acte remplisse
> Le boisseau des péchés de ces vieux imposteurs

---

[1] Occurrences des lemmes « prophétiques »

70 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613		27 dans les *Théorèmes* de 1622
accomplir :	10 occurrences dans les Théorèmes de 1613	0 dans les *Théorèmes* de 1622
augures :	1occurrence dans les *Théorèmes* de 1613	0 dans les *Théorèmes* de 1622
consommer :	8 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	0 dans les *Théorèmes* de 1622
Écriture :	5 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	6 dans les *Théorèmes* de 1622
Figure :	6 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	2 dans les *Théorèmes* de 1622
Oracle :	4 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	3 dans les *Théorèmes* de 1622
Prédire :	14 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	2 dans les *Théorèmes* de 1622
Pronostic :	6 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	1 dans les *Théorèmes* de 1622
Prophète :	13 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	11 dans les *Théorèmes* de 1622
Truchement :	3 occurrences dans les *Théorèmes* de 1613	2 dans les *Théorèmes* de 1622

[2] Le support de plâtre dans une fresque.

[3] I, III, 18.

[4] I, III, 35.

Et que le pronostic antique il accomplisse,
Que le Christ serait mis au rang des mal-facteurs.[1]

- le rayonnement même de son cercueil dans le tombeau ouvert ;

Il brille des rayons de ce victorieux,
Et de ses clairs hérauts. C'est pourquoi le Prophète,
En ses présages saints, l'a prédit Glorieux.[2]

Ces éléments narratifs respectent tous un « pronostic » porté par le Psalmiste ou le plus souvent par le grand prophète Isaïe. Mais ce balisage vétéro-testamentaire s'applique, au de-là de la personne même du Rédempteur, à son entourage le plus proche comme la Vierge qui avait été avertie par le noble vieillard Siméon de son destin tragique. La Ceppède la fait s'écrier au pied de la Croix, dans un discours sans paroles[3]:

Les plus grièves douleurs peintes sur le reply
Des vieux siècles passés réduites en sommaire,
Auprès de ma douleur, ne sont qu'une Chimère.
Voici ton Pronostic, ô Vieillard, accomply.[4]

La Ceppède répète inlassablement ces références, échos de la parole prophétique, concordances étroites entre l'Ancien et le Nouveau Testament, car, nous l'avons constaté, tout fait signe dans la Passion et la Résurrection. Ces ponts largement évoqués dans les annotations font que le narrateur se double, dans le même temps, d'un commentateur nourri de l'exégèse patristique. L'élément apparemment le plus anodin peut s'avérer « hiéroglyphique[5] » et donc d'une profonde portée figurative, comme le tirage au sort de la tunique déjà évoquée *supra* :

Ce qui semble plus vile, est le plus magnifique
En Calvaire aujourd'hui. Tout ce que ces pervers
Font des habits dont Christ eut ses membres couverts
Cache un mystère grand sous un petit trafique.

Cet acte de l'Église est le Hiéroglyphique.
La robe partagée à quatre hommes divers
Prédit qu'aux quatre coins de ce grand Univers
Forte elle établira son règne pacifique.

Par la Tunique après qu'on n'a su diviser
(Ainçois qu'un seul rapporte), il faut symboliser
L'unité de sa Foi, non jamais divisée.

Et le sort adjugeant cette ferme unité,
Nous figure le choix dont la Divinité
Marque, ainsi qu'il lui plaît, le but de sa visée.[6]

[1] I, III, 32., 32.
[2] II, II, 12.
[3] « Ainsi plaignait son mal la Vierge désolée, / En esprit seulement, sans parler que des yeux, / Bastissant dans son cœur à l'objet de son mieux / (Comme la Carienne) un vivant Mausolée », I, III, 62.
[4] I, III, 61.
[5] Non strictement au sens d'Orus Apollo comme nous le constaterons *infra* pour le traitement de ses images, mais La Ceppède use plusieurs fois de ce terme.
[6] I, III, 36.

Jacqueline Plantié souligne d'ailleurs dans l'édition des *Théorèmes* qu'elle a présentée, combien ce dernier sonnet en particulier, qui commente un détail du long processus du supplice, témoigne d'une extraordinaire richesse méditative :

> Ce sonnet inspiré de saint Augustin, est remarquable par l'emploi successif des noms mystère et hiéroglyphique, et des verbes cacher, symboliser, figurer, marquer. [1]

V. A. LE *SPOLVERO* DES FIGURES

Sur cet *intonaco* prophétique se détachent les figures, transferts de l'Ancien Testament dans le Nouveau rapporté par l'artiste-peintre. Choisies pour l'élégance et la profondeur qu'elles apportent dans la quête christique, alors qu'elles n'apparaissent évidemment pas dans les Évangiles conférés, elles sont commentées par La Ceppède sous l'autorité des Pères de l'Église et des exégètes canoniques qui légitiment la pertinence du rapprochement. Omniprésentes dans le « petit œuvre », elles apportent au dessin des faits et gestes du Christ, un relief très particulier. Avec l'emploi des termes « accomplir » et « consommer » dont nous avons noté la fréquence, La Ceppède en souligne la perfection et le sentiment de « finition ». Ces verbes confèrent ainsi un ultime effet, celui d'un glacis sur une authentique peinture – parlante de surcroît :

> Quiconque approfondit d'un esprit sérieux
> Les traits que nous fournit l'une et l'autre Escriture
> Les treuve moelleux, riches, mystérieux
> Et voit en eux du Christ la parlante peinture.[2]

Fresque pour l'interpénétration des pigments du Nouveau Testament sur *l'intonaco* de l'Ancien, les *Théorèmes* sont donc une peinture qui se déploie avec la grande profondeur de champ apportée par le relief des figures, relais historiés du Christ, relais chronologiques de sa geste. Grâce au commentaire portant sur des points de détail communs au figuré et au figurant, les figures éclairent les hauts faits du héros, les rehaussent et orientent la perception que peut en avoir le lecteur, avec l'efficacité d'un filtre extrêmement puissant pour en élaborer une subtile poétique. L'*integumentum* de la Fable – dont Terence Cave souligne l'énergie cachée que lui attribuait, entre autres, Ronsard dans l'*Hymne de l'Automne* [3] – ne peut rivaliser avec la puissance évocatrice des figures bibliques – dont le poète aixois constelle abondamment toute son œuvre – au service d'une véritable poétique qui ne saurait être ramenée ni réduite à l'efficacité d'une simple rhétorique.

Parce qu'elle procède à une confrontation entre deux situations et deux personnages bibliques entre lesquels elle établit un lien, la figure est régie par une logique assez voisine de celle de la métaphore, comme elle analogique. Elle apparie personnages et situations soit pour les rapprocher, soit pour les distinguer radicalement. Semblable à une comparaison, elle peut s'appuyer sur un connecteur logique qui met en lumière le travail de la pensée : « tel », « pareil à », etc., mais

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, note 93, p. 240.
[2] II, II, 38.
[3] Terence Cave, *Cornucopia, figures de l'abondance au XVIe siècle*, trad. française G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 177 : « Une énergie cachée se manifeste à travers une surface éclatante, vivement colorée – et ne se manifeste qu'ainsi. Imiter la nature par une profusion d'ornements, c'est répéter le mouvement qui est supposé animer la nature, la distinction entre poésie et rhétorique résidant ici dans l'inférence d'une *anima* originale, authentique. »

elle peut, comme dans la métaphore, en faire l'ellipse. Si l'on rapproche la définition de la métaphore établie par Henri Morier de celle de la figure, on constate combien formellement la confusion est possible :

> La métaphore est destinée à mettre en lumière les éléments communs au comparé et au comparant, tout en approfondissant la réalité spirituelle par l'esquisse d'affinités multiples, et déclenchant des résonnances de valeur esthétique, intellectuelle et morale.[1]

Toutefois, la vigilance s'impose car le linguiste évoque une figure de style qui, malgré sa proximité fonctionnelle avec la figure biblique, n'a pas d'identité profonde avec elle. La figure se caractérise en effet par une visée qui n'est pas simplement représentative mais bien performative. En effet, dans la logique engendrée par la conception d'un Dieu présent de toute éternité, on peut affirmer que la figure biblique conditionne ontologiquement son accomplissement, à défaut, elle ne serait pas une « figure » : Isaac, parce qu'il est identifié comme figure, annonce un Christ prédestiné qui ne peut que s'incarner. Inversement, ne peut être considéré comme accomplissement que ce qui a été annoncé puisque tout événement a été pré-ordonné. Le sacrifice d'Isaac commenté par la voix prophétique est la réalisation anticipée (*via* l'oblation du bélier désigné par un ange à Abraham) du sacrifice du Christ. La mort du rédempteur a été, selon La Ceppède, pré-ordonnée, et prophétiquement annoncée – et d'une certaine façon déjà réalisée sans être accomplie – dans le personnage biblique de la jeune victime.

Dès lors, il arrive que les apparences se révèlent trompeuses et que l'on soit tenté de réduire une figure à une simple illustration. Ce serait regrettable car ne peut être considéré comme figure consacrée un personnage qui n'appartient pas à l'univers biblique : Iphigénie immolée sur décret divin ne peut être considérée comme une figure – dans toute la plénitude du terme biblique – du Christ puisqu'elle n'en est qu'une *représentation* poétique, métaphorique. Il en va de même pour les apôtres témoins de la disparition de la dépouille dans le tombeau vide – qu'évoquent les disciples d'Emmaüs – qui ne pouvaient en détacher leurs yeux ; ils sont comparés à la nymphe Europe, l'Agénoride, enlevée par Zeus. La fille d'Agénor ne peut en aucun titre être tenue pour une figure de ces apôtres…

> Ces Disciples ainsi loin du Christ emportés
> Au souvenir du Christ sont toujours arrêtés,
> Et bandent tous leurs sens après cette nouvelle.
>
> L'Agénoride ainsi, quand le Prince des Dieux
> Affublé d'un Taureau l'enlevait de chez elle,
> Vers sa chère patrie allait tournant les yeux.[2]

De même, ne peut donc être considéré comme figuratif, tout événement fortuit puisque le hasard n'a pas sa place dans la pensée religieuse. À la différence de la métaphore, la figure repose sur une nécessité absolue que le Diable lui-même, « le pauvre Roy des antres Stygieux » ne peut

[1] Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF,1975, p. 646.
[2] II, II, 41.

ébranler alors qu'il veut empêcher le sacrifice du Christ « qui d'empire le prive »[1] et signe sa défaite[2]. Dès lors, même ce que l'on pourrait considérer à bon droit comme de la clairvoyance, si elle n'a pas été pré-ordonnée, se retrouve nécessairement inopérante surtout quand elle se heurte à l'aveuglement prédestiné d'autrui. La femme de Pilate[3], pourtant avisée et lucide, mais confrontée à la lâcheté de son époux, est réduite à l'impuissance au milieu d'une foule aveuglée. Quelle que soit sa volonté guidée par un songe clairvoyant, « les oracles vieux sont accomplis »[4], elle ne peut modifier le déroulé tragique de la Passion. L'adverbe « ainsi » répété cinq fois en position anaphorique déroule un enchaînement de faits qui ne sont que pure apparence car ils ne seront jamais actualisés. L'intervention impuissante de la femme de Pilate n'est même pas une péripétie face à la force inéluctable des « oracles vieux »…

> Ainsi dit le Romain, quand voici le message
> De sa chère moitié, qui le prie instamment
> D'être avecque ce Juste arrêté, froid et sage,
> Et de ne faire point contre lui jugement.
>
> Car j'ay pour luy (dit-elle) enduré maint tourment
> En songe cette nuict, & veu maint dur présage.
> Ainsi cette Payenne, apperçoit en dormant
> Ce qu'au Juif éveillé ne sert d'apprentissage.
>
> Ainsi le pauvre Roy des antres Stygieux
> (N'agueres de la mort du Christ si curieux)
> Empêche ores sa mort qui d'empire le prive.
>
> Ainsi par une femme il fit l'homme pecher :
> Ainsi par une femme il veut ore empécher
> Que JESUS par sa mort l'homme mort ne r'avive.[5]

Pour autant, la figure biblique et la métaphore reposent sur un mécanisme comparable, c'est-à-dire la perception de l'identité partielle du figuré et du figurant, cette part commune qui coagule dans le *nexus* de la figure (ou de la métaphore). L'altérité essentielle de la figure biblique s'inscrit dans sa légitimation prophétique à la différence d'une « pseudo-figure » mythologique qui ne peut s'en prévaloir. Selon cette logique, on ne peut parler d'accomplissement pour une métaphore puisqu'elle ne s'inscrit pas nécessairement dans une connexion temporelle. La figure théologique – qui est d'abord une anticipation – appelle, elle, nécessairement, à travers l'espace-Temps, la résolution d'une figure à son figuré… Pour filer la métaphore, nous dirions que chaque figure biblique est porteuse d'un peu de lumière ; ces éléments lumineux, une fois mis en réseau, forment une trame – voire une constellation – qui est le Christ lui-même.

Dans la logique établie par ces critères, nous avons dressé des tableaux récapitulatifs des figures bibliques les plus fréquentes dont La Ceppède précise qu'elles ont été « accomplies »,

[1] I, II, 58.
[2] Le Diable a beau envoyer un songe prémonitoire à l'épouse de Pilate pour que, *in extremis*, grâce à son plaidoyer auprès du magistrat soit épargné le Christ et qu'ainsi faillisse la rédemption, le sacrifice de la Croix est conduit à son terme conformément aux pronostics des vieilles écritures.
[3] Qui rappelle étrangement ici la malheureuse Cassandre de l'*Illiade*.
[4] I, II, 90.
[5] I, II, 58.

« achevées » ou « consommées » à travers l'Incarnation et les épreuves tragiques de la Passion. Nous y recensons figurant et figuré tout en mettant en évidence le *nexus* du rapprochement.[1]

Le *nexus* peut reposer sur des traits communs (nous n'en citons que quelques exemples, cette liste n'est pas exhaustive) :

- des similitudes de situation (par exemple, Judas est victime de la trahison calomnieuse de Nicanor, Suzanne de celle des vieillards, comme le Christ l'est de celle de Judas Iscariote) ;
- un acte de parole semblable (le refus par exemple : le Christ refuse l'aide belliqueuse de Pierre comme David avait refusé qu'Abisaï lui prête son concours pour éliminer un ennemi outrageant) ;
- une durée semblable (Jonas prisonnier trois jours dans le ventre de la baleine, Jésus descendu trois jours dans les Limbes) ou des circonstances semblables ;
- un besoin physique identique (soif de David, soif du Christ) ;
- des équipements de destinations semblables (par exemple, les armes utilisées dans la lutte contre un ennemi puissant : la fronde de David contre Goliath, la Croix du Christ contre Satan) ;
- une fonction sociale semblable (par exemple, l'exercice de la justice pour Daniel et Pilate) ;
- un statut social semblable (par exemple la maternité, Anne mère de Tobie et la Vierge mère du Christ).

Mais les traits communs au figuré et au figurant n'impliquent pas que la figuration conduise à une stricte identité. Le Christ ne peut être en aucun cas réduit à une des ces figures. Bien au contraire, le *nexus* [2] peut en effet mettre en lumière une différence essentielle, radicale entre le figurant et le figuré. Mais cette différence permet d'identifier en creux (comme peut le faire une lumière noire) un trait qui contribue à cerner – par antithèse – la nature profonde du Christ. Ainsi, David peut figurer le Christ en incarnant, avant lui et comme lui, le guerrier solitaire qui refuse toute assistance, le soldat valeureux qui s'empare de ses armes propres pour tuer les monstres, le triomphateur qui arbore comme le Rédempteur à venir ses attributs triomphaux (il y a dans ce cas, similitude entre lui et le Christ). *Mais il le figure aussi dans des réponses différentes apportées dans des situations analogues* : étreint par la soif, il refuse toute boisson alors que le Christ acceptera la boisson amère sur la Croix ; lors d'un accrochage avec ses ennemis, il passe le Cédron pour les éviter alors que le Christ franchit ce cours d'eau pour s'élancer à leur rencontre.

Semblable ou opposé au figuré, le figurant entretient avec le figuré un lien profond qui le détermine, le distingue. Le figurant peut être une personne, un animal (tel l'Agneau pascal, à la fois offrande sacrificielle et *Salvator mundi* comme dans la fresque de Benozzo Gozzoli[3]/ la Colombe de l'Esprit Saint ou celle revenue à l'Arche signifiant la fin du Déluge, etc.), ou un objet, une matière. On constatera en effet dans les tableaux qui suivent, que les aliments trouvent aussi leur place parmi les figurants : leur consommation peut entraîner des effets totalement opposés mais ils ont en commun leur pouvoir de figuration. La manducation de la pomme par Adam apporte la mort à l'Humanité, elle figure pourtant le pain consacré offert par le Christ ressuscité à ses disciples d'Emmaüs, or ce pain figure lui-même l'Eucharistie qui donne la vie éternelle. La poétique des figures se révèle d'une richesse inépuisable car elle facilite un maillage herméneutique extrêmement dense. Les figures peuvent donc s'enchâsser : Joseph fuyant la femme de Putiphar comme l'adolescent les sicaires du grand-prêtre au mont des Oliviers, l'adolescent qui est lui-même figure

[1] Voir les tableaux en annexe p. 585-587 de Moïse/Jonas/Rachel/Goliath/Jonathas/Judas/Anne, mère de Tobie/Suzanne/Yawhé/Michée/Hébreux de l'Exode/Pomme d'Adam/Isaac/Joseph.
[2] Dans cette configuration, le *nexus* apparaît dans une case rouge.
[3] Cf. la page de garde de cette étude.

de La Ceppède fuyant le péché. Enfin les figures peuvent aussi se décliner par appositions successives (Noé figure du Christ, lui-même figure *actualisée* de la Colombe revenant dans l'Arche).

Les figures peuvent être complétées, enrichies de figures connexes : le tableau consacré à David, figure essentielle du Christ, fait apparaître grâce à la figure complémentaire de son ennemi Goliath[1] qui lui est associée, celle du figuré Satan, ennemi du rédempteur. La figure de David permet d'évoquer le Christ de façon extrêmement subtile dans les similitudes qu'il partage avec lui (la bravoure par exemple) mais aussi dans ses différences (là où David se dérobe au combat, le Christ plus valeureux que lui s'y élance). La figure n'est toutefois pas exclusive, David figure aussi Pilate dont il se démarque radicalement. La figure permet, par sa richesse et sa complexité, d'échapper au pur stéréotype. La technique picturale du poncif ne doit pas être rabaissée à une simple duplication… Les tableaux consacrés à des figures de moindre importance permettent, notamment avec la figure féminine de Rachel, de constater que la figure peut aussi s'ouvrir sur une allégorie : Rachel enfantant dans son agonie de Benjamin, figure le Christ qui, en mourant, enfante symboliquement l'Église.

La figure peut s'inscrire dans une composition spéculaire puisque Dieu peut lui-même être figuré *via* des figures analogues mais variées : Yawhé apparaissant dans le buisson ardent, figure son fils arborant la couronne d'infamie faite d'épines comme le buisson miraculeux.

Certaines figures sont plus riches et harmonieuses que d'autres de sorte que l'on peut hiérarchiser les figures entre elles. Celle d'Isaac dont La Ceppède dit qu'elle est la figure parfaite du Christ, permet de figurer le Christ, victime expiatoire, mais aussi l'âme du Christ à travers la figure de Rébecca son épouse. Comme peut le faire l'hendiadys en rhétorique, Isaac, medium parfait figure le Christ *et* son âme.

La figure peut s'atomiser en figures complémentaires, ainsi Moïse frappant le rocher en plein désert figure Longin frappant le Christ mort de sa lance, l'eau jaillie du rocher préfigure celle qui s'épanche mêlée au sang de la dépouille du rédempteur sur la croix.

La figure peut enfin engendrer d'autres figures comme une procédure spéculaire le permet : ainsi Joseph, figure du Christ trahi mais aussi figure du Christ roi, figure dans sa fuite de la femme de Putiphar, l'adolescent fugitif, terrifié par les sicaires venus arrêter le Christ au jardin des Oliviers. L'adolescent devient lui-même la figure de La Ceppède terrifié par ses propres péchés…

La richesse foisonnante du système figuratif qui installe un système de résonnances prophétiques étoffe la trame narrative d'une profondeur singulière qui ne relève pas du discours poétique intrinsèque mais qui est apparentée dans ses manifestations chatoyantes. Cette richesse figurative n'est pas de même nature que la richesse métaphorique même si elle peut lui être associée. Elle ne recherche pas un surcroît d'expressivité mais ouvre une chambre d'échos méditatifs dans laquelle le lecteur perçoit sous l'apparente diversité de la palette qu'offrent les figures, l'infinie cohérence du dessein divin, eschatologique.

V. B. FIGURE ET MÉTAPHORE : POÉSIE DE LA PROFONDEUR

À l'instar de la métaphore, la figure impose un rapprochement immédiat, un raccourci. La justification du rapprochement, de la similitude, revient, le plus souvent, aux annotations

[1] Voir le tableau de cette figure en annexe p. 585.

extrêmement argumentées que le sonnet a cristallisées. L'appréhension du lien peut toutefois aussi être parfaitement intuitive, et le rester : la figure repose alors sur une impression affective, une image symbolique telle la figure de la colombe regagnant l'Arche après le Déluge, comme le Christ les Cieux, après sa mort. Elle suscite moins d'explications. Cet usage de la figure, si proche de celui des tropes qui reposent sur un rapprochement par dénominateur commun, conduit à distinguer dans les *Théorèmes* une véritable poétique de la figure, une poésie de la profondeur pour reprendre les termes du célèbre essai de Jean-Pierre Richard[1]. Elle est initiée par les prophéties et authentifiée par l'accomplissement de la quête christique. La figure n'impose pas, comme nous avons déjà pu le constater, une stricte identité entre la situation primitive et celle mise en œuvre dans sa réalisation ultime et parfaite. Prenons l'exemple de Joseph vendu par ses frères et celui du Christ trahi, moyennant rétribution, par Judas l'Iscariote. La similitude entre deux situations distinctes mettant en œuvre des personnages différents suffit pour fonder une figure, même si les référentiels varient beaucoup (temps, lieu, protagonistes, modalités diverses, etc.). Si nous revenons à l'exemple cité, Joseph fut vendu par ses frères aux marchands nabathiques pour un montant de « vingt sicles d'argent ou vingt mines attiques[2] » alors que le Christ le fut, lui, pour trente deniers. Dans le sonnet dans lequel cette figure conduit à pratiquement identifier un similé[3], La Ceppède convient de la distorsion entre les deux sommes et précise au vers 8 : « La vente fut semblable, & le prix fut divers. » Il tient cependant à justifier la pertinence de la figure dans une annotation afférente à la méditation qui montre, presque à son corps défendant – en creux, pourrait-on dire – combien est puissant le désir que figurant et figuré soient en tout point conformes…

> Bien qu'aucuns craignant de faire tort au rapport de la figure de Joseph, à Jésus-Christ, ayant creu que le prix du figurant fut de trente sicles, comme celuy du figuré, & sur cette opinion corrompu, ou mal tourné ledit texte dudit verset 28. du 37. chapitre de la Genèse, escrivant trente pour vingt (ainsi qu'on lit ausdits lieux de S. Ambroise, & de S. Augustin) toutesfois c'est la vérité, que le prix de ces deux ventes fut divers, comme enseignent lesdits Jansen. Maldonat & Perer. aux lieux suscottez en la 5. annot. & l'enseigne encor Suarez sur la 3. de S. Thomas quest. 46. art. 8 dispt. 36. sect. 1. sur la fin, tom. 2. Aussi n'est-il pas precisement necessaire que la figure soit conforme en tout & du tout à la chose figurée (comme disent les Peres) & n'estoit pas à propos, dit S. Hierosme sur le 26. de S. Matthieu, ibi : *Et constituerunt illi 30 argentos* (recusant la traduction des 70. qui mettent vingt escus pour vingt sicles) que le serviteur fut aussi précieux que le maistre. Il suffit doncques que la figure soit accomplie en toutes ses autres circonstances principales. Et pour le prix plus grand de la vente de Jésus-Christ, il n'est pas sans figure, elle est dans l'Exode 21. verset 32. & a esté marquée au 5 &6. du Sonnet precedant.[4]

La figure qui repose sur la raison (le lien analogique intellectuel) et l'émotion (la force de l'image) apporte d'emblée un surcroît de *pathos*. Elle enchâsse l'épisode christique, lui confère simultanément relief et profondeur, favorisant ainsi la méditation. Dans son introduction, Jacqueline Plantié fait la démonstration que le poète use des figures comme d'autres le font de la

[1] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur,* Paris, Éditions du Seuil, 1954.
[2] I, I, 46.
[3] Henri Morier, *op. cit.*, p. 953 : « type de comparaison multiple, composé d'une série d'*images* [*Images* est pris ici au sens mathématique du terme] dont chacune réfléchit un point et un seul. Cet ensemble de relations forme donc une bijection qui est une figure à symétrie axiale. »
[4] Annotation 7 *Et le prix fut divers* p. 130 du sonnet I, I, 46.

métaphore, en effet, la métaphore n'est pas une impropriété mais une approche autre de l'appréhension du réel, plus affective et impressive que la prose :

> De cet enseignement, le « secrétaire » de Jésus n'a donné qu'un résumé, ce dont se plaint La Ceppède, encore que la concision de Luc ouvre un champ large aux commentateurs qui, non contents de multiplier les figures bibliques, multiplient aussi les figures païennes ; La Ceppède, pour sa part, introduit dans les *Théorèmes* Deucalion (figure de Noé, lui-même figure du Christ), Alcide (c'est-à-dire Hercule, figure de Jésus), Europe (figure des disciples d'Emmaüs), Orphée (dont l'Église est l'Eurydice), Prométhée, « notre véritable et divin Prométhée » il évoque même, sans la nommer, Iphigénie (I, II, 39). Il se plaît à « déchiffrer » les figures et à reconnaître en elles la Croix et le Christ, représentés dans l'Ancien Testament « sous divers noms, diverses personnes, et à divers mystères » (I, II, 79, n.) sous divers noms, car les noms ont un sens, par exemple Nazareth (fleur) où vécut Jésus, fleur de la tige de Jessé ; sous divers personnages : Adam, Noé, Moïse, Samson, David, figures privilégiées du Christ ; sous divers mystères : le tau, figure de la Croix, l'agneau pascal, figure du crucifié… Les annotations du poète développent tout cela, étudient la relation entre le « figurant » et le « figuré » : leur rapport peut être une grande ressemblance, ou au contraire une opposition qui permet aussi bien le parallèle (Adam pécheur, Jésus sauveur). « Il n'est pas nécessaire que la figure soit conforme en tout et du tout à la chose figurée », dit La Ceppède, après Jean Damascène, Thomas d'Aquin, et maint autre. Le figuré est plus parfait que le figurant, car la réalité est plus parfaite que la figure ; toutes les figures ne se valent pas : certaines (comme l'arc-en-ciel après le Déluge) sont plus « propres » (ou « merveilleusement convenables »), plus belles, plus célèbres que d'autres. En général, le poète apprécie les figures complexes qui permettent des correspondances multiples non entre deux termes seulement mais entre quatre termes ou davantage : ainsi, ce que l'arche d'Alliance est pour pour Héli (I, II, 37), Jésus l'est pour le chrétien ; ce que l'ange de Tobie est à Jésus (II, III, 22) le dragon tué par Tobie l'est au Diable, le fiel du poisson l'est à la cruelle Passion, la guérison apportée par l'Ange l'est au salut apporté par Jésus, etc. De savantes proportions, d'étonnantes correspondances lient figurant et figuré. Mais La Ceppède n'invente rien. Il s'inspire le plus souvent des Pères et autres commentateurs de l'Écriture.[1]

On pourrait toutefois vouloir ajouter à l'analyse de Jacqueline Plantié qui mêle indistinctement des personnages de la Fable (Deucalion, Alcide, Europe, Orphée, Prométhée, Iphigénie) à des « héros » bibliques, la nécessité d'établir un *distinguo* ontologique entre les « figures » mythologiques ou allégoriques des figures bibliques, comme celle d'Isaac. Même si cette distinction n'a pas été formellement établie par le poète aixois – peut-être parce qu'elle relevait pour lui de l'évidence – elle a été clairement suggérée. Considérons ces deux exemples (Iphigénie et Isaac), ces deux « figurants » partagent beaucoup de traits : tous deux ont été promis, comme le Christ, à un sacrifice devant être actualisé avec l'assentiment du père, voire réalisé de sa propre main. Est-il pour autant légitime de ne pas établir de différence de nature entre ces deux figurations en apparence si proches ? Peut-on accorder la même considération au personnage tiré de la fable et à celui de la Bible et confondre l'enseignement qui en découle ? Les deux figures se valent-elles ? En d'autres termes, les deux figurants renvoient-ils à une conception identique de la figure pour le théologien et pour le poète ? Évidemment pas : le faire serait ramener une authentique figure, élément fixateur de foi, à une simple forme dénuée de réelle substance et relevant essentiellement d'un souci esthétique… La réduction de l'une à l'autre conduirait à une sorte de « solécisme théologique » héritier de la polysémie du lemme « figure ».

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 42.

V. B. 1. MÉTAPHORE, FIGURE MYTHOLOGIQUE, FIGURE BIBLIQUE : UN FONCTIONNEMENT COMPARABLE POUR DES FINS DIVERSES

La palette des figures dont l'Ancien Testament constitue un « thésaurus » d'une richesse infinie et constitue un outil rhétorique aussi élaboré, chatoyant et profond que celui des métaphores. Irisées comme les métaphores, les figures peuvent se déployer explicatives, descriptives et pittoresques, esthétiques et sensuelles, éclairantes et profondes, voire énigmatiques. Comme pour certaines métaphores, elles peuvent reposer sur une ellipse du comparé (ici du figuré : ainsi dans le sonnet II, I, 44 le Christ n'apparaît pas sinon sous l'effigie de la figure.) Elles peuvent faire l'économie du figurant et ne s'appuyer que sur le *nexus* : dans le même sonnet, le Déluge n'est pas directement cité mais évoqué par le syntagme nominal « le grand orage ». L'évocation jouit d'ailleurs d'une emphase évidente grâce à l'adjectif antéposé « grand ». S'agrégeant au noyau « orage », il mue en épithète de nature et peut, ce faisant, dénoter un fléau divin et non plus une pluie. Le Déluge transmue ainsi vers la métaphore sublime de la Croix. La figure est ici progressive : en un crescendo habile, elle souligne avec simplicité, élégance et efficacité, le caractère épique de la crucifixion.

La figure peut également, comme une métaphore, aller de l'inconnu au connu : ici, la nouvelle identité des survivants de l'Arche, est reconnaissable, grâce au déplacement de métagramme [survivant (du Déluge) > suivant (du Christ)]. Les survivants ne sont plus les figures de Noé et de sa famille mais des figurés : les apôtres qui ont survécu au supplice de leur Maître. Les survivants sont devenus les « suivans », identifiables par leur nombre « unze » – celui des apôtres après le suicide de Judas.

Les figures scandent l'Ancien Testament et forment une chaîne qui – participant d'un point de vue herméneutique avec un souci esthétique implicite – de sa poétique, contribue puissamment à la cohésion de l'ensemble. La cohérence résiste au risque d'« émiettement » de 520 méditations. L'œuvre tient grâce à la double chaîne des figures qui structurent en interne les sonnets, et des « grappes » de sonnets afin que s'élabore un véritable réseau à la fois didactique et esthétique. Les figures contribuent largement au projet pédagogique mais en le transcendant. La Ceppède est avec une rare constance un poète scrutateur, un poète constamment herméneute. Jean Rousset l'avait brillamment suggéré dans son introduction à l'édition de l'exemplaire de Marseille, sans toutefois distinguer suffisamment, nous semble-t-il, « figures fabuleuses » et « figures bibliques » :

> Ces vers qui conduisent si loin les échanges et la fusion du sens et de la parole révèlent un des traits fondamentaux de cette poésie ; tout en se construisant un univers rigoureusement étagé et compartimenté, La Ceppède multiplie entre toutes les parties de l'ensemble les communications et les relations. Cela est vrai des combinaisons internes du sonnet comme de celles qui unissent tous les niveaux de l'être par les pouvoirs de l'incarnation et de l'analogie. Aussi la notion de « figure » est-elle centrale dans cette œuvre ; on voit le poète constamment occupé à poser ou à déchiffrer des correspondances, à composer ou à commenter des allégories, à superposer, en s'appuyant sur la tradition des « figuratifs », l'Ancien et la Nouveau Testament, la fable antique et la foi chrétienne, Orphée et le Christ, l'homme et l'univers, le corporel et le spirituel ; « les choses basses peuvent porter l'esprit à méditer les choses les plus élevées » (t. II, p. 501) tout symbolise avec tout. Là réside pour La Ceppède le fondement d'une vraie

> démarche poétique, dont il trouve le modèle dans les Écritures elles-mêmes et chez leurs commentateurs patristiques.[1]

La littérature exégétique a fait son miel de toutes ces figures. Aussi, La Ceppède, qui en est un lecteur averti, en fait-il lui aussi un usage abondant mais avec, de surcroît, un souci esthétique qui n'est probablement pas celui des Pères de l'Église. Il est hasardeux de conclure qu'il en use pour simplement échafauder un catéchisme. Nous doutons pour notre part qu'il faille limiter à ce but purement utilitaire une œuvre poétique plus ambitieuse. D'une part La Ceppède ne s'efforce pas de « catéchiser son lecteur » c'est-à-dire apporter des réponses dogmatiques à des questions préétablies et formatées, mais il s'emploie à le rendre « plus accostable / Aux mystères du Ciel » et lui « faire concevoir / Le rapport secret que [le Christ] leur avoit fait voir / A ce qu'en ont prédit ses herauts véritables ».

Subtilement pédagogue, il fait manifestement œuvre de poète. Le titre de *Théorèmes* bien qu'il reste assez énigmatique éclaire un peu notre propos : le théorème est une proposition dont la vérité a été établie et qui permet d'établir un *continuum* sur lequel repose une démonstration dans laquelle s'enchaînent d'autres théorèmes.Or, cette chaîne apparaît dans le déroulé des sept livres des *Théorèmes*, vaste fresque de la Passion et de la Rédemption ; avec l'instrument de cohésion interne que sont les figures, non seulement La Ceppède s'attache, dans une perspective doctrinaire – que Jacqueline Plantié et L. K. Donalson Evans associent, quant à eux, à un projet catéchiste – à faire voir les rapports secrets qui unissent la trame biblique à chaque détail de la Passion. Mais il réussit, exigence essentielle, à poétiser le propos – comme la fable mythologique avait pu le faire dans une littérature dont l'auteur aixois s'est pour l'essentiel démarqué. D'une façon habile et détournée, La Ceppède use d'un matériau orthodoxe, les figures bibliques, matériau reconnu par les autorités exégétiques, pour « re-légitimer » le propos poétique dans une forme nouvelle, convertie. Les figures prophétiques associent efficacement et avec grâce, sous la plume du poète pieux, fond et forme dans une nouvelle configuration poétique.

Ce jeu qui exige une rare maîtrise afin qu'il n'apparaisse pas arbitraire (sollicitant les figures à l'excès) construit une représentation complexe : celle d'une personne unique – notamment le Christ – sous les multiples facettes d'êtres qui la préfigurent. Ce jeu à la fois figuratif et emblématique contribue à l'élaboration d'une effigie polymorphe que l'on pourra retrouvera, plus tard, dans certains portraits picturaux en trois dimensions. Nous pensons, notamment, aux triples portraits de personnages puissants brossés par les pinceaux de Van Dyck et ceux de Philippe de Champaigne[2]. Par cette technique, ces peintres avaient le souci de « sculpter » picturalement, un être hors du commun. S'appuyant sur l'exégèse patristique, La Ceppède semble avoir déjà entrepris dans le domaine théologique, une recherche similaire avec sa poétique des figures.

Alors qu'il commente les figures dans ses annotations, La Ceppède les fait habilement résonner entre elles par un dispositif souvent spéculaire, dans des sonnets devenus méditations. Cette économie des figures se substitue, avec des effets et une efficacité comparables à ceux des métaphores, instruments jusqu'alors exclusifs d'un domaine poétique ancien, désormais désavoué.

---

[1] Jean Rousset, *Les Théorèmes Sur Le Sacré Mystère De Notre Rédemption*, Genève, Droz, 1966, introduction.

[2] Voir en annexe p. 593 : Anthonis Van Dyck *Triple portrait de Charles Ier*, 1635, Huile sur toile, 84,5 × 99,7 cm, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II et Philippe de Champaigne (Bruxelles 1602-Paris 1674), *Triple portrait du cardinal de Richelieu,* Huile sur toile, 58,4 × 72,4 cm, Londres, National Gallery.

Il convient en effet de garder présent à l'esprit que chez La Ceppède, les deux identités, théologien et poète, co-existent mais ne se confondent pas systématiquement. Elles sont assujetties à une évidente hiérarchie. En effet, si l'on s'appuie une fois encore sur les deux représentations citées *supra*[1], on mesure ce qui diffère profondément en elles. La première relève d'une « fable chrestiennée » à visée didactique et esthétique et émane de l'artiste, la seconde plonge ses racines dans la méditation et la réflexion théologique de l'homme de foi et de doctrine. Ontologiquement, la fable gréco-romaine ne porte aucune transcendance – à l'exception de toute la tradition des Ovide ou des Virgile moralisés qui d'évidence n'éveillent que peu d'échos dans les *Théorèmes*. Son intérêt ne vaut, pour La Ceppède, que si elle est rapportée à l'Histoire Sainte et surtout à la geste du Christ qu'elle peut contribuer à commenter, orner mais sûrement pas à préfigurer. La fable n'est, pour le poète converti, qu'une représentation, une image d'une quelconque divinité païenne mais elle *n'est pas* l'être profond. Pédagogiquement, l'allusion mythologique donne à percevoir une forme très approchée certes, didactiquement utile à la perception de mystères sacrés, *visibilia ad invisibilia*, mais, construction intellectuelle, elle n'indique qu'une direction (« ad ») sans accompagner le voyageur sur le chemin de l'oraison : elle ne peut participer d'une quelconque plongée méditative. Surface brillante, elle n'atteint pas la profondeur du mystère. Elle ne peut au mieux que l'approcher de fort loin et préparer la méditation. Si l'on attribuait un impact identique aux deux figurants (Iphigénie et Isaac) on trahirait un peu La Ceppède…

On pourrait alors effectivement considérer comme abusifs certains rapprochements (Europe, Iphigénie, etc.), comme semble parfois le suggérer Jacqueline Plantié[2] dont nous ne suivons pas ici les conclusions. Mais il s'agirait d'une véritable distorsion intellectuelle, un fâcheux effet de « parallaxe » sémantique résultant de la polysémie du mot « figure » auquel est attachée l'idée de représentation et d'imagination dans des domaines très divers (art, mathématiques, théologie) :

> Dictionnaire de Furetière, 1690
> FIGURER :
> Faire des figures ou des representations de quelques choses. Il ne se dit au propre qu'en peu de phrases. Il a esté ordonné une descente sur les lieux en question, et que les lieux seroient figurez. Figurer du velours, du damas, du linge.
> FIGURER, se dit aussi en parlant des mysteres et des representations énigmatiques. L'Eucharistie nous a esté figurée par la manducation de l'Agneau Pascal. Les emblemes, les fables des Anciens nous figurent de belles moralités. On dit aussi, Figurer son stile, Figurer une courante.
> FIGURER, avec le pronom personnel, signifie Representer à son imagination. L'esprit de l'homme se figure mille chimeres qui ne font que le tourmenter. un Orateur qui veut faire une description, dit, Figurez vous, Messieurs, etc.

Car le poète se défend d'évaluer au même peson théologique la figure biblique et la figure mythologique. Il multiplie les circonlocutions de langage quand il évoque la transgression, sur un mode mineur, d'affecter des figures mythologiques au domaine théologique. Dans cette configuration qui reste rare, il use, pour les qualifier, d'adjectifs spécifiques tels « vrai » ou « chrestien » (« le vrai Prométhée », « l'hercule chrestien »). Quand ces précautions ne sont pas clairement énoncées, l'usage de la mythologie n'est qu'une concession formelle. Elle n'est qu'une

[1] C'est-à-dire Iphigénie et Isaac.

[2]« À certaines de ces figures pourrait s'appliquer la remarque de Pascal : "Il y a des figures claires et démonstratives, mais il y en a d'autres qui semblent un peu tirées par les cheveux" (*Pensées*, éd. Ph. Sellier, fr. 250) », *op. cit.*, Introduction p. 42.

illustration « garantie du fabuleux mensonge ». Le critique britannique, Paul A. Chilton[1], précise fort justement à ce propos :

> *La Ceppède links this principle with the view that pagan mythology can be interpreted as concealed theology, but emphasizes that mythological personages and events are purely prefigurations fulfilled and superseded.*[2]

Paul A. Chilton poursuit son commentaire en mettant en évidence l'interrelation des domaines de la poésie, de la mythologie et de l'interprétation du sens de la vie pour les poètes de la Pléiade dont La Ceppède est bien un héritier – mais un héritier critique toutefois – réclamant un droit « d'inventaire ». Pour lui, l'héritage doit être « chrestienné » :

> *It is plain from these passages that particular conceptions of the world, poetic imagery, and pagan antiquity are interrelated. It is clear also that they are continuous with patristic, scholastic, and devotional tradition described above. Further, they are compatible with, although regarded as a conversion of, the Pléiade poetics.*[3]

On ne saurait négliger la dimension esthétique du projet lacéppédien car les *Théorèmes* ne sont pas qu'un catéchisme pouvant dériver sur des arguties démonstratives, mais il faut convenir qu'elle n'est pas la composante essentielle du projet laceppédien… Il s'agit d'une œuvre poétique dont le substrat théologique n'interdit pas la recherche esthétique, ornementale, à condition qu'elle soit contrôlée avec beaucoup de vigilance. L'esthétique s'appuie comme une « superstructure » sur des fondations théologiques qui orientent, déterminent et légitiment le propos. Les « figures mythologiques », figures ingénieuses mais plus intellectuelles que pieuses, n'en sont une des composantes très périphériques. Les survaloriser en les mêlant dans le commentaire aux figures bibliques revient à déséquilibrer abusivement le projet laceppédien et privilégier en lui la dimension esthétique. Ce risque esthétisant est probablement plus marqué dans notre siècle très sécularisé qu'auprès des lecteurs contemporains de La Ceppède comme le modeste vicaire chartreux Don Nicolas Thienne qui puisait dans les *Théorèmes* matière à l'édification des religieux dont il avait la responsabilité spirituelle[4]. Franck Mercier dans l'ouvrage[5]qu'il a consacré à *La Flagellation du Christ*

---

[1] Paul A. Chilton, *op. cit.*, p. 104.

[2] La Ceppède relie ce principe à l'idée que la mythologie païenne peut être interprétée comme une théologie cachée, mais souligne que les personnages et les événements mythologiques sont purement des préfigurations accomplies et remplacées.

[3] Il ressort clairement de ces passages que les conceptions particulières du monde, l'imagerie poétique et l'antiquité païenne sont interdépendantes. Il est clair également qu'elles s'inscrivent dans la continuité de la tradition patristique, scolastique et dévotionnelle décrite ci-dessus. De plus, bien que considérés comme le fruit d'une conversion, elles sont compatibles avec la poétique de la Pléiade.

[4] Voir *infra* p.246.

[5] Franck Mercier, *Piero della Francesca, une conversion du regard*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2021, p. 126 : « On comprend que le tableau de la *Flagellation* soit revenu à la mémoire d'Albert Camus pour illustrer, dans une nouvelle de 1959, la condition tragique de l'homme moderne, abandonné de Dieu et comme enfermé dans un présent absolu : "Comme cette *Flagellation* de Piero della Francesca, où, dans une cour fraîchement lavée, le Christ supplicié et le bourreau aux membres épais laissent surprendre dans leurs attitudes le même détachement. C'est qu'aussi bien ce supplice n'a pas de suite. Et sa leçon s'arrête au cadre de la toile. Quelle raison d'être ému pour qui n'attend pas de lendemain ? Cette impassibilité et cette grandeur de l'homme sans espoir, cet *éternel présent*, c'est cela précisément que des théologiens avisés ont appelé l'enfer" ».

de Piero della Francesca aborde clairement les difficultés posées par une réception contemporaine d'œuvres artistiques qui apportaient une réponse très peu ou pas du tout profane aux questions toujours d'actualité qui agitent l'âme humaine : la vie, l'amour, la mort et la Beauté.

Il développe à ce propos une réflexion plus large sur le risque de « présentisme » que notre culture portée par un régime d'historicité très sécularisée peut faire porter sur la lecture d'œuvres dans lesquelles le temps s'inscrit différemment, d'une part dans une préparation au salut et d'autre part dans un esthétisme inféodé à l'expression de la foi.

La réflexion de Franck Mercier, éclairée et mesurée, qui souligne les risques qu'entraine une lecture contemporaine trop « présentiste », trop enfermée dans les préoccupations, les centres d'intérêt, les concepts socio-culturels, les représentations de l'amour et des rapports humains de notre temps, pourrait être *mutatis mutandis* appliquée aux *Théorèmes,* œuvre pieuse avant que d'être chef-d'œuvre poétique. Un tel parallaxe temporel et idéologique est malheureusement toujours à redouter et à corriger.

À lire Camus, on mesure l'ampleur du renversement de perspective et de lecture auquel un tableau comme celui de la *Flagellation* peut conduire avec le temps. De boussole mystique, de support dévotionnel pour guider l'âme jusqu'au paradis, le tableau est devenu une image de l'implacable lucidité de l'homme sans Dieu sur sa condition terrestre, une certaine image de "l'enfer", pour reprendre l'expression de Camus. On ne saurait sans doute mieux rendre compte de l'opacité du tableau vis-à-vis d'un regard contemporain entièrement sécularisé. La référence de Camus à "l'éternel présent" éclaire, peut-être, une autre raison essentielle de l'obscurcissement du temps. Il est possible que l'un des ressorts profonds de la séduction exercée sur la sensibilité contemporaine par l'œuvre peinte de Piero della Francesca réside dans le rapport spécifique que notre culture entretient avec le temps. Nombre d'observateurs et surtout d'admirateurs de sa peinture (de Bernard Berenson à Yves Bonnefoy en passant par Albert Camus justement) célèbrent volontiers son aptitude à camper des personnages impassibles, d'une sérénité à toute épreuve ; des créatures marmoréennes sur lesquelles les événements, et donc le temps n'auraient pas de prise. Ses personnages impavides témoigneraient d'une forme de présence au monde ancrée dans un "éternel présent", tout autant libérée des pesanteurs du passé que des incertitudes de l'avenir. Ce rapport temporel qu'un certain regard contemporain entretient avec la peinture de Piero rejoint cette survalorisation du présent, ce "présentisme" comme l'appelle François Hartog, caractéristique de notre propre régime d'historicité. S'il est vrai, comme le propose Hartog, que l'expérience contemporaine du temps s'organise autour d'un présent hypertrophié qui aurait absorbé à la fois le passé (en le patrimonialisant) et le futur (en le vidant de toute attente messianique, de nature religieuse ou profane), alors notre culture se révèlerait d'autant moins apte à saisir les références et les jeux de temporalité impliqués comme la *Flagellation du Christ*. Si une telle conception de l'éternel présent se trouve bien, pour une part, au fondement de haute estime esthétique dans laquelle est tenue aujourd'hui la peinture de Piero della Francesca, elle fait cependant obstacle à sa compréhension historique. La *Flagellation* s'inscrit dans un régime d'historicité encore proprement chrétien où le temps présent est pensé et valorisé comme un temps d'attente et de préparation au salut. Adossé à un événement passé qui détermine son destin (celui de l'Incarnation) le présent du XVe siècle est tourné vers un futur qui contient la promesse de salut. L'ermergence d'un nouveau type de regard antiquaire sur les monuments de l'époque romaine ne modifie pas ici sensiblement cette perception globale et "chrétienne" du temps. En définitive, "l'énigme de Piero" serait surtout de nature historique : c'est parce qu'elle articule autrement les catégories du passé, du présent et du futur qu'une part de la signification de la peinture du maître de Borgo Sansepolcro, nous échappe. En ce sens, et ce sens seulement, la "leçon" pour reprendre l'expression de Camus, "ne s'arrête pas au cadre de la toile", ou plutôt du panneau de bois peint, et nécessite de recourir à l'histoire culturelle et religieuse. »

Le relevé des personnages fabuleux susceptibles d'être le support d'une figure mythologique s'avère succinct : sur 28 personnages mythologiques mentionnés, seuls 8 d'entre eux pourraient, à première vue, être considérés comme tels :

- Achate (II, I, 93) : figure de Pierre qui accompagne Jésus comme Achate était le fidèle compagnon d'Énée ;
- Curce[1] (II, I, 9) : figure du Christ qui se précipite vaillamment dans les Limbes, Curtius se sacrifie pour sauver Rome en se jetant avec bravoure dans un gouffre, obéissant volontairement aux injonctions des devins ;
- Europe, Zeus (II, I, 41) : la nymphe Europe, « l'Agénoride », enlevée par Zeus, « le Prince des Dieux » représenterait le Christ qui, élevé au Ciel après sa mort, aurait déserté le tombeau que les femmes trouvent vide ;
- Eurydice/Pluton (I, III, 20) : Eurydice figurerait l'Humanité qui à travers l'Église est arrachée à la mort par Jésus comme le fit Orphée pour sa femme aimée ;
- Hercule, figure du Christ que nous étudierons tout particulièrement ;
- Iphigénie (I, II, 39) : évoquée *in absentia* [2] dont le sacrifice est le prix à payer pour le départ de la flotte d'Agamemnon du port d'Aulis figurerait le Christ sacrifié pour la Rédemption de l'Humanité ;
- Prométhée (II, IV, 13) : figure du Christ, pourvoyeur du feu aux mortels comme le Christ apporte le feu de l'Esprit-Saint lors de la Pentecôte aux apôtres.

Les autres ne sont que de simples métonymies comme Atalante, Rhadamantes, Busire, etc. On ne peut les considérer qu'en qualité d'ornements du discours tels les oliviers qui verdissent le mont du même nom, « témoin[s] des honneurs du Minervé combat ».

Enfin, si l'on examine de près les figures retenues, on peut facilement conclure que seuls deux personnages (Prométhée et Hercule) sont les supports d'authentiques figures, riches, complexes, se prêtant aisément à une combinaison possible avec des personnages bibliques. Deucalion, quant à lui, est assimilé à Noé, son nom étant devenu le synonyme du Patriarche comme celui d'Uranie celui de la Vierge.

V. B. 1. 1. Prométhée, figure plénière du Christ

La figure mythologique du titan Prométhée apparaît dans un sonnet évoquant la Pentecôte sous un jour extrêmement original puisque l'événement biblique est présenté dans l'annotation qui accompagne la méditation comme l'actualisation historique d'un épisode fabuleux :

---

[1] Valère Maxime, *Actions et paroles mémorables*, V, 6 : « Un vaste gouffre s'était subitement formé au milieu de la place publique par l'affaissement des terres ; les devins avaient répondu qu'on ne pouvait le combler qu'en y jetant l'objet qui faisait la principale force du peuple romain. Curtius, jeune homme aussi distingué par la noblesse des sentiments que par la naissance, réfléchissant que Rome excellait surtout par les armes et le courage, revêt une armure complète, monte sur un cheval, et, le pressant vivement de l'éperon, se précipite dans cet abîme. Tous les citoyens s'empressent, par hommage, de jeter du blé sur lui. Aussitôt on voit la terre se rejoindre et reprendre sa première consistance. (An de R. 391.) De grandes actions, honneur de la république, ont brillé depuis sur la place romaine ; mais aucune ne jette plus d'éclat, même aujourd'hui, que le dévouement de Curtius. À cet exemple, qui tient le premier rang dans les fastes de la gloire, je vais en ajouter un autre assez semblable. »

[2] I, II, 39 : « Ainsi les Péléïdes / Couvroient leur cruauté de la foy du serment / Qu'ils avoient tous juré sur les rives Aulides. »

> La fable de Prométhée est vulgaire, cette Théologie fabuleuse de l'antiquité est maintenant histoire véritable. Ce fils de Japet fit et forma son homme de terre fort habilement, mais pour le perfectionner il monta en la sphère du Soleil, il y prit du feu, l'apporta çà-bas, et par le moyen d'iceluy il mit la dernière main à son ouvrage qu'il aviva. Le fils de Dieu forma son Église sur la terre en la personne de ses Apostres & des autres fidèles qui le suivoient. Ils estoient véritablement vivans de l'une et l'autre vie, mais pour estre parfaits ils avoient encores besoin de ces flammes du Ciel, c'est pourquoy leur vrai Prométhée y montant y print largement du feu, non pas du Soleil mais du Père Éternel (que nous appelons le Père des clartez, ou des lumières avec S. Jacques en son Épistre Catholique chapit.1. vers.17) & le versa sur leurs testes au jour de la Pentecoste, & par ce moyen les perfectionna tellement qu'ils furent désormais confirmez en grace, & conquerans victorieux de toute la terre habitable.[1]

Le parti-pris de La Ceppède est, dans une démarche syncrétique clairement assumée, de fusionner mythologie « vulgaire » et événement biblique au point de présenter l'histoire sainte comme l'actualisation, « l'histoire véritable » du Mythe, cette « Théologie fabuleuse de l'antiquité ». L'assimilation est portée par l'adjonction de l'adjectif « vrai » au nom du titan, bienfaiteur de l'Humanité : « Le fils de Dieu » est devenu « vrai Prométhée ». Christophe Bourgeois[2] souligne la clarté et la constance du poète aixois dans l'insertion de ces figures mythologiques qui dans le cas de Prométhée dépasse largement le seul critère ornemental :

> La position de La Ceppède sur l'insertion des figures mythologiques dans le poème chrétien frappe par sa clarté et sa constance. Formulée dans une note du second sonnet de 1613, elle ne varie pas ensuite. Pour justifier l'expression « Alcide non feint », il montre d'abord sa convenance au Sauveur « pource qu'Alcide fut le dompteur des monstres et des méchants […] et Jésus-Christ a esté le vainqueur des monstres du péché et de l'enfer » dans une équation métaphorique qui, au-delà du motif commun (les monstres) distingue rigoureusement comparé et comparant. Le principe de l'*integumentum* est souvent formulé dans toute sa cohérence. Ainsi lorsque La Ceppède écrit « vray Deucalion », faut-il comprendre qu'à partir de l'histoire véritable de Noé « les Poëtes ont façonné l'invention de de Deucalion et de Pyrrha » ; la fable de Prométhée, « fils de Japet », appartient à « céte Théologie fabuleuse de l'antiquité [qui] est maintenant histoire véritable ». L'emploi des épithètes qui attestent la véracité s'inscrivent donc dans le dévoilement d'une vérité qui restait cachée aux Anciens.

La figure est complétée par un réseau cohérent ; le feu du Soleil devient feu du Père Éternel, les mortels prennent chair véritable en la personne des apôtres :

> Si le fils de Japet n'eut jamais apportée
> La flamme Titanide en ce bas Element,
> Ses hommes n'eussent eu jamais l'avivement,
> Et le vent eut sa terre, & sa forme emportée.
>
> Si nostre véritable, & divin Prométhée
> Ne fut au Ciel monté, s'il n'y eut largement
> Du Père des clartez mainte flamme empruntée,
> Ses unze langoureux restoient sans mouvement.
>
> Il remplit donc ses mains de ses braises divines :

[1] Annotation 1 *Si le fils de Japet* p. 575 du sonnet II, IV, 13.
[2] Christophe Bourgeois, *op. cit.,* p. 76.

> Sur leurs chefs il les verse, eschaufe leurs poictrines,
> Les instruict, & les rend puissans & glorieux.
>
> Ces feux de bon présage, avec plus d'asseurance
> Que les vieux prognostics, relèvent l'esperence
> Qu'ils ont d'estre du monde un jour victorieux.[1]

Le feu déversé devient selon la belle expression de Christophe Bourgeois « creuset symbolique »[2] où s'allient la poésie dévote purifiée au charbon d'Isaïe et la parole apostolique. La structure du poème repose sur le parallélisme des deux quatrains, le premier fabuleux et poétique, le second évangélique. L'anaphore s'articule autour deux hypothèses négatives portées par un même irréel passé, rigoureusement corrélées : « Si le fils de Japet n'eut jamais apporté la flamme Titanide / Si nostre véritable, & divin Prométhée ne fut au Ciel monté. » Le réseau lexical s'organise autour du *nexus* de la figure, l'élément igné pourvoyeur de vie : « la flamme », « l'avivement », « clartez », « flamme empruntée », « braises divines », « eschauffe », « ces feux ». De même, les « vieux prognostics » de la Fable sont revivifiés. On ne peut que constater la relative ambiguïté qui est attachée à l'expression « vieux prognostics ». Que désigne-t-elle exactement ? La différence entre la fiction et la parole prophétique est-elle ontologique ?

L'ambiguïté est – partiellement – levée grâce à l'annotation qui lui est attachée puisque l'expression « vieux pronostics » ne désigne ici ni la fiction et les allégations jusqu'alors contestables de la Fable païenne, ni les prophéties de l'Ancien Testament mais bien les « pseudo » prophéties rapportées par une histoire qui ressemble trop à un récit édifiant pour être crédible, voire les ornements de la littérature épique du maître en poésie qu'est Virgile. Curieusement, La Ceppède distingue le « vieux pronostic » de la parole prophétique « vive », par leurs efficacités respectives : « les feux de bon présage » s'avèrent plus performatifs.

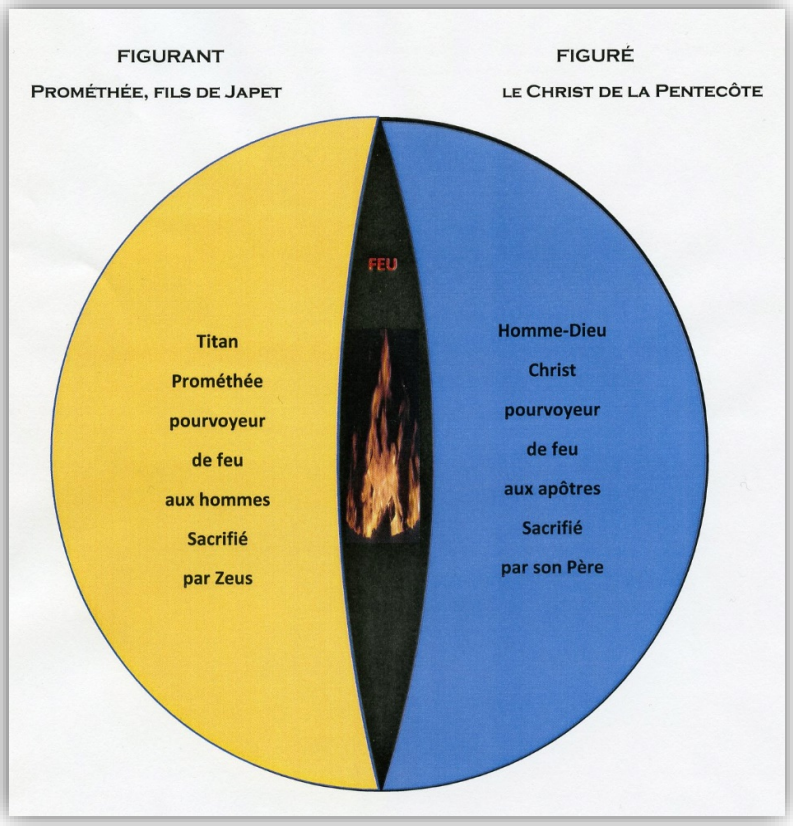
> Que les vieux prognostics qu'on faisoit anciennement des feux qui paroissoient sur les testes, ou à l'entour du corps des hommes, dont on presageoit leur future grandeur, dignité, gloire, commandement, & victoire, témoin Pline second en son livre des hommes Illustres escrivant que Servius Tullius sixième Roy des Romains encores jeune vit sa teste coronnée de flammes, dont Tanaquil presagea la grandeur à laquelle il parvint, témoins encore Valère le grand au livre 2. chapitre 10. & Tite Live au livre 3. dec.1. escrivans qu'apres la victoire des Carthaginois contre les Scipions en Espagne, tandis que Lucius Martius noble Romain harangoit les soldats qui restoient de la défaite, pour les raviver & affectionner à retourner une seconde fois au combat, il fut veu par eux tout couvert de flammes sortant de la teste, & icelle environnant sans l'offenser, d'où toute ceste restante milice prit un augure certain de son heureux nouvel effort, à tant que donnant courageusement sur les ennemis elle tailla en pieces 37. mille hommes & fit des prisonniers un grand nombre. Plutarque recite en la vie d'Alexandre qu'estant ce Prince au combat, il fut tout à coup affeublé de flammes, à l'aspect desquelles ses ennemis espouvantez s'abstindrent de l'offenser. Virgile n'a pas obmis ceste remarque, car au 2. de son Aeneid. il escrit que tandis que Enée disputoit avec son père de leur fuite de Troye ruinée ils virent tout à coup sur le haut de la teste du petit Iüle s'allumer une flammeche qui descendit tout le long de ses cheveux, & cerna ses temples sans luy nuire aucunement, & sans qu'ils peussent jamais l'esteindre, dont ils presagerent que ce jeune Prince commanderoit un jour ils presagereent que ce jeune Prince commanderoit un jour quelque Empire, voicy les vers du Poëte.

[1] II, IV, 13.

[2] Christophe Bourgeois, *op. cit.* p. 668 : « Le creuset symbolique où se fonde la parole dévote et les langues de feu des apôtres répondent au feu prophétique décrit dans le premier sonnet de 1613 : "Purifie ma bouche au feu de ce charbon / Qui jadis repurgea ma bouche Prophétique" ».

Ecce levi summo de vertice visus Iüli
Fundere lumen apex, tactusque innoxia molles
Lambere flamma comas, & circum tempora pasci.
Nos pavidi trepidare metu, crinemque flagrantem
Excutere, & sanctos restinguere fontibus ignes.
Sur lequel prodige le bon Anchise prognostique ainsi le futur Royaume de son petit neveu.
At pater Anchises oculos as sydera laetus
Extulit, & caelo palmas cum voce tetendit.
Jupiter omnipotens, precibus si flecteris ullis,
Aspice nos : hoc tantum, &si pietate meremur,
Da deinde auxilium pater : atque haec omnia firma.
C'est donques bien presager que ces flames qui fondirent, & s'assirent sur les chefs des Apostres au jour de la Pentecoste estoient le Symbole manifeste, & le prognostic certain de la victoire qu'ils emporteroient sur les ames infideles, qu'ils devoient acquerir à leur maistre, & triomphans les conduire un jour, comme attachées au chariot de leur triomphe, à la celeste Sion.[1]

Mais, une fois « la fable chrestiennée », les deux paroles s'actualisent dans le présent de la foi militante apportée par la Pentecôte. Au même titre que le titan fabuleux divinisé dans le « vrai Prométhée », les fictions anciennes, « les vieux prognostics » deviennent prophéties véritables. Le



« fils de Japet » transmue en « fils de Dieu », les apôtres sont définitivement consacrés et reconnus en qualité de « prophètes ».

Un autre héros mythologique partage avec Prométhée, le privilège d'être devenue une figure du Christ, il s'agit de la figure païenne d'Hercule. Associée à la figure biblique de Samson, à travers

[1] Annotation 3 *Que les vieux prognostics* pp. 576-577 du sonnet II, IV, 13.

la force et la noblesse qui caractérise ces héros, elle acquiert une densité accrue qui autorise son classement parmi les figures christiques majeures.

V. B. 1. 2. Samson, figure de l'« Alcide non feint »

La figure probablement la plus dense des *Théorèmes* est celle du juge Samson qui annonce le Christ. Elle combine les traits bibliques du juge avec ceux du héros mythologique Hercule qu'elle fait basculer dans un univers fondamentalement différent de celui de la Fable et du Mythe. Hercule est l'effigie mythologique la plus associée au Christ puisque l'on en compte sept occurrences dans l'ensemble de l'œuvre. Cette représentation mythologique partage des traits avec la figure biblique de Samson et du Christ lui-même. Hercule est au sens latin du terme, la *persona*, c'est-à-dire le masque et le porte-voix, de ces deux héros bibliques. Rappelons que Hercule fut ce héros mortel qui acquit l'immortalité au prix de sa bravoure : « L'un des Immortels, ayant mérité cette gloire par ses travaux, sa valeur et surtout ses souffrances. » Le concept herméneutique d'un Hercule, figure préfigurative du Christ, avait connu une telle aura parmi les poètes anciens que beaucoup d'approximations avaient conduit Ronsard à dénoncer un véritable détournement de sens. Scandalisé par ce qu'il considérait être un véritable dévoiement de ce qu'il considérait être une annonce symbolique de la vie du Christ, il avait dénoncé cette contrefaçon dans son *Hercule chrétien*. Claude Faisant rappelle sa vaste entreprise de corriger une « vaste mystification collective […] imputable à la crédulité et au matérialisme des païens » [1]. La Ceppède, dans le droit fil de cette réhabilitation salutaire, reprend cette figure herméneutique ancienne et quelque peu dévoyée pour lui attribuer une authenticité et une profondeur accrues en lui assignant une dimension prophétique dans sa fusion avec la figure consacrée de Samson, un *nazir,* un des plus vénérables et des plus héroïques Juges bibliques.

Personnage dont la nature est double comme celle du Christ (mortel/immortel), Hercule est marqué par des souffrances dépassées au prix d'un héroïsme sans autre équivalent dans la mythologie gréco-latine. La première occurrence qui l'associe au Christ s'inscrit d'ailleurs résolument dans un registre héroïque :

> Le jour qui précédait la fête solennelle

[1] « Selon Ronsard, tous les épisodes du mythe d'Hercule, qui originellement constituaient une annonce symbolique de la vie du Christ, se sont trouvés détournés de leur sens primitif par les "poètes humains", grecs et latins, qui, prenant ces indications allégoriques au pied de la lettre, ont édifié sur ces bases un mythe purement idolâtrique. Le mythe d'Hercule est ainsi devenu comme une monstrueuse contrefaçon caricaturale de lui-même. Ce scandaleux détournement de sens, cette vaste mystification collective sont imputables à la crédulité et au matérialisme des païens. Aussi l'hymne de l'Hercule chrestien n'est-il rien d'autre qu'une entreprise systématique de démystification : une à une, Ronsard réinterprète les analogies déformées entre le mythe herculéen et l'histoire christique, non pas – comme on l'a trop dit – pour y déceler des annonces cachées, mais, comme il l'écrit lui-même, pour "rendre à Jésus-Christ" ce que les Anciens lui ont "desrobé" en "convertissant" à un faux dieu les prédictions symboliques des Prophètes. De là le caractère ridicule et grotesque de toutes ces analogies, entachées d'idolâtrie, et dont Ronsard, scandalisé, rectifie à chaque fois le sens. Un à un, il arrache ainsi les oripeaux de la légende et les masques du faux dieu. », Claude Faisant, « L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard », *Versants*, XV, 1989, p. 99-119.

> Du Phase[1] quand Salem[2] ses Agneaux immolait,
> Cet Alcide non feint de l'horloge éternelle
> Oit l'heure, qui fatale au combat l'appelait.
> [...]
> Et va droit au Jardin qu'il soulait fréquenter
> Pour montrer qu'héroïque il consent à sa prise,
> Que nul sans son vouloir n'oserait attenter.[3]

La Ceppède, lecteur attentif de l'*Ovide moralisé* et de l'*Hercule chrétien* commente par ailleurs cette première occurrence par une note particulièrement éclairante : « Il n'est point illicite de parler ainsi en Poésie et de Chrétienner les fables. » Cette remarque résonne, en 1613, comme une justification déguisée et témoigne peut-être en creux que l'usage de la Fable dans une œuvre religieuse demeure une démarche « diplomatiquement » délicate en des temps de Contre-Réforme active, effet indirect de ce que les historiens ont nommé la bataille du respect. Jean Mesnard rappelle dans son ouvrage déjà citéles préceptes de la réforme tridentine que les créateurs n'ont pas oubliés et qu'ils adaptent trente ans plus tard sans les désavouer vraiment :

> Dressons un premier bilan autour de l'année 1580. Si la Renaissance était appelée à se renouveler de l'intérieur, il reste que des événements d'importance considérable ont aussi pesé, de l'extérieur, sur l'évolution des formes. Les guerres de religion sont venues altérer le climat d'heureuse harmonie dans lequel s'était édifiée l'œuvre de la Pléiade. Le concile de Trente a redonné vigueur au catholicisme, nullement par un retour en arrière, mais en l'établissant dans la modernité par la netteté doctrinale et la fermeté disciplinaire. Il a mis en garde contre toute compromission avec l'esprit du paganisme tout en préconisant un art à la mesure de la majesté divine et d'aspirations temporelles à l'universalité que la Compagnie de Jésus a faites tout particulièrement siennes. L'exigence religieuse dont avait témoigné la Réforme inspirait la Contre-Réforme. [4]

L'exigence doctrinale marquée par un refus de toute compromission avérée avec ce qui, profane, doit – comme son étymologie l'indique – doit demeurer hors du temple (*pro-fanum*), se diffuse. Ce qui n'avait jusqu'alors choqué personne est perçu dorénavant comme inconvenant. Les cimetières naguère « girons de l'église »[5] changent de site, les églises sont édifiées en dehors du village, l'église devient un lieu de culte exclusif qui ne doit plus être troublé par les préoccupations profanes. L'église n'est plus à proprement parler un lieu public avec la présence occasionnelle de chiens errants dans les églises, pendant l'office[6]. Cela n'est plus envisageable (les grasses facéties de Panurge n'auraient pu y être mises en œuvre…) pas plus d'ailleurs que les tractations préliminaires à la foire que certains édifices religieux abritaient volontiers[7]. C'est une évolution « notable » que remarque et enregistre le jurisconsulte Jean Papon :

---

[1] De la Pâque.
[2] Jérusalem.
[3] I, I, 2.
[4] Jean Mesnard, *La culture du XVIIe siècle*, « culture et religion du XVIIe siècle », Paris, PUF, 1992, p. 31.
[5] Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, pp. 47-49.
[6] Rabelais, *Tiers Livre*, chapitre XXII.
[7] Comme l'église de Ferrières-Larçon (Indre-et-Loire) dans laquelle la nef est précédée d' un espace quasi profane, d'une surperficie égale à celle-ci, naguère dévolu au commerce.

> Le 22. jour de Janvier 1550 monsieur le Procureur general du Roy fit remonstrance à la Court, contre ceux qui se pourmoient es eglises, lors du service divin, & qui, ce faisans, & traitans leurs affaires, & autres choses mal seantes à la sainteté du lieu, abusoient, requerant qu'à ce mal, croissant de jour à autre, jusques à scandalizer, fut pourveu par ladite Court.[1]

Ce souci nouveau de bienséance extrême se traduit à la fois dans le comportement attendu des fidèles mais aussi dans l'usage des outils conceptuels au service de la liturgie et de l'évangélisation. La réforme tridentine opère subtilement mais fermement une véritable mise au pas idéologique qui se traduit dans les faits de la vie et dans la pastorale : le sacré se démarque du profane. L'usage de la Fable n'est donc plus que manipulation d'une abstraction dans laquelle la mythologie a été bel et bien « chrestiennée ». Les quasi-interdits de la Contre-Réforme ne sont pas bafoués mais aménagés… D'où le sentiment que cette Fable ne procède nullement comme un mythe dans les *Théorèmes*. Les exigences tridentines d'une « netteté doctrinale » et d'une « fermeté disciplinaire » retrouvées auxquelles fait référence Jean Mesnard font que le recours à la mythologie n'est plus que toléré… au titre d'instrument pédagogique. Ainsi, les travaux d'Hercule permettent de représenter, avec une visée strictement allégorique, l'exploit du Christ descendu aux Enfers et ressuscité. De même le nom d'Alcide qui renvoie aussi à l'idée de force physique, patronyme tiré du nom de son grand-père Alcée, opère comme un signifiant qui le marque clairement comme représentation héroïque. La charge symbolique que porte la figure mythologique d'Hercule peut alors être significativement appliquée à Jésus identifiable en qualité d'« Alcide non feint » et au personnage biblique de Samson « Nazarien Alcide »[2]. Cette nouvelle figure « fusionnée » devient, selon le même détour didactique et la même démarche intellectuelle, la figure saturée d'héroïsme de Jésus.
Dans ce cadre idéologiquement épuré, marqué par un souci herméneutique débarrassé de tout soubassement théologique païen, le détour mythologique peut encore commenter, sous un voile transparent, l'univers chrétien. La mythologie n'introduit aucune temporalité, ne renvoie à aucun autre grand récit qui pourrait être concurrent, elle n'est que référence éclairante pour le lettré. Il est donc licite – avec peut-être quelques « contorsions » idéologiques – d'user de cette « béquille » didactique comme le rappelle La Ceppède dans la note déjà citée. Les deux univers n'entrent pas en concurrence : le référencement mythologique ne sert qu'à éclairer l'exégèse. Un deuxième exemple évoqué *supra* rattaché à Hercule, peut étayer l'analyse.

Il s'agit du sonnet 96 du livre second des *Théorèmes* (1613). Un jeu de miroirs, elliptique et significatif – dans une perspective théologique – y établit lui aussi une correspondance étroite entre Hercule et le Christ. Une mise en abyme subtile associe ces deux personnages *via* un moyen terme, le personnage tiers de Samson.

> Magnanime Samson, Nazarien Alcide,
> Souffrez-vous ces liens, ces fers injurieux ?
> Où sont de vos cheveux les faits victorieux ?
> Las, vous voilà trahi par ce faux parricide.[3]

La construction qui repose sur l'apposition « Nazarien Alcide » est renforcée par un parallélisme grammatical Adjectif + Nom (Magnanime Samson) / Adjectif + Nom (Nazarien Alcide).

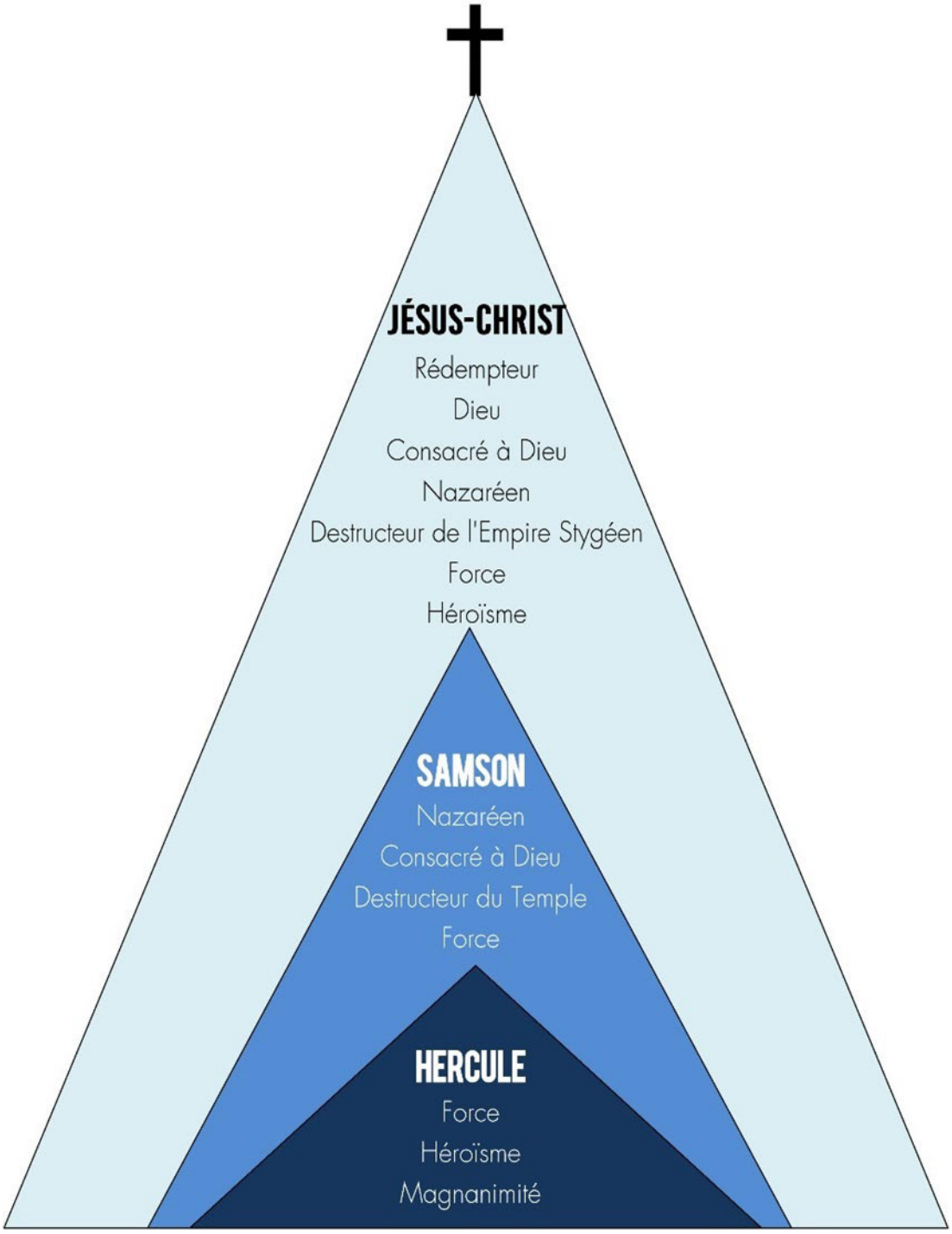
[1] Jean Papon, *Recueil d'arrests notables des courts souveraines de France*, Lyon, Jean de Tournes, 1556, I, 1, 11, p. 20.
[2] I, I, 2 et I, I, 96.
[3] I, I, 96.

L'ensemble lie fortement la figure biblique « Samson » à la figure mythologique « Alcide », véritable creuset où est coulée la figure idéale du Christ parce que surhumaine (mortelle et immortelle/asservie et délivrée par son propre génie/héroïque et tragique). L'adjectif « magnanime », épithète héroïque chère à Pierre Corneille, joue ici le rôle d'une épithète homérique; il est repris dans la construction en parallèle par l'adjectif « Nazarien » ; et cette épithète marque Samson du sceau de Jésus de Nazareth.

Ainsi Hercule (héros mythologique positif et puissant) dévoile-t-il, sous son masque héroïque, Samson (héros biblique puissant, originaire de Nazareth, consacré à Dieu, destructeur des portes du Temple judaïque). Il est, lui-même, une figure du Christ (lui aussi originaire de Nazareth, Fils de Dieu, héros puissant qui détruit les portes de l'Enfer et qui accomplit – pour la dépasser – la Loi Judaïque). Ce qui se joue dans cette association subtile, revient à ancrer un relais « Samson-Hercule-Christ » susceptible de légitimer l'usage allégorisé de la fable. Celle-ci, en apparence païenne, ne l'est en réalité – selon La Ceppède –, que pour des yeux non formés à voir les mystères de Dieu y compris dans le monde païen. Hercule, figurant mythologique attaché traditionnellement à la représentation du héros, a été choisi par La Ceppède pour contribuer à l'élaboration de la figure devenue biblique du nazarien Alcide. La simple représentation a été ici enrichie grâce à la charnière constituée par Samson, nazaréen comme le Christ, consacré à Dieu comme lui. Jacqueline Plantié en fait d'ailleurs la remarque :

> Jésus, dit L.C., est le vrai Samson, « trahi par la Synagogue et par Judas » comme Samson par Dalila ; il emporte les portes de l'Enfer sur le monde de Calvaire, comme Samson a emporté les portes de Gaza sur le Mont voisin d'Hébron et il provoquera par sa mort la destruction des Juifs et de leur Temple, comme Samson mourant a entraîné la ruine des Philistins et de leur palais. Il est aussi le vrai Alcide (l'Hercule chrétien). Il accomplit en lui-même les figures du monde biblique et du monde grec. Il est encore « nazarien », aux deux sens du terme : habitants de Nazareth, mais surtout comme Samson, consacré à Dieu. L'édition de Toulouse (qui toutefois place une note après Samson) n'a peut-être pas tort de ne mettre aucune virgule dans ce vers.[1]

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, note 226, p. 136.



Le temps biblique intervient pour marquer l'antériorité du personnage de Samson. Apparemment défait et impuissant (trahi par Dalila), il sortira bientôt triomphant de l'épreuve (« Vous verrez de Gazam les portes emporter, / Il détruira mourant vous, et votre édifice »). La prolepse dissipe tout doute éventuel : Samson, contrairement aux apparences d'un héros défait et aveuglé, détruira le Temple sortant par cette issue héroïque vainqueur, par sa mort, de sa mort. Son destin est avéré. Il préfigure ainsi le triomphe de la Résurrection, véritable dépassement d'une mort qui aurait pu être (mal) comprise et considérée dans l'instant comme une défaite. Le triomphe de Samson répond alors définitivement aux questions exclamatives pleines d'angoisse initiales :

Souffrez-vous ces liens, ces fers injurieux ?
Où sont de vos cheveux les faits victorieux ?[1]

L'usage de la figure accorde au contenu doctrinal – dont la pertinence est garantie par les exégètes – une grâce et une labilité proprement poétiques : il autorise une irisation du discours explicatif que vient étayer le commentaire porté par les annotations.

S'affranchissant même des contraintes temporelles, La Ceppède peut dans la même méditation glisser de la figure de Samson à celle de Noé pour évoquer le Christ sans devoir justifier ce transfert au prix d'explications pesamment didactiques, car les figures se répondent.

V. B. 1. 3. Noé, figure d'opprobre et de renaissance

Il suffit qu'un seul trait du *nexus* – même de détail – soit identifiable pour que le dialogue se noue entre figurant et figuré et que le charme opère. Nous appuierons notre démonstration sur la figure de Noé, écho de celle de Samson, très présente avec cinq occurrences, dans les deux recueils des *Théorèmes*. Centrale dans la dernière occurrence (II, I, 43) où elle s'est enrichie des signifiés évoqués dans les occurrences qui la précédaient, elle est particulièrement significative.

Comme le Christ est remarquable par la tragique injustice dont il est la victime, Noé est distingué, parmi tous les patriarches, par l'outrage qu'il subit de son fils Cham. Celui-ci tourne en dérision son père, inventeur du vin, qui, ivre et endormi, exhibe involontairement sa nudité. Cham fait constater à ses frères l'état indigne dans lequel il prétend que leur père s'est avili. Il est le seul auteur de l'outrage, à la différence de ses frères qui, à reculons, recouvrent Noé d'un manteau pudique.

Sa nudité et cet affront font de Noé la figure du Christ aux outrages, tourné en dérision par les Juifs et les Romains avant sa montée au Calvaire. Cham qui est le père de Canaan est le plus jeune des fils de Noé. Sa conduite relève d'une inconduite gravissime qui s'apparente à un parricide symbolique chez un peuple qui considère l'impudeur comme une faute majeure. L'affichage de la nudité renvoie en effet à la honte à laquelle Adam et Ève ont été contraints après leur départ de l'Éden. Cham est, en conséquence, maudit par le patriarche et devient sous la plume de La Ceppède la figure du peuple juif, stigmatisé pour son déicide[2] dont la tradition catholique le charge.[3]

[1] I, I, 96.

[2] Ce terme de « déicide » appelle un éclaircissement majeur même s'il est en marge de ce commentaire. Nous touchons en effet, avec lui, à un sujet délicat : l'antisémitisme avéré du poète aixois. Annotation 2 *Ce Cham* du sonnet I, II, 72 p. 309 : « Le Juif est icy appelé Cham, qui fut sa figure. Car de mesme que Cham en la Genèse 9. verset 22. découvrit à ses frères les parties honteuses de son Père & s'en moqua, ainsi le Juif découvre à cette occasion à ses frères (c'est-à-dire au Latin et au Grec, qui estoient présens à cest spectacle) les hontes, & l'opprobre qu'il a fait à Jésus-Christ son Père, & se moque de luy. »

[3] Voir *infra* le pouvoir des images au service de la dévotion.

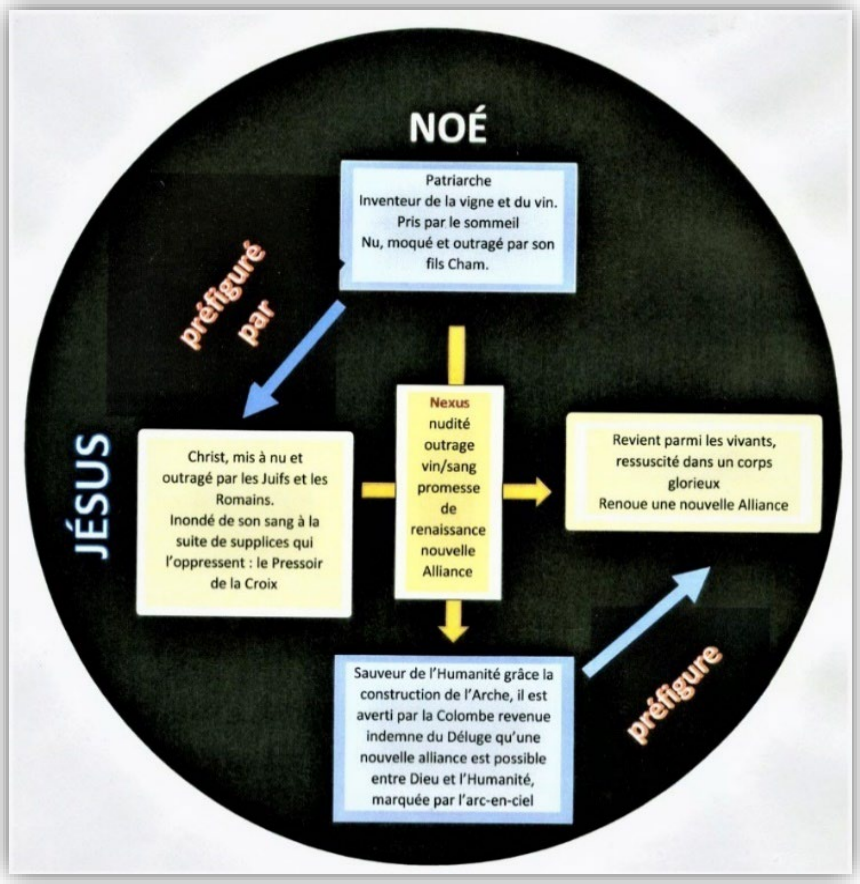
Le nom propre devenu commun sous la plume de La Ceppède introduit par incidence la figure de Noé pour évoquer le Christ nu sur la Croix :

> Ceste Histoire de Noé (figure du Sauveur) est escrite au 9. chap. de la Genes. Et ce qui est icy raporté au vers. 20 jusqu'au 24. inclus. dudit chapitre. Beros. Annianus en son Histoire a escrit aussi de Noé, & de Cham, voicy ce qu'il en dit (servant à nostre propos) en son 3. liv. Noé avant que partir d'Armenie (où premier il s'arresta après le déluge) enseigna aux Arméniens la simple Agriculture : & le premier de tous treuva, recogneut, & planta la vigne, & monstra d'en faire du vin. Pource on dit qu'il fut appellé les anciens Ianus (c'est-à-dire) porte-vin, nom qui prend son origine de ceste voix Hébraïque Iaijm, qui signifie vin. Or le sens allégorique de Noé, de sa vigne, de son sommeil, de sa nudité, de son fils Cham, & de son éveil, est fort à propos raporté à Jésus-Christ par S. Augustin […] En voicy le raport : Comme Noé planta la vigne belle, & douce à son commencement : Jésus-Christ planta & cultiva la Synagogue bonne, & saincte en son premier establissement. […] Ceste vigne se corrompit, & se changea en l'amertume des vins estrangers, & pour les bons raisins attendus, ne rendit que des lambrusces. Témoin le fiel, & le vinaigre qu'elle offrit en Calvaire à son Seigneur qui l'avoit plantée. Noé fut si fort amoureux du vin de sa vigne qu'il en fut enyvré, à tant de s'endormir, & laissa ses *parties honteuses à descouvert à ce mauvais fils Cham, qui s'en mocqua, & publia la honte de son père à ses frères. Jésus-Christ fut de mesme enyvré de l'Amour de ceste Synagogue, de façon qu'il en fut profondément endormi sur la Croix du sommeil de la mort, monstrant à nud non seulement son corps, mais encor les infirmitez naturelles, auquelles il l'avoit assubiecti pour sa vigne, & pour nous : Dont son fils Cham, c'est-à-dire ce méchant peuple Hébrieu se mocqua le voyant attaché au gibet (comme témoignent les Evangel.) En fin Noé s'éveilla, se leva, ayant esté sa nudité couverte d'un manteau mystérieux : Ainsi nostre grand Noé Jésus-Christ s'est esveillé du somme de la mort, & s'est relevé du tombeau ayant couvert sa nudité, & revestu son corps d'un long manteau de Gloire, & de lumière, comme nous avons desja marqué.*[1]

Au fil du « raport » de la figure, le figurant Noé s'agrège – par le réseau des liens qui composent le *nexus* de la figure – au figuré le Christ par la vigne/Synagogue, l'ivresse/mort, sa nudité et celle de Jésus crucifié, l'outrage de Cham/l'outrage des Chams, pour devenir « nostre grand Noé Jésus-Christ » :

> Tout nud donc il exerce à ce coup sa Prestrise,
> Et couvre la rougeur dont Ève fut surprise,
> Dont son mary rougit lors qu'ils se virent nuds.
>
> Puis tantost enyvré de l'amour de nos ames
> Dormant nud sur la Croix ces Chams, ces fiers haineux,
> Moqueurs le gausseront de cent brocards infames.[2]

[1] Annotation 1 *Noé* p. 124 du sonnet II, I, 44.
[2] I, III, 11.



Mais la figure de Noé n'est pas strictement tragique car elle porte avec elle l'espoir d'une rédemption. Le bâtisseur de l'Arche qui permit à la Colombe de revenir un brin d'olivier dans le bec, appelle l'espoir d'un apaisement avec le Ciel, la fin du châtiment divin du Déluge.

> Ainsi partit jadis de l'Arche, & séjourna
> Peu dehors la Colombe, & prompte retourna
> Portant un rameau vert de l'arbre pacifique.[1]

Cette figure est emblématique de cette poétique dont le jeu, la complémentarité et la diversité contribue à approfondir l'aura poétique et la densité, source de méditation.

[1] I, III, 87.

VI. Les résonnances figuratives et l'enrichissement des figures

Comme les blasons dessinent par fragments un atlas anatomique de la Femme ou de l'Homme, les figures, surtout lorsqu'elles sont associées pour construire un figuré et un seul – en particulier celui du Christ – dessinent de lui une image kaléidoscopique. Elles construisent un espace dans lequel tout devient porteur d'une signification autre, un espace qui met le lecteur dans un état de vigilance constante devant ce qui pourrait être signe ou figure. Le Christ étant par définition partout, le « jeu » – la méditation – consiste à le trouver toujours, *non nova sed nove*. Elles peuvent, en effet, entrer en résonnance et en brosser un portrait symbolique particulièrement synthétique et étoffé. De-là naît le sentiment de profondeur et de relief qui se dégage de ce « feuilletage » de figures annoncées par les prophètes. L'étude d'un sonnet autour de la Pentecôte qui reprend des figures déjà répertoriées, celle de Noé, celle de Samson mais aussi celle de Mardochée éclairera, nous l'espérons, notre propos :

> À ce grand jour Noé (que l'amour de sa plante
> Terrassa découvert, assoupi du sommeil)
> S'éveille, se relève, & donne (à son éveil)
> Une robe à son corps glorieuse & brillante.
>
> À ce grand jour Samson (que la main mal-veillante
> Des Hébrieux enferma dans les murs du cercueil)
> Penètre sa closture, & d'une main vaillante
> Se fait jour dans l'Averne, & le comble de dueil.
>
> Mardochée à ce jour vaincueur de la malice
> De l'infernal Aman, le pend à son supplice,
> Et triomphe vivant des ennemis défais.
>
> Aujourd'huy la Colombe après ce grand orage
> De la Croix, r'entre en l'Arche, & refait le courage
> À ces unze suivans par l'Edict de la paix.[1]

Cette méditation est très représentative des mécanismes mis en jeu par la figuration du Nouveau Testament par l'Ancien. Elle convoque deux figures majeures (Noé et Samson) ainsi que celle moins fréquente (deux occurrences seulement dans l'ensemble de l'œuvre) de Mardochée. Toutes sont étayées d'un commentaire exégétique dans une annotation spécifique à chacune.

A priori, les trois personnages bibliques n'ont pas de point commun : le premier, Noé, est un patriarche qui, mis par Dieu dans la confidence de l'imminence du Déluge, construit l'Arche, le second, Samson[2], est un juge d'Israël doté (parce qu'il est né consacré) d'une force prodigieuse. Il

[1] II, II, 44.

[2] Annotation 2 *Samson* p. 126 du sonnet II, II, 44 : Samson (dont l'histoire est escrite au 6. chap. du liv. des Juges) fut la figure de Iésus-Christ en tout, & singulièrement en ce mystère de la Résurrection. Sainct Chrysost. l'a marqué merveilleusement bien sur la l. aux Corint. chap. 2 en ces mots, *Samson iter faciens leonem manibus enecavit : & Dominus ac Salvator noster per suscepi corporis sacramentum leonem Diabolum extensis in cruce manibus interemit. Samson de ore leonis fauvum mellis abstraxit : Dominus de faucibus diaboli plebem suam, quae sibi per viam facta est dulcis, eripuit. Samson populum Israel debellatis hostibus : Dominus extinctis daemoniis populum suum de morte perpetua liberavit. Samson obferatis portis*

est défait par traîtrise par les Philistins. Il se libère en mourant et détruisant le temple dans lequel il est tenu enchaîné. Le troisième, Mardochée[1], est un Juif déporté à Suze, en Perse, mais qui jouit d'un réel pouvoir en raison de la proximité de sa nièce Esther avec le souverain Assuérus. Menacé par un ministre, Aman qui nourrit, de surcroît, le dessein de provoquer le massacre des Juifs déportés, il retourne habilement la situation et fait pendre Aman et ses dix fils sauvant ainsi ses coreligionnaires.

Chacune des trois premières strophes est consacrée à une figure : le premier quatrain à Noé, le second à Samson, le premier tercet à Mardochée. Le second tercet, qui s'appuie sur la *volta* du sonnet, est consacré au figuré, c'est-à-dire le Christ apparu sous la forme symbolique de la Colombe de l'Esprit-Saint qui consacre, le jour de la Pentecôte, les onze apôtres réunis. On remarquera que dans cette méditation, tous les personnages sont des figures qui, par emboîtement, signifient le Christ. La structuration du sonnet repose sur l'apposition de strophes célébrant l'avènement d'une victoire. L'anaphore temporelle « à ce grand jour » des quatrains est suivie du nom de la figure « À ce grand jour, Noé / À ce grand jour, Sanson ». Elle est reprise dans un chiasme au premier tercet où le nom de la figure, Mardochée, précède le groupe anaphorique. Chacune de ces strophes présente un court récit, synthèse de tragédies, mettant en évidence un renversement de situation décisif, une *metanoia* : une victoire définitive et sanglante suit un échec préalable. Les rimes soulignent ce contraste sous la forme de couples (notamment d'opposition) : sommeil/éveil, main malveillante/main vaillante, cercueil/deuil, malice/supplice mais la mort change de camp pour les deux derniers couples qui se renforcent l'un l'autre…

Le bouleversement traditionnel de la *volta* est, dans ce sonnet, gommé ; la charnière est d'ordre strictement temporel. Elle n'apparaît qu'au vers 13 avec l'adverbe « Aujourd'hui » qui s'oppose à un « jadis » implicite. On relève donc une vraie solution de continuité entre les trois premières strophes et le dernier tercet qui achève – pour ne pas dire « accomplit » – la galerie des figures qui le précèdent. Ainsi, le deuxième tercet met lui aussi en scène un heureux événement succédant à une débâcle à travers un couple d'oppositions « orage/courage ». Le figuré qui a été précédé par trois figures bibliques reprend le schéma triomphal sous une double forme, celle allégorique de « la Colombe de l'Esprit-Saint »[2] et celle métaphorique du « grand orage De la Croix » qui reprend l'idée même du Déluge, et *in absentia* l'arc-en-ciel qui apparaît en qualité de figuré dans l'expression « l'Édit de la paix ».

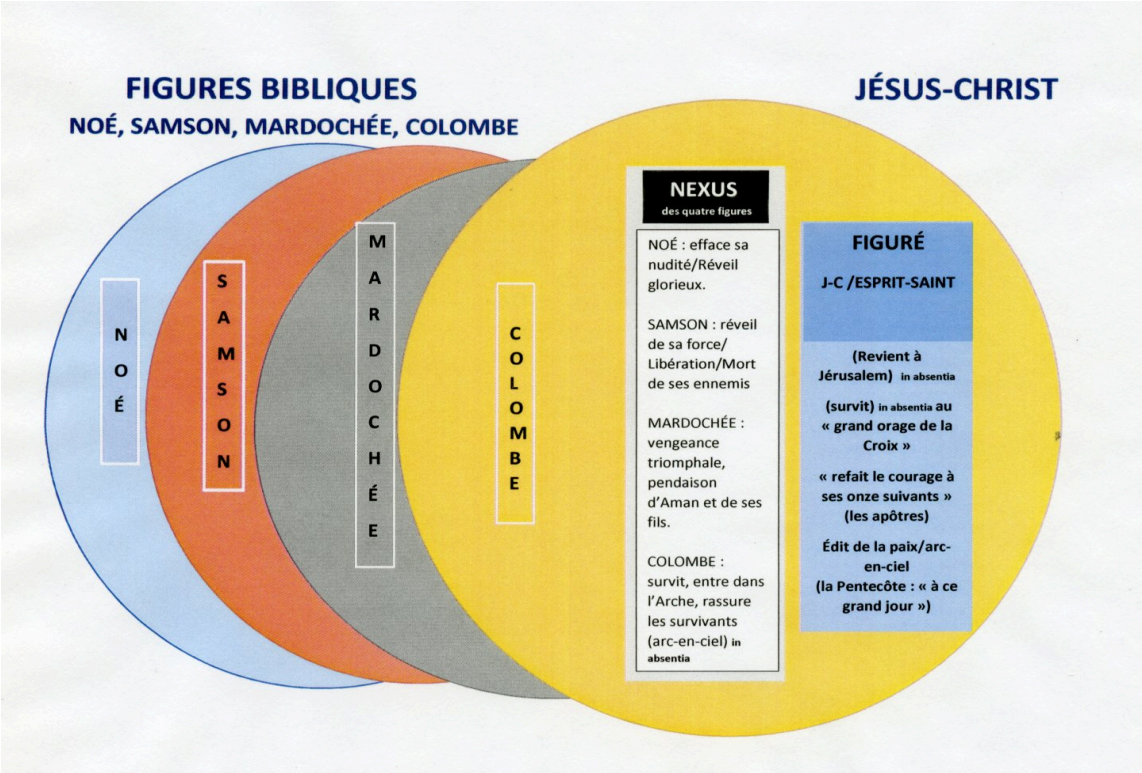
---

clauditur in civitate : Dominus obsignato clauditur monumento. Samson fractis feris, sublatisque portis securus evadit : Dominus ruptis infernae sedis obicibus, apertoque sepulchro recepta carne, a morte liber egreditur ».

[1] Annotation 3 *Mardochée* p. 126 du sonnet II, II, 44 : son histoire est escrite au liv. d'Hester chap. 7. Ce rapport, en un mot, est tel. Mardochée très homme de bien fut persécuté par Aman : Jésus-Christ le Juste des Justes fut persécuté à mort par l'Aman d'enfer : Aman fit dresser un gibet pour y pendre Mardochée, & y fut pendu luy mesme : L'Aman infernal fit dresser la Croix pour y pendre Jésus-Christ qui s'en retira & se r'avivant y attacha pendu, & captif pour jamais son ennemy. Mardochée avec l'assistance d'Hester, sa fille adoptive, Royne, & femme d'Assuère défit ses ennemis, & sauva tout le peuple Hébrieu : Jésus-Christ présente la Royne du Ciel sa mère a sauvé non seulement les Hébrieux (qui croiront en luy) mais encor tout le monde, & défait ses haineux ».

[2] Annotation 4 *La Colombe* p. 127 : (De laquelle au 8. de la Genes. vers.8 jusqu'au 11 inclus.) fut encor une figure de l'Ame de Jésus-Christ r'entrée dans l'Arche de son corps annonçant la paix par le rameau d'olivier, symbole d'icelle […] et par ces paroles dont il salua ses Apostres en S. Luc 24. vers.36 *Pax vobis*, raportées à la fin de ceste Méditation.

Il est dès lors possible d'établir un schéma récapitulatif de ce réseau complexe qui dévoile une figuration « feuilletée » du Christ.



Le chaînage des figures, que ce schéma s'emploie à mettre en évidence, établit des ponts non seulement entre des personnages mais aussi entre des temporalités qui ne sont distinctes que pour les esprits profanes. Elles fusionnent pour le dévot La Ceppède dans une homogénéité justement soulignée par Jean Rousset une « brume » de Temps dans laquelle ont été harmonisées, selon le dessein divin, les temporalités historiques :

> Ainsi se composent un monde et une histoire humaine homogènes et continus sans cesser jamais d'apparaître distincts, ordonnés et hiérarchisés ; on les voit se composer et se développer dans le sens d'une progression vers un achèvement, d'une montée de l'ébauche vers l'accomplissement, du chiffre scellé au sens ouvert, de la figure à la vérité.
> La vérité succède à l'ombre des figures. (III, 79)
> Si le système des correspondances universelles n'est pas particulier à La Ceppède, s'il est ancien et généralement reçu à la Renaissance, on ne peut douter que le poète le vive profondément et de la façon la plus cohérente pour en faire l'une des assises de sa pensée et de sa poésie ; il s'en empare comme de l'instrument le mieux adapté à une méditation avide de saisir le spirituel dans le concret, de contempler « l'humanité de Jésus-Christ », de vivre un drame où le divin, échappant à la vision directe, ne se révèle que dans la pénombre des signes et des voiles :
>
> Aux mystères divins la nüe sert tousjours,
> Car elle tient un peu de la nuict et du jour,
> Selon que plus ou moins le soleil la pénètre.
> Ainsi, comme à travers un nuage entre-ouvert,
> Le Seigneur des seigneurs manifeste son être

Ni trop obscurément, ni trop à descouvert. (II, III, 10) [1]

« Cette nue [qui] tient un peu de la nuict et du jour » n'est autre pour l'esprit des prophètes pénétré par la lumière divine, qu'un entredeux temporel, un présent perpétuel : « l'Hui de l'Éternité » dans lequel évoluent ceux que Dieu a voulu, de toute éternité, clairvoyants. Le lecteur, assigné au temps historique et affecté d'une forme d'aveuglement – comparable à celui d'Ammon et Cléophas, les disciples d'Emmaüs – ne jouit pas du privilège accordé de toute éternité à quelques rares élus, il ne bénéficie pas non plus, comme eux, de l'assistance « personnalisée » du « grand Précepteur »[2]. Il se voit dès lors pris dans une situation particulière qui exige de lui deux attitudes dévotes, d'abord une réception très engagée « de ce qu'on ne peut apprendre sans Docteur »[3]. La Ceppède – qui n'est pas du tout un réformé – précise d'ailleurs dans une annotation afférente à cette méditation :

> Et même les plus grands Docteurs de la Loi n'ont pas entendu les Écritures. Aussi ne sont-elles pas si faciles et triviales qu'il ne soit besoin d'un grand et clair esprit pour les interpréter. Et n'a point voulu le Seigneur les rendre plus claires, afin qu'on ne les profanât, et pour nous rendre plus studieux et curieux à les entendre.[4]

Mais il lui faut aussi s'engager dans une participation active dans l'assimilation de cet enseignement qui passe par une méditation productive, féconde et personnelle. Lecteur et exégète mineur, il est, dans le même temps, destinataire d'une poésie qui s'écrit en pratiquant l'exégèse et invité à se consacrer à sa propre intellection interprétative.

VII. L'Hui de l'Éternité, temps des prophètes…

Le récit de la Passion est déroulé au présent historique ; ce présent est pourtant irrésistiblement perçu comme un présent d'énonciation par le lecteur. Cette « parlante peinture » actualise, comme avait pu le faire un Mystère pour un spectateur médiéval, la représentation de la Passion[5]. Par sa force et sa structuration dramatique, le récit poétique fait du lecteur bouleversé un témoin, un spectateur silencieux avec lequel La Ceppède partage ses propres états d'âme. Ce spectateur au prix d'un parcours de représentations dicté par « la composition de lieu » oscille de la terreur tout au long des *Théorèmes* de 1613 à l'exaltation lors des *Théorèmes* de 1622. À cette fin, « le poète adopte un ordre chronologique [qui] suit le déroulement d'événements racontés par les Actes ». L'illusion théâtrale joue puissamment. Jacqueline Plantié souligne d'ailleurs la théâtralité du récit tragique qui modèle fortement la temporalité[6].

---

[1] Jean Rousset, *op. cit.*, Introduction.
[2] II, II, 44.
[3] *Ibidem*.
[4] Annotation 2 *Sans Docteur* p. 243 du sonnet II, II, 44.
[5] Voir *infra* « le pouvoir des images au service de la dévotion » la composition de lieu.
[6] *Op. cit.*, p. 29 : « L'auteur […] invite à voir dans le sujet qu'il traite une tragédie (« Tout est plein de mystère en cette tragédie », I, I, 60), ou plus exactement une "tragique histoire", qui comporte,

Mais pour La Ceppède qui a lu de près saint Augustin, il ne s'agit pas d'illusion liée à une représentation mais d'une immersion dans le temps de la Passion qu'il suit fidèlement. Au premier abord, on voit que le glissement par la voie de la méditation dans le Temps du Christ – dont rend compte le tiroir verbal du présent – est rendu possible par une confusion de deux temporalités. Il convient de distinguer le temps de l'Histoire (auquel sont rattachés la narration des *Arguments* et le temps terrestre vécu par la personne même du récitant) et le Temps sacré qui permet l'adhésion mystique. Les différentes temporalités s'entrecroisent. Pour analyser le jeu complexe que ces temporalités associées malgré leur altérité déploient, nous userons de deux supports qui dans une démarche analogique peuvent éclairer notre propos : la musique et la peinture.

VII. A. LA FUGUE DE LA TEMPORALITÉ

Selon une construction toute musicale, l'expression de la temporalité pourrait relever de l'art de la fugue[1]. Le thème principal, le « sujet », si l'on garde à des fins d'élucidation la grille d'exploration musicale, est le Temps du Créateur. Singulier, il englobe toutes les temporalités qui, en lui se fondent : il s'agit du Temps éternel. Dans cette perspective, le « contre-sujet » est celui des Évangiles, temps du Christ incarné. Enfin, le second « contre-sujet » est le temps de la narration porté par un narrateur dont la temporalité s'accorde avec sa vie terrestre.

Le sujet (Temps du Créateur = Éternité) et le premier contre-sujet (temps historique des Évangiles) s'enroulent dans une tresse sacrée autour de figures bibliques et figures accomplies par le Rédempteur. Le premier contre-sujet (le temps historique des Évangiles) et le second (le temps de la narration dans lequel s'entend la prière) constituent la tresse de la méditation.

La voix de l'orant s'y impose comme médium omniprésent qui contribue à tresser la relation du lecteur au Christ. Tour à tour, les trois temporalités se superposent et parfois se confondent. La temporalité du Dieu éternel et celle du Fils incarné sont souvent indissociables tant elles sont fusionnelles puisque Jésus, devenant Christ, *accomplit* un projet inscrit de toute éternité dans la volonté du Créateur. Nous avons choisi l'analogie de l'architecture musicale de la fugue pour rendre compte de la temporalité attachée à la voie prophétique car le terme de « temps » convient assez peu pour désigner ce temps hors du Temps, cet « Hui » intemporel mais la logique picturale peut avec encore plus de fruit, peut-être, rendre compte de ce jeu temporel.

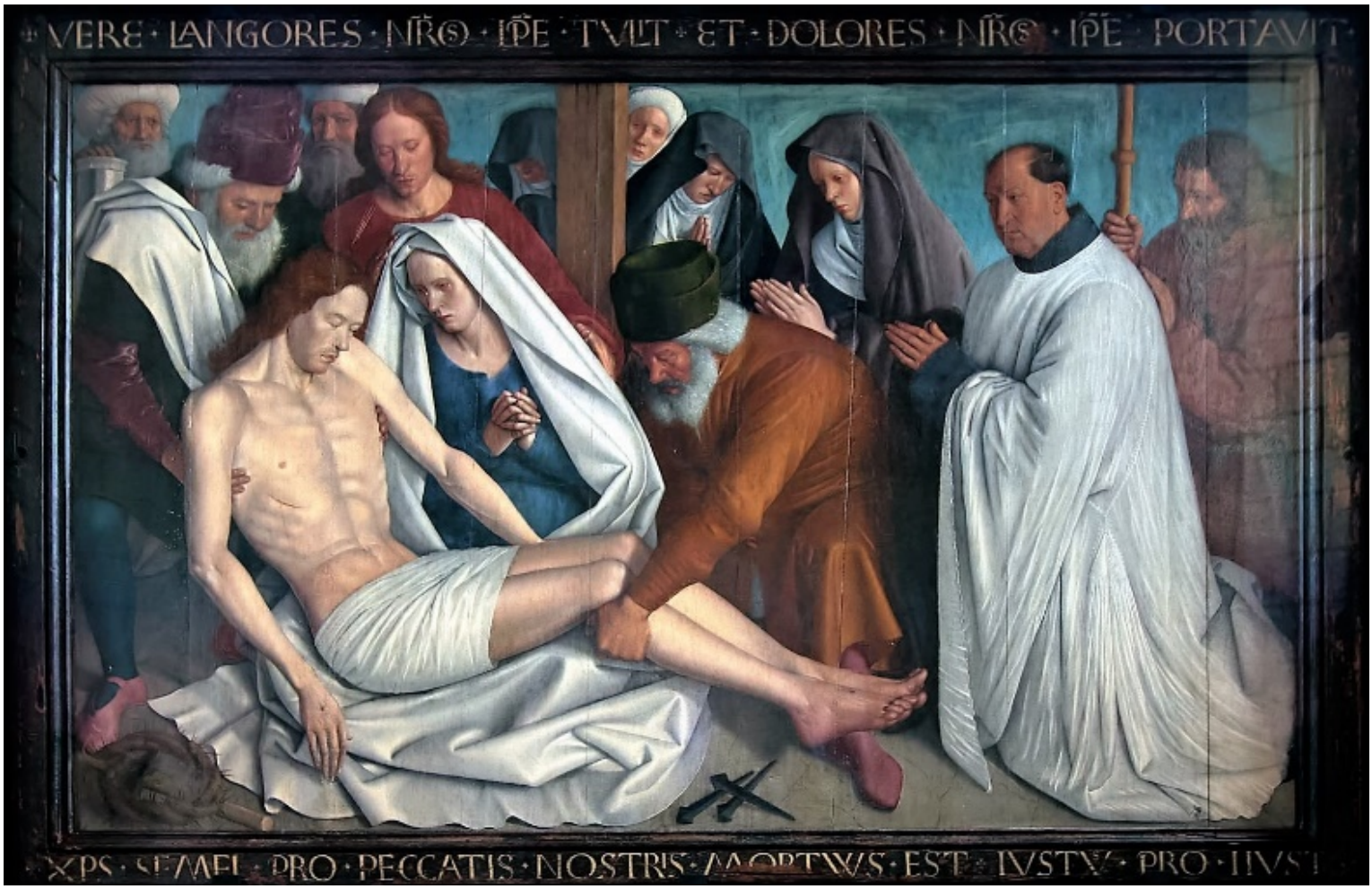
---

et La Ceppède emploie le terme technique, une catastrophe. Dans cette tragédie, le destin antique est remplacé par la volonté préordonnée de Dieu, qui cependant n'annihile pas la libre volonté humaine (ainsi celle de Jésus au Jardin des Olives). Les sept livres seraient une suite de deux tragédies complémentaires ; la première, en trois actes, seraient une sorte de *Prométhée enchaîné* et même mis à mort, la seconde en quatre actes, un *Prométhée délivré* (de son rocher), et exalté. La première susciterait surtout la pitié, la seconde l'admiration. Le spectacle varié (on est souvent bien près des mystères médiévaux), le soin à peindre le décor, la progression de l'action, les dialogues, les monologues, rien ne manquerait. Ni l'*agôn* tragique ! »

[1] Comme dans le « *Kyrie* » du Requiem de Mozart selon une analyse développée par Jean-François Zigel dans son émission du 3.11.2018 « Un requiem imaginaire » *La preuve par Z,* France Inter.

Dans un constant souci d'élucidation, nous userons donc de cette autre voie artistique pour analyser cette temporalité complexe. Nous faisons référence à une image de dévotion « la *pietà* de Nouans » peinte entre 1450 et 1460 par Jean Fouquet, comme support de notre démonstration. Il s'agit d'un retable d'autel représentant le Christ mort à peine descendu de la Croix, étendu devant sa mère. Il repose sur les genoux de la Vierge.

VII. A. 1. L'EXEMPLE DE LA *PIETÀ* DE NOUANS DE JEAN FOUQUET



Voici la description donnée par François Avril, commissaire de l'exposition « Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle » :

> Malgré le titre couramment donné à l'œuvre, il ne s'agit pas d'une Pietà à proprement parler, scène statique et généralement réduite à la Vierge tenant le Christ mort sur ses genoux, entourée éventuellement de Marie-Madeleine et de saint Jean. L'épisode figuré ici n'apparaît pas dans les Évangiles, mais combine plusieurs thèmes distincts issus des amplifications médiévales du récit de la Passion. Il s'intercale dans la séquence des événements suivant immédiatement la descente de Croix, avant l'embaumement et la mise au tombeau. C'est l'instant où, après avoir été détaché de la Croix, le Christ est posé par Joseph d'Arimathie et Nicodème sur les genoux de la Vierge. Au premier plan gisent les instruments de la Passion : la couronne d'épines, le marteau et les clous. Plusieurs autres personnages, au second rang, participent à la scène : debout derrière la Vierge,

> saint Jean pose délicatement ses mains sur le voile de celle-ci, dans un geste de tendresse et de protection ; les saintes femmes, voilées de gris sombre, et portant la guimpe, et Marie-Madeleine, au pied de la Croix sont regroupées à droite, deux vieillards apparaissant à gauche, de part et d'autre de Joseph d'Arimathie. Sur le bois de la Croix, trois rigoles de sang séché, strictement parallèles, rappellent le supplice du Fils de Dieu. La Vierge est assise à même le sol, conformément au type dit de la Vierge d'humilité. Pas d'effet pathétique dans cette composition monumentale, émouvante par sa sobriété même : seules quelques larmes, les yeux rougis, les doigts entrecroisés dans une crispation douloureuse, soulignent discrètement l'état d'âme de la Vierge, abîmée dans une méditation intérieure. La *Pietà de Nouans* constitue un *unicum* dans la peinture de Fouquet par ses dimensions exceptionnelles et par son iconographie, mais aussi par l'insertion, dans cette scène de la Passion, d'un donateur en prière.[1]

Ecclésiastique demeuré anonyme, le donateur a été introduit au pied de la Croix. Il y a été invité. Il est encouragé même à participer à la scène principale par un saint, son patron, que le bourdon et la tenue vestimentaire extrêmement rustique permettent d'identifier comme saint Jacques le Majeur. L'ecclésiastique, discret et énigmatique loin d'être relégué dans les marges du tableau en constitue un personnage de tout premier plan. Il introduit au cœur de la Passion, le monde du XVe siècle. En effet, aux pieds du Christ allongé, le prêtre occupe la moitié droite du retable, encadré par une des saintes femmes de l'Évangile et saint Jacques qui appuie légèrement le plat de sa main dans le dos de l'ecclésiastique en prières, dans un geste d'encouragement très doux. Abîmé dans une méditation profonde, nourrie de la contemplation du corps du supplicié, le religieux est représenté de façon très réaliste dans ses habits sacerdotaux du temps. C'est un chanoine. Son surplis à larges manches, sa « pelisse » qui est une soutane à col et manches fourrées de couleur sombre, et son aumusse, ce capuchon de fourrure de martre, disposée sur son bras droit dénotent son appartenance au XVe siècle. C'est un contemporain de Jean Fouquet. Le chanoine est donc passé du temps profane au Temps consacré de la Passion. Entré dans le tableau, il est entré dans la Passion et, avec lui ses ouailles, pour lesquels il est un intercesseur de premier plan. Même si la *Pietà* n'était qu'une image mentale pour ce chanoine, Jean Fouquet invite le spectateur, par la mise en abyme de cette image, à poursuivre avec ce fidèle privilégié la méditation partagée par tous les témoins, personnages bibliques ou non. Le fidèle est invité par le peintre à pénétrer dans l'image, aux côtés du chanoine comme le fidèle est convié par La Ceppède à entrer, à ses côtés, de plain-pied dans le texte. Comme le chanoine peint a intégré l'espace sacré où se tient la descente de croix, le lecteur de La Ceppède va être invité par le biais d'images méditatives développées dans ces trois sonnets, à rejoindre le Temps et l'Espace de la montée au Calvaire. Ainsi la contemplation de ces images va permettre le basculement dans cette autre réalité dévote qui est l'immersion contemplative, pèlerinage pieux dans un Temps sacré où La Ceppède, tel un prophète, guide notre faculté imaginante…

VIII. L'aporie temporelle

En effet, le temps qui nie l'idée même de temporalité est celui de l'« Éternité » de Dieu, l'Éternel Présent, le Temps qui précède et fait fusionner les autres perceptions du Temps. Il

[1] *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, sous la direction de François Avril, Paris, Bibliothèque nationale de France/ Hazan, 2003, pp. 161-162[2].

pourrait d'ailleurs être plus aisé de le définir par la négation de toute temporalité comme le fit le philosophe Cioran, lecteur d'Augustin : « Il fut un temps où le temps n'était pas encore… »[1] Cette aporie distingue implicitement mais efficacement un temps qui n'existait pas et les temps humains, indéfinissables mais que l'expérience de la vie rend perceptibles. Les mots du philosophe pourraient bien rendre compte en écho de l'approche laceppédienne de l'« Huy de l'Éternité » évoqué au présent :

> Père Saint, qui au Hui de ton Éternité
> As engendré ce Fils, ta Splendeur, ton Essence,
> Souffres-tu qu'on le traite avec tant d'indécence ?
> Voilà qu'on foule aux pieds sa pauvre Humanité.
>
> Peux-tu bien endurer que ta Divinité
> Soit en lui profanée ? où croupit ta puissance ?
> Donc ta foudre sans pointe, avec impunité,
> Permet à ces méchants d'opprimer l'innocence ?
>
> Ha ! Seigneur, je vois bien, tu nous aimes si fort,
> Que pour nous racheter de l'éternelle mort
> Tu ne veux épargner ta propre géniture.
>
> Ton Fils peut en souffrant ce qu'autre ne peut pas.
> C'est pourquoi ton vouloir est qu'il souffre à cette heure
> (Pour nous donner la vie) un rigoureux trépas.[2]

Une note de sa main portant sur la belle expression d'« hui de l'Éternité » commente cette perception du Temps essentielle pour la dimension prophétique de l'œuvre :

> Ainsi parlent les Théologiens interprétant le 7. verset du Pseaume 2. *Le Seigneur m'a dit, tu es mon fils, je t'ai aujourd'hui engendré* (Ps 2, 7). Et bien qu'Euthymius & autres rapportent cet *Hodie*, à la génération temporele, & naissance de Jésus-Christ et que S. Hiérosme & S. Hilaire l'interprètent de la résurrection, sur ce qui est dit au 13. des Actes verset 33. & aux Hébrieux I. verset 5. Toutesfois la plus saine & plus receuë interprétation est d'entendre cet *Hodie*, de la génération éternelle. Et à la vérité (comme a remarqué l'Archevêque Genebrard sur ledit Psaume) ce mot *Hui* ou *aujourd'huy* est le vrai Symbole de l'éternité, en laquelle il n'y a point de vicissitudes de jours, mais un hui perpétuel sans commencement ny fin, sans passé ni futur, mais toujours présent et permanent.[3]

Lecteur des *Confessions* de saint Augustin auxquelles l'appareil critique des annotations renvoie fréquemment, il sait que les outils linguistiques font défaut au mortel pour évoquer ce perpétuel présent, conceptuellement inaccessible à l'Homme. Dans une paraphrase lumineuse, il crée donc cette béquille linguistique particulièrement efficace pour rendre compte de ce qui est ineffable… Il suit, ce faisant, l'évêque d'Hippone s'adressant à Dieu :

> Étant donc admis que les temps sont tous ton ouvrage, s'il y eut, avant que tu fasses le ciel et la terre, un temps quelconque, pourquoi dire que tu chômais, sans ouvrage ? Ce temps-là même, aussi bien, tu l'avais fait et il ne put y avoir des temps passés avant que tu aies fait des temps. Si d'ailleurs, il n'y eut, avant le ciel et la terre, aucun temps, pourquoi demander ce que tu faisais alors, puisque, faute de temps, il n'y avait pas d'alors ? Toi, au surplus, tu n'es pas d'un temps avant d'autres temps, sinon tu ne serais pas avant tous les temps. Non. C'est du haut de

[1] Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 744.
[2] I, I, 97.
[3] Annotation 1 *Au Hui* p. 188 du sonnet I, I, 97.

> ton éternité, perpétuel présent, que tu es avant tout passé et que tu es également par-dessus tout avenir, puisque cet avenir sera, une fois venu, le passé, tandis que toi tu es identique à toi-même, sans que tes années décroissent. Tes années, parce qu'elles sont stables, sont stables, toutes ensemble, sans qu'il en vienne, car elles ne passent, pour en chasser qui s'en aillent ; ce sont les nôtres d'ici, qui seront toutes au complet quand elles auront toutes cessé d'être. Tes années sont un unique jour et ton jour à toi est non pas un « jour pour jour » mais un « aujourd'hui », ton aujourd'hui qui, non plus qu'il ne succède à un hier, ne cède la place à un demain. Ton aujourd'hui, c'est l'éternité, d'où vient que tu as engendré, coéternel, celui auquel tu as dit : « Je t'ai engendré, moi, aujourd'hui. » Les temps, c'est toi qui, tous, les a faits, et tu es avant tous les temps, sans qu'il y ait eu temps quelconque où le temps n'existait pas.[1]

Le propre des prophètes est d'être « purifiés, liquéfiés au feu de l'amour divin dans cette permanence »[2]. Ils sont associés à ce temps intemporel, ou plus exactement cette temporalité intensifiée comme la définit Paul Ricœur, lui aussi lecteur attentif d'Augustin :

> [L'intensification] ne consiste pas seulement en ce que le temps est pensé comme aboli sous l'horizon de l'idée-limite d'une éternité qui le frappe de néant [...]. Elle vise plus fondamentalement à extraire de l'expérience même du temps des ressources de la hiérarchisation interne dont le bénéfice n'est pas d'abolir la temporalité mais de l'approfondir.[3]

Le Temps sacré de l'Ancien Testament et le Temps du Nouveau ne sont ni linéaires ni circulaires mais enchevêtrés. La temporalité approfondie qui leur est commune autorise le passage d'un événement mentionné dans un Testament à un autre événement figurant dans l'autre Testament qui lui fait écho. Car, dans cette Histoire sacrée, à chaque événement rapporté sont attachées une signification dédoublée et une nécessité qui excluent le hasard. Chaque événement est d'abord un signe : annonce dans l'Ancien Testament, réalisation dans le Nouveau Testament. La Ceppède, campé dans sa figure prophétique, joue habilement sur cette complexité des temporalités, cette « labilité » du Temps résultant de la coexistence d'un temps apparemment historicisé par l'Incarnation et d'un temps sacré attaché au « créateur éternel de la création temporelle »[4]. Par sa proximité avec Dieu, le prophète, lui non plus, n'est pas prisonnier du Temps. Nous illustrerons notre analyse par un premier exemple qui s'inscrit dans l'exégèse de l'Ancien Testament : il fait référence au prophète Zacharie et au Christ transpercé par la lance de Longin.

La Ceppède rapporte que le Christ mort vient de recevoir une ultime blessure :

> Un Ministre tandis de la Juive insolence
> Dans son gauche côté porte un grand coup de lance
> D'où le sang tout à l'heure, et l'eau, vont ruisselant.[5]

Il commente ensuite cet événement tragique dans le sonnet suivant :

> Ainsi l'avait prédit ce Christ par son Prophète
> Que les cruels ouvriers de sa triste défaite

[1] Saint Augustin, *Les Confessions*, XI, trad. Louis de Mondadon, Paris, Éditions Pierre Horay, Seuil, 1982, p. 311.
[2] *Ibidem*.
[3] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1 « l'intrigue et le récit historique », Paris, Éditions du Seuil, 1983. pp. 64-65.
[4] *Ibidem*, note p. 52.
[5] I, III, 93.

Regarderaient vers lui, qu'ils avaient transpercé.[1]

Plusieurs remarques s'imposent d'emblée. Relevons en tout premier lieu que celui qui commente le dernier outrage infligé au Rédempteur mort est le Christ lui-même, sujet du verbe du verbe principal « avait prédit ». On aurait pu être tenté de gloser que le prophète Zacharie avait annoncé, dès l'Ancien Testament, cette péripétie mais La Ceppède se montre beaucoup plus précis dans son expression, plus rigoureux. En effet, le poète réduit le prophète au simple *medium* de diffusion de la nouvelle. Zacharie est représenté grammaticalement par le complément instrumental « par son prophète ». Réduit à son organe vocal, Zacharie n'est donc ni le sujet s'exprimant ni le sujet actant, il n'est que le porte-voix du Christ. C'est bien le Christ qui est le sujet grammatical et l'objet du sacrifice. Le pronom relatif « qu' » qui reprend l'antécédent « lui » est l'objet du verbe « ils avaient transpercé » . C'est bien le Christ « historicisé » par son incarnation dans le Nouveau Testament, qui annonce donc *dès l'Ancien Testament*, quel sera ultérieurement son destin.

Le jeu des « tiroirs verbaux » particulièrement sophistiqué rend compte de cette altérité attachée au temps prophétique. Ainsi, le plus-que-parfait « avait prédit » ouvre sur un conditionnel à valeur strictement temporelle de futur du passé « regarderaient ». Ce conditionnel est de surcroît postérieur à un autre plus-que-parfait « avaient transpercé », chronologiquement très proche de l'action de « regarder ». Or la représentation traditionnelle du temps sous la forme d'une flèche ne peut pas rendre compte de la complexité du phénomène dans le temps prophétique auquel se réfère La Ceppède car les temps renvoient à des chronologies éloignées les unes des autres qui ne sont ni télescopées, ni échelonnées. En réalité, pour La Ceppède, elles sont corrélées grâce au Christ qui les fait fusionner. C'est lui qui fait état dans le Passé le plus ancien de ce futur qui le concernera. À l'évidence, l'étalonnage humain du Temps que symbolise traditionnellement une flèche n'a plus de réelle pertinence : le Temps ne peut plus être symbolisé par une flèche car il s'arrondit en boucles qui se répondent en échos.

Dans l'ancrage temporel de Zacharie, dans ce repère spatio-temporel de l'Ancien Testament, le Christ est déjà présent et acteur : le Christ se voit et se donne à voir supplicié à son prophète Zacharie. Ce supplice s'inscrit donc dans un futur au regard de la vie humaine de Zacharie et de celle à venir d'un Christ incarné. Mais, quand par la voix de Zacharie, le Christ a fait état de la vision de ce qu'il allait subir, il a greffé son futur « historique » d'homme supplicié au cœur du passé biblique de toute l'Humanité. C'est très exactement la fonction singulière des voix des « oracles vieux » qui ne dépendent que de « l'hui de l'éternité ».

Les prophètes n'ont pas une disposition naturelle, liée à leur idiosyncrasie, qui les rende aptes à anticiper ce qui va advenir, mais La Ceppède donne la clef de leur merveilleuse aptitude. Les prophètes ont l'insigne privilège de cheminer dans le même Temps que le Christ, ce Temps consacré qui ne renvoie pas à une temporalité chronologique mais à une contemporanéité élective avec le divin. Partageant l'intimité de Dieu, ils peuvent en acquérir quelque « caractère secondaire » qui les marque à jamais, même si ces traces ne sont que les rémanences du commerce secret de Dieu qui les a approchés. Parce qu'ils ont déjà vu, ils peuvent annoncer. De même que les textes évoquent une parousie du Christ avec la Transfiguration, on peut concevoir une parousie propre à certains prophètes comme Moïse, l'éblouissant :

[1] I, III, 94.

Moïse après avoir à l'Eternel parlé
Fut contraint de tenir son visage voilé,
Pour n'éblouir les yeux du peuple Israélite.

La face de mon Christ brillait bien autrement.
Vous en fîtes la preuve, ô peintre Abigarite,
Lorsque son jour frappa vos yeux d'aveuglement.[1]

Moïse a vu le Christ, il en garde un stigmate, celui de la lumière avec lequel il doit composer « pour n'éblouir les yeux du peuple Israélite » car la clairvoyance des uns implique nécessairement l'aveuglement des autres… Toutefois la luminescence du « Cornu » comme le désigne aussi La Ceppède s'avère moindre que celle du Christ dont le portrait a suffi à frapper de cécité le peintre Abigarite qui voulut le représenter. La plume de La Ceppède confirme par les exemples d'autres prophètes que, selon lui, les prophètes ne voient pas mais conçoivent parfaitement ce que le Christ va apporter dans sa Révélation. Cette connaissance n'est pas voilée, approximative, mais tout à fait précise. Ils sont « dans le secret de Dieu » depuis les « temps très anciens ». Ils en retirent force paisible et sérénité malgré des épreuves, et des plus terribles. Car ces épreuves sont inscrites dans un temps dont ils ne sont pas, malgré leur humanité, prisonniers. Ainsi en va-t-il pour Abraham, Job et David que convoquent les *Théorèmes*. Le narrateur rapporte qu'Abraham conçut, dans une vision spirituelle, ce que virent les Apôtres, à l'identique « tout tel », lors de la Pentecôte :

Ce beau jour, ce grand jour que l'âme prophétique
Du Père des Croyants désira tant de voir,
Pour la perfection de son œuvre mystique
Est arrivé tout tel qu'il le put concevoir.[2]

Le sonnet II, II, 57 s'avère beaucoup plus explicite encore puisqu'il précise que la vision spirituelle des prophètes est rendue possible par la présence réelle du Christ à leurs côtés car, seul, nous dit La Ceppède, un prophète peut voir et concevoir les rapports secrets à nul autre intelligibles sans les lumières de l'Esprit Saint :

Ayant doncques rendu les siens plus accostables
Aux mystères du Ciel, il leur fait concevoir
Le rapport des secrets qu'il leur avait fait voir
A ce qu'en ont prédit ses hérauts véritables.

Le factitif présent de la prophétie accomplie (« fait concevoir »), le factitif plus-que-parfait (« avait fait voir ») et le passé composé (« ont prédit ») de la prophétie initiée ne sont qu'un trompe-l'œil. Ces formes ne renvoient qu'en apparence à des réalisations historiques qui ne s'inscrivent pas dans l'existence de ces héros bibliques (Job, David, Moïse, Isaïe, etc.). Elles renvoient en réalité à des rapports secrets qui s'inscrivent, eux, dans l'atemporalité de l'Éternité. En deçà de ce ballet apparent de « tiroirs verbaux », seule compte la détermination de l'Esprit marquée par les factitifs qui instrumentalisent les substituts, les prophètes, « hérauts » de l'Esprit. Ils ne peuvent être démentis par les faits car ils ont porté une parole immuable qui vaut action à accomplir, engagement irréversible. Telle est le sens de la leçon que le Christ donne à Pierre, trop ardent à le défendre :

[1] I, I, 51. « La Ceppède renvoie ici à Nicéphore qui racontait comment un excellent peintre du roi Abigare avait perdu la vue en essayant de peindre le visage du Christ et d'en soutenir l'éclat » note Jacqueline Plantié.
[2] II, I, 45.

Si je ne souffre point, Simon, ces forfaitures,
Dit encor le Sauveur, si tu veux m'arracher
Des mains de mes haineux, tu veux donc empêcher
Qu'on ne voie accomplir les vieilles Écritures.

Si je ne souffre point aujourd'hui ces tortures,
Si tu ne veux donc point avecque moi lâcher
La bride à ces mauvais, en vain j'ai fait prêcher
Mes Hérauts : ils n'ont donc prêché que d'impostures.

Ne sois donc plus, Pierre, ni si chaud ni si prompt,
Ains souffre que je souffre à ce coup cet affront,
Pour signaler ma foi par la fin de ma vie.

Je la vouay jadis au salut immortel
De mes chères amours : c'est toute mon envie
De la sacrifier sur l'amoureux autel.[1]

Or, ce vouloir divin est libre de toute temporalité. D'ailleurs La Ceppède tient à le préciser dans une annotation afférente au poème : elle signale que « jadis » est ici délié de toute accroche temporelle puisqu'il renvoie « au conseil défini, au décret éternel de Dieu ». Les prophètes ne sont donc que les vecteurs de ses incursions dans le Temps. Pour l'homme de foi, le temps consacré est Un et au fond indifférencié. Pour ceux qui sont habités par une perception religieuse du Temps, l'habillage en tiroirs verbaux n'est qu'apparence. Non seulement, d'un point de vue technique et grammatical, l'habillage n'est que figuration d'une temporalité, mais dans son essence même, il n'est que pure illusion. Alors il faut bien convenir que, selon La Ceppède, « la flèche du Temps » appliquée à l'Histoire Sainte est une représentation dénuée de toute pertinence… À une réserve près portée par le concept de « condescendance ».

Si l'on tient compte de cette idée importante de la « condescendance » déjà évoquée *supra*, c'est-à-dire d'une adaptation progressive du message divin aux époques, on peut affirmer que l'homme de foi envisage, *in fine*, un progrès dans l'histoire de l'humanité. Il se traduit, idée banale au début de la Renaissance, par l'évolution progressive d'hommes absolument « corporels » en hommes plus spirituels.

Mais cette distinction entre hommes corporels et hommes spirituels ne vaut que pour l'*homo vulgaris* car il est des hommes, nous dit La Ceppède, auxquels l'idée de progrès ne peut être associée : il s'agit des prophètes et des émules qu'ils ont convertis. En effet, le prophète, en raison de sa clairvoyance même, mesure que la flèche n'est qu'illusion donc la condescendance ne s'adresse pas aux prophètes si proches du divin… Ils n'accèdent pas par degrés à la Vérité, ils basculent en Elle comme Saül, renversé de son cheval sur la route de Damas, bascule dans la foi. Illuminés, ils deviennent pourvoyeurs de lumière, porteurs d'éclats de vérité, éléments de cette condescendance qui s'adresse au vulgaire.

[1] I, I, 72



La Conversion de Paul

Michelangelo Merisi dit Le Caravage, chapelle Cerasi, *Santa Maria del Popol*o, Rome (entre 1600 et 1604)

Dans son *Avant-Propos*, La Ceppède affirme avoir été lui-même, comme Saül, converti, illuminé de l'intérieur, « éclairé d'un favorable rayon du Soleil de Justice » :

> Et bien que la mollesse et la corruption de la plus grande partie de ceux qui l'ont possédée lui eussent laisser croître si longs les cheveux de l'Idolâtrie, du mensonge et de la volupté qu'elle en fut très horrible, si l'avaient-ils fardée si subtilement, et si pompeusement parée, que facilement la peu caute jeunesse courait après ce masque trompeur, et se laissait piper à cette amorce alléchante. J'en parle comme expérimenté ; car dès le plus tendre avril de mon âge affriandé de ses chatouilleuses mignardises, je la reçus comme ma plus délicate délice ; mais bientôt après, éclairé d'un favorable rayon du Soleil de Justice, je la démasquai, et reconnus que celle qui fut jadis du Ciel était devenue serve de l'Enfer, et que toutes ses premières beautés étaient non seulement fanées, ains presque ruinées par l'hideuse laideur des vices.

Il s'agit évidemment là d'une métaphore, mais la conversion est clairement revendiquée. Qui pourrait d'ailleurs en contester légitimement la sincérité ? La Ceppède a conscience de cette altérité, de sa propre altérité : toute son œuvre s'efforce de voir clair, au-delà des apparences. Il aspire, lui qui avec cette œuvre a ramené sans complaisance la Muse profane à une conversion qu'il juge indispensable, à être reconnu comme légitime dans cette « famille » prophétique qui sait distinguer « le sensible excellent ». Car cette communauté par essence lucide, sait bien, elle, que le temps profane s'abolit nécessairement dans le temps consacré. La Ceppède cite Abraham et Moïse déjà au fait non seulement de la venue du Christ et de sa résurrection mais aussi parfaitement informés de sa double nature, divine et humaine :

> Ce beau jour, ce grand jour que l'âme prophétique
> Du Père des Croyants désira tant de voir,
> Pour la perfection de son œuvre mystique
> Est arrivé tout tel qu'il le put concevoir.[1]

Bien que leurs existences terrestres précèdent chronologiquement celle de l'incarnation du Christ, ces trois prophètes partagent son intimité bien avant qu'il ne s'incarne : une contemporanéité avec le Christ ne suffit pas pour être clairvoyant, elle n'est pas, affirme le poète, gage d'une foi plus authentique ou d'une lucidité accrue, témoins Ammaon et Cléophas les « ignorant[s] disciple[s] » Emmaütides incapables de reconnaître le Christ. La clairvoyance est l'apanage d'une grâce par Lui octroyée. Car l'aveuglement des disciples n'était pas lié à une obstruction physique de leur vision, au sujet de laquelle « MM les Médecins » affirment « en leur doctrine que les nerfs optiques portent les esprits vifvaux aux prunelles et qu'ils peuvent estre empschez en leur fonction par l'obstruction de quelque humeur crasse »[2]. C'est bien l'absence de la lumière accordée par le Christ à quelques élus, quel que soit leur ancrage dans le temps historique, qui aveugle un temps les disciples d'Emmaüs. Seule la volonté du Christ les rendra, lorsqu'il l'aura jugé nécessaire, clairvoyants :

> Il arrive souvent que les choses que nous voyons de loing, ou autrement qu'en plein jour ne paroissent pas tousjours à nos yeux telles qu'elles sont, non pas qu'elles soient tant soit peu changées : mais pource que leurs especes ne sont pas tout à fait portées ou imprimées à nos yeux à cause de ses manquemens. Et qu'en somme, non agit perfecte visibile in visum. Or cela qui se fait en nous par quelque defaut ou empeschement, a esté faut aux yeux d'Ammaon & de Cleophas par la volonté & puissance de celuy qui non seulement à cause de l'union de la Divinité ;

[1] II, I, 45.
[2] Annotation 1 *Quel démon à ce coup vos optiques engage* p. 223 du sonnet II, II, 35.

> mais encor maintenant par la dot de son corps glorieux a peu se cacher tout à fait à nos sens, & se manifester comme bon luy a semblé. Et le pouvant a voulu ne se point faire cognoistre encor à ces deux Disciples (pour la fin qui fera cy après marquée) ce qu'il a fait sans changer ses lineamens, sa figure, ou sa forme. Mais seulement en l'empeschant d'agir en leurs yeux, c'est-à-dire d'y envoyer ou imprimer ses espèces par l'ordre de nature, qui est de les y envoyer, porter ou imprimer quand l'air, le jour, & la distance s'accommodent à cela.

C'est la raison pour laquelle La Ceppède, aspirant-prophète, supplie le Christ d'avoir, comme ses heureux bénéficiaires, ses yeux dessillés :

> Hé ! dessille mes yeux pour voir et retenir
> Chez moi le Créateur des voûtes Atlantides,
> Car le soir de ma vie est jà prêt à venir.[1]

En effet, son écriture prophétique doit l'inscrire dans une longue lignée de voyants – et non de poètes – pour qui le Temps est peuplé d'échos, d'annonces, de rappels, de fulgurances, manifestations sacrées toujours éclairantes pour peu qu'elles soient décryptées par une voix inspirée. Ses appels réitérés à l'Esprit Saint expriment donc tous son brûlant désir d'être compté dans la longue théorie des Prophètes nécessairement animés par l'Esprit.

IX. Le souffle de l'Esprit et les voix de l'Église mystique

La poésie doit abandonner ses appas terrestres, ses oripeaux trompeurs pour atteindre la transcendance de la parole biblique, elle nécessite donc comme adjuvant, le Saint-Esprit qui possède un « stile qui le fait assez discerner d'avec les escrits des hommes ». Les vertus qui caractérisent les hérauts du Ciel sont dès lors sollicitées auprès de l'Esprit et de la Vierge emplie de l'Esprit Saint (comme le rappelle l'impétrant dans une annotation attachée au I, III, 1). Avec chacun des sonnets liminaires des sept livres, le poète réitère inlassablement la demande qu'une place lui soit assignée dans la lignée clairvoyante. Aspirant à être lui-même un de ces mortels élus par l'Esprit Saint, en marge de l'humanité, il se veut, « porte-parole de la divinité, un intermédiaire ou médiateur entre Dieu et les hommes, dont le rôle est de révéler et de communiquer la parole divine ».

La Ceppède nous apprend, en effet, deux éléments importants du prophétisme. En premier lieu, que les prophètes sont nécessairement distingués du commun des mortels selon le choix du Christ ; mais il nous fait aussi savoir qu'ils sont liés entre eux par un lien qui transcende l'histoire et le Temps. Ces deux traits distinctifs font d'eux une communauté transhistorique (il suffit de les voir figurer en théorie justement au fronton des cathédrales…). C'est pourquoi un prophète ne peut pas se concevoir singulier : il appartient nécessairement à une lignée qui le distingue des autres mortels. La Ceppède évoque cette mutation qui métamorphose les compagnons du Christ, apeurés, hésitants, aveugles à l'Invisible, en Apôtres authentiques après la Pentecôte. Il explique leur mutation en hommes de Dieu. Elle fait d'eux des prophètes selon les deux critères que nous venons

[1] II, I, 47.

d'évoquer. Au sonnet 2 du cinquième livre, il fait état de l'intervention du Christ ressuscité auprès de ces mortels rendus clairvoyants :

> Mais avant qu'il remonte il retourne en Solyme :
> Il y revoit ses onze, et leur esprit sublime
> Pour de son Ecriture entendre les secrets.[1]

Le sonnet suivant confirme que leurs esprits, comme leurs yeux, ont été dessillés :

> Ayant doncques rendu les siens plus accostables
> Aux mystères du Ciel, il leur fait concevoir
> Le rapport des secrets qu'il leur avait fait voir
> A ce qu'en ont prédit ses hérauts véritables.[2]

Ces deux sonnets confirment qu'il s'agit là d'une véritable intronisation : les néo-prophètes intègrent ainsi un réseau des « hérauts véritables », celui des « truchements » de Dieu liés les uns aux autres en dehors de tout cadre temporel. Afin de mettre cet état de fait en évidence, La Ceppède fait référence à un épisode biblique qui évoque ce « passage de témoin » entre le prophète Elie et son successeur Élisée. Voici le texte de l'épisode biblique :

> Élie prit son manteau, le roula et frappa les eaux [du Jourdain], qui se divisèrent de part et d'autre, et ils passèrent tous deux sur la terre ferme. […] Or, comme ils marchaient tout en parlant, voici qu'un char de feu et des chevaux de feu les séparèrent l'un de l'autre, et Élie monta au ciel dans la tempête. Ce que voyant, Élisée criait : « Mon père ! Mon père ! Char d'Israël et sa cavalerie ! » puis il ne vit plus. Il saisit ses habits et les déchira en deux morceaux. Il ramassa le manteau d'Élie qui était tombé de dessus lui et revint se tenir sur la rive du Jourdain. Il prit le manteau d'Élie qui était tombé de dessus lui et il frappa les eaux, qui ne se divisèrent pas. Il dit : « Où est Yahvé, le Dieu d'Élie ? » Il frappa les eaux, qui se divisèrent de part et d'autre et Élie passa.[3]

La Ceppède reprend le récit en le condensant mais il souligne le lien spirituel qui unit les deux hommes, matérialisé par le manteau :

> Elisée ne peut sans le manteau d'Elie
> Franchir l'eau du Jourdain : si le Christ ne délie
> L'esprit, il ne peut rien dans les Cahiers Sacrés.[4]

Alors que le texte de l'Ancien Testament dit clairement que le manteau d'Élie n'agit pas automatiquement par lui-même (l'objet n'a intrinsèquement rien de magique, il faut qu'Élisée fasse appel au « Dieu d'Élie » pour que le miracle opère) La Ceppède choisit de souligner le lien fusionnel dont le manteau est le signe : « Élisée ne peut sans le manteau d'Elie / Franchir l'eau du Jourdain ». Mais ce lien ne peut être activé que par l'action du Christ : elle « délie l'esprit » et fait accéder à la clairvoyance ses porte-paroles :

> Ce grand Seigneur l'a dit par maint de ses Prophètes,
> Par son Fils, par les siens qui nous ont devancés.
> Ceux-là ont cru sans être physiquement les contemporains de Jésus-Christ :
> Donc tant de Pères saints, tant de justes Prophètes

[1] II, II, 2.
[2] II, II, 3.
[3] *La Bible d'Osty*, 2 Rois 2-8 p. 708.
[4] II, III, 2.

Ont cru, et si n'ont point cette promesse ouï.

Leurs paroles ne sont pas fondées sur une relation physique avec Jésus mais leur clairvoyance est la marque qu'Il accorde à leur intime loyauté :

> Le Ciel nous communique à propos ses mystères
> Diversement, selon qu'il nous void disposez,
> Aux fidèles, ils sont clairement exposez :
> Aux autres seulement en douteux charactères.[1]

Ainsi La Ceppède renverse le rapport convenu que l'homme entretient d'ordinaire avec la réalité. Il voit d'autant moins la réalité qu'elle s'approche de l'Idée[2]. Les prophètes se différencient des autres mortels par leur faculté de ne pas être aveuglés par la perfection. En marge du *vulgum pecus* qu'ils guident et admonestent, ils la perçoivent et entrent en résonnance avec elle parce qu'ils participent déjà, malgré leur état de mortel, de son caractère sublime. La Ceppède marche ici dans les pas néo-platoniciens d'un Marsile Ficin qui dans *De l'Amour* évoquait déjà l'aveuglement vis-à-vis de la perfection qui peut affecter l'imparfait :

> *Praeterea seipso perfectum, quasi dicat seipsum perficientiem. Quoniam primus ille mentis instinctus suapte natura a deo perfectionem suam haurire videtur, atque eam menti que inde formatur, et diis qui inde gignuntur, prebere. Consultissimum insuper nominavit. Nec iniuria. Nam omnis sapientia cuius proprium est consilium, ideo menti data est, quia amore in deum conversa ipsius fulgore refulxit. Eodemque modo mens ad deum, quo ad lumen solis dirigitur oculus. Hic enim aspicit primo, videt deinde solis lumen, tertio in solis lumine rerum colores et figuras comprehendit. Quare oculus obscurus primo et chaos instar informis lumen amat, dum aspicit ; irradiatur aspiciendo ; radium accipiendo rerum coloribus figurisque formatur.*[3]

La lumière de Dieu vers laquelle se tourne l'Intelligence, aveugle de prime abord. Mais cet aveuglement ne touche pas ceux qui ont été élus pour être les truchements du divin. Ceux-là jouissent d'une clairvoyance fusionnelle avec la perfection. Plus exactement, leurs yeux ne sont pas cillés à la différence de ceux du vulgaire. En effet, ce ne sont point les prophètes qui ont le privilège de voir ce qui n'est pas encore advenu (donc ce qui n'existerait pas encore), mais ce sont tous ceux qui n'ont pas été choisis par Dieu (c'est-à-dire le commun des mortels) qui, aveuglés par l'imperfection de leur humanité ne voient pas ce qui est. Ce qui est en cause est donc moins l'« hypervision » d'une minorité élue que la cécité partielle de la masse… Les non-élus voient sans voir, « peuple insensé, […] ils ont des yeux et ne voient point, Ils ont des oreilles et n'entendent

[1] II, II, 36.

[2] « Le sensible excellent le sentiment émousse, / Cet excellent objet votre vue repousse, / C'est pourquoi, le voyant, vous ne le voyez pas », II, II, 57.

[3] « Il ajoute parfait en soi, entendant par là qu'il se perfectionne lui-même. Car ce premier mouvement de l'Intelligence, il semble bien que ce soit par nature qu'il puise en Dieu sa perfection, puis la communique à l'Intelligence qui reçoit d'elle sa forme, ainsi qu'aux dieux, qui sont ainsi engendrés. Enfin, il le nomme supérieurement avisé. Non à tort : car si toute la sagesse, dont le privilège est le conseil, a été donnée à l'Intelligence, c'est bien parce que, tournée vers Dieu grâce à l'Amour, elle en a reflété la splendeur. L'Intelligence se tourne vers Dieu tout ainsi que l'œil se tourne vers le soleil. L'œil regarde d'abord, puis voit la lumière du soleil, et en troisième lieu perçoit dans la lumière du soleil couleurs et figures. Aussi l'œil, d'abord obscur et sans forme, à l'instar du Chaos, aime la lumière dès qu'il la regarde ; la regardant, il est illuminé par son rayon ; recevant ce rayon, il prend la forme des couleurs et des figures des choses. », Marsile Ficin, *De l'Amour,* Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 12.

point ». Ils sont incapables de distinguer, de concevoir même la perfection, et n'ont pas conscience de l'altération de leur vision comme Cléophas et son compagnon d'Emmaüs. « Notre œil est obscur » avait écrit le même Marsile Ficin. La Ceppède affirme, lui, que l'œil des Prophètes jouissant déjà de la lumière divine est, à l'inverse, clairvoyant et fonctionnel. De fait, les yeux non prophétiques, laisse-t-il entendre, sont cillés par leur nature imparfaite. Il évoque le cas particulier des Grands Prêtres, les « Princes des Juifs » qui auraient pu être rendus clairvoyants par leur proximité avec l'enseignement des prophètes. Mais ils n'étaient pas prophètes et ne percevaient que confusément la véritable nature de Jésus : la vérité les rongeait mais confusément : « les doctes, & les simples des Juifs congneurent Jésus-Christ d'une cognoissance momentanée, conjecturale, & probable ; mais non évidente & stable »[1]. Les simples mortels ne perçoivent pas la perfection car elle leur demeure étrangère. Il faut que les apôtres, eux-mêmes, aient été investis par l'Esprit Saint lors de la Pentecôte pour qu'ils accèdent à cette transcendance accordée aux prophètes. Voir Dieu, c'est donc jouir d'une vue libérée des servitudes de la nature humaine. Les disciples d'Emmaüs ne sont rendus clairvoyants que par le geste de leur hôte qui renouvelle l'Eucharistie :

> Comme ils eurent soupé, le Sauveur prend le pain,
> Le bénissant, le rompt, leur donne de sa main,
> Dès qu'ils l'ont pris leur vue à rien n'est asservie.[2]

Ils peuvent alors – et alors seulement – le (re)connaître, c'est-à-dire nouer et préserver un commerce intime avec lui. Voir Dieu, c'est donc d'abord avoir le privilège d'échapper au temps proprement humain, au temps profane. Ce projet, au cœur même de l'écriture du projet poétique de La Ceppède, est nourri par une méditation qui conduit à l'oraison. De fait, il n'est plus temps de « pronostiquer » pour La Ceppède, car prenant le relais des évangélistes, il lui faut en son temps accompagner de ses commentaires éclairants l'accomplissement qui a eu lieu à travers l'Incarnation. Cet accomplissement passé n'est ni clos ni prisonnier du temps historique de la Passion : il s'inscrit dorénavant à travers le devenir de l'Église – dont le poète est un des hérauts post- tridentins. C'est avec elle que se met en œuvre le grand dessein eschatologique toujours d'actualité. Cette prégnance du passé dans un éternel présent est explicitée dans une annotation, « toute l'Église lit au passé, & non pas au futur », qui pourrait paraître sibylline si on oubliait que La Ceppède inscrit le projet de l'Église dans une perspective qui n'a que peu de lien avec le temps profane. Dans le sonnet de référence, La Ceppède souligne au moyen d'un commentaire métalinguistique la pérennité du projet divin, nullement assujetti à un repère temporel. La parole du Christ, préfigurée dans l'Ancien Testament (donc à ce titre déjà présente), actualisée dans le Nouveau, façonne non seulement l'être de la Création, mais aussi son devenir jusqu'à la fin des Temps. Dans cette perspective eschatologique, le rôle qu'assume l'auteur du « Petit Œuvre » ressemble fort à celui d'un cinquième évangéliste apocryphe, tardif, qui fait état des échos laissés par l'Incarnation transcrite dans le « Grand Œuvre » des Évangiles. Cette démarche profondément théologique veut contribuer à l'intelligibilité des messages portés par tous les truchements antérieurs. Le théologien Pierre Grelot explique avec beaucoup de clarté l'évolution apportée par l'accomplissement du Nouveau Testament, elle est au cœur de la pensée laceppédienne :

> Avec le Nouveau Testament, les « derniers temps » s'inaugurent et l'Événement du salut se réalise dans un fait de l'histoire humaine : l'incarnation, la croix et la

[1] Annotation 5 *Poitrine* p. 209 du sonnet I, II, 6.
[2] II, II, 48.

> résurrection de Jésus. Alors le téléotype de toute l'histoire saincte qu'avait entrevu à l'avance l'eschatologie prophétique, se révèle en entrant dans le champ de notre expérience sensible. Du même coup, la signification des faits passés achève de se dévoiler, et l'on aperçoit avec exactitude quelle sorte de rapport intelligible chacun d'entre eux entretenait avec l'eschaton. Dans le mystère du Christ apparaît en clair le sens de ses préfigurations historiques ; inversement, le sens de son histoire à lui se trouve éclairé par les choses qui le préfiguraient, bien qu'il dépasse de toutes façons ce qu'elles pouvaient suggérer de lui. Aussi voit-on Jésus, pour expliquer le sens de sa mort, recourir au souvenir des éléments figuratifs et à leur commémoration cultuelle : sa mort sera le sacrifice de la nouvelle alliance (Mc 14,24 par.) et elle inaugurera la nouvelle pâque (Lc 22, 15-16). Après lui, et dans la même ligne, chez les évangélistes synoptiques aussi bien que dans le corpus paulinien ou dans les écrits johanniques, l'intelligibilité d'un Testament conditionne toujours celle de l'autre, et réciproquement. La portée figurative de l'histoire biblique s'affirme ainsi de façon constante, même quand elle n'est pas expressément définie. Il faut cependant noter un élément nouveau qui intervient dans l'élaboration définitive de la doctrine. L'Événement eschatologique prend maintenant un relief différent de celui qu'il avait dans les promesses prophétiques. Une perspective temporelle s'y introduit, si bien que sa réalisation comporte désormais trois étapes successives : celle de l'avènement de Jésus « dans la chair », où le Royaume de de Dieu est instauré et où le sacrifice du salut se réalise ; celle de l'Église, où le Seigneur en gloire demeure caché tandis que le Royaume s'étend grâce à la prédication de l'Évangile et à l'économie sacramentelle ; celle de l'avènement de Jésus en gloire, où le salut se consommera pour tous les élus. Ainsi le mystère du salut, préfiguré globalement dans l'histoire d'autrefois, peut être envisagé à trois niveaux différents : celui du Christ viator, où il s'est inauguré par un fait d'histoire ; celui de la vie éternelle, où il se consommera au-delà de l'histoire ; celui de l'Église, par qui s'insère au cœur de l'histoire la mystérieuse présence des réalités éternelles.[1]

Les explications qu'apporte Pierre Grelot aux figures bibliques et à leur accomplissement dans *l'eschaton* (conception théologique manifestement familière à La Ceppède et aux exégètes auxquels il se réfère constamment) éclairent avec profit quelles purent être les motivations du poète aixois converti. Si La Ceppède ne se présente pas comme un prophète au même titre que David, Moïse ou Isaïe – bien qu'il se réclame de leur magistère – il assume au service de l'Église la mission pédagogique d'accompagnement que lui assigne le Christ : celle d'« évangéliser ». Il est donc indispensable que souffle, sur lui, l'Esprit Saint. Car non seulement l'Esprit donna la vie à l'Humanité – animant Adam par son haleine – mais il continue à souffler encore sur tout messager de Dieu qu'il certifie comme tel. L'intronisation est capitale, déclare La Ceppède, car elle fonde la légitimité du récitant. Le poète le rappelle expressément : « Tout homme se fourvoie / Qui veut faire leur charge, et n'est point envoyé. » Au même titre que les Apôtres, légats de Dieu, La Ceppède sollicite donc d'être accrédité avec ce souffle, véritable lettre de créance divine :

> Les ayant délégués, il veut rendre authentique
> Leur dépêche. Il y met le sceau, souffle sur eux,
> Et leur dit : « Recevez sous mon souffle mystique
> L'Esprit saint qui rendra tous vos efforts heureux. »
>
> Mais pourquoi, pour donner cet esprit amoureux,
> Soufflez-vous, ô Seigneur ? Est-ce point la pratique
> Dont il vous plut d'user sur notre père antique
> Quand il fut animé d'un esprit vigoureux ?
>
> Voire, ô Christ, il est vrai, car vous êtes le même
> Qui fit jadis cet homme, à qui la coulpe blême

[1] Grelot, P., *Le langage symbolique dans la Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 2001 p. 683.

Ota bientôt l'esprit qu'or' vous lui redonnez

Ce souffle qui mes mots de votre don précède
Partant de votre corps nous rend acertenés
Que de vous (comme Dieu) cet esprit saint procède.[1]

Toutefois, se rangeant délibérément sous l'enseigne du Concile de Nicée, La Ceppède ne se présente pas comme un théologien, il s'en tient « à la créance de l'Église » et à l'exégèse de saint Augustin. Si « les prêtres sont les yeux [du corps mystique de l'Église], les diacres les mains, et le peuple les pieds », il en sera la voix. Il n'aspire donc pas, précise-t-il, à débrouiller les écheveaux théologiques dans lesquels peuvent se laisser piéger des esprits pourtant plus aguerris que le sien :

Esprit qui fécondez les âmes les plus sèches,
Qui rendez éloquents les plus rudes esprits,
Dardez or' sur ma tête une de vos flammèches.
Et rendez La Ceppède à bien parler appris.

Non pas pour déchiffrer ce que n'ont pas compris
Les cerveaux mieux timbrés, j'esquive ces hauts prêches
De votre PROCEDER. Je n'ai point entrepris
(Connaissant qui je suis) de si grande dépêches.

Mais bien pour enseigner au peuple moins savant.
Comme en forme de langue, et de flamme et de vent
Vous estes descendu sur la troupe fidèle.

Secondez mon dessein et mon cœur façonnez
Sur les traits plus naïfs de son juste modèle,
Afin de recevoir les dons que vous donnez.[2]

Plus audacieusement peut-être, il sollicite que son cœur – plus que son intellect – soit façonné « sur [d]es traits […] naïfs » à l'image du Christ, « juste modèle », pour remplir avec efficace sa propre mission au service de l'Église. Avec cette visée pédagogique et conclusive qui passe par une intelligence du cœur, il produit un commentaire rétroactif des préfigurations bibliques et de leur accomplissement évangélique – bref du téléotype de l'Histoire Sainte, pour reprendre l'heureuse expression du théologien. Il contribue, à la place qui est la sienne de poète-prophète, à préparer la fin des temps promise par l'*eschaton*[3] prophétique. Mais pour que soit remplie cette mission qui passe par l'empathie compassionnelle et le monde des émotions, le « juste modèle » du Christ doit pouvoir modeler l'âme et le cœur du prophète jusqu'à son cœur et le « marque[r] à [s]on coing » du signe du Tau, figure de la Croix.

Il s'agit là d'une aspiration ardente, d'un amour passionné qui sollicite – presque naïvement, dans sa pureté – que le chiffre de l'Aimé soit à jamais gravé dans la chair amoureuse. La Ceppède fait par deux fois référence à ce désir d'une écriture secrète tatouée dans sa chair comme un authentique hiéroglyphe amoureux. Cette aspiration ne laisse pas d'étonner chez un magistrat, si maître de ses émotions dans la gestion rigoureuse de ses écrits et de ses sources. C'est pourtant la même plume qui fait état de ce désir secret dans deux sonnets enflammés et deux annotations correspondantes – dans un style plus distancié.

[1] II, II, 67.
[2] II, IV, 1.
[3] *L'eschaton* désigne l'objet d'étude de l'eschatologie, qui concerne le discours sur la fin du monde.

La première référence évoque, dans les *Théorèmes* de 1613, les élus épargnés du massacre ordonné par Dieu et marqués du signe d'une croix – devenue chez les Franciscains le signe du Tau – selon la prophétie d'Ezéchiel[1] :

> Les marquez à ton à ton coing, n'eurent jadis à craindre.
> Je ne craindray non plus, s'il te plait de t'empreindre,
> Par le burin d'amour, sur le roc de mon cœur.[2]
>
> Annotation 4 *craindre* p. 404 du sonnet I, III, 31 :Les marqués à ton coing, c'est-à-dire du Tau, figure de la Croix, duquel T. (lettre hébraïque, avec forme de Croix) furent marquez en Hiérusalem tous les bons que Dieu voulut garantir du général carnage, qu'il commanda estre fait sur tous ses habitans en Ezechiel, chapitre 9. verset 4. & 6.

La seconde évoque, dans les *Théorèmes* de 1622, un cavalier qui, arrivé sur le lieu d'où le Christ s'était élevé définitivement vers le Ciel, mourut d'émotion dévote – donc d'amour – devant les empreintes des pieds du Christ imprimées dans le roc. Sur son cœur autopsié, on retrouva, miraculeusement tatouée, l'inscription *Amor meus Jesus* :

> Cavalier fortuné que je porte d'envie
> A ton sort merveilleux, qui te fit aspirer
> A visiter ce lieu, pour, suivant ton envie,
> Sur ces vestiges saincts doucement expirer.
>
> Ton cœur qui ne sçavoit que Jésus respirer
> Dès que l'Amour au Ciel eut ton ame ravie
> Fut marqué de ce nom qui seul durant ta vie
> Te faisoit ardemment après luy souspirer.
>
> Hélas si je ne puis comme toy rendre l'Ame
> En ce lieu, prie au moins qu'un mesme traict entame
> Pour y placer Jésus le rocher de mon cœur.

---

[1] Ézéchiel, 9 : « [l'Ange] cria d'une voix forte à mes oreilles : "Approchez, Châtiments de la ville, chacun son instrument de destruction à la main !" Et voici que six hommes arrivèrent du côté de la porte Haute qui regarde vers le nord, chacun son instrument d'abattage à la main, et il y avait au milieu d'eux un homme vêtu de lin ayant une écritoire de scribe à la ceinture. Ils vinrent se placer à côté de l'autel de bronze. La gloire du Dieu d'Israël s'éleva de dessus le Chérubin sur lequel elle était, vers le seuil de la Maison. Il appela l'homme vêtu de lin qui avait une écritoire de scribe à la ceinture et lui dit : "Passe au milieu de la ville, au milieu de Jérusalem, et tu marqueras d'une croix au front les hommes qui gémissent et qui geignent sur toutes les abominations qui se commettent au milieu d'elle." Et aux autres il dit, à mes oreilles : "Passez dans la ville derrière lui et frappez. Que votre œil soit sans merci et soyez sans compassion : vieillards, jeunes gens, jeunes filles, enfants et femmes, vous les tuerez jusqu'à la destruction, mais quiconque aura une croix sur lui, vous n'en approcherez pas. Vous commencerez par mon sanctuaire." Ils commencèrent par les hommes, par les vieillards qui étaient devant la Maison. Il leur dit : "Souillez la Maison, remplissez les parvis de victimes, puis sortez et frappez dans la ville." Lors donc qu'ils frappaient et que moi je restais seul, je tombai sur ma face : je criai et je dis : "Ah ! Seigneur Yavhé, vas-tu détruire tout le reste d'Israël, en répandant ta fureur sur Jérusalem ?" Il me dit : "La faute de la maison d'Israël et de Juda est grande, elle est immense ; le pays est rempli de sang, et la ville est pleine de dénis de justice. Car ils ont dit : Yavhé a abandonné le pays et Yavhé ne voit pas. – Eh bien ! à mon tour mon œil sera sans merci et je serai sans compassion : je ferai retomber leur conduite sur leurs têtes." Et voici que l'homme vêtu de lin qui avait une écritoire à la ceinture rendit compte en disant : "J'ai fait selon ce que tu m'avais commandé." », *Bible d'Osty*, pp. 1814-1815.

[2] I, III, 31.

> Christ faictes moy quitter ces mortelles engences,
> A tant que jà déjà de la terre vaincœur
> Je converse au séjour de vos intelligences.[1]
>
> Annotation 1 *Après luy souspirer* p. 484 du sonnet II, III, 19 : Un cavalier après avoir dévotement visité la terre Saincte vint en ce lieu où paroissent encor les vestiges du Sauveur sur la terre, d'où il monta au Ciel, & là pressé du désir de voir ce grand Christ (l'unique object de son Amour, & seule fin de ses espérances) il fut tant favorisé de son bien-aymé qu'il fit partir tout doucement son Ame pour s'en voler au Ciel par la mesme voye. On ouvrit bien-tost après son Corps mort, & sur son cœur on trouva ces paroles gravées, ou imprimées, *Amor meus Jesus*. Ceste Histoire est écrite par sainct Bernardin en son 1. sermon sur l'Ascension, & par quelques autres au raport de Lorin. sur le 11. verset du 1. des Actes.

Nous avons ici, dans une poésie très inspirée, deux exemples de la manifestation d'une dévotion ardente portée par un souffle prophétique. Ces deux témoignages sont commentés et étayés par deux annotations au style plus mesuré. Voici deux exemples indiscutables de la tension – que met en évidence Christophe Bourgeois[2] – entre les deux faces de cette œuvre singulière, l'écart qui distingue tout en les associant les deux visages de cet auteur *bifrons*. Cette tension qui caractérise ce recueil dévot rend assez fidèlement compte, en réalité, de la dualité de la *figura* du poète et magistrat aixois. L'un et l'autre, avec leur idiosyncrasie respective, modèlent, avec bonheur et avec leurs spécificités propres, non seulement la composition mais aussi la signification de cette œuvre, comme nous le démontrerons *infra*.[3]

Enfin, notons que ce désir d'une gravure profonde et intime rendue possible « par le burin d'amour, sur le roc de [s]on cœur »[4], image si pathétique et si tourmentée, contraste étonnamment avec le sous-bassement philosophique néo-stoïcien qui caractérise l'engagement civil du magistrat. Son aspiration à une maîtrise des passions qu'il présente – notamment en ce qui le concerne –, comme un idéal vers lequel tendre, n'est pas le moindre des paradoxes de cette œuvre passionnée.

Il s'agit là d'une clé de lecture importante pour l'appréhension précise de cette œuvre complexe, non dépourvue d'ambiguïté. La philosophie néo-stoïcienne qui prône en toute première instance la maîtrise des passions se trouve, en effet, au cœur de la galerie de portraits que le poète dresse des acteurs majeurs de la Passion ; ils sont tous donnés à voir et analysés au prisme de cet éclairage philosophique néo-stoïcien que nous voulons mettre maintenant en évidence.

[1] II, III, 19.
[2] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 713 « Dans les *Théorèmes*, le lecteur est frappé par l'écart entre l'horizon idéal d'une parole fusionnelle et agissante, et la représentation d'un *ethos* auctorial où dominent la maîtrise rhétorique et le choix minutieux des sources. ».
[3] Voir *infra* « pour la réhabilitation d'une littérature ancillaire ».
[4] I, III, 31.

PARTIE 2. LA TRAME NÉO-STOÏCIENNE DE LA REPRÉSENTATION LACEPPÉDIENNE

La peinture laceppédienne de la Passion frappe par l'absence quasi-absolue de pittoresque. Confinée dans sa narration au cadre strict des Évangiles conférés, elle n'a d'autre profondeur de champ que la perspective eschatologique. Chargée d'un mystère que soulignent à la fois le titre de l'œuvre (*Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de nostre Rédemption*) et le questionnement parfois anxieux des fidèles auquel la voix du récitant apporte dans le même temps écho et éléments de réponse. Cette peinture est précise dans le détail des faits, mystérieuse dans le *sfumato* de l'interprétation comme en témoigne le réseau de très nombreuses questions et hypothèses interprétatives proposées par le récitant. Sa légitimité repose à la fois sur un assemblage composé du substrat biblique, de la tradition exégétique des Pères de l'Église, des réponses tridentines au bouleversement de la Réforme que Paul A. Chilton et Yvette Quenot[1] ont étudié avec une précision remarquable et une précieuse érudition. Malgré l'hétérogénéité des sources, Paul A. Chilton souligne à plusieurs reprises que l'œuvre forme un tout et que cet ensemble manifestement composite n'a pourtant rien d'un habit d'Arlequin exégétique. Il s'en dégage même un net sentiment de cohérence propre à la scholastique héritière du mouvement théologique et culturel de la Contre-Réforme :

> As the *Théorèmes* progressed they became increasingly intellectual. Although meditative technique included "analysis", this was usually in a form and context that made it distinguishable from theology proper. While the rational speculations of the Church Fathers were combined with prayer and contemplation, the scholastic theology was felt by the devotional movement to be uncongenital. Yet, La Ceppède owes a good deal to the scholarly and philosophical current of biblical exegesis. […] This tradition to some extent overlaps with the fourth group of religious writing used by La Ceppède, namely the biblical commentary proper of the neo-scholastic Counter-Reformation. The references to this body of material are comprehensive. It seems highly probable that this has a direct relevance to the conception and composition of the *Théorèmes* as a whole. There is much variety between individual exegetes, but certain common characteristics stand out. Most of them appear to conceive their work as a riposte to Protestant biblical scholarship, and there is a corresponding tendency to dwell on the literal level in the light of positive theology.[2]

[1] Yvette Quenot, *Les lectures de La Ceppède,* Genève, Droz, 1986.

[2] « Au fur et à mesure que les Théorèmes progressaient, ils devenaient de plus en plus intellectuels. Bien que la technique méditative comprenne "l'analyse", celle-ci se présentait généralement sous une forme et dans un contexte qui la distinguaient de la théologie proprement dite. Tandis que les spéculations rationnelles des Pères de l'Église se combinaient avec la prière et la contemplation, la théologie scolastique était ressentie par le mouvement de dévotion comme non congénitale. Pourtant, La Ceppède doit beaucoup au courant savant et philosophique de l'exégèse biblique. […]

Un élément propre à la personnalité et au vécu de l'auteur contribue aussi à cette cohérence, sa conception néo-stoïcienne de l'humain. *L'inventio* néo-stoïcienne contribue puissamment à unifier une œuvre dont la *dispositio* en sonnets pourrait *a contrario* conduire à un sentiment d'émiettement puisqu'elle divise et répartit en fragments l'*elocutio*. Cette unité conceptuelle qui passe par la philosophie néo-stoïenne structure non seulement son œuvre mais elle semble avoir aussi structuré sa vie civile de magistrat. C'est même étonnamment une grille de lecture qui n'a pratiquement jamais été mise en lumière dans les *Théorèmes* par la critique. Face à ce silence, deux explications paraissent plausibles. La première est que La Ceppède n'a jamais explicitement revendiqué ce choix philosophique pour appréhender la complexité du monde, la seconde est liée aux sources mêmes de la réflexion laceppédienne : l'exégèse des Pères de l'Église s'y montre déterminante. Or, l'éclectisme des Pères de l'Église, sur lequel reposent en partie les fondamentaux théologiques de l'œuvre, contribue à brouiller le système rigoureux de la philosophie du Portique. À l'évidence, La Ceppède n'est pas un penseur néo-stoïcien même si cette veine de pensée irrigue discrètement les *Théorèmes*.

Jacqueline Lagrée souligne la prudence qui s'impose autour de ces références philosophiques manifestement très présentes dans la pensée syncrétique post-renaissante mais qui, souvent mêlées à d'autres approches philosophiques, apparaissent parfois quelque peu brouillées par elles. Pourtant, ce sentiment de confusion ressortit plus, en vérité, de notre conception contemporaine de concevoir la philosophie qui distingue des systèmes exclusifs les uns des autres qu'à un réel brouillage des notions au XVIe siècle ; une fois encore, la « distanciation méthodologique » appelée de ses vœux par Denis Crouzet semble bienvenue[1] :

> Si l'on retrouve bien dans les textes de la Renaissance des thèmes proprement stoïciens comme la sympathie cosmique, le rationalisme, l'homme microcosme, l'autosuffisance de la vertu, l'apologie du sage, la conciliation de la liberté et du destin, l'attitude devant la mauvaise fortune et la mort, etc., ils se trouvent mêlés à des thèmes platoniciens ou néoplatoniciens, voire aristotéliciens. Que devient alors le système stoïcien dans ce qui risque d'apparaître comme un fourre-tout sans rigueur ?[2]

Par ailleurs, cette spécialiste de la pensée néostoïcienne rappelle que le concept de néostoïcisme est récent :

> Le terme de néostoïcisme n'est pas revendiqué par les auteurs du courant que nous dénommons ainsi. C'est une invention de la critique postérieure du début du XXe siècle, qui manifeste un regain d'intérêt mais le plus souvent pour dénoncer un rapport problématique avec le christianisme. […] Il ne s'agit pas ici de faire une histoire des idées exhaustives mais plutôt de construire une sorte d'idéal-type philosophique en évitant de se restreindre au stoïcisme pratique moral

---

Cette tradition recoupe dans une certaine mesure le quatrième groupe d'écriture religieuse utilisé par La Ceppède, à savoir le commentaire biblique proprement dit de la néo-scholastique tridentine. Les références à ce corpus de matériaux sont extraordinaires. Il semble hautement probable que cela ait un rapport direct avec la conception et la composition des Théorèmes dans leur ensemble. Il existe une grande variété entre les exégètes individuels, mais certaines caractéristiques communes ressortent. La plupart d'entre eux semblent concevoir leur travail comme une riposte à l'érudition biblique protestante, et il y a une tendance correspondante à s'attarder au niveau littéral à la lumière de la théologie positive. », Paul A. Chilton, *op. cit.*, 1977, p. 74

[1] *Cf.* p. 49, Denis Crouzet, *op. cit.*, p. 82.

[2] Jacqueline Lagrée, *Le néostoïcisme*, *une philosophie par gros temps*, Paris, Vrin, 2010. p. 18.

> et politique, et en tentant de rendre compte de la présence du stoïcisme physique dans la physique notamment.[1]

Ces réserves faites et malgré toute la prudence qui s'impose, il semble que la classification évoquée par Jacqueline Lagrée constitue un cadre « idéologique » dans lequel pourrait pleinement s'inscrire la pensée du magistrat aixois, homme de lettres, homme de foi mais aussi homme public et homme d'action.

Les échos de ce stoïcisme chrétien sont notables dans sa poésie, ils entrent en résonnance avec sa représentation exemplaire de l'homme, notamment à travers la figure du nouvel Adam. Les stoïciens redécouverts par la pensée renaissante (en premier lieu Sénèque et Cicéron dont les enseignements étaient centrés sur la morale, et dans une mesure infiniment plus réduite sinon anecdotique, selon Léontine Zanta, Épictète et Marc-Aurèle[2]) ne pouvaient que constituer des références pour un poète attaché à redresser les valeurs chrétiennes après le contexte douloureux des guerres civiles. Ce souci était non seulement prégnant dans les canons de son art « converti » mais aussi dans les rapports noués entre le pouvoir civil et l'engagement religieux. Les philosophes antiques s'intéressaient à des problèmes dont cet homme de foi et de pouvoir mesurait le poids : « la liberté de l'homme et du destin, l'attitude du sage devant la fortune, la providence divine et l'ordre du monde. Ils [faisaient] appel aux mêmes thèses et aux mêmes maximes : rester maître de soi, suivre nature[3]. » Concernant l'œuvre du poète aixois, on peut légitimement suivre Jacqueline Lagrée quand elle fait la remarque que les thèses stoïciennes « n'[étaient] pas contraires aux exigences de la foi chrétienne ; bien mieux, […] elles y prépar[aient] »[4] comme d'ailleurs – mais autrement – le néoplatonisme[5] et le néoscepticisme.

Le magistrat aixois se garde bien de revendiquer une adhésion inconditionnelle aux thèses stoïciennes. Ainsi La Ceppède donne à célébrer chez Socrate – qui certes n'est pas stoïcien – un parangon de dignité devant la trahison et n'hésite pas à désigner Sénèque sous le titre flatteur de « céleste ethnique » ; mais les réserves qu'il prend le soin de formuler sont pourtant autant d'hommages à peine déguisés au Portique[6]. Même ses prudentes restrictions valent un hommage appuyé (« mesmes des stoïques », *i.e.* « surtout des stoïques ») à cette philosophie de la constance, de la cohérence et de la raison :

---

[1] *Ibidem.* p. 19.

[2] « Dans le cours de mes recherches sur la renaissance du stoïcisme au XVIe siècle, j'avais été d'abord frappée de la place prépondérante accordée par les humanistes à Sénèque et à Cicéron, tandis qu'Épictète et son *Manuel* étaient quelque peu laissés dans l'ombre », Léontine Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1914, p. 5.

[3] *Op. cit.*, p. 8.

[4] *Op. cit.*, p. 8.

[5] *Cf. infra* « Les hybridations génériques d'un objet poétique ».

[6] Annotation 3 *Socrate* p. 362 du sonnet I, III, 7 : Qui voyant sa femme pleurer de ce qu'on le faisoit injustement mourir, luy dit. Que ferois-tu donc, si je mourois coupable coulpable, & criminel ? Laërce en la vie de Socrate ». Voir aussi I, III, 7, « Annotation 4 *Ethnique :* Senèque, qui voyant sa femme Pauline pleurer, & se tourmenter de ce qu'il mouroit injustement par la cruauté de Néron, luy dit. Il vaut mieux que je meure ainsi, que l'ayant mérité. Au surplus Sénèque est icy appelé Céleste Ethnique, pource que (quoy que Payen) il vesquit si vertueusement que S. Hiérome l'a mis au catalogue des Saints ; pour avoir esté, dit-il, très continent en sa vie, & pour les Epistres qu'il a escrit à S. Paul, & receu d'iceluy. C'est au livre des Hommes Illustres, ou des Escrivains Ecclésiastiques ».

> C'est bien la vérité, que la crainte de broüiller la pureté Chrestienne des erreurs des anciens Philosophes, mesmes des Stoïques, qui attribuoient au destin tous les effects de l'univers, par l'influence des Astres & le mouvement des Cieux (comme on peut voir en Cicéron au liv. 1 de la divination, & bien amplement en Louys Vivés sur S. Augustin de la cité de Dieu chap. 1 & 10) a fait abstenir les anciens Pères de l'Église d'user de ce mot fatum.[1]

La Ceppède actualise donc ces problématiques dans la figure héroïque et complexe du Christ mais aussi dans l'évocation aussi discrète qu'indiscutable de ses choix politiques de magistrat aixois confronté à la tourmente de la Ligue. Lui aussi prônait comme le modèle stoïcien, « le primat de la volonté sur le désir et […] le souci de fermeté, de cohérence et de constance devant les aléas du sort »[2]. La Ceppède est parfaitement représentatif des idées qui animent le milieu parlementaire évoqué par Denise Carbin, dans lequel il a su laisser, au plan régional, l'empreinte d'un dévot mais aussi d'un magistrat vertueux :

> Certains critiques observent que le milieu parlementaire des juristes humanistes fournit une clef pour comprendre le mouvement [néo-stoïcien]. Cette approche ne peut donner une entière satisfaction sans doute, puisqu'elle tend à réduire le mouvement à l'histoire française, en excluant les protestants comme Duplessis-Mornay, Goulart, l'Espine…, et qu'elle néglige les poètes comme Chassignet et d'Aubigné. Mais elle a l'avantage d'ancrer les idées stoïciennes dans l'époque, de mettre l'accent sur une culture donnée autrement que par la lecture personnelle des textes anciens. G. Abel, suivi par des historiens français comme D. Crouzet, allant plus loin, relie le monde des magistrats aux politiques qui ont mené Henri IV à la victoire, dans une ambiance culturelle néo-stoïcienne. Il prouve que l'inspiration philosophique et les choix sociaux ont partie liée et que la réception de Lipse en France est le levain de l'action politique. La noblesse de fonction (secrétaires du roi, présidents de cour souveraine, maîtres de requêtes, secrétaires d'État, gardes des sceaux, chanceliers de France) et les bourgeois (avocats, procureurs, notaires, médecins, marchands) sont, pour G. Abel, les artisans à la fois du néo-stoïcisme et du triomphe d'Henri IV. La religion, la morale, le rôle des hommes dans la société, les moyens de le remplir dérivent des idées stoïciennes, les ré-inventent, les ressuscitent, dans un projet de société précis.[3]

Très caractéristique de la pensée renaissante, cette philosophie que le Conseiller du Roi, président de la Cour des Comptes, Aides et Finances de Provence, met discrètement en œuvre, concourt à apporter une unité interne à cette vaste composition narrative et picturale.

[1] Annotation 4 *Oit l'heure qui fatale* p. 21 du sonnet I, I, 2.
[2] *Op. cit.*, p. 9.
[3] Denise Carabin, Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVIe et XVIIe siècles (1575-1642), Paris, Champion, 2004, pp. 11-30.

I. LE CLAIR-OBSCUR PHILOSOPHIQUE DE LA PASSION : DE LA CÉLÉBRATION DE LA CONSTANCE À LA STIGMATISATION DE LA CORRUPTION ET DE LA COUARDISE

En nous appuyant sur ces deux foyers structurants majeurs de cette représentation, la figure humaine du Christ et l'action civile à adopter dans l'adversité, nous montrerons comment apparaît en filigrane cette « posture » philosophique. En premier lieu, nous mettrons en lumière le stoïcisme du Rédempteur et de sa mère. Il est manifeste et sans surprise puisque la perfection de leur nature impose nécessairement, ontologiquement même, une incarnation idéale d'une philosophie qui repose sur la maîtrise des émotions et sur la quête d'un héroïsme capable d'affronter le pire dans une dignité préservée. Dans un deuxième temps, nous démontrerons comment ce courant de pensée nourrit des convictions plus personnelles, plus intimes chez celui qui accueillit à Marseille en 1600, la jeune reine Marie de Médicis aux côtés du gallican Guillaume du Vair, maître en politique et en philosophie chrétienne[1]. Le magistrat aixois était proche de ce « Politique » puissant, dont les conceptions gallicanes influencent assez clairement la pensée et l'action publique. Nous appuierons le deuxième volet de cette étude sur une réflexion menée par La Ceppède dans une annotation consacrée aux différentes voluptés dont l'homme et le chrétien peuvent disposer. Nous achèverons notre analyse consacrée à l'influence néo-stoïcienne dans les *Théorèmes* par l'étude assez contrastée de deux portraits : celui de l'anti-héros incarné par Ponce-Pilate, et celui du néo-stoïcien en devenir qu'est Pierre appelé à diriger l'Église.

I. A. UN CHRIST PUISSANT, HÉROS ÉPIQUE ET SOUMIS A LA LOI DU PÈRE

Nous étudierons dans le prochain chapitre la dimension épique des *Théorèmes*. Nous constaterons que le Christ, « Alcide non feint »[2], « magnanime Samson, Nazarien Alcide »[3], est pressé de remplir son devoir tragique :

> Peut-être vous avez ce langoureux ennui,
> Pource, Athlète sacré, qu'il vous tarde meshui
> De venir au combat, d'empourprer cette terre.
> Comme le bon Soldat s'ennuie extrêmement,
> Non d'exposer sa vie au péril de la guerre,

[1] Alexandre Tarrête, « Un gallican sous la Ligue : Guillaume Du Vair (1556-1621) », *Revue de l'histoire des religions*, 3|2009, mis en ligne le 1er juillet 2012 : « [Guillaume du Vair] arriva à Marseille en 1596, pour animer une chambre de justice extraordinaire. Il fut nommé en 1599 premier président du parlement d'Aix, après la dissolution de la cour de Marseille. Les fonctions de Du Vair dépassaient de beaucoup l'adminitration de la justice : il était impliqué dans la politique locale, dans la prévention des complots, des invasions étrangères, des révoltes, etc. Il était en contact épistolaire constant avec le roi. »

[2] I, I, 2.

[3] I, I, 96.

Mais de ce que le choc tarde trop longuement.[1]

Mais au-delà de cet habillage épidictique éminemment élogieux – et peut-être un peu convenu – d'un « grand Chef »[2], d'un « bon Chef »[3], d'un « courageux Colonel »[4] au « front majestueux » et à la « grave Royauté »[5], capable d'un seul regard de « ses yeux étincelants »[6] au « pouvoir redoutable »[7] de terrasser ses ennemis, piètres mutins :

Il dit à ces mutins : « Hé pourquoi ces alarmes ?
Qu'est-ce ? A-t-on blasphémé le nom Césarien ?
À quoi vous portez-vous ? Qui cherchez-vous, Gens d'armes ?
– Qui ? lui répondent-ils, JESUS NAZARIEN ».

Il réplique : « C'est moi ». Ces paroles puissantes
Abattent à l'instant ces troupes menaçantes,
Qui vont à la renverse au son de ces accents,

Non autrement qu'on voit au milieu d'une plaine
D'un tonnerre allumé les éclats menaçants,
Terrasser les tuteurs du bestail porte-laine.[8]

La Ceppède brosse, dans une belle métaphore filée, le portrait d'un stoïcien maître de ses émotions, « froid » et clairvoyant, digne des canons du héros courageux et efficace parce que capable de dominer ses passions, même dans l'adversité. Il fait donc appel à l'image du pilote capable de lucidité, constance et sens des responsabilités dans la tempête :

Le Pilote discret voyant de tous costez
Son navire battu des flots de la tempeste
N'a sur un seul objet ses regards arrestez,
Ains les porte par tout où l'orage tempeste.
Or' sur les Matelots soigneux il les arreste,
Or' sur les officiers de soucis agitez :
Ore sur les passans que sa nef a portez,
Parle à tous, & pourvoit au mal-heur qui s'appreste.
Ainsi le Christ parmi ce tumulte orageux
Soigneux, froid, reposé, discret et courageux,
Voit tout, pourvoit à tout, ô prudence admirable ![9]

Cette métaphore est, à elle seule, un marqueur crédible de la philosophie néo-stoïcienne ; elle a été privilégiée avec celle du médecin[10] par nombre de philosophes du XVIe siècle qui avaient renoué avec la pensée du Portique :

---

[1] I, I, 19.
[2] I, I, 9.
[3] I, I, 43.
[4] I, I, 56.
[5] I, I, 48.
[6] I, I, 48.
[7] I, I, 48.
[8] I, I, 49. On notera le ronsardisme « bestail porte-laine » qui marque bien l'influence esthétique rémanente du maître en poésie profane. Cette épithète figure dans *Les Epithètes de M. de la Porte*, Paris, chez G. Buon, 1571, p. 35. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb307397787.
[9] I, I, 74.
[10] *Cf. infra* « Le pouvoir des images au service de la dévotion ».

> Suffit, le Médecin plein d'amour et de soin
> Ne laisse de panser la plaie au frénétique,
> Quoiqu'il doive jeter son appareil bien loin.[1]

La Ceppède associe d'ailleurs explicitement le concept d'un héroïsme qui n'est pas guerrier mais altruiste à la figure du médecin qui « brave » courageusement les furieux, au péril de sa vie. Le Christ-médecin met en œuvre sa prise en charge thérapeutique même si elle peut s'avérer vaine, car la colère est une pathologie qui affecte le corps et l'âme, au même titre qu'une gastrite affecte un estomac malade comme le précise l'annotation afférente qui renvoie aux aphorismes d'Hippocate (« *Non pura enim corpora quantum plus nutries, tantum magis lædes* ») :

> Mon Christ est ce bon Maître, à qui poinct ne suffit
> De souffrir doucement cette rage orageuse,
> Mais il veut la guérir, et porte à son profit
> Toute chose qu'il croit leur estre avantageuse.
>
> Il les brave, il les flatte, il panse leurs blessés :
> Mais rien n'est profitable à leurs bouillans accez :
> Tant s'en faut, que leur rage en est plus insolente.
>
> Ainsi plus on repait d'aliments précieux,
> Le fiévreux estomach, plus il est vicieux,
> Et d'autant plus la fièvre est longue, & violente.[2]

Denise Carabin démontre que ces deux métaphores rendent compte de l'évolution stoïcienne du concept d'héroïsme. En effet, l'héroïsme n'est plus nécessairement attaché à l'exaltation épique de passions violentes et bouillantes mais il peut être, à l'opposé, la prérogative d'une analyse empirique, maîtrisée, adaptée et constante d'une situation complexe et périlleuse. L'héroïsme dessinant un cheminement moral et efficace pour atteindre un but essentiel par les voies subtiles qui sont les marqueurs d'une bonne politique. L'héroïsme légitime dès lors, en quelque sorte, « une morale de la constance »[3] :

> Les métaphores du pilote et du médecin reviennent encore bien souvent pour rappeler la finalité de la politique et sa méthode. […] L'opportunisme permet d'arriver au port en tournoyant et en changeant les voiles. Lipse écrit au Livre IV des Politiques : « Je veux seulement qu'il soit quelquesfois licite et trouvé raisonable de prendre des destours en ceste mer des choses humaines orageuse et troublee : et si l'on ne peut arriver à prendre port par le droit chemin que l'on y parvienne au moins en changeant un peu le voile et la navigation ». Le pilote, chez Le Caron, correspond au sage politique qui s'adapte au cours de la république, « sans combattre contre la tempeste et vents contraires ». Jeter par-dessus bord les charges inutiles qui alourdissent le navire est l'image employée par Du Vair pour indiquer que seul le but importe. Rien d'étonnant que la figure de Caton soit accompagnée dans les textes de l'évocation d'Ulysse. Ulysse, par exemple chez Le Caron, est le marin expérimenté, constant dans les tempêtes et subtil politique. On reconnaît là le sens stoïcien de l'adaptation dans l'urgence qui s'exprime dans l'œuvre de Du Vair et dans les Essais par kes actes de « louvoyer », de « faire un détour ».[4]

[1] I, I, 63.
[2] I, I, 64.
[3] Denise Carabin, *op. cit.*, p. 492.
[4] *Ibidem*, p. 500.

Ainsi, face aux injures, aux mensonges et aux provocations, le Christ tient le cap. Le héros pris dans la tourmente de l'arrestation prend pourtant la peine de pourvoir au bien-être de ceux qui l'environnent, fussent-ils des ennemis comme l'ingrat Malchus à qui il « rattache » l'oreille, après qu'il a été essorillé par le bouillant Pierre[1] ou des gens de corde comme Dismas. Le Bon Larron[2], est sauvé *in extremis* parce que le bon pilote, « vray Deucalion »[3], veille sur lui, jusqu'au bout de ses forces. Au lieu de céder à la panique, « soigneux, froid » le nouveau Noé « voit tout, pourvoit à tout ». Pendu à son gibet, il pilote cette nouvelle arche dans « ce grand orage de la Croix »[4]. Maître de ses émotions, le Christ sait garder le silence face à l'offense, non par faiblesse mais au contraire avec le courage que seule la constance qui est une force, autorise :

> Que le juste souvent doit mespriser l'offense
> De l'imposteur, qui vient son honneur attaquer.[5]

La Ceppède le précise bien d'ailleurs le sens de son propos dans une annotation[6] attachée à ces vers en citant Origène : « De ce lieu nous apprenons à mespriser les voix des calomniateurs & faux tesmoins, jusqu'à estimer dignes de responce ceux qui disent contre nous choses où il n'y a point d'apparence, mêmement où il faut mieux librement, & avec courage se taire que se défendre. » Le Christ incarne alors l'homme stoïque « constant observateur de ses loix eternelles [qui] patit sans jamais rabroüer ces pervers »[7]. Comme avec la métaphore du pilote *supra*, La Ceppède use dans cette annotation d'un marqueur lexical très net, l'adjectif emblématique du stoïcisme, « constant ».

« Constant » – et non « chaud » comme l'homme entravé par ses émotions – le stoïcien reste libre de ne pas répondre et de ne pas s'emporter, capable de se contraindre et de ne pas user inconsidérément de « son pouvoir haut-tonnant »[8]. En effet, Jésus, homme parfait, n'use pas de ses pouvoirs divins, sa constance lui suffit dans l'adversité : « Vostre langue muette aux plus rudes / N'a jamais dit un mot pour vous justifier. »[9] La Ceppède rejoint ici, *via* le stoïcisme, les Miroirs de Princes qui attribuaient déjà au Christ la vertu de tempérance – l'art de maîtriser les passions –, rebaptisée ici du nom de constance. Aux yeux du magistrat, le Christ incarne, notamment par son silence choisi, l'idéal stoïcien car ainsi que le souligne Jacqueline Lagrée

> l'impassibilité absolue du sage, au regard des affects et le fatalisme astral, c'est pour l'essentiel ce à quoi se résume la doctrine du Portique aux yeux d'un homme du début du XVIe siècle, qu'il y soit favorable, hostile, ou qu'il en retienne certains éléments sous couvert de diverses réserves.[10]

Pour La Ceppède, le Christ, image visible d'un dieu invisible, s'incarne à son gré dans l'enveloppe mortelle qui est tissu d'émotions. Il met donc en œuvre la maîtrise absolue des

---

[1] I, I, 65.
[2] Lire, à ce sujet, le très beau livre de Christiane Klapisch-Zuber, *Le voleur de Paradis*, Paris, Alma Éditeur, 2015.
[3] I, III, 22.
[4] I, III, 44.
[5] I, II,18.
[6] Annotation 5 *attaquer* p. 225 du sonnet I, II, 18.
[7] I, II, 25.
[8] I, II, 66.
[9] I, III, 43.
[10] Jacqueline Lagrée, *op. cit.*, p. 36.

passions, au prix parfois d'un très lourd combat – une agonie écrit La Ceppède[1] – sans pourtant les éradiquer : il laisse une place sans jamais totalement s'y abandonner. Ce choix n'est donc pas une faiblesse mais la manifestation d'une volonté assumée[2]. Le Christ atteint donc l'idéal du sage stoïcien vers quoi le philosophe peut prétendre sans pouvoir jamais y accéder parfaitement. La Ceppède reprend, dans une formule très synthétique, le constat des Évangélistes :

> [I]l y a cette différence entre nos passions, & celes de Jésus-Christ, que les nostres marchent devant la volonté, celes de Jésus-Christ, la suyvent, c'est-à-dire que nous avons des passions, envis, & contre nostre volonté, Jésus-Christ n'en a que de son gré.[3]

Voilà le point décisif pour penser ce stoïcisme si particulier car cette puissance relève du pur paradoxe. Elle ne se manifeste, en effet, que dans l'exhibition d'une faiblesse absolue, la faiblesse d'un homme qui ne peut – car il ne le veut pas – recourir à la puissance du miracle. Cette volonté absolue de manifester de la force dans l'acceptation radicale de la faiblesse renvoie évidemment au mystère de la kénose de la Croix : elle donne à voir une image inversée de la puissance que l'on prête d'ordinaire à un héros magnifié par l'épopée. Ainsi le partage des dépouilles du héros, épisode dégradant d'ordinaire infamant, devient une manifestation glorieuse : le rapport s'est inversé le « grand » se cache sous le « petit ». Le tirage au sort par les soldats des habits du Christ en est une manifestation singulièrement éclatante :

> Ce qui semble plus vile, est le plus magnifique
> En Calvaire aujourd'hui. Tout ce que ces pervers
> Font des habits dont Christ eut ses membres couverts
> Cache un mystère grand sous un petit trafique.[4]

---

[1] I, I, 43 « Ce bon Chef revient donc après son agonie / Vers ceux que la tristesse et la peur ont blesmis. »

[2] Cf. *infra* p. 315, notre analyse de l'annotation 1 *Rouge humeur* p. 85 du sonnet I, I, 37.

[3] Annotation 3 *Puissance* p. 48 du sonnet I, I, 18 : « Cette infirmité en Jésus-Christ vient de puissance, pource que n'estant subjet aux premiers mouvemens, & aux passions, il les a prises quand il a voulu pour tesmoigner qu'il estoit homme, dict S. Augustin audit chapitre 9. & contre Fauste livre 26. chapitre 8 & a eu peur, quand bon luy a semblé, dit S. Jean Damascene audit livre 3. chapitre 20. Et pource entendez que bien que ces objets d'un si cruel martyre, ayent pu esmouvoir en Jésus-Christ la peur & la tristesse, ce n'a point esté toutesfois necessairement (par necessité de contrainte) comme malgré nous les objets nous esmeuvent (c'est pourquoy les premiers mouvemens en nous ne sont point péché) ains seulement de son gré lors, & comme il l'a permis. Et qu'ainsi soit, nul ne nyera, que des tousjours, & dés l'instant de sa conception, il n'aye veus presens tous les objets de sa cruele mort, puis qu'il estoit & Dieu, & le Prophète des Prophètes, & toutesfois il n'a laissé passer la crainte & la tristesse, qu'ils pouvoient esmouvoir en l'appetit sensitif, jusqu'à présent au Jardin où il commence sa passion, & que son temps de souffrir est venu. Pource qu'il estoit maistre de ces affections, & qu'il ne les a eües que quand il a voulu. C'est ce que S. Jean a dignement remarqué, en son chapitre 11. verset 33. lors que narrant comme il pleura et frémit, voyant le tombeau de Lazare, il adjouste, & il se troubla soy-mesme. Et c'est aussi pourquoy les Evangélistes usent icy de ce trait, il commence de craindre & se déplaire, pource disent bien les Pères. Il y a cette difference entre nos passions , & celes de Jésus-Christ, que les nostres marchent devant la volonté, celes de Jésus-Christ, la suyvent ; c'est-à-dire, que nous avons des passions envis, & contre nostre volonté, Jésus-Chrit n'en a que de son gré. »

[4] I, II, 36.

I. A. 1. UN CHRIST PUISSANT PAR SA FAIBLESSE

Les Évangiles s'avérant parfaitement muets sur les réactions de Jésus confronté à des souffrances physiques clairement insupportables, La Ceppède dispose donc d'une liberté relative dans l'évocation de ces souffrances. Jouant d'un registre pathétique réaliste, il aurait pu – sans être exagérément complaisant – mettre l'accent sur des réactions de douleur extrême chez le condamné afin de souligner le prix de la Rédemption. Il n'en fait rien. Le Christ ne manifeste ni colère devant Hérode :

> Là vomissoient tandis leur riagas amer
> Ses haineux, le chargeant de mainte calomnie,
> Sans que jamais pourtant sa douceur infinie
> S'esmeut, s'encholérat pour leur tort réprimer.[1]

ni aucune légitime manifestation d'une force pourtant disponible :

> Il les souffre, & contraint son pouvoir haut-tonnant
> Prest à gresler sur eux la souffreuse tempeste :
> Et rien que nostre amour ne le va retenant.[2]

Bien au contraire, le Christ retient – et nous retrouvons ici l'image stoïcienne du mors de la tempérance qui, par la contrainte, met un frein aux passions –, une violence pourtant légitime ; il se plie docilement au déroulé du supplice, se couchant sur la croix sans contrainte physique de ses bourreaux, facilitant par sa collaboration leur terrible besogne :

> A peine le pauvret acheva de s'estendre
> Sur la Croix, que luy-mesme encommença de tendre
> Sa main gauche première à la mercy du fer.[3]

Il est donc dans une certaine mesure acteur de son supplice témoignant une docilité bouleversante – connotée d'ailleurs par le prédicat « pauvret » fort peu usité pour un dieu… – qui vaut acceptation. De plus, il accompagne sa gestuelle d'un silence digne de l'idéal stoïcien alors que les souffrances ne peuvent être qu'intolérables. Le stoïcien rejoint la mystique spartiate d'un guerrier pacifique et l'impassibilité héroïque sans être hautaine d'un Mucius Scævola ! Pourtant La Ceppède ne manque pas de suggérer clairement, avec l'emphase d'un gros plan puissamment pathétique (« à grands coups de marteau / un clou gros et carré »), que cette scène est nécessairement insoutenable. Toutefois avec une pudeur qui n'est pas exempte d'habileté, La Ceppède s'efface comme témoin privilégié. Son effacement dans un constat collectif (« on ») contribue à mettre en évidence par la négative (« sans qu'on ait entenduë ») cette maîtrise. Le stoïcisme opère plus par retranchement que par addition :

> Soudain que sur le trou cette main fut tenduë
> Dans la paume on enfonce à grans coups de marteau
> Un clou gros & carré, jusqu'au dos du posteau :

---

[1] I, II, 52. *Riagas* : (nom masculin singulier) arsenic, poison tiré de l'aconit. Dictionnaire de Nicot (1606), Riagas : « espece de poison, qu'aucuns nomment Reagal, Aconitum, que l'Espagnol dit Reiagar. »
[2] I, II, 66.
[3] I, III, 14.

Sans qu'on ait de sa bouche une plainte entenduë.[1]

La Ceppède, témoin ici invisible, souligne ainsi, en creux, un héroïsme stoïcien d'autant plus saisissant qu'il repose sur un signe indubitable (le silence) confirmé de surcroît par l'expression objective d'un témoignage universel (« on » renforcé par un présent gnomique). Par l'imagination ainsi sollicitée, le lecteur devient lui aussi – intégré par cet anonymat –, un spectateur de premier rang. Il lui est ainsi permis d'accéder selon le concept éloquent de la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury[2], à un point d'« incandescence imaginative ». La scène qu'on lui donne à voir et celle qu'il s'approprie par son imagination s'agrègent. Par ce jeu fusionnel de deux imaginaires, le lecteur appréhende le sens profondément pathétique de la scène qui se joue dans ce regard double (celui du témoin-récitant et le sien propre) où le réel et l'irréel ne font plus qu'un. Le lecteur est maintenant devenu, à son tour, un authentique témoin.

Par cette représentation qui repose sur une contagion émotionnelle, l'auteur construit un sentiment d'horreur chez son lecteur en présentant le récit d'un homme-Dieu qui résiste aux manifestations les plus spectaculaires de la douleur. Pourtant, il la ressent dans toute son acuité, car tel est le sens de la constance – qui n'est ni insensibilité, ni impassibilité – et le prix à payer pour qu'opère la Rédemption.

Pour reprendre le commentaire de Sebastian Schütze[3], spécialiste du Caravage dont la peinture peut faire penser à la représentation laceppédienne de la Passion, on touche ici à « une culmination radicale dans la composition et la structure narrative, qui vise à interpeller le spectateur, à l'impliquer émotionnellement [en] cherch[ant] à établir un dialogue entre la réalité du tableau et la réalité du spectateur et [en s'appliquant à] abolir la frontière esthétique qui les sépare ».

Nous sommes dans ces méditations consacrées au crucifiement du Christ dans la même logique représentative que celle du « Crucifiement de saint Pierre » (Vatican 1546-1550). L'une et l'autre se retrouvent aux antipodes de la représentation d'un Titien, dans un autre épisode de la Passion.





[1] I, III, 15.
[2] Cynthia Fleury, *Métaphysique de l'imagination*, Essais Folio, Paris, 2020.
[3] Sebastian Schütze, *Caravage. L'œuvre complet*, Cologne, Taschen, 2015, p. 34.

Le « couronnement d'épines » (1542-1544) du peintre vénitien met en effet en scène tous les stigmates de la douleur non seulement dans le visage du supplicié tordu par la souffrance que dans son corps proprement désaxé, « vrillé » sur son assise. Pourtant, cette œuvre s'avère – à notre sens – infiniment moins bouleversante malgré son pathétisme affiché et assumé, car elle porte une charge didactique qui parasite quelque peu la contagion des passions. La *scala dei* provoquée par la présence du buste de l'empereur (faux dieu) qui entre en concurrence avec le vrai dieu supplicié instruit mais n'émeut guère. À l'opposé, la stratégie narrative de La Ceppède rejoint la peinture du Caravage, elle puise aux mêmes sources. Puissantes par leur sobriété, elles organisent une représentation violente et crue – d'autant plus dérangeante qu'elle ne se disperse pas dans une évocation saturée par une accumulation de détails. Elles imposent le ressenti de la torture au lecteur-spectateur *via* son imagination. Mais l'émotion savamment suscitée s'avère édifiante puisque, dans sa réception de l'insoutenable, le lecteur-spectateur aboutit à la certitude que le Christ n'est pas simplement tragiquement émouvant. Il est, de surcroît, admirable par son héroïque mutisme. Le Christ, humain parfait, est le parangon de la vertu stoïcienne.

C'est d'ailleurs le Crucifié qui devient un magistrat redoutable investi de tous les pouvoirs. C'est dans cet homme réduit apparemment à la faiblesse ultime, crucifié comme un esclave entre deux larrons, que paradoxalement, La Ceppède « v[a] hommageant [1]» le Juge suprême, le Christ Pantocrator siégeant sur son lit de justice :

> Ce grand Christ seant donq en son lict de justice
> Ebauche le projet de ce grand jugement
> Qu'il rendra quand le monde en son dernier solstice
> Des flammes sentira le prompt ravagement.[2]

La Ceppède reconnait dans ce héros stoïque, le Christ omnipotent celui qui – conformément au concept de « lit de justice » – fonde le Droit selon le vieil adage *advienente Principe cessat magistratus* en usage dans le royaume de France. C'est donc dans le droit fil de la légitimation d'un pouvoir souverain, que le juriste La Ceppède cite saint Augustin dans une annotation qui accrédite cette magistrature suprême :

> Jésus-Christ [dit Augustin, sermon 120. du temps, le Mardy après le Dimanche des Rameaux, Sermon 1.] mis en croix, comme vray arbitre au milieu des condamnez, rejetta celuy qui le nia & receut celuy qui le confessa, il depute & destine celuy-cy au Royaume, & renvoye l'autre à l'Enfer ; cecy donq doit nous donner occasion de croire que celuy là viendra juger avec Majesté, lequel nous voyons exercer la miséricorde, & le jugement mesmes en la Croix.[3]

Il n'y a d'autre équivalent dans cette peinture de la perfection humaine que celle de la propre mère du Christ, l' « empérière du ciel »dont la représentation est cependant plus contrastée.

On la voit en effet défaillir de douleur, son visage couvert de « larmes ruisselantes », fort éloignée d'une représentation stoïcienne comme froide et sèche, témoignant d'une maîtrise absolue de ses émotions. Il semblerait que le seul instant où le Christ cède à l'émotion soit une fois qu'il est

[1] II, II,70.
[2] I, III, 57.
[3] Annotation 1 *Jugement* p. 445 du sonnet I, II, 57.

confronté à la douleur muette de sa mère, de sorte que la constance de la mère admirable obtient – bien malgré elle – ce que la torture la plus violente n'a pu provoquer :

> Puis las ! si tant soit peu ses yeux sont arrestez
> Sur les yeux maternels, leurs prunelles parlantes,
> S'entredisant Adieu, vont perdant leurs clartez
> Par l'effort redoublé des larmes ruisselantes.[1]

Elle figure, en miroir, la représentation féminine de cet idéal stoïcien. Par sa dignité extrême, alors qu'elle est confrontée à une vision d'horreur, elle en arrive même à bousculer le stoïcisme de son fils et à l'émouvoir. D'ailleurs le poète ajoute dans une annotation attachée à ce sonnet[2] que ces pleurs (qui ne figurent pas dans le texte des Évangiles conférés) s'imposent pour la vraisemblance de l'évocation ; il est inconcevable que le fils n'ait pas été bouleversé par cette mère, « froide et sèche », dont le courage et la maîtrise sont tout à fait à la mesure de l'héroïsme du fils :

> A ce nouvel assaut de l'extrême douleur,
> Cette Mère au plus vif de son ame touchée
> Demeure froide, & sèche, à la Croix attachée,
> Le visage couvert d'une morte pasleur.[3]

Cette représentation d'une Vierge « froide et sèche » se révèle extrêmement significative et valorisante puisqu'elle reconnaît en Marie, un statut suprahumain. Cet état reprend les canons de la représentation de la maîtrise de soi et partant de ses émotions que, selon saint Augustin, les Grecs appelaient *apathie* :

> Ainsi ce que les Grecs appellent apathie, *apatheia*, dont le synonyme latin ne pourrait être que impassibilité, cette apathie qu'il faut entendre de l'âme et non du corps, si elle représente un état dégagé de ces affections qui s'élèvent contre la raison et troublent l'esprit, elle est une chose bonne et désirable, mais elle n'appartient pas à cette vie.[4]

Elle inaugure le IIIe livre des *Théorèmes* de 1613, celui qui traite justement de la crucifixion. La Vierge n'y est plus mentionnée comme Marie mais invoquée sous le vocable de la muse Uranie :

> Quelle nouvelle Muse à mes nombreuses loix
> Inspirera la grace, & me dourra l'adresse
> De retracer icy ton extreme destresse
> Et les derniers accents de ta mourante voix ?
> […]
> Ce sera toy, sa mère, & ma sainte Uranie,
> De qui les yeux ont veu, dont le cœur a souffert

[1] I, III, 10.

[2] Annotation 1 *Les larmes* p. 366 du sonnet I, III, 10 : « Qu'on ne trouve point estrange que Jésus Christ soit icy figuré pleurant : car S. Paul mesme a tesmoigné ces larmes , au chapitre 5. de l'Epistre aux Hébrieux verset 7. Que si ce bon Seigneur pleura sur Hiérusalem par compassion de sa destruction qu'il prédisoit, au rapport de S. Luc, au chapitre 19. verset 41. jusqu'au 44. A plus haute raison est-il croyable qu'il pleura à ce coup par la juste compassion qu'il avoit de l'extrême douleur de sa bonne Mère ».

[3] I, III, 97.

[4] Saint Augustin, *La Cité de Dieu,* XIV, 9, trad. L. Moreau, Paris, Garnier-Frères, 1899, T. II, p. 316.

Les plus aspres tormens de sa triste agonie.[1]

De même, c'est Uranie et non Marie qui clôt les*Théorèmes* de 1622 :

Ma Carine est lassée il est temps d'aborder.
Sus dressons Uranie un Autel vénérable
En ce port, & payons nos vœus sans plus tarder
Au vent qui ceste nasse empoupa favorable.[2]

Cette référence à Uranie est justifiée par une annotation[3] qui justifie cette caractérisation à la fois saturnienne et sublime :

[C]'est celle dont parle le Poëte. *Uranie cæli motus scrutatur & Astra*, et Platon au 7. de la République, estime que l'Uranie esleve nos esprits au Ciel, & les y conduit. Or, la vraye Uranie à qui veritablement appartient cet office de nous eslever de la terre au Ciel, de nous apprendre les mystères celestes, est cette Vierge saincte, remplie du S. Esprit, qui est icy à cet effet à bon droit invoquée, au lieu des prophanes invocations des Poëtes.

Cette annotation semble apporter une réponse à la question posée – véritable hommage rendu aux mélancoliques – au Problème XXX, 1. du pseudo-Aristote[4] : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine, comme ce que racontent, parmi les récits concernant les héros, ceux qui sont consacrés à Héraclès ? »

Le portrait qui est brossé de cette Uranie si inspirante est enfin celui d'une personnalité mélancolique, conforme à la conception néoplatonnicienne développée par Marsile Ficin qui « avait assimilé ce qu'Aristote avait appelé « la mélancolie des hommes d'entendement exceptionnel » à la « fureur divine » de Platon[5]. La Vierge n'est donc pas indifférente mais stoïcienne achevée.

I. A. 2. LE MIROIR STOÏCIEN DE LA MÈRE TRAGIQUE

En effet, le spectacle plein de retenue, que donne à voir cette bonne Mère n'est pas la traduction d'une absence d'émotion mais bien au contraire la marque édifiante de sa propre adhésion au projet de son Fils. Son empathique apathie est paradoxalement la reconnaissance de la perfection du Fils divin. La représentation oxymorique qu'en brosse le poète est l'exhibition d'une émotion absolue que seule une constance idéale peut endiguer. La mère sublime rejoint le degré d'héroïsme dont le fils fait lui-même état par son silence, son absence de révolte et la maîtrise exemplaire de ses émotions. Malgré sa souffrance infinie, cette mère si « constante »[6] parvient à dominer l'expression de sa douleur pour deux raisons. La première est que, comme son Fils, elle

[1] I, III, 1.
[2] II, IV, vœu final.
[3] Annotation *sainte Uranie* p. 352 du I, III, 1.
[4] *Aristote, L'homme de génie et la Mélancolie. Problème XXX*, 1, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche, 1988.
[5] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 412.
[6] « Cette constante Mère, avecques sa Germaine, / La Magdaleine, & Jean, sont au pied de la Croix. »

comprend déjà le sens de cette kénose, le prix de cette souffrance qui conduit à la Rédemption, car elle partage son secret : « En somme disons ave[c] les Pères en général, le désir & l'affection que la sainte Vierge avoit à l'œuvre de nostre rédemption, & son espérance ferme, ou (pour mieux dire) sa foy de la Résurrection de son Fils, ont bien retenu, & tempéré ses pleurs, & ses doleances, mais non pas tout à fait empesché, qu'elle n'ait senty vivement la douleur présente qu'elle voyoit souffrir à son cher Fils, & que sa compassion n'ayt poussé dehors des plaintes, & des larmes. »[1] ; la seconde est que la Vierge ne peut être représentée autrement sans porter atteinte à la perfection qu'elle incarne dans sa constance stoïque, en majesté. Deux annotations justifient cette absence d'émotion apparente :

- l'annotation 3 *Reçoit autant* du sonnet I, III, 17 qui commente l'attitude de la Vierge lors du clouage de son fils sur la Croix :

> [C]hacun coup de marteau qu'elle oit assener sur les cloux, luy donne & redonne des douleurs innombrables, & indicibles. Au surplus la sainte Vierge mère est icy, & ailleurs en ceste œuvre, depeinte fort affligée, comme sans doute elle l'estoit infiniment : mais non pas transportée jusqu'aux extremitez coustumières aux femmes communes, impatientes, & foibles, ainsi qu'aucuns bons Pères (emportez par leur zèle) & plusieurs Peintres ignorans l'ont figurée, & la représentent encor : car il semble que ce seroit offencer la Majesté de cette Empérière du Ciel, de la croire parmi ce grand deuil manque de constance, de temperance, & de force, & principalement de foy en la croyance de la Résurrection, de charité envers nous, qui ne pouvions estre rachetez autrement (c'est-à-dire, modo convenientori) & de conformité au vouloir de son Fils nostre Rédempteur, qui le vouloit ainsi ; c'est la conception des dix derniers vers de ce Sonnet.

- l'annotation 1 *chaleur* du sonnet I, III, 97 qui donne une dernière image de la Mère faisant face à la dépouille du Fils :

> C'est peindre la Vierge en l'estat d'une extreme douleur, sans toutefois passer le mot (avec plusieurs Anciens) qu'elle fut évanouïe tout à fait, de peur d'offenser sa rare constance, sa conformité au vouloir de Dieu, sa charité qu'elle contribuoit à la Rédemption du monde, & sa ferme espérance de la Résurrection. Que si quelqu'un veut méditer qu'elle syncopa tout à fait, il aura pour garant les anciennes Images des sépulchres aux Temples, les ruines de la vieille Chapelle sur le chemin de Calvaire anciennement dite Sancta Maria de spasmo, marquée par Suarez au lieu cy-après coté, les Poëtes Chrestiens, comme l'Evesque d'Albe Vidas, au livre 6. de la Christiade, en ces vers :
>
> *Nec illam ullos gemitus, nec iam ullos amplius edit*
> *Singultus : magno sed enim ex animata dolore*
> *Frigida, multa silet, gelidoque simillima saxo.*
>
> S. Bonaventure en son livre des Méditations de la vie de Jésus-Christ, chapitre 77. & 79. Anselme au Dialogue de la Passion, S. Bernard en son Opuscule des Lamentations de la Vierge, Ludolphe en la vie de Jésus-Christ partie 2. chapitre 64. & 70. Denis le Chartreux sur le chapitre 19. de S. Jean, bien qu'ils parlent de ce syncope diversement quant au temps, & articles de la Passion : le plus seur est de la peindre, & descrire en cet endroit, & aux autres de cette Tragédie, extremement affligée, & telle qu'une très-forte, & très sensible douleur peut rendre une femme, toutesfois sans aucun acte indécent, & dérogeant à sa foy, ny à ses autres perfections, comme seroit la pasmoison. Le spasme prins en son vray-sens, c'est-à-dire en tant que c'est une défaillance de l'action vitale du corps avec perturbation des sens, convulsions des nerfs, langueur & contraction des membres, semble ne pouvoir estre arrivé à la sainte Vierge, pource que c'eut esté une imperfection diminuant l'excellence de ses grâces, & l'empire qu'elle avoit sur

[1] Annotation 3 *Mon cœur* p. 450 du sonnet I, III, 61.

> tous ses mouvements, actions & puissances. Ainsi disent les plus doctes comme Cajet en l'opuscule qu'il a fait sur ce sujet, François Suarez sur la 3. partie de S. Thomas, question 51. article 3. disputation 41. section 2. A tant que S. Amboise, de obitu Valentin. considérant que S. Jean descrit la Vierge debout au pied de la Croix, sur le poinct que son Fils expiroit, n'ose mesme pas la dire pleurante ; *Stantem*, dit-il, *lego, flentem non lego.*

Prenant le contre-pied de toute une longue tradition, La Ceppède condamne donc comme fautives les représentations d'une Vierge trop humaine, qui pourraient laisser croire que « l'Empérière du Ciel » puisse être affectée par une défaillance corporelle ; ces stigmates témoigneraient d'une perturbation extrême des sens et pollueraient son image. Affichant une émotion et une faiblesse préjudiciables à la dignité, ils s'avèrent les attributs exclusifs des autres femmes présentes, notamment Marie-Madeleine, trop humaine par nature. Tous ceux, peintres et poètes, qui entachent la perfection de la Mère d'un Dieu par cette représentation fautive ne sont pour La Ceppède que des ignorants. Il ne leur dénie pas une empathie de bonne foi – comme « aucuns bons Pères » –, mais il dénonce leur « zèle » maladroit : « ainsi qu'aucuns bon Pères (emportez par leur zèle) & plusieurs Peintres ignorans l'ont figurée, & la représentent encor ». La Vierge, comme Artémise « princesse d'insigne pudicité »[1] devient le vivant sépulcre de l'image de son fils et ne s'exprime le plus souvent, comme lui dans sa Passion, que par un silence éloquent :

> Ainsi plaignoit son mal, la Vierge désolée,
> En esprit seulement, sans parler que des yeux :
> Bastissant dans son cœur à l'objet de son mieux
> (Comme la Carienne) un vivant Mausolée.[2]

Il est donc manifeste pour l'auteur des *Théorèmes* que le Christ et sa mère se démarquent de l'humaine condition puisque, eux seuls, sont capables d'incarner ce qui reste, pour tous les autres mortels, un idéal de maîtrise de soi et de constance vers lequel il faut mobiliser ses efforts, sans nécessairement pouvoir y accéder. Comme l'a rappelé Ullrich Langer[3], la Renaissance s'accompagne d'une mise en question de la traditionnelle éthique aristotélicienne qui définit la vertu comme « juste milieu » (entre manque et excès[4]). Lorenzo Valla dans son *De voluptate* (1431), mais aussi Louis Le Caron, font émerger une autre conception de la vertu réservée aux êtres d'une sagesse et d'un héroïsme extrêmes, tels les martyrs et les héros singuliers. Le Christ et sa mère dont La Ceppède chante la vertu hors du commun peuvent, au premier chef, être comptés parmi ces êtres d'exception. Les autres humains comme Marie-Madeleine et les apôtres qui n'incarnent pas nécessairement toutes les vertus théologales (la charité, la foi et l'espérance) auxquelles s'ajoutent la constance et la tempérance comme « la vraye Uranie » en fait la démonstration, restent soumis à des critères moins draconiens. Pour eux, la *doxa* de la médiété telle que la définit la morale aristotélicienne du respect d'un « juste milieu » demeure la règle. L'exception et la perfection ne sauraient par définition s'avérer devenir la norme pour tous.

---

[1] Annotation 1 *Carienne* p. 452 du sonnet I, III, 62.
[2] *Ibidem*.
[3] Ullrich Langer, « La mise en question du "milieu" éthique chez Valla, Vives et Montaigne » dans *La Renaissance décentrée*, dir. Frédéric Tinguely, Genève, Droz, 2008.
[4] Ullrich Langer écrit ainsi : « La détermination de la vertu par le milieu entre deux extrêmes est une donnée dans la pensée morale du XVIe siècle, d'autant plus qu'Aristote semble prolonger sur ce point précis la pensée de Platon », « La mise en question du "milieu" éthique chez Valla, Vives et Montaigne », *art. cit.*, p. 112.

I. A. 3. UN IDÉAL DE VÉRITÉ ET CONSTANCE, INATTEIGNABLE POUR LES MORTELS, VERS LEQUEL IL CONVIENT POURTANT DE TENDRE

Face à ce couple exceptionnel qui seul peut renvoyer, par sa perfection ontologique, l'image *idéale* de l'humanité, se tient l'Humanité tout entière à laquelle La Ceppède appartient pleinement, avec ses faiblesses :

> Ce monde, ce charmeur, cet ennemi pervers,
> Me prenant au manteau veut frustrer mon envie.
> De mille vains objets il rend mon cœur épris,
> Dont l'amour me tient tant, et si longuement pris,
> Qu'à peine aurai-je temps de vous suivre au Calvaire.[1]

De cette confrontation entre l'Idéal incarné et lui-même, naît son constat que l'homme peut être d'abord défini par les fragilités inhérentes à sa nature. L'auteur les analyse avec méthode dans une annotation attachée au vœu final du deuxième livre des *Théorèmes* de 1622[2]. Ce texte est très structuré, bâti comme un traité des passions très court mais respectant une analyse dialectique du concept de « volupté ». Il fait écho à l'exceptionnelle annotation qui étudiait avec méthode et précision la sueur sanglante du Christ[3] signe indubitable pour La Ceppède de l'Incarnation rédemptrice. Dans cette annotation plus sommaire, consacrée uniquement à l'homme, La Ceppède établit le bilan de ses faiblesses par le biais d'une étude comparative des grandeurs et servitudes des passions. Cette analyse qui appelle un examen lucide de la nature humaine et de ses travers, doit permettre au sage chrétien de juguler les appétits qui pourraient l'asservir. Cette réflexion structurée comme une *quæstio* semble évidemment très inspirée par le stoïcisme chrétien tant par le constat qu'elle dresse que par les réponses qu'elle y propose.

I. B. VERS UNE TYPOLOGIE DES « VOLUPTÉS »

Comme les autres mortels (l'emploi de la première personne du pluriel est significatif), La Ceppède est soumis, par nature, à la puissance du « plaisir » qui flatte l'esprit et les sens, mais il établit un *distinguo* entre les différentes « voluptés » et leurs incidences respectives dans la vie des hommes. Il dresse donc une typologie sommaire du plaisir dont la recherche étreint naturellement, par instinct, tous les hommes. Il dégage trois critères d'identification et de sélection pour les différencier :

- leur nature qui détermine aussi leur champ d'intervention (l'esprit *versus* le corps et l'esprit) ;
- leur caractère nécessaire au fonctionnement de la « machine » humaine *versus* leur caractère accessoire ;
- leur caractère licite pour le sage *versus* leur dangerosité addictive dont le sage et le chrétien doivent se garder.

---

[1] I, I, 88.

[2] L'annotation du vœu pour la fin du II, I. *De ceste volupté faussement délectable* p. 147 figure en annexe p. 570-571.

[3] Annotation *Agonie* p. 87 du sonnet I, I, 37.

Ainsi, il distingue les plaisirs purement intellectuels et spirituels (dont relèvent méditation et contemplation) des plaisirs sensuels qui associent corps et esprit car il n'existe « point veritablement de volupté purement et nuëment corporele ».

Il distingue également les « voluptés naturelles » intrinsèquement associées à la nature humaine et liées au fonctionnement de la machine humaine, comme l'ingestion de nourriture, la sexualité attachée à la reproduction. Il poursuit la démonstration en affinant le classement : il sépare, dans les voluptés naturelles, celles qui sont nécessaires comme la manducation de celles qui ne le sont pas comme la procréation.

Mais la distinction majeure est plus liée à l'essence même de ces « voluptés » : il explique que coexistent en effet des « véritables » qui sont permises au sage en respectant un protocole parfaitement stoïcien et des « fausses voluptés » qui ne sont délectables qu'en apparence. Celles-ci constituent autant de pièges mortels pour le sage et le chrétien puisqu'elles les charment par des « chatoüillements » qui conduisent à des « abus, excez et désordres » qui les affaiblissent, altèrent leurs corps, leur entendement et les décentrent de leur trajectoire vers Dieu. L'habitus du magistrat transparaît nettement dans cette volonté de mettre en ordre le monde intérieur comme la société… On notera la progression des termes qui dénotent le déséquilibre fatal pour qui recherche la vérité « le vray centre » et la stabilité d'une paix intérieure :

> La troisième differance est des voluptez véritables, & des fausses. Les véritables sont premièrement celles de l'ame, qui consistent en la spéculation de la vérité, & aux offices de la vertu : Et encore celles du corps & de l'ame ensemble, modérées si justement par la raison que leur usage n'aporte point d'amertume, ny d'excés, ny de repentance, & ne nous asservit, ny empesche point de bien faire. Les fausses, ou faussement délectables, mensongères & piperesses (dont nous parlons en ces vers) sont ces delices belles, douces & friandes à l'abord, dont le déboire est amer comme absynthe : semblables aux avettes[1] qui versent un peu de miel, & piquent aussitost de leur aiguillon douleureux : Qui sous l'apparence de l'usage permis des sensibles contentements naturels & nécessaires, ou des naturels simplement, nous attirent par leurs chatoüillemens aux abus, excez & desordres si avant que nous perdons en fin avec la force de l'esprit & du corps, l'usage de la raison, & qui pis est, le moyen & le pouvoir de nous rendre, & réjoindre à Dieu nostre vray centre.

La Ceppède retrouve ici les accents qui étaient les siens dans la présentation de son œuvre avec la stigmatisation de la « belle captive » aux trompeurs appas[2] dont devait être impérativement corrigée l'impudeur :

> Je pris la résolution de l'arrêter encore avecque moi, et de tenter si par ce même moyen je pourrais restaurer ses anciennes beautés, la rendre d'esclave libre, de Païenne Israélite, et tirer encor d'elle un Jezrahel. Or pour lui découdre ses mondains habits (ou plutôt habitudes), pour lui raire »ses cheveux idolâtres, menteurs et lascifs, j'avisai qu'on ne pouvait mettre en œuvre un outil plus utile que le rasoir à double tranchant de la profonde méditation de la Passion et de la mort de notre Sauveur JESUS-CHRIST : en quoi certes je ne me trompai nullement ; car, dès lors qu'elle se sentit seulement toucher de cet heureux cautère, elle-même déchira ses vieux habillements, et s'arracha sa Médusine perruque.

La « paillarde Gomer », allégorie de la Poésie profane qu'il s'agissait de convertir n'apparaît pas *in praesentia* dans cette annotation mais le pouvoir de tromperie que la « mignonne » dégageait à travers

[1] Les abeilles.
[2] *Avant-propos*, « À la France ».

ses charmes lascifs se retrouve dans cette analyse argumentée de la recherche du plaisir qui guide tous les hommes sans exception.

I. B. 1. POUR UN USAGE RAISONNÉ DES VOLUPTÉS

Confronté à l'usage du plaisir qui est attaché à la nature humaine, La Ceppède propose une marche à suivre qui place au premier plan le respect de la raison, véritable étalon de la nocivité des voluptés. La raison est, selon lui, le véritable modérateur des passions,

> celles du corps & de l'ame ensemble, modérées si justement par la raison que leur usage n'aporte point d'amertume, ny d'excés, ny de repentance, & ne nous asservit, ny empesche point de bien faire.

Le deuxième critère déterminant dont le sage doit user dans la jouissance de ces voluptés, est le souci de la mesure c'est-à-dire de la modération, du sens de la dignité : il doit se garder des excès sources de tous les maux. La Ceppède se range donc clairement ici sous les critères mis en œuvre par la définition traditionnelle de la vertu comme juste milieu. Ce sont autant de qualités que l'on prête à un « bon père de famille » et qu'il convient de mettre en œuvre dans l'usage et la célébration de la beauté des choses créées[1]. La Ceppède ne condamne nullement le plaisir mais invite l'homme à en jouir sous certaines conditions. S'il agit dans la dignité, l'homme mesuré et raisonnable bénéficie de ces voluptés, célébrant, en les goûtant, la beauté des biens prodigués à l'homme par son Créateur. Cet usage doit être, au sens propre, *raisonné*, c'est-à-dire gouverné par la raison dans le respect d'un souci de juste modération.

La Ceppède détaille alors ces « voluptés » selon une structure en miroir. Cette classification définit ce qui est licite (« il nous est permis ») et le distingue clairement de ce qui est proscrit. La frontière discriminante ne passe pas par la *nature* des plaisirs mais par l'usage qui en est fait :

> Les fausses, ou faussement délectables, mensongères & piperesses […] sont ces délices belles, douces & friandes à l'abord, dont le déboire est amer comme absynthe : semblables aux avettes qui versent un peu de miel, & piquent aussitost de leur aiguillon douloureux : Qui sous l'apparence de l'usage permis des sensibles contentements naturels & nécessaires, ou des naturels simplement, nous attirent par leurs chatoüillements aux abus, excéz & désordres si avant que nous perdons en fin avec la force de l'esprit & du corps, l'usage de la raison, & qui pis est, le moyen & le pouvoir de nous rendre, & rejoindre à Dieu nostre vray centre.

Avec cette approche très mesurée, La Ceppède adopte une posture néo-stoïcienne qui « désontologise » pour reprendre un terme de Jacqueline Lagrée[2], le mal et, en l'occurrence, la nocivité de telle ou telle volupté :

---

[1] Annotation 3 *De ceste volupté faussement délectable* p. 147 du vœu du livre I,de la seconde partie : « Il nous est bien permis de nous plaire modestement en la beauté des choses créées : Mais il n'en faut pas tellement flatter le goust, ny en avaller si avidement les douceurs que nostre affection se tourne en furie. Tant que nous usons des richesses que Dieu nous donne simplement, honorablement, & avec une libéralité mesnagère, sans en abuser, ny nous passionner indignement ou injustement pour les accroistre, nous jouyssons de ceste volupté sans reproche. » voir le texte en annexe p. 571-572.
[2] Jacqueline Lagrée, *op. cit.*, p. 73.

> Le premier acte consiste à nier la positivité [du mal], à le « désontologiser » en ne lui accordant, à la suite de saint Thomas, qu'une nature privative : « Le mal n'est pas quelque chose qui Est, pas plus que les ténèbres et la cécité, mais seulement une privation et une éclipse du bien » (Phys. I, 15, 524). Le mal n'est pas un être puisque ce n'est pas un corps. Prenons l'exemple du venin de vipère. Il n'est ni bon ni mauvais ; il est tout simplement et s'il entre dans le poison qui a des effets mauvais, il entre aussi dans la composition du remède qu'est la thériaque.

Comme des maux, il en va des « voluptés » qui de « véritables » peuvent se corrompre en « fausses » non par leur nature même, mais par l'usage que l'homme fait d'elles. Un bon usage raisonnable ou *a contrario* une jouissance furieuse, et dans l'excès, déterminera leur incidence positive ou nocive dans la vie de l'homme :

> Mais quand l'éclat de ceste terre (un peu plus luisante que l'autre) nous donne si avant dans les yeux que nous l'estimons estre nostre souverain bien, voila bien nos sens pervertis, nostre raison renversée, & nostre ame idolatre de cest excrement luisant.

Dans sa dénonciation des passions délétères, La Ceppède n'incrimine plus ici directement – comme il l'avait fait neuf ans plus tôt –, le grand manipulateur qu'est Satan, ni même l'or qui « affriande »[1] l'avare Judas. Plus philosophique, son analyse alerte sur la faiblesse de l'homme subjugué par « l'éclat de ceste terre (un peu plus luisante que l'autre) ». La responsabilité incombe dès lors directement à l'homme, maître de son destin. En toute liberté et toute responsabilité, il peut s'avilir et s'abaisser à n'être qu'un animal faible et grégaire assujetti à ses appétits animaux mais, *a contrario*, il lui est tout aussi loisible de choisir d'être, par l'exercice de sa volonté, une créature libre aspirant à s'approcher de Dieu « [son] vray centre ».

La dénonciation de cet asservissement aux passions délétères pour le salut de l'homme a évolué des *Théorèmes* de 1613 à ceux de 1622. Alors que dans la première partie, Satan est à la manœuvre – les Juifs et les Romains n'étant au fond réduits qu'à celui d'hommes de main – le magistrat qui a vieilli accorde, dans la seconde partie des *Théorèmes*, une plus grande marge de responsabilité à l'homme. Satan n'est plus aussi directement démasqué comme le maître d'œuvre de cette manipulation de l'homme par le truchement de ses passions. Le moraliste souligne plus clairement la responsabilité qui incombe à la créature faite à l'image de son Créateur. Elle a le choix de rechercher la liberté ou *a contrario* de se relâcher dans l'assouvissement déréglé de ses pulsions (La Ceppède parle du double relâchement des sens[2] et de la force d'âme[3]). Dans cette perspective, La Ceppède dresse donc un état des actualisations de ces voluptés :

---

[1] I, II, 41 : « Harpie au ventre creux, monstre fécond d'erreur, / Semence de tous maux, Avarice exécrable, / L'âme qui te reçoit ne conçoit que fureur, / N'enfante qu'injustice, et péril misérable. / Pour cette vérité cet acte est mémorable : / Cet avare Judas n'est pour tout acquéreur / Que d'un rude licol, dont le nœud déplorable / Le garrotte au poteau de l'éternelle horreur. / Vous qui béez après l'avide friandise / De l'or, voyez le fruit de vostre marchandise / Qui perd en se perdant le Corps, l'Ame et l'honneur. / De la Lote du gain Satan vous affriande, / Mais il vous sert enfin l'absynthe empoisonneur / De l'amer desespoir pour dernière viande. »

[2] Annotation 3 D*e ceste volupté faussement délectable*, *Ibidem* : « Si nous laschons nos sens & nostre esprit aux fausses amorces de ceste volupté » voir le texte en annexe *ibid.*.

[3] *Ibidem.* « Mais il nous faut bien nous garder de nous lascher à la faineantise ».

- maîtrisées avec « le désir de l'honneur & de la gloire jusques aux bornes de la raison », les plaisirs de la table portés par « le goust des viandes & du vin », « le repos & la délicatesse du corps », puis « l'amour des femmes » ;
- déréglées car il ne manque pas de souligner qu'un usage abusif de ces « voluptés véritables » les pervertit nécessairement en « fausses voluptez » dont la plus dangereuse reste sans hésitation la lubricité[1]. La condamnation de cette dépravation est étroitement associée à la dénonciation de la femme débauchée. Elle en est un agent redoutable.

Pour autant, La Ceppède souligne que l'homme est libre dans ses choix, dans sa capacité à maîtriser ses plaisirs afin qu'ils ne deviennent pas des addictions qui asservissent. La Ceppède qui se réfère à l'autorité de la littérature sapientale et d'autorités ecclésiastiques, dresse donc un état des lieux dans lequel l'homme est engagé par sa nature même. Un jeu d'oppositions, inscrit dans une structure en miroir, décline l'éventail des possibilités qu'engendre cette alternative, tandis que le moraliste en détaille les conséquences détestables et peccamineuses[2] selon un processus d'altération qui semble inéluctable :

[1] *Ibidem*. « Le desir de l'honneur, & de la gloire jusques aux bornes de la raison, est licite & genereux : Mais si nous laschons nos sens & nostre esprit aux fausses amorces de ceste volupté, nous voilà transportez d'un fol desir de gravir au sommet de toutes les vanitez, de mespriser tout le monde, & d'ambitionner en fin l'encens, & les Holocaustes, c'est-à-dire les cultes qui ne sont deuz qu'à Dieu, à l'imitation de Caligula. Le plaisir que nous avons au goust des viandes & du vin dont nous sommes nourris, est permis : Mais il faut bien prendre garde que sa friandise ne nous jette au desordre de Vitellius, qui mangeoit pour vomir, & vomissoit pour manger, & ne nous ensevelisse en fin dans l'yvrognerie, & la gourmandise. Le repos & la delicatesse du corps n'ont simplement rien de mauvais : Mais il faut bien nous garder de nous lascher à la faineantise. Il n'est point interdit à l'homme d'user, & de jouyr de la grandeur de son courage : Mais il la faut tellement borner qu'elle ne passe jamais jusques à l'outrageuse insolence, & ne se porte en fin à l'aveugle temerité. L'amour des femmes (auquel comme par excellence entre toutes les delices, tout chacun a donné le nom de volupté) est naturel, & peut estre innocent. Mais s'il outre-passe les loix de Dieu, & de l'honnesteté, & se déborde aux excés, il devient brutal, & se tourne en rage, & frenezie. De toutes les fausses voluptez ceste cy est la plus dangereuse à cause que les amorces nous alechent si doucement, qu'en fin peu à peu elle nous devoye, & distrait tout à fait de nostre seul, & vray souverain bien. Et si n'est-elle que faussement delectable, puis qu'en fin ses mignardises, sont des sottises, ses exercices des malices, ses constances des repentances, ses delices des supplices, & ses appas des trépas. C'est pourquoy le sage en ses Proverbes nous marque que de la femme débauchée, la grace n'est que piperie, & la beauté rien que vanité : Que son œil est le piège du pécheur, que ses leures semblent un ray de miel, mais en fin elles distillent l'aluyne : que ses pieds conduisent à la mort : que sa maison est la voye d'enfer. Ce grand Evesque de Milan au chap. 5 de son 1. liv. de Caïn, & d'Abel, dit que la paillardise est un rude esperon, qui nous pousse à toute sorte de crimes, & ne laisse jamais l'esprit en repos. Conformément à ce traict S. Jean Damasc. au 2. liv. de ses parallel. la nomme la metropole de tous les maux : comme Cicéron en son 1. des loix l'en appelle la mère ».
[2] Notions positives.

« X »  « mais »  « voilà »]

Voluptés véritables	Fausses voluptés	Conséquences asservissantes
Il nous est bien permis de nous plaire en la beauté des choses créées	Mais il ne faut pas tellement flatter le goust ny en avaller si avidement les douceurs	que nostre affection se tourne en furie
Tant que nous usons des richesses que Dieu nous donne simplement, honorablement & avec une libéralité mesnagère, sans en abuser, ny nous passionner[1] indignement ou injustement pour les accroistre, nous jouyssons de ceste volupté sans reproche	Mais quand l'esclat de cette terre (un peu plus luisante que l'autre) nous donne si avant dans les yeux que nous l'estimons estre nostre souverain bien,	voilà bien nos sens pervertis, nostre raison renversée & nostre ame idolatre de cet excrement luisant[2]
Le désir de l'honneur, & de la gloire jusques aux bornes de la raison, est licite & genereux	mais si nous laschons nos sens & nostre esprit aux fausses amorces de ceste volupté	nous voila transportez d'un fol désir de gravir au sommet de toutes les vanitez, de mespriser tout le monde, & d'ambitionner en fin l'encens, & les Holocaustes, c'est-à-dire les cultes qui ne sont deuz qu'à Dieu, à l'imitation de Caligula
Le plaisir que nous avons au goust des viandes & du vin dont nous sommes nourris est permis	mais il faut bien prendre garde que sa friandise	ne nous jette au désordre de Vitellius qui mangeoit pour vomir, & vomissoit pour manger, & ne nous ensevelisse en fin dans l'yvrognerie, & la gourmandise
Le repos & la délicatesse du corps n'ont simplement rien de mauvais	mais il nous faut bien nous garder de nous lascher	à la faineantise
Il n'est point interdit à l'homme d'user & de jouyr de la grandeur de son courage	mais il la faut tellement borner	qu'elle ne passe jamais jusques à l'outrageuse insolence, & ne se porte en fin à l'aveugle temerité
L'amour des femmes (auquel comme par excellence entre toutes les délices tout chacun a donné le nom de volupté) est naturel & peut estre innocent	mais s'il outre-passe les loix de Dieu & de l'honnesteté & se déborde aux excés de toutes les fausses voluptez ceste cy est la plus dangereuse à cause que les amorces nous alechent si doucement et si n'est-elle que faussement delectable puis qu'en fin ses mignardises ses exercices ses constances ses delices ses appas	il devient brutal & se tourne en rage & frénézie. qu'en fin peu à peu elle nous devoye & distrait tout à fait de nostre seul & vray souverain bien. sont des sottises, des malices des repentances des supplices des trépas

[1] Le recours à ce terme dans un environnement stoïcien n'est pas neutre !
[2] On remarque l'omniprésence de l'« éclat » qui éblouit et donc abuse.

On remarquera que le contenu de la première colonne du tableau ne rassemble que des dons du Créateur, destinés aux plaisirs licites de l'homme mais aussi ce qu'un juriste comme Louis Le Caron rassemble dans le droit naturel (*i.e.* comme les animaux dans la nature) : le droit de propriété, le droit de mariage, le droit de défense, etc.

Dans la deuxième colonne, la volupté s'est pervertie sur un excès qui, tout en respectant des apparences trompeuses, la dénature. Métamorphosés, les plaisirs se muent en autant de pièges. La deuxième colonne repose presque exclusivement sur le réseau lexical de la limite et de la borne transgressées, la troisième colonne du tableau dresse le bilan désastreux de cette perversion.

Ce développement, véritable période oratoire – que nous avons décliné dans un tableau synoptique – se clôt par une restriction (« n'est-elle que faussement délectable »). Il détaille, dans une série de couples d'oppositions lexicales (mignardises versus sottises / exercices *versus* malices / constances versus repentances / delices *versus* supplices / appas *versus* trépas) les corruptions possibles de plaisirs initialement licites.

Mais ces oppositions de significations ont en commun une empreinte phonétique très proche. Cette habile paronomase entretient momentanément la confusion pour mieux la démasquer. En effet, la proximité phonémique permet de « retourner » la signification en dévoilant l'identité du vice qui se cache sous les atours d'une vertu. Ce procédé paronomastique qui se clôt par une rime faussement polyptote (appas/trépas) s'inscrit dans la logique d'une esthétique baroque. Ce jeu lexical et phonémique démasque la « piperie » dont sont victimes les sens de l'homme trop sensible aux apparences trompeuses. L'image féminine séduisante qui se révèle ensorceleuse sous ses charmes, est cristallisée dans un archétype paradoxal très abouti. Le piège féminin est dénoncé dans un tableau allégorique extrêmement travaillé.

I. B. 2. LE PIÈGE FÉMININ

La période oratoire met en place une gradation dans la dénonciation du dévoiement de « voluptés véritables » et leur métamorphose en « fausses voluptés ». La plus dangereuse d'entre elles s'avère celle de l'amour devenu furieux des femmes. *L'hybris* en ce domaine est dénoncée dans le portrait-charge hautement épidictique de la femme débauchée dont la « paillarde Gomer » avait été une brillante incarnation. La Ceppède appuie alors sa charge sur les témoignages des Proverbes et de Charles Borromée, de Jean Damascène et de Cicéron[1]. Mais le raccourci misogyne – qui, en soi, n'est pas des plus originaux – inspire un tableau des dangers portés par ces fausses voluptés, complexe et raffiné. Celui-ci rappelle les peintures allégoriques à visée clairement didactique où avait pu notamment exceller Sandro Botticelli avec *la Calomnie d'Apelle*[2] (1495, *Galleria degli Uffizi*

[1] *Ibidem.* « C'est pourquoy le sage en ses Proverbes nous marque que de la femme débauchée, la grace n'est que piperie, & la beauté rien que vanité : Que son œil est le piège du pécheur, que ses leures semblent un ray de miel, mais en fin elles distillent l'aluyne : que ses pieds conduisent à la mort : que sa maison est la voye d'enfer. Ce grand Evesque de Milan au chap. 5 de son 1. liv. de Caïn, & d'Abel, dit que la paillardise est un rude esperon, qui nous pousse à toute sorte de crimes, & ne laisse jamais l'esprit en repos. Conformément à ce traict S. Jean Damasc. au 2. liv. de ses parallel. la nomme la metropole de tous les maux : comme Cicéron en son 1. des loix l'en appelle la mère. »

[2] Voir le tableau en annexe p. 590.

Firenze)[1]. La Ceppède construit, selon un procédé en tout point analogue, son argumentation pour une défense de la liberté de l'homme menacée par la dictature des instincts.

Par un glissement subtil, La Ceppède assigne maintenant au portrait de la femme débauchée des attributs allégoriques qui ne vont plus simplement évoquer l'amour des femmes perverti par un mésusage mais qui vont faire d'elle l'allégorie de l'addiction au plaisir. La figure de la femme débauchée est devenue allégorique comme en témoigne l'usage de la majuscule qui la désigne, la « Royne ». Le tableau s'organise, comme dans *La Calomnie d'Apelle*, en une rigoureuse démonstration, une argumentation à la visée didactique très marquée.

La figure de la femme légère a été promue à un statut royal de reine omnipotente (« une Royne delicate, impérieuse & puissante »). Maintenant entourée de suivantes nobles qui lui sont aveuglément dévouées, la Reine impose son empire à ces jeunes femmes qui ne sont autres que les allégories de vertus majeures qu'elle a manifestement subjuguées : « elle commande souverainement, & met bas à ses pieds toutes les vertus, qui semblent n'estre plus que pour observer religieusement toutes ses volontez. » Mais cette puissance sans limite qui s'impose « religieusement » à ces belles jeunes femmes trop dociles, s'avère exécrable puisque la souveraine maléfique jouit à son seul avantage des bénéfices attachés aux compétences de chacune des vertus qui lui sont aveuglément soumises. Les vertus ont été, en effet, à leur insu, manipulées. Leur pouvoir respectif et leur efficace ont été dévoyés, détournés afin d'assurer la sauvegarde de leur tyrannique souveraine. Par un jeu ironique et pervers, la terrible Reine, allégorie de la volupté, impose habilement à chacune de ces « héroïques Princesses » trop naïves, d'user de ses prérogatives pour atteindre un but strictement opposé à sa vocation première. L'addiction au plaisir représentée par la Reine a su dénaturer par une habile manipulation chacune des créatures qu'elle a asservies :

> Elle prononce à la prudence de la servir à veiller & cercher soigneusement les moyens de se conserver habilement, & discrètement, pour durer longuement en son throsne. Elle ordonne à la Justice d'obliger par toute sorte de faveurs ceux qui peuvent servir ses passions, & luy défend d'offenser personne, afin que personne ne la trouble, & qu'elle puisse vivre en seureté. Elle prescrit à la force

[1] « D'après Lucien, le peintre Antiphilos, rival d'Apelle, raconta à leur protecteur commun le roi d'Égypte Ptolémée IV Philopator que son collègue avait trempé dans le complot fomenté par Théodote, à Tyr, contre le souverain. Apelle n'était jamais allé à Tyr, il ne connaissait même pas Théodote. Antiphilos affirma néanmoins qu'il l'avait vu dîner avec le traître et chuchoter à son oreille pendant le repas. Il prétendit même que la révolte de Tyr et la défaite de Péluse étaient le fruit de ses conseils perfides. Ptolémée fut assez sot pour croire cette calomnie. Si l'un des véritables conspirateurs, en prison à cette date, n'avait attesté l'innocence d'Apelle, celui-ci aurait pu y laisser sa vie. Ptolémée, pris de remords, lui offrit la somme de cent talents et lui donna Antiphilos comme esclave. Même le peintre se vengea par un tableau allégorique créé sous le coup de la terreur rétrospective. À droite, il représenta un homme pourvu des oreilles d'âne de Midas, tendant la main vers la Calomnie. Deux femmes l'entouraient : l'Ignorance et la Suspicion. La Calomnie avait l'apparence d'une femme divinement belle, au visage embrasé de fureur. Elle tenait une torche allumée dans la main gauche et, de la main droite, tirait par les cheveux un jeune homme qui levait les bras pour prendre le Ciel à témoin de son innocence. Le Ressentiment précédait la Calomnie. C'était un homme hideux et blême, aux yeux perçants, aussi décharné que s'il venait de subir une longue maladie. Deux femmes, l'Imposture et la Perfidie, accompagnaient la Calomnie, rajustant sa coiffure et ses vêtements. Derrière ce groupe venait la Repentance, une vieille femme affligée vêtue d'habits tout noirs et déchirés. Elle tournait la tête vers la Vérité qui s'avançait vers elle », Ronald Lightbown, *Botticelli*, Paris, Éditions Citadelles, 1990, p. 230-231.

> que s'il arrive quelque mal douleureux au corps qu'elle possede, ceste vertu se roidisse à l'entretenir doucement des délices savourées, & par ce moyen émousse les pointes de la douleur. Elle commande finalement à la Tempérance, d'arrester en l'usage des choses necessaires & naturelles, les excés non pas qui luy apportent le plaisir ; mais bien ceux qui le peuvent empescher par la surcharge, ou peut l'estoufer par la privation entière de la santé, en laquelle les Epicuriens ont estably leur volupté.

On remarquera avec intérêt la condamnation des Épicuriens qui sont caricaturés en une recherche effrénée du plaisir… Commettant le contre-sens partagé par tous ceux qui, à la suite d'Horace, se proclamaient contempteurs des « pourceaux d'Épicure », La Ceppède fait en creux l'apologie des vertus premières qu'il engage à ne pas dénaturer (la prudence, la justice, la force qui ressemblent à fort à la constance stoïque, la tempérance). En effet, préconisant selon un raisonnement par l'absurde une médecine implicite des affects, La Ceppède met en garde contre une naïveté désastreuse qui instrumentaliserait les vertus qu'un stoïcien se doit de mettre en œuvre. Un usage mal maîtrisé, mal compris de celles-ci entraînerait chez elles une altération si profonde qu'elle aboutirait à leur « dénaturation ». Un tel dévoiement des valeurs conduirait dans une démarche perverse à *retourner* les vertus (prudence, constance, tempérance) contre leurs propres idéaux, ceux-là même qui caractérisent cette philosophie de la maîtrise et de la retenue :

> Si que ces héroïques Princesses servent indignement à ceste corrompuë & menteuze maistresse. Pource donc que ceste volupté détourne & débauche les meilleures functions de nos esprits, qu'elle asservit la vertu mesme, & la rend (si on n'y prend garde) sa maquerelle, qu'elle est la peste capitale de nos ames, & qu'elle les divertit de la poursuite des biens eternels, les sépare & les éloigne de Dieu.

La dénonciation est violente puisque La Ceppède ne désigne pas, dans la vertu piégée par cette spirale d'odieuse manipulation, une victime. Il condamne une victime devenue, paradoxalement de bonne foi, dangereuse. La condamnation est implacable, sans équivoque. Le magistrat aixois ravale la vertu abusée et dévoyée au rang indigne de mère maquerelle. Parce qu'elle n'a pas été suffisamment lucide et vigilante, la vertu ainsi détournée – on notera l'avertissement dans la parenthèse « si on n'y prend garde » – peut alors exercer un pouvoir important de nuisance. C'est le dévoiement de toute la classification traditionnelle qu'avait dressée Sénèque, figure majeure du Portique, que dénonce La Ceppède :

> Il fallait réfréner les désirs, comprimer les frayeurs, prévoir les décisions à prendre, solder à chacun son dû : notre esprit conçut tout ensemble les notions de tempérance, de courage, de prudence, de justice ; et chaque vertu se voyait assigner son office. À quoi donc a-t-on reconnu la vertu ? Ses marques révélatrices étaient l'ordre établi par elle, la bienséance, la constance dans ses principes, l'harmonie régnante en toutes ses actions et cette grandeur d'âme qui se rend supérieure à tout événement.[1]

Didactique, cette dénonciation n'use d'aucune ironie car elle n'est pas un écrit de combat mais un texte d'éducation. Elle se déploie dans une mise en garde directe et solennelle. Grâce à une argumentation imagée, elle fait la démonstration que le « bon gouvernement » de soi prôné par le sage peut être corrompu, « si l'on n'y prend garde » en un horrible gouvernement des passions comme dans les fresques d'Ambroggio Lorenzetti (1338-1339).

[1] Sénèque, *Entretiens*, *Lettres à Lucilius*, Épître 120, § 11.



Ces peintures médiévales qui ornent la *sale della Pace* du *Palazzo Pubblico* de Sienne, ont pour objet, comme l'annotation de La Ceppède, d'éduquer le citoyen chrétien. En effet, comme sur les tableaux allégoriques des fresques siennoises, l'annotation du magistrat aixois développe en images une représentation très conceptuelle des dangers qui menacent l'ordre et l'exercice de la liberté de chacun. Cette stratégie se rattache à l'enseignement des valeurs morales et civiques. Elle passe par une esthétique à la fois médiévale et renaissante. Elle est détachée de toute référence biblique ou historique. Comme sous le pinceau de l'artiste toscan, il s'agit bien d'un gouvernement perverti qui s'affiche de façon provocatrice dans l'annotation du poète aixois.



Ce gouvernement aux effets détestables pour le microcosme qu'est l'homme prend sa source dans le contre-pied systématique du bon gouvernement. Les vices ont pris la place des vertus pour précipiter le citoyen dans l'anarchie intérieure. Il n'y a pas de substitution de vices à des vertus mais corruption et aliénation de celles-ci.

La dénonciation de La Ceppède s'avère plus crue que celle d'Ambroggio Lorenzetti, car, dans cette annotation consacrée à la morale, les vices n'ont pas pris la place des vertus mais les ont dénaturées : la vertu manipulée est devenue elle-même manipulatrice. Bafouée, la vertu n'a pas simplement déchu au rang de victime, de malheureuse catin, mais elle s'est bel et bien métamorphosée, à son insu, en mère maquerelle… Devenue menace redoutable pour l'exercice d'une liberté vertueuse, elle ne relaie pas simplement un pouvoir immoral, elle en abuse avec efficacité pour anéantir cette liberté chère au philosophe chrétien.

La Ceppède ne se soustrait pas à une auto-critique : il redoute ses propres faiblesses et cet auto-aveuglement qui peut conduire à une véritable imposture. Vigilant, le chrétien ne veut pas s'y perdre. Usant d'une métaphore cavalière, il confesse que, ses passions ayant pris le mors[1] aux dents, il peut lui aussi éprouver une impuissance réelle à maîtriser ses passions :

> De mes fiers appétits le coursier indompté,
> Entraîne maintes fois ma libre volonté :
> Et si ne puis sans vous arrester sa carrière.
> Donnez-nous donc, Seigneur, pouvoir de l'arrester,
> De peur qu'il donne en fin dans la noire barrière
> Où (sans vous) je me voy des-jà précipiter.[2]

Il expose très clairement ses craintes dans la prière qui clôt cette annotation qui traite de l'homme et de ses faiblesses dans l'exercice éprouvant de sa liberté. Il termine ce bel exercice rhétorique d'amplification en citant la source stylistique de ce développement à la fois didactique et oratoire, une épître de saint Bernard :

> Nous supplions très humblement la Divine Bonté en ce Sonnet (qui clost ce premier livre) de nous distraire tout à fait d'icelle[3], de nous réunir & rejoindre à luy, comme nostre fin. Et pour dessiller nos yeux de ses impostures, lisons tous les jours ces belles paroles de S. Bernard en son Epist. 114. *Illa vera & sola voluptas est, quæ non de creatura, sed de creatore percipitur, cui comparata omnis aliunde jucunditas, mæror est, omnis suavitas dolor, omne dulce amarum, omne decorum fœdum, omne denique quodcumque delectare potest, molestum.*

II. PORTRAITS

II. A. UNE CRÉATURE CRÉÉE LIBRE PAR DIEU

Comme tout admirateur de la philosophie du Portique amendée par le Christianisme, La Ceppède est bien convaincu que la contingence et non le destin prend une large place dans les activités humaines soumises à l'exercice de sa volonté. Elle constitue la composante essentielle de la liberté que son Créateur lui a laissée malgré sa prescience divine. Jacqueline Lagrée dénoue clairement ce qui aurait pu apparaître de prime abord comme une aporie[4] :

> Dieu a voulu l'homme libre et donc l'a aussi voulu nécessairement susceptible de mal agir mais cette liberté est sa perfection. Si Dieu sait, d'une science éternelle, tout ce qui se produira, il y a en lui science et non pas prescience et « cette science n'imprime aucune nécessité ». Le destin s'oppose-t-il à la volonté libre ? Non puisqu'elle est l'un de ses composants. Le pilote est semblable au pilote qui dirige le navire : il laisse à la volonté (le passager) un espace d'improvisation ou de déplacement libre au sein de la direction déterminée du mouvement d'ensemble.

[1] Outil qui est souvent représenté entre les mains de la Tempérance.
[2] I, I, 84.
[3] La Ceppède renvoie avec ce pronom à la « corrompue & menteuse maistresse », la fausse volupté qui détourne de Dieu, siège de la liberté vraie du chrétien, à laquelle il aspire.
[4] Jacqueline Lagrée, *op. cit.*, p. 72.

> […] La liberté est constamment posée comme une, sinon LA perfection de l'homme : « l'homme ne serait pas parfait (ou achevé) s'il n'était pas libre[1] » et c'est sa liberté que le rend proche de Dieu ou semblable à lui. Notre liberté doit donc être comptée au nombre des causes, non pas comme cause principale et première de l'ordre du monde, mais comme cause seconde et particulière. Le destin est « une cause première qui ne supprime pas les causes secondes et médianes, qui n'agit que par elles, suivant l'ordre établi et pour la plus grande part. Mais ta volonté fait partie des causes secondes ; donc tu ne dois pas croire que Dieu la violente ou la supprime. »[2] Mieux, la délibération libre et l'action sont aussi naturelles à l'homme que la croissance à l'arbre et au fruit. Mais la vraie liberté c'est, comme le dit Sénèque, d'obéir à Dieu.

La Ceppède prône donc une maîtrise des instincts naturels (comme l'annotation précédemment analysée le démontrait clairement) par le respect vigilant de l'exercice de la volonté, gage d'une double liberté : celle d'agir de la créature devant son Créateur et celle de s'unir à lui, adhésion fusionnelle qui représente la Liberté absolue pour le Chrétien. Quant aux maux publics qui relèvent « d'une décision sage de la providence, il est possible d'en lire et d'en interpréter les signes avant-coureurs pour s'en prémunir. Inutile pour cela de consulter les devins qui, lorsqu'ils donnent de vraies prédictions, le font sous l'influence des démons »[3]. L'homme n'est pas esclave d'une puissance qui le dépasse, comme celle des astres, puisqu'il peut s'en dégager au prix de l'exercice de sa volonté qui peut et doit diriger son action. Cette influence indéniable n'a aucune *nécessité*, elle ne doit donc pas être une emprise obérant l'exercice responsable de la liberté :

> Ainsi dit bien sainct Augustin au 18. de la Cité de Dieu chapitre 13. et sur le Pseaume 89. et en l'Epistre 78. contre ceux qui se mêlent de deviner la fin du monde et autres choses futures. *Omnium autem de hac re calculantium digitos resoluit, et quiescere facit, ille qui dicit, non est vestrum nosce tempora, etc.* A la verité quoy que sainct Leon Pape poussé du zèle qu'il avoit contre les Astrologiens judiciaires ait dit ces graves paroles *Dies vitae nostrae, et actionum temporalium qualitates, non in Astrorum influxibus, sed in summi ac veri Dei potestate consistunt*. Si faut-il toutesfois advouer que les corps supérieurs donnent leurs influences aux inférieurs et terrestres (comme l'expérience ordinaire nous fait voir) et qu'ils ont esté donnez en signe, comme a dit Moyse au chapitre 1. de la Genèse verset 14. C'est-à-dire selon l'explication commune : Pour prévoir, et prédire l'avenir quant aux effets naturels, quant à la sérénité, la pluye, le vent, la stérilité, l'uberté, la santé, les maladies, la navigation, et autres événements selon la nature, dont a escrit Pline au livre 18. chapitre 35. laissant à part l'opinion d'Origène sur l'interprétation de ces paroles *In signa* qu'il rapporte à la divination Astrologique. Comme atteste Eusèbe au 6. livre de la preparat. Evangel. chapitre 9. Mais au surplus il se faut bien garder d'attacher quelque nécessité à ces influences : Et ceux qui le font forvoyent du grand chemin, croyants (comme dit Philon Juif tout au commencement de son 1. livre de la Monarchie) que les Astres soient des Dieux. Car à marcher droit il faut recognoistre qu'ainsi que le sens est le valet de l'entendement, aussi ces créatures sensibles ont esté creées pour servir à l'essence divine intellectuelle. Celuy qui voit venir un carrosse bien attelé peut bien prédire où les chevaux le conduiront par la carrière qu'ils ont enfilé. Mais il doit tousjours le faire sous cette condition, si le Cocher qui tient les resnes en main ne les détourne ailleurs. De mesme celuy qui quelque chose par l'influence des Astres le doit tousjours faire ainsi conditionnellement, sçavoir si ce grand Dieu qui les a creez n'en dispose autrement. En fin la plus saine opinion des Pères et Docteurs anciens et modernes condamne, et nous avec eux, cette magie Astrologique, comme sainct Ambroise qui déteste bien particulièrement les nativitez des Mathématiciens au 4. livre de son Hexameron chapitre 4. Pour couper court, le curieux est renvoyé pour voir

[1] « *Perfectus homo non erat si liber non erat* », Juste Lipse, Physiologia, I, 17, 530.
[2] Guillaume du Vair, *De la constance et consolation és calamitez publiques*, 1594, I, 20, p. 261.
[3] *Op. cit.*, p. 72.

> cette matière à fonds à Bened. Pererius en ses commentaires sur la Genèse au livre 2. chapitre1. et 2. et suivants de sa dispute de l'Astromant. contre les Astrologues. Et son œuvre *de Princip. rerum natural.* Et encor en son traicté *adversus fallac. et superst. artic. lib. 3 de Divinat.Astrolg.* et Federic Lumnius au livre 2. chapitre dix. Et à Salmeron. au traicté quarante-un du tome 4.[1]

La métaphore laceppédienne du Cocher tenant « les resnes en main » reconnaît à l'homme la faculté de se dégager d'une influence qui ne saurait nécessairement le conditionner. Libre, la créature assume (parce qu'elle a été créée à l'image de son Créateur) une part de responsabilité qui lui confère toute sa grandeur. Difficile exercice et dangereux privilège en vérité qui s'avère impitoyable pour qui ne bénéficie pas de la force d'âme, de la constance et du courage nécessaires. Judas en est un exemple probant, le plus tragique.

II. B. LE RESPECT DE LA LIBERTÉ AU PRIX DE LA TRAHISON MÊME

La preuve la plus éclatante de cette liberté, dont le corollaire est la responsabilité reconnue à la créature par son Créateur, est portée par le personnage de Judas. Il a été appelé à jouer un rôle majeur dans la Passion. Ce rôle – cette fonction pourrait-on dire dans un schéma actanciel appliqué à l'ultime tragédie –, est à la fois funeste et déterminant pour un chrétien. Judas est, par sa trahison, le « révélateur » de qui était ontologiquement le Christ, comme le souligne avec beaucoup de finesse la philosophe Cynthia Fleury[2]. Opposant au héros Jésus dans sa quête messianique qui s'achève au Golgotha, Judas se révèle l'adjuvant du sujet Christ, le rédempteur qui se révèle pleinement, dans sa double nature, à partir de l'agonie au mont des Oliviers.
La Ceppède avance trois explications à cette trahison qui ne manque pas de susciter sa haine :

---

[1] Annotation *contre vostre Magie* p. 442 du sonnet II, III, 7.

[2] Cynthia Fleury, *op. cit.*, p. 399-400 : « Communiant de première heure, Judas apparaît surtout comme celui qui aide Jésus à accomplir son destin, soit la désubstantiation de son être. S'il trahit en apparence l'individu Jésus, il ne trahit pas le qui de Jésus et révèle l'homme véritable qu'est Jésus. Dans son article « la faim au désert selon Jacob Boehme », P. Deghaye écrit : "Le Christ est deux fois homme comme Adam avant sa transgression. Le Christ est littéralement le second Adam. Comme Adam, il a deux corps. Le problème est de savoir lequel des deux va l'emporter, du corps grossier ou du corps glorieux. Pour Adam, ce fut le premier. Pour le Christ, ce sera le second". Judas trahit le premier corps de Jésus mais non pas le second qui, lui, renvoie au corps imaginal. On peut imaginer qu'il est difficile pour Jésus de choisir l'un de ses corps et que la trahison de Judas – que Jésus anticipe et commande – représente une anticipation de l'épreuve finale qui crucifiera le corps grossier. La trahison de Judas est péripétie de la Croix, signification du logos de la Croix. Lorsque Judas agit, il agit en vue de la désubstantiation du premier corps de Jésus. Le fait qu'il soit conscient ou non de son acte ne change rien au problème. Nous avons posé le sujet éthique comme otage qui agit malgré lui hors de toute intentionnalité. Judas est envoyé par Jésus ; il a pour ordre de le livrer : "Ce que tu as à faire, fais-le vite (Jn 13.27)" lui dit Jésus. C'est alors que Judas s'exécute dans les deux sens du terme, étant donné que son action le mènera au suicide. Judas s'inscrit également dans un processus de désubstantiation de l'être, même s'il ne le maîtrise pas. Son destin est donc à jamais différent de celui des autres disciples qui préservent leur être-là. Judas est le seul à participer passivement à l'œuvre christique, passivement dans la mesure où sa trahison se substitue à la parole de Jésus : "Qui reçoit celui que j'envoie me reçoit (Jn 13.20)". Judas se substitue à Jésus pour l'aider à accomplir sa destinée ».

- l'envie et la jalousie qui obèrent toute reconnaissance à l'égard des bienfaits dont le disciple ingrat a été le bénéficiaire :

> Hà ! lâche, je vois bien, cette munificence,
> Excédant le pouvoir de ta reconnaissance,
> Te rend ce bien-facteur désormais odieux.[1]

Il ajoute d'ailleurs en note en se référant à Tacite : « La nature des bien-faits est telle […] que lors qu'ils surpassent le pouvoir d'estre recognus par celuy qui les reçoit, au lieu de grace & de recognoissance, on en reçoit haine & mal vueillance. »

- le doute ontologique sur la légitimité de Jésus en qualité de Messie :

> Peut-être vous croit-il un magique affronteur ;
> Au moins ne croit-il pas que vous soyez l'Autheur
> De ce Tout.[2]

- enfin l'avarice : « C'est enfin son avare habitude[3] ».

Notons que l'envie, la jalousie et l'avarice figurent parmi les conseillers majeurs du « Mauvais Gouvernement » dans la fresque du *Palazzo Pubblico* des frères Lorenzetti (voir *supra*), La Ceppède ne fait que reprendre ici une longue tradition… L'avarice est donc l'hypothèse est qu'il va privilégier. L'avarice, passion perverse pour l'argent, est stigmatisée dans un sonnet qui commente ironiquement le suicide du traître – qui ne figure d'ailleurs que dans l'évangile de Matthieu – et qui reprend par la métonymie du « ventre creux » l'image traditionnelle d'un Judas dont les entrailles se répandent au sol :

> Harpie au ventre creux, monstre fécond d'erreur,
> Semence de tous maux, Avarice exécrable,
> L'âme qui te reçoit ne conçoit que fureur,
> N'enfante qu'injustice, et périt misérable.
>
> Pour cette vérité cet acte est mémorable :
> Cet avare Judas n'est pour tout acquéreur
> Que d'un rude licol, dont le nœud déplorable
> Le garrotte au poteau de l'éternelle horreur.
>
> Vous qui béez après l'avide friandise
> De l'or, voyez le fruit de votre marchandise
> Qui perd en se perdant le Corps[4], l'Ame et l'honneur.
>
> De la Lote du gain Satan vous affriande,
> Mais il vous sert enfin l'absinthe empoisonneur
> De l'amer désespoir pour dernière viande.[5]

---

[1] I, I, 44.
[2] I, I, 45.
[3] I, I, 45.
[4] « Se perdant le corps ». Voir aussi *Actes des Apôtres,* ch. I, v. 16 - 1, où se trouve cette formulation frappante, bien propre à solliciter l'image : « Celui-ci / (*i.e.* Judas) / a acquis un domaine venant du salaire de l'injustice et partant la tête première, il claqua du milieu et se répandirent toutes ses entrailles ». La pendaison vient en antithèse à : « suspendu au bois de la croix », pour Jésus dont le corps percé de la lance de Longin répandit libéralement du sang – une des deux espèces de la communion – et de l'eau – l'eau lustrale du baptême.
[5] I, II, 42.

Ce serait donc une nouvelle fois une passion coupable, l'avarice, qui par l'avidité inextinguible qu'elle suscite, se révèlerait aliénante. L'avare Judas serait victime d'un marché de dupe avec le Tentateur dont Satan sortirait évidemment vainqueur. « Affriandé » par la « Lote du gain », celui qu'étreint si intensément l'avidité verrait s'anéantir en lui la maîtrise de soi, la constance et la tempérance...Incapable d'un repentir authentique comme Pierre, Judas, étranglé par son désespoir, ne se livre pas à une contrition qui le libèrerait. Prisonnier de sa faute, il crie et se pend comme l'explique Antoinette Gimaret qui souligne la dimension autarcique de son geste désespéré :

> [Sa] douleur […] n'est pas, comme chez Pierre, intériorisation du regard du Christ, mais au contraire extériorisation négative. Judas « crie », mais « croît son péché même en le confessant[1] ». La rapidité narrative du sonnet 402 confirme le suicide, décidé dès le sonnet 38. On y retrouve ce même imaginaire du corps clôturé, antithétique de la conversion (car le poète précise bien que Judas « n'a point de pleurs »). Le suicide est une mort « autarcique », fermée. Il confirme la solitude de Judas qui meurt pour ne plus ressentir. […]Le poème décrit ici une mort bestiale (la corde est « licol »), une lutte avec la matière (dans l'accumulation des verbes), une agonie où tout devient autarcique. L'abondance des formes pronominales (« se renoue, s'étrangle, s'accravante ») souligne ce basculement intransitif : Judas est juge, bourreau et victime, souffrant « son propre châtiment » puisque « les outils du péché sont objets du supplice[3] ». La métamorphose n'opère pas comme grâce mais comme damnation. A l'image de l'écoulement, propre aux larmes de Pierre, s'oppose ici celle de l'étranglement.[4]

Pourtant, La Ceppède avance plus discrètement une autre explication complémentaire, plus mystérieuse. Cette explication pose plus clairement encore la problématique de la liberté dont La Ceppède rappelle qu'elle est l'apanage voulu par le Créateur pour sa créature. Cette piste qu'il évoque assez discrètement suggère que Judas aurait eu un rôle à jouer éminent – mais terrible – celui d'être le bourreau qui permit à Jésus de devenir, aux yeux de tous, le Christ. Judas participe à un projet qui le dépasse celui d'être un révélateur du Christ. Le traître ne ferait que remplir le rôle ingrat qui lui a été assigné. Cette perspective s'avère si dérangeante pour un chrétien que le récitant doit interroger le Christ… non sur *qui* est réellement Judas mais sur l'invraisemblable tolérance de nuire qui lui a été accordée. Au nom des fidèles perturbés, le récitant La Ceppède ose fugacement et presque furtivement poser le problème de la culpabilité de Judas (la réponse « fusant » au vers suivant !):

> Mais, Seigneur, vous saviez quel Judas devait être,
> Pourquoi fites-vous donc votre Apôtre ce traître ?
> Ha ! ce fut pour marquer votre insigne Bonté.[5]

Cette proposition qui remet en cause les explications « psychologiques » sur les motivations de Judas, semble corroborée aussitôt par les propos même du Christ. Comme en réponse à cette question du récitant, ses paroles marquent son acceptation, et presque son adhésion, à ce

[1] I, II, 38.
[2] I, II, 40 : « Il jette ces deniers (qui l'ont précipité / Dans le Tartare) au Temple, et d'une main savante / Se renoue un licol, s'étrangle, s'accravante, / Juste juge et bourreau de son iniquité. »
[3] *Ibidem* : « Les outils du péché sont objets du supplice : / Son gosier de son crime instrument et, complice, / Est maintenant puni par cet étranglement. »
[4] Antoinette Gimaret, *op. cit.* p.473.
[5] I, I, 46.

dénouement pour le moins paradoxal. Voici le traître transformé en « collaborateur » involontaire du mystère de la Rédemption « afin d'accomplir mainte vieille Escriture »[1]. Si, effectivement, la trahison de Judas n'était qu'une modalité indispensable à la révélation de sa vraie nature de rédempteur, quelle serait alors, en toute justice, la responsabilité du traître ? S'il n'était pas acteur volontaire du pire, la responsabilité de sa trahison reviendrait en effet, en toute logique, au Christ lui-même…

> Et bien, j'en suis content, contente donc l'envie
> De tes cruels marchands : j'abandonne ma vie
> Aux sergents, aux liens, aux bourreaux, à la Croix.
>
> Mais au moins que ton cœur soit poinct de repentance :
> Pleure ta faute, et rentre au troupeau quelquefois,
> Afin que mon pardon suive ta pénitence.[2]

La Ceppède propose alors une autre explication qui ménage – très laborieusement – la liberté de Judas et la nécessité de sa trahison pour l'accomplissement de la quête christique. En effet, si Judas a agi librement (péchant parce que libre de commettre le mal) son rôle est alors nécessaire mais non contraint et Judas pourrait de nouveau faire un acte de liberté en se repentant. Ainsi, La Ceppède précise dans une annotation que le traître a fait le choix volontaire de trahir, sans d'autre contrainte que celle engendrée par ses passions non maîtrisées :

> Il est certain que Jésus-Christ (tout sçachant) sçavoit bien Judas seroit traistre, aussi l'a il prédit, non seulement à ce soir en S. Matthieu 26. vers. 21 & 25 & S. Marc 15. verset 18 mais encor long temps auparavant, & dés le commencement en S. Jean 6. verset 64.70 &71. Et pour ce on demande pourquoy l'appela-il donc à l'Apostolat ? S. Chrysostome au Sermon 1. du jeusne […] respond que ce fut pour faire cognoistre, & recommander sa bonté, comme nous disons en ces quatre vers derniers. La divine Bonté verse largement sur nous ses bien-faits, quoy qu'elle sçache que nous n'en ferons pas nostre profit, à fin de faire cognoistre qu'elle a fait de sa part ce qui estoit en elle pour nostre salut, la perte duquel vient de nous seuls, pour n'avoir pas fait de nostre costé ce que nous devions. A quoy elle nous convie bien, mais ne nous force pas, pource qu'il n'y a point de mérite, ou il n'y a point de liberté : Et pource que (dit le mesme) Non vinculis virtus, sed electione vitæ constat. Judas fut encor honoré de l'Apostolat, ores qu'il deut estre desloyal, & larron, pour nous apprendre à ne point nous scandalizer quand nous verrions quelqu'un des principaux Ministres de l'Église estre meschant : croyans […] que la foy n'est point anéantie par l'infidélité d'aucuns, non plus que la ferme fidélité des autres n'a point branlé par la legere desloyauté de Judas.

Dès lors Judas est pleinement responsable de ses actes comme d'ailleurs chacun des apôtres. Judas agit « par malice » comme les soldats qui entravèrent le Christ lors de son arrestation. Pour autant, ces gens que La Ceppède abhorre, contribuent librement et criminellement – mais à leur insu – au grand projet divin de la Rédemption « préordonné […] par le conseil deffiny, & par l'eternele providence providence de Dieu »[3]. Leur rôle criminel – bien qu'il soit nécessaire au Mystère de la Rédemption – les obère : il ne souffre aucune « circonstances atténuantes », aucune « amnistie »

[1] I, I, 77.

[2] I, I ,47.

[3] I, I, 2. Extrait de l'annotation 4 *Oit l'heure fatale* p. 24 : « préordonné […] par le conseil deffiny, & par l'eternele providence providence de Dieu & par ainsi infalible par la necessité de supposition & de consequence (comme disent les Théologiens) & cette infalibilité de la prescience & providence Divine a fait dire à S. Jean que l'Agneau – c'est-à-dire, JESUS-CHRIST – a esté occis dès l'origine & fondement du monde.

n'est envisageable pour leur bénéfice puisqu'ils agirent injustement en toute conscience par « préjugé » et donc en toute responsabilité par « plaisir », par « haine » et par « malice » :

> Assassins, garrotant ces mains officieuses,
> Vous rendez accomplis tous ces oracles vieux
> Qui nous avoient prédit maintefois, en maint lieux,
>
> Ce que font maintenant vos mains injurieuses.
> Vos pensées pourtant ne sont pas si pieuses
> De tendre à cette fin : vos ames furieuses
> Ne bandent qu'à donner ce plaisir à vos yeux.
>
> La haine qui vous fit brasser cette entreprise
> Vous rend ores si chère, ô Marrans, cette prise
> Que, de peur qu'elle échape, il faut l'attacher fort.
>
> Vous attachez encor cet Aigneau (par malice)
> Comme ceux qu'on détient pour le dernier supplice
> Pour faire un préjugé qu'il est digne de mort.[1]

La conduite de la vie est clairement individuelle et ne saurait être conditionnée par la défaillance ou l'influence de quiconque. L'apôtre infâme continuera d'ailleurs à exercer son libre arbitre en refusant son rachat par son suicide, écartant du même coup le pardon que le Christ était prêt à lui octroyer[2]. En vérité, le pardon est conditionné à une pénitence préalable bien conduite et qui ne soit pas réduite à un regret lié à la peur du châtiment [attrition/contrition]. Selon l'exégèse des Pères – que suit La Ceppède –, Judas se refuse à cette contrition authentique[3]. Incapable d'apporter un quelconque contre-don de larmes de contrition, il est donc, par sa mort volontaire, coupable une deuxième fois au regard du Christ. Il ne peut être que damné :

> Soudain mille remords viennent l'époinçonner.
> De son crime exécrable il pèse l'importance
> Non au poids du lieu saint[4], et de la Pénitence,
> Mais au poids de l'Enfer qu'il oit déjà tonner.[5]

À travers lui, la reconnaissance de la responsabilité de chacun est ici affirmée sans aucune ambiguïté, la responsabilité de chacun repose sur sa propre liberté incluant celle de mettre fin à ses jours, péché mortel à double titre…

Cette affirmation de la liberté de la personne humaine dans l'action est déterminante pour le magistrat. Pour La Ceppède, la menace qui pèse sur la liberté de l'homme – dont Judas fait la triste démonstration – menace de façon déterminante son environnement social. Car la liberté de la société tout entière et l'ordre social qui en découle, reposent conjointement sur un exercice vertueux et personnel de la liberté de tous. La Ceppède qui, à Aix, sous l'emprise de la Ligue, avait

[1] I, I, 90. « Marrans » : injure clairement antisémite (les marranes désignent les Juifs convertis de force au catholicisme en Espagne).
[2] I, I, 72 : « Pleure ta faute et rentre au troupeau quelquefois / Afin que mon pardon suive ta pénitence. »
[3] Annotation 3 *D'espérance* p. 266 du sonnet I, II, 38 : « Judas a accreu son crime en le confessant […] d'autant qu'il n'a point eu de pleurs, tesmoins ordinaires d'une vraye contrition, qu'il n'a pas eu la foy, ne croyant point Jésus-Christ fils de Dieu […] & qu'il n'a point eu d'espérance en la divine miséricorde, comme il a monstré par sa fin. »
[4] Le Temple où il est venu rapporter aux prêtres les trente deniers, prix de sa trahison.
[5] I, II, 38.

connu tous les avatars de la dislocation de la Cité, redoute l'imposture dans le secret de la personne. Cette imposture individuelle désorganise aussi la communauté humaine lorsqu'elle est cyniquement assumée : cette imposture individuelle conduit nécessairement et collectivement à l'anarchie. Le désordre intérieur du citoyen fait écho au désordre collectif de la société dans laquelle il est immergé. Le magistrat La Ceppède, homme de pouvoir qui, en véritable néo-stoïcien, célébrait « le primat de la volonté sur le désir et […] le souci de fermeté, de cohérence et de constance devant les aléas du sort »[1] en avait fait l'amère expérience avec les attaques politiques dont il avait été la cible. La Ceppède avait été le témoin de crimes perpétrés au nom d'un idéal religieux défiguré. Il avait été traité de « bigarrat »[2] car il ne voyait comme tout stoïcien, le salut que dans l'exigence d'un idéal d'ordre et de liberté. On se rappelle que les exactions de ses concitoyens le contraignirent à l'exil en Avignon en 1594. La haute idée qu'il avait de l'exercice responsable du pouvoir et des vertus qu'il exige (en raison des conséquences funestes possibles en cas d'échec) est incarnée par des personnalités de premier plan de la tragédie de la Passion.

Certains de ces acteurs sont remarquables par leur conformité aux attentes de leur destin glorieux d'autres se distinguent – à titre exemplaire – par leur inadéquation à la charge qui leur a été confiée…

II. C. UN POUVOIR INCARNÉ POUR LE PIRE ET LE MEILLEUR : DE LA COUARDISE DE PILATE À L'APPRENTISSAGE DE LA CONSTANCE CHEZ PIERRE… UNE REPRÉSENTATION TOUTE EN NUANCES

Instruit par la triste expérience de la sédition conduite par la Ligue, le magistrat aixois respecté pour sa loyauté dans la tourmente politique, a été célébré par ses pairs pour son intégrité[3], et qualifié même de « retraite des Loix de [s]on Sénat », « faisant la guerre aux abus ». C'est donc un magistrat familier de l'exercice du pouvoir, à la droiture reconnue, qui choisit de brosser le portrait d'un homologue dans la figure de Ponce-Pilate. Mais ce portrait n'épargne guère le gouverneur de Judée puisqu'il apparaît sous les traits de l'homme puissant par lequel la Justice est dévoyée et trahie. Repoussoir pour le Chrétien engagé dans les vicissitudes de son temps, Ponce-

[1] Jacqueline Lagrée, *op. cit.*, p. 9.

[2] Dictionnaire de Barré (1842) : « Bigarrat. s.m. (hist.) Nom qui fut donné du temps de la Ligue à ceux qui tenaient le parti du roi ».

[3] Sonnet d'hommage de G. de Terlon, conseiller du Roy, en la Cour de Parlement à Tolose, édition originale, p. 520 :
« Encor des vers François ? j'ai de pièces pourtraites / D'un tel pinceau grand nombre. Un haut œuvre entrepris, / Que seul j'ay pris à tache, attache mes esprits, / Et rend de ces escrits, mes estudes distraites / Or, fus tu Conseiller, & l'une des retraites / Des Loix de ton Sénat ; puis Président tu pris / Tes Comptes, à tout faire heureusement appris : / Qu'eut cela de conforme au sujet que tu traites ? / Quand tu fus Conseiller ce mot t'aloit souvent / Du grand & vray Conseil, l'Ange ramentevant. / Puis tes Comptes réglant, faisant tousjours la guerre / Aux abus, tu pensas (sage & judicieux !) / A compter pour toy-mesme, affinant sur la terre / Les Comptes qu'il faut prendre à fin d'aller aux Cieux. »

Pilate incarne en effet celui qui, « par gros temps » selon la belle expression de Jacqueline Lagrée, conjugue toutes les faiblesses dont l'idéal néo-stoïcien permet de se garder.

II. C. 1. PONCE-PILATE, HOMME D'UN POUVOIR DÉVOYÉ, CONTRE-EXEMPLE DU MAGISTRAT STOÏCIEN

Pour que l'exercice de la liberté soit efficient, La Ceppède – suivant en cela la doctrine néo-stoïcienne – prône un respect strict de l'ordre. La discipline du désir ne peut être dissociée de la discipline de la volonté pas plus chez le chrétien que dans la société dans laquelle il évolue. Évoquant les enseignements et préceptes de Guillaume du Vair, Chevreau et Charron, Jacqueline Lagrée rappelle que, dans une perspective qui marie le devenir du chrétien et celui de la société harmonieuse,

> le citoyen doit « fuir la compagnie des méchants, savoir se taire et se retirer, s'exercer à la discipline et l'obéissance », notamment aux lois et coutumes de son pays, jusqu'à ce que cela devienne une habitude, limiter ses désirs, « se contenter de médiocrité et suffisance », « tenir en égalité en toute [sa] vie et montrer toujours un même visage, doux et ferme » car le sage « est toujours aussi égal que s'il était dans un même état et, dans la différence de ses conditions, il est toujours semblable à lui-même » et enfin se tenir toujours prêt à la mort.[1]

Alors que, au cœur de l'intimité du chrétien, la volonté du sage est garante de cet ordre privé, c'est, dans la cité, le magistrat qui doit répondre – à l'aune de sa propre vertu stoïcienne – de l'ordre civil : il en est comptable non seulement devant les hommes mais aussi devant Dieu au nom de qui il est investi d'une autorité déléguée. Cet ordre sociétal n'est qu'un écho de la paix intérieure du chrétien. Selon une interaction où les relations entre microcosme et macrocosme se répondent, celui-là permet l'apparition et la consolidation de celle-ci auprès de chacun. Le magistrat aixois en fait une démonstration par l'absurde dans la caricature qu'il dresse du représentant de l'ordre romain. La première qualité attendue chez un magistrat détenteur du pouvoir est bien évidemment la constance dont le Christ donne un exemple admirable. Le malheureux Ponce-Pilate en manque, lui, cruellement. La peinture souvent satirique du gouverneur de Judée brosse le portrait en actions d'un couard, d'autant plus inexcusable de l'iniquité de ses choix qu'il est lui-même convaincu de l'innocence du condamné :

> O quel Juge ! Il a peur, il chancèle, il se lasche.
> Son jugement absout ce juste, & néantmoins
> Il veut le chastier, sans faute, sans témoins,
> Malheur au Magistrat que la crainte rend lasche.[2]

Cette imprécation est « mémorable », elle est faite pour son lecteur contemporain, lecteur sans doute de son milieu. Julien Gœury qui souligne à juste titre « le véritable penchant [de La Ceppède] pour une lecture littérale de la Passion envisagée d'un point de vue juridique[3] » retrouve

[1] *Ibidem,* p. 111.
[2] I, II, 55.
[3] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 463 : « Les différentes autorités civiles et religieuses, incarnées par les trois figures d'Anne, de Caïphe et de Ponce Pilate, sont au centre de nombreux commentaires très spécialisés, souvent relayés par des annotations, qui revêtent alors explicitement la forme de ces gloses judiciaires auxquelles est rompu le magistrat. Car c'est bien le juge fortement engagé dans

l'imprécation latine (*væ*) dans une sentence comminatoire, d'autant plus cinglante qu'elle est lancée par un pair à son homologue antique :

> Le passage du particulier au général, articulé par la reprise des termes ici synonymes de « juge » et de « magistrat », convertit l'évocation immédiate de la scène paraphrasée en réflexion d'ordre politique, dont la portée se veut intemporelle et universelle. Il passe d'une apostrophe soustraite aux lois de l'interpellation à une sentence de portée générale. Mais on ne fait que quitter ce prétoire pour un autre. Car il ne s'agit nullement d'un procédé d'application personnelle à l'usage des lecteurs chrétiens. Cette sentence que l'alexandrin formule en fin de sonnet, sous la forme canonique de l'imprécation (*væ*), a ceci de spécifique qu'elle exclut l'identification habituelle du lecteur à la personne du méditant pour imposer radicalement la parole performative du magistrat, arrachée au cadre de la méditation spirituelle.[1]

Le magistrat La Ceppède juge sévèrement, dans une méditation toute personnelle donc, son homologue romain déchiré par une conscience qui lui fait représenter la personnalité du Christ à son image. La Ceppède accorde un prix difficilement concevable à la robe du magistrat, tunique de justice et de gloire au même titre que la tunique de « pourpre » symbolique du Christ[2]. Souiller cette robe de magistrature par de la lâcheté relève donc d'un gravissime outrage…Car si La Ceppède se remet en question en toute humilité devant l'inhumain supplice, et de se morigéner lui-même pour prendre la résolution de « quitter » la pourpre et l'hermine du magistrat, Ponce-Pilate préfère se draper, quant à lui, lâchement dans son « uniforme » de juge. Alors que le poète-magistrat se projette en simple pécheur protégé des seules vertus théologales témoin de la tragique injustice, Ponce-Pilate utilise sa charge comme un masque à ses propres émotions intimes, la peur notamment. La Ceppède tient clairement à se démarquer de ce magistrat indigne.

Petitement, mesquinement, Ponce-Pilate croit voir dans la personne du Christ un homme dépendant, comme lui, de ses émotions. Face au silence éloquent de la victime – témoignage d'une dignité et d'une force que ce responsable de l'ordre public ne peut seulement envisager – celui qui est prisonnier de ses peurs croit pouvoir déstabiliser le captif afin de le contraindre à s'exprimer. Ponce-Pilate lui propose donc une sorte de chantage émotionnel reposant sur la peur du crucifiement qu'entraînerait son silence et l'espoir d'une grâce que lui, magistrat, serait à même de lui octroyer s'il parlait :

> Le Président émeu de ce roide silence,
> Dans la peur, & l'espoir ce prisonnier élance,
> Croyant que l'une, ou l'autre épreindroit bien sa voix.
> Ne parles-tu donc point à moy ? dit cet Ethnique.
> N'ay-je pas le pouvoir, & de te mettre en Croix,
> Et de te délivrer de cette gent inique ?[3]

---

son siècle, celui qui a exercé différentes magistratures au cours de sa carrière pour parvenir en 1608 au poste prestigieux de premier président à la Cour des Comptes d'Aix-en-Provence, dont on entend parfois résonner la forte voix, sous couvert de méditation spirituelle (« O Dieu quel Président, ô Ciel quelle justice » I, II, 89, v. 1.) ».

[1] *Ibidem* p. 464.

[2] Sors donc avecque lui. Quitte cette apparence / Des grandeurs du Prétoire, où le trompeur ébat / De son autorité sous le fardeau t'abt : / Et prends pour tout la Foi, l'Amour, et l'Espérance. // Christ a quitté la pourpre : il te faut la quitter. / Il a repris sa robe : il te faut l'imiter. / Rien que ton vieux habit n'est propre à ta défense. (I, II, 93).

[3] I, II, 79.

La tentative se solde par un échec mais Ponce-Pilate parce qu'il n'est pas stoïcien ne peut mesurer la vanité de son approche. En effet, la stratégie qu'il propose s'avère bien plus révélatrice de sa propre faiblesse qu'elle ne met en évidence l'existence d'un quelconque pouvoir qu'il détiendrait. Le gouverneur de Judée tente pourtant désespérément de faire fléchir l'accusé, de le sauver, mais sans prise excessive de risques personnels. Le magistrat ne veut pas se compromettre vis-à-vis des Juifs qui font pression sur lui car c'est un magistrat politique trop sensible aux rapports de force… Ponce-Pilate, trop vulnérable, élément faible dans le rapport de forces qui l'oppose aux Juifs (La Ceppède lui accole l'apostrophe « pauvret ») mais faible dans le rapport de forces qui le distingue aussi du modèle de constance qu'est le Christ, est vraiment un piètre politique. Le « magistrat que la crainte [a] rend[u] lasche » manque cruellement d'une conviction profonde. Homme de pouvoir qui ne distingue pas le compromis de la compromission, il n'attire aucune empathie de la part de son homologue aixois :

> Mais la peur le represse, & le fait retenter
> Si par quelque autre voye il pourra contenter
> Le Juif, sans se lascher au meurtre qu'il respire.
> Tu te trompes, pauvret, son sang n'est rien que fiel
> A l'ulcère malin de son cœur rien n'est pire
> Que l'onguent lénitif, que l'appareil du miel.[1]

Il ne faut entendre aucune commisération dans l'apostrophe « pauvret » qui s'adresse cette fois à Ponce-Pilate. Elle ne relève pas du registre hypocoristique mais bien du registre ironique. La Ceppède ne témoigne que d'un profond mépris pour ce magistrat ayant de si grandes responsabilités et cependant s'affichant si manifestement incapable de mesurer le rapport de forces. Le magistrat se révèle même inapte à évaluer qui sont vraiment ses interlocuteurs. Dépassé par la situation et la violence d'un affrontement qu'il ne peut maîtriser, Ponce-Pilate ne comprend pas plus la force du Christ qu'il ne mesure la puissance de la haine de ceux qui réclament sa mort… Se faisant violence, foulant aux pieds la prière de son épouse[2] – plus faible que lui mais plus lucide – qui l'avait pourtant supplié de se montrer « froid & sage », il va donc céder. Une paronomase cruelle – cet homme de pouvoir qui devrait affecter d'être « froid » comme le lui demande son épouse se retrouve plein d'« effroy » – marque son incapacité à investir cette charge éminente. Le voici prisonnier d'une émotion qui le « commande » : d'un naturel « chaud », victime de ses émotions, le voici pris par une passion « froide », la peur qui glace !

> Puis que la froide peur nous saisit une fois,
> Il n'est rien si roidy, qui lasché ne débande.
> Voyez comme l'effroy ce Président commande,
> Comme or il foulle aux pieds son courage, & ses loix.[3]

Pourtant, confronté à ce déni de justice, le Christ ne se révolte pas. Stoïquement, il l'affronte et le subit dans la dignité du silence comme « le céleste Ethnique » qui se soumit, sans murmurer, aux lois iniques de la République. Moins que le détenteur du pouvoir, le Christ respecte l'exercice d'un pouvoir – même dévoyé par Ponce Pilate. Malgré sa veulerie et sa faiblesse manifestes, le juge

[1] I, II, 83.
[2] I, II, 58 : « Ainsi dit le Romain, quand voicy le message / De sa chère moitié, qui le prie instamment / D'estre avecques ce Juste arresté, froid, & sage : / Et de ne faire point contre luy jugement. »
[3] I, II, 88.

détient un pouvoir qui le dépasse et qui doit être tenu en considération. Le Christ respecte les institutions et la « sacralité » de ce pouvoir légal attaché au magistrat par-delà la médiocrité de celui qui l'incarne :

> Or Jésus pour monstrer l'absoluë puissance
> Du nom de Dieu son Père & quelle obéissance
> On doit au Magistrat (bien que meschant) répond.[1]

La parenthèse du dernier vers est essentielle car elle sacralise le pouvoir par-delà la personne même de celui ou celle qui l'exerce.

Un autre sonnet se présente comme une authentique profession de foi dans le caractère intrinsèquement auguste du magistère juridique et fait écho à celui-ci ; on y entend la voix du « bigarrat » La Ceppède, magistrat loyal à ses souverains qu'ils fussent catholiques ardents comme Henri III ou roi « fraîchement » converti comme Henri IV :

> Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Roys,
> Les Roys aux Magistrats, pour rendre la justice,
> Dont les justes décrets, dont le saint exercice,
> Par l'effort de la peur sont forcez maintefois.
>
> Qui se laisse forcer à l'enfreinte des loix
> Pèche : mais beaucoup plus celuy dont la malice,
> La forte calomnie, & les forçans abbois
> Font destiner le juste à l'injuste supplice.
>
> C'est pourquoy Christ adjouste à ce propos dernier,
> Plus péché celuy, qui m'a fait prisonnier,
> Qui m'a mis en tes mains, qui t'esmeut, t'espouvante.
>
> Juges, qu'aucun ne soit de ce mot amorcé.
> L'excuse de la force est vile, & décevante
> Qui sçait, & veut mourir ne peut estre forcé.[2]

Le Christ ne se révolte pas *parce qu'il condamne la sédition*. Il fait face pacifiquement à l'autorité même dévoyée, pourtant il n'est pas dupe des enjeux politiques qui se jouent avec son arrestation et le supplice qui l'attend. Il condamne sévèrement les Juifs d'avoir fait pression sur l'homme de pouvoir afin de l'épouvanter. Par leur coercition, ils ont livré le magistrat à des émotions qui compromettent gravement l'exercice juste de son empire… Mais il accuse aussi Ponce-Pilate d'être leur complice – à un degré moindre –, de l'injustice qui le conduit, innocent, au supplice : « Qui se laisse forcer à l'enfreinte des loix / Pèche ».

Jacqueline Plantié remarque justement dans son édition des *Théorèmes Spirituels* que « La Ceppède a dû souvent, en tant que magistrat, juge, commissaire du roi, méditer cette leçon, et la mettre en pratique. Le juge doit plutôt risquer la mort qu'enfreindre les lois. Sa liberté de mourir (au lieu de se laisser contraindre ou corrompre) rejoint la liberté de mourir du Christ. »[3]. Ce respect tout stoïcien d'une autorité même faillible est rare et exigeant. Une des leçons des *Théorèmes* laisse entendre que ce respect inconditionnel est la pierre de touche d'un parfait chrétien. Tout autre homme est moins enclin, parce qu'il est perfectible et influençable, à le mettre en œuvre. La Ceppède choisit d'en faire la démonstration dans sa peinture de Pierre, homme vulnérable et

[1] I, II, 20.
[2] I, II, 81.
[3] Jacqueline Plantié, *op. cit.,* p. 198, note 201.

responsable de graves renoncements avant que l'enseignement de la Passion ne l'ait « converti ». Il lui faudra un apprentissage stoïcien avant qu'il ne soit devenu lui-même un homme digne d'exercer le pouvoir suprême de Chef de l'Église…

II. D. PIERRE TEL QU'EN LUI-MÊME ENFIN L'ÉTERNITÉ LE CHANGE…

La propension à s'abandonner très spontanément aux passions – dont le Christ précise que, bonnes et mauvaises, elles sont génératrices de troubles qui altèrent la raison – caractérise cet acteur fort peu néo-stoïcien de la Passion[1]. Quand s'ouvre la Tragédie, le Christ, dès son arrivée au Mont des Oliviers, fait simplement le constat qu'être partisan implique une rupture de l'ataraxie :

> Soyez doncques assis, et rassis à cette heure :
> Vos haineux et les miens ont rompu la closture
> Du céleste respect de la saincte raison.[2]

Or Pierre – comme le désigne La Ceppède dans la première partie des *Théorèmes* –, disciple sincère qui aime le Christ et qui veut le faire savoir, fait une promesse de fidélité quand son Maître annonce aux apôtres leurs défaillances futures :

> C'est ainsi qu'en chemin ce grand Chef prophétise
> Aux siens l'effet prochain de leur fainéantise,
> Leur chute nécessaire, afin de les matter ;
>
> Mais Pierre, à qui l'amour la prudence a ravie,
> Dit, qu'ores bien que tous vinssent à le quitter
> Seul aux pieds de son Maistre il bornera sa vie.[3]

La Ceppède précise aussitôt dans une annotation attachée à l'adjectif « nécessaire » qui figure dans le tercet que les apôtres ne sont pas contraints au péché : « ceste necessité n'emporte point de contrainte, ny n'est absoluë, mais elle est conditionnelle, & de supposition pour le regard de la fin ». En vérité, Pierre ne trahira pas le Christ mais trahira la promesse qu'il a faite – moins au Christ qu'à lui-même – d'être meilleur, si nécessaire, que les autres, d'être différent des autres… Mais cette promesse non tenue dans les quelques heures qui suivent sa formulation est bien le témoignage d'un amour inconditionnel, d'un amour excessif par rapport à qui il est vraiment. Elle est le signe et la preuve d'un amour qui a oublié toute prudence, d'une passion. La vie ultérieure de Pierre devenu Pierre, premier évêque de Rome et premier pape de ce qui deviendra la Chrétienté, prouvera que « la présence morale » de Pierre n'aura pas été, elle, trahie par ses défaillances.

La réflexion de la philosophe Cynthia Fleury sur ce que dit la promesse nous permet de mieux appréhender pourquoi Pierre, s'il n'est pas assez stoïcien pour s'en tenir dans son avenir immédiat à la résolution de fidélité dans laquelle il se rêve, deviendra digne d'elle par amour pour son Maître :

> La promesse balaie l'intentionnalité du discours, mais reste du domaine de la présence ontologique. Il s'agit, en effet, de main-tenir sa promesse. Cependant, la

[1] Avant que sa contrition ne l'ait métamorphosé…
[2] I, I, 15.
[3] I, I, 9.

> maintenance se trouve confrontée à son échec éventuel : on ne promet que lorsqu'on risque de ne pas tenir sa promesse ; la promesse dit une inquiétude de l'être et une présence-à-soi en péril. La maintenance du sujet par rapport à lui-même est différente de celle de l'être-là qui apparaît spontanément. On pénètre ainsi dans une sorte de monde imaginal où promettre c'est formuler une présence-à-soi avant qu'elle n'existe, anticiper sur la réussite la plus périlleuse.[1]

Il aura suffi d'un seul regard invisible aux autres[2], pour qu'il soit stabilisé dans l'être-là auquel il aspirait. Pour l'heure, enflammé par l'amour qui le conduit à promettre une fidélité et une bravoure non actualisables, il est, comme les autres compagnons de Jésus, la cible de La Ceppède qui se plaît à les moquer dans un sonnet particulièrement railleur. Le magistrat y dénonce leur vanité et leur peur, dans une « scène de gab » héroï-comique, digne d'un roman de chevalerie :

> J'accompare ces onze aux apprentis de Mars,
> Chauds à l'apprentissage, et vaillants en boutade,
> Qui semblent au seul vent de leurs rodomontades
> Atterrer, enterrer les plus braves soudards.
>
> Mais dès qu'il faut sortir à la merci des dards,
> Choquer les ennemis, boire les mousquetades,
> Les voilà tous en fuite : adieu leurs incartades,
> Adieu leur assurance, adieu leurs étendards.
>
> Ainsi le bon saint Pierre, ainsi toute sa bande,
> Lorsque contre leur Chef nul rouet ne débande
> Bravent, disent que rien ne les étonnera.
>
> Mais soudain qu'ils verront les ennemis paraître
> Sur lui, le plus vaillant seul l'abandonnera,
> Et Pierre jurera de ne le point connaître.[3]

II. D. 1. LA PEUR DE PIERRE

La Ceppède se joue manifestement d'eux, dans un registre sarcastique peu fréquent dans les *Théorèmes Spirituels*. Les images et le lexique employés renvoient à des Matamores (« rodomontades », le verbe « braver » employé dans une construction intransitive particulièrement ironique), tout comme l'anaphore persifleuse (« adieu ») ainsi que la formule presque familière de « le bon saint Pierre ». Le registre est puissamment satirique et met à distance ces « apprentis de Mars », cette « bleusaille » belliqueuse et hâbleuse, qui n'est pas « brave » mais qui se complaît à « braver ». Il suffit de la sèche dynamique d'une *volta* ramassée sur un vers « mais soudain qu'ils verront les ennemis paraître » suivie d'un enjambement très court « sur lui » pour que la construction de façade de héros de guerre soit *illico* balayée. La Ceppède s'amuse manifestement de

[1] Cynthia Fleury, *op. cit.*, p. 366.
[2] I, II, 29 : « JESUS, qui de sa peine a moins de marrisson / Que de voir sa brebis de son troupeau distraite / (Faussant le mur) l'œillade, et l'émeut de façon / Qu'elle connait sa faute, et pense à la retraite. »
[3] I, I, 10. Dictionnaire de Cotgrave (1611) « Rouët » : « *A spinning wheele ; any little wheele ; also, a Weauers Cloth-beame; also, the locke of an Harquehuse, etc.* ». Dictionnaire de Richelet (1680) « Roüet » : « Terme d'Arquebusier. Petite rouë de fer de certaines armes à feu, au travers de laquelle passe l'arbre, et qui est cause que l'arme fait feu, lors qu'elle est chargée, amorcée, bandée, qu'on abat le chien et qu'on tire la détente ».

ces fiers-à-bras comme en témoignent de véritables jeux de mots reposant sur une paronomase (« atterrer/enterrer », « bande/débande ») et l'opposition moqueuse de deux superlatifs (« les plus braves soudards/le plus vaillant »). La caricature n'est pas tendre, elle sera plus mesurée – parce que tempérée d'une tonalité pathétique – lorsqu'elle réapparaîtra voilée par l'évocation des dangers qui menacent sous la forme allégorique de petits oiseaux pris dans les « lacs » du diable qu'avait dénoncés Louis de Blois[1] :

> Des peureux oiselets la troupe gazouillarde
> Au simple mouvement, au moindre petit bruit,
> D'un caillou, qu'un passant dans le taillis hasarde
> Part, s'envole en désordre, et s'écarte, et s'enfuit.
>
> Cependant qu'ils s'en vont où la peur les conduit,
> Ils trouvent le péril de leur fuite couarde,
> L'un donne dans la glu qui sa fuite retarde,
> L'autre dans le filet qu'on a tendu la nuit.
>
> Christ ainsi prisonnier fut la pierre jetée
> Au milieu de sa troupe aussitôt écartée
> Chacun des siens se lâche à sa fragilité.
>
> Et fuyant leur salut pour fuir la potence,
> L'un donne variable aux rets de l'inconstance,
> L'autre se jette au glu de l'infidélité.[2]

Les images ne renvoient plus ici à une saynète réaliste de taverne, chère aux peintres caravagistes flamands comme Jan van Bijlert, Gerrit van Honthorst, Dirck van Baburen et français comme Simon Vouet ou Georges de La Tour. Elles sont tissées selon une métaphore filée très didactique mettant en scène la chasse cruelle de petits oiseaux. Les deux sonnets ont en commun la peinture de la peur qui étreint ces apôtres : « les voilà tous en fuite », « peureux oiselets », « ils s'en vont où la peur les conduit », « ils trouvent le péril de leur fuite couarde », « chacun des siens se lâche à sa fragilité ». Voici des hommes, Pierre à leur tête, qui sont la proie d'une émotion puissante, la peur. Pierre qui, par métonymie, est la « pierre jetée » par le Christ dans le monde pour asseoir son Église, n'a pas encore pris conscience ni de son pouvoir ni de ses responsabilités. Cette peur est dénoncée comme aliénante : « Tant la peur de la mort a votre âme asservie »[3]. Elle suscite le doute et attise les douloureuses fragilités qui entravent toute action libre et volontaire. Dans son édition des *Théorèmes*, Jacqueline Plantié souligne cette vulnérabilité : « ce sont les pas d'hommes qui hésitent,

---

[1] L. de Blois, *Opera, Paradisus animae fidelis* : « Cela ne plaît pas à Dieu que nous soyons ainsi angoissés, comme s'il y allait de notre salut à chaque petite offense. […] Le diable a l'habitude de tendre souvent avec grand soin des pièges [laqueos] à ceux qui désirent vivre spirituellement, et tout particulièrement aux nouvelles recrues : les pièges de la pusillanimité, de la tristesse, du désaccord intérieur et de l'acédie. Tu n'y échapperas que par la pieuse confiance en Dieu, par l'allégresse et la rapidité spirituelle, en demandant ton aide à Dieu » (*Inordinatum moerorem, vitiosam animi dejectionem, superfluos conscientiae scrupulos, intempestivas perplexasque confessionis semel facte repetitiones, et ceteras hujusmodi mentis inquietudines (quae spiritualem profectum plurimum impediunt) repelle. Non placet Deo ut ita simus anxii, quasi actum esset de salute nostra, dum leviter offendimus. […] His qui spiritualiter vivere cupiunt, et maxime novellis tyronibus, diabolus laqueos pusillanimitatis, tristitiae, dissidentiae, et acediae, magno studio saepe parare solet : quos non nisi pia erga Deum fiducia, spiritualique alacritate ac promptitudine, per invocationem divini auxilii effugies*), Anvers, B. Moret, 1632, XIII, p. 13-14.

[2] I, II, 80.

[3] I, II, 81.

et qui doutent »[1]. La peur panique égaille ces hommes assujettis à leurs pulsions et leurs émotions qui se détachent cruellement quand elles sont confrontées à la froideur et la constance du Christ dans les épreuves. Elles se révéleront funestes :

> Que de brûlants soupirs, que de larmes amères,
> Que de tristes sanglots, que de regrets piteux,
> Que de peurs, que d'effrois, que de noires misères,
> Que de poignants remords suivent vos pas douteux.[2]

L'épisode décisif se jouera enfin avec le reniement de Pierre littéralement hors de lui « tant l'effroyable peur hors de soi le transporte »[3] déchiré entre deux émotions contradictoires, l'amour et la peur. Le premier appelle à la fidélité, la seconde pousse à la lâcheté et la fuite. Si bien que le dilemme déstabilise celui qui est pris dans cet oxymore émotionnel – comme le traduisent ses gestes mêmes et son attitude (« lentement hâtif »[4]). On aurait pu attendre de lui, plus de constance, de celui qui n'est encore qu'un « pauvret » (apposition qui, une fois encore n'a rien de flatteur) :

> Pauvret, l'amour le pousse, et la peur le retient.
> Sa peur est de la chair, son amour appartient
> A l'aimé, qui relève et porte son courage.
>
> De ces deux forts Démons, son cœur est combattu,
> Fait semblant au vaisseau, qui, jouet de l'orage,
> De deux contraires vents est toujours rebattu.[5]

« Celui qui bravait la mort-même / Éloigné du péril[6] » est devenu » « lâche à tout faiblet effort » ; son « arrogance » de naguère n'a pu résister à « la peur de la mort ». Comme il n'a pas encore l'âme trempée aux vertus stoïciennes, le voilà devenu renégat voire apostat... Jouet de la peur qui s'empare de son âme, il ne peut résister et témoigner une quelconque constance. Pourtant, Pierre n'est pas toujours lâche, il peut même, paradoxalement, se montrer impétueux quand l'enflamme un accès de colère. Mais peut-on alors parler de courage ?

II. D. 2. PIERRE, LE COLÉRIQUE

Alors que l'arrestation suscite colère chez les apôtres et velléités de combat dans leurs rangs, Pierre, « plus chaud », prend les devants *proprio motu*, et charge Malchus, un serviteur du Grand Prêtre, le « Pontife Hébraïque »[7] :

> Combien peut la colère à bon droit allumée ?
> Quel hasard périlleux ne franchit un Amant ?
> L'âme est par la colère à tout faire animée,
> L'Amant s'estime heureux de mourir en aimant.

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, note 200, p. 128.
[2] I, II, 82.
[3] I, II, 5.
[4] Ce *Festina lente*, bien connu des hommes du temps et devise d'Alde Manuce « prince des éditeurs vénitiens", dont La Ceppède possède à coup sûr des exemplaires.
[5] I, II, 14.
[6] I, II, 27.
[7] I, II, 60.

Nos onze courroucez contre ce tradiment,
Et jà l'amour ayant leur poitrine entamée,
Veulent ces loups combattre, et mourir vaillamment,
Ains que lâcher leur Maître à leur rage affamée.

Ils disent donc à Christ : « Seigneur, frapperons-nous
Des glaives que voici ? » Pauvrets, que ferez-vous ?
Votre force n'est pas à leur force pareille.

Pierre tandis plus chaud, près du Maître rangé,
Met la main à l'espée, & sans autre congé
Charge, attaque un marouffle, & lui coupe l'oreille.[1]

Ce sonnet est important d'un point de vue narratif puisqu'il évoque un fait que La Ceppède prend le soin de contextualiser, il explique en effet comment le sentiment d'injustice qu'éprouvent les disciples du Christ est légitime sur un plan psychologique et individuel. Cette colère (omniprésente dans les quatrains) mêlée à l'amour leur fait dépasser leur crainte première. À titre personnel, La Ceppède, jusque-là, ne les condamne pas : leur colère est, pense-t-il, « à bon droit allumée ». Toutefois, toujours à titre personnel, il intervient dans le débat pour les dissuader de se lancer dans une réaction émotionnelle inconsidérée : « Pauvrets, que ferez-vous ? Votre force n'est pas à leur force pareille ». Ce dernier vers qui met en balance le rapport de forces (« votre force » *versus* « leur force ») est très explicite : réagir par les armes ne serait pas raisonnable.

Il va plus loin quand il s'émeut de les voir porter des armes : « Des glaives ? qu'est ceci ? vous êtes donc armés, Apôtres ? »[2] Il les accuse alors de n'avoir pas compris les ordres du Maître en interprétant ses paroles sur un mode littéral alors qu'elles renvoyaient à une compréhension allégorique : « Mais il ne l'entend pas comme vous l'exprimez / Car l'acier, et le Ciel n'ont point de convenance. »[3] La réprimande du magistrat se fait plus âpre quand elle cible directement Pierre, interpellé sans grand ménagement : « O Pierre, mais pourquoi votre main trop hardie / A plutost que nul autre attaque ce Galant ? »[4] La critique se fera incisive pour dissuader le fidèle de suivre Pierre dans ses initiatives déraisonnables et non maîtrisées. Pierre est, à ce stade de la Passion, l'exemple à ne pas suivre…

La critique se fait nettement acerbe quand le magistrat aixois commente la réaction de Pierre. Il la condamne sans nuances

Le Zèle de saint Pierre est bien fort spécieux ;
Pour sauver l'innocent, il frappe le coupable ;
Mais il est indiscret, il est audacieux,
C'est ce de quoi le Christ le veut rendre capable.[5]

On ne peut rester indifférent à l'apparition réitérée dans ce sonnet[6] du lemme « zèle » qui avait pris une résonnance très particulière pendant la dernière guerre civile au cours de laquelle s'affrontaient directement et violemment, la Ligue et les « Politiques ». Le terme « zélés » s'appliquait en effet aux factieux, le terme « politiques » renvoyait aux partisans d'une royauté puissante, dégagée du dictat

[1] I, I, 58.
[2] I, I, 59.
[3] Ibidem.
[4] I, I,60.
[5] Jacqueline Plantié éclaire ainsi ce vers un peu sibyllin : « Formule elliptique. Jésus veut rendre Pierre capable de discrétion. », *op. cit.*, note 167, p. 118.
[6] I, I, 67.

religieux. Ainsi, le plus souvent, le terme de « zélés » suffisait à lui seul pour désigner les Ligueurs. Jacqueline Plantié évoque bien, en note, le lien qui peut être établi avec les termes adoptés par François de Sales (*Traité de l'amour de Dieu*, liv. X, ch. 15 et 16) : « Le zèle spécieux, chez les deux auteurs, est indiscret, s'accompagne d'audace et cause le désordre. »[1] Mais sous la plume de La Ceppède, le rapprochement avec la Ligue nous apparaît plus prégnant encore. Il suffit de ne pas oublier l'histoire personnelle de celui qui fut pourchassé dans sa ville où il incarnait déjà le pouvoir royal. Dès lors se profile une lecture très politique de ce sonnet.

Rappelons en premier lieu l'usage polémique – qui n'est pas rare – de l'adjectif « spécieux »[2] dans la littérature politique. Le sens de « spécieux », terme déjà significativement chargé, est ici modifié par deux adverbes d'intensité « bien » et « fort ». L'attaque du sonnet est très agressive, acide même. Ce prédicat redondant « bien fort spécieux » n'est pas commun surtout lorsqu'il condamne le « zèle » de Pierre, le futur premier pape. Denis Crouzet cite les propos belliqueux de Ligueurs, ceux qui se proclamaient « zélés ». Voici ce qu'il relève dans les canards, ces libelles souvent violents et très populaires :

> en attendant qu'il plaise à l'autheur de ces prodiges, les descouvrir à l'advantage et pour le bien de son peuple chrestien et catholique, chacun se doit resoudre à un zèle non fardé ny hypocrite, prenant les harnachements des armes spirituelles pour surmonter les temporelles, à fin que le Dieu des batailles nous donne la victoire de nos ennemis.[3]

Et Denis Crouzet de conclure : « Dans la polémique ligueuse contemporaine, le couple antinomique Politiques-ligueurs a pour synonyme ou supplétif le couple "hypocrites"-"zélés" ». Or, le magistrat avait été traité de « bigarrat », terme souvent associé à celui de « politique », marqueur d'opprobre pour les ligueurs. Ceux-ci se proclamaient violemment opposés à ceux-là, qualifiés aussi d'« athées », fidèles à des rois traités, quant à eux, d'« apostats » comme en fait état Arlette Jouanna[4]. Les zélés prônaient – à défaut de toujours la mettre effectivement en œuvre – une action individuelle, spontanée, pour réparer l'injustice… ce que croit faire Pierre avec sa réaction impétueuse. Comment ne pas entendre dans ce sonnet composé par un auteur que les ligueurs traitaient de « bigarrat » ou de « Politique », une condamnation voilée mais bien réelle ? Ce sonnet qui éveillait très probablement des échos très contextuels d'un passé assez récent pour les lecteurs contemporains de La Ceppède, met sévèrement en garde contre les excès de la Ligue. L'originalité de cet avertissement discret mais indéniable réside dans la mise en cause critique de l'apôtre le plus important pour le devenir de l'Église. Sous la plume du magistrat aixois, Pierre prend, fugacement, le masque transparent des Ligueurs. Le comportement de Pierre est impulsif, violent et autocentré : il agit *proprio motu* « sans congé »[5] de son chef, comme le firent souvent les « zélés ». Homme aimant mais trop assujetti à ses émotions et trop peu stoïcien en somme, il est incapable non seulement d'inhiber ses pulsions mais, même, de leur résister quelque peu. Il ne sait pas encore retarder leur assaut pour entendre la raison, seule garante du respect des institutions. Si un doute subsistait, il

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 118.
[2] Dictionnaire de l'Académie, 1687, « SPECIEUX, EUSE adj. : Qui apparence de verité et de justice. Pretexte specieux. Raisons specieuses ».
[3] Denis Crouzet, *op. cit*, p. 372.
[4] Arlette Jouanna*, la France du XVIe (1589-1594)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, « Zélés contre Politiques », pp. 601-618.
[5] I, I, 58.

suffirait de lire la suite du sonnet pour mesurer l'impact moral et surtout politique de ce sonnet aux échos très autobiographiques :

> Pour une fin très bonne, il n'est pas convenable
> De faire un mauvais coup. Ce coup est vicieux
> Puisqu'il enfreint les loix. Apprends, ambitieux
> (Qui t'appelles zélé), que ton zèle est damnable.

D'une part, la fin ne justifie pas les moyens mais la condamnation est plus radicale encore. Les deux derniers vers du quatrain sont très sévères : ils atteignent Pierre à double titre. En effet, son action n'est pas légale « ce coup est vicieux puisqu'il enfreint les loix » (on notera d'ailleurs l'emploi de la conjonction « puisque » à laquelle est attachée une connotation d'évidence…) mais elle est aussi illégitime puisque Pierre n'a pas agi dans le seul but de défendre son Maître. Il a agi aussi par amour-propre, par narcissisme, pour se faire valoir. Son « zèle » n'est que le masque de son ambition. Le néo-stoïcien condamne ici l'imposture personnelle d'une personnalité instable… Selon un sens allégorique figuré : Pierre est « figure » des comportements contemporains, ceux des zélés de la Ligue. Il lui fait donc la leçon en démontrant que l'Église ne peut faire office de paravent pour une quête hasardeuse et « injuste », animée de surcroît par une ambition personnelle :

> Il faut zéler l'Église, et l'État : mais pourtant
> Tu ne seras jamais qu'injuste combattant,
> Si l'aveu de ton Roi tes vœux ne favorise.
>
> L'autorité d'armer n'appartient qu'à ton Roi,
> Si son commandement tes armes n'autorise,
> N'attends de tes combats qu'un sanglant désarroi.[1]

La Ceppède réintroduit l'autorité du Roi à qui Dieu a délégué une sainte autorité. Ce sonnet annonce dans une prolepse très politique, la profession de foi du magistrat convaincu qu'il est le garant d'un ordre public voulu par Dieu. Pour le magistrat aixois, homme de pouvoir investi d'une autorité qui relève du Créateur, la rupture de l'ordre sociétal n'est que la conséquence tragique d'un désordre intérieur. L'individu factieux ne peut produire que des coups (on aura noté l'anadiplose très insistante « De faire un mauvais coup. Ce coup est vicieux ») alors qu'une action conduite avec le congé du Roi, « arme » le guerrier pour un « combat » légitime et légal.

Le « Politique » désavoue directement ici l'apôtre, figure temporaire et édulcorée du factieux dont la Ligue armait le bras au nom de la défense de Dieu. Le Christ lui-même condamne celui qui n'est pas encore prêt à exercer la charge suprême : « Si je ne souffre point, Simon, ces forfaitures. »[2] Simon doit rentrer dans le rang, se rendre maître de ses émotions, de ses appétits, de ses excès pour devenir le premier évêque de Rome. Ses manquements relevés sans ménagements devront servir à ses successeurs en qualité d'exemples d'erreurs majeures à éviter :

> Le Maître l'a permis, vous ferez cette faute[3],
> Pour rendre à l'avenir notre race plus caute :
> Pour vous montrer, Prélats, comme il faut compatir.
>
> Il vous lairra chopper, jaloux de vous apprendre
> Que vous en relever est bien plus entreprendre

[1] I, I, 67.
[2] I, I, 72.
[3] Le geste offensif suivi des reniements.

Que n'est grand le pouvoir de vous en garantir.[1]

Après le triple reniement, seule la contrition de Pierre – pris sous le regard secret de son Maître supplicié qui demeure néanmoins magnanime – permet la rédemption, le pardon et le rachat. Autant de retours sur soi et d'espoir en la rédemption dont Judas fut incapable. Cette contrition, qui n'est pour La Ceppède qu'un autre visage de la lucidité, est matérialisée par des larmes. Pierre sort de chez Caïphe et pleure amèrement :

Nous ne prions aussi que témérairement
Si les pleurs repentants nos poitrines ne baignent.[2]

Ce sont ces mêmes larmes qui, sincèrement versées – et « favorisées du Ciel » ajoute La Ceppède dans une annotation attachée à ce sonnet –, peuvent jouer le rôle balsamique de l'eau lustrale du baptême. Elles seules peuvent effacer la faute et apporter la liberté en annihilant les entraves asservissantes des émotions dont le sage stoïcien chrétien doit savoir se garder :

La peur de même au cœur de Pierre recélée
Parmi ces Basilics s'était faite un glaçon,
Mais or' du Vierge-sein le Vierge Nourrisson[3]
Au feu d'un seul regard l'a bientôt dégelée.
Elle fond, elle coule, elle sort par ses yeux.
Cette eau fait un Lavoir (qui favori des cieux)
Le baptise, et déteint sa mortelle souillure.[4]

Ces larmes sont la manifestation physique de la contrition nécessairement liée à la penitence devenue sacrement majeur chez les catholiques. Elles sont un signe du degré de contrition jusqu'à devenir une condition de l'octroi de l'absolution, comme le rappelle Antoinette Gimaret, dans le rituel romain de 1614:

Cette présence des larmes n'est pas anecdotique : elles sont dans l'imaginaire baroque, une puissance de mediation témoignant corporellement d'un intérieur touché par la grâce. D'où l'insistance de Loyola par exemple, à demander le "don des larmes". Si les mystiques espagnols distinguent déjà le degré des larmes, les théologiens du XVIIe siècle en font une obligation pour l'efficace de la confession, le rituel romain de 1614 précisant d'ailleurs que le prêtre ne peut donner l'absolution à celui qui ne présente aucun signe de douleur.[5]

Le repentir de Pierre est donc la première dépouille de sa métamorphose d'homme colérique et poltron en l'ethos d'un apôtre digne, de surcroît, de devenir le pilier de l'Église et l' "inventeur" d'un baptême lacrymal. Antoinette Gimaret en souligne l'importance dans un contexte où catholiques et protestants se divisent sur la nécessité de la confession :

[1] I, I, 11.
[2] I, II, 29.
[3] « Basilics » désigne les valets et les servantes du grand Pontife, qualifiés de serpents par La Ceppède. « Mais or' du Vierge-sein le Vierge Nourrisson » : Yvette Quenot propose l'interprétation suivante pour ce vers « le fils de la Vierge, né du sein du Vierge (le Père). Annotation 69, p. 165 de l'édition de Jacqueline Plantié.
[4] I, II, 30.
[5] Antoinette Gimaret, *op. cit.* p. 459.

> "Larmes et travaux", "labeur" : le sacrament de penitence convoque le corps et ses souffrances. Trois étapes se succèdent dans la vraie penitence : la contrition, qui est "une douleur de l'âme et une détestation du péché commis"; la confession, qui extériorise cette douleur dans l'aveu complet des fautes; enfin la satisfaction, qui est le "payment de ce que la personne doye pour le péché commis" et où entrent en jeu les "aspretés du corps" et les afflictions envoyées par Dieu[1] C'est ce movement premier du repentir qui peut faire surgir les larmes, larmes qui participent aussi, dans le bouleversement du corps qu'elles provoquent, de la satisfaction. Les catholiques font donc des larmes de Pierre une image de la confession réussie, bien que les protestants objectent à cela qu'il n'a pas avoué sa faute au Christ et que l'épisode ne saurait donc constituer un argument en faveur du sacrament catholique. Mais Bellarmin rétorque qu' "il n'eut pas à l'avouer puisque son maître la connaissait déjà, il n'eut qu'à l'expier avec ses larmes, c'est par ses larmes qu'il a satisfait[2] ».

Pierre, « apprenti de Mars[3] » – personnage baroque par sa fuite au jardin des Oliviers, son triple reniement mais aussi son panache trop zélé lors de l'arrestation – est d'abord un protagoniste baroque par ses fragilités. Pourtant, compagnon du premier cercle des onze bien qu'il apparaisse être à l'opposé de la figure d'un héros stoïque, il devient grâce à l'éloquence des ses larmes – selon l'expression de Jean-Loup Charvet[4] reprise par Antoinette Gimaret – combattant reconnu d'un Christ qui lui a rendu, d'une seule œillade, sa lucidité :

> Le regard du Sauveur qui « fausse » le mur, c'est-à-dire le traverse, fait de la conversion une effraction. Mais surtour, ce regard « émeut » et articule en image une conversion qui aurait pu rester intérieure. Pierre, parce qu'il est vu, « connaît sa faute » et cette nouvelle lucidité se lit dans le corps par le signe des larmes, mouvement du repentir qui permet l'apparition, à la fin du sonnet[5], du « nous » pluriel, dans l'écoulement de larmes similaires. Dans une folie du voir proprement baroque, la métamorphose devient spectacle de la grâce et l'épisode nourrit la méditation de métamorphoses véritablement chimiques.[6]

Les larmes ne sont plus, à ce moment précis, le signe de faiblesse d'un polton dont « la frayeur […] reglace le sang[7] » mais le premier trophée d'un combat réussi d'un élu – néo-converti – contre l'adversaire qu'est Satan :

> Expression de la douleur et de la purification morale, [les larmes] sont à la fois symboles de conversion, étapes de la conversion. La classification ancienne entre mauvaises larmes et bonnes larmes est réactivée au XVIIe siècle : il y a les

---

[1] Bruno, V., *Meditations sur les mystères de la Passion & Resurrection de Jesus Christ nostre Seigneur*, traduit par Philibert du Sault, Paris, 1586, « De la 3. partie de la pénitence qui est la satisfaction » pp. 88-95.

[2] Roberto Francesco Romolo Bellarmino, né à Montepulciano en Toscane le 4 octobre 1542 et mort à Rome le 17 septembre 1621, est un prêtre jésuite italien, théologien, écrivain et apologiste de renom. Le pape Clément VIII, dont il est proche conseiller, le crée cardinal-prêtre en 1599. Il est béatifié le 13 mai 1923 puis canonisé le 29 juin 1930 par le pape Pie XI.
Citation d' Émile Mâle, *l'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1932, chapitre VI.
Antoinette Gimaret, *op. cit.* p. 458.

[3] I, I, 10.

[4] Jean-Loup Charvet, *L'Éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 19.

[5] I, II, 29 : « Nous ne prions aussi témérairement / Si les pleurs repentants nos poitrines ne baignent. »

[6] Antoinette Gimaret, *Ibidem* p. 468.

[7] I, II, 28.

larmes selon la nature et les larmes selon la grâce. Au refoulement des mauvaises larmes, celle du deuil excessif, de la faiblesse devant les épreuves, répond donc l'apologie des larmes dans la prière. Les bonnes larmes sont signes d'élection, elles combatttent Satan sur son propre terrain, le corps. « L'époque baroque semble avoir privilégié les larmes dans la collection de ses affects. De ces larmes, le baroque fit sa rhétorique divine, l'éloquence discrète de son âme » dit Jean-Loup Charvet dans *L'Éloquence des larmes.*[1]

II. E. UNE GALERIE DE PORTRAITS CONTRASTÉS ET UN EXEMPLE SANS DOUTE À IMITER…

Ainsi les figures complexes de personnages plus ou moins vertueux que La Ceppède met en scène dans la tragédie de la Passion renvoient une image plus ou moins conforme aux idéaux prônés par les philosophes du Portique.

Le Christ et sa mère (figures idéales incarnant le courage, la constance et la dignité), le personnage tortueux de Judas véritable repoussoir du sage, le magistrat Pilate aux égarements si pitoyablement humains indignes de sa charge, le bouillant Pierre maladroit et lâche mais grandi par sa contrition, tous ces acteurs majeurs de la Passion proposent à la méditation du fidèle une galerie de portraits très contrastée et un éventail de réponses très différentes aux questions posées par la philosophie du Portique. La Ceppède fait à travers eux, la démonstration subtile que le néo-stoïcisme – qui constitue assez majoritairement la trame philosophique de ce drame profondément humain – se marie harmonieusement, après avoir été adapté aux exigences tridentines, aux exigences d'un idéal chrétien dont les *Théorèmes Spirituels*, œuvre militante, veulent faire, avec passion, la peinture et l'éloge.

Mais, de prime abord, semble faire défaut – dans cette galerie de portraits remarquables par leur héroïsme ou leur noirceur –, la figure qui pourrait représenter le témoin auquel le lecteur dévot mais non héroïque pourrait s'identifier. Pour qui voudrait s'intégrer au cortège des témoins de la Passion, une telle figure serait très pédagogique ; elle serait celle de celui qui voit, de celui qui peut attester de ce qu'il s'est passé parce qu'il y était… Cette figure n'aurait pas besoin d'être sublime, il suffirait qu'elle prenne les traits d'un témoin.

Or, à nos yeux, cette figure d'une honnête médiocrité – ni héroïque ni sublime, mais vertueuse – est bien présente parmi cet aréopage : elle fait partie des acteurs de la troupe qui représente le mystère de la Passion : ce rôle est pris par l'Adolescent[2]. Voici une figure que l'on pourrait estimer ambiguë si La Ceppède ne précisait clairement qu'elle est, pour lui, un modèle très vertueux à imiter… Nous conclurons donc cette étude qui analyse le soubassement stoïcien des *Théorèmes* sur la place prise par cette figure « mineure » qui n'est mentionnée que par le récit très bref de Marc[3]. La Ceppède donne clairement à méditer et à imiter cette figure de l'adolescent fuyant les soldats venus arrêter le Christ. Il est à noter que le poète se préoccupe peu de savoir qui est cet adolescent :

---

[1] Antoinette Gimaret, *Ibidem* p. 459.

[2] Voir *infra* p. 414 « le pouvoir des images au service de la dévotion » et la référence qui est faite à l'essai d'Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique, Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, NRF, 1973.

[3] Mc 14, 51-52 : « Et un jeune homme le suivait, un drap jeté sur son corps nu. Et on l'arrête. Mais lui, lâchant le drap, s'enfuit tout nu. »

> O sage adolescent, qui que vous puissiez estre,
> Ou l'un des fils d'Alphée, ou le Disciple aimé,
> Ou des gens du jardin, combien sans vous cognoistre
> Pour ceste prompte fuite estes-vous estimé.[1]

Car ce qui importe, pour La Ceppède, est qu'il ait été là. L'anonymat de l'adolescent peut d'ailleurs d'autant plus facilement permettre à tout lecteur de s'identifier à lui. Ce personnage qui n'est pas défini par ses pensées, ni par ses paroles mais par ses actes, nous paraît représenter un idéal stoïcien « aménagé », quelque peu décentré de la rigoureuse philosophie du Portique, mais pourtant apparenté à celle-ci. La Ceppède propose cette figure « exemplaire » aux êtres qui ne sont pas de purs héros, ceux auprès desquels il semble vouloir se ranger lui-même, ici plus humble pécheur que fier prophète. En effet, les actes de ce témoin anonyme qu'est l'adolescent renvoient à une conduite raisonnable[2] plus qu'à un engagement héroïque. Bien que le comportement de l'adolescent semble, de prime abord, être lâche puisqu'il fuit au lieu de lutter pour libérer Jésus… il fait preuve en vérité de sagesse en échappant aux sicaires. Il suffit de se reporter au jugement pour le moins sévère que porte le Christ sur l'impétuosité émotionnelle de Pierre pour comprendre que l'adolescent a opté pour une conduite plus adaptée à la situation et probablement aux vœux de celui qui allait être arrêté. Pour le magistrat chrétien, il semble qu'une fuite prudente et réfléchie vaille mieux qu'un embrasement irrationnel qui sera, lui, nécessairement promis à l'échec.

L'adolescent a donc choisi la prudence. Elle peut être considérée comme une vertu stoïcienne mais aussi, selon le contexte, quelque peu épicurienne si l'on en croit Valla lequel évoque, pour sa démonstration d'une philosophie « recentrée », un cas d'école en tout point semblable[3] :

> Prends par exemple un homme qui a peur et s'enfuit devant ce qu'il faut fuir. Te semblera-t-il courageux ? De fait, il n'est pas craintif. […] On ne dit pas de quelqu'un qu'il est courageux parce qu'il fuit les dangers, mais parce qu'il ne fuit pas… Quelqu'un qui fait route à pied aperçoit une bande de voleurs et parvient à leur échapper en fuyant à toute vitesse dans la forêt : personne ne pourra dire qu'il n'a pas agi raisonnablement. […] Maintenant, quoi de moins approprié que d'appeler cet homme courageux pour avoir fui ? Si ce voyageur dont nous parlons n'est ni brave, ni téméraire, ni lâche, qu'est-ce qui pourrait bien le qualifier ? Il serait nécessaire de trouver un quatrième mot que l'on classerait dans les vertus […]. Vous ne nierez pas que ce dont nous parlons a été bien exposé et que j'ai montré qu'il n'y avait dans cet exemple ni courage, ni tempérance. (III, 4, p. 187)

L'adolescent fuyant les soldats renvoie – sous la forme d'une figure très personnelle que La Ceppède veut lui-même approcher – au pécheur fuyant le péché.

La lucidité de l'adolescent s'appuie à la fois sur une volonté humaine, la sienne, et elle est étayée par l'assistance d'un dieu bienveillant. Cette recherche d'un comportement rationnel et prudent constitue la cible philosophique et pragmatique d'un homme capable de « fuir

---

[1] I, I, 87. « Le fils d'Alphée » désigne saint Jacques, « le disciphe bien-aimé » saint Jean. « Gens du jardin » est l'hypothèse retenue dans le sonnet précédent par La Ceppède qui suit l'interprétation du cardinal Cajetan, sans y attacher une importance majeure comme le démontre ce sonnet « qui que vous puissiez estre ».

[2] « Pour vous en depestrer nous ne faites pas conte / Du linceul qui vous couvre : & vous n'avez point de honte / D'aller nud ».

[3] Ullrich Langer, « La mise en question du "milieu" éthique chez Valla, Vives et Montaigne » dans *La Renaissance décentrée*, dir. Frédéric Tinguely, Genève, Droz, 2008. p. 107.

hardiment »[1]… le pire. Il faut comprendre que le pire ici n'est pas la mort physique mais bien la mort éternelle dans laquelle plonge le péché mortel.

On peut garder en mémoire que, pour éviter une tentative de meurtre politique, La Ceppède sut, dans sa vie, adopter une telle stratégie lorsqu'il s'enfuit déguisé en cordelier, tentant d'échapper aux mains des Ligueurs. Le jugement que Léontine Zanta avait formulé sur le courageux magistrat qu'avait été Du Vair, pourrait très bien s'appliquer à La Ceppède : « il n'était pas pour les dévouements inutiles, il se réservait et n'avait point tort »[2]. Imiter cet adolescent dans sa sagesse[3] en faisant siennes cette prudence et cette force de résister au péché, est donc le vœu plus élevé que formule La Ceppède dans une ultime oraison. Avec elle résonne, au fond, son aspiration personnelle à une sagesse stoïcienne christianisée qu'il est possible d'envisager, pour tout fidèle, avec l'aide de Dieu…

> Mainte fois j'ai tenté de vous suivre, ô ma vie,
> Par les sentiers connus que vous m'avez ouverts,
> Mais toujours, mais toujours, vos ennemis divers
> M'empoignant au linceul m'ont la force ravie.
>
> Ores que sainctement votre Esprit me convie,
> De retracer vos pas, par les pas de ces vers,
> Ce monde, ce charmeur, cet ennemi pervers,
> Me prenant au manteau veut frustrer mon envie.
>
> De mille vains objets il rend mon cœur espris
> Dont l'amour me tient tant, et si longuement pris,
> Qu'à peine aurai-je temps de vous suivre au Calvaire.
>
> Faites-donc, s'il vous plait, ô Seigneur, désormais
> Que de l'Adolescent imitant l'exemplaire
> Je quitte ces habits au monde pour jamais.[4]

En effet, l'héroïsme sublime du Christ et de sa mère sont évidemment idéaux et attendus chez des êtres parfaits ; mais pour tous ceux qui, comme La Ceppède – et son lecteur – ne peuvent prétendre à ce très haut degré de vertu, un compromis stoïcien[5] vertueux peut s'accorder au sublime.

De fait, la conception traditionnelle qui s'appuie sur une définition « haute » de la vertu réservée à des êtres d'exception peut parfaitement s'articuler avec une morale « médiocre » adaptée pour le plus grand nombre, à condition qu'elle se veuille, à son rang, vertueuse. Ces deux visions d'une philosophie aux racines communes coexistent. Ce qui vaut pour un être exceptionnel ne saurait devenir la norme pour tous. Pour ceux qui suivent le Christ, comme La Ceppède, « par les pas de ces vers », l'Adolescent constitue, au final, un « exemplaire » à honorer et à imiter.

Pour conclure cette première analyse consacrée à l'ambition prophétique des *Théorèmes* portée par une philosophe stoïcienne héroïque, il est utile de reprendre la correspondance de De Gallaup. La couronne des « lauriers pour la gloire deüe aux vostres triomphes » dont il fait état, rappelle évidemment l'inscription déjà citée, « *Haec erit laurus mihi* » du frontispice. Or les lauriers dus à celui qu'il reconnaît pour maître en poésie couronnent une œuvre étrange, complexe, composée de sonnets mais assortie aussi d'un considérable « apparat critique » d'annotations de la

[1] I, I, 87.
[2] Léontine Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1914, p. 256.
[3] *Ibidem*, « Ô sage adolescent ».
[4] I, I, 89.
[5] Nous mesurons que l'expression sonne, de fait, comme un oxymore…

main de l'auteur. Écarter de notre étude cet apparat critique – parce que prosaïque – serait malvenu, voire fautif car ces annotations revêtent un double intérêt herméneutique *et* esthétique. Pour en être convaincu, il suffit de lire les quelques vers de F. Le Conte[1], que ce dernier adresse au lecteur des *Théorèmes*. Ces vers figurent dans un poème encomiastique publié à la fin de l'œuvre de son ami aixois. Ils saluent la poésie, la science mais aussi l'*habitus* du magistrat :

> Honnore donc son livre, & sa divine flamme,
> Qui bruslant le péché relève ainsi nostre ame
> Pour la porter au Ciel, sur l'aisle du sçavoir,
> Qu'il nourrit, comme Prestre, & si rend la Justice
> Aux comptes, au Sénat, & en ce sacrifice
> Paroit un Apollon, divin à conçevoir.

Ces vers que l'on pourrait réduire, non sans raison, à un simple discours de circonstances, saluent pourtant, avec pertinence, la singularité de cette œuvre dévote, sorte d'« étrange monstre ». Cette œuvre bigarrée et savante chante un double triomphe : celui de la célébration d'une épopée dévote et celui d'un nouveau *Canzoniere* converti. Il s'agit dès lors d'analyser ces deux faces d'une œuvre qui s'inspire de ces deux styles – héroïque et lyrique – pour mieux les dépasser. Dépassement et non négation puisque le « ton souvent grave et la dimension proprement chrétienne »[2] du chef d'œuvre de Pétrarque sont maintenant exclusivement attachés dans la lyrique laceppédienne au Christ et à son Église.

[1] Un pair de La Ceppède, conseiller du roi près le parlement de Toulouse.
[2] Christophe Bourgeois, *op. cit*, p. 133.

PARTIE 3. LES HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES D'UN OBJET POÉTIQUE

I. Le poème épique

Les *Théorèmes spirituels* se présentent, de prime abord, comme un poème épique. On remarque d'emblée que la figuration du Christ de la Passion en guerrier valeureux que choisit La Ceppède n'est pas commune. C'est la figure de la victime qui pour sa fin de vie prévalait dans la littérature, notamment dans le genre dramatique des Mystères médiévaux ou dans l'œuvre dévote de Thomas a Kempis qui avait connu une audience exceptionnelle ; dans la peinture, il en allait de même, l'image d'un Christ triomphant, arborant le gonfanon des croisés – comme dans le tableau de Piero della Francesca[1] – n'apparaissait qu'avec la Résurrection, thématique propre, quant à elle, aux *Théorèmes* de 1622. Avec les *Théorèmes* de 1613, il s'agit précisément d'un renversement d'image du Sauveur qui correspond à un point de bascule caractéristique de la Renaissance dans le traitement artistique et littéraire de la Passion. L'affichage épique que La Ceppède donne de la geste du Christ à travers l'évocation d'un guerrier qui défait ses ennemis, auxiliaires zélés de l'« Avernal colosse » est difficilement contestable.

Le Christ apparaît dès les premiers vers comme l'incarnation parfaite du héros, telle que l'avait peinte Michel Ange dans son *Jugement Dernier* : un preux vigoureux et déterminé, une fois surmontée l'épreuve de la veille au jardin des Oliviers. De nombreux critiques le reconnaissent bien volontiers. Ainsi Jean Rousset, le premier, en fait le constat soulignant l'« héritage de la Renaissance » sensible au « plaisir de l'épopée »[2] présent dès les deux premiers sonnets introductifs des deux recueils :

> Une histoire sacrée nous est minutieusement racontée, qui renforce l'unité du recueil en lui donnant le caractère d'un discours suivi. La Ceppède inflige, si l'on peut dire, à la discontinuité des sonnets la continuité d'un traitement épique. Fidèle à l'un des héritages de la Renaissance, il christianise l'épopée antique comme il « chrestienne la Fable » allant dans ce sens beaucoup plus loin que le Tasse. Qu'il en ait eu conscience, les premiers vers des Théorèmes le montrent bien, qui profilent à l'horizon le souvenir de l'Énéide :
> Je chante les amours, les armes, la victoire
> Du Ciel, qui pour la Terre a la Mort combattu…
> Mais il métamorphose le héros, substitue aux armes guerrières le combat spirituel, à la fondation de Rome celle de l'Église, tout en remplaçant la suite d'hexamètres par le sonnet moderne.[3]

[1] Voir en annexe p. 591 *Résurrection* (1463) de Piero della Francesca, Museo Civico, Borgo San Sepolcro.
[2] Pour reprendre le titre d'un ouvrage dirigé par Gisèle Mathieu-Castellani, voir *infra.*
[3] Jean Rousset, *op. cit.*, introduction de son éditions des *Théorèmes.*

La Ceppède propose une épopée marquée par un souffle nouveau dans laquelle l'*eros* a été converti en *agapè* et ne peut plus être distingué de l'*epos* puisqu'il en est la quintessence. L'amour du Christ pour son Église ne peut être dissocié de ses actes, de ses paroles et de ses gestes quelles que soient les péripéties de son combat. Tout y est signe de l'amour absolu que célèbre le poète dévot. Pour que soit définitivement défait l'« Avernal colosse » (Satan) le dépassement du héros salvateur, élément qui participe de la nature même de l'épopée, repose sur un paradoxe des plus singuliers. Le dépassement de l'humain – qui justifie que La Ceppède attribue le statut de héros épique au Christ – passe par la métamorphose complexe et spectaculaire de l'évocation de sa nature divine, nous y reviendrons plus longuement ultérieurement. Ce dépassement s'articule sur une démarche volontaire d'obéissance et de soumission à la volonté du Ciel.

Cette épopée « convertie » est conforme aux règles d'une poétique aristotélicienne que déjà mettait en œuvre *La Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso, œuvre dans laquelle les valeurs morales et religieuses prenaient définitivement le pas sur la tradition du roman chevaleresque. La *Jérusalem délivrée*, poème héroïque italien qui met magnifiquement en œuvre l'espérance chrétienne, trouve un écho moderne dès l'ouverture des *Théorèmes :*

Canto l'arme pietose e'l capitano
Che'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò co'l senno e con la mano,
Molto soffrì nel glorioso acquisto ;
E in va l'Inferno vi s'oppose, e in vano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

O Musa, tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona,
Tu spira al petto mio celesti ardori,
Tu rischiava il moi canto, e tu perdona
S'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
D'altri diletti, che de' tuoi, le carte.[1]

Énéide, Livre premier : « *Arma virumque cano. Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit / litora, multum ille et terris iactatus et alto / vi superum, saevae memorem Iunonis obi ram, / multa quoque et bello passus, dum conderet urbem / inferretque deos Latio ; genus unde Latinum / inferretque deos Latio ; genus unde Latinum / Albanique patres atque altae moenia Romae. / Musa, mihi causas memora, quo numine laeso / quidve dolens regina deum tot volvere casus / insignem pietate virum, tot adire labores / impulerit.Tantaene animis caelestibus irae ?* », « Je chante les armes et l'homme qui le premier des bords de Troie vint en Italie, aux rivages de Lavinium, fuyant par décret du destin ; la puissance des dieux le ballotta et sur terre et sur mer, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon ; il souffrit aussi beaucoup dans les combats, tandis qu'il fondait sa ville et installait ses dieux au Latium, d'où la race latine, les Albains nos pères et les remparts de la haute Rome. Muse, rappelle-moi les causes, pour quelle offense à sa divinité ou quelle souffrance la reine des dieux a pu pousser un homme insigne par sa piété à dérouler tant d'épreuves. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? », Virgile, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 245.

[1] « Je chante les combats du pieux capitaine / Qui délivra le grand tombeau de Jésus-Christ, / Tous les exploits de sa prudence et de son bras, / Tous les maux qu'il souffrit dans l'illustre conquête. / En vain l'Enfer lui résista, en vain s'armèrent / Les peuples confondus d'Asie et de Lybie. / Le Ciel lui vint en aide et il put ramener / Ses compagnons errants sous les saintes

Qu'on en juge :

> *Je chante les amours, les armes, la victoire*
> *Du Ciel, qui pour la Terre a la Mort combattu :*
> *Qui pour la relever sur le bleu promontoire*
> *A l'Avernal Colosse à ses pieds abattu ;* [1]
>
> *J'ai chanté le Combat, la Mort, la sépulture*
> *Du Christ qu'on a comblé de torts iniurieux :*
> *Je chante sa descente aux antres stygieux*
> *Pour tirer nos ayeulx de leur noire closture.*[2]

Mais malgré l'évidence des apparences, le statut d'« épopée » appliqué aux *Théorèmes* ne fait pas l'unanimité des critiques. Influencé par les réticences de Klara Csürös et Denis Bjaï qui se refusent à considérer un recueil de sonnets comme un long poème narratif, Julien Gœury qui reconnaît une incontestable parenté formelle avec le poème héroïque, la limite à un simple habillage épique. Selon l'auteur de *L'Autopsie et le Théorème* le récit lacéppédien ne se parerait d'« une panoplie épique » qu'à des fins promotionnelles qui relèveraient essentiellement de l'amour-propre :

> C'est une épopée qu'entreprend La Ceppède, même si la dénomination n'est pas encore avérée en France avant 1623. Il cherche avant tout à partager avec les poètes héroïques le prestige littéraire qu'ils s'attribuent, en fonction du rôle historique qu'est censé jouer leur livre. Faire d'un poème dévot une épopée, c'est en effet lui garantir le plus grand retentissement. Or La Ceppède appartient à l'élite littéraire de la France chrétienne, et il tient à le proclamer. Il fait donc très habilement endosser à sa méditation dévote une panoplie héroïque plus ou moins ajustée. Les *Théorèmes* se parent de nombreuses caractéristiques du genre, tout en restant fidèles à leur projet spirituel propre, celui d'une méditation dont le mouvement d'introspection spirituelle ne relève pas de la profération de la parole épique. Mais la pose littéraire l'emporte sur la dépose mystique, et le poète prend le pas sur le méditant. [3]

Pour notre part, nous ne partageons pas ce point de vue qui sous-estime la volonté réaffirmée par La Ceppède de fonder une Poésie non d'un genre nouveau mais d'une essence nouvelle. Il la conçoit tributaire d'un héritage qu'il se propose de dépasser pour ne plus y revenir. En cela, le poème héroïque des *Théorèmes* ne peut coïncider servilement avec les canons antérieurs de l'épopée. En effet, cette œuvre veut clairement les faire évoluer sans pour autant les renier radicalement. Pourquoi ne voir là qu'une posture ?

Loin d'adhérer à ce qui s'apparente un peu à un procès d'intention, nous préférons, en ce qui nous concerne, nous en tenir aux propos et aux agissements d'un auteur qui a témoigné une rare constance dans sa conception de la poésie. Cette vision d'une poésie au service d'un chant épique et religieux a été mise en œuvre, sans aucun revirement, sans aucune palinodie, dans la

---

enseignes. / Ô toi, Muse, toi qui n'as point sur l'Hélicon / Voulu ceindre de lauriers périssables, / Mais qui portes au ciel, dans les chœurs bienheureux, / Une couronne d'or d'étoiles immortelles, / Veuille insuffler en moi de célestes ardeurs, / Veuille éclairer mon chant et veuille pardonner / Que sur la vérité je brode des parures, / Que j'ajoute en mes vers des ornements aux tiens », traduction française tirée de l'*Anthologie bilingue de la poésie italienne,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 675.

[1] I, I, 1

[2] II, I, 1

[3] Julien Goeury, *op. cit.*, p. 101

longue élaboration de sa propre production (28 ans). Celle-ci a lentement « diffusé[1] » *ne varietur* de 1594 (date de la publication de l'*Imitation des Pseaumes de David*) à la publication, au soir de sa vie, du second recueil des *Théorèmes* en 1623.

On peut concéder évidemment que la nomenclature d'« épopée » puisse, *stricto sensu*, se discuter puisqu'il s'agit de recueils de sonnets et non d'un flux poétique d'une seule coulée. Mais même sur ce point d'achoppement précis, nous nous emploierons à démontrer ultérieurement que le concept d'« œuvre-mosaïque » n'exclut nullement que la *dispositio* des sonnets organise une chaîne secrète de poème en poème. La Ceppède construit une œuvre *sui generis* construite par hybridation de genres distincts dont l'épopée. Cette *dispositio* rappelle que cette œuvre est baroque et qu'elle use d'une sorte de *linea serpentina* chère aux peintres maniéristes contemporains du poète dévot. Cet agencement des sonnets, mais aussi des sonnets et des annotations très abondantes, atténue efficacement voire gomme la fragmentation des recueils, argument avancé par Klara Csürös et Denis Bjaï. D'ailleurs, la référence si identitaire à l'épopée, « Je chante les amours, les armes, la victoire », devrait suffire à régler la question. Par ailleurs, nous tenterons de convaincre qu'il est difficile de percevoir l'émiettement d'un long poème héroïque en sonnets car, dans cette œuvre singulière, aucun sonnet ne jouit d'une réelle autonomie. Ce n'est donc pas sans raison qu'on a pu parler de « grappes » de sonnets comme le faisait remarquer le premier Jean Rousset :

> Cette architecture est des plus élaborées. Faisant violence à sa nature close, le sonnet n'y vit jamais en solitaire, mais en duos, en trios, en chaînes allongées ; ou bien il s'agglutine en grappes avec ses voisins immédiats, ou bien il entretient avec de plus lointains correspondants des relations à travers l'espace du livre.[2]

Dans un constat semblable, Arthur Evans Jr.[3] souligne que chaque sonnet n'est qu'un élément d'un long argument qui expose la chaîne événementielle de la Passion. La réflexion de Jean Rousset anticipait lumineusement ce constat :

> Ensuite […] le défilé inlassable, la succession martelée des sonnets, toujours distincts même s'ils sont soigneusement enchaînés, imposent à la lecture suivie un rythme coupé, une démarche répétée et haletante ponctuée d'arrêts, qui lui prête le caractère d'un harassant chemin de croix.[4]

Se référant lui aussi – mais sans aborder de front la polémique – la dimension épique des recueils, mais en y adossant en quelque sorte tacitement son analyse, Paul A. Chilton souligne la part déterminante prise dans ce poème héroïque par l'idéal chevaleresque et un culte porté à une gloire toute militaire dont sont friandes les épopées. Idéal chevaleresque et gloire militaire représentent, pour lui, sous forme de commémoration, une contribution à la reprise en main par l'autorité royale de l'État, après les désordres des guerres civiles :

> As in the *Imitation* La Ceppède exploits the biblical and traditional Christian imagery of the God of battles. But certain details that occur in connection with such well-established military and regal metaphors are not biblical in origin, and

[1] On ne pardonnera l'image triviale mais le projet laceppédien diffuse tout au long de son existence pendant plus de quarante ans à partir d'une poignée initiale de sonnets au chef-d'œuvre des *Théorèmes* comme le fait une boule à thé dans une tasse d'eau frémissante.
[2] Jean Rousset, *op. cit.*, introduction.
[3] Arthur R. Evans, Jr., « Figural Art in the Théorèmes of Jean de La Ceppède », *MLN* ,vol. 78, 3, *French Issue*, 1963, p. 278-287.
[4] Jean Rousset, *ibidem.*

> may derive from the author's direct experience of the war ethos of his own times. The cult of military glory, for instance, provides La Ceppède with a metaphor for moral excellence. Peter is described in I, I, 73 as "*ce preux combatant*". But it is Christ himself who is the central ideal of heroic chivalry : his Crucifixion is referred to as "*De ce grand, de ce fort, le duel espouuentable*", and as "*Les exploits valeureux qu'il a faits en mourant"* (II, I, 41). The duel metaphor is obliquely represented in the frequently occuring term "*cartel*"
>
> *Ce généreux guerrier a fourni sa carrière,*
> *Et fait le contenu de son juste cartel (I, I, 79)*
>
> And the devout soul is similarly described as capable "*de braver l'infernal par cent, et cent cartels De deffy constant*" (II, II, 47). This framework is also used in order to emphasize human weakness by comparing certain actions and spiritual states with cowardice in battle e.g. I, I, 10 ; I, III, "*vœu"* ; I, I, 41 ; II, II, 79). But this is scarcely the major function of military metaphors in the *Théorèmes*. It is rather the imagery of chivalry and heroism that is predominant […] With these virtues Christ is the ideal military leader, the "*brave et bon Capitaine*" the "*courageux Colonel*" whose "*Régiment*" is made up of the apostles.[1]

Ainsi, le critique britannique qui ne discute pas le statut d'épopée pour les *Théorèmes* met en évidence la dimension héroïque d'un Christ guerrier, d'un roi messianique dont l'action trouve quelques échos dans les événements politiques vécus par La Ceppède :

> *The warrior-king imagery that was prominent in the Imitation continues in the Théorèmes with somewhat different emphasis. Christian tradition represents Jesus as the Messianic king, conquering the forces of evil, entering the kingdom in triumph, and leading the Church militant to continue the fight. It is not surprising to find Christ designated as 'ce Roy tant redoutable, Par qui Cesar un jour doit estre détroné (I,II,84), or as 'le Roy de la Gloire' (II,I,5), 'tout puissant Monarque' (I,I, 28), 'Sire' (II,III,24), 'mon Prince' (I,II,1/II,II,68), 'ta Maiesté' (I,I,27) In meditative littérature earthly kingship is frequently offered as an image of divine majesty. But in medieval and Renaissance belief not only were the Old Testament kings archetypes of Christ, but Christ himself was along with them the prototype of all anointed Christian monarchs. Regal imagery may, therefore, be reciprocal. The Christ of the Théorèmes is a king who is an heroic warrior and firm ruler. It is possible that the ramifications of this and associated imagery reflect something of the resurgence of a strong monarchy after the wars of religion.*[2]

---

[1] Paul Chilton, *op. cit.,* p. 112 : « Comme dans l'imitation, La Ceppède exploite l'imagerie biblique et traditionnelle chrétienne du Dieu des batailles. Mais certains détails qui se produisent en rapport avec ces métaphores militaires et royales bien établies ne sont pas d'origine biblique et peuvent découler de l'expérience directe de l'auteur de l'éthique de la guerre de son temps. Le culte de la gloire militaire, par exemple, fournit à La Ceppède une métaphore de l'excellence morale. Pierre est décrit dans I, I, 73 comme "ce preux combattant". Mais c'est le Christ lui-même qui est l'idéal central de la chevalerie héroïque : sa Crucifixion est appelée "De ce grand, de ce fort, le duel espouuentable", et "Les exploits valeureux qu'il a faits en mourant" (II, I, 41). La métaphore du duel est représentée de manière oblique dans le terme fréquemment utilisé de "cartel" Ce généreux guerrier a fourni sa carrière, / Et fait le contenu de son juste cartel (I, I, 79). Et l'âme pieuse est également décrite comme capable «de braver l'infernal parent, et cent cartels / De deffy constant (II, II, 47). Ce cadre est également utilisé pour souligner la faiblesse humaine en comparant certaines actions et états spirituels à la lâcheté au combat, par exemple I, I, 10 ; I, III, "vœu "; I, I, 41; II, II, 79. Mais ce n'est guère la fonction majeure des métaphores militaires dans les *Théorèmes*. C'est plutôt l'image de la chevalerie et de l'héroïsme qui prédomine […] Avec ces vertus, le Christ est le chef militaire idéal, le "brave et bon Capitaine" le "colonel courageux" dont le "régiment" est composé d'apôtres. »

[2] « L'imagerie du roi-guerrier qui dominait dans *l'Imitation* se poursuit dans les *Théorèmes* avec une emphase quelque peu différente. La tradition chrétienne représente Jésus comme le roi

Cette analyse peut être accordée à celle de Gisèle Mathieu-Castellani qui rappelle la définition de l'épopée de Marmontel, traducteur et préfacier de la *Pharsale* :

> *Épopée*. C'est l'imitation, en récit, d'une action intéressante et mémorable. Ainsi l'épopée diffère de l'histoire, qui raconte sans imiter ; du poème dramatique qui peint en action ; du poème didactique, qui est un tissu de préceptes ; et des fastes en vers, qui ne sont qu'une suite d'événements sans unité.[1]

En effet, Gisèle Mathieu-Castellani met en évidence la fonction fondamentale que prend l'imitation dans l'épopée qui a le souci de représenter de la façon la plus « vive » qu'il soit une geste héroïque. Suivant cette définition, les *Théorèmes* mettent pleinement en œuvre, selon nous, le double souci de représentation de la geste héroïque du Christ – qui conduit à la Rédemption de l'humanité – et celui de sa commémoration pour l'édification du lecteur :

> Imiter, imiter-représenter, mais imiter une action qui « doit être mémorable et intéressante, c'est-à-dire digne d'être présentée aux hommes comme un objet d'admiration, de terreur, ou de pitié » : telle est en effet la règle qui préside au choix du sujet épique, et l'exemplarité de la geste héroïque était l'un des critères de différenciation retenus par Aristote, qui notait que la poésie épique, comme la tragique, travaillait à la mimèsis d'hommes vertueux (Poétique, 1449 b). À la Renaissance, J. Peletier du Mans voit dans le poème héroïque le miroir du monde et de ses intimes dissonances, tandis que Vauquelin de la Fresnaye, exaltant également l'épique dont le modèle est pour lui, plus encore qu'Homère, Virgile, « ce brave autheur », lui reconnaît aussi l'avantage de représenter le monde en sa diversité, comme en un miroir. Erich Auerbach dans *Mimèsis* et Emil Staiger dans *Les Concepts Fondamentaux de la Poétique* éclairent cette problématique de la « vive représentation » que suggère le terme de miroir ; ils attirent également l'attention sur le geste de commémoration : le style de la représentation et de l'activité de commémoration seraient propres depuis Homère à l'épopée, cette épopée que l'un et l'autre tiennent pour une catégorie fondamentale de la poétique. [2]

Pour conclure une éventuelle controverse sur la pertinence de l'attribution d'un statut épique à cette œuvre si singulière, reconnaissons *a minima* que, dès la lecture des premiers vers de chaque partie, nous découvrons une œuvre qui respecte la *bella maniera* du Tasse et de Virgile, maîtres et modèles incontestés du poète aixois. Une fois encore, nous rejoignons le point de vue de Gisèle Mathieu-Castellani à savoir que s'il est difficile d'identifier formellement une épopée, il est possible de distinguer – comme nous le faisons nous-mêmes pour l'œuvre de La Ceppède – un *style épique* que l'on ne saurait nier :

---

messianique, conquérant les forces du mal, entrant dans le royaume en triomphe et conduisant l'Église militante à poursuivre le combat. Il n'est pas surprenant de trouver le Christ désigné comme "ce Roy tant redoutable, Par qui Cesar un jour doit estre détroné" (I, II, 84), ou comme "le Roy de la Gloire" (II, I, 5), "tout puissant Monarque" (I, I, 28), "Sire" (II, III, 24), "mon Prince" (I, II, 1/II, II, 68), "ta Maiesté" (I, I, 27 Dans la littérature méditative, la royauté terrestre est souvent proposée comme une image de la majesté divine. Mais dans la croyance médiévale et de la Renaissance, non seulement les rois de l'Ancien Testament étaient des archétypes du Christ, mais le Christ lui-même était avec eux le prototype de tous les monarques chrétiens oints. L'imagerie royale peut donc être réciproque. Le Christ des *Théorèmes* est un roi guerrier héroïque et dirigeant ferme. Il est possible que les ramifications de cette image et des images associées reflètent en quelque sorte la résurgence d'une monarchie forte après les guerres de religion. », *op. cit.*, p. 110.

[1] Marmontel, *Éléments de Littérature*, t. 2, Verdière, Paris, 1820, p. 347.

[2] Gisèle Mathieu-Castellani, *Plaisir de l'épopée*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 6.

> Staiger fait l'hypothèse qu'une « idée » suffisante de l'épique peut se constituer au contact d'une œuvre unique, et propose de distinguer le « style » de l'œuvre dans laquelle il s'exprime : il ajoute que l'épopée ne ressortit pas entièrement à l'épique – et en effet *Châtiments* de Hugo, *Les Tragiques* d'Aubigné sont et ne sont pas des épopées, ou pas seulement, ou pas entièrement des épopées, même si leur « style » est épique –, et que l'épique peut se percevoir hors de l'épopée stricto sensu, comme le montrent, dirions-nous, *Anabase*, ou, comme dit Hugo, *Athalie*. Déjà Hugo proposait dans la Préface de *Cromwell* de s'attacher au « caractère dominant » de chaque époque de la poésie : c'est bien au caractère dominant d'un genre que s'intéressent les poéticiens comme Auerbach et Staiger.[1]

À défaut de trancher sans retour sur le statut de cette œuvre particulière dont La Ceppède affirma avec force l'altérité dévote et la dimension épique, nous en étudierons le style qui respecte les canons héroïques jusqu'alors en vigueur.

I. A. LE STYLE ÉPIQUE DANS LES *THÉORÈMES* (1613 ET 1622)

I. A. 1. L'AMOUR HÉROÏQUE D'UN CHRIST PARFAIT CHEVALIER

Nous avons déjà évoqué le fil rouge, lignage revendiqué, qui relie l'*Énéide* du « cygne de Mantoue » et *La Jérusalem Délivrée* du chantre de Ferrare pour aboutir aux *Théorèmes* du poète aixois. Mais c'est le poème héroïque italien qui nous semble avoir laissé plus que tout autre son empreinte sur l'épopée dévote de La Ceppède. Françoise Graziani évoque dans son article « L'amour héroïque »[2] un petit traité composé par Torquato Tasso en 1594 dont le titre *Della virtu Eroica e della Carità* évoque les liens indissolubles qui associent la vertu héroïque et la Charité :

> Comme son titre l'indique, le traité *De la vertu héroïque et de la charité* établit des analogies entre la vertu théologale de la Charité (variante de l'amour divin) et cette vertu d'exception à laquelle Aristote a donné le nom d'héroïque parce qu'elle échappe à la loi qui organise le système des vertus sur le principe de la « médiocrité ». Alors que toutes les autres vertus occupent une position moyenne entre deux vices, l'excès et le défaut, la vertu héroïque est tout excès : elle n'admet pas d'autre définition que cela qui la distingue à la fois des vertus morales et des vertus intellectuelles, et on ne peut lui attribuer aucune fonction précise, sinon de pousser l'individu qui en est doté à la magnanimité. […] La vertu héroïque et la charité présentent aussi la même particularité de contenir toutes les autres vertus, à l'intérieur d'un système d'emboîtement où chaque élément participe activement au tout : ainsi l'amour apparaît-il comme une composante essentielle de ce composé parfait qu'est le parfait chevalier.

Dans la *Table Alphabétique des Matières plus singulières & remarquables, contenües en ceste seconde partie des Théorèmes* La Ceppède ne dit pas – quoique plus succintement – autre chose à l'entrée « Charité »[3].

---

[1] Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 9.

[2] Françoise Graziani, « L'amour héroïque » dans *Plaisir de l'Épopée*, dir. Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.,* p. 307.

[3] *Théorèmes*, 1622. : « De la Charité & de ses effects admirables 252 c'est le bien et le contentement des âmes, 587. La Charité particulièrement recommandable aux Prélats, à l'exemple de S. Pierre,

Il l'associe à l'enseigne de saint Pierre, « Prince de la noblesse divine » dans deux annotations relatives au sonnet II, II, 90 :

> Il est certain que la charité comprend toutes les vertus qui doivent décorer les hommes, et si singulièrement les Prélats, mesmes l'humilité, la vérité, la patience, la douceur, la force, l'espérance, la tempérance & autres devoirs qui nous font gravir sur le Ciel. Et sert de suffisant antidote contre l'envie, la vanité, la superbe, l'ambition, la cholère, les mauvaises pensées, & jugemens téméraires, & autres vices qui nous abisment dsans les enfers. […] Comme les Princes, & les nobles ont leurs armoiries pour marque de leur noblesse : ainsi Jésus-Christ auiourd'huy establissant S. Pierre Prince de la noblesse divine, luy donne les armoiries, les enseignes ou marques d'icelle, c'est à sçavoir l'insigne Charité, qui le doit faire cognoistre, & recognoistre à tout le monde.

Pour La Ceppède, lecteur du Tasse, la Charité qui n'est autre que l'amour du Christ-chevalier, relève du domaine de l'action, en relation étroite avec la vertu « héroïque ».

I. A. 2. LA FIGURE CANONIQUE DU HÉROS ÉPIQUE : SOUS LE SIGNE DE VIRGILE ET DU TASSE

La Charité conduit le Christ à répondre à l'appel de sa mission rédemptrice en des temps et des lieux inscrits de toute éternité dans le plan divin. Elle se traduit par un héroïsme qui s'y révèle disposition d'une volonté agissante. Cet héroïsme chevaleresque, caractéristique de l'épopée, doit d'ailleurs être distingué du sacrifice mystique que nous évoquerons ultérieurement dans les poésies directement attachées à l'épreuve du Golgotha. La multiplicité des verbes de mouvement traduit l'allant et l'enthousiasme qui porte le preux au combat, à sa quête animée par un « vouloir » justement belliqueux qui s'inscrit dans une dynamique poétique semblable aux « stances du Cid » :

> Cet Alcide non feint de l'horloge éternelle
> Oit l'heure qui fatale au combat l'appelle.[1]
>
> Et va droit au Jardin qu'il souloit fréquenter
> Pour montrer qu'héroïque il consent à sa prise
> Que nul sans son vouloir n'oseroit attenter.[2]
>
> Cet amant donc se porte à sa rouge défaite
> Pour défaire celui qui sa belle défit.
> Il y court aussi prompt qu'à sa nocière fête
> Et déconfit mourant cil qui le déconfit.[3]
>
> Le Soldat, qui vaillant se resout au combat
> N'use point de surprinse, assigne la iournée
> Ne veut point de second, ains à l'heure assignée
> Seul va droit à son homme, & l'attaque, & le bat.[4]

Le Christ se révèle l'« Athlète sacré » au corps apte au combat :

---

386. 387. aussi enceint elle toutes sortes de vertus, *Ibidem. & seq.* fait le frontispice & la face du corps de la Justice, que les autres vertus composent, 388 ».

[1] I, I, 2.
[2] I, I, 3.
[3] I, I, 4.
[4] I, I, 83.

Ceste rouge sueur goutte à goutte roulante
Du corps de cet Athlète en ce rude combat.[1]

« Bon chef »[2], ce « courageux Colonel »[3] brûle de défaire l'ennemi,

Peut-être vous avez ce langoureux ennui
Pource, Athlète sacré, qu'il vous tarde meshui
De venir au combat, d'empourprer cette terre.

Comme le bon Soldat s'ennuie extrêmement
Non d'exposer sa vie au péril de la guerre
Mais de ce que le choc tarde trop longuement. [4]

et encourage les « braves Soldats de ce Chef tant aimés »[5]. Il ne les bouscule pas, toutefois, comme pourrait légitimement le faire « un bon Capitaine »[6] car il tient à les préserver :

Jésus leur répliqua : « Vous ai-je pas, Gens d'armes,
Déjà dit que ce suis-je : or sus, sus, me voici
Si donc vous me cherchez, laisser aller ceux-ci,
Ne tournez point contre eux la fureur de vos armes. »

La Ceppède souligne ce dévouement proprement hors du commun pour sauvegarder leurs vies. Il chante et exalte ce sens du sacrifice jusqu'au sublime. Ce faisant, il confère au personnage du Christ, seul et magnanime devant le danger, un grandissement épique :

Disciples, quel de vous ne fond ores en larmes ?
Quel de vous à ces mots n'est de pitié transi ?
Brave, et bon Capitaine, emmi ces chauds alarmes,
Votre cher Régiment est tout votre souci.

Cette troupe vous fut par le Père commise,
Et voici des effets de sa garde promise.
Hé, qui se perdit onc combattant sous vos lois ?

Courageux Colonel, vous voulez seul combattre,
Vous voulez seul presser le pressoir de la Croix,
Seul aussi vous pouvez nos ennemis abattre.[7]

Le caractère chevaleresque de cette attitude altière est fortement mis en évidence par l'emploi à trois reprises de l'adjectif qualificatif « seul » portant à chacune des occurrences l'accent mobile de l'alexandrin. L'accentuation héroïque est accompagnée d'un environnement d'occlusives qui fait résonner de véritables salves destinées à saluer avec emphase les prouesses du héros :

Courageux Colonel combattre presser pressoir Croix pouvez abattre

Julien Gœury souligne pareillement le rôle fécond de l'étymon « battre » et le recours au couple de rimes (« armes »/« alarmes ») ici augmenté en triade avec larmes, véritable paradigme épique :

[1] I, I, 39.
[2] I, I, 43.
[3] I, I, 56.
[4] I, I, 19.
[5] I, I, 41.
[6] I, I, 12 et I, I, 56.
[7] I, I, 56.

> On retrouvera d'ailleurs dans l'analyse des rimes le rôle fécond de l'étymon « battre ». Les séries dérivées (dans le groupe des quatrains comme dans celui des tercets) jalonnent la progression du poème, et cela dès l'ouverture du premier recueil, où la série donne toute sa mesure : « combattu-abattu-débattu-battu » (I, I, 1 rime b). On relèvera également le recours fréquent au couple de rimes faciles (sur critère sémantique dans la perspective malherbienne) armes/alarmes (I, I,15-49-56-65-80), qui constitue en lui-même un paradigme épique.[1]

Afin que son action d'éclat face à « l'escadron de ses haineux »[2], la « cohorte »[3] des ennemis, demeure un exploit singulier, le Christ-guerrier n'use pas des « troupes de réserve » qui « constituent la force militaire du camp de Dieu »[4] pourtant à sa disposition :

> Ne me dourroit-il pas douze légions d'Anges ?
> Mais celuy n'a besoin des guerrières phalanges,
> Qui ne veut point avoir à la force recours. [5]

Mais la valeur héroïque du Christ, source d'admiration, est aussi rehaussée de fait par le contraste grotesque résultant de la veulerie de ses compagnons, véritables repoussoirs héroï-comiques.

I. A. 3. LES RUPTURES DE TON HÉROÏ-COMIQUES

Ce caractère héroïque du Christ est digne de l'admiration qui est la visée première de toute épopée. Il est annoncé dès les premiers vers des *Théorèmes*. Il est d'autant plus éclatant qu'il est adossé à une rhétorique de la dérision appliquée aux apôtres. Humains, trop humains, les disciples mettent en scène ce que l'homme désemparé peut exhiber de bassesse. Le hiatus entre la hauteur de leurs projets et la petitesse de leurs actes est représentée par la distorsion entre le registre épique attaché au Christ et le registre héroï-comique qui leur revient en propre. Ainsi le *topos* du *miles gloriosus* s'organise pour eux dans une parodie satirique de la « panoplie épique » pour reprendre une expression de Julien Gœury. Le terme « rodomontade » fait en ce domaine figure de signature stylistique. La contre-épopée des apôtres – avant qu'ils ne soient investis par l'*agapè* – constitue une pierre de touche car elle permet de prendre la mesure de ce qu'est le sublime épique véritable incarné par le Christ et sa mère, comme nous avons pu le constater au chapitre précédent[6]. Opposant deux lexiques, celui des armes et des batailles assez caractéristique de l'épopée (« Mars, dards, choquer les ennemis, mousquetades, étendards, ennemis ») à celui de de la taverne (« boutades/rodomontades/mousquetades/incartades ») La Ceppède souligne par le contre-point de la trivialité, « l'ignoble », incarné par ces piètres soldats préfigurent le Matamore de Corneille, la

[1] Julien Goeury, *op. cit.*, note 136, p. 108.
[2] I, I, 4.
[3] I, I, 55.
[4] Julien Goeury, *op. cit.,* p. 109.
[5] I, I, 69.
[6] I, I, 10 : « J'accompare ces onze aux apprentis de Mars, / Chauds à l'apprentissage, et vaillants en boutades, / Qui semblent au seul vent de leurs rodomontades / Atterrer, enterrer les plus braves soudards. / Mais dès qu'il faut sortir à la merci des dards, / Choquer les ennemis, boire les mousquetades, / Les voilà tous en fuite : adieu leurs incartades, / Adieu leur assurance, adieu leurs étendards. / Ainsi le bon saint Pierre, ainsi toute sa bande, / Lorsque contre leur Chef nul rouet ne débande, / Bravent, disent que rien ne les étonnera. / Mais soudain qu'ils verront leurs ennemis paraître / Sur lui, le plus vaillant seul l'abandonnera, / Et Pierre jurera de ne le point connaître », I, I, 10.

noblesse du preux. Comme dans une fable postérieure d'un demi-siècle de La Fontaine, « le récit en farce [est] fait »[1]. Quel contraste avec la constance épique du Christ… Nous approchons dans cet épisode qui se distingue nettement de tout le reste de l'œuvre un système que Rabelais avait mis en scène dans le *Pantagruel* avec les deux trophées l'un représentatif des valeurs épiques de la noblesse et l'autre des travers « ignobles » et triviaux de Panurge, figure antithétique de Pantagruel et pourtant complémentaire[2].

Mais le rire s'éteint, le sourire ironique s'efface quand les onze étalent leur médiocrité et leur lâcheté dès que leur Maître est emmené captif auprès de Anne, le grand-prêtre :

> Et ses onze, et ses onze (ô Dieu, quelle constance)
> Qui lui promettaient tant de fidèle assistance,
> Le quittent, et s'en vont sans rendre autre combat.[3]

Une profonde lassitude et un réel découragement s'entendent dans la parenthèse… Le pire reste pourtant à venir avec la défection temporaire de Pierre. Ces deux sentiments, lassitude et découragement, sont d'autant plus cruellement perceptibles que la présentation de la déroute du soldat vantard alterne avec l'héroïsme d'un Christ, « Guerrier éternel »[4] maître de ses émotions :

> Tandis qu'on entassait injure sur injure,
> Et que ce bon Seigneur sa constance étalait
> Pierre au feu des valets sa glace dégelait

---

[1] Jean de La Fontaine, *Fables*, « La Laitière et le Pot au Lait », livre VII, IX, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2021, p. 459.

[2] « Devant que partons d'icy, dist Pantagruel, en memoire de la prouesse que avez presentement faict je veulx eriger en ce lieu ung beau Trophée. Adoncques ung chascun d'entre eulx en grand liesses & petites chansonnettes villaticques dresserent ung grand boys, auquel y pendirent une selle d'armes, ung chamfrain de cheval, des pompes, des estrivieres, des esperons, ung haubert, ung hault appareil asseré, une hasche, ung estoc d'armes, ung gantelet, une masse, des goussetz, des greues, ung gorgery, & aussi de tout appareil requis à ung Arc triumphal ou Trophée. Puis en memoire eternelle escrivit Pantagruel le dicton victorial, comme s'ensuyt. Ce fut icy que apparut la vertuz / De quatre preux & vaillans champions, / Qui non d'harnoys, mais de bon sens vestuz / Comme Fabie, ou les deux Scipions, / Firent six cens soixante morpions / Puissans ribaulx, brusler comme une escorce : / Prenez y tous roys, ducz, rocz, & pions / Enseignement, que engin mieulx vault que force. / Car la victoire / Comme est notoire, / Ne gist qu'en heur / Du consistoire, / Où regne en gloire / Le hault seigneur, / Vient, non au plus fort ou greigneur : / Mais à qui luy plaist, com fault croire : / Doncq a & chevance & honneur / Cil qui par foy en luy espoire. En ce pendant que Pantagruel escrivoit les carmes susdictz Panurge emmancha en ung grand pal les cornes du chevreul, & la peau, & le pied droict de devant d'iceluy. Puis les oreilles de troys levraulx, & le rable d'ung lapin, les manidbules d'ung lievre, les aesles de deux bitars, les piedz de quatre ramiers, une guedofle de vinaigre, une corne où ilz mettoient le sel, leur broche de boys, une lardouere, ung meschant chaudron tout pertuysé, une breusse où ilz saulsoient, une saliere de terre, & ung goubelet de Beauvoys. Et en imitation des vers & Trophée de Pantagruel escrivit ce que s'ensuyt. Ce fut icy, que à l'honneur de Bacchus / Fut bancqueté par quatre bons pyons : / Qui gayement, tous mirent abaz culz Soupples de rains comme beaux carpions : / Lors y perdit rables & cropions / Maistre levrault, quand chascun si efforce : /Sel & vinaigre, ainsi que Scorpions / Le poursuyvoient, dont en eurent l'escorce. / Car l'inventoire / D'ung defensoire /En la chaleur, / Ce n'est qu'à boire/ Droit et net, boire / Et du meilleur : / Mais manger levrault, c'est malheur / Sans de vinaigre avoir memoire : / Vinaigre est son ame & valeur, / Retenez le en point peremptoire. »

[3] I, I, 78.

[4] I, I, 83.

Quand ce malheur l'atteint pour le rendre parjure.[1]

I. B. LA FIGURE HÉROÏQUE DU CHRIST TRIOMPHANT

L'arrestation du Christ marquée par la trahison de Judas sont l'occasion pour La Ceppède de brosser le portrait d'un Rédempteur triomphant :

> Son front majestueux, sa grave Royauté,
> Ses yeux étincelants, son pouvoir redoutable,
> Son dernier jugement (à tous épouvantable)
> Ne peuvent rien, Judas, sur ta déloyauté.[2]

L'icône du Christ de l'Apocalypse, image « redoutable » est ici glorieusement évoquée. Certes, le poète constate que la noirceur de Judas neutralise ses effets puissants que rehausse pourtant un chiasme solennel « front majestueux, grave Royauté ». Mais la troupe belliqueuse qui se propose de l'arrêter, ne peut résister, quant à elle, à la manifestation d'autorité du Christ[3], la menace vient de changer de camp… La couleur épique de vers qui n'ont rien d'iréniques les fait caracoler dans un registre guerrier adapté aux droits et aux pouvoirs régaliens d'un Christ devenu *Pantocrator* :

> Voici déjà tonner les faits victorieux
> Du Lion de Juda, jà sa divine essence
> Nous fait voir ce que peut sur les plus furieux
> Sa voix pleine de force et de magnificence.
>
> C'est cette même voix dont la toute-puissance
> Par le creux d'un airain fit d'un son glorieux
> Sur le mur ennemi l'effort mystérieux,
> Qui Jéricho rangea sous son obéïssance.
>
> Au son de cette voix ces braves combattants
> S'en vont comme la poudre au souffle des Autans,
> Ainsi que le prédit le Psalmiste Prophète.
>
> Si jugeable, et mortel, par ces mots doucereux,
> Ses haineux il terrasse, ô l'horrible défaite,
> Lorqu'immortel, et juge, il tonnera sur eux.[4]

Malgré sa situation de captif, le Christ se montre puissant. On peut remarquer que les ennemis naguère « furieux » sont maintenant qualifiés de « braves combattants », la voix du Christ qui résonnait déjà dans la trompette de Jéricho, se révèle tout aussi efficace et meurtrière (« terrasse/horrible défaite ») que le célèbre clairon. La reconnaissance de la qualité des ennemis pourtant défaits contribue au grandissement épique du héros. Cette emprise suprahumaine se manifeste notamment dans la puissance d'un regard insoutenable et redoutable :

> Ce ne sont pas sans plus ses paroles puissantes,
> Qui courbent ces mutins : il sort de ses beaux yeux,

[1] I, II, 26.
[2] I, I, 48.
[3] I, I, 49.
[4] I, I, 50.

Tant d'éclats, tant d'éclairs, que ces méchants Hébrieux
Ne peuvent soutenir leurs flammes terrassantes.

O beaux yeux, beaux Soleils, ô beautés ravissantes,
Qui passez de bien loin les beautés de ces lieux,
Qui donnez être et lustre à la beauté des Cieux,
Qui pourraient soutenir vos clartés doux-forçantes ?[1]

On remarquera l'hyperbole épique « tant d'éclats, tant d'éclairs » rehaussée par la paronomase « éclats/éclairs » qui résonnent avec des occlusives répétées [Kl] et [b]. Cet ensemble phonétique imposant vibre aussi dans un très bel oxymore – aux accents très ronsardiens – « clartés doux-forçantes » qui résume bien le pouvoir paradoxal de ce Christ qui va pourtant être en apparence défait. Même accroché sur la Croix, le Christ peut être encore représenté en guerrier brave, puissant au destin tragique sous les traits de Jonathas[2] :

Le brave Jonathas résolu d'approcher
La bande incirconcise, au fort de ses vacarmes,
Et de pieds, & de mains grimpe sur le rocher,
Suivi d'un seul garçon qui luy porte ses armes.

Il l'attaque, il l'effroye aux premières alarmes,
Il fait aux plus hardis la retraite cercher,
Il fait les plus vaillants à ses pieds trébucher,
Et rend le sablon moite, & de sang, & de larmes.

Non autrement le Christ suivi du villageois,
Qui seul porte après luy le baston de sa Croix,
Gravit sur la montagne, & combat le Tartare.

Ils diffèrent d'un point : l'autre d'un peu de miel
Désaltéra sa langue : & cette gent barbare
Sert à Christ pour boisson du vinaigre, & et fiel.[3]

Afin d'étroitement rapprocher le personnage de Jonathan de celui du Christ, La Ceppède insiste de façon très didactique dans la *volta* du sonnet « Non autrement le Christ ». En effet, dans un double mouvement, La Ceppède rapproche ce personnage biblique héroïque du Christ en rendant sa mort plus tragique que la Bible ne la rapporte : il la transforme en combat solitaire, tragique et épique, contre une armée ennemie. Pour ce faire, il n'hésite pas à fusionner deux épisodes bibliques celui de la rencontre de Jonathan et de David qui fuit la haine de Saül (dans laquelle Jonathas se rend à la rencontre de son ami accompagné d'un seul servant) et celui de la mort de Jonathan avec son père Saül sur le mont Guilboa.

La Ceppède fait de la fin de Jonathan une mort solitaire, héroïque, résultant d'un combat épique, il suffit de lire le deuxième quatrain très emphatique pour s'en convaincre. Ainsi La Ceppède associe-t-il plus étroitement encore le destin de Jonathan et celui du Christ. Il provoque lui-même « un effet de figure » en faisant épouser – non sans quelque distorsion – les deux épisodes bibliques, les deux morts héroïques. Dès lors, il peut opérer un rapprochement inverse, il transforme le supplice du Christ en une joute en tout point comparable à la mort de Jonathas en plein combat, à un détail près…

[1] I, I, 51.
[2] Fils de Saül et ami intime de David avant qu'il n'accède au trône d'Israël (1 Samuel 18, 1-5).
[3] I, III, 8.

Reste en effet un détail qui relève de la pure licence poétique : la prise de boisson miellée – apocryphe – par Jonathan puisque la Bible ne l'atteste pas… et la prise de vinaigre par le Christ sur la croix. Ces « arrangements » poétiques constituent, s'il en était besoin, un élément supplémentaire pour attester que La Ceppède apporte un soin tout particulier à faire de la mort du Christ une épopée authentique. Nous sommes loin ici d'une simple panoplie épique de pur apparat…

On retrouve la même gloire hyperbolique dans un réseau de sonnets qui chantent l'entrée du Christ dans la Jérusalem céleste. Gloire et puissance retentissent dans ce chant de la Mort vaincue. Ces chants se concentrent dans un des derniers quatrains qui clôturent l'avant-dernier livre des *Thèorèmes* de 1622, sur des accents triomphaux :

> « D'une même volée » : il reviendra donc tel
> Qu'il part d'avecque vous (Orphelins déplorables)
> Puissant, Majestueux, Impassible, Immortel,
> Avec tout son trésor d'Attributs adorables.[1]

Un quatuor d'adjectifs particulièrement emphatiques chante un héros, le Christ, qui poursuit une quête glorieuse. La Ceppède la fige dans une épopée hiératique qui chante à jamais le triomphe du Christ. La métaphore militaire des premiers livres qui traitent de l'arrestation trouvent donc de façon symétrique un pendant glorieux dans les derniers livres qui assoient le Christ à la dextre du Père.

Le premier livre et l'avant-dernier des *Théorèmes spirituels* (1613 et 1622) présentent donc le même portrait héroïque du Christ conforme à la topique connue depuis le Moyen Âge dans laquelle, en effet, l'épopée s'organise autour de poèmes chrétiens qui s'appuient sur une « gigantomachie mettant aux prises Dieu contre Satan, ou de psychomachie conclue par la victoire du bien sur le mal »[2]. Julien Gœury met l'accent sur l'apport vétéro-testamentaire dans ce traitement épique de la geste christique mais souligne aussitôt la difficulté de l'entreprise contrainte par le respect scrupuleux dû au déroulement factuel, fixé par le texte conféré des Évangiles. Alors que le canevas biblique offrait, en effet, une souplesse accrue dans le traitement épique d'aventures tumultueuses, La Ceppède doit, au moyen de la topique héroïque alimentée par des champs lexicaux guerriers et au moyen de références clairement épiques tirées de la littérature antique, contourner cette difficulté :

> La Bible a fourni un répertoire de fables épiques de toutes sortes et le Nouveau Testament a eu sa part dans cette inspiration, même s'il n'a jamais constitué une sorte privilégiée par ces poètes. Le respect beaucoup plus strict dû au déroulement de l'histoire dans ses détails les plus infimes interdit en effet la relative liberté permise par les ellipses et les raccourcis des aventures vétéro-testamentaires tumultueuses, souvent moins directement rattachées à l'élaboration du dogme. Il s'agit pour le poète d'infléchir le récit dans un sens héroïque, sans en modifier ni la structure, ni les éléments constitutifs, ni le tempo. Il suffit pour cela par exemple de développer les champs lexicaux guerriers, à partir d'un contexte narratif déjà orienté dans ce sens.[3]

[1] II, III, 34.
[2] Denis Bjaï « Le long poème narratif à la Renaissance », *Nouvelle Revue du XVIe siècle, Grand genre, grand œuvre, poème héroïque, (numéro spécial)*, 1997, 15, 1, p. 7-25, cité par Julien Goeury, *op. cit.*, p. 107.
[3] Julien Goeury, *op. cit.*, p. 107.

De fait, le Christ est rapproché par La Ceppède des grands modèles épiques antiques puisés dans la littérature grecque ou l'histoire romaine. Il arrive donc que la couleur épique du combat soit amplifiée par un appel très emphatique aux *topoi* des grandes épopées ou à des hauts faits d'armes antiques. On peut relever notamment trois références dont deux mythologiques. Elles renvoient au siège de Troie :

> Jamais le Grec n'emplit le mur Hectorien
> De tant de cris, que le Christ oit de vacarmes.[1]

où Pierre devient d'ailleurs « grand Achate », glorieux compagnon d'Énée :

> Puis il se tourne et voit Jean qui le talonnait,
> Pource il demande à Christ ce qu'il en ordonnait :
> « Seigneur, et celui-ci quoi ? » dit ce grand Achate.

Une troisième référence, elle historique, évoque les guerres puniques. Curieusement la ville de Carthage y devient une figure inattendue du Christ :

> Tandis voici chez Anne arriver les Soudards,
> Le Christ, et les Sergents suivis de cent pendards,
> Triomphant du succès de leur folle entreprise.
>
> Jamais les vieux Romains (tousjours victorieux)
> Ne furent si contens de voir Carthage prise,
> Que la prise de Christ rend les Juifs glorieux.[2]

Julien Gœury voit dans ces références « des comparaisons convenues qui sont autant de gages littéraires donnés au lecteur profane »[3]. Pour notre part, nous modaliserions cette réflexion car La Ceppède ne fait jamais montre d'un quelconque souci pour un lectorat qui ne serait pas dévot… Plus exactement, il ne l'envisage jamais comme un éventuel lectorat : ce souci de le persuader du caractère épique du recueil serait donc ici assez exceptionnel. La Ceppède ne s'intéresse d'autre lectorat que celui composé de dévots ; au même titre que l'œuvre de Thomas a Kempis au XVe, il s'agit d'une œuvre « fermée » qui n'annonce nullement la démarche d'un Blaise Pascal tourné vers tout public, y compris – voire surtout – le libertin.

De plus, si la référence au monde grec peut être attendue dans un environnement épique dûment revendiqué, la deuxième référence punique se révèle moins prévisible, elle aurait pu être éclairée par une annotation. Il n'en est rien : aucun commentaire marginal et explicatif ne vient éclairer cet apport singulier. Il convient donc de témoigner une certaine prudence car, au fur et à mesure que le lecteur s'avance dans le déroulé de la Passion, il constate une évolution nette des canons épiques. Si les valeurs épiques demeurent, leurs manifestations évoluent insensiblement, l'héroïsme prend un autre visage. Nous estimons pour notre part que le traitement que fait le poète de « l'escadron de ses haineux »[4] marque le début de la métamorphose de la représentation du Christ, et donne la clef de la métamorphose de l'image épique qui est associée au héros.

En effet, dans un mouvement sur lequel le poète n'apporte aucune explication, La Ceppède stigmatise et simultanément valorise les Juifs. Observons le comparé « les Juifs », eux toujours si

[1] I, I, 49.
[2] I, II, 2.
[3] Julien Goeury, *op. cit.*, p. 110.
[4] I, I, 4.

décriés sous la plume laceppédienne. Ce comparé, les Juifs, est à la fois marqué et stigmatisé par la rime riche mais satirique de « soudards/pendards » et, dans le même mouvement, curieusement valorisé par une référence emphatique portée elle par le comparant (« les vieux Romains, toujours victorieux). Ainsi les ennemis du Christ-chevalier jusqu'alors « infâmes Thersites » sont comparés, sans qu'on y prenne vraiment garde, aux guerriers valeureux d'une armée régulière, efficace et glorieuse (« les Juifs glorieux ».)

Comment expliquer ce trompe-l'œil ? Serait-ce une improbable maladresse ou bien au contraire un subtil renversement de perspective ? Faut-il plutôt comprendre l'attribut du complément d'objet « glorieux » comme « avides de gloire » sens attesté par le dictionnaire de Huguet[1] ? La pertinence de cette lecture semble s'imposer… Mais si La Ceppède attribuait maintenant aux adversaires du Christ une certaine valeur guerrière, il renforcerait, ce faisant, la nouvelle dimension épique du comportement du Christ qui va neutraliser ses adversaires en menant un combat d'un autre ordre. La perspective est bien héroïque mais du point de vue des adversaires du Christ, elle est biaisée. Si tel était le cas, l'épopée du Christ qui n'a jamais été interrompue, commencerait à se dégager, à ce moment précis du récit, des canons héroïques traditionnels. La question mérite d'être envisagée… Quelle que soit la lecture adoptée, cet épisode est important car il amorce une approche différente de l'héroïsme qui reste attaché au Christ qui ne va plus correspondre exactement aux canons d'une épopée « classique ».

Cet épisode affecte, en effet, la personne du Christ d'un authentique signe de vulnérabilité avec la comparaison de la prise de la capitale punique (« Carthage prise »). Pourtant cette apparente défaite peut, en réalité, être considérée comme la première manifestation de la kénose du Rédempteur. Le point de vue vient subtilement de changer… Le Christ est toujours héroïque mais il a abandonné « sa panoplie épique » de guerrier chevaleresque pour endosser les attributs d'un héroïsme chrétien qui renverse les apparences… Pour nous, est ici clairement marqué le seuil d'une épopée qui évolue, qui se convertit et qui devient dévote. Par là même, elle adopte un autre code que celui de la chevalerie guerrière. Le chant épique s'apprête à prendre le contre-pied de la tradition héroïque vétéro-testamentaire et médiévale. Dans une véritable anamorphose, La Ceppède va user des signes de la défaite pour signifier non au lecteur profane mais bien au lecteur dévot, instruit par la catéchèse paulinienne, que s'annonce le triomphe véritable… Il s'agit bien d'un triomphe « triomphants de leur folle entreprise » mais, en vérité, le triomphe ne revient pas aux brutes : les pendards qui se parent d'une gloire digne des Romains n'ont grotesquement rien compris. La Ceppède ne voit rien de romain ni d'héroïque dans « la bande rageuse [de] mâtins hérissés que la rage bouffit »[2]. Comme autant de Rodomonts, ceux que La Ceppède flétrit du sceau de l'infamie sont les victimes enthousiastes d'une illusion qui les aveugle, celle d'un succès trompeur. Il les fait s'enorgueillir d'un succès ambigu qui masque et marque leur radicale défaite. Il s'agit là pour ceux qui, servants de l'« Avernal colosse », veulent détruire le Christ d'une victoire à la Pyrrhus puisqu'ils lui permettent par cette arrestation d'entrer de plain-pied dans le mystère de la Rédemption, celui d'une apparente défaite mais en vérité d'une victoire éclatante sur la Mort. Le poète évoque une déroute grimée, à l'insu des protagonistes braillards, en triomphe. Le texte de La Ceppède rejoint ici l'iconographie fréquente au XVIe qui figure avec l'arrestation au mont des Oliviers ou la montée au Golgotha, un Christ digne et magnanime pris dans une mêlée grimaçante et obscène de faciès

[1] « Glorieux » : « Qui aime la gloire, avide de gloire. Orgueilleux, vaniteux, présomptueux ».
[2] I, I, 64.

bestiaux et triomphants. Nous n'en donnerons pour exemple que la toile de Jérôme Bosch du Christ portant sa croix dans son ascension vers le Calvaire[1].



Mais La Ceppède nous avait déjà pris à témoins de la nature héroïque du Christ. Quelles que soient les situations et les manifestations dont il était le protagoniste, fussent-elles les plus énigmatiques, les plus paradoxales, les plus mystérieuses, les réponses du Christ ne pouvaient qu'être héroïques : « Tous vos faits, tous vos dits, ont un sens héroïque. »[2]. La Crucifixion, traitement infamant infligé aux esclaves, devient dès lors paradoxalement l'exploit véritable qu'affiche le « juste cartel », la marque épique que commente saint Paul dans son évocation de la kénose de la Croix…

I. C. LA KÉNOSE DE LA CROIX : DE L'ATHLÈTE À LA DÉPOUILLE

Saint Paul dans son *Épître aux Philippiens* explique l'inconcevable paradoxe d'une ignominie transformée en triomphe :

> Lui qui, subsistant en forme de Dieu, n'a pas estimé comme une usurpation d'être égal à Dieu mais il s'est anéanti, prenant forme d'esclave, devenant semblable aux hommes. Et par son aspect reconnu pour un homme, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, et à la mort sur une croix ! C'est pourquoi Dieu l'a souverainement exalté et l'a gratifié du Nom qui est au-dessus de tout nom, afin qu'au nom de Jésus tout plie, dans les cieux, sur la terre et sous la terre, et que toute langue proclame que Jésus-Christ est Seigneur, à la gloire de Dieu le Père.[3]

L'évocation de saint Paul fait état d'abaissements successifs voulus par Dieu. Ils conduisent toujours plus radicalement à l'altération de la perfection qu'incarne l'Athlète divin, ils font passer la divinité de la forme divine à la forme humaine, de la forme d'homme à la forme d'esclave, de la forme servile à celle de dépouille clouée sur une croix. Avec cet inventaire, au sens propre du terme, « iconoclaste », est déclinée une série de choix qui s'incarnent successivement et nécessairement dans la personne même du Christ. Troublants, ces choix s'enchaînent pourtant selon un dessein

[1] *Portement de Croix*, Gand, Musée des Beaux-Arts, 1515-16.
[2] I, I, 30.
[3] Saint Paul, *Épître aux Philippiens 2-6*, *La Bible d'Osty*, Paris, Seuil, 1973, p. 2452.

divin et conduisent à un premier bilan que les ignorants considèrent comme un échec, à savoir la crucifixion et la mort (point de vue des disciples d'Emmaüs par exemple dont les yeux n'ont pas encore été dessillés par le Christ). Mais cette mort outrageante n'est qu'une étape que les croyants et les convertis célèbrent comme la victoire voulue et non subie de la Rédemption puisqu'elle seule permet la Résurrection.

Or, La Ceppède suit scrupuleusement l'esprit du converti de Damas pour présenter ce qu'il considère comme la nouvelle inflexion de l'épopée, celle qui chante exclusivement le Christ et la kénose qu'il met héroïquement en œuvre. Cette conception prend le contre-pied du thème récurrent de l'Ancien Testament de l'affirmation de la toute-puissance de Dieu. Elle ne peut plus épouser la logique des vieux canons épiques et doit s'y opposer en tout point puisqu'elle est portée par une logique d'anéantissement. C'est ce contre-pied qui, dès l'arrestation, conduit le récit de la Passion. Ainsi considérée, la Passion ne peut plus être évoquée à travers le prisme épique traditionnel. La Ceppède, fidèle truchement de la conception paulinienne, se doit donc de traiter la Passion selon d'autres codes et de chanter le projet christique comme une épopée revisitée par la foi.

Bien que les codes épiques doivent être au sens propre renversés, l'âme épique doit être reconnue dans cet avilissement volontaire. L'épopée demeure selon l'expression d'Anne Carols[1] une « forme totalisatrice dont le privilège est de donner un sens à l'Histoire ». Ce caractère singulier suffirait à reconnaître dans les *Théorèmes Spirituels* une épopée d'un style nouveau dans laquelle l'histoire « catastrophée » doit obéir aux règles déconcertantes – pour une âme conditionnée par une logique ancienne – d'une tragédie voulue par Dieu :

> Christ reprend ses habits, quitte la pourpre aux Roys
> Prend pour armes sans plus le baston de sa Croix,
> Pour en catastropher cette tragique histoire.[2]

Le poète renverse alors la perspective et remet en cause, ce faisant, les canons de l'épopée antique. Car le Christ met en œuvre une démarche volontaire : « Vous ne souffrez donc rien que vous n'ayez voulu. »[3] Le temps de sa mission temporelle sur Terre, le Christ inscrit son action héroïque – qui reste héroïque malgré des apparences excessivement déstabilisantes (cf. *infra* « et pourtant ») – dans une forme abjecte. Non seulement les affronts programmés de toute éternité ne le peuvent souiller mais ils concourent directement à la métamorphose de ce qui n'était qu'une esquisse (« le crayon ») et transforment la vie du Rédempteur en une œuvre d'art achevée :

> Il rend ores certains les célestes augures,
> Il remplit le crayon des antiques figures,
> Et pourtant ces affronts ne le ravalent pas.[4]

L'héroïsme ne repose donc plus sur l'exhibition de la majesté divine mais sur son éclipse momentanée, point de vue défendu à la Renaissance par Luther. Curieusement, c'est bien en effet

[1] Anne Carrols, *De l'ode à la pastorale, formes de la célébration politique en France (1549-1572)*, p. 152, thèse sous la direction de Jean-Raymond Fanlo, soutenue le 16 décembre 2014 à Aix-Marseille, dans le cadre de École Doctorale Langues, Lettres et Arts (Aix-en-Provence), en partenariat avec le Centre interdisciplinaire d'étude des littératures (Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône).
[2] I, II, 92.
[3] I, III, 44.
[4] I, II, 25.

le moine défroqué augustinien que La Ceppède semble suivre dans ses vers construits sur un parallélisme qui met sur le même plan gloire et opprobre :

> Et la gloire et l'opprobre éclateront célèbres
> Votre gloire en Horeb, votre opprobre en ces vers.[1]

Dans cette perspective nouvelle, les codes anciens sont dépassés et s'inversent radicalement : la faiblesse extrême devient la marque de la force, la honte celle de la gloire. La Ceppède inspiré par un « traict » de Saint Grégoire : « *Quia nascente Domino humiliata est Divinitas, ascendente Domino est humilitas exaltata* »[2] fait appel, en la transcendant, à la figure rhétorique de l'adynaton caractéristique de la poésie lyrique renaissante[3]. Il fait en effet référence à une rivière remontant à sa source. Celle-ci devient la figure épique et paradoxale de la puissance d'un Christ humilié. Il évoque en effet de la sorte l'épisode de l'Ascension :

> Non autrement qu'on void l'eau vive remonter
> Par sa nature autant comme elle est descenduë
> Ainsi doit nostre Maistre aussi haut se porter
> Qu'il est bas descendu pour sa Brebis perduë.
>
> Descendre jusqu'à voir sa personne êtanduë
> Dans une vile Crèche, & jusqu'à supporter
> Qu'au Gibet tres-infame elle ait esté penduë,
> Rien à ceste bassesse on ne peut adjouster.
>
> Mais aussi tout autant qu'il a voulu descendre
> Tout autant il remonte, & porte nostre cendre
> Sur l'Olympe au dessus des bien-heureux espris.
>
> Il n'est rien de plus haut, pource donc il y monte
> Qu'il a voulu descendre au plus bas du mépris.
> L'humblesse ainsi tousjours tourne en Gloire sa honte.[4]

Pour La Ceppède, il s'agit bien là d'un « Triomphe » conforme à la plus pure tradition des « loix antiques » qui célèbre l'héroïsme guerrier d'un être hors du commun chanté par l'épopée. Il le met en scène dans un sonnet très imagé qui n'est pas sans rappeler le grand retable de Gand dit *polytiptique de l'Agneau Mystique* (1432) des frères Van Eyck :

> De la maison de Dieu la montagne mystique
> Préparée s'élève au dessus des coupeaux
> Des Monts plus élevez, & les nombreux troupeaux
> Des gens y vont courants comme à leur Antartique.
>
> Ceste montagne est Christ que l'humeur frénétique
> Des Juifs a préparée à grands coups de marteaux,

[1] I, II, 1.
[2] Annotation 5 *Pource donc il y monte* p. 491 du sonnet II, III, 21.
[3] Voir Maurice Scève *Délie, objet de plus haute vertu*, 1544, XVII : « Plutôt seront Rhône, et Saône déjoints, / Que d'avec toi mon cœur se désassemble : / Plutôt seront l'un, et l'autre Mont joints, / Qu'avecques nous aucun discord s'assemble : / Plutôt verrons et toi, et moi ensemble / Le Rhône aller contremont lentement, / Saône monter très violentement, / Que ce mien feu, tant soit peu, diminue, / Ni que ma foi décroisse aucunement. Car ferme amour sans eux est plus, que nue ».
[4] II, III, 21.

Qui s'élève au dessus de ces unze manteaux
Dont le premier commence au globe lunatique.

De la terre, & du ciel les peuples à l'envy
Ceux qui restoient là-haut, & ceux qui l'ont suivy
Courent à ce triomphe, & chantent des Cantiques.

Ce triomphe à bon droit, disent-ils, est permis
A ce triomphateur selon les loix antiques,
Pource qu'il a défait cinq puissants ennemis.[1]



De plus, une annotation référencée « selon les loix antiques » attachée à ce sonnet panégyrique fait la preuve que cette veine poétique se réclame en même temps d'une tradition épique et d'une méditation dévote. Ceci permet définitivement de conclure que l'épopée ne peut être considérée chez La Ceppède comme un simple habillage ornemental :

> *Selon les loix antiques* : Plutarque & Tranquille en la vie de César escrivent que le triomphe par les loix publiques ne pouvoit estre décerné à nul qui n'eut tué cinq mille hommes en bataille. Et partant Jules César ne voulut point entrer triomphant dans les portes de Rome auparavant qu'il eut gaigné les cinq batailles qui le signalèrent, la Gauloise, l'Alexandrine, la Pontique, l'Affricaine, & l'Hispalance. Nous disons donc que suivant les loix antiques ce triomphe de l'Ascension a esté justement décerné à nostre Sauveur, pource qu'il a défait en la bataille de Calvaire, non seulement cinq mille, mais des innombrables millions d'ennemis, sous le titre de cinq : Sçavoir est du monde, de l'enfer, de la mort, du péché et du peuple

[1] II, III, 27.

> Hébrieu. Du monde il l'asseure en sainct Jean 12. verset 31. *Nunc judicium est mundi, nunc princeps hujus mundi eijcietur foras.* Pour le diable & la mort il l'avoit prédit par son prophète Osée, chapitre 13, verset 14. O mors ero mors tua, ero morsus tuus inferne. Et son Espouse chante qu'il l'a ainsi effectué en ceste préface, Qui mortem nostram moriendo destruxit, etc. Quant au péché voicy ce que sainct Paul en a témoigné au 6. des Romains verset 6. *Hoc scientes, quia vetus homo noster simul crucifixus est, ut destruatur corpus peccati, ut ultra non serviamus peccato.* Et aux Hébrieux leur destruction est encore visible à tous. C'est aussi de leur dépouille que nous sommes tous enrichis, témoin S. Paul aux Rom. 11. verset 11&12.[1]

Selon la même logique d'une épopée convertie, les plaies infligées au titre d'un supplice infamant sont devenues autant de « vénérables » stigmates glorieux d'un combat victorieux :

> Vous avez retenu ces plaies vénérables,
> Non pas que n'ayez pu les cicatriser,
> Mais bien pour vous parer des marques honorables
> Du combat qui nous doit un jour paradiser.[2]

Ceux qui raillaient la détresse apparente du Christ et qui avaient fait la preuve qu'ils étaient incapables – ou indignes – de percevoir la force de la victoire sous le masque de l'échec, seront contraints de faire amende honorable :

> Admirez ce combat, vos profanes moqueurs
> Qui le railliez tantôt, le vaincu des vainqueurs
> Triomphe, et les relègue aux bords Phlégétontides.[3]

Selon une *metanoia* impitoyable, les « profanes » aveuglés par les apparences viles sont appelés à devenir les victimes des vaincus dont ils se gaussaient. Ils dévaleront au nadir de la gloire. À l'opposé, les clairvoyants quelle que soit l'extrême précarité qu'ils connaissent comme Dismas, le Bon Larron seront comptés parmi les élus.

I. C. 1. LA CLAIRVOYANCE DE DISMAS

En effet, seuls ceux qui sont capables de percevoir la victoire héroïque sous l'outrage que la kénose se plaît à exhiber, seront à jamais exaltés et célébrés. Parmi eux se distingue un personnage paradoxal, un larron dont l'aptitude fondamentale est le vol. Alors qu'il est cloué à son gibet, il sait distinguer, contre toute attente et à la différence de son compagnon d'infortune, un roi promis à la victoire et à la gloire, dans le supplicié qui est à ses côtés :

> Puis, se tournant vers Christ, lui dit : « Aie mémoire
> De moi, quand glorieux après cette victoire
> Tu reprendras, Seigneur, ton Royaume éternel ».[4]

Pour n'avoir pas été prisonnier de l'image sensible du Christ – celle d'un moribond – pour avoir perçu, a contrario, l'image intelligible du Rédempteur – les philosophies de Plotin et de Marsile Ficin affleurent ici – Dismas a, lui seul, compris que la Croix est l'instrument d'un épisode glorieux alors que les apparences ne donnaient à voir qu'un outrage.

---

[1] Annotation 3 *Selon les loix antiques* p. 508 du sonnet II, III, 27.
[2] II, II, 59.
[3] I, III, 86.
[4] I, III, 48.

Dismas, converti dans un élan d'amour, accède donc, à la différence des clercs aveuglés sans doute par la rationalité et entravés par le frein des doctrines, à la clairvoyance qu'apporte la foi. Voleur, il a pu dérober *in extremis* son salut au Christ et suscite chez La Ceppède des interrogations et un trouble traduit par un oxymore apparent « fortuné voleur ». Comment, en effet, cet homme de peu de vertu a-t-il pu accéder à la Foi, l'Espérance, la Charité, c'est-à-dire aux trois vertus théologales :

> En quelle docte Ecole apprit cette Doctrine
> Ce fortuné voleur ? Qui a pu l'amender ?
> D'où sa Foi ? son Espoir ? Qu'ose-t-il demander ?
> Quel amour charitable échauffe sa poitrine ?
>
> Christ or' n'étale point sa Puissance Divine,
> Tant s'en faut, qu'il se laisse à tous vilipender :
> Toutefois ce voleur à demi-mort devine,
> Et le suit lors qu'il voit ses Elus débander.
>
> Ceux qui l'ont vu souvent aux morts rendre la vie,
> Doutent qu'ores la sienne à toujours soit ravie :
> Ce voleur le voit mort et le croit immortel
>
> Tu tiens en don gratuit ce digne apprentissage,
> Ô Voleur, de celui qui meurt sur cet Autel ;
> C'est l'Horeb, qui ton âme a pour jamais fait sage.[1]

Dismas sait distinguer la vérité profonde qui ne se voit pas sous l'apparence trompeuse. Il se fie à un autre regard que celui qui construit un savoir rationnel, celui de la foi : « Ce voleur le voit mort et le croit immortel. » Alors que ses yeux lui indiquent que le Christ n'est qu'une dépouille, Dismas, avec le regard de la foi qui sauve, le proclame immortel. Ce très beau vers repose sur une paronomase (voit/croit) et sur une antithèse (mortel/immortel) qui soulignent à la fois un paradoxe et une grande proximité entre l'erreur et la vérité. Malgré son absence évidente de culture, Dimas est en capacité de décrypter « le livre du Prophète enveloppé des mystères, escrit dedans pour les doctes & dehors pour les ignorans »[2] puisqu'il perçoit sous le masque vain des apparences, la réalité héroïque qui apporte le salut.

> Ce Larron ne vous voit que comme son complice ;
> Plus parfaite est la foi qui a moins d'argument.[3]

Un œil que la foi éclaire sait donc, selon La Ceppède, retrouver la forme première qu'une anamorphose a volontairement déformée. Il lui restitue sa forme, par la mise en abyme d'une nouvelle illusion qui annule le travestissement optique. De même que l'a fait Dismas, le croyant sait distinguer la vérité admirable, l'héroïsme véritable, sous l'apparence de l'outrage. C'est cette acuité apportée *in extremis* par le don de la foi qui permet ainsi à Dismas, modèle du converti *in articulo mortis*, de voler un salut pleinier quoiqu' inattendu qui le fait accéder au statut de nouveau croyant :

> Voleur dont aujourd'hui l'invincible valeur,
> Le Christ même a volé, t'a rendu tributaire
> Le Cocyte, et du Ciel fait nouveau feudataire,

[1] I, III, 49.
[2] Avant-Propos.
[3] I, III, 53.

Fais-moi part, je te prie, de ton heureux malheur.[1]

Le Larron accomplit bien un exploit, fruit de son « invincible valeur », celui de voler le Christ. Ce haut-fait lui octroie le statut de feudataire du Ciel, et le fait compagnon du Christ dans ce nouvel ordre de chevalerie céleste. Comme on peut aisément le constater le prisme épique s'impose dans l'évocation de cette agonie, de façon paradoxale certes – comme l'oxymore « heureux malheur » nous le rappelle – mais de façon incontestable. Sous l'outrage apparent de ces morts déshonorantes, la méditation dévote distingue un hommage héroïque. Cette progression déconcertante qui oscille constamment de l'exhibition de l'horreur à la célébration héroïque est particulièrement sensible dans trois sonnets-charnières de la Passion qui *fixent* des étapes majeures dans le parcours de la Passion à savoir le sublime « sonnet en rouge[2] » dans lequel la couleur héroïque affiche l'hommage sous l'abjection et deux sonnets consacrés à l'*Ecce homo*.

I. C. 2. L'ANAMORPHOSE ÉPIQUE DU LÉPREUX

Jean Rousset le premier a souligné dans son introduction à l'édition des *Théorèmes* publiée en 1966, le lien gémellaire qui unit deux sonnets consacrés au visage iconique du *Christ aux outrages*, acmé de la kénose. L'horreur et le sublime s'y répondent en miroir :

> Cette architecture est des plus élaborées. Faisant violence à sa nature close, le sonnet n'y vit jamais en solitaire, mais en duos, en trios, en chaînes allongées ; ou bien il s'agglutine en grappes avec ses voisins immédiats, ou bien il entretient avec de plus lointains correspondants des relations à travers l'espace du livre. Il arrive que deux sonnets soient étroitement jumelés : on doit lire ensemble les numéros 67 et 68 du Livre II, qui ont les mêmes rimes, souvent les mêmes mots-rimes, se terminent par le même mot-clef : « lépreux », appliqué d'abord au Christ, ensuite au poète pécheur ; de l'un à l'autre, le point de vue a tourné, le péché a glissé de celui qui l'endosse vers celui qui en est infecté, à l'image des relations intimes et réciproques qui ne cessent d'associer, chez La Ceppède, l'homme et son Dieu.

Avec la figure du *Christ aux outrages* et l'exhibition de l'*Ecce homo* est donnée à contempler la vive représentation d'une déchéance ostensible qui, en un mot, s'affiche avec le statut d'icône paradoxale. Le beau visage « où se mirent les chœurs de l'Angélique essence »[3] y est, comme à l'envi, dégradé, souillé, humilié. Cette métamorphose sensible suscite hyperboliquement chez le poète compassion et indignation comme l'atteste une ponctuation intensément exclamative :

> O Royauté tragique ! ô vêtement infâme !
> O poignant Diadème ! ô Sceptre rigoureux !
> O belle et chère tête ! ô l'amour de mon âme !
> O mon Christ seul fidèle et parfait amoureux ![4]

Comme l'outrage y est paroxystique, la poésie semble donc à mille lieux d'une célébration épique canonique. L'humeur abjecte profane la sainte face et la ravale au masque répugnant d'un lépreux, produit oxymorique d'un « nectar » et de « crachats ». Ce composé de « pur » et de « sale », ce

[1] I, III, 56.
[2] Voir *infra* « le pouvoir des images au service de la dévotion », l'analyse du « sonnet en rouge » I, II, 63.
[3] I, III, 66.
[4] I, III, 67.

« mélange » repoussant compose la nouvelle icône du Christ (l'*Ecce homo*), anamorphose authentique de l'icône première faite elle de pure beauté :

> Ce pur sang, ce Nectar, profané se mélange
> A vos sales crachats, dont la sanglante fange
> Change ce beau visage en celui d'un lépreux.[1]

Or ce changement qui semble radical n'est autre, en réalité, qu'une forme nouvelle du « beau visage » une nouvelle forme d'autant plus héroïque qu'elle est abjecte, une sorte d'illusion paradoxalement non moins admirable que le beau visage. Hyperboliquement laide, cette forme nouvelle induite par la kénose accède, nous l'allons constater, au sublime. En effet, la vérité des traits est respectée sous une altération qui n'est qu'apparente et qui n'induit à l'erreur que les ignorants :

> Mais que dis-je, ô mon Prince, ignorant je diffame
> Vos ornements Royaux ? votre cœur généreux,
> Et mon propre intérêt ne souffrent que je blâme
> Ceux qui vous font pour moi tous ces maux rigoureux.

En effet, le visage de lépreux dans lequel le Christ « se ravale »[2] n'est autre que celui du pécheur que choisit le Christ à travers le mystère de l'Incarnation, « Dieu se cachant […] sous l'écorce mortelle[3] » :

> Ces crachats teints au sang, qui sur vos yeux distille,
> Les couvrent de bourbier : ce bourbier est utile
> A mes yeux, que l'horreur des péchés rend affreux.
>
> La salive, et la terre, ô Symbolique fange,
> Ont bien guéri l'Aveugle : et ce nouveau mélange
> De sang, et de crachats, guérira ce lépreux.[4]

Ainsi le Christ se déforme volontairement, héroïquement, dans une anamorphose hideuse de l'Homme pour pourvoir lui redonner une forme : déformer pour reformer. Cette forme, c'est-à-dire cette beauté retrouvée, n'est obtenue qu'au prix d'un sacrifice héroïque qui, seul, permet de rédimer l'Homme du péché, de le « reformer »[5]. C'est bien la lucidité de ce choix de l'horrible et de la mort que La Ceppède considère comme sublime et donc comme le ferment d'une épopée réactualisée par la vision tridentine. Ce choix déconcertant dont Uranie, chantre de la sensibilité chrétienne, doit faire état, fait que la douleur, la souffrance, les altérations de la Beauté deviennent centrales. Plus singulièrement encore, c'est dans cette esthétique revisitée d'une laideur assumée que sourd une nouvelle littérature dévote où l'épopée baroque trouve, selon La Ceppède, sa légitimité épique. Ce paradoxisme esthétique, témoin visible du bouleversement métaphysique mis en œuvre par la kénose, remet radicalement en cause l'association beauté/divinité qui jusqu'alors prévalait. L'épopée dévote use d'un traitement poétique fondé sur l'inversion du code traditionnel

[1] I, III, 67.
[2] I, III, 71.
[3] Ibidem.
[4] I, III, 68.
[5] I, III, 71 : « Et pour le reformer son amour le contraint / De se ravaler tant que d'en prendre l'image ».

de l'épopée « profane » dans laquelle Dieu par sa substance même ne pouvait être que beau et ainsi figuré.

Dès lors, la figuration d'un Dieu devenu laid s'appuie sur une disharmonie qu'exhibe le poète. L'adverbe « VOICI » qui a ici son sens ancien de « vois ici » s'inscrit en lettres capitales et viole délibérément les règles esthétiques allant de soi dans l'iconographie du divin. Le Christ choisit de substituer à la sacralité de son essence l'exécration de la figure humaine. Elle prend en lui la place de celle du Dieu, elle s'incarne dans la personne du Christ qui, déformée, « n'est plus désirable » :

> VOICI L'HOMME ? ô mes yeux, quel objet déplorable :
> La honte, le veiller, la faute d'aliment,
> Les douleurs, et le sang perdu si largement
> L'ont bien tant déformé qu'il n'est plus désirable.

Paradoxe insigne, l'ornement devient, via l'évocation de la chevelure du supplicié – composante incontournable de tout blason – un élément indigne, source d'exécration :

> Ces cheveux (l'ornement de son chef vénérable)
> Sanglantés, hérissés, par ce couronnement,
> Embrouillés dans ces joncs, servent indignement
> A son test ulcéré d'une haie exécrable.
>
> Ces yeux (tantôt si beaux) rebattus, renfoncés,
> Ressalis, sont, hélas ! deux Soleils éclipsés,
> Le coral de sa bouche est ores jaune pâle.
>
> Les roses et les lis de son teint sont flétris.
> Le reste de son Corps est couleur d'Opale,
> Tant de la tête aux pieds ses membres sont meurtris.[1]

Le corail, couleur traditionnellement corrélée au lyrisme de l'amour et de la beauté, se dégrade en jaune. La couleur de l'opale, couleur changeante qui actualise parfaitement la corruption de la beauté et son altération par une colorisation qui s'irise, a maintenant investi un corps dont la beauté en cours de flétrissure est déjà devenue ambiguë. Une métaphore florale commune dans la lyrique amoureuse (« rose et lis »), associée à un réseau lexical consacré à la mort (« rebattus, renfoncés, ressalis, éclipsés, flétris »), est associée à l'opalescence pour annoncer le cadavre prochainement à venir. Substituée à l'icône hiératique de la divinité faite de beauté, la représentation de l'homme dans toute son horreur devient alors elle-même, dans une absolue ambiguïté, icône repoussante certes mais icône à part entière.

Umberto Eco souligne dans la *Storia della bellezza*[2] combien le basculement métaphysique apporté avec l'ère chrétienne et l'esthétique doloriste qu'elle diffuse – notamment avec *l'aggiornamento* théologique tridentin – influe directement sur la représentation du Beau et du Laid, et la complexifie. Elle brouille des codes jusqu'alors intangibles et estompe des frontières que l'on croyait infranchissables. Selon sa poétique d'une épopée dévote, La Ceppède retranscrit cette conversion des canons de l'épopée traditionnelle. Il ne s'agit pas là, comme on a pu le penser, de l'usage un peu pittoresque d'une panoplie épique mais de la refondation absolue d'un genre à la lumière d'une révolution théologique.

---

[1] I, III, 70.
[2] Umberto Eco, *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 133-135.

Umberto Eco cite un passage de l'*Esthétique III, 1, C* du philosophe Hegel qui éclaire, dans sa radicalité, cette évolution fondamentale. Le philosophe allemand fait état de cette dissociation du Beau et du Divin avec l'incarnation douloureuse de la divinité chrétienne. Hegel, cité par le sémiologue, s'interroge sur les dissonances qu'entraîne cette dissociation dans le repérage de traits caractéristiques de l'humain et du divin, jusqu'alors univoques :

> *Il vero punto critico in questa vita di Dio è quello in cui egli abbandona la sua esistenza singola come questo uomo, la Passione, il soffrire sulla croce, il calvario dello spirito, il supplizio della morte. Nella misura ora, in cui qui è implicito nel contenuto stesso che l'apparenza esterna, corporea, l'esistenza immediata come individuo, si mostri nel dolore della propria negatività come il negativo, perchè lo spirito giunga alla propria verità e al proprio cielo mediante il sacrificio del sensibile e della singolarità soggetiva, questa sfera di rappresentazione si stacca più di ogni altra dell'ideale plastico classico. Infatti, di un lato, il corpo terreno e la fragilità della natura umana sono in generale elevate ed onorate per il fatto che è Dio stesso che appare in loro ; dall'altra è però proprio questo umano e corporeo che è posto come negativo e viene ad apparenza nel dolore, mentre nell'ideale classico esso non perde l'imperturbata armonia con lo spirituale e sostanziale.*[1]

L'épopée s'actualise donc désormais dans la volonté du Christ d'affronter lui-même cette épreuve tragique à savoir passer de la consécration à l'exécration, de la vie à la mort. De fait, dans une véritable prolepse, le corps de la victime se dégrade déjà en dépouille mortelle comme en témoignent les deux strophes du sonnet. Elles évoquent celles, ultérieures, qui figureront le Christ mort :

> Voilà soudain la peau de son front dessécher,
> Voilà de ses beaux yeux tout à coup enfoncée
> L'une et l'autre prunelle, et leur flamme éclipsée,
> Leur paupière abattue, et leurs réaux se cacher.
>
> Ses narines à peine étant plus divisées
> Rendent son nez aigu : ses temples sont crusées,
> Sur ces lèvres s'épand la pâleur de la mort.[2]

Jean Rousset évoque justement un véritable expressionnisme macabre dans l'évocation d'un réalisme extrême, insoutenable, des sévices infligés à la victime soumise :

> J'ai parlé, plusieurs fois, de drame. Comment s'en dispenser ? Tant de sonnets découpent le tableau en abruptes mises en scène, font saillir l'objet sur la toile comme un Caravage, ordonnent les groupes en bourreaux grimaçants qui tournoient autour d'une victime ruisselante de sang, à la manière des sculpteurs espagnols ou du théâtre cruel qui domine en ce début de XVIIe siècle. Une sorte d'expressionnisme macabre, aux gestes convulsés, aux couleurs violentes, aux

[1] « Le véritable point critique de cette vie de Dieu est celui où il abandonne son existence singulière en tant qu'homme, la Passion, la souffrance sur la croix, le calvaire de l'esprit, le supplice de la mort. Dans la mesure où il est ici implicite dans le contenu lui-même, que l'apparence extérieure, corporelle, l'existence immédiate en tant qu'individu, se manifeste dans la douleur de sa propre négativité comme le négatif, afin que l'esprit puisse atteindre sa propre vérité par le sacrifice du sensible et de la singularité subjective, cette sphère de représentation se détache plus que toute autre de l'idéal plastique classique. En effet, d'une part, le corps terrestre et la fragilité de la nature humaine sont généralement élevés et honorés par le fait que c'est Dieu lui-même qui apparaît par leur truchement ; d'un autre côté, cependant, c'est précisément cette humanité et cette corporalité qui sont posées comme négatives et qui paraissent souffrir, tandis que, dans l'idéal classique, Dieu ne perd pas son harmonie imperturbable qui repose sur le spirituel et l'essence. »
[2] I, III, 85.

> effets insistants, jette les personnages en de furieuses mêlées, dans lesquelles le poète lui-même intervient, ne ménageant ni les clameurs ni les apostrophes. Ces pages d'intensité bouleversée marquent une nette rupture avec les formes fluides et longilignes, la transparence épurée, la mise à distance du concret propres au « maniérisme » antérieur ; cette poésie s'écarte de Ronsard et de Desportes aussi bien que de Fontainebleau ; elle aurait plus d'affinités avec d'Aubigné, Chassignet ou Lazare de Selve, qu'elle n'a sans doute pas connus, et fort peu avec Malherbe, malgré les contacts attestés.[1]

Pour répondre à notre questionnement initial sur la dimension épique de cette œuvre singulière, nous pouvons répondre maintenant par l'affirmative et faire référence à la fois à la tragédie et à l'épopée ; c'est donc bien d'abord d'une épopée qu'il s'agit. Puisque le Christ est une victime innocente chargée du poids du péché d'Adam, La Ceppède souligne que le choix héroïque de ce fardeau terrible est bien l'actualisation d'un choix libre, d'un sacrifice volontaire assumé avec la constance d'un héros d'autant plus héroïque qu'il est stoïque[2]. Par son style héroïque, par le caractère sublime de ces figures, celle du Christ mais aussi celle de sa mère, cette œuvre relève incontestablement d'une épopée présentée comme telle dans *l'Avant-Propos* adressé « À la France ». Il suffit de lire cet écrit programmatique :

> Mais comme eût-elle [la poésie convertie] plus su retenir ses idolâtres ornements, ou faire parade du culte de ces fausses divinités, après avoir reconnu qu'elle se pouvait éternellement parer de l'adoration de celui qui, souffrant, a fait confesser aux Démons mêmes que c'est lui seul qui EST ? à la souffrance duquel ont compati les cieux et les éléments ? la mort duquel l'a pleinement fait connaître seul Dieu vivant, auteur et donneur de vie ? comme eût-elle plus affecté le chatouillement des vaines et flatteuses louanges, ayant découvert qu'il n'est rien de parfait, ni justement louable, fors celui qui, parmi sa plus grande détresse, a terrassé tous ses haineux, et fait crouler le fondement de ce Tout par sa toute-puissance ? qui parmi les plus durs assauts de sa mort, a non seulement guéri ses bourreaux playés, et prié pour ses capitaux adversaires, mais encor a rançonné de son propres sang ceux-là mêmes qui le crucifaient par son infinie et mémorable Bonté ? comme eût-elle, dis-je, plus longuement su chérir ces amours charnels et voluptueux, voyant que par le bannissement de ceux-là elle pouvait avoir facilement pour objet de la vraie et parfaite amitié celui qui, pour unir à soi, pour enlever au ciel sa bien-aimée, descendant de son Trône étoilé dans ce désert de Marath[3] a largement bu de ses amères eaux, a sué le pur sang sous le faix des portes de Gazan qu'il a porté sur le mont de Calvaire, et noyé sa chère vie dans ce vaste Océan de son amour éternelle ?

Le Christ y est bien présenté comme un héros prodiguant « la vraie et parfaite amitié » mais capable de « terrass[er] tous ses haineux », blesser ses « bourreaux », faire « crouler le fondement de ce Tout par sa toute-puissance » au prix d'un sacrifice d'une générosité absolue puisqu'il noie « sa chère vie dans ce vaste Océan de son amour éternelle ». Or, pour La Ceppède, les actions de ce Christ sont présentées comme toujours actuelles et leur célébration ne renvoie pas qu'à un passé révolu. Le présent de l'Humanité résonne de ces exploits et ne peut exister qu'à travers eux. De fait, La Ceppède s'avance plus loin encore sur les chemins de l'épopée puisque son œuvre, son petit « Bananias »[4], est, par l'enseignement de la Poésie sacrée qu'il dispense, à la fois la trace et le

[1] Jean Rousset, *op. cit.*, introduction.
[2] Voir *supra* « La trame néo-stoïcienne de la représentation laceppedienne ».
[3] C'est-à-dire « de ce monde » selon La Ceppède (annotation 7 p. 8 qui renvoie au 15. de l'Exode, verset 24).
[4] C'est-à-dire « Fils du Seigneur » selon La Ceppède.

reliquaire de tous les agissements vertueux qui fondent une société libérée de la destruction, il en est l'actualisation :

> Or ayant reconnu que ce petit Bananias était porteur et gardien de ces divines Tables, dans les seuls caractères desquelles l'ignorant trouve la parfaite science, le savant, l'immortel profit du savoir ; le sujet, la fidèle obéissance, le Roi, la douce et juste domination ; le fils, l'humble révérence, le père, l'amoureuse correction ; le justiciable, l'obéissant respect, le magistrat, la droite justice ; le serviteur, l'affectionnée loyauté, le maître, la charité paternelle ; le pécheur, la confiance en pénitence, le juste, la peur filiale ; l'humble, le rehaussement inespéré, le superbe, la difficile humblesse ; l'avare, la libéralité ménagère, le prodigue, l'épargne libérale ; le continent, la perfection de la tempérance, le voluptueux, le frein dompteur de ses appétits ; et généralement, chacun, le moyen de réformer sa vie sur le juste modèle de celui qui, pour notre amour, a bien voulu se conformer à la nôtre, hors de l'inclination au péché, j'ai cru qu'un enfant si fructueux ne devait point être retenu croupissant dans le cloître de sa naissance, et pour ce, le sevrant aussitôt que j'ai pu, je l'ai congédié de sortir au jour, pour se communiquer librement à tous, singulièrement aux amoureux de sa Mère [id est la poésie convertie], et de la Piété.[1]

Dans ce que Julien Gœury qualifie avec quelque distance de « morceau de bravoure allégorique »[2], La Ceppède déploie une longue période rhétorique, distributive, dispensatrice d'équilibre et de bienfaits pour des couples antinomiques mais complémentaires. Ils composent la communauté humaine : « l'ignorant *versus* le savant », « le sujet *versus* le Roi », « le fils *versus* le père », « le justiciable *versus* le magistrat », « le serviteur *versus* le maître », « le pécheur *versus* le juste », « l'humble *versus* le superbe », « l'avare *versus* le prodigue », « le continent *versus* le voluptueux », puis c'est enfin toute la société avec « chacun » qui est ici évoquée. Le projet poétique, littéraire de La Ceppède de la célébration de la Rédemption est aussi l'évocation d'un projet universel de société harmonieuse et pacifiée, arrachée à la contingence de la condition humaine. Dans cette perspective, l'œuvre du magistrat qui se veut chantre d'une société convertie aux lois divines, aspire à atteindre la finalité de toute épopée qui n'est pas la simple commémoration et la vive peinture des héros mais la fixation hors du Temps, dans un présent intemporel, de l'évocation d'une société parfaite, célébrée comme universelle et pérenne.

Gisèle Mathieu-Castellani souligne avec beaucoup de finesse cette dimension de l'épopée que l'on retrouve au premier plan dans le projet à la fois poétique et théologique du poète dévot :

> [L]a commémoration des héros ne vise pas seulement à garder le souvenir d'actions passées exemplaires mais à fixer dans un présent hors du temps, dans un présent lui-même mythique, « la véritable histoire » d'un peuple, d'une nation, d'un « parti » ou d'un groupe, qui échappe pour toujours à l'éphémère et au contingent, pour prendre sens dans l'événement, un événement qui ne saurait se confondre avec l'accidentel ou le circonstanciel[3].

Pour conclure sur ce point, nous pensons dès lors pouvoir rattacher la geste du Christ chantée par La Ceppède à une épopée mais à une épopée convertie. Comprenons que, si elle est profondément remaniée dans sa poétique, elle demeure conforme aux attentes génériques. Cette épopée, revisitée par la révolution tridentine – puisqu'elle ne peut être que convertie –, refuse de s'abandonner à une tentation qui contraindrait l'ensemble de l'œuvre dans le corset d'une imitation

[1] *Ibidem*, Avant-Propos.
[2] Julien Goeury, *op. cit.,* p. 34.
[3] Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 14.

trop exclusive des maîtres du genre. Si cette tentation affleure parfois dans le premier livre avec l'évocation d'un Christ guerrier, athlète glorieux, et resurgit occasionnellement dans les *Théorèmes* de 1623 avec le retour d'un Rédempteur triomphant, cette tentation est largement estompée voire dissipée au plus intime même de la Passion. Au cœur tragique de ce recueil poétique, La Ceppède fait le choix d'une épopée capable de dépasser les conventions traditionnelles du registre épique, jamais toutefois au prix d'une trahison des codes fondamentaux de la topique héroïque qui passent par le grandissement de la figure centrale du héros.

Le poète aixois, sensible à une philosophie néo-stoïcienne qu'incarne, sous ses yeux, Guillaume du Vair, choisit pour servir son propos et préserver les fins génériques d'user d'autres voies que guerrières pour accéder à cette héroïsation essentielle[1]. À la « panoplie épique » très présente dans les prémisses de l'œuvre, La Ceppède substitue peu à peu dans le récit héroïque de la Passion des manifestations réitérées de dépassements de soi, véritables exploits qui ne naissent presque jamais de joutes guerrières mais qui prennent appui sur les choix paradoxaux de la kénose christique. La dimension héroïque est alors portée par la célébration de l'empire sur les émotions et la maîtrise de soi. Ces dépassements de la personne humaine – car dans la Passion, le Christ est d'abord un homme – y jouent un rôle majeur pour réaliser la visée ultime, celle de rédimer l'Humanité tout entière et vaincre ce faisant, projet épique s'il en est, la Mort introduite par Satan avec la chute d'Adam.

Mais cette œuvre qui se veut réformatrice de la Poésie, est composite et singulière. Elle invite à établir d'autres rapprochements d'ordre générique, elle invite à ouvrir d'autres pistes et à formuler d'autres interrogations que nous allons maintenant aborder.

De fait, après la confrontation avec l'épopée, une incertitude se fait jour sur le rapport que cette œuvre entretient avec les *canzonieri* qui viennent de fleurir dans cette fin du XVIe siècle. Cette proximité à la fois formelle et temporelle soulève d'autres pistes dans cette nouvelle exploration générique. Si d'éminents critiques comme Jean Rousset ont voulu identifier de nombreux points de convergence entre ces recueils des *Amours* et le grand œuvre lyrique et baroque des *Théorèmes*, il n'est pas inintéressant de tenter de délimiter quelle en est la frontière commune.

II. Ultime *canzoniere* ?

Recensant[2], en effet, les principaux recueils poétiques affiliés à la tradition pétrarquiste comme la *Délie* de Maurice Scève, l'*Amour des Amours* de Jacques Peletier du Mans, l'*Olive* de Du Bellay et évidemment *Les Amours* de Ronsard, Jean Rousset y adjoint les sonnets du poète aixois. Dans son introduction à son édition des *Théorèmes* où il fait part de cette recherche d'affiliation générique, Jean Rousset établit un constat de proximité évidente entre la littérature néopétraquiste et l'œuvre dévote du magistrat, féru de poésie lyrique :

> En fait, cette œuvre de forte spiritualité chrétienne se rattache à une longue tradition profane qui portait en elle des germes actifs de composition unitaire : les recueils de sonnets amoureux, depuis Pétrarque, et au-delà depuis *la Vita nuova* de Dante, jusqu'à Du Bellay, Peletier, Ronsard, Pontius, d'Aubigné, unifiés autour

[1] Voir *supra* « la trame néo-stoïcienne de l'œuvre laceppédienne ».
[2] Jean Rousset, L'intérieur et l'extérieur, Essai sur sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle, Paris, José Corti, 1968.

> d'une figure féminine, exaltée et souvent contemplée comme une divinité et un guide ; *l'Olive* de Du Bellay, *l'Amour des amours* de Peletier vont même jusqu'à dessiner un itinéraire d'ascension finale vers une transcendance platonicienne. La Ceppède, qui a été formé à la poésie par la Pléiade « dès le plus tendre avril de son âge », se range parmi les poètes, catholiques ou protestants, qui entreprirent dans le dernier quart du XVIe siècle, de redonner à la poésie « jadis fille du Ciel… ses anciennes beautez » et de la rendre « de Payenne Israélite… Or pour luy descoudre ses mondains habits (ou plustost habitudes) , pour luy raire ses cheveux idolatres, menteurs et lascifs, j'advisay qu'on ne pouvoit mettre en œuvre un outil plus utile que le rasoir à double tranchant de la profonde meditation de la Passion et mort de nostre Sauveur Jésus-Christ… » (Avant-Propos). En d'autres termes, La Ceppède, après quelques autres, convertit le *canzoniere*. Le poète reste un amoureux, avec toutes les véhémences, les extases et les douleurs de l'amant, il garde les yeux constamment fixés sur une figure à la fois humaine et céleste, mais il substitue à la femme divinisée le Christ en passion ; renouvelant l'itinéraire d'adoration tout en maintenant une part du vocabulaire et des formes poétiques, il accompagne pas-à-pas son héros ; il revit un drame qu'il se rend actuel par l'exercice de sa poésie, « cette Croix, qui est le sujet de cet œuvre.

Dans cette perspective, nous tenterons donc à présent, pour notre part, d'établir les ponts qui relient cette littérature et les *canzonieri* – ou pour reprendre la terminologie de Cécile Alduy[1] – les recueils des *Amours*, mais nous éclaircirons aussi, dans le même mouvement, les points de divergence nombreux que l'on peut relever entre les *Amours* et les 520 sonnets des *Théorèmes spirituels*.

II. A. D'INDÉNIABLES POINTS COMMUNS

La Ceppède proclame dans l'*Avant-Propos* sa détermination à rejeter une poésie profane, détournée de son idéal, réduite à un chant de louanges serviles dans lequel la volupté et la lascivité ont pris le pas sur un dessein sacré voire divin. Il affirme parler en connaissance de cause (« J'en parle comme expérimenté ») en usant d'une allégorie dans laquelle il fustige par le biais d'une violente satire, une poésie qui, à l'entendre, s'est prostituée :

> Si qu'au lieu d'être toujours la mignonne du Tout-Puissant, et de servir à ses offices sacrés, elle était devenue la servante des hommes corrompus, et n'était plus employée qu'à l'adoration des feintes déités ; qu'à la menteuse flatterie, dont elle endormait les grands vicieux au chant de leurs fausses louanges ; qu'au maquerellage des folâtres et lascives amours. Et bien que la mollesse et la corruption de la plus grande partie de ceux qui l'ont possédée lui eussent laissé croître si longs les cheveux de l'Idolâtrie, du mensonge et de la volupté qu'elle en fut très horrible, si l'avaient-ils fardée si subtilement, et si pompeusement parée, que facilement la peu caute jeunesse courait après ce masque trompeur, et se laissait piper à cette amorce alléchante. J'en parle comme expérimenté ; car dès le plus tendre avril de mon âge affriandé de ses chatouilleuses mignardises, je la reçus comme ma plus délicate délice.

Pour avoir été un fervent adepte de ce qu'il considère maintenant comme un vil maquerellage, dangereux pour les proies que constituent de jeunes victimes inexpérimentées dont il fut, il dénonce, dans cette poésie qui fleurit avec la Renaissance, un travestissement « subtil ». Ce travestissement est jugé d'autant plus dangereux qu'il n'est pas exempt de charme. Il est, pour lui,

[1] Cécile Alduy, *Politique des « Amours » , poétique et genèse d'un genre français nouveau (1444-1560)*, Genève, Droz, 2007.

la trahison d'une pureté originelle. Dix-neuf ans après *Avant-Propos*, La Ceppède répète avec une constance et une force de conviction nullement amoindries que son projet n'est toujours pas de « pindariser », mais de graver dans l'airain poétique dont Horace avait souligné la pérennité[1], le chant du Christ rédempteur, et donc d'évangéliser :

> Rendez-vous, ô ma Vierge, à mes vœux favorable,
> Afin qu'ores je puisse (en dépit des Hébrieux)
> Graver sur cet airain, et le temps, et les lieux
> Où votre fils se montre en état adorable.
>
> Donnez-moi la vertu, non de pindariser
> Mais d'élever ma voix pour évangéliser
> A qui, quand, et comment il a voulu paraître.[2]

Cette dénonciation qui vise l'art de Ronsard et Du Bellay – notamment avec l'emploi du verbe « pindariser » – n'est pas vraiment originale puisque cette palinodie apparaît même chez les représentants de la Pléiade et chez des poètes réformés comme Théodore de Bèze[3] ainsi que le rappelle Christophe Bourgeois :

> La rupture envisagée par la Muse chrétienne de l'âge baroque se manifeste souvent par un discours palinodique, dans lequel le poète rejette une aspiration profane antérieure. Il semble que le commentaire tienne là un principe de différenciation, voire de nouveauté. Encore ne faut-il pas conclure trop vite à la conscience d'une rupture dans l'histoire littéraire. La palinodie apparaît également chez les représentants de la Pléiade, dont la réflexion est très tôt traversée d'appels à une aspiration chrétienne plus explicite. On ne trouve guère trace d'une opposition entre deux moments de la production littéraire dans les premiers vers de *l'Hercule Chrestien* de Ronsard publié avec ses *Hymnes* en 1555 : « Est-il pas temps désormais de chanter / Un vers Chrestien […] ». La pièce définit ainsi une lecture chrétienne des *Hymnes* […] mais elle peut aussi s'interpréter, non comme une rupture à proprement parler mais comme un prolongement de l'ambition des recueils précédents, soucieux de manifester l'étendue de l'inspiration élevée du poète. Du Bellay ne manque pas non plus, dès 1522, dans La Lyre chrestienne d'opposer une veine dévote à la « folie » passée de *l'Olive*, pourtant toute proche.[4]

De plus, bien qu'elle se proclame sans concession, elle n'est pas elle-même, au fond, dénuée d'ambiguïté puisque l'esthétique de la Poésie profane est celle qui organise encore la Poésie sacrée, désormais seul aliment de la flamme du poète aixois. Cette esthétique n'est jamais, elle, mise en cause. Sous ce prisme formel, les sonnets des *Théorèmes* peuvent bien, malgré les dénégations répétées de leur auteur, être apparentés aux recueils des *Amours*.

De prime abord, il peut sembler assez étonnant que La Ceppède ait choisi après sa répudiation affichée de la poésie profane le format du sonnet en alexandrins si propice à

---

[1] Horace, *Odes*, III, 30 : *Épilogue :* « *Exegi monumentum perennius aere altiusque situ regali pyramidum ; quod possit diruere non imber edax, non inpotens Aquilo aut innumerabilis series annorum et fuga temporum. Non moriar omnis parsque multa mei uitabit Libitinam : ego crescam usque laude postera recens.* »

[2] II, I, 1.

[3] Christophe Bourgeois, *op. cit.,* p. 102 : « En effet, après s'être durablement lié pendant sa jeunesse au cercle de la Brigade, Théodore de Bèze choisit dans sa préface à l'*Abraham sacrifiant* de s'en démarquer avec une certaine violence. Tout en confirmant son penchant naturel pour la poésie, le texte est en effet une palinodie où le jeune réformé, définitivement établi à Genève, ne regarde plus qu'avec honte la publication des *Poemata* de 1548, fruit des vaines séductions exercées par l'émulation des chantres de la fureur amoureuse ».

[4] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 101.

l'expression galante et mondaine. Cette forme de 168 syllabes, facilement mémorisable – ce qui constitue un atout précieux pour les échanges amoureux – est adaptée à une écriture de la brièveté et de la légèreté. Elle est condensée et pourvoyeuse de rebonds avec sa *volta* au neuvième vers qui libère le huitain de son rythme toujours un peu grave ; elle favorise enfin l'éclosion d'une surprise finale avec un quatorzième vers qui en constitue une chute et un aboutissement. Voici rassemblés autant d'éléments qui ne paraissent pas s'accorder nécessairement avec les visées proclamées d'une poésie exclusivement consacrée à l'exaltation de la divinité. Pour chanter aussi longuement le Rédempteur que le fait le poète aixois, d'autres formats plus amples, plus majestueux que ces épigrammes qui ne se distinguent d'autres brèves formes poétiques que par un jeu savant de rimes, eussent pu être envisagés. Pourtant La Ceppède choisit le sonnet et notamment le recueil de sonnets, partageant ainsi les paradoxes qui affectent les *Amours* soulignés par Cécile Alduy[1]. Ces paradoxes sont d'ailleurs d'autant plus manifestes lorsque la poésie dévote se coule dans des codes esthétiques affectés jusque-là soit à une poésie frivole – outrageusement marquée, selon le poète aixois, par le jeu et l'amusement[2] – soit à l'éloge des puissants qu'il stigmatise, soit enfin à une poésie érudite prisonnière d'un « petit genre à la mode » :

> Les « Amours » sont marquées par une série de paradoxes et de tensions qui affectent autant la forme du recueil que son statut et ses fonctions. […] Le statut des « Amours » dans le système des genres de l'époque balance entre forme à la mode et œuvre inavouable : leur succès pratique sur la scène littéraire s'accompagne d'un vide théorique frappant dans les arts poétiques contemporains. Enfin, leur programme de lecture hésite entre fiction amoureuse à l'usage des Dames, œuvre érudite à l'intention des doctes, poésie d'éloge en faveur des Grands et ouvrage qui oppose le projet d'une poésie élevée et érudite et le choix du sonnet amoureux, petit genre à la mode dont la thématique se prête peu en apparence à la célébration de la culture française et à la démonstration de ses qualités philosophiques et esthétiques.

Mais pour christianiser, il faut prendre pouvoir sur une forme devenue presque païenne. C'est donc bien le support poétique des *Amours* de 1552/1553 où resplendit le portrait à moitié nue de Cassandre, et le support des *Folastries*… qui doit être converti. Voici une règle toujours respectée dans une stratégie de conquête : faire siennes les places fortes ennemies, c'est précisément celle qu'adopte toute religion lorsqu'elle veut convertir : elle investit les lieux sacrés existants afin que n'y soit plus célébré le culte de faux dieux… Robert Mélançon souligne dans une communication lumineuse combien, surtout formellement, toute la poésie du XVIe siècle est organisée selon des codes communs à son triple visage – le profane, le glorieux et le religieux – et selon des conventions « qui sont autant des stimulants que des chaînes[3] ». Ce qui pourrait apparaître comme autant de raisons pouvant justifier le choix d'une autre forme poétique que le sonnet, s'efface donc devant cette logique militante et conforme aux canons esthétiques. En toute cohérence, La Ceppède adopte, pour ses « méditations », les traits caractéristiques des *canzonieri* qui renvoient à un lyrisme proclamé avec feu et une philosophie néo-platonicienne qui semble encore l'inspirer.

---

[1] Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 16.

[2] I, I, 6.

[3] Mélançon, R., « Le Pétrarquisme pieux : la conversion de la poésie amoureuse chez Jean de La Ceppède » in *R.R.*, février 1987, vol. 11, no. 1, 1987, p. 136 : « [aux XVIe et au XVIIe siècles] il existe un langage poétique doté de certains caractères spécifiques, que tous les poètes pratiquent et qui constitue une ressource commune dans laquelle chacun puise librement. On pourrait dire de l'écriture poétique qu'elle appartient à la fin du 16e siècle au domaine public. »

II. B. UNE PHILOSOPHIE QUI RENVOIE UN ÉCHO LOINTAIN DU NÉO-PLATONISME

Il choisit donc une proximité formelle et intertextuelle, probablement parce qu'elle renvoie à un arrière-plan idéologique porté par la philosophie néo-platonnicienne dont la signification est commune aux sonnets des *canzonieri* et aux méditations laceppédiennes. Cécile Alduy met en lumière cette filiation qui vaut tant pour les *Amours* que pour les *Théorèmes* qui se présentent, eux aussi, comme une mosaïque composée de sonnets, tesselles de la vaste mosaïque de la Passion :

> Idéologie et esthétique pourraient bien converger dans des œuvres empreintes de néo-platonisme, où une philosophie de l'Idée subsume sous l'unité originelle du concept la multiplicité discordante du réel, fournissant un socle thématique original à la question des relations entre tout et parties qui distingue [ces] recueils.

La Ceppède évoque d'ailleurs la figure de Platon dans les premiers vers du second recueil qui fait état de la descente du Christ aux Enfers pour mentionner – et au fond sans doute regretter qu'il dût y séjourner quelque temps – l'impossible résurrection du « Bel Esprit […] qu'on appella Divin » :

> Donques ce bel Esprit qui parmy les nuicts sombres,
> Des prophanes Gentils fut un astre brillant
> Qu'on appella Divin, reste au feu pétillant ?
> N'est point or' détrié des infernalles ombres ?[1]

Fidèle à Platon – mais prudent –, il accompagne cette mention d'une annotation extrêmement éloquente qui dénote le crédit qu'il accorde à ce grand esprit converti, affirme-t-il, à la foi chrétienne après le passage du Christ dans les antres stygieux :

> Qu'on appelle (sic) Divin. C'est Platon duquel parle tout ce quatrain, concluant qu'il ne fut point tiré des Enfers à ce coup, suivant la vérité de l'assertion immediatement precedente. Et contre ce que generalement disent des semblables esprits S. Augus. En ladicte Epist. 99. & S. Clem. Alexand. Au 6. des Strom. Et particulierement contre ce qu'aucuns ont dit de Platon, au rapport de Nicetas sur la 2. Orais. de la Pasq. de S. Greg. de Nazian. Sçavoir que Platon (dés long-temps decedé) apparut de nuict à un Chrestien qui le déchiroit par une infinité de convices comme un impie & damné, & luy dit qu'il l'injurioit, et maudissoit à tort. Non qu'il n'eut esté Payen, & grand pécheur. Mais pource (dit-il) que lors que Christ descendit aux Enfers, je fus le premier à me convertir à la Foy, le recognoistre & l'adorer. Ledict Nicetas laisse au jugement des Lecteurs, ce qu'il faut en croire. Le Cardinal Belarm. & F. Suar. (cy devant cottés) asseurent que c'est une fable.[2]

Si l'arrière-plan suggère une parenté formelle avec les *canzonieri*, l'architecture même de l'œuvre suggère ce rapprochement avec le choix dans les *Théorèmes* d'un fronton audacieux et d'un exorde impétueux, le respect d'une structure circulaire pour chacun des sept recueils – ou livres – et enfin l'adoption d'une structure binaire creusée de surcroît par une césure de dix-neuf ans. Plus qu'une référence au néo-platonisme assez peu formellement contestable, l'architecture de l'œuvre rappelle donc plus encore le *Canzoniere* de Pétrarque, repris par Du Bellay dans l'*Olive*.

[1] II, I, 13.
[2] Annotation 1 *Qu'on appelle Divin* p. 32 du sonnet I, I, 13.

II. C. Un fronton et un exorde dignes d'un *canzoniere*

II. C. 1. LE FRONTISPICE ET LE SONNET INAUGURAL

Nous avons déjà assez longuement analysé la composition du frontispice en soulignant sa singularité et la richesse de ses annonces programmatiques[1]. Mais confronter maintenant quelques règles de composition de ce frontispice avec celles des frontispices réservés aux *Amours* est assez éclairant de la parenté de ces œuvres, elles-mêmes héritières du *Canzoniere*. Comme le souligne Cécile Alduy, les frontispices des *Amours* déploient, dans un souci esthétique d'ornementation et de cohérence programmatique, des entrées monumentales :

> Tels des frontons, les premières pages, ponctuées des éléments topiques immuables que sont portraits, devises, vœux et pièces encomiastiques, dressent ces riches frontispices que recommande Vauquelin de La Fresnaye [2] non seulement dans un souci esthétique d'ornementation, mais avec le désir plus spécifiquement rhétorique d'impressionner le lecteur grâce à ces « hautain[s] artifice[s] » et « brave[s] parement[s] ». L'apparat ostentatoire qui en résulte trouve facilement un équivalent dans les programmes allégoriques des entrées royales et des galeries de peintures des palais princiers. Les façades architecturales de nos recueils déploient dans les premières pages une série de signes savamment orchestrés pour suggérer l'idée d'une « entrée » monumentale, c'est-à-dire d'un parcours symbolique et programmatique : métaphores, mythes, couronnes de lauriers, médaillons à l'antique, noms d'auteurs célèbres, distiques grecs et épigrammes latines constituent autant de symboles et d'érudition, gage d'appartenance à une élite et un programme poétique et politique. Ils portent à l'existence en le représentant l'idéal d'une œuvre qui n'a pourtant pas encore accompli ses promesses, de même que les symboles du pouvoir royal lors des entrées d'Henri II obligent le roi à correspondre à son image et portent à son apogée un règne encore naissant.[3]

Ces remarques peuvent être appliquées dans l'esprit et dans la lettre aux frontispices des *Théorèmes*. Mais la référence architecturale que les *Amours* et les *Théorèmes* ont en commun ne se limite pas aux composants du placard que constitue un frontispice (couronne de lauriers, distique, éléments ornementaux, etc.), elle s'étend à la substance même du message dispensé. Quand le premier des 520 sonnets[4] fait référence au « *Propiciatoire* », il évoque un élément « mobilier » de

---

[1] Voir *supra* I, A. « Les annonces croisées des frontispices ».

[2] Cité par Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 313-314 : « Bien souvent bastissant d'un hautain artifice / Quelque ouvrage superbe, on met au frontispice / Et de pourpre et d'azur maint brave parement, / Pour enrichir le front d'un tel commencement. » Jean Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art poétique de Vauquelin de la Fresnaye : où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*, texte de l'édition de 1605, éd. par G. Pellissier, Paris, Garnier frères, 1885, v. 239-242.

[3] Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 314.

[4] « Je chante les amours, les armes, la victoire / Du Ciel, qui pour la Terre a la Mort combattue : / Qui pour la relever sur le bleu promontoire / A l'Avernal Colosse à ses pieds abattu. / J'ay long temps, ô mon Christ, cet ozer debattu / En fin je me resous d'entonner cette histoire : Espure donc cet air de mes poulmons batu, / Et m'aprens à chanter ce

l'architecture sacrée entre toutes du « Tabernacle antique ». Certes, par le truchement de deux annotations, La Ceppède oriente son propos vers une lecture spirituelle de ces éléments architecturaux :

> Ce Propiciatoire : C'est-à-dire cette Croix (qui est le sujet de cet œuvre) dont le Propiciatoire du vieux Testament descrit au 25. chap. de l'Exod. vers. 17. feut la figure. Ce Propiciatoire estoit une table d'or qui servoit de couverte ou de ciel à l'Arche du tesmognage, & s'appeloit ainsi, pource qu'en ce lieu Dieu se rendit propice à son peuple, & parloit appaisé à Moyse, comme appert au vers. 22. dudit chap. Si qu'aucuns vieux traducteurs au lieu de Propiciatoire ont dit Oracle, comme mesme porte le mot Hébrien, Debir, qui est le terme propre duquel ce sainct lieu estoit appelé. […]Or la Croix du fils de Dieu a esté le vray Propiciatoire, qui nous reconciliant à la divine Majesté la nous à renduë propice & favorable, & interpreté les Oracles de ses volontés (comme sera à plein remarqué au discours de cet œuvre.)
> Du Tabernacle antique. En l'Exode 31. vers. 1. 3. & 6. Que si le S. Esprit fut necessaire aux ouvriers, qui dressèrent le Tabernacle matériel du vieux Testament : à plus haute raison est-il icy invoqué pour dresser ce Tabernacle spirituel de l'Église Évangélique, dont l'autre estoit la figure ; comme a remarqué la Glose morale sur le lieu sus –allegué de l'Exode.

Mais l'architecture spirituelle se donne bien pour objet de bâtir sur une « entrée triomphale » qui s'ouvre sur un exorde plein d'allant dans lequel la figure victimaire du Christ n'a pas encore sa place.

II. C. 2. UN EXORDE PASSIONNÉ DIGNE DES *AMOURS*

S'appuyant sur une analyse de l'*Art Poétique* de Peletier du Mans, Cécile Alduy souligne les attentes que peut susciter un exorde efficace[1] : il doit séduire le lecteur, lui donner le ton que l'œuvre se propose de tenir, lui offrir la possibilité d'entrer aisément dans une œuvre où il pourra délimiter un parcours dans lequel son désir pourra trouver sa place. Le frontispice énigmatique des *Théorèmes* avait toutefois livré des informations qui semblent prendre le contre-pied de semblables visées : tout n'y est que mystère, le lecteur ne peut, semble-t-il, aborder l'œuvre qu'en tremblant. Or, si l'on considère la première grappe de sonnets comme un exorde des *Théorèmes* de 1613, une rupture de ton est tout à fait perceptible : cette porte ouverte sur l'œuvre se révèle beaucoup plus engageante. Le style martial, résolument épique déjà mentionné, la flamme amoureuse qui porte l'Aimé ne parlent pas encore d'une mort infamante, mais d'une conquête ; voici autant d'éléments qui semblent annoncer le récit d'une expédition héroïque, une anabase au sens étymologique du terme, une « montée en selle » :

> Cet amant donc se porte à sa rouge défaite,
> Pour défaire celui qui sa belle défit :

Propiciatoire. / pour fournir dignement cet ouvrage entrepris, / Remply moy de l'Esprit qui remplit les espris / Des antiques ouvriers du Tabernacle antique. / Purifie ma bouche au feu de ce Charbon, / Qui jadis repurgea la bouche Prophétique : / Et je te chanteray tout-puissant & tout-bon », (I, I, 1.)

[1] « Là où [le lecteur] voit une ouverture facile, il entre volontiers et hardiment : et il conçoit un désir avec une espérance, de pouvoir aller partout : c'est à savoir, qu'il voit de prime face et à clair, la promesse et intention de l'Auteur, en l'ordre qu'il doit tenir. », Peletier du Mans, *L'Art poétique*, éd. Francis Goyet, p. 306, note citée par Cécile Alduy, *ibidem*.

> Il y court aussi prompt qu'à sa nocière fête,
> Et déconfit mourant cil qui le déconfit.[1]

Il faut attendre huit sonnets pour qu'apparaisse une première question qui introduise une certaine anxiété chez le lecteur,

> Mais qui vous meut, Seigneur, de sortir à cette heure ?
> De passer ce torrent ? de gravir sur ce mont ?
> De revoir ce jardin où l'Apostre parjure
> Conduit mille assassins pour vous faire un affront ?[2]

et quelque doute sur sa propre bravoure : « Faites que votre grâce à ce coup m'encourage, / Et me donne pouvoir de talonner vos pas. »[3]. Mais ce n'est qu'une une dizaine de sonnets plus tard que le lecteur entre enfin de plain-pied dans la Passion, avec la vision tragique des *Arma Christi* et que l'œuvre poétique du poète aixois prend dès lors quelque distance avec un *Canzoniere* dont l'horizon s'obscurcit brusquement, tragiquement, définitivement avec la clôture de cet exorde. Dès cet instant, La Ceppède devient le guide, le porte-parole pour le lecteur dans une médiation indispensable qui rappelle celle de Virgile pour le Dante parfois éperdu de la *Divina Commedia*. Il faudra attendre les *Théorèmes* de 1622 qui chantent la Résurrection pour retrouver cet allant initial.

II. D. Une architecture binaire

Dans son architecture même, le recueil des *Théorèmes* s'apparente au *Canzoniere* de Pétrarque puisqu'il se scinde lui aussi en deux parties dont la division très nette est marquée par une mort fondatrice d'un nouvel ordre amoureux, et transcendant. La mort s'y incarne dans deux personnes inspiratrices du chant poétique, Laure pour l'œuvre de Pétrarque et celle du Christ dans l'évocation de la Passion pour La Ceppède. La division entre « *Rime in vita* » et les « *Rime in morte* » qui structure le *Canzoniere* s'applique donc de façon comparable pour les *Théorèmes* à la différence notable toutefois que la mort y est aussitôt accompagnée d'une autre vie portée par la Résurrection conséquence de la Rédemption.

De même que pour les *Amours* publiés par l'auteur lui-même, le fait que La Ceppède ait, de sa propre main selon une *dispositio* particulièrement signifiante que nous étudierons plus avant, organisé ses recueils, confère à l'œuvre une signification particulière qui dépasse le « cardinal » de tous les *Théorèmes* rassemblés. Cécile Alduy en fait la remarque pour les *Amours* :

> Lorsque les œuvres sont publiées par l'auteur lui-même la phase de rassemblement et d'organisation des poèmes est une étape-clef dans la constitution de l'œuvre, de son genre, de sa poétique, et de son sens : le poète est non seulement l'auteur des pièces qu'il a écrites, mais encore de l'œuvre une qui en résulte et qui dépasse la somme de ses éléments.[4]

Enfin, un dernier point commun – et non le moindre – doit être évoqué avec le lyrisme de ces recueils. Le lyrisme est appliqué à l'évocation de sublimes amoureuses et se présente comme un

[1] I, I, 4.
[2] I, I, 8.
[3] *Ibidem*.
[4] Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 24.

héritage esthétique et émotionnel que le poète aixois, bien qu'il parle de répudiation, ne récuse pas vraiment : il s'emploie plutôt à le dépasser. Ainsi Ronsard – cité par deux fois dans les annotations, ce qui est peu, il faut le reconnaître – demeure une autorité incontestée dans le domaine poétique en ce qui concerne notamment le lexique. La Ceppède n'hésite d'ailleurs pas à puiser aux mêmes sources que le poète vendômois[1] pour certaines images et le lexique ; Robert Mélançon l'explique fort justement en faisant référence notamment à l'existence d'un matériau poétique destiné à l'usage des auteurs et de leur lectorat lettré.[2] Enfin, Ronsard est donc présenté comme « garent » d'une orthodoxie formelle que La Ceppède s'emploie à scrupuleusement respecter :

> *-Loix.* Ainsi furent appelez les vers par l'antiquité. Soit pource, comme on dit que les loix estoient faites en vers, ou plustost à mon avis pource que les nombres donnent la loy aux vers. Ronsard les a ainsi appelez au Sonnet 57 du 1.livre de ses *Amours*, qui commence , Divin Du Bellay.[3]
> *-Feres.* J'advoüe que ce mot est écorché du Latin, & non guieres recevable ; je l'usurpe néantmoins pour ce coup, & sans conséquence puis que j'ay à garent Ronsard qui au 97. Son. du 1. liv. de ses *Amours* dit ainsi :
>
> Mais bien puisse-je voir
> Qu'avant mourir seulement ceste fere
> D'un seul tour d'œil, etc.[4]

Le creuset poétique si respectueux des codes formels de la poésie profane actualisée dans les *canzonieri* semble donc venu d'un héritage assumé… Mais si séduisante qu'apparaisse cette analyse, il semble qu'il ne s'agisse là que d'une illusion engendrée par un subtil jeu de regards amoureux. L'évocation du couple amant/aimée caractéristique des *canzonieri* est soumise dans les*Théorèmes* à une véritable substitution de l'objet amoureux. Le registre lyrique est essentiellement mis au service de la figure de l'Amant qui se dédouble en une tresse complexe. Celle-ci permet d'inverser le statut de celui qui donne l'amour : par elle, il devient celui qui le reçoit. Comprenons que la figure de l'Amant, lui-même objet de dévotion amoureuse, se mue peu à peu en figure de l'Aimé. Cette figure prend alors le pas sur la première.

---

[1] Voir *supra* « Un Christ puissant, héros épique soumis à la Loi du Père » la note portant sur « le bestail porte-laine ».

[2] Mélançon, R., *op. cit.*, p. 136 : "La poésie de cette époque est en effet traversée, ou plutôt organisée, structurée par des codes qui la constituent en domaine autonome : systèmes de conventions qui régissent, par exemple, les bonnes manières littéraires de l'éloge de la beauté féminine, réseaux de figures empruntées aux poètes gréco-latins, italiens et à leurs imitateurs, lieux communs et formules si souvent utilisés qu'ils offrent au lecteur le plaisir supplémentaire de la familiarité. L'existence de ces codes est attestée non seulement par les textes eux-mêmes, mais aussi par divers ouvrages, le plus souvent des usuels, qui en répertorient de façon exhaustive les éléments. Ainsi les *Épithètes* de Maurice de la Porte, publiées à Paris en 1571 et qui ne sont rien de moins qu'un dictionnaire du vocabulaire poétique à l'intention des lecteurs (l' "Advertissement" prévient que ce livre est "faict principalement pour l'intelligence des poètes", dont ils commentent "plusieurs noms propres poétiques avec leur fabuleuse explication"), à l'intention également des poètes eux-mêmes et des auteurs en général puisqu'il s'annonce en sous-titre comme "un livre non seulement utile à ceux qui font profession de la poésie, mais fort propre aussi pour illustrer toute autre composition françoise". D'autres ouvrages, nombreux remplissent des fonctions analogues : recueils de lieux communs, florilèges et *polyantheae*, topiques qui guident l'invention, recueils de citations prêtes à enchâsser comme des joyaux dans des contextes inédits, listes d'ornements divers jugés propres à illustrer tout texte."

[3] Annotation 1 *Loix* p. 351 du sonnet I, III, 1.

[4] Annotation 3, *Feres* p. 123 du sonnet II, I, 43.

II. E. La tresse lyrique, de l'Amant à l'Aimé(e)

Le Christ est figuré comme l'amant emporté par son amour pour sa Belle pour laquelle il accepte de subir mille tourments, mais la Belle est y ici l'Église universelle. Dans une annotation consacrée à l'« espouse constante », La Ceppède justifie ainsi le choix de cette figure double, Jésus étant le Nouvel Adam et l'Église, l'Ève Nouvelle :

> [S]on Église [est] tirée de l'os ; c'est-à-dire de la force & constance du second Adam Jésus-Christ, c'est icy une allusion à l'histoire de la Genèse au chapitre 2. Verset 2. & 22. que les Pères ont creu avoir esté figure de ce Mystère en suite de ces paroles de St. Paul. Ce Sacrement est grand, j'entends en Jésus-Christ et son Eglise.[1]

L'Église apparaît donc avec les attributs symboliques d'une Femme, création de l'amour divin. Et ce, dès les prémisses de la Création où l'Église a été créée épouse du Christ :

> De l'os tiré du flanc de cet Adam nouveau
> L'Éternel a formé son épouse constante ;
> Et de la chair d'icelle, et foible, et tremblotante
> Du costé de son fils a refourny la peau.[2]

Cette figuration symbolique explique que l'*innamoramento* étape majeure dans le *Canzoniere* et les *Amours* en général ne soit pas mis en scène dans le recueil, même si la figure de l'Amant est particulièrement présente dans le premier recueil.

Le Christ est présenté dès les premiers sonnets comme l'impétueux amant, enflammé d'amour pour sa belle l'Église figurée par Ève trompée jadis par Satan. Il est porté par le projet chevaleresque de la servir et de la secourir dans la plus pure tradition du lyrisme pétrarquisant[3]. Conformément au code pétrarquisant, la Nature forme l'écrin de cette idylle passionnelle, marquée par l'impétuosité de l'« amoureuse carrière »[4] :

> Ces feuilleux arbrisseaux ennemis du débat,
> Ce mont qui dans Cédron ses racines abrève,
> Où l'humble solitude aux soucis donne trêve,
> Étaient de notre Amant le coutumier ébat.[5]

Et l'Amant, furieux des outrages subis par son Aimée, se porte au sacrifice où il est appelé à se dépasser, heureux de se plier, sans ménager sa peine, à toutes les épreuves que son commerce amoureux lui impose. Ainsi en va-t-il pour le Christ au service de son Église :

> Combien peut la colère à bon droit allumée ?
> Quel hasard périlleux ne franchit un Amant ?
> L'âme est par la colère à tout faire animée,
> L'Amant s'estime heureux de mourir en aimant.[6]

---

[1] Annotation 1 *Son épouse constante* p. 56 du sonnet I, I, 22.
[2] I, I, 22.
[3] I, I, 4.
[4] I, I, 13 v. 12-13.
[5] I, I, 5.
[6] I, I, 58.

La Ceppède revisite la Passion dans la perspective d'un itinéraire amoureux : celui suivi par le Christ dont chaque lieu, chaque épisode constitue une épreuve qu'il affronte avec vaillance. Par là, chaque épreuve devient une preuve de l'amour qu'il porte à son Église :

> Ô doux-forçant amour, que ton pouvoir est fort !
> Ni l'effroi des torments, ni l'horreur de la mort
> Ne peuvent arrêter cet amoureux courage.[1]

Chaque station de ce « chemin de la Croix »[2], cadre d'outrages subis, est aussi chemin de dévotion, cadre de preuves données. S'installe une topographie amoureuse héritière du *Cantique des Cantiques* dans laquelle le lieu, les outils prennent une signification nouvelle : ainsi, les entraves du Christ lors de son arrestation matérialisent des liens d'amour et la couronne d'épines n'est autre que le diadème royal arboré lors du mariage mystique de l'Amant avec son Église. Ces éléments de la Passion dont certains sont comptés dans les *Arma Christi* sont autant de signes, dans une transposition mystique, de l'union symbolique et sensuelle de ce « divin Amant »[3] et de l'« Épouse » du *Cantique des Cantiques* des textes vétéro-testamentaires. Son manteau est blanc pour ses épousailles :

> Blanc est or' le manteau dont par même raison
> Cet innocent Époux se pare en son Noçage.[4]

car le Christ incarne le nouveau Salomon, un « plus que Salomon », au « jour de son Noçage » :

> Sionides, sortez, venez voir l'équipage
> Du grand Roi Salomon : le voici couronné
> D'un nouveau Diadème, au jour de son Noçage,
> Qui lui fut par sa mère en partage donné.
>
> Ce plus que Salomon d'opprobres foisonné
> Sort couronné de joncs (crus dans le Marécage
> De vostre Synagogue) à ce jour ordonné
> Pour consommer çà-bas son heureux Mariage.
>
> À ce jour par sa mort, ô Noçage immortel,
> Son Église il épouse, et la fière Béthel[5]
> (Sa Mère sous la loi) d'épines le couronne.
>
> Ô belle, et chère Épouse, ô parfaite amitié,
> C'est pour vous qu'il s'expose à la rage félonne
> De celle, qui n'a point d'amour ni de pitié.[6]

Reprenant les termes dont usent l'Époux et l'Épouse du poème biblique, le poète interpelle l'Église, en qualité de nouvelle Eurydice que le Christ-Orphée arrache à la mort. Apostrophée, elle est invitée à contempler le sacrifice dont elle est la bénéficiaire :

> Belle pour qui ce beau meurt en vous bien-aimant
> Voyez s'il fut jamais un si cruel supplice

[1] I, I, 8.
[2] II, II, 9.
[3] I, II, 19.
[4] I, II, 54.
[5] La Synagogue opposée ici à l'Église.
[6] I, II, 73.

> Voyez s'il fut jamais un si parfait Amant.[1]

Selon un code hérité de la poésie pétrarquiste, les plaies qu'on lui inflige sont autant de brèches qu'il souffre dans son corps pour que soit possible une véritable union mystique, portée par le regard d'amour requis de la Belle. Le regard ne blesse pas comme dans la poétique des *Amours* mais use de ces brèches pour que s'opère la fusion :

> Il souffre patient qu'à ce jour on fabrique
> Des logettes pour vous dans la pierre mystique
> De son corps, et sa voix vous semond d'y venir.[2]

Ainsi le parfait Amant que La Ceppède invite à accompagner du regard de la méditation, l'*oculus mentis* – cher à saint Bonaventure [3] – devient, lui-même, unique objet de la contemplation amoureuse, comme le souligne Julien Gœury :

> Le sujet masculin du canzoniere devient, sous les traits du Christ, l'objet même du poème, en prenant la place de la femme aimée. L'amant malheureux ne chante plus ses souffrances, elles lui sont chantées. Il n'est plus en charge de sa propre histoire, il en devient le héros objectivé (d'où la configuration épique). Mais il endosse en fait à la fois la posture douloureuse de l'amant martyrisé et la posture glorieuse de la femme sanctifiée. Cette discrimination ne s'opère cependant pas dans le passage d'un recueil à l'autre, c'est-à-dire de la Passion à la Glorification. Elle joue un rôle constant au cours de la méditation.[4]

Le parfait Amant dont la force et la puissance ont été évoquées dans l'épopée chrétienne devient l'Aimé, figure androgyne du « malheureux Amant ». La poétique ne repose plus sur le regard que le Christ-amant porte sur son Épousée, son Église, mais sur le regard qu'elle lui renvoie : le regard s'inverse.

II. E. 1. LA FIGURE ANDROGYNE DE L'AIMÉ, « MALHEUREUX AMANT »

Un rapprochement pour le moins déconcertant auquel procède le poète modifie sensiblement la figure du « Bel Amant » qui se métamorphose en une figure au genre plus incertain.

---

[1] I, III, 20.

[2] I, III, 21.

[3] Saint Bonaventure, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2001, Prologue p. 20 : « *In principio Primum principium, a quo cunctae illuminationes descendunt tanquam a Patre luminum, a quo est omne datum optimum et omne donum perfectum, Patrem scilicet aeternum, invoco per Filium eius, Dominum nostrum Iesum Christum, ut intercessione sanctissimae Virginis Mariae, genitricis eiusdem Dei et Domini nostri Iesu Christi, et beati Francisci, ducis et patris nostri, det illuminatos oculos mentis nostrae ad dirigendos pedes nostros in viam pacis illius*… ».
Je commence par invoquer le Premier principe, d'où descend toute illumination, le "Père des lumières, auteur de toutes les merveilles de la nature et de toutes les perfections de la grâce". Je demande au Père éternel, par son Fils, notre Seigneur Jésus-Christ, et par l'intercession de la très sainte Vierge Marie, mère de Dieu et du même Jésus-Christ, notre Dieu et notre maître, par l'intercession aussi de saint François, notre guide et notre père, d'illuminer les yeux de notre âme et de diriger nos pas dans la voie de cette paix…" (traduction d'Henri Duméry).

[4] Julien Goeury, *op. cit.,* pp. 117-118.

En effet, La Ceppède qui évoquait l'Amant, un homme dans lequel s'incarne le Christ, lui associe, sous la figure de Rachel, une mère en gésine. Avec le personnage biblique de Rachel sont, en effet, convoqués deux traits propres au genre féminin : l'enfantement et la menstruation.

Nous convenons volontiers qu'il peut paraître, de prime abord, déstabilisant pour un lecteur moderne de distinguer une dimension androgyne dans la figure du Christ, présentée jusqu'alors comme virile – notamment dans sa représentation épique – pourtant La Ceppède nous y invite en représentant le Christ figurativement, par deux fois, sous les traits de celle qui est capable d'enfanter. Le poète aixois représente en effet l'Église pour laquelle le Christ offre le sacrifice de sa vie sous la figure de Benjamin et le Christ sous la figure de Rachel, morte en couches :

> Quand Rachel s'accoucha (pour son dernier malheur)
> Du petit Benjamin, les tranchées roulantes
> Par son ventre affligé, furent si violentes
> Qu'elle perdit enfin l'avivante chaleur.
>
> Sur le point que la mort abattait sa valeur,
> Qu'elle sentit enfin ses forces s'écoulantes,
> Mourant elle forma ces paroles dolentes :
> « Ce fils sera nommé le fils de ma douleur ».
> Christ ainsi sur le point d'enfanter son Église
> En mourant sur la Croix, jà déjà la baptise
> Par ce propos qu'il dit à ce premier effort[1].
>
> Puis donc que de sa mort elle prendra naissance,
> Ne lui doit-elle pas cette reconnaissance,
> De se dire à toujours la fille de sa mort ?[2]

On pourrait balayer cette remarque en précisant qu'évidemment l'enfantement de l'Église est purement symbolique. Nul ne le conteste. Pourtant, il convient de s'interroger sans faux-semblants sur cette référence à un Christ-femme qui enfante. Le rapprochement porté par la comparaison « Christ ainsi sur le point d'enfanter son Église » conduit à une métaphore filée particulièrement suggestive. La Ceppède fait état, en effet, pour cette femme en travail, de « tranchées roulantes par son ventre affligé ». Le terme relève strictement du lexique médical et dénote des douleurs qui ont leur siège dans l'utérus après l'accouchement à la suite des efforts de cet organe pour expulser des caillots sanguins[3]. Mais, au XVIIe siècle, on ne parle pas encore de

[1] « Ô chers témoins de ma divine essence, / Mon âme est désormais triste jusqu'à la mort » I, I, 18.
[2] I, I, 21.
[3] Le dictionnaire de Corneille (1694) mentionne sous le lemme « tranchée » : « On appelle Tranchées, au pluriel, Les douleurs que souffrent les intestins et qui viennent de deux causes, sçavoir de la matiere qui s'y trouve contenuë et de la convulsion spasmodique des mesmes intestins, qui endurent des contorsions et des contractions tres-dangereuses. C'est ce qui fait que les Latins appellent les tranchées *Tormina*, de *Torquere*, Tordre, presser, parce qu'il semble qu'on tord et qu'on met les intestins à la presse. Quant à la matiere contenuë, qui est la premiere cause de ces douleurs violentes, il faut prendre garde sur tout à l'acide, n'y ayant point de colique veritable qui ne naisse d'un acide vitié ennemy des intestins, qui par sa presence excite des tranchées ou des vents qui distendent les intestins. Cet acide leur est envoyé par une mauvaise digestion, ou bien il est apporté par le pancreas ; de sorte que c'est l'acide de l'estomac, ou du pancreas vitié, qui a coustume de produire les tranchées. Il arrive de là qu'aprés les alimens difficiles à digerer, ou qui fournissent beaucoup de mucilage visqueux au lieu de chyle, les coliques sont frequentes à cause du mucilage visqueux mal digeré qui s'aigrit, et qui estant dans les intestins y cause de grands desordres. Cela est cause que l'on défend l'acide aux nourrices, pour empescher les enfans d'avoir des tranchées,

« tranchées utérines » et la douleur est alors d'abord perçue comme intestinale. La douleur est très explicitement associée aux entrailles maternelles. De même, la corporalité du ventre maternel est soulignée crûment par La Ceppède avec l'expression « ses forces s'écoulantes ». L'expression évoque par syllepse les humeurs qui s'échappent d'un corps en agonie, et fait notamment ici état de l'hémorragie sanguine liée à un accouchement tragique.

Le rapprochement avec la sueur sanglante qui affecte le Christ en agonie au mont des Oliviers, « la rouge humeur de son corps découlante »[1] est manifeste. Même s'il ne faut jamais sous-estimer sa dimension symbolique évidemment prégnante, le texte dit très clairement que le Christ accouche littéralement de l'Église, comme l'a fait une femme de son bébé et qui, elle aussi, en est morte. Les propos de Rachel à l'article de la mort : « Ce fils sera nommé le fils de ma douleur » préfigurent les paroles du Christ en agonie rappelées dans un discours narrativisé par le poète : « Par ce propos qu'il dit à ce premier effort. » Elles annoncent sa mort prochaine : « Ô chers témoins de ma divine essence, / Mon âme est désormais triste jusqu'à la mort. »

Une seconde occurrence, non moins genrée, de la figure de Rachel est produite pour justifier le travestissement du Christ en *Ecce Homo*. Dans ce travestissement de sa nature divine, le caractère sublime de sa beauté bascule dans l'horreur, en quelque sorte sublime elle aussi, de l'« écorce mortelle ». Par son truchement, la féminisation du Christ y encore plus manifeste, plus physiologiquement féminine. L'allusion fait référence à un épisode de la Genèse. La Ceppède en fait état dans l'annotation suivante :

> *Rachel.* Cette figure est au 31. chapitre de la Genèse verset 19.30 & les suivans jusqu'au 36. où Rachel cacha les Dieux ou Idoles de son Père Laban dans la Lictiere du Chameau, & s'asseant dessus pour les cacher, feignit d'avoir son

---

qui se font ordinairement lorsque l'acide coagulant le lait dans l'estomac, y engendre un mucilage visqueux qui descend dans les intestins qu'il corrode. La fermentation mesme vitiée de l'acide et de la bile excite des vents qui distendent prodigieusement les hypochondres des enfans et tout l'abdomen, ce qui est quelquefois suivi d'une hernie du scrotum. Les enfans sujets à ces tranchées ont souvent les excremens verts ou porracées, plus ou moins, selon que l'acide peche. Ces excremens ressentent manifestement l'acide, et sont d'une couleur verte qui naist de l'acide corrompu du lait fermentant avec la bile. On a raison d'accuser le froid qui blesse facilement l'estomac tendre de l'enfant, et l'empesche de bien digerer le lait qui descend mal digeré dans les intestins, et seulement empreint d'un acide corrompu. La seconde cause des tranchées est la convulsion spasmodique et la contorsion des intestins. Telle est la colique jointe aux douleurs nephretiques, suivie de vomissement et d'autres symptomes de mesme nature. Elle part des plexus du mesentere, qui distribuent des rameaux de nerfs aux intestins, aux reins et à l'estomac. Ainsi la convulsion du nerf distribué au rein se communique par ce nerf au plexus d'où il dérive, et le plexus la communique à tous les autres nerfs de son ressort ; de sorte que tous les intestins entrent en convulsion et entretiennent une colique opiniastre qui cause aux malades de tres-cruelles douleurs, et qu'aucuns remedes ny purgatifs ny évacuatifs n'adoucissent. Telles sont les tranchées des femmes hysteriques, qui ne sont rien autre chose que les convulsions du mesentere, des plexus des nerfs, et des intestins qui y sont attachez. Ces convulsions sont suivies de celles de la gorge et d'une maniere d'étranglement : car on ne sçauroit douter que la suffocation hysterique ne soit une espece de colique convulsive, qui a son origine dans les plexus du mesentere irritez et mis en convulsion. Les douleurs de l'enfantement dans l'abdomen, et celles dont l'enfantement est suivi, ne sont que de semblables convulsions du mesentere et des Intestins, avec la contraction convulsive de la matrice dans l'accouchement; ce qui est cause que les femmes nouvellement accouchées ont fort souvent la colique. »

[1] I, I, 37.

> service. Ainsi de mesme la Sapience Divine trompa Sathan & Pilate (dit Crespet en la journée 19. du triomphe par la semblance du péché (figuré par les fleurs des femmes) & sous cette infirmité cacha ses Dieux ; c'est-à-dire, sa Nature divine.[1]

Rappelons le synopsis biblique : Laban a abusé de la confiance de son neveu Jacob en lui imposant, au prix d'une rouerie éhontée, le mariage de sa seconde fille Léa pour qu'il puisse épouser l'aînée, Rachel avec laquelle Jacob voulait convoler. Au terme de quatorze années de travail forcé, Jacob s'enfuit avec ses deux épouses mais avant son départ, Rachel dérobe, par vengeance, les idoles de son père Laban. Furieux, Laban poursuit les fuyards, les rejoint, accuse Jacob et ses épouses du vol de ses dieux, fouille la tente de son neveu et gendre, puis en vain celle de Léa. Ayant pénétré dans la tente de Rachel pour la fouiller, il voit sa fille assise sur le bât du chameau où elle avait caché les *teraphim*. À l'injonction de se lever de son père pour procéder à l'inspection des bagages, Rachel refuse arguant qu'elle a ses règles et qu'impure, elle ne doit être touchée, pas plus que ses affaires, au risque d'une souillure liée à ce contact. La fouille de Laban tourne court, il est ridiculisé tout comme ses idoles.

La Ceppède établit un rapprochement entre Rachel et le Christ : de même qu'elle avait caché les idoles de Laban sous le bât et la souillure de prétendues règles, Jésus cache sa divinité sous l'enveloppe corporelle et mortelle d'un homme, l'*Ecce homo*. Une fois encore, le Christ-homme est étroitement associée à une figure féminine dans ce qu'elle a de plus spécifique et de plus inaliénable, sa sexualité – même si celle-ci ne sert ici que de prétexte pour abuser de la crédulité de Laban.

Il est donc légitime, au final, de s'interroger sur la figure de l'androgyne, n'est-ce pas elle qui transparaît derrière ces représentations multiples qui semblent parfois se contredire… Symbole platonicien de perfection, la figure de l'androgyne transcende en effet toute sexualité pour n'en retenir que l'effusion amoureuse qui elle est toujours étroitement associée à la figure du Christ.

II. E. 2. L'AIMÉ(E)

De même que dans la topique pétrarquiste, la beauté revient à l'amante, on remarque comment le registre épidictique attaché à la personne du Christ renvoie à un code esthétique largement féminisé dans la poésie de La Ceppède comme le souligne Julien Gœury dans un article qui bouscule – peut-être à l'excès – beaucoup de certitudes[2] :

> Ce Christ masculin (jusque dans ses figuratifs) autorise par ailleurs un travail de description physique. Celui-ci, fondé une fois encore sur le code pétrarquiste, réinterprète alors un idéal féminin, celui de Laure et de ses avatars, ce qui en fait un personnage littéralement travesti. La beauté du Christ est évidemment une topique chrétienne, largement prise en considération par les théologiens. Comme le Salomon du psaume 44, le Christ est en effet « le plus beau des enfants des hommes » (Speciosus forma prae filiis hominum). Et comme l'écrit Montaigne dans son essai « De la Presumption », « Nostre grand Roy divin et céleste, duquel toutes les circonstances doivent estre remarquées avec soing, religion et reverence, n'a pas refusé la recommandation corporelle ». Cette beauté,

[1] Annotation 7 *Rachel* p. 308 du sonnet I, II, 21.

[2] Julien Gœury, « La relation dévote, une relation queer ? Le cas des Théorèmes des Jean de La Ceppède », Papers on French Seventeenth Century Literature, XLI, 81 (2014), Tübingen, G. Narr Verlag, collection Biblio 17, pp. 237-255.

La Ceppède la souligne et la donne à voir (composition de lieu oblige), comme la plupart des poètes dévots de son temps, qui rivalisent d'invention quand il s'agit d'en faire le portrait. Qu'il s'agisse alors du Christ « parfait amant » (embelli), ou du Christ « malheureux amant » (enlaidi), on observe que les modèles descriptifs se conforment par excès ou par défaut, aux canons d'un idéal de beauté féminine, ce qui n'est pas encore une fois sans jeter un certain trouble chez le lecteur-spectateur du poème. Le sujet lyrique énumère ainsi volontiers les traits physiques du Christ, selon les règles d'une combinatoire bien rodée, qui relève de la technique du blason. Le poète opère en effet un travail de sélection des paradigmes physiques (les cheveux sont d'or, la peau ou le teint d'albâtre, les dents de perle, les lèvres de corail, etc.). C'est bien le « beau visage » (*bel viso*) d'un « Christ-Laure », qui apparaît alors devant les yeux émerveillés de Marie-Madeleine ou de la vierge Marie dans les sonnets cités plus haut. Le discours demeure hétérosexué, puisqu'il revient à une femme de chanter la beauté du Christ, mais la beauté de cet homme, qui n'en devient pas pour autant une femme, est bien cependant celle d'une femme. En reprenant une des matrices descriptives les plus fécondes du *Canzoniere*, La Ceppède opère une permutation des codes lyriques, mais il reste tributaire d'une codification inventée pour décrire la beauté féminine. Cette topique est d'ailleurs récurrente chez la plupart des poètes dévots contemporains qui maîtrisent aussi parfaitement les codes pétrarquistes.

Dans la même perspective, nous donnerons pour exemple l'évocation du regard christique que fait le poète aixois, à deux occasions : lors de la trahison de Judas et lors du reniement de Pierre.

II. E. 2. 1. L'ARRESTATION AU MONT DES OLIVIERS

Au mont des Oliviers, le Christ se fait arrêter sans résistance, pourtant, ses yeux adressent un regard d'un éclat aussi insoutenable que les œillades fulgurantes des belles pétrarquisées dont la blessure était, dans le *Canzoniere*, incurable :

I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa	Les deux beaux yeux dont je fus frappé en sorte
ch'e' medesmi porian saldar la piaga,	qu'eux seuls pourraient cicatriser la plaie,
e non già vertù d'erbe, o d'arte maga	et non vertu ou d'herbe ou de magie
o di pietra dal mar nostro divisa	ou de pierre cherchée par-delà notre mer,
m'hanno la via sia d'altro amor precisa	m'ont empêché le chemin d'autre amour,
ch'un sol dolce penser l'anima appaga ;	si qu'un seul doux penser mon âme apaise ;
e se la lingua di seguirlo è vaga,	et si ma langue est de le suivre avide,
la scorta pò, non ella esser derisa.	son escorte, elle non, se peut railler.
Questi son que' begli occhi che mi stanno	Voici donc les beaux yeux qui les emprises
del mio signor vittoriose fanno	de mon seigneur rendent victorieuses
in ogni parte, e più sovra'l mio fianco ;	en toutes parts et bien plus en mon flanc ;
questi son qu' begli occhi che mi stanno	voici donc les beaux yeux, qui dans mon cœur
sempre nel cor colle faville accese ;	siègent avec étincelles ardentes :
per ch'io di lor parlando non mi stanco	aussi de parler d'eux je ne me lasse.[1]

[1] Pétrarque, *Dal canzoniere*, trad. Gérard Genot, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, LXXV.

On perçoit les échos pétrarquistes qui revivent en ces vers du Christ triomphant. On relèvera en particulier l'emploi d'un oxymore particulièrement évocateur (« doux-forçantes ») qui rend compte de l'ambiguïté troublante de celui qui l'adresse :

> Ce ne sont pas sans plus ses paroles puissantes,
> Qui courbent les mutins : il sort de ses beaux yeux,
> Tant d'éclats, tant d'éclairs, que ces méchants Hébrieux
> Ne peut soutenir leurs flammes ravissantes.
>
> Ô beaux yeux, beaux Soleils, ô beautés ravissantes,
> Qui passez de bien loin les beautés de ces lieux,
> Qui donnez être et lustre à la beauté des Cieux,
> Qui pourrait soutenir vos clartés doux-forçantes ?
>
> Moïse après avoir à l'Éternel parlé
> Fut contraint de tenir son visage voilé,
> Pour n'éblouir les yeux du peuple Israélite.
>
> La face de mon Christ brillait bien autrement.
> Vous en fîtes la preuve, ô peintre Abigarite,
> Lorsque son jour frappa vos yeux d'aveuglement.[1]

Les rimes en -antes « puissantes/ravissantes/ravissantes/forçantes » avec le redoublement de l'adjectif verbal « ravissantes » renforcent la signification duale du deuxième quatrain : le regard du Christ est puissant et beau, puissant parce que beau comme celui d'une Belle qui ravit et consume de désir son amant. La topique pétrarquiste est ici réinvestie et respectée pour être appliquée au Christ dont le regard bouleverse les amants.

II. E. 2. 2. LE RENIEMENT DE PIERRE

Pierre qui vient de renier le Christ pour la troisième fois subit ce « regard qui tue » et qui dégèle parce qu'il embrase d'amour. Les larmes deviennent un témoignage de son sentiment de culpabilité et d'amour extrême. Un nouvel écho de Pétrarque s'installe dans l'intertextualité :

Tutto'l dì piango ; e poi la notte, quando	Je pleure tout le jour ; et la nuit, quand
predon riposo i miseri mortali,	prennent repos les mortels misérables,
trovomi in pianto e raddoppiansi i mali :	me trouve en pleurs et redoublent mes maux :
così spendo 'l mio tempo lagrimando.	ainsi je passe mon temps dans les larmes.
In tristo umor vo li occhi consummando,	En triste humeur mes yeux vais consumant
e 'l cor in doglia ; e son fra li animali	et le cœur en douleur ; et suis des animaux
l'ultimo sì, che li amorosi strali	le dernier à tel point que les traits amoureux
mi tengon ad ogni or di pace in bando.	à toute heure me tiennent fors de paix.
Lasso !, che pur da l'un a l'altro sole,	Hélas, de l'un jusqu'à l'autre soleil
E da l'una ombra a l'altra, ho già'l più corso	et de l'une ombre à l'autre j'ai passé le plus
di questa morte che si chiama vita.	de cette mort que l'on appelle vie.

[1] I, I, 51.

Più l'altrui fallo che'l mi' mal mi dole ;	Plus le défaut d'autrui que mon mal me désole,
Ché Pietà l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole ;	car Pitié vive et mon secours fidèle
Vedem' arder nel foco, e non m'aita.	me voit ardre en le feu et point ne m'aide.[1]

Ce regard secret du Christ bouleverse Pierre – qui seul le perçoit – littéralement embrasé comme l'est un amant, par l'œillade de la femme aimée :

> Dans les vallons ombreux la neige amoncelée
> S'empierre mainte fois sous le froid Echanson[2]
> Puis se résout en eau quand le divin Besson
> A sa flambante coche à la Vierge attelée[3]
>
> La peur de même au cœur de Pierre recélée
> Parmi ces Basilics s'était faite un glaçon,
> Mais or' du Vierge-sein le Vierge Nourrisson
> Au feu d'un seul regard l'a bientôt dégelée.
>
> Elle fond, elle coule, elle sort par ses yeux.
> Cette eau fait un Lavoir qui (favori des cieux)
> Le baptise, et déteint sa mortelle souillure.
>
> Trente ans ne verront point ce tiède bain séché.
> Tant qu'il vivra, ses yeux chaque nuit à telle heure
> Dourront des nouveaux pleurs à l'antique péché.[4]

Le regard est d'autant plus étrange et puissant qu'il transperce les murailles :

> Jésus, qui de sa peine a moins de marrisson
> Que de voir sa brebis de son troupeau distraite
> (Faussant le mur) l'œillade, et l'émeut de façon
> Qu'elle connaît sa faute et pense à la retraite.[5]

Le poète joue sur les mots puisque l'« œillade » si l'on en croit le dictionnaire de Cotgrave (1611) est réservée aux regards amoureux ou lascifs, passionnés ; mais le terme est aussi attribué au regard du pasteur qui veille sur son troupeau :

> Oeillader *: To eye often, behold affectionately, winke at lasciuiously, looke on wantonly; to cast a Sheepes eye at, to dart at with a passionate eye.*[6]

La topique pétrarquiste est donc, une fois encore, sollicitée. Le regard du Christ qui s'est substitué à celui de l'amante, le choix d'un cadre bucolique, le tour maniériste rehaussé de références mythologiques quasiment cryptées, l'ambiguïté même au vers 7 autour de la Vierge, la

---

[1] Pétrarque, *op. cit.,* CCXVI.
[2] En janvier, quand « le divin Besson » (le soleil ou Apollon, frère jumeau de Diane) entre au signe du Verseau (le Verseau autrement dit le bel échanson Ganymède). Voir la note de Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 165.
[3] Au mois d'août, quand le soleil entre au signe de la Vierge. Voir note de Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 165.
[4] I, II, 30.
[5] I, II, 29.
[6] « Regarder souvent, regarder affectueusement, cligner des yeux lascivement, regarder sans détour ; jeter un coup d'œil sur un troupeau de mouton pour le surveiller, dévorer d'un regard passionné ».

capture de Pierre à jamais tributaire de cet unique regard à lui seul adressé, tous ces éléments concourent à représenter le Christ en sujet pétrarquiste et célébrer en lui, une figure parfois quelque peu androgyne. L'Amant prend le statut de l'Aimée célébrée dans des regards amoureux convergents sur cette icône de beauté. Le Christ est dit d'une beauté sans pareille, incarnant « la beauté / Où se mirent les chœurs de l'Angélique essence »[1] et sa « face / Qui toutes les beautés de la Nature efface »[2] ne saurait être altérée dans sa perfection malgré les outrages, les crachats puisque « Sa Majesté reluit toujours plus vénérable. »[3] « Le corps tendre »[4] chargé de fers qui l'accablent que l'on ne peut imaginer que lisse et glabre évoque plus celui d'une femme belle et fragile que la puissante architecture du corps musclé d'un « Athlète sacré »[5]. Moins féminisé qu'asexué, le corps est dit vulnérable, espoir de défense. La tendreté de sa chair a fait du Christ, l'hostie, l'*agnus dei*[6] fragile du sacrifice que peint, avec tendresse et compassion, Francisco de Zurbarán.



Lorsqu'il est la proie des bourreaux, le corps, écrin d'une beauté céleste, « belle structure » menacée de dislocation, perd, en effet, sa grâce tant il est soumis à une volonté perverse de destruction qui vise à une profanation. « Démembrer » cette « belle structure » traduit en actes barbares la volonté d'anéantir toute la beauté du monde, création divine. La poésie très suggestive qui rend compte de ce saccage va jusqu'à évoquer pour certains littérateurs comme Jean-Claude Carrière qui témoignent par là d'un imaginaire évidemment outrageusement débridé[7], la barbarie d'un viol physique effectif :

---

[1] I, II, 66.
[2] I, II, 24.
[3] *Ibidem*.
[4] I, II, 33.
[5] I, I, 19.
[6] Francisco de Zurbarán, *Agnus dei*, Madrid, Musée du Prado, 1640.
[7] Jean-Claude Carrière : « Je me suis beaucoup demandé et c'est une question qu'on se pose surtout quand les fouets entrent en jeu, c'est-à-dire l'aspect érotique de la relation est évidente, et même par moments en lisant certains poèmes de La Ceppède, on est sur le point de se demander si le Christ n'a pas été sodomisé par les soldats… C'est quelque chose qui court là, comme un désir secret – je vais peut-être un peu loin et certainement en disant cela je vais scandaliser des chrétiens s'ils nous entendent mais peut-être me comprendront-ils, ce n'est pas du tout une question de

De même au trou d'en bas, les pieds demeurent courts,
Les bourreaux ont de même à la corde recours,
C'est lors qu'on oit crouler cette belle structure.

Tout le corps se déjoint, et le dur craquement
Des membres disloqués, et des nerfs la rupture,
Font croire qu'on veut faire un vif démembrement.[1]

Cependant, et malgré son caractère provocateur faussement assumé, cette réflexion a le mérite de rendre compte du sentiment de fragilité né de l'exposition à nos regards de ce corps profané. Défait, le Christ n'évoque plus la grâce d'ordinaire réservée au corps féminin, mais renvoie à la faiblesse et la fragilité d'un corps que chantent les *canzonieri*. Le héros a été dissocié de l'image de la force, il l'est, dans une certaine mesure, de la virilité. Cible d'une violence extrême, il perd son statut de sujet et devient objet, victime d'un désir de possession criminelle opérée à travers sa destruction. Le Christ « parfait Amant », qui est selon l'expression de Julien Gœury un paradigme amoureux[2], est transformé dans la lyrique laceppédienne en « malheureux Amant » dont la féminisation permet de chanter la déchéance physique – à travers notamment l'*Ecce homo,* transposition pétrarquiste de l'*Ecce femina* – puisque la poésie des *Théorèmes* reprend fidèlement la topique pétrarquiste et ses clichés dans ce que Julien Gœury considère un « travestissement »[3] :

> La description du visage emprunte en effet à la topique néo-pétrarquiste ses clichés métaphoriques les plus rebattus (le soleil, le corail, les roses et les lys, la couleur d'opale) puis opère un renversement radical. Les cheveux « crespés » ou « annelés » de la belle laissent place à des cheveux hérissés et embrouillés, les yeux-planètes à des soleils éclipsés. Mais ce renversement n'est pas totalement étranger à l'imaginaire pétrarquiste qui a su lui-même développer un art du « portrait défait ». Toutes les rêveries sur la dégradation du corps subissant les outrages du temps sont en effet fondées sur les mêmes séries antithétiques. Cet art du portrait paradoxal se voit ici transposé dans la réalité historique vécue de la Passion. Et il ne s'agit pas de projeter une image qui serve de repoussoir mais plutôt de permettre au lecteur de mener à son terme le processus d'intériorisation. Le corps décrit ne doit pas être un fantasme de déchéance exagérée (comme certains *memento mori* baroques) car il ne doit pas faire peur. Le souci d'expressionisme dramatique ne doit pas conduire à une remise en cause de la réalité du spectacle, seule garantie de la contemplation dévote.[4]

Nous avons constaté que l'auteur de *L'autopsie et le théorème* souligne avec une grande efficacité combien la description physique du Christ emprunte à la poétique lyrique pétrarquiste. Elle en reprend les codes, elle se réfère aux canons d'une beauté féminine, ce qui n'est pas sans jeter « un certain trouble chez le lecteur-spectateur du poème »[5] précise Julien Gœury qui identifie dès lors,

---

blasphème – mais c'est que secrètement le poète désire cette union au point de l'imaginer ayant déjà eu lieu par la contrainte bien entendu et par la violence, et il y a là quelque chose de tout à fait extraordinaire qui est très pré-sadien, il faut bien le dire… », propos tenus sur France Culture lors de l'émission « Une vie, une œuvre », « *Jean de La Ceppède ou les Théorèmes Spirituels* », émission du 9 février 2003 (repérage : 1h07'31" à 1h08'25").

[1] I, III, 16.

[2] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 118.

[3] *Op. cit.*, p. 124.

[4] *Op. cit.*, pp. 124-125.

[5] Julien Gœury, « La relation dévote, une relation *queer* ? Le cas des *Théorèmes* des Jean de La Ceppède », *art. cit.*, p. 252.

– sur ces critères équivoques dessinant une ambiguité sexuelle autour de la *persona* lyrique - le sujet lyrique comme un sujet *queer* :

> On peut donc observer que le sujet méditant donné comme masculin (parce qu'identifié à l'auteur sur le modèle du poète-amant pétrarquiste) tend ici à devenir femme par transfert (délégation de parole à un personnage féminin) ou bien à se féminiser par clivage (dédoublement d'identité). Cela permet au poète, qui en est soucieux, d'entretenir un chant d'amour, qui conserve, ne serait-ce que linguistiquement, la norme hétéro-sexuée, imposée par le pétrarquisme ; ce qui constitue peut-être, dans ce cas précis, une forme de résistance – consciente ou inconsciente – à la dimension homo-érotique de la dévotion christique quand elle est portée par une voix masculine. Cela n'en crée pas moins une instabilité générique constante, puisque la syllepse crée de l'équivoque et que la synecdoque actualise une double nature. En cela, le sujet lyrique est un sujet *queer*.

On est toutefois en droit de douter que « ce trouble » soit nécessairement partagé par les lecteurs du XVIe siècle[1], et nous ne le suivrons pas sur ce point précis de la même façon que nous n'adhérions pas à l'interprétation quelque peu fantasmée de Jean-Claude Carrière d'une écriture « pré-sadienne » sous la plume du poète aixois.

On peut convenir que La Ceppède, en usant de ce détour pétrarquiste, réussit à éviter en effet l'écueil d'« un expressionisme dramatique » exagéré si fréquent dans les *memento mori*, mais peut-être faudrait-il se garder, tout de même, de suivre aveuglément une lecture évidemment riche mais spécieuse si elle était trop systématique en ce domaine. Une lecture anachronique est toujours possible…

En effet, la représentation du Christ par La Ceppède, même si elle emprunte souvent à une rhétorique pétrarquiste, s'emploie avec finesse à éviter deux écueils : une féminisation outrancière et une évocation complaisante du pire ; elle ne se cantonne pas à une représentation très « genrée », de même qu'elle se garde d'enfermer la représentation de l'homme martyrisé dans un regard voyeuriste. L'une et l'autre représentation, si elle était exclusive, nuirait au prestige du héros rédempteur. Bien que certains sonnets demeurent d'une lecture très éprouvante tant sur le plan émotionnel que figuratif en raison de leur réalisme exacerbé – lors du crucifiement[2] – La Ceppède s'attache à garder au Christ, « malheureux amant » une majesté qui ne passe ni par un véritable « travestissement » – et donc une féminisation outrancière –, ni par une représentation exagérément complaisante d'un corps souffrant. Même dans l'évocation du pire, La Ceppède prend soin de ne pas enfermer l'image du Christ dans une description qui pourrait être dégradante et qui porterait, par là, atteinte à son autorité. Il suffit placer en regard de cette grappe de sonnets qui traitent de la crucifixion, le texte composé par de Béroalde de Verville qui traite du même sujet pour mesurer la distance qu'impose le poète aixois dans son évocation d'une anatomie tourmentée

[1] Qui est troublé devant une telle image ? Le lecteur moderne ? Très probablement… mais bien téméraire est celui qui prétendrait avancer une interprétation incontestable sur la perception émotionnelle d'un lecteur du XVIe siècle confronté à une telle image. Les émois sont si intimement – et même insconsciemment – codés culturellement qu'ils varient nécessairement au fil des âges : nos « impressions » ne sont que le reflet de notre époque, de nos valeurs. Comment dès lors pouvoir apporter une réponse décisive à l'interrogation première ? L'interprétation proposée aussi brillante qu'elle paraisse de prime abord ne nous convainc donc pas…

[2] Nous faisons bien évidemment référence aux sonnets I, III, 14 ; I, III, 15 ; I, III, 16 ; I, III, 18.

et qui s'altère[1]. Béroalde de Verville use pourtant lui aussi de la topique pétrarquiste pour mieux la pervertir dans le « craion de la peinture d'un mort desconfit » mais ce faisant il dépossède le Christ de toute majesté. Cette métamorphose ne se traduit que par une déchéance physique, par l'altération des chairs qui dénonce la violence subie et soulève l'émotion compassionnelle du spectateur. Le corps du Christ chez Béroalde de Verville se corrompt et trahit le crucifié, il écrit d'ailleurs : « Les veines qui sont le plus grand receptacle et siege de l'ame, honteuses d'estre complices de la douleur du total. » Rien de cela dans les *Théorèmes*. Nous constaterons d'ailleurs *infra*[2] que La Ceppède procède différemment : même lorsqu'il compose une image dégradée du Christ, comme celle de son *Ecce homo*[3], il prend la précaution de l'accompagner d'un sonnet qui tire un enseignement herméneutique de cette métamorphose ; il ne s'arrête pas à une simple effusion compassionnelle pour « tirer l'humeur par les yeux ». Le poète aixois prend grand soin de ne pas altérer le prestige du supplicié même dans les pires épreuves, il en va de la crédibilité du message que La Ceppède veut transmettre sur la rédemption. L'image d'un Christ outrageusement féminisé ou abominablement corrompu dans ses chairs martyrisées ne pourrait pas être compatible avec la figure solennelle d'un grand Roi séant en son lit de justice (*i. e.* la Croix) qu'il offre à la méditation de son lecteur :

---

[1] François Béroalde de Verville, *Le Cabinet de Minerve. Auquel sont plusieurs singularités, figures, tableaux…rencontres ioyeuses & quelques histoires meslees és avantures de la sage Feniss patron du Devoir*, Paris, S. Molin, 1596 original provenant de *The Bristish Library,* numérisé le 1. déc.2020, folio 16. : « La peau qui est relevee deçà et delà et ternie selon les endroits où la douleur porte les signes, les muscles ramassez en l'unité de leur individu ne plus ne moins que s'ils se vouloyent retirer chacun, pour ne consentir à toute la perte du composé, s'assemblent et grossissent, et par l'espoisseur de relevement qu'ils font, rendent ce semble une ombre, en cette maniere que lon les apperçoit paroistre, on recognoist les endroits de leur fins et origines, ou se coulans on les considere s'appointir et faire de petits creux, qui ne peuvent presque estre imitez. Les veines qui sont le plus grand receptacle et siege de l'ame, honteuses d'estre complices de la douleur du total, s'enflent suyvant le cours de leur onde, si que les doigts et les mains vers le haut ont non de veines pleines de sang, ains des tuyaux vides et si flacques que leur apparence n'est que signe de desolation […]. Les arteres pleines d'esprits esmeus et batans impetueusement pour la violence qu'ils ont reçeuë en la douleur de leurs parties, poussent les vaisseaux qui semblent souslever la peau, dont la similitude relevee plus en aucuns endroits que es autres, proportionne la figure du battement […]. Ce corps qui n'est plus que l'image de la pitié si parfaitement exposee à la veuë, que qui se tiendroit longtemps à considérer l'ordre de tout ce qui reçoit douleur ne se pourroit tenir de lamenter. Il n'y a place en laquelle on ne lise le pourtrait d'affliction, la peau ternie en infinis lieux est l'aparence de l'angoisse. Ces yeux sources eternelles de vie sont l'image des tenebres, cette veuë tant doucement humaine s'ensevelissant sous les tristes paupieres, se retire avec une occasion de si vif regret à ceux qui le voyent que l'ame en fremit toute. Cette bouche unique oracle des secrets de verité, semble estre close pour jamais, et son coural se ternissant à veuë, s'escoule en emportant (pour la douleur que cest object cause) des souspirs qui tesmoignent de la force que les representations ont sur nostre vie. Ce visage seul beau sur tous les plus parfaicts, figure de la desolation n'est plus rien se semble que l'inutile craion de la peinture d'un mort desconfit : Tout ce corps uniquement parfait en toutes ses parties, est tellement figuré en l'horreur de son agonie que lon ny remarque que douleur, langueur et occasion de gemissements : bref ce dommage representé en tant d'endroits où se recognoist une pointe de misere apparente, couvre un esguillon qui se porte es cœurs des voyans pour en tirer l'humeur par les yeux avec tant de naïveté qu'il n'est plus possible de s'y arrester ».

[2] Voir *infra* « Le pouvoir des images au service de la dévotion ».

[3] I, II, 70.

Ce grand Christ séant donc en son lit de justice
Ebauche le projet de ce grand jugement
Qu'il rendra quand le monde en son dernier solstice
Des flammes sentira le prompt ravagement.

Du larron, qui s'obstine au vieil engagement
Qu'il a fait à Satan, il juge qu'il pâtisse :
Et bien aise que l'autre à luy se convertisse,
Il verse sur son chef ses grâces largement.

Après tournant ses yeux vers sa Mère affligée,
Qu'auprès de son gibet l'amour tenait rangée,
Il la pourvoit d'un fils pour cil qu'elle conçut.

Et, lui marquant saint Jean, leur dit ce trait sévère :
« FEMME, VOILA TON FILS, ET TOI, VOILA TA MERE »
Et l'Apostre dès lors pour sienne la reçut.[1]

L'image du Christ en croix donnée par La Ceppède est celle d'un juge puissant, voire sévère, qui anticipe le Christ *pantocrator* du Jugement dernier : il punit, il rétribue, il rompt un lien exclusif essentiel (la filiation) et il attribue un rang passant par une adoption symbolique, sans qu'aucun appel ne soit recevable… Une présentation aussi féminisée ou celle d'un tableau trop dégradé de son enveloppe corporelle seraient difficilement compatibles avec la majesté qu'un tel pouvoir requiert et à laquelle le poète fait référence. Il l'explicite d'ailleurs dans une annotation attachée à ce sonnet. Le magistrat donne à voir un « vray arbitre », puissant, capable d'« exercer la miséricorde, & le jugement mesmes en la Croix » :

> *Jugement* : Toute la conception des deux quatrains de ce Sonnet est imitée des Pères, notamment de S. Augustin, Sermon 120. du temps, le Mardy après le Dimanche des Rameaux, Serm. 1. Jésus-Christ, dit-il, mis en Croix, comme vray arbitre au milieu des condamnez, rejetta celuy qui le nia, & receut celuy qui le confessa, il députe, & destine celuy-ci au Royaume, & renvoye l'autre à l'Enfer ; cecy donq nous doit donner occasion de croire que celuy-là viendra juger avec Majesté, lequel nous voyons exercer la miséricorde, & le jugement mesmes en la Croix.[2]

II. F. Foyer de regards mêlés

En raison de sa beauté et par le spectacle donné par ses souffrances, le Christ est constamment objet de regards. Certains peuvent être provoqués par une curiosité malsaine comme une fraction du peuple qui se presse, avide de se repaître du spectacle de la Croix :

Et le peuple debout le patient regarde,
Tant que la mort sur lui plante ses étendards.[3]

D'autres sont porteurs de regret, voire d'un sentiment de culpabilité et de remords comme ceux du centurion :

[1] I, III, 57.
[2] Annotation 1 *Jugement* pp. 445-446 du sonnet I, III, 57.
[3] I, I, 37.

Aux affidés témoins de toute la Nature
Se joint un Centenier, qui dit qu'en vérité
Christ était Fils de Dieu : qu'exempt de forfaiture,
Cet homme était en Croix sans l'avoir mérité.[1]

Mais la plupart sont chargés d'amour. Le premier de ces regards amoureux est porté par sa mère.

II. F. 1. ÉROS ET MATERNITÉ

Lorsque son fils avait été dépouillé de ses vêtements et que, « enivré de l'amour de nos âmes / Dormant nu sur la Croix »[2], il subissait l'outrage d'une nudité forcée, la Vierge lui avait donné son voile pour qu'il en ceigne ses reins et, comme viatique, l'avait sensuellement embrassé puis amoureusement étreint :

Achevant ces propos, d'un long baiser jumeau
De la Mère, et du Fils les lèvres sont collées,
Et leurs bras enlacés comme on voit accolées
Les branches de la Vigne à celles de l'Ormeau.[3]

Le poète hésite manifestement dans les codes qu'il doit adopter pour représenter la *mater dolorosa* : en effet, bien qu'il ait insisté – dans les sonnets et les annotations afférentes [4]– pour représenter une Vierge apathique, « froide et sèche », Julien Gœury fait justement remarquer combien cet enlacement renvoie aux *topoi* de la littérature amoureuse de la Renaissance tardive. De fait, cette attitude apparaît en totale rupture avec la représentation d'un Vierge empreinte d'une réserve et d'une constante très stoïcienne[5].

Il suffit de substituer le couple des amants à la mère et au fils pour se retrouver dans n'importe quel recueil de poésie amoureuse de la seconde moitié du XVIe siècle. Et encore le baiser échangé par les amants n'aurait-il pas la même véhémence. La Vierge se prête donc facilement à ce rôle d'amoureuse.[6]

Dans un même élan amoureux, en des termes que n'aurait pas désavoués une amante brûlante de désir, elle s'était déjà écriée, au départ du convoi qui le conduisait au gibet :

Belle Âme de mon Âme, Alme jour de mes yeux,
Doux objet de mon bien, seul espoir de mon mieux,
Tu ne fourniras point sans moi cette carrière.[7]

Mais quand sa douleur est trop vive, ce sont ses yeux qui parlent les premiers par le truchement d'une prosopopée tragique :

Avecque Noémi, cette chétive Mère
Aux Dames de Salem[8] disait : « Je vous supply
Ne me dites plus belle, ains m'appelez amère :

[1] I, III, 92.
[2] I, II, 11, v.12-13.
[3] I, III, 13.
[4] Voir *infra* p. 253.
[5] Voir *supra* « le miroir stoïcien de la Mère tragique ».
[6] Julien Goeury, *op. cit.*, pp. 128-129.
[7] I, II, 97.
[8] Jérusalem.

Le Seigneur a mon cœur d'amertume remply.

Les plus grièves douleurs peintes sur le reply
Des vieux siècles passés reduites en sommaire,
Auprès de ma douleur, ne sont qu'une Chimère.
Voici ton Pronostic, ô Vieillard, accomply.

De la mort de mon Fils naît la ferme espérance
Du salut des humains : j'ai fidèle assurance
Que sa mort de la mort le rend ores vainqueur.

Mais son corps qui s'expose à ce martyre extrême
Est à moi, c'est mon sang, il m'est plus que moi-même.
Ce qu'il souffre en son corps, je le souffre en mon cœur ! »[1]

Exprimés par un regard éloquent, d'une intensité amoureuse extrême, ces propos restent inaudibles au commun des mortels. Ce regard chargé de paroles muettes se veut le reliquaire de l'ultime vision de l'être aimé, il est comparé à un autre reliquaire plus singulier, celui des cendres de Mausole. De même que la carienne Artémise – « Princesse d'insigne pudicité » selon La Ceppède – avait pieusement et amoureusement recueilli les cendres de son époux défunt en les ingérant, la Vierge « dévore » son fils des yeux pour en préserver une ultime vision. La Ceppède use ici d'une comparaison déconcertante, baroque, qui relève manifestement plus de l'univers érotisé où se rencontrent Éros et Thanatos, que d'un sentiment de deuil strictement familial :

Ainsi plaignait son mal la Vierge désolée,
En esprit seulement, sans parler que des yeux,
Bâtissant dans son cœur à l'objet de son mieux
(Comme la Carienne) un vivant Mausolée.[2]

II. F. 2. LE REGARD AMOUREUX DE MARIE-MADELEINE

Mais les plaintes amoureuses qui renvoient le plus fidèlement au code pétrarquisant de la lyrique amoureuse sont celles de Marie-Madeleine, « la Sainte débauchée » qui tient « sur le corps du Saveur […] sa vue fichée ». Julien Gœury souligne qu'ici un palier est ici franchi dans l'expression sensuelle et amoureuse :

> Il existe une gradation dans l'exaltation du désir amoureux. Avec la figure de Marie-Madeleine, « la sainte débauchée », celle que le Moyen Age appelle la bienheureuse amante de Christ (beata dilectrix Christi), La Ceppède peut développer, presque sans entraves, une représentation du sentiment qui n'a définitivement plus rien à envier à ses équivalents profanes. Le discours lyrique trouve là sans aucun doute une évocation paroxystique qui ne force pourtant jamais le texte évangélique. Marie-Madeleine permet en effet d'exploiter une pulsion amoureuse plus charnelle. Elle seule peut assumer ce désordre des sens qui ne sied pas à la figure maternelle.[3]

Marie-Madeleine, saisie d'abord de sidération devant la dépouille de son Amant, est dite « grosse de deuil », puis elle fait éclater sa plainte qui détaille la perte des attributs amoureux de celui qu'elle

[1] I, III, 61.
[2] I, III, 62
[3] Julien Goeury, *ibidem.*

aime. Personnage antithétique de la Vierge qui contient sa douleur extrême en censurant par sa force d'âme toute manifestation publique, Marie-Madeleine, qui n'est pas tenue aux mêmes impératifs de décence, « se lâche au désordre / Perçant de pleurs la terre, et de plaintes les Cieux.[1] ». Le discours narrativisé porté par ce sonnet (« Elle rompt le silence, et se lâche au désordre, / Perçant de pleurs la terre, et de plaintes les Cieux.[2] ») bascule, dans le sonnet suivant, dans un style direct qui fait de la « Sainte débauchée » l'interprète transgressive de la *douleur commune* – qui inclut celle du lecteur. Ainsi grâce à sa méditation, le spectateur dévot peut, lui aussi par délégation, y adhérer.

Le sonnet de déploration d'une grande beauté qui fait état de sa douleur est construit sur le modèle d'un blason amoureux qui détaille les attributs érotisés de l'aimée : le visage, les yeux, les mains, les pieds[3]. Cet éloge désespéré est le fruit d'une relation amoureuse que la mort rend – pense-t-elle – caduque, gestation symbolique d'un amour sublimé. Pour Marie-Madeleine, qui ne peut concevoir la Résurrection de l'Aimé, la mort vient de rompre son accomplissement. La métaphore *in absentia* renvoie bien à un enfantement, ou plutôt à une fausse couche symbolique. La Vierge, Jean et les autres femmes présentes, accablés et atterrés par le désespoir, semblent eux-mêmes morts, froids, d'une pâleur tragique, et silencieux. C'est le caractère très protéiforme du personnage de Marie-Madeleine qui octroie à son chant un *ambitus* très large et lui attribue une variété de registres représentatifs des divers visages de l'amour. Il fait d'elle l'interprète idéale du sentiment de deuil qui étreint tous les spectateurs, dont le lecteur lui-même. Antoinette Gimaret souligne le caractère labile du personnage en soulignant que la figure de Marie-Madeleine résulte de la composition de divers personnages féminins évangéliques qui n'ont d'autre caractère commun que de porter le même prénom de Marie :

> Marie-Madeleine fut « inventée » à partir de plusieurs Maries évangéliques. Elle est un « type » féminin, renvoyant à de multiples figures : pécheresse héritière d'Ève, modèle du péché selon la chair, elle est aussi la familière du Christ et donc le modèle de la contemplative (Marie contre Marthe) et de la pénitente (Marie l'Égyptienne retirée au désert). À l'âge baroque, s'épanouit une rêverie du change qui prend en religion le visage de Marie-Madeleine, sainte de la volte-face. […] Excessive dans l'absolu de la faute, l'absolu de l'amour, l'extrême rigueur de la pénitence, Madeleine est un oxymore vivant : voluptueuse et ascète, mondaine et ermite, elle symbolise le passage de l'amour terrestre à l'amour céleste, dans une inversion qui fait de ses péchés une étape initiatique vers la grâce et de sa matérialité charnelle un gage d'immatérialité.[4]

Multiple, elle est donc le coryphée naturel d'un chœur pétrifié par la mort. La Ceppède opère ainsi un transfert de l'expression amoureuse publique de Marie que la décence fait taire, sur Marie-Madeleine que le désespoir fait hurler. On assiste ici à une répartition des rôles que seul avait troublé, comme un débordement inopiné de la passion, le « long baiser jumeau / De la Mère, et du Fils ». L'auteur justifie d'ailleurs son choix d'un silence pudique dans une annotation attachée au sonnet en précisant que peindre la mère dans les affres physiques de la douleur eût été indécent :

> Le plus seur est de la peindre, & descrire en cet endroit, & aux autres de cette Tragédie, extrêmement affligée, & telle qu'une tres-forte, & tres-sensible douleur peut rendre une femme toutefois sans aucun acte indécent, & dérogeant à sa foy, ny à ses autres perfections, comme seroit la pasmoison. Le spasme prins en son

[1] I, III, 98.
[2] I, III, 97.
[3] I, III, 98.
[4] Antoinette Gimaret, *op. cit.* pp. 460-462.

> vray sens, c'est-à-dire, entant que c'est une defaillance de l'action vitale du corps, avec perturbation des sens, convulsion des ners, langueur & contraction des membres semble ne pouvoir estre arrivé à la sainte Vierge, pource que c'eut esté une imperfection diminuant l'excellence de ses grâces, & l'empire qu'elle avoit sur tous ses mouvements, actions et puissances.[1]

Les premiers mots de cette annotation parlent d'eux-mêmes : « le plus seur est de la peindre etc. ». La Ceppède doit opérer un choix délicat : donner à voir la Vierge aimante et désespérée au risque de nuire à son image d'« Emperière du Ciel », ou représenter une Vierge stoïcienne, capable de dominer une émotion effroyable… Il semble que le poète ait procédé à un compromis en accordant à la Mère ce baiser passionné avant de l'enfermer dans la dignité la plus figée. Ce refus d'exposer inconsidérément la Vierge, dont nous avons déjà pu mesurer la constance toute néo-stoïcienne, constitue une preuve inversée que Marie-Madeleine est, elle, l'interprète parfaite, idéale même des sens exacerbés, qu'ils le soient par une jouissance extrême ou par une douleur qui est ici commune aux témoins. Libre dans l'effusion de ses sentiments, elle s'abandonne à un désespoir hystérique, hyperbolique : sa gestuelle qui semble vouloir combattre l'avancée inéluctable et triomphante de la mort[2] et ses cris de douleur sont donc autant de plaintes d'amour qui bouleversent le Cosmos. Ils rendent compte à la fois de son Chaos affectif et mais aussi de celui du monde qui venait de perdre son « ordre » :

> Dez que le Christ fut mort la dolente Nature
> Voulut bien témoigner qu'il estoit son Autheur :
> Lascha tout au désordre, & toute Créature
> Compatit adueillée à son doux Créateur[3]

Une fois encore, l'expression est intimement liée au regard et la topique pétrarquiste s'impose. L'amour est portée par des exclamations qui, désespérées, sont autant d'invitations adressées aux spectateurs – dont évidemment le lecteur – à admirer la beauté suprahumaine, chargée d'érotisme, de celui qui obtint d'elle la conversion, par amour passionnel :

> Quelle vois-je à ce coup, dit-elle, cette face,
> Cet objet désiré des bienheureux esprits,
> Qui toutes les beautés de ce bas monde efface,
> Qui serène l'azur de l'étoilé pourpris ?
>
> Quels vois-je ces flambeaux, qui des feux de Cypris
> Triomphant, ont mon cœur fait devenir de glace
> A l'amour impudique, à fin de donner place
> A l'amour sacré-saint dont il est ore épris ?
>
> Quelles voy-je ces mains, qui les Cieux massonnèrent ?
> Et quels voy-je ces pieds, qui les ondes calmèrent ?
> O méchef, ô désordre, ô mer d'afflictions.
>
> O trop fidèle Amant, que seul je porte en l'âme,
> Voulez-vous que pour moi tant de perfections
> Tapissent désormais sous une froide lame ?[4]

[1] Annotation 1 *chaleur* p. 505 du sonnet I, III, 97.
[2] « Et de mille baisers tièdement les fomente. » Huguet Dictionnaire du XVIe siècle. Fomenter : eschauffer, réchauffer.
[3] I, III, 89.
[4] I, III, 98.

Les rimes font très éloquemment fusionner le sentiment de perte irrémédiable et la sensualité : les rimes « a » féminines, amorties par le « e » muet, portent l'expression extrêmement sensuelle de l'amour converti « face/efface/glace/place », elles sont renforcées par les rimes « b » masculines déchirantes dans les aigus qui dénotent l'Éros « esprits/pourpris/Cypris/épris ». Les rimes « d » et « e » portent, elles, les stigmates du deuil : « afflictions/âme/perfections/lame ». Elles alternent et associent étroitement la beauté du Christ à la perte et la destruction corporelle. L'anaphore des exclamations lyriques qui participent à parts égales de l'hommage et de la déploration synthétisent dans un regard amoureux deux *topoi* familiers des anaphores pétrarquistes le « *oimè* »[1] et « *ov'è* »[2] de l'Amant de Laure. Le cadre a été campé dans le sonnet précédent avec le positionnement de l'Amante devant le Crucifié mais La Ceppède organise un suspens qui dramatise hyperboliquement sa plainte. Le suspens intensifie les émotions : il repose sur les anaphores des déterminants exclamatifs découplés des substantifs qu'ils introduisent et les reprises du verbe « voir » à la forme interrogative. Il est même exacerbé au premier vers par la locution adverbiable « à ce coup » et l'incise « dit-elle » qui repoussent le dévoilement. Ainsi l'objet du regard est annoncé comme – au sens propre – spectaculaire. Le lecteur-spectateur voit d'abord les effets du spectacle, avant le spectacle lui-même, sur le visage de Marie-Madeleine. La « sainte débauchée » devient le miroir émotionnel qui prépare et anticipe le ressenti du lecteur conditionné pour accueillir une empathie inévitable. Avec ces anaphores lyriques fusionnent la plainte de la perte et la remémoration d'une grâce absolue. Les exclamations culminent en trois cris, trois constats hyperboliques d'une déréliction absolue « ô méchef / ô désordre / ô mer d'afflictions ». Mais la perte n'est plus uniquement personnelle : une emphase efficace porte la plainte dans l'Univers tout entier, la déploration devient cosmique et s'en va s'amplifier par métonymies successives (la face c'est-à-dire l'azur, les mains c'est-à-dire la Terre, les pieds c'est-à-dire les eaux dont ils se rendirent maîtres). Avec l'Architecte de l'Univers, c'est la Création qui est ici déstructurée. Des quatre éléments, on relèvera l'absence du feu puisque la chaleur vitale a été étouffée par le froid de la mort (les flambeaux sont éteints, la lame glacée du tombeau cache en les piégeant tant de perfections « tapissent désormais »…). Il faudra attendre la Résurrection pour retrouver ravivée la flamme de l'Éros dans le regard des saintes Femmes dont les « sens sont en désordre, et [les] cœurs en émoi »[3] à leur arrivée au tombeau. La Ceppède constate même que le Christ se plaît auprès de Madeleine à se prêter à un jeu galant qui exacerbe le désir par le manque :

> Vous la fuyez un peu pour rallumer sa braise :
> Car comme un peu d'eau froide allume la fornaise,
> Une petite absence embrase l'amitié.[4]

Le poète aixois relève l'habileté de cette frustration organisée. Il renouvelle d'ailleurs le constat d'une stratégie amoureuse maîtrisée par le Christ quand il commente le maintien d'un Amant qui

[1] *Oimè* **:** hélas. Cf. le sonnet CCLXVII du Canzoniere « *Oimè* il bel viso, *oimè* il soave sgardo / *oimè* il leggiadro portamento altero ! / *oimè* il parlar ch'ogni aspro ingegno e fero / facevi umile, ed uomo vil gagliardo / E *oimè* il dolce riso onde uscio 'l dardo / di che morte, altro bene ormai non spero ! »
[2] *Ov'é* **:** où est ? Cf. le sonnet CCXCIX du Canzoniere « *Ov'è* la fronte [...] *ov'è* 'l bel ciglio [...] *Ov'è* 'l valor [...] *Ove* son le bellezze [...] *Ov'è* colei che mia vita ebbe in mano [...].
[3] II, II, 18, v. 4.
[4] II, II, 22.

refuse d'entrée de jeu le contact physique à la « fidèle Amante »[1] au cœur pourtant déjà « extasé de son contentement »[2], le « *noli me tangere* » pétrarquiste est ainsi clairement mis en scène :

> Il semble toutefois qu'un petit manquement
> Donne à Marie encor d'autres nouveaux alarmes,
> Depuis qu'on lui défend ce doux attouchement
> Qui n'est pas en Amour un des plus faibles charmes.[3]

Mais enfin le Christ accepte enfin le contact balsamique pour la Belle, tolère l'attouchement libératoire d'une passion brûlante pourvu qu'il ne soit pas, en privé, l'apanage de la seule Marie-Madeleine – ce qui eût été jugé impudique. Les saintes femmes sanglotant de bonheur sont enfin autorisées à lui prodiguer *ad libitum* maintes caresses (« embrassent » et « rebaise ») :

> Elles sont à ses pieds, les relavent de pleurs
> (Pleurs que l'Amour épreint du comble de leur aise),
> Embrassent ses genoux, chacune les rebaise,
> Comme l'objet certain qui finit ses malheurs.
>
> Le Christ, qui de chacune avait vu les douleurs,
> Permet q'ore à ses pieds chacune les apaise :
> Trouve bon que chacune exhalant sa fornaise
> Attiédisse à ses pieds ses brûlantes chaleurs[4].

Ce contact amoureux avec le Rédempteur est aussi l'aspiration profonde et proclamée de toute l'Église. L'idéal que l'amante voit ainsi se réaliser dans cette approche incarnée de l'amant correspond au voeu de la communauté des fidèles dont La Ceppède se présente, dans une logique d'autofiction[5], le porte-parole.

II. F. 3. LE REGARD AMOUREUX DU FIDÈLE

Le statut de héraut qu'adopte La Ceppède fait qu'il peut se substituer à de nombreux personnages de la Passion qui gravitent autour du Christ, qu'ils l'assistent ou le desservent. Non content d'être l'historiographe de la Passion, il en est aussi l'un des protagonistes. Il est l'incarnation analogique des apôtres lorsqu'ils désertent le Christ ou de Pierre, lui-même, lors de son reniement. Ainsi, lorsque Pierre pleure amèrement sa lâcheté, La Ceppède fait-il siennes sa honte et ses larmes :

> O flamboyant Soleil, foudroyez les défenses
> De ma chair, et rendez mes désirs assez forts
> Pour me tirer du monde, et pleurer mes offenses.[6]

---

[1] II, II, 25.
[2] II, II, 27.
[3] Ibidem.
[4] II, II, 30.
[5] Nous reprenons ici une note de Cécile Alduy (*op. cit.*, p. 163) pour justifier en situation l'emploi de ce concept : « Nous utilisons ce terme dans le sens que lui donne Francis Colonna : "une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)" », *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature,* Paris, Thèse, E.H.E.S.S., 1989.
[6] I, I, 31.

De même peut-il se couler dans la personnalité de la Vierge en endossant ses propos par syllepse énonciative ainsi que Julien Gœury en fait la démonstration :

> L'auteur allègue souvent dans les notes les « vray-semblables propos » tenus par l'une ou l'autre de ces épouses du Christ. Il les fait parler et le sujet méditant parle avec elle. D'où les effets de syllepse énonciative, qui sont parties prenantes de la relation dévote, parce qu'elles situent la voix du méditant (et par là même des lecteurs) sur les lieux mêmes de la Passion.
>
> On le repère ici au statut du « Je » :
>
> […]
> Ha ! Mère infortunée ! ô douleur, ô méchef,
> Las ! pourrai-je survivre à la mort de ma vie ?[1]
>
> C'est encore une fois la Vierge Marie qui prend la parole, mais sa voix se confond avec celle du sujet méditant dans les derniers vers. Le sens de l'apostrophe est en effet équivoque dans le vers 13 : elle s'adresse à elle-même et l'on entend le méditant s'adresser à elle en même temps, reprenant des mots qu'il utilise à d'autres occasions dans le recueil.[2]

Julien Gœury souligne toujours aussi comment le « nous » peut, même s'il désigne des femmes – en l'occurrence les saintes femmes myrrophores de la Résurrection – prendre un tour inclusif masculin. Empruntant la voix d'acteurs ou d'actrices directs de la Passion, le « nous » peut devenir le masque-porte-voix du poète-méditant et à travers lui des fidèles… au même titre que le « je » intrinsèque du méditant.

Mais le figuré exprimé par le « nous » n'entretient qu'un lien d'analogie clairement revendiqué – ce qui fragilise l'hypothèse d'une véritable syllepse énonciative – avec les saintes femmes. La preuve est donnée clairement avec les « poudres » et les « senteurs » dans l'exemple cité par l'auteur de *L'autopsie et le théorème*. Ces précieux ingrédients de l'embaumement ne renvoient dans le sonnet II, II, 6 plus du tout aux femmes myrrophores mais deviennent support de la méditation et sont sublimés en éléments symboliques de l'exemple parfait que les Chrétiens se doivent d'imiter :

> Portons soigneusement en nos mains amassées
> Des poudres, des senteurs : voyageons assistés
> Des œuvres de Justice, et de ces charités
> Par qui sont de Saba les odeurs effacées.
> Mais qu'un soin matineux nous éveille toujours
> Pour chercher le Sauveur au matin de nos jours.
> N'attendons paresseux le soir de la vieillesse.
> Ainsi nous aurons part à la félicité
> De ces femmes, voyant l'Angélique allégresse :
> Ainsi nous jouirons du Christ ressuscité.[3]

Un même rapport analogique, dans lequel le personnage biblique devient la figure du méditant porte-parole des lecteurs, apparaît clairement dans l'épisode de l'Adolescent fugitif lors de l'arrestation :

> Maintes fois j'ai tenté de vous suivre, ô ma vie,
> Par les sentiers connus que vous m'avez ouverts,
> Mais toujours, mais toujours, vos ennemis divers
> M'empoignant au linceul m'ont la force ravie.

[1] I, III, 12.
[2] Julien Goeury, *art. cit.,* p. 248.
[3] II, II, 6.

Ores que sainctement votre Esprit me convie,
De retracer vos pas, par les pas de ces vers,
Ce monde, ce charmeur, cet ennemi pervers,
Me prenant au manteau veut frustrer mon envie.

De mille vains objets, il rend mon cœur épris
Dont l'amour me tient tant, et si longuement pris,
Qu'à peine aurai-je temps de vous suivre au Calvaire.

Faites donc, s'il vous plaît, ô Seigneur, désormais
Que de l'Adolescent imitant l'exemplaire
Je quitte ces habits au monde pour jamais.[1]

Le glissement du « nous » féminin au « nous » des fidèles s'il devait reposer sur une syllepse énonciative n'engage pas plus le poète dans un processus de féminisation que sa figuration à travers le personnage de l'Adolescent – auquel La Ceppède aimerait associer sa propre imitation « exemplaire » – ne le rajeunit… Mais ces vers qui ont beaucoup à partager avec la poésie spondienne[2], soulignent plutôt très clairement le caractère allégorique de vers qui se découplent radicalement de la réalité physique. Ce constat nous pousse à envisager avec la plus grande prudence, sans pourtant totalement la récuser, la lecture qui est proposée par Julien Gœury d'une « dimension homo-érotique de la dévotion christique quand elle est portée par une voix masculine »[3] dans les *Théorèmes.*

II. F. 4. LE REGARD AMOUREUX DU MÉDITANT

Héraut des humains auprès du Christ, représentant des fidèles et s'inscrivant au cœur du récit de la Passion comme témoin direct, La Ceppède incarne, à bien des égards, la communauté chrétienne, c'est-à-dire l'Église pour laquelle le Christ s'est donné en sacrifice. Dans la logique amoureuse d'un *canzoniere* converti, l'amante est donc cette Église, épousée du parfait amant. Le personnage autofictionnel de La Ceppède endosse cette fonction amoureuse tout au long du parcours sacrificiel. Avec un lyrisme particulièrement fiévreux, deux épisodes témoignent tout particulièrement de cette charge symbolique. Il s'agit de l'immobilisation du Christ par des liens et l'exhibition du Christ aux outrages. La réaction passionnelle est portée par le méditant qui se met en scène en se désignant par « mon âme » :

Ô Royauté tragique ! ô vêtement infâme !
Ô poignant Diadème ! ô Sceptre rigoureux !
Ô belle et chère tête ! ô l'amour de mon âme !
Ô mon Christ seul fidèle, et parfait amoureux ![4]

[1] I, I, 88.
[2] Jean de Sponde, *Sonnets sur la mort*, 1588, « Tout s'enfle contre moi, tout m'assaut, tout me tente, / Et le Monde, et la Chair, et l'Ange révolté, / Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé, / Et m'abîme, Seigneur, et m'ébranle, et m'enchante » in *Poètes du XVIe siècle,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.
[3] Julien Goeury, *art. cit.,* p. 250.
[4] I, II, 67.

Des occurrences identiques sont extrêmement fréquentes notamment au plus tragique de la Passion et donc dans le premier recueil au lyrisme flamboyant. Ce glissement du « je » à l'expression « mon âme » résulte du clivage du moi entre le corps et l'esprit enflammé d'un amour dévot, il apparaît notamment lorsque les sonnets résonnent d'un lyrisme intense. Mais Julien Gœury s'appuie sur la définition de C. Freccero de la notion de *queer*,

> *Meanwhile, queer can also be a grammatical perversion, a misplaced pronoun, the wrong proper name ; it is what is strange, odd, funny, not quite right, improper. Queer is what is and is not there, what disaggregates the coherence of the norm from the very beginning and is ignored in the force to make sens out of the unintelligibilities of grammar ans syntax.*[1]

pour y voir une stratégie laceppédienne de détour qui facilite son adaptation à la logique genrée de la poétique amoureuse pétrarquiste :

> Ce n'est pas qu'un homme ne puisse légitimement chanter son amour pour un autre homme, quand il s'agit du Christ. Mais lorsque le modèle lyrique pétrarquiste, qui est pour sa part très normatif, entre en jeu, ne serait-ce que grammaticalement, le chant tend à conserver à tout prix sa dimension hétéro-sexuée. On le repère alors au fait que le Tu masculin (le Christ) tend à réclamer par feedback un Je féminin ou féminisé, ce qui conduit à toutes sortes de manipulations rhétoriques de la part du sujet méditant lui-même donné comme masculin, parce que conçu sur le modèle du poète-amant identifié à l'auteur, selon les règles de l'autofiction pétrarquiste.[2]

Pour le critique, c'est donc par le masque *queer* de « mon âme », marque linguistique de « l'homme féminisé », que La Ceppède, en respectant le code hétéro-normé du chant pétrarquiste, peut endosser pleinement le rôle de l'Église, amante du Christ, dans son union mystique avec le Rédempteur. Dans la même logique pétrarquiste, matrice des *canzonieri*, le motif des liens constitue un des *topoi* majeurs, il est donc attendu qu'une place particulière soit dévolue aux liens dans les *Théorèmes*. De fait, cinq sonnets leur sont directement consacrés, les sonnets 90, 91, 92, 93, 94 du premier livre du recueil de 1613. On constate que la *dispositio* adoptée par le poète met en place une idéalisation des entraves. Les cordes physiques qui « garott[ent] [l]es mains officieuses »[3], les nœuds qui entravent représentent, nous précise La Ceppède dans l'annotation 2 du sonnet 91, la représentation symbolique des péchés des fidèles et des châtiments qu'ils appellent :

> *Liens* : Nos concupiscences, & nos pechez sont appelez liens, & cordes. Comme aussi les chastiments, & supplices, que nous demeritons pour iceux, comme on lit aux Proverbes 5. verset 22. en la Sapience 17 verset 2. en Esaye 28. verset 22. avec l'interpretation de S. Hierosme, & en maints autres lieux.[4]

Mais ces liens muent très vite, conformément à la labilité des images baroques. Ils deviennent autant de « mystiques étreintes »[5], des « cordeaux » qui attachent l'Époux à l'Épouse, c'est-à-dire des liens

---

[1] Carla Freccero, *Queer/Early/Modern,* Durham, Duke University Press, 2005, p. 18. « Pendant ce temps, *queer* peut aussi être une perversion grammaticale, un pronom mal placé, le mauvais nom propre; c'est ce qui est étrange, étonnant, drôle, pas tout à fait juste, inapproprié. Le *queer* est ce qui est et n'est pas là, ce qui désagrège la cohérence de la norme dès le début et est ignoré dans la force de faire sens hors des inintelligibilités de la grammaire et de la syntaxe. »

[2] Julien Goeury, art. cit., p. 245.

[3] I, I, 90.

[4] Annotation 2 *Liens* p. 181 du sonnet I, I, 91.

[5] I, I, 91.

sentimentaux et émotionnels et non plus des attaches matérielles de chanvre destinées à entraver un prisonnier *:*

> Chers cordeaux, c'est par vous que cet Époux maintient
> Son Épouse, et par qui son amour favorable
> La tire doucement, l'attache et la soutient.
> Hé ! combien votre étreinte est douce et désirable ![1]

De même au sonnet suivant, le méditant formule le vœu d'être toujours intimement lié par ces entraves amoureuses au Christ, d'en être littéralement captif. Les entraves ont non seulement changé de nature mais aussi de signification profonde. Signes de haine, elles sont devenues marques d'amour. À travers elles, La Ceppède sublime la dimension matérialiste non seulement du réel mais aussi du vivant. Dans cette perspective à la fois formelle et esthétique, la logique pétrarquiste, ou plutôt la poétique d'un *canzoniere* est respectée :

> Ô mon âme, à le suivre à ce coup sois hâtive,
> Que ton corps soit du sien maintenant personnier,
> Qu'en lui tu sois toujours heureusement captive.[2]

À ce stade où l'attention portée à la dimension genrée de cette poésie dévote prend une importance à nos yeux excessive pour ne pas dire anachronique, nous jugeons utile de rappeler que, dans les vers de La Ceppède, ce sont l'esprit et la lettre de la pensée augustinienne qui affleurent, plus que l'assujettissement à un code *queer* dicté par la volonté de contourner les contraintes pétrarquistes. La Ceppède se conforme, en effet, scrupuleusement à la pensée augustinienne. Ce constat relativise d'autant l'impact du moule pétrarquiste et des contorsions rhétoriques auxquelles il soumettrait le poète… Il suffit de citer quelques extraits – parmi un corpus très abondant – de la *Cité de Dieu* pour le mesurer *:*

> Afin de le voir, comme il peut être vu, et de nous attacher à lui, nous nous purifions de toute souillure de péché et d'impure convoitise ; c'est la source de son nom qui nous consacre. Lui-même est la source de notre félicité et la fin de tous nos désirs. Nous attachant donc ou plutôt nous rattachant (car nous l'avions perdu par un détachement coupable), et nous reliant à lui, d'où vient-encore, dit-on, le mot de religion, l'amour nous attire vers lui pour donner le repos en lui ; fin suprême où la perfection seule nous fait trouver la béatitude. Car ce bien final, tant débattu par les philosophes, c'est d'être uni à ce Dieu dont l'embrassement incorporel, pour ainsi dire, donne à l'âme raisonnable une chaste fécondité de vertus. C'est ce bien qu'il nous est prescrit d'aimer de tout notre cœur, de toute notre âme, de toutes nos forces : et ainsi s'accomplissent ces deux préceptes où se réduisent la loi et les prophètes : « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme, de tout ton esprit, et ton prochain comme toi-même ».[3]

Soulignons que les liens qui « attachent » ou plutôt « rattachent » relèvent donc déjà dans la pensée augustinienne d'un « embrassement incorporel ». De même, l'amour est-il de nature spirituelle même si le lexique est érotisé puisque le « désir » et l'« amour » sont omniprésents dans la pensée et sous le stylet de l'évêque d'Hippone… C'est la raison pour laquelle nous ne suivons qu'avec quelque réticence la démonstration de Julien Gœury dont nous citons ci-après un large extrait. Il considère en effet que le clivage matérialisé par le recours à l'« âme » permet au poète aixois de

[1] I, I, 93.
[2] I, I, 94.
[3] Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, trad. Louis Moreau et Jean-Claude Eslin, Paris, Seuil, 1994, p. 408.

féminiser le sujet masculin et de chanter avec toutes les ressources de la lyrique érotique son adhésion à Dieu, dans une équivoque manifeste mais acceptable :

> Ce dernier accorde ainsi presque systématiquement à son âme le rôle féminin qu'il hésite lui-même à endosser face au Christ. L'âme du poète apparaît souvent moins ici comme une notion théologique convoquée à dessein que comme une synecdoque énonciative de genre féminin, facilitant encore une fois la transitivité lyrique. Il revient par exemple à cette âme de « se ranger à son flanc » […] de « verser mille pleurs » […] de « lui faire adhérence » pour reprendre une célèbre formule bérullienne […] d'« endosser son bois » […] ou bien, plus explicitement encore, d'en être « l'épouse légitime ». […] Si le sujet méditant, identifié à l'auteur, ne peut-être en effet « l'époux légitime » d'Isaac, c'est-à-dire du Christ (la figure matrimoniale est ici proscrite entre deux figures masculines), il peut en être « l'épouse légitime », mais à la condition de faire jouer un tel clivage, ne serait-ce qu'au niveau des marques du genre linguistique, dont le rôle demeure déterminant du point de vue de l'embrayage amoureux. […] On peut donc observer que le sujet méditant donné comme masculin (parce qu'identifié à l'auteur sur le modèle du poète-amant pétrarquiste) tend ici à devenir femme par transfert (délégation de parole à un personnage féminin) ou bien à se féminiser par clivage (dédoublement d'identité). Cela permet au poète, qui en est soucieux, d'entretenir un chant d'amour, qui conserve, ne serait-ce que linguistiquement, la norme hétéro-sexuée imposée par le pétrarquisme ; ce qui constitue peut-être, dans ce cas précis, une forme de résistance – consciente ou inconsciente – à la dimension homo-érotique de la dévotion christique quand elle est portée par une voix masculine. Cela n'en crée pas moins une instabilité générique constante, puisque la syllepse crée de l'équivoque et que la synecdoque actualise une double nature. Et en cela, le sujet lyrique est un sujet *queer*.[1]

Mais cette démonstration brillante ne nous convainc qu'à moitié… Sa pertinence serait incontestable si La Ceppède, témoignant d'une originalité audacieuse et singulière, développait une stratégie qui lui serait propre pour rendre possible une expression amoureuse homosexuelle de l'amour du Christ, assumant la part de provocation qu'une telle entreprise n'aurait pas manqué pas d'entraîner au XVIIe siècle… Mais il n'en est rien : d'une part, l'expression dévote et amoureuse de La Ceppède est conforme à la norme poétique de son temps et n'a rien de singulier, et son désir de rupture en ce domaine avec l'Église est rien de moins qu'inconcevable. L'expression dévote se réfère, en effet, depuis le haut Moyen Âge à une expression certes formellement érotisée – comme en attestent les premières pages du *Miroir des âmes simples et anéanties* de Marguerite Porete[2] ou certains poèmes de Marguerite de Navarre –, mais strictement limitée au seul champ symbolique. Il serait peut-être plus pertinent d'ailleurs d'évoquer une expression si délibérément symbolique qu'elle signifie un amour désincarné et de fait asexué. Qu'il s'agisse d'amant ou d'amante, cet amour ne peut être tenu pour genré si l'on mesure qu'il ne se réfère pas à un corps physique. L'Église n'hésita d'ailleurs pas à user de violences extrêmes pour que toute autre interprétation soit bannie et elle combattit impitoyablement pour que l'émergence de pratiques dévotes qu'elle jugeait dévoyées puisse être envisagée. Pour neutraliser des doctrines qui auraient pu, dans leur recherche d'une âme épurée et parfaite entraîner une certaine autonomie vis-à-vis d'elle, l'Église les qualifia d'hérésies et usa même de fallacieuses accusations de libertinage pour les détruire. Il suffit de rappeler le destin tragique de la poétesse Marguerite Porète pour laquelle « Dieu [était] Amour et Amour [était] Dieu ». Elle fut accusée de libertinage et brûlée sur ordre de Gui II, évêque de

[1] Julien Goeury, *art. cit.*, p. 250-251.

[2] Marguerite Porete, *Le miroir des âmes simples et anéanties : et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, Paris, Albin Michel, 2011.

Cambrai, le 1er juin 1310 à Paris[1] pour avoir décrit, elle aussi dans un dialogisme érotisé, les progrès de l'âme dans le feu d'Amour. La défiance des docteurs de la loi à l'égard de tout ce qu'ils voulaient considérer comme une déviance condamnable est de ce point de vue très éloquente…

Or, La Ceppède est, au contraire des béguines ou d'un créateur en rupture de ban, le parangon de l'orthodoxie, comment oublier qu'il est d'abord un homme de lois ? Il se pose comme l'héritier extrêmement docile d'une doctrine chrétienne ancienne, hautement et pointilleusement symbolique. Certes il utilise la topique, l'imagerie et le vocabulaire de l'amour parce qu'il est celui de la dévotion à travers les figures et les postures mentales que l'Église a transmises notamment *via* l'enseignement de philosophes néo-platoniciens comme Plotin et des Pères de l'Église comme saint Augustin. Mais cette expression dévote ne se revendique en aucun cas comme érotique directement ou indirectement, même si elle joue manifestement de façon, que l'on juge de nos jours, ambiguë sur la polysémie des codes. Il suffit de lire attentivement, loyalement – sans clef de lecture brillante mais anachronique – les *Théorèmes Spirituels* (sonnets et annotations) : La Ceppède n'est ni un mystique traversé de visions extatiques, embrasé d'amour divin, ni le sujet d'expériences de fruition amoureuse… Nous avons constaté dans la première partie de notre étude qu'il se présentait comme porte-parole du message divin, truchement de Dieu, prophète, passeur d'un enseignement théologique mais jamais comme un mystique. La Ceppède ne s'égare jamais dans l'harmonie chaotique de la fusion mystique.

La Ceppède est fort éloigné de l'expérience religieuse de Blaise Pascal, il n'a pas connu, semble-t-il, de miracle ni les doux égarements d'une conversion violente clairement assumée et revendiquée. Sa poésie est peut-être d'ailleurs l'indice qu'il eût souhaité connaître l'embrasement d'une telle expérience fusionnelle avec Dieu dans laquelle « l'âme n'a plus conscience de son corps, ni qu'elle se trouve en ce corps et elle ne dit plus qu'elle est autre chose que Lui », comme l'affirmait Plotin[2]… Mais il ne s'agit là que d'une pure spéculation… En vérité, nulle part il ne rapporte qu'il ait pu connaître des expériences comparables à celle de la nuit du *Mémorial* ou celle des effusions que rapportent le *Cantique Spirituel* et la *Nuit Obscure* de Jean de la Croix. Si ces expériences relèvent du domaine de l'intime et peuvent être tues, une certitude demeure toutefois : les *Théorèmes* ne sont ni le compte-rendu d'une expérience bouleversante ni son commentaire. Les *Théorèmes* sont une invitation méthodique à se rapprocher *[per]ocul[o]s mentis* du divin en suivant, grâce au regard intérieur cher à Quintilien, en qualité de témoin attentif et compassionnel, l'itinéraire de la *Via Dolorosa.* Il s'agit d'une méthode quasiment expérimentale pour comprendre et intérioriser un enseignement contrôlé et promu par l'autorité ecclésiale et non l'évocation d'une expérience strictement personnelle, non reproductible, à la frontière de l'ineffable.

L'appareil critique que fournit La Ceppède et dont il sertit ses *méditations* (voir la partie consacrée à « la réhabilitation d'une littérature ancillaire ») témoigne, au contraire, de son souci constant d'une rigoureuse orthoxie et d'une approche éminemment rationnelle pour que « le crayon » des Écritures soit perçu, grâce aux gloses autorisées, comme annonciateur de la « vivante peinture » incarnée dans la personne du Christ. Rapprocher donc la poésie de La Ceppède, si pointilleux pour tout ce qui touche à l'orthodoxie de son œuvre, des émois d'une sainte Thérèse d'Avila représentée en pleine pâmoison érotique par Le Bernin – comme le fait Julien Gœury[3] – se

[1] Voir Alain Tallon, Catherine Vincent, *Histoire du Christianisme en France : des Gaules à l'époque contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 115-138.
[2] Voir Pierre Hadot, *La Philosophie comme manière de vivre*, Paris, Albin Michel, 2001.
[3] Julien Goeury, *op. cit.,* note 223, p. 132.

révèle non seulement audacieux mais surtout contestable… Et la transgression est plus discutable encore quand il s'agit de vouloir identifier une relation *queer* qui aurait été consciemment ou inconsciemment développée par le magistrat aixois dans ses vers. Ce que nous considérons d'ailleurs comme un dérapage de la part de l'érudit Jean-Claude Carrière dans l'émission déjà citée de *France Culture* témoigne qu'une lecture abusive conduit de bonne foi mais avec beaucoup de maladresse, à forcer l'interprétation du passé à la lumière des profondes mutations sociétales et psychologiques de notre présent…

Enfin, *last but not least*, cette lecture très audacieuse s'attache excessivement à vouloir accorder à tout prix un écho existentiel à une rhétorique moins ambiguë qu'extrêmement codée par la topique dévote particulièrement cadrée par l'autorité ecclésiastique. Ce faisant, elle conduit à vouloir, si l'on forçait le trait, à catégoriser les *Théorèmes spirituels* comme une œuvre authentiquement mystique, ce qu'elle n'est pas à nos yeux ou si peu[1], dénaturant ce qu'elle est au fond, un sublime manuel de dévotion dont la puissance persuasive repose beaucoup sur le pouvoir des images placées au service de la dévotion.[2]

[1] I, II, 63. À un sonnet près qui fait basculer le récitant dans une expérience de fusion avec le Christ et de dépossession de soi.

[2] Cf. notre réflexion (« figure et métaphore : poésie de la profondeur »). qui s'appuie sur la démonstration de Franck Mercier, *op. cit.*, p.126.

PARTIE 4. UN DISCOURS SOUS UN « REGARD CONDITIONNÉ OU VOILÉ PAR L'OMBRE DU CHEF-D'ŒUVRE »[1] : ESSAI DE RÉHABILITATION D'UNE LITTÉRATURE « ANCILLAIRE ».

Dans son étude de l'œuvre de D'Aubigné, Marie-Madeleine Fragonard fait état de l'aspiration, à la charnière du XVIe et du XVIIe, d'une génération de poètes chrétiens, tant catholiques que réformés, manifestant la volonté de christianiser le Parnasse. Ses blandices profanes sont désormais tenues pour inconvenantes par des hommes qui se vivent d'abord comme de pieux chrétiens. Christophe Bourgeois fait, lui aussi référence, dans son étude consacrée à la Muse chrétienne[2], à une fraction non négligeable d'hommes de culture qui professent une croyance optimiste dans la grandeur de l'homme et qui proclament s'être convertis. Dévots, ils promeuvent, dans un revirement idéologique mais non rhétorique, la répudiation d'une pensée et d'une poésie désacralisée tenue désormais pour dévoyée. Ces lettrés sont attentifs à une réception convertie d'une œuvre où l'élan de la foi doit nécessairement accompagner l'émotion esthétique. Antoinette Gimaret [3] a souligné l'importance du contexte tridentin qui a amené à cette véritable conversion conduisant à cette « approche à la fois doctrinale et exégétique de type allégorique » de la Passion. Pour des poètes dont l'auteur des *Théorèmes* est un des plus brillants représentants, le propos littéraire travaillé par des angoisses eschatologiques, déstabilisé par les incertitudes politiques du temps, s'inscrit alors dans une littérature idéologiquement très engagée. L'intellectuel chrétien Jean Bastaire déclare même – mais sans le démontrer – que, pour eux, l'instrument littéraire s'est mué en outil d'ascèse, instrument d'une expérience indicible.[4] L'analyse de Jean Bastaire, qui se révèle tout aussi concise que pertinente, ne s'applique toutefois qu'à certains aspects

[1] *Conteurs italiens de la Renaissance*, sous la direction d'Anne Motte-Gillet, Paris, Gallimard, 1993, préface de Giancarlo Mazzacurati, p. XIII.
[2] Christophe Bourgeois, *op. cit.*.
[3] Antoinette Gimaret, *op.cit.*, pp. 73-74.
[4] Jean Bastaire, *La Passion du Christ selon les poètes baroques français*, Héricourt, Orphée/La Différence, 1993, p. 10 : « Voilà donc des chrétiens pour lesquels la pratique du sonnet est certes une tâche esthétique mais subordonnée ou plutôt ordonnée, orientée à un labeur mystique. Loin de simples versificateurs, ces poètes sont sans doute des hommes de l'art, chez qui la connaissance des règles du métier, dans un genre fort contraignant, sert à l'expression d'une sensibilité personnelle et d'une imagination particulière. Mais ce sont aussi, d'un même élan, des hommes de prière, qui emploient l'instrument littéraire comme un outil d'ascèse et utilisent l'art des mots pour traduire une expérience indicible. »

de l'œuvre de Jean de La Ceppède. Elle ne renvoie qu'aux fragments prestigieux du poète aixois, ses sonnets, éléments certes majeurs (les 520 sonnets des *Théorèmes*) de sa production. Mais elle ne fait nullement état d'un volet extraordinairement développé de ce même ouvrage, à savoir l'appareil critique dont l'auteur a assorti son propos poétique.

Jean Bastaire représentatif de la plupart de ceux que les *Théorèmes* ont séduits, passe sous silence une part importante du substrat de l'œuvre : les notes qui tissent pourtant un réseau très dense dans lequel s'imbriquent les sonnets. L'analyse herméneutique ne pourrait-elle donc pas s'appliquer à l'œuvre envisagée dans son intégrité, dans toute sa plénitude ? Ne pourrait-elle donc aussi envisager de réfléchir sur les « annotations » ? Car ces annotations sont, plus que les sonnets eux-mêmes, marquées au poinçon de cette volonté de porter un message exégétique, sans aucun souci esthétique ne l'entrave. Celui qui déplore l'aveuglement stérile qui a enseveli la poésie dévote dans trois siècles d'oubli, témoigne d'une cécité comparable dans sa lecture très sélective de l'œuvre de La Ceppède :

> Pourquoi un tel aveuglement ? Qu'est-ce qui a cimenté ce blocage de trois siècles envers une production poétique qui constituait un fabuleux phénomène ? Censure d'autant plus efficace qu'elle résultait d'un total accord entre croyants et incroyants, rejetant conjointement une poésie indigne de passer à la postérité. Pour quelles raisons cet ostracisme unanime ?[1]

On pourrait dès lors s'accorder sur le fait que l'œuvre de La Ceppède a été la victime d'une double cécité, en premier lieu, dans ses sonnets baroques mais aussi dans ses annotations qui n'ont été publiées qu'à deux reprises : dans l'édition de Jean Rousset à laquelle renvoient toutes nos références, en second lieu dans l'édition critique des *Théorèmes* de 1613 dirigée par Yvette Quenot, (les *Théorèmes* de 1622 n'ayant pas bénéficié de ce privilège). Si l'on peut savoir gré à l'intellectuel chrétien d'avoir, avec Jean Rousset, contribué – à la suite de l'abbé Brémond – à dégager La Ceppède d'un ostracisme total en réhabilitant ses sonnets et à en souligner, avec beaucoup de finesse, la beauté, on peut regretter qu'il n'ait pas parachevé cette restauration avec – *a minima* – la mention des annotations qui accompagnent les poèmes. Ces annotations sont évidemment utilisées avec profit par les commentateurs de La Ceppède mais demeurent réduites à une fonction ancillaire alors que l'intérêt qu'elles devraient susciter est à la mesure de leur abondance. Il reste donc désormais à tenter d'exhumer des limbes les annotations de la main de La Ceppède et reconnaître leur apport majeur à l'œuvre dans son ensemble puisqu'elles constituent par leur richesse – peut-être même par-delà la volonté de leur auteur – une œuvre éminemment respectable, mise en abyme dans l'œuvre reconnue désormais des *Théorèmes*.

Nous avons eu le privilège de consulter à la Bibliothèque Municipale de l'Alcazar de Marseille, le fort cahier de notes prises par un chartreux Dom Nicolas Thienne à partir de sa lecture des *Théorèmes*, quelques années après leur publication. Couvert d'une écriture en tous petits caractères, souvent assez difficilement déchiffrables d'ailleurs, ce document très personnel témoigne d'un intérêt manifestement passionné pour l'œuvre du poète aixois de la part d'un de ses contemporains, dévot comme lui. Mais il témoigne surtout que les annotations intéressent au moins à part égale notre pieux lecteur car ce sont elles, pétries de l'exégèse des Pères de l'Église, qui alimentent sa propre méditation. Jacqueline Plantié, qui a eu évidemment, elle aussi, sous ses yeux ce document absolument unique, en convient malgré un agacement assez perceptible à l'égard de Dom Nicolas Thienne, pas assez sensible, d'entrée de jeu, au pouvoir poétique du chef d'œuvre

[1] *Ibidem.*

laceppédien[1] . Elle conclut cependant que le pieux ecclésiastique a pu « s'instruire en lisant les *Théorèmes*, et que Nicolas Thienne fut probablement un lecteur tel que La Ceppède rêvait d'en avoir : un lecteur pour qui les annotations avaient autant d'importance que les sonnets » a été pris par la force poétique de l'œuvre. Dom Nicolas est enfin devenu « un lecteur dont le goût poétique s'affin[ait][2] à mesure qu'il avan[çait] dans sa lecture. »

Ce document prouve surtout, à nos yeux, que la réception des *Théorèmes* ne peut se concevoir sans tenir compte des attentes du lectorat dévot du XVIIe… Or l'idée qui a prévalu, auprès des lectorats ultérieurs est que seul le sonnet était « poétique » au risque de dénaturer une œuvre composite certes mais harmonieuse dans sa diversité. Pour paraphraser un sonnet évoquant la descente du Christ aux limbes, il semblerait que l'on ait dissocié la bague des *Théorèmes* en réservant la gemme et oubliant le chaton :

> La bague démontée en pièces retenue
> Est par le même Orfèvre à l'instant soutenue,
> Une main tient la pierre, et l'autre le Chaton.[3]

Les légitimes interrogations que Jean Bastaire soulève sur l'ostracisme qui affecte la poésie baroque et dévote en général peuvent, en effet, lui être retournées en particulier sur un pan important de l'œuvre de La Ceppède car on le voit *mutatis mutandis* affecté du même rétrécissement du champ d'observation dans sa critique que ceux qu'il met à l'index. Peu de critiques pourtant ont été aussi clairvoyants en ce domaine que celui qui condamne l'ostracisme dont souffre le « prodigieux déferlement d'œuvres qui s'est manifesté pendant plus de cent ans entre 1570 et la fin du XVIIe ».[4] Dans son anthologie qui présente les *Théorèmes*, est malheureusement totalement passé sous silence le commentaire composé par La Ceppède lui-même. Le « scotome littéraire » de Jean Bastaire ne constitue hélas en aucune façon une exception. Force est de constater que les notes sont le plus souvent passées sous silence ou accompagnées d'un commentaire minimaliste par les critiques. Parfois, elles sont marquées d'une condescendance que certains critiques accordent chichement d'ailleurs aux sources de La Ceppède qualifiés de « presque illisibles ». Les annotations seraient-elles, elles aussi, devenues presque illisibles, pour susciter un intérêt si mesuré ?

> Il est intéressant de suivre le poète dans sa recherche, et de se rendre compte qu'il est, sur un point, tout à fait « classique » : il puise la matière de ses vers (et de sa prose) un peu partout ; son but n'est pas de trouver du nouveau mais de dire mieux. Du reste, s'il est indispensable de prendre la mesure de ses dettes, il ne l'est pas moins de vérifier que la plupart des auteurs dévots du XVIe siècle auxquels il doit le plus sont devenus aujourd'hui presque illisibles : ils n'existent plus que par

---

[1] cf. *infra* XII. A. La « composition de lieu », outil préparatoire à la méditation.

[2] Le choix du verbe « s'affiner » est significatif : à la lecture un peu « rustique » et « utilitariste » des annotations s'oppose, selon l'amoureuse des belles lettres, la recherche de l'élégance que requiert le discours poétique…

[3] II, I, 11.

[4] Jean Bastaire, *op. cit.* p. 10 : « Cessant d'être objet de sarcasme et de mépris, l'art baroque est devenu outil de libération pour l'imaginaire et le style. Dans le domaine littéraire, l'effet a été plus lent à se concrétiser et n'a pas encore atteint le grand public. Non moins amorti, l'éveil en milieu chrétien reste à peine sensible. Qu'on songe à la petite phalange qui seule connaît Jean de La Ceppède, géant de la poésie mystique. »

> les vers de l'emprunteur ; à partir du moment où La Ceppède les utilise, « ils descend[ent] » de lui.[1]

Mais pourquoi feindre que ces annotations ne soient pas constitutives des *Théorèmes* et comment justifier l'indignité qui les affecte et leur dénie le statut de texte à lire – à défaut de leur reconnaître celui d'authentique littérature ? Est-ce le fait d'avoir été rédigées en prose alors qu'elles sont confrontées à la poésie coruscante des sonnets ? Voudrait-on considérer dans les sonnets une âme poétique en se détournant de la prose trop « corporelle » des annotations ? Ou la diversité formelle – si peu classique – de ce véritable appareil critique serait-elle à ce point déconcertante qu'il faille faire l'impasse sur lui ? Bien que ce soit l'œuvre tout entière qui mette en scène la théologie chrétienne de la rupture, la critique semble se détourner non sans hauteur d'un commentaire qui semble faire écho à la « glose d'Accurse », évoquée crûment par Rabelais dans son Pantagruel[2]. Influencés sans doute par l'ironie acide de la révolution montaignienne[3] qu'évoque Michel Charles[4], les critiques de La Ceppède ignorent peu ou prou son commentaire surabondant. Son emphase les en dissuade probablement.

I. Un discours auxiliaire ou essentiel pour la conversion de la muse ?

Les critiques pris dans un horizon idéologique qui les empêche de considérer ces notes comme l'œuvre poétique tout autant que les sonnets semblent suggérer par leur silence qu'il n'y a guère d'intérêt à se pencher sur un commentaire en rupture formelle avec l'œuvre poétique. Mais un tel désintérêt pose un réel problème : ignorer ces notes ne conduit-il pas à se dispenser d'une réflexion sur la nature et le sens profond de l'œuvre envisagée dans son intégrité ? Quel horizon d'attente est porté par une telle conception si poétique ? Ne serait-ce pas, par un hommage très sélectif, tordre le cou au projet laceppédien en faussant sa perspective ? Admirer la beauté d'un sonnet, d'un vers, quoi de plus légitime, mais une note peut aussi – nous espérons le démontrer plus avant – être porteuse de beauté ? Amputer directement ou indirectement des annotations

[1] *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de notre Rédemption*, éd. Jacqueline Plantié, p. 21.

[2] « [Pantagruel] vint à Bourges où estudia bien long temps et proffita beaucoup en la faculté des loix. Et disoit auculnesfois que les livres des loix luy sembloyent une belle robbe d'or triumphante et precieuse à merveilles, qui feust brodée de merde, car disoit il, au monde n'y a livres tant beaulx, tant aornés, tant elegans, comme sont les textes des Pandectes, mais la brodure d'iceulx, c'est assavoir la glose de Accurse est tant salle, tant infame, et punaise, que ce n'est que ordure et villenie », François Rabelais, *Pantagruel,* V*,* Paris, Gallimard, 1994, p. 231.

[3] Michel de Montaigne, *Essais,* III, 13, *De l'expérience*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1045-1046.

[4] Michel Charles, *L'arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 141 citant Montaigne : « Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject : nous ne faisons que nous entregloser. Tout fourmille de commentaires ; d'auteurs, il en est grand cherté. Le principal et plus fameux sçavoir de nos siecles, est-ce pas sçavoir entendre les sçavants ? Est-ce pas la fin commune et derniere de touts estudes ? Nos opinions s'entent les unes sur les autres. La premier sert de tige à la seconde, la seconde à la tierce. Nous eschellons ainsi de degré en degré. Et advient de là que le plus haut monté a souvent plus d'honneur que de mérite ; car il n'est monté que d'un grain sur les espaules de penultime. »

d'une œuvre revient tout simplement à amputer l'œuvre : qu'elles y figurent devrait suffire à les considérer… Opérer ainsi un choix radical sans prendre la peine de justifier la démarche, ne laisse pas d'interroger. Imagine-t-on, à Florence, dans la nouvelle sacristie des *Cappelle Medicee*, un critique s'extasier sur le poli admirable de la sculpture du corps du Jour[1] pour déplorer, dans le même temps, l'apparente négligence d'une tête à peine ébauchée au motif qu'elle déparerait ? Qui, dévisageant le chef-d'œuvre de Michel-Ange ne mesurerait pas que la force de la sculpture repose pour une large part sur l'effet prononcé de « *non finito* » ? Comment refuser de donner un sens à ce dialogue entre le lisse et le rugueux ? C'est pourtant l'exercice auquel, dans le domaine des lettres, se livre trop souvent la critique à quelques exceptions près – comme le souligne Robert Mélançon conscient d'une possible et fâcheuse distortion[2] quand seule la poésie trouve intérêt auprès de ses commentateurs alors qu'elle est indissociable de la prose de ses annotations …

Car enfin les *Théorèmes* ne se présentent pas comme un simple assemblage juxtaposant poésie et prose, ils donnent à voir la composition de deux discours, composés par la même main, qui se répondent. Leur co-existence est d'abord un « mariage » et le texte n'est pas l'un ou l'autre, c'est l'un en même temps que l'autre, aussi indissociables que Pantagruel l'est de Panurge. L'élément prosaïque des annotations constitue une part indéniable du projet laceppédien et s'impose avec la même nécessité pour la cohérence et la signification de l'œuvre que les deux éléments d'un diptyque. Les deux types d'écrits s'entrelacent, leur alternance et leur mariage fait sens. Il suffit de comparer le commentaire de Marc-Antoine Muret des *Amours* de Ronsard et les annotations de La Ceppède pour mesurer la différence de statut des deux textes.

Le premier constitue un ajout non indispensable apporté à la lecture de l'œuvre du Prince des poètes. Il est conçu par un tiers. Il est composé de paraphrases qui éclairent le sens des vers comme le ferait une traduction en langue courante et profane. Alors que les annotations des *Théorèmes*, composées par l'auteur lui-même – parfois même ciselées – ne sont jamais réduites à une paraphrase en prose de pièces poétiques. Elles sont diverses dans leurs formes et leurs fonctions. Elles ne ressemblent pas à d'autres commentaires qui leur seraient contemporains. En conséquence, ignorer les notes qui recouvrent des fonctions très diverses (informer, authentifier, consolider, discuter) conduit à une double mutilation de l'analyse : d'une part, elle s'interdit d'interroger le sens global de l'œuvre et d'autre part, elle sous-estime peut-être – paradoxalement – le rôle spécifique dévolu aux sonnets dans l'interaction de ces deux discours que La Ceppède, lui-même, hiérarchise puisqu'il n'accorde le statut de méditations qu'aux seuls sonnets. Yvette Quenod qui s'est penchée avec intérêt sur ces annotations souligne que le poète aixoix sans doute par modestie ne leur attribue pas le terme de « commentaires ». Mais dans un article éclairant, Florent Libral identifie l'existence d'un troisième texte virtuel né du mariage du poème et de l'annotation qui donne tout son sens au poème. L'annotation ne se limite donc pas à n'être qu'une simple

[1] Voir illustration en annexe p. 586.

[2] Mélançon, R., *op. cit.* p. 140 : « Cette mise en situation s'avère d'autant plus nécessaire que La Ceppède a lui-même entouré ses poèmes d'un énorme commentaire dans lequel il cite surabondamment – l'index compte 171 noms – à peu près tous les textes qui peuvent faire autorité en matière de théologie, mais dans lequel il tait à peu près complètement ses sources littéraires[…] ces silences portent à conséquence puisque des pans entiers de l'intertexte des *Théorèmes* restent négligés par les commentateurs modernes, ce qui nous interdit de comprendre à certains égards la portée considérable de ces poèmes. »

caution apportée à un discours théologique, « une défense et illustration de la norme »[1] mais devient une composante essentielle d'un discours génériquement composite et polymathique orienté vers une visée pédagogique, fruit d'une lecture dialectique :

> la note d'autorité ne se contente pas toujours de conférer à la « muse théologienne » une simple légitimité mais, bien plus, elle révèle parfois la cohérence d'un discours, sous-jacente au poème. Ce qui est en germe dans une telle modalité, c'est la genèse d'un troisième texte virtuel, né de la réunion de la note et du poème, texte dont les vertus sont à la fois stratégiques et pédagogiques, et se fondent sur un idéal de clarté.[2]

De plus, si on décide d'attribuer aux notes le statut d'un *sermo pedestris* méritant commentaire – comme on le fit pour l'*Épître aux Pisons* –, on constate aisément qu'elles tissent un lien plus familier avec un auteur qui n'est plus « en majesté ». Elles suggèrent, en effet, comme par un effet kaléidoscopique, des visages complémentaires de La Ceppède. Aux traits hiératiques du prophète inspiré s'ajoutent les reflets d'autres visages qui se répondent comme dans le portrait triple de Charles Ier peint par Van Dyck[3].

I. A. UNE NOUVELLE PROBLÉMATIQUE

Rompant avec l'usage commun qui frappe les commentaires des *Théorèmes*, Daniel Chouinard[4] a le mérite, quant à lui, de faire preuve d'originalité et de soulever un problème qui reste important pour la réception de cet « étrange monstre » que sont les *Théorèmes*. Il met en effet en lumière une alternative qui traduit assez fidèlement la perplexité[5] à laquelle cette masse considérable de notes conduit tout lecteur non averti :

> En termes simples, s'agit-il d'un ouvrage quelque peu monstrueux à verser au dossier des controverses religieuses des XVIe et XVIIe siècles ? Ou serait-on, au contraire, en présence d'une pratique textuelle susceptible de « déconstruire » notre conception de la poésie baroque et renaissante ?

La question que pose Daniel Chouinard met quelque peu en évidence le caractère anachronique de notre horizon d'attente : il nous invite à un examen attentif de ce long commentaire, métatexte laceppédien que l'on est tenté de considérer comme l'atelier de l'œuvre. Et, dans une certaine mesure, La Ceppède lui-même, par ses contradictions, nous invite à réfléchir sur le rapport qu'il entretient avec ses commentaires qu'il ne désigne jamais par ce terme comme le souligne fort justement Yvette Quenod :

---

[1] Florent Libral, « La note d'autorité dans la poésie religieuse au XVIIe siècle », Revue Littératures classiques, 2007/3, N°64, p. 150.
[2] *Ibidem,* pp. 153-154.
[3] Voir illustration en annexe p. 593.
[4] Daniel Chouinard, « La Ceppède ou la fuite du sens », *Études littéraires*, 20, n° 2, 1987, p. 93-100, http://id.erudit.org/iderudit/500805ar, mis en ligne le 12 avril 2005, consulté le 19 juillet 2021.
[5] Perplexité qui n'est pourtant pas apparente dans la dernière édition en date des *Théorèmes* dirigée par Jacqueline Plantié. La critique a manifestement choisi de n'en citer qu'un échantillonnage, sur un mode homéopathique vraiment frustrant. Mais ce choix qui revient à une forme de discrimination silencieuse, n'est, nulle part, par elle évoqué, justifié et encore moins assumé.

> Les remarques, références, développements qui suivent les sonnets de La Ceppède sont donc qualifiés par lui d'annotations. Il ne leur applique jamais le mot commentaire qu'il n'emploie que pour évoquer les œuvres ainsi nommées par leurs auteurs, profanes ou religieux : les Commentaires de Sabellicus[1], de Junctinus[2] et de Olaüs Magnus, de saint Ambroise[3], de saint Jérôme[4], de Jansénius[5], de Maldonat, etc. Lui ne fait pas de commentaire, mais plus modestement rédige des annotations. Il ne vise ni l'oraison, comme dans son Imitation de la Penitence de David, ni le commentaire libre de ses poèmes (encore qu'il puisse apparaître bel et bien présent dans telle ou telle de ses annotations). A l'inverse des commentateurs de la pleine Renaissance, pour qui le texte à commenter est « une invitation au voyage », un prétexte à « excursion », il veut simplement, comme la Renaissance finissante, éclairer le texte, le sien en occurrence.[6]

Il suggère avoir la conscience très nette d'un genre relatif à l'annotation par l'infraction qu'il dit être sur le point de commettre :

> La loy de l'annotation ne nous permet pas de nous estandre plus avant en ce discours, il suffira de dire en un mot qu'on se peut probablement arrester à l'opinion des Médecins, qui tiennent que la vision se fait par tous les deux, c'est-à-dire, et par la réception des espèces, et par l'émission des esprits, ou rayons de la veüe.[7]

Cette annotation atteste de la conscience d'une norme transgressée et s'avère être un avertissement piquant alors que cette « loy de l'annotation » ne semble être attestée nulle part. La seule indication donnée par tous les métadiscours qui sont attachés à l'annotation indiquent, qu'elle se doit d'être brève et ne figure qu'à partir du dictionnaire de Furetière (1690), sensiblement postérieur donc aux *Théorèmes* :

> ANNOTATION. s.f. : Commentaire succint, ou remarque qu'on fait sur un livre, sur un écrit, pour en éclaircir quelques passages, ou pour en tirer quelques inductions et consequences. Les Critiques du dernier siecle ont fait de doctes Annotations sur tous les Auteurs Classiques, cet Advocat a fait de belles Annotations sur le Factum de la partie adverse, il en a tiré de grands advantages.

Or, pour qui a approché l'édition originale des *Théorèmes spirituels*, une telle remarque ne manque pas de surprendre. En effet, si un code – que nous n'avons pas réussi, à notre grand regret,

---

[1] Annotation 4 *D'une triste journée* p. 232 du sonnet I, II, 22. Sabellicus, érudit italien vécut au XVe siècle et publia notamment des commentaires sur les Anciens.

[2] Annotation 1 *Des eterneles nuicts* P. 166 du sonnet I, I,77 : Pource que l'air y est extremement espais & nuageux, & que les rais du Soleil y sont tellement foibles, qu'ils font eslever beaucoup plus de vapeurs qu'ils n'en peuvent consommer : Et ne pouvant par ainsi rasserener l'air, il se peut dire qu'il n'y a point de jour. C'est le texte de I. de Sacrobosco au 3. de son Sphere, *De qui le zenith, & le point vertical, est au Pole du monde,* Si que les Anciens ont estimé les Poles inhabitez pour leur extreme obscurité & froideur. A quoy toutesfois les Modernes contredisent, comme on peut voir au Commentaires de Junctin & d'Olaüs Magnus audit lieu. (Junctinius ou Giuntini, théologien et astronome italien né à Florence en 1522, mort à Lyon en 1590. Olaüs Magnus, prêtre et diplomate suédois du XVIe siècle , publia une *Historia de Gentibus septentrionalibus.*)

[3] I, II, 14 Annotation 2 *Son courage* p. 220 du sonnet I, II, 14.

[4] Annotation 1 *Presomption* du sonnet I, I, 13.

[5] Annotation 2 *Et le pas* p. 254 du sonnet I, II, 35.

[6] Yvette Quenot, *op. cit.*, p. 191 (citation et notes afférentes).

[7] Annotation 2 *Leurs flammesches dardants* p. 367 du sonnet II, II, 84.

à identifier malgré des recherches ciblées – avait régi « l'annotation » en la reconnaissant comme « genre », il n'aurait pu que rendre compte du « format » court de ce type d'écrits… La brièveté en aurait été même la pierre angulaire. Si cette « loy » avait existé, convenons que La Ceppède l'eût transgressée pourtant souvent, et outrageusement ! Un seul exemple pourra justifier notre étonnement : rien de moins que 24 pages de l'édition originale pour une seule annotation[1] que nous analyserons d'assez près. Quelle peut être alors cette « loy de l'annotation » qu'il ne définit jamais et dont il ne donne jamais d'autre exemple comparable chez ses pairs ? De plus, la récurrence de la remarque (« en un mot ») qui est si manifestement en rupture avec la réalité concrète de l'œuvre nous conduit à nous interroger sur le statut, la fonction et peut-être même l'esthétique de ce discours en prose, omniprésent et contiguë aux sonnets. Yvette Quenot analyse et dénonce non sans une grande sévérité et une pointe d'irrévérence – que nous ne partageons pas – cette « hypertrophie » des apports doctrinaux dans la seconde partie des *Théorèmes* :

> La Ceppède – avait-il trop présumé de ses forces ? – multiplie les notes pesantes qui dispensent une connaissance parfois rigide et encombrante.On dirait qu'il perd un peu de cet art de la contraction qui lui a valu tant de réussites, en vers comme en prose ; il le pratique encore, certes, mais moins constamment, moins habilement qu'à ses débuts. Et il s'en aperçoit, puisqu'il allègue la « loy de l'annotation » pour ne pas s' « estandre plus avant en ce discours » […] s'il affirme vouloir éviter toute « prolixité » c'est bien qu'il n'y parvient plus aussi aisément que naguère.[…] Mais il s'essouffle ; bien des notes sont purement recopiées. L'avant-dernier sonnet de l'œuvre et son annotation 2 disent trois fois la même chose une fois en vers2, une fois en prose3, une fois encore, dans le latin de St Augustin4. Comme le dit l'auteur dans le vœu final, il était temps de faire aborder sa « Carine lassée ».[5]

Nous nous emploierons donc, pour notre part, à démontrer que les contradictions entre la pratique effective et sa référence à des règles canoniques de composition de toute évidence régulièrement transgressées, éclairent peut-être le statut ambiguë d'un texte trop peu exploré par la critique.

Nous nous appliquerons, en conséquence, à démontrer que ce que l'on s'accorde à considérer comme sous-texte, joue en réalité un rôle éminent en qualité de double prosaïque de l'étincelante parole poétique, rôle sans doute moins élégant, mais rôle essentiel.

Nous nous interrogerons sur la relation que cette production en prose entretient avec les sonnets. Choisissant de renverser le point de vue adopté par l'essentiel de la critique – dont on a mesuré l'indifférence à l'égard de ce qu'elle tient pour une sous-production – nous nous risquerons donc à tenter de positionner ce sous-discours : gangue protectrice seconde et périphérique ou sédiment métaphysique originel de la poésie « altiloque » des méditations ?

---

[1]Annotation 4 *agonie* p. 87 du sonnet I, I, 37.

[2] Puis qu'Esprit est le Fils, puis qu'Esprit est le Père / Puis que sainct est le Père, & que le Fils est sainct ?

[33] Puis que le Père est Esprit, que le Fils est Esprit, puis que le Père est sainct, & que le Fils est sainct.

[4] Qui, & Pater spiritus, & Filius Spiritus, & Pater sanctus, & Filius sanctus…

[5] Yvette Quenod, *op. cit.*, p.193.

Ce faisant, nous garderons en mémoire le petit florilège du *Dictionnaire de Trévoux*[1] en espérant pouvoir, nous garder d'y trouver anachroniquement une regrettable résonnance nous concernant :

> « Il arrive d'ordinaire qu'un Commentateur se consume à supposer à son Auteur des beautés auxquelles il n'a point songé, et à l'enrichir de ses propres pensées » assure Saint-Évremond ; « Les commentateurs rebutent, dit La Bruyère, parce qu'ils sont trop abondants et d'ordinaire chargés d'une vaine et fastueuse érudition » ; « Très souvent des Commentateurs, reprend Saint-Évremond, entassent une littérature mal choisie, qui ne fait que fatiguer les Lecteurs, et s'amusent à prouver des choses qu'il vaudroit mieux ignorer éternellement que d'avoir la peine de les lire. »

I. B. L'ÉVOCATION DES « ANNOTATIONS » PAR LA CEPPÈDE[2]

I. B. 1. LES MARGINALIA DE L'AVANT-PROPOS, DES ÉLÉMENTS DÉFENSIFS ?

Dès son *Avant-Propos* adressé à la France, La Ceppède expose son projet poétique dans lequel l'accent est mis sur la rupture idéologique que portent les *Théorèmes*. Il y évoque des annotations auxquelles il assigne sans ambiguïté une fonction défensive pour résister aux assauts de la calomnie. Il les a lui-même rédigées, (« Je moy-mesme », « mes ») geste d'une grande audace si l'on se rappelle que Ronsard avait fait appel à Muret pour un projet analogue :

> Or pour ce que la calomnie, qui mord ordinairement sur nos actions, attaque principalement les œuvres qui traittent de la religion pour les arguer d'hérésie, j'ai voulu moy-mesme faire des annotations à mes Théorèmes, pour marquer les lieux de l'Escriture ou des Saincts Peres, qui me doivent estre à garent de tout ce que j'ai escrit, que j'ai néantmoins soumis et soumets encore maintenant pour tousjours à la censure de l'Eglise : protestant de ne vouloir jamais insister qu'à ce qu'elle approuvera. Cependant ce double travail te relèvera de la peine d'un plus long et fascheux estude, pour recueillir les passages qui te peuvent servir en l'imitation de mes conceptions.

Cette « annotation sur les annotations » ne manque pas d'intérêt car, d'une part elle suggère que le « double travail » mérite peut-être un éloge renforcé mais, d'autre part, elle suggère que La Ceppède se présente comme un auteur influent, digne d'imitation (« les passages qui te peuvent servir en l'imitation de mes conceptions »). Si l'on suit La Ceppède, les annotations ne font pas partie à proprement parler des *Théorèmes* mais ne peuvent pourtant pas être de lui dissociées puisqu'elles leur apportent la caution indispensable d'autorités sans laquelle ces écrits ne sauraient résister aux assauts mortifères de la calomnie. Le terme de « garent », tiré du domaine juridique est d'ailleurs particulièrement éclairant puisque – si l'on se réfère à l'article *garant* du Dictionnaire de

[1] Cité par Jean Céard, « Les transformations du genre du commentaire » dans *L'Automne de la Renaissance (1580-1630),* Paris, dir. J. Lafond et A. Stegmann, Paris, Vrin, 1981, p. 113.

[2] Notons qu'aucune annotation ne figure dans les *Pseaumes de la Pénitence de David* (1594), seuls les *Théorèmes* de 1613 et 1622 en sont pourvus.

Nicot[1] – La Ceppède se présente comme l'héritier légitime des Écritures et des Pères de l'Église, qui lui doivent de droit, assistance :

> Garant, m. acut : est celuy qui de droict est tenu faire bon, valoir, iouir, tenir et posseder à vn autre ce qu'il luy a cedé et transporté, soit qu'il le luy ait promis par le contract, soit que le droict l'y oblige, *Is quem de euictione tenet actio. Vindex litis. Author. Bud.* […] Garant est en outre vusite pour defenseur, *In genere atque in vniuersum.* Ainsi l'on accouple les deux, comme, Tu es mon garant et defenseur, *Protector, Vindex, Liberator, Propugnator.* Et, ie recours vers vous à garant, *Ad te vt me tueare confugio.*

Julien Gœury considère l'*Avant-Propos* comme un élément de dispositif de défense avancée au service d'une œuvre engagée. C'est dans ce texte en prose qui ouvre la marche à toute l'œuvre, que figurent les premières notes disposées en *marginalia.* Leur usage y est précisé par l'auteur. Le commentant, Julien Gœury use d'une analogie de type militaire pour éclairer la fonction de l'*Avant-Propos*, celle d'une redoute, première ligne de défense, offrant « des garanties réelles et symboliques qui […] protègent [le texte poétique], sur le plan politique et littéraire, des attaques menaçant l'œuvre dans la société et dans l'imaginaire de l'Ancien Régime ». Le dispositif s'avère en effet des plus stratégiques puisque, dans une mise en abyme martiale, les annotations tiennent un rôle défensif supplémentaire au sein même d'un ensemble qui évoque, selon Julien Gœury, une architecture militaire. Les annotations garantissent la position de verrou constitué par l'*Avant-*Propos, à la fois poste d'avant-garde pour lancer l'offensive contre l'hérésie et site de repli face à ses assauts. La redoute a clairement pour vocation de protéger les sonnets, armes offensives dirigées contre l'hérésie. En effet, les sonnets sont maintenant découplés de leur vocation poétique antérieure, dont l'auteur des *Théorèmes* ne reconnaît plus la légitimité *:*

> Le poète chrétien envisage d'emblée le travail d'écriture comme un combat à l'encontre du genre qu'il pratique. Il ne s'agit pas là d'une littérature sûre de ses effets et s'appuyant sur un art poétique éprouvé, mais d'un exercice de subversion qui, tout en réutilisant inlassablement des modèles profanes, les investit, les retourne et finit par les réinscrire à l'intérieur d'une poétique originale. C'est un poète inspiré qui est censé accomplir une œuvre sainte. De l'agrément recherché auprès du pouvoir temporel. Le poète se réclame en effet de cette poésie chrétienne qui n'a pas besoin d'art poétique puisque l'inspiration lui vient du Ciel : « Et l'Éternel (pour passer des ombres à la lumière) nous fit jadis bien voir clairement combien il agréoit cette belle. »[2]

Pourtant le travail d'écriture envisagé par La Ceppède relève moins, à nos yeux, d'un affrontement belliqueux que de la restauration – qui n'exclut pas la polémique – d'un pouvoir qui avait été dévoyé par des héritiers peu scrupuleux. Dès lors l'*Avant-Propos* se révèle moins une redoute défensive évoquant un repli doctrinal qu'une harangue conquérante portée par le récit glorieux d'une entreprise victorieuse telle l'anabase que rapporte Xénophon. L*'Avant-Propos* rend compte en effet de l'engagement revendiqué par l'auteur, fier de prendre sa place dans un débat qu'il sait âpre.

La violence se lit aussi dans l'évocation de la « calomnie » au comportement extrêmement agressif. Il suffit, pour mesurer sa pugnacité, de se rapporter à la métaphore *in absentia.* Elle dénote la bestialité qui caractérise l'hérésie. Le vocabulaire qui la porte est dépourvu de toute ambiguïté : l'hérésie « mord » et « attaque », le combat suggéré est implacable. Dans ce contexte extrêmement

[1] Nicot, 1606.
[2] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 30. *Avant-propos.*

vif, les premières annotations qui se présentent matériellement comme des *marginalia* inscrites dans l'immédiate périphérie du texte, portent un message qui s'avère en réalité d'une importance majeure, pour ne pas dire central. Ce sont d'ailleurs, avec celles qui flanquent la lettre de dédicace *Au Roy* de la seconde partie des *Théorèmes*, les seules annotations de toute l'œuvre présentées selon cette disposition. Protections exhibées, elles contribuent à fonder l'action de La Ceppède, héraut du Christ Rédempteur, qui, à l'image de l'athlète divin, porte l'arme d'une parole consacrée. Les *marginalia* garantissent une caution divine à travers les Écritures. Intégrées au bagage du porte-parole, exposées comme son héros lancé dans l'entreprise épique et conquérante de renverser le Prince du Tartare et délivrer l'humanité de son empire[1], elles constituent bien un élément de protection, mais n'induisent pas de repli. Avec elles, La Ceppède affiche des garants, de « graves authorités » qui authentifient son discours : « pour marquer les lieux de l'Escriture ou des Saincts Peres, qui me doivent estre à garent de tout ce que j'ai escrit ».

*I. B. 2. LISTE DES ANNOTATIONS QUI FIGURENT DANS L'*AVANT-PROPOS

- note 1. David en ses Pseaumes, Moyse, Judith, d'Elbora et autres en leurs Cantiq. comme en Exod.15. ver.2. Judith dernier et autres lieux.
- note 2. Juvencus Prestre sous Constantin escrivit en vers l'Histoire de Jésus-Christ. S Hierosme en l'Epist.1. du liv 2. Cet œuvre est au vol. de la Biblioteque des SS. Peres.
- note 3. En Osée 1. vers.2.3. et 4.
- note 4. Au Deut.21.vers.10 juques au 13.
- note 5. C'est le fils qu'Osée eut de la paillarde Gomer, le nom duquel est un expremé semence de Dieu selon S. Hiérosme en l'Epist. sus cottée.
- note 6. En l'Apocalypse 1. vers.16.
- note 7. De ce monde. Allusion au 15. de l'Exode vers.24.
- note 8. D'Enfer. Allusion au 16. des Juges vers.2.et 3.
- note 9. Ezéchiel au 2. chapitre vers.9. et 10.
- note 9. C'est-à-dire Fils du Seigneur.

L'*Avant-Propos* est encadré par dix notes marginales (et non 9 comme le laisse supposer la numération fautive puisqu'un artefact fait deux fois mention d'une note 9). Les unes renvoient à des repères bibliques, véritables balises où s'ancre son discours (notes 1, 2, 3, 4, 6, 9) et les autres apportent un complément d'information indispensable à une bonne compréhension du propos. Il s'agit dans ce cas d'une élucidation pouvant reposer sur une approche étymologique (notes 5, 7, 8) ou d'un recours à la traduction (deuxième note 9 : *Bananias*, c'est-à-dire « Fils du Seigneur »).

Apporter des garanties incontestables pour affronter « la calomnie, qui mord ordinairement sur nos actions, attaque principalement les œuvres qui traittent de la religion pour les arguer d'hérésie » revient à légitimer son discours par un recours à de graves autorités. Il s'agit là d'une démarche essentielle qui renvoie en effet à l'usage en cours dans le système scolastique et qui se perpétue jusqu'à l'Âge classique. La référence à des garants est toujours de mise pour légitimer une pensée au XVIe siècle. Michel Charles fait état de l'omniprésence de cette recherche de légitimité liée à l'héritage médiéval déjà lointain :

[1] I, III, 8 : « Je vois bas ton Royaume, ô Prince Stygieux, / Et la sainte peuplade à ta force ravie », p. 482.

> On sait que le système scolastique, et dans son aspect intellectuel par sa référence aux textes sacrés, et dans son aspect institutionnel, par son fonctionnement dans la hiérarchie universitaire, est fondé sur la référence aux autorités. L'auteur est celui qui donne une garantie, une caution au discours, moins son être que son droit à être. Il autorise et authentifie. Si les mots auctor, auctoritas, authenticus ont le double sens d'origine et d'autorité, c'est du côté juridique que le sens évolue […]. Il est important de souligner par ailleurs que ce glissement sémantique s'accompagne d'un autre : auctoritas désigne le fait d'être digne de crédit, puis l'écrit même doué de cette qualité. Remarquable coïncidence entre l'objet et la qualité, la chose et l'essence.[1]

De fait, le projet qu'expose La Ceppède dans son *Avant-Propos*, la refondation du discours poétique dans la perspective d'une théologie poétique, exige, plus que toute autre entreprise humaine, une *auctoritas* suprahumaine. Le point de vue de La Ceppède n'est pas en effet l'exposé d'opinions qui relèveraient de sa seule personne mais l'expression d'un projet théologique qui le dépasse.

I. B. 3. LA QUÊTE D'UNE LÉGITIMITÉ THÉOLOGIQUE

Jacques Le Goff fait justement état de la stricte réglementation qui conditionne encore, même en cette fin de XVIe siècle, l'émergence d'une parole autorisée dans le domaine théologique. Or, il s'agit d'un domaine dans lequel La Ceppède – qui n'est pas un clerc mais un juriste – n'a pour légitimité auctoriale que sa foi. Et elle relève du seul domaine privé…

> Rien n'est sûr de ce que l'on peut avancer, sauf ce qui a un garant dans le passé. Et parmi ces garants, il en est de privilégiés : les autorités. C'est évidemment en théologie, science suprême, que l'usage des autorités trouve son couronnement et, fondant toute la vie spirituelle et intellectuelle, est soumis à une stricte réglementation. L'autorité suprême c'est l'Écriture, à quoi s'ajoute celle des Pères de l'Église. Mais cette autorité générale se matérialise en des citations qui deviennent dans la pratique les opinions « authentiques » et finalement les « autorités » elles-mêmes. Ces autorités étant souvent difficiles et obscures, elles sont éclairées par les gloses qui doivent elles-mêmes provenir d'un « auteur authentique ». Bien souvent les gloses remplacent le texte original. De tous les florilèges qui véhiculent les données de l'activité intellectuelle du Moyen Âge, les anthologies de gloses sont les plus consultées et les plus pillées. Le savoir est une mosaïque de citations ou de « fleurs » qu'on nomme au XIIe siècle « sentences ». Les sommes de sentences sont des recueils d'autorités. […] Dans certains domaines le divorce fut gros de conséquences. Les physiciens préférèrent Aristote aux expériences, les médecins et les chirurgiens Galien aux dissections.[2]

Le magistrat aixois aspire cependant, par ses écrits, à occuper une place de premier rang dans ce domaine comme en témoignent les ultimes vers des *Théorèmes* du dernier sonnet :

> Seigneur, fondez ma Glace, et mon cœur allumez,
> Vous m'avez pour cest Œuvre animé de courage,
> Faictez qu'en vostre Église il profite à jamais.[3]

[1] Michel Charles, *L'arbre et la source*, Paris, éditions du Seuil, 1985, p. 134.
[2] Jacques Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval,* Paris, Arthaud, 1964, p. 299.
[3] II, Vœu pour la fin de ce livre et de tout cet œuvre, p. 634 : « Ma Carine est lassée, il est temps d'aborder. / Sus, dressons Uranie, un Autel vénérable / En ce port, et payons nos vœus sans plus tarder / Au vent qui ceste nasse empoupa favorable. / Esprit qui terminez la Triade adorable, / Puis qu'à mon démarrer il vous plut d'accorder / Vostre souffle à ma voile, et de la

Il doit, en conséquence, afficher, dès les premières lignes de son œuvre, son souci d'acquérir une légitimité que seuls peuvent lui accorder les textes sacrés et les voix autorisées au sein de l'Église. Pour La Ceppède, il est incontestable que son œuvre ne renvoie en aucune façon à un point de vue personnel sur le Mystère de la Rédemption mais qu'elle a été inspirée par l'« Esprit » et le Paraclet. Cette entreprise prophétique, résultant d'une conversion, impose donc nécessairement que soit reconnue à son auteur une considération d'un autre ordre que celle accordée à un « auteur grave ». Ainsi l'analyse que fait Stéphan Geonget du concept d' « *opinio* »[1] permet de mesurer à quel point ce concept déterminant pour légitimer un discours profane s'avère ici parfaitement inopérant puisqu'il ne s'agit plus d'« *opinio* » reliée au monde profane mais bien de la proclamation de points de foi et de dogme qui renvoient à un domaine consacré… Dès lors, la compétence en matière juridique que l'on reconnaît au magistrat ne peut convenir même si, nous le constaterons, l'habitus de l'homme de robe perce sous la figure du prophète. L'auteur des *Théorèmes* aspire à une légitimité plus forte, d'un autre ordre.

Les références exclusivement religieuses des *marginalia*, confirment ce caractère strictement théologique d'un projet dont la poésie n'est que le vecteur. S'inscrivant dans la perspective des Pères de l'Église et de la tradition prophétique comme en font état les références à Osée et Isaïe, l'auteur des *Théorèmes* ne peut se contenter d'une légitimité restreinte. Une des premières pièces encomiastiques qui suit la clôture du livre III des *Théorèmes* de 1613, évoque d'ailleurs sous la plume de l'ami de La Ceppède, G. de Terlon – juriste et parlementaire comme lui[2] –, un parcours laïque exemplaire qui confirme certes une excellence personnelle et humaine mais qui n'apporte nullement une caution théologique[3]. Terlon lui reconnaît une probité et une compétence exemplaires dans le domaine profane :

> Or, fus tu Conseiller, & l'une des retraites
> Des loix de ton Sénat ; puis Président tu pris
> Tes Comptes, à tout faire heureusement appris.

Puis il pose dans la foulée une question très légitime que, de fait, La Ceppède met en scène : « Qu'eut cela de conforme au sujet que tu traites ? ». C'est une question audacieuse à laquelle nul ne peut répondre sinon l'Esprit Saint lui-même car il est indéniable – et La Ceppède se plaît à le reconnaître ici – que l'entreprise des *Théorèmes* outrepasse sa compétence de juriste et semble le fruit d'un appel ou d'une conversion comme celle de Paul sur le chemin de Damas auxquels le fidèle ne

---

commander / Je vous dois mon retour, et mon gain mémorable. / Donq pour mon franc aveu de vos chères faveurs / J'offre à ce coup ma Glace à vos saintes ferveurs, / J'appends à vos brandons mon cœur et mon ouvrage. / Seigneur, fondez ma Glace, et mon cœur allumez, / Vous m'avez pour cest Œuvre animé de courage, / Faictez qu'en vostre Église il profite à jamais. »

[1] Stéphan Geonget, *«* Opinion et perplexité, de Montaigne à Pascal », *Journal de la Renaissance*, II, pp. 165-176.

[2] Conseiller du roi comme lui mais au Parlement de Toulouse.

[3] « Encor des vers François ? J'ay de pieces pourtraites / D'un tel pinceau grand nombre. Un haut œuvre entrepris, / Que seul j'ay pris à tache, attache mes esprits, / Et rend de ces escrits mes estudes distraites. / Or, fus tu Conseiller, & l'une des retraites / Des loix de ton Sénat ; puis Président tu pris / Tes Comptes, à tout faire heureusement appris : / Qu'eut cela de conforme au sujet que tu traites ? / Quand tu fus Conseiller ce mot t'aloit souvent / Du grand, & vray Conseil, l'Ange ramentevant. / Puis tes Comptes réglant, faisant tousjours la guerre / Aux abus, tu pensas (sage & judicieux !) / A compter pour toy-mesme, affinant sur la terre / Les Comptes qu'il faut rendre à fin d'aller aux Cieux. ».

peut se soustraire. C'est bien l'Esprit Saint, et lui seul, qui doit le guider dans sa traversée poétique et prophétique. Le Vent Paraclet seul propulse sa « carine » (carène) :

> Puis qu'à mon démarrer il vous plut d'accorder
> Vostre souffle à ma voile, et de la commander.[1]

C'est donc fort logiquement que La Ceppède en appelle à la protection plénière de l'Église. Il soumet son projet « encore maintenant pour tousjours à la censure de l'Église, protestant de ne vouloir jamais insister qu'à ce qu'elle approuvera ». Sous l'autorité de l'Église – à laquelle il se range et à laquelle il subordonne son projet – il aspire clairement à ce que lui soit reconnue une forme de légitimité accordée à un homme de foi dont l'*opinio* comme celle des hommes de foi que sont les Pères de l'Église, ne souffre d'autre remise en cause que celle, éventuelle, de l'Église elle-même. Il s'agit là d'une hypothèse néfaste entre toutes que La Ceppède, loyal et légaliste tant dans le domaine de la loi et du pouvoir temporel que dans celui de la foi, se refuse d'exclure. Il envisage donc, si nécessaire, de « déposer son opinion erronée » pour reprendre le lexique en usage en ce domaine, acceptant par avance de se ranger à ce que l'Église ordonne le cas échéant, tant son allégeance est entière et irrévocable. En effet, « protestant de ne vouloir jamais insister qu'à ce qu[e l'Église] approuvera », il admet tacitement par avance pouvoir se tromper adoptant donc, dans le même mouvement, l'engagement de ne jamais faire preuve de pertinacité, c'est-à-dire de ne jamais persévérer dans l'erreur, de « ne jamais insister » face à une quelconque réserve de l'Église puisqu'une obstination coupable conduirait à une posture hérétique – inenvisageable pour La Ceppède. Car, comme le rappelle Stéphan Geonget :

> Ce qui est […] grave aux yeux de l'Église, ce n'est pas d'avoir tort (même saint Augustin, alors qu'il était privé de la lumière divine, n'a réussi qu'à se tromper) mais de persister volontairement dans l'erreur, c'est-à-dire, concrètement, de préférer son opinion à la vérité révélée par Dieu et transmise par l'Église.[2]

On conviendra donc que si les *marginalia* n'occupent – comme leur dénomination d'« annotations » semble l'indiquer – qu'une position à la périphérie de l'œuvre elle-même dans l'*Avant-propos*, elles assurent toutefois une fonction essentielle, celle d'être le soubassement sur lequel repose toute l'architecture de l'œuvre. À ce titre, au moins, le rôle de ces écrits que La Ceppède ne saurait être minoré…

I. C. LES *MARGINALIA* DE L'*AVANT-PROPOS*, DISPOSITION INAUGURALE DES ANNOTATIONS

Nous avons constaté que La Ceppède désigne son métadiscours sous le vocable « d'annotations » et non de « glose » ni de « commentaire ». Le terme d'annotation, si l'on se réfère aux dictionnaires qui lui sont contemporains comme le Cotgrave (1611), recouvre deux acceptions : une trace écrite et un terme relevant du domaine juridique « *an annotation, a marke, note, observation,*

[1] Vœu final des *Théorèmes* p. 633.
[2] Stéphan Geonget, « Opinion et perplexité, de Montaigne à Pascal », *Journal de la Renaissance*, 2004, II, p. 167.

title, register or a marking, noting, withing that appare not in person, or by Attorny within a yeare after they have beene summoned ». Pour des dictionnaires ultérieurs, celui de Richelet (1680) la trace écrite prévaut : « notes sur quelque auteur. Apostille », mais dans celui de Furetière (1690) si l'on retrouve le caractère bref d'une trace écrite :

> [C]ommentaire succinct ou remarque qu'on fait sur un livre, sur un écrit pour en éclaircir quelques passages ou pour en tirer quelques inductions et conséquence : « les critiques du dernier siècle ont fait de doctes annotations sur les auteurs classiques ».

on retrouve toutefois, notamment dans le second exemple produit, l'origine juridique du terme déjà perceptible dans le Cotgrave : « Cet advocat a fait de belles annotations sur le factum de la partie adverse, il en a tiré de grands advantages. » Enfin, dans le *Dictionnaire* de l'Académie (1694), les deux entrées sont présentes :

> [N]ote un peu longue que l'on fait sur un livre pour en éclaircir quelques passages douteux : Il a fait de belles annotations sur Homère, sur Virgile, sur Aristote, etc. » et « Il signifie en termes de Pratique, l'Estat des biens saisis : on a fait l'annotation de ses biens. »

Que La Ceppède use de ce terme d'annotation à l'exclusion de tout autre ne trouve aucune justification explicite dans toute son œuvre. Deux hypothèses peuvent être avancées : soit l'usage qu'il en fait témoigne d'un héritage de la culture juridique du magistrat aixois, soit il témoigne d'un souci de modestie, le terme d'annotation ne rivalisant pas avec les termes de glose, *sententia*, *disputatio* et surtout commentaire qui cependant recouvrent très exactement à maintes occasions le champ d'intervention de ses annotations.

Pour notre part, nous privilégions la première hypothèse, car La Ceppède désignant, aux yeux du public, son travail comme un travail d'homme de loi, s'autorise pour parler de sa compétence professionnelle reconnue par tous. C'est elle qui l'autorise à formuler des « *opiniones* ». Mais cette compétence ne lui concède qu'une autorité restreinte, notoirement insuffisante dans le domaine théologique. Nous en avons la preuve dans la publication du sonnet d'hommage de G. D. Terlon que La Ceppède choisit de porter à la connaissance de son lectorat ; en effet, La Ceppède aurait pu ne pas le retenir ; s'il le publie, c'est qu'il désire montrer qu'il sort de son univers « naturel » et qu'il s'aventure dans un domaine extrêmement sensible qui exige l'appareil protecteur des annotations. Progressant dans un discours « sous surveillance »[1], il ne peut s'avancer sans garants sur un territoire qui n'est pas le sien puisque c'est un juriste qui « investit » un domaine sur lequel il n'a *a priori* rien à faire. Le surcroît de légitimité dont La Ceppède ne saurait faire l'économie pour que sa parole « prophétique » soit écoutée et méditée relève donc d'une quête dont la masse des 612 pages consacrées aux annotations, tissu serré de références, laisse une trace tangible.

De plus, on notera que la forme des *marginalia* est réservée à l'*Avant-Propos* et à la seconde lettre dédicatoire. Dès l'entrée dans le premier livre des *Théorèmes* de 1613 et celui de 1622, l'annotation migre à la suite du texte poétique, pont matériel entre deux annotations, relayant parfois par des mentions explicites les méditations – imprimées en italiques – entre elles,

[1] Giordano Bruno a été exécuté à Rome en 1600, Louis Gaudridy a brûlé sur un bûcher sous ses yeux en 1611 et Giulio Cesare Vanini subira le même sort, pour des motifs différents, impliquant toutefois l'Église, en 1619. À elles seules, ces exécutions sont éloquentes sur le danger qui touche au domaine religieux en ces temps troublés, à l'issue des déchirements religieux.

l'annotation constitue une suite obligée pour une poursuite de la lecture. Suite naturelle de la méditation, elle peut la préciser ponctuellement ou la commenter brièvement, la développer avec minutie ou avec emphase, la prolonger : on ne peut l'ignorer. La compréhension de certains sonnets n'est pas envisageable sans elle[1]. Sa lecture est pratiquement inévitable car on ne peut pas accéder au sonnet suivant sans avoir pris conscience de l'ensemble des notes qui sont quant à elles imprimées en caractères romains, sans avoir au moins pris conscience de leur volume ; il peut être considérable[2]. On peut enfin remarquer que toute méditation est accompagnée d'au moins une annotation à l'exception du dernier sonnet des *Théorèmes* de 1613 (qui est un *vœu final*), ceci différencie sur ce point aussi les méditations des arguments.

La Ceppède semble vouloir reprendre le modèle ronsardien et insérer son œuvre dans une tradition littéraire parfaitement reconnaissable. Mais la nouvelle disposition de mise en page semble pourtant accompagner une évolution dans la fonction dévolue aux annotations. En effet, les *marginalia* confinées à l'exposé programmatique de l'œuvre recouvraient uniquement le rôle de « note d'autorité scolastique » pour reprendre la terminologie de Nathalie Dauvois qui a travaillé sur les travaux d'imprimerie de Josse Bade et les poèmes de Jean Bouchet. Transférées en notes « post sonnets », les annotations acquièrent une fonction supplémentaire – qui n'exclut nullement celle déjà citée – celle d'autorité rhétorique qui consiste à citer, en tout premier lieu, les sources à partir desquelles le texte est composé et à « inventer » à partir d'elles :

> Nous voudrions voir comment on passe d'une note d'autorité scolastique (pour donner une étiquette commode), d'une note qui vise à fonder l'autorité d'un propos à une note d'autorité rhétorique, qui donne les références et les modèles du texte dont elle constitue non le commentaire mais en quelque sorte le trésor d'invention. L'annotation y est le fait de l'auteur et fait coexister systématiquement sur la même page, dans le même espace, deux textes de statut différent, souvent de langue différente (le français pour le texte, le latin pour la marge), parfois de forme différente (vers et prose par exemple). L'apparition de l'imprimerie formalise sur la page la relation du texte à la note. Imprimées, les notes marginales ou les notes de bas de page font partie du texte, se donnent à lire, au même titre que les autres éléments du paratexte (titre, argument, gravure), avec le texte. Elles sont […] indissociables de l'œuvre elle-même.[3]

L'expression « trésor d'invention » proposée par Nathalie Devois est d'autant plus heureuse, appliquée aux annotations des *Théorèmes*, qu'elle rend parfaitement compte de toute la diversité thématique de ces notes de bas de page, laquelle fera l'objet d'une partie importante de cette étude.

---

[1] Ainsi la méditation I, I, 98 qui fait référence à la Vierge, évoque le personnage biblique d'« Anne ». Il ne s'agit pourtant pas de la mère de Marie, et donc de la grand-mère du Christ, mais de la mère de Tobie. Ainsi la méditation II, I, 34 qui commence ainsi : « Du lyon de Judas ce fan plein de merveille ». Elle précise que « fan » désigne ici un lionceau puisque le Christ est dit fils de lion de Judas et que les lionceaux sont connus pour leur léthargie des trois jours suivants leur naissance, réveillés par le « frémissement du père » ou le « rougissement de la mère ». Or le Christ a fait un séjour de trois jours dans les limbes avant de ressusciter. Ainsi le sonnet II, III, 29 qui fait référence à un cavalier mort en extase sur le lieu d'où le Christ partit lors de son ascension au Ciel et sur le cœur duquel on trouva gravés le mot JESUS. Sans l'annotation 1 *Après luy souspirer*, cette méditation est proprement incompréhensible. De semblables exemples abondent.

[2] Jusqu'à 26 pages pour une seule annotation (annotation 3 *roulante* du sonnet I, I, 37 dont l'intégralité figure en annexe).

[3] Nathalie Dauvois, « Annotations d'auteurs à l'aube de l'imprimerie : d'une autorité à l'autre », *Littératures classiques*, 2007, 3, 64, pp. 7-20.

Se retrouvent dans ce trésor d'invention (et donc pour partie d'imitation puisque cette notion ne saurait être découplée de celle d'invention) des sources scripturaires, des paraphrases de théologiens et de prédicateurs comme Beauxamis, Ludolphe, des *opiniones* de Pères de l'Église[1], mais aussi des digressions purement laceppédiennes parfois anecdotiques, parfois organisées en savantes dissertations.

Alors que les *marginalia* ont pour unique objet d'« authoriser » les propos liminaires et sont consacrées à ce noble rôle, les notes de bas de page – qui rassemblent toutes les autres annotations – semblent souvent s'en émanciper et se révèlent extraordinairement diverses. Cette migration vers cette nouvelle mise en page (mise en page commune à la fin du XVIe et qui se retrouve dans des commentaires comme celui des *Amours* de Ronsard établi par Marc-Antoine de Muret) dénote clairement un changement de statut. L'annotation varie dans son contenu et son format. Matériellement et visuellement, elle se range au service du texte poétique et n'est plus exclusivement consacrée au service de la légitimité du projet auctorial. Telles qu'elles apparaissent dans les *Théorèmes*, libérées de tout carcan formel, délicieusement bavardes souvent, éclectiques, empesées ou au contraire presque espiègles, érudites, parfois polémiques, les annotations apparaissent « bigarrées », et ne sont d'ailleurs pas toujours compatibles avec le cadre rhétorique et générique du commentaire qu'avait défini la scholastique dont les derniers échos sont encore perceptibles au XVIe siècle. Alors que La Ceppède fait référence à « la loy de l'annotation », formule qui semble faire écho à la conception scholastique, la réalité de ses annotations s'en démarque à maintes reprises.

II. À quelle « loy de l'annotation » se référer ?

La remarque de La Ceppède n'a de sens que si l'action de commenter renvoie effectivement à un genre « réglé » ayant mis en place une doctrine ou, *a minima*, un usage commun accessible à tout lecteur d'une exégèse, profane ou laïque. Michel Foucault avait identifié dans *Les Mots et les Choses*[2] le besoin essentiel, toujours perceptible à la Renaissance, de « lever le grand propos énigmatique qui est caché sous les signes », la volonté de percer les mystères du langage perçu comme un fait brut qui demeurerait inaccessible sans une médiation métatextuelle.

La Ceppède partage cette conception du langage c'est la raison pour laquelle, l'appliquant à son propre discours, il met en place un système réflexif *d'annotations* autour de sonnets qu'il désigne comme des *méditations*. Cette succession méditation (sonnet inspiré) / annotation (prose érudite) installe le discours du « carme » prophétique avec le rapport complexe qu'il noue avec celui de la glose savante. Si l'on s'en tient, de prime abord, à une lecture cursive, on conclut que les annotations renvoient aux sonnets, commentaires poétiques du récit de la Passion. Les sonnets eux-mêmes semblent portés par les arguments qui inaugurent les livres. Les annotations semblent donc autant

[1] Cf. *supra* « Connaître la vie du Christ pour bien l'imiter ».

[2] Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015 (1966), t. 1, p. 1127 « La Renaissance s'arrêtait devant le fait brut qu'il y avait du langage : dans l'épaisseur du monde, un graphisme mêlé aux choses ou courant au-dessous d'elles ; des sigles déposés sur des manuscrits ou sur les feuillets des livres. Et toutes ces marques insistantes appelaient un langage second – celui du commentaire, de l'exégèse, de l'érudition – pour faire parler et rendre enfin mobile le langage qui sommeillait en elles ; l'être du langage précédait, comme d'un entêtement muet, ce qu'on pouvait lire en lui et les paroles dont on le faisait résonner ».

de « béquilles » – en prose – dont la vocation est tout entière subordonnée aux textes majeurs composés en « carmes ». Mais derrière les apparences qui font physiquement et visuellement succéder l'annotation à la méditation, se cache peut-être une réalité chronologiquement autre : le discours prosaïque constituerait alors la pâte que le creuset poétique vitrifierait en sonnet. La matière érudite précéderait l'alchimie poétique de la méditation. Élément majeur d'un processus créatif, elle ne saurait être considérée ni comme une ébauche ni comme une scorie. Système complexe d'élucidation organisé par l'auteur lui-même, ce dispositif témoigne d'un souci scrupuleux de communication précise, exhaustive, respectueuse de la lettre mais aussi de l'esprit d'un propos adossé à une Parole révélée. La responsabilité de l'auteur est d'autant plus considérable que l'œuvre qu'il produit se présente comme parole prophétique. S'inscrivant dans la théorie des « truchements de Dieu » ceux dont le « gosier prophétique »[1] porte la parole mystérieuse, La Ceppède sollicite la caution d'une parole théologique reconnue (les Écritures – notamment l'Ancien Testament – et les Pères de l'Église) qu'il dévoile et conforte dans un imposant système d'annotations.

Ce caractère « tertiaire »[2] des annotations – qui pourrait en réalité n'être qu'un trompe-l'œil – semble avoir été intégré par l'ensemble des éditions actuelles des *Théorèmes* qui font l'économie de l'appareil critique conçu par La Ceppède ou le réduisent drastiquement – probablement en raison des contraintes éditoriales. Seule exception à saluer, l'édition d'Yvette Quenot qui reproduit l'intégralité des sonnets et des annotations mais uniquement pour l'édition de 1613. Même l'édition de Jacqueline Plantié se limite à faire état de l'existence d'annotations auxquelles elle se réfère sans les citer intégralement. Elle procède alors par un système de notes de bas de page qui mettent en abîme les annotations du poète. Mais il ne s'agit que de renvois laconiques ou d'allusions très synthétiques comparées aux annotations originales, ce qui altère la perception de l'œuvre, même d'un point de vue strictement matériel.

Le cas le plus spectaculaire des annotations originelles de La Ceppède repose sur l'annotation qui commente l'agonie du Christ au mont des Oliviers. Elle apparaît sous l'entrée « agonie » du sonnet 37 du livre premier des *Théorèmes* de 1613 et mérite que l'on s'y attarde. Cette annotation qui est un raccourci brillant de la démarche laceppédienne est évoquée – mais pas reproduite – dans une note de Jacqueline Plantié qui cite Yvette Quenot :

> L. C. place après le mot agonie une annotation longue de 757 lignes (plus de 24 pages dans l'édition originale), remarquable. Capitale pour comprendre ce qu'est l'argumentation de La Ceppède, cette note est aussi un discours des passions de l'âme, qui utilise largement le savoir médical de l'époque [...] C'est ainsi que l'a compris Antoine Mérindol, qui dans son Ars medica (p. 299-300), loue l'auteur d'avoir rédigé sur ce problème une Quaestio très élégante et très savante (et ce n'est pas là une simple « bonnetade » de l'ami médecin allégué par L. C. au cours de l'immense annotation). […] L. C. explique d'abord ce qu'est l'agonie du Christ, un combat entre la peur et l'ire, et un second combat entre l'horreur de la mort, et la honte d'un traitement ignominieux non mérité. Puis il tâche de démontrer, contre le médecin Jean-Baptiste Silvatique (qui se demandait si la sueur de sang est possible et répondait par la négative), que la sueur de sang ne requiert pas de miracle. L'enjeu de la démonstration est essentiel : « si nous croyons que ce sang soit sorti de son corps par miracle, c'est-à-dire par le pouvoir absolu de la divinité, et non par la force de l'affliction interne, nous perdons cette preuve de sa réelle humanité et, puisque celui dont la toute-puissance a fait sortir de l'eau d'un sec rocher peut bien aussi facilement faire sortir du sang d'un corps imaginaire et

[1] I, III, 9.
[2] Commentaires des sonnets, eux-mêmes commentaires des Écritures (les *Arguments*).

> fantastique ; nous anéantissons aussi ce témoignage signalé de la vérité de son angoisse (et en conséquence de son amour) puisque non seulement avec bien peu d'affliction, mais voire sans aucune interne, ni externe douleur, la divinité a bien pu aisément faire sortir cette sueur de sang. Or il n'est pas permis au Chrétien de douter tant soit peu de sa réelle humanité, ni de la vérité de son angoisse de son amour, sans démentir les textes exprès de l'Écriture, la doctrine des Pères, et le commun consentement de l'Église. ». Dans son édition, Y. Q. a étudié cette annotation et ses sources complexes, essayant de découvrir l'ordre même de l'enquête menée par L. C. et soupçonnant que l'on pourrait retrouver dans ces pages « un peu des habitudes de travail d'un magistrat du XVIe siècle.

Il convient de remarquer que le traitement accordé à cette note, même s'il en souligne le caractère « remarquable », la ramène sans équivoque au statut extrêmement secondaire de discours auxiliaire, de simple accessoire. Manifestement considérée comme une prothèse un peu monstrueuse par son volume, elle ne mérite même pas – malgré son originalité et le souci manifeste de composition qui la structure – une citation intégrale en annexe. Ce traitement pour le moins réducteur se traduit concrètement par une simple glose qui n'en dresse, malgré toute sa pertinence, qu'une synthèse paraphrastique. La paraphrase est étoffée d'une citation de La Ceppède. Pour autant, rappelons-le, le texte original n'est pas retranscrit. Le choix d'une telle démarche n'est pas commenté par Jacqueline Plantié… Une forme de discours narrativisé dresse un simple compte-rendu d'une démonstration complexe ; le registre adopté pour ce rapport – qui n'est en aucune façon dépréciatif – manifeste un certain humour (« et ce n'est pas là une simple "bonnettade" de l'ami médecin allégué par L. C. au cours de l'immense annotation ») dont l'aimable familiarité aurait, si l'on n'oublie pas le sujet évoqué, probablement déconcerté le poète lui-même. De même, le qualificatif d'« immense » qui souligne le terme d'« annotation » résonne comme un oxymore et souligne par contraste le caractère un peu décalé d'un commentaire si succinct pour un texte qui est signalé par ailleurs comme « remarquable » et « capital pour comprendre ce qu'est l'argumentation de La Ceppède »…

Reconnaissons que ce rapport n'est en rien désobligeant sur le fond pour La Ceppède mais pour la forme, le commentaire atteste d'un manque de considération réel. L'annotation « hors norme » composée par La Ceppède, qualifiée de « discours des passions de l'âme », est manifestement considérée comme très emphatique voire excentrique. Quelle que soit la réception de ces annotations, dont l'appréciation reste subjective, le discours qu'elles portent est considéré comme un appoint éclairant de la pensée de La Ceppède mais qui ne mérite pas un véritable commentaire. Le statut de ce discours le range physiquement et hiérarchiquement à la marge de l'œuvre poétique. Il ne s'agit là que d'une littérature auxiliaire.

Pourtant tous les critiques ne témoignent pas d'une telle distance à l'égard des annotations. À la différence de beaucoup, Christophe Bourgeois[1] quant à lui ne sous-estime pas le rôle de l'annotation que définit l'*Avant-Propos* :

> L'annotation organise un parcours contraignant où s'exprime la transformation de l'inventio : au lieu des poètes des fables, la Bible et les Pères. Surtout, elle se donne comme « garent » de ce qui est écrit. On ne doit pas minorer une telle affirmation. L'une des fonctions de l'annotation est d'assurer l'univocité des sonnets : les diverses expressions employées au fil des pages, « ainsi dit Saint Thomas […] Ainsi parle Dieu […] Suivant l'invention de…[…] paraphrasé selon…[…] À l'imitation de… », posent une relation d'identité entre le vers est [et] le « trait » ou la « conception » dont il s'inspire ; ainsi la lecture se voit garantie des erreurs que la densité ou l'ellipse propres au sonnet pourrait provoquer.[…]

[1] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 96.

> Ce commentaire en prose reçoit donc la charge de justifier non l'orthodoxie du poète mais la pertinence et la rectitude du dire poétique lui-même.

Son commentaire mentionne « l'une des fonctions de l'annotation », suggérant à juste titre que les fonctions en sont multiples. Son point de vue se démarque de la relative indifférence qui affecte les annotations. Il réhabilite de fait, mais sans s'y attarder, ce discours en prose adjacent aux sonnets. Pour notre part, il nous semble judicieux de tenter d'identifier la nature (ou les natures) profonde(s) de l'annotation. L'établissement du « nuancier » des fonctions exactes prises par l'annotation dans l'économie systémique de l'œuvre, permettra d'en déterminer dans le même temps la nature.

II. A. À QUEL VOCABLE DE LA SCHOLASTIQUE LES RATTACHER ?

Un recours à la scholastique s'impose mais l'entreprise est plus délicate qu'il n'y paraît. En effet, près de deux siècles ont en partie gommé les caractéristiques d'un mode de pensée dont le XVIe siècle ne renvoie que de vagues échos. De fait, quand Jean Céard – dont l'article sur l'évolution du commentaire est essentiel –, reconnaît que grande est la tentation d'opérer un rattachement au cadre référentiel de la scholastique, il nous met en garde, sans tarder, sur l'imprudence à vouloir statuer trop vite :

> Il serait tentant, pour commencer, d'essayer de distinguer les divers genres érudits qui ressortissent plus ou moins au genre du commentaire ; le lexique en est abondant *; interpretatio, explanatio, expositio, explicatio* semblent être les termes les plus généraux, le premier, *interpretatio*, étant employé par les uns dans le sens de traduction, par les autres dans celui d'interprétation ; ainsi Vivès intitule un des développements de son *De ratione dicendi* : « *Versiones seu interpretationes* » *;* au contraire, P. Masson louant Dorat, distingue nettement *convertere* et *interpretari*, -- pendant que les notes de cours d'un auditeur du même Dorat portent ce titre explicite : « *Interpretatio atque explicatio* ». Outre ces termes généraux, on trouve : *castigatio, glosa, scholium, annotatio, observatio, animadversio, exercitatio, nota, etc.* Tâcher de les distinguer préliminairement serait imprudent car, si ces notions sont définissables, on verra toutefois que le rapport des mots et des choses est allé se modifiant au cours de la Renaissance et que ces changements sont un des plus sûrs indices de l'évolution du genre du commentaire, le nom même de commentaire s'étant appliqué, au cours de l'évolution que l'on cherche à retracer, à tout ou partie des notions d'abord distinguées.[1]

De fait, ce que La Ceppède désigne sous l'unique terme d'*annotations* semble recouvrir des réalités très différentes que la scholastique distinguait par des vocables tout aussi divers. Il est donc très légitime de s'astreindre à identifier les fonctions que prennent en charge ces annotations. Dans le cadre de référence héritier déjà lointain de la scholastique qui est celui dont semble se réclamer La Ceppède, seule la délimitation de leurs rôles est susceptible de déterminer la place effective et le statut occupés par ces propos métadiscursifs. Une analyse fonctionnelle doit permettre d'identifier leur nature.

S'interroger sur la forme, la place, la nature de ces propos qui apparaissent matériellement à la périphérie des poèmes revient à tenter d'éclairer le rapport qu'ils nourrissent avec ce que représentent les *Théorèmes*. Sont-ils pré-existants aux sonnets, constituent-ils la matière brute dont

[1] Jean Céard, *ibidem*.

se dégagent les sonnets dans une logique de *non finito*, constituent-ils un dispositif d'appoint visant à consolider et orienter la lecture des sonnets ?

Ces interrogations n'ont évidemment de sens – mais une telle évidence ne paraît pas hélas s'imposer à tout lectorat – qu'à la condition de ne pas compter pour quantité négligeable des annotations qui constituent une part considérable, au moins en volume, du produit de la plume du magistrat aixois. S'employer à apporter des réponses à ces interrogations impose de revenir au cadre de référence des *Théorèmes* dont la structure complexe n'est pas sans évoquer une matriochka. Rappelons que La Ceppède définit ses sonnets comme des méditations d'arguments, eux-mêmes forme conférée de la Parole Sainte portée par le récit des quatre « secrétaires »[1] de la Bonne Nouvelle, les Évangélistes. Dans le moule de pensée qui place « le langage du XVIe siècle […] dans une posture de perpétuel commentaire »[2] comme le précisait Michel Foucault, il convient de d'identifier les rapports qu'entretiennent les différentes strates du discours. En d'autres termes, on ne peut faire l'économie d'une interrogation sur le rapport que les annotations entretiennent avec les arguments, avec les méditations, et donc avec le tout.

L'ensemble des annotations témoigne d'une hétérogénéité fonctionnelle. Il est donc nécessaire de comprendre comment les divers types d'annotations s'articulent ; quelle(s) relation(s), dans leur diversité, ils entretiennent.

La conception de perpétuel commentaire mise en œuvre par l'exégèse, évoquée par l'auteur de *Les Mots et les Choses,* est ici manifeste, non seulement à chaque ligne des annotations mais encore à chaque vers des sonnets eux-mêmes. Dans un mouvement de va-et-vient constant, il semble que les annotations interrogent les méditations qui interrogent elles-mêmes les Écritures, lesquelles ont suscité les commentaires de graves autorités que La Ceppède interroge, confronte, conforte dans ses annotations. Il est donc inconcevable d'exclure *a priori* les annotations du champ de l'analyse au motif qu'elles ne seraient que périphériques au discours poétique. Nous touchons là à une des difficultés majeures pour l'appréhension de cette œuvre dont la visée clairement revendiquée est théologique.

Hybride, l'œuvre veut contribuer à ce que se noue un lien mystique et quasi fusionnel du lecteur dévot avec le Mystère de la Rédemption sous l'égide d'Uranie, la Muse convertie. Les annotations ont une part probablement déterminante dans la mise en place de ce projet théologique et poétique, moins hiérarchisé qu'extrêmement complexe – voire intriqué – puisque le poétique permet le théologique. Tenter de le circonscrire comme nous y invite la réflexion portée par Christophe Bourgeois qui en souligne la difficulté revient à déterminer la part qui est dévolue aux sonnets mais aussi aux annotations et quelle interaction est perceptible entre eux. La tâche est effectivement ardue :

> La fonction du poète d'enrichir, à l'aide des qualités les plus appréciées des lecteurs de la Pléiade, la qualité des descriptions et la vigueur des passions, la matière biblique. Le danger d'une telle représentation est obvie : si l'écriture brillante permet ainsi d'illustrer – au sens qu'a le mot au XVIe siècle – de mettre sous les yeux du lecteur et de rendre plus proche une parole difficile à pénétrer,

[1] II, II, 44.

[2] Michel Foucault, *op. cit.* p. 127 : « À l'égard de soi, le langage du XIVe siècle était dans une posture de perpétuel commentaire : or, celui-ci ne peut s'exercer que s'il y a du langage – du langage qui préexiste silencieusement au discours par lequel on essaie de le faire parler ; pour commenter, il faut le préalable absolu du texte ; et inversement, si le monde est un entrelacs de marques et de mots, comment en parler sinon sous la forme du commentaire ? »

> elle est aussi un détour et un masque. Les annotations de La Ceppède sont particulièrement représentatives des hésitations du discours de la Muse chrétienne. On peut évidemment souligner la faiblesse du dispositif adopté par ces commentaires : il noie la réussite réelle du théorème dans un savoir complexe et foisonnant, où la réécriture risque toujours de briser la proximité entre la subjectivité lyrique et le lecteur, qui semble pourtant être une condition de réussite du poème dévot. Il n'est pas sûr d'ailleurs que le discours métapoétique cherche à donner une doctrine cohérente et élaborée des défis et des obstacles qui se présentent à la Muse chrétienne. Il suffit pour l'instant de repérer qu'en mettant en scène très précisément la réorientation de l'herméneutique poétique, La Ceppède en représente également la difficulté fondamentale : s'il est vrai que tout poème religieux est la mise en vers d'une « conception » donnée par une tradition scripturaire, théologique, spirituelle ou morale, quel sens et quelle valeur peut-on attribuer, à l'intérieur de l'expérience religieuse, à cette réécriture sous forme d'écart ?[1]

Conscient de ces contradictions liées à la nature même d'une théologie poétique, nous sommes tenté toutefois de prendre le contre-pied du point de vue de Christophe Bourgeois et d'envisager l'hypothèse que ces annotations puissent réellement contribuer à éclaircir le propos des sonnets afin de réduire « l'écart » de cette « réécriture » de l'héritage scripturaire. En effet, Christophe Bourgeois voit dans le discours métadiscursif des annotations la menace d'un obstacle voire d'un écran à l'effusion émotionnelle. Il semble même envisager des incompatibilités de nature entre deux herméneutiques celle du « savoir complexe et foisonnant » que les annotations exposent et « la subjectivité lyrique » des sonnets qui vise une herméneutique fondée sur les émotions. Déclarer qu'« il n'est pas sûr d'ailleurs que le discours métapoétique cherche à donner une doctrine cohérente et élaborée des défis et des obstacles qui se présentent à la Muse chrétienne » contribue à instruire le procès auquel toute l'œuvre de La Ceppède tente d'échapper : celui d'être impuissante à masquer une illégitimité doctrinale. On reconnaît à l'ami de Malherbe d'être un excellent poète en remarquant – et en déplorant toutefois – que l'admirateur de Ludolphe et Beauxamis soit bien maladroit. Éloge qui ne manque pas de cruauté : on lui reconnaît volontiers la faveur d'Érato en lui déniant la bienveillance d'Uranie… Le commentaire de Christophe Bourgeois laisse entendre que poésie et théologie ne pourraient s'associer sans se perdre.

Avançant une hypothèse contraire, nous proposons que l'on se refuse *a priori* à marquer les annotations de l'opprobre attaché à un discours qui n'a pas d'autonomie propre. Qu'on les accepte enfin pour ce qu'elles sont : un dispositif intelligent et efficace qui *facilite* et justifie l'approche des sonnets et libère, du même coup, l'effusion poétique.

Nous ne donnerons qu'un exemple parmi une pléthore d'autres occurrences possibles. Le très beau sonnet II, III, 19[2] – déjà évoqué *supra* – *ne peut être compris, ni pleinement goûté sans l'annotation*[3]

---

[1] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 98.

[2] Cavalier fortuné que je porte d'envie / A ton sort merveilleux, qui te fit aspirer / A visiter ce lieu, pour, suivant ton envie, / Sur ces vestiges saincts doucement expirer. // Ton cœur que sçavoit que JESUS respirer / Dés que l'Amour au Ciel eut ton ame ravie / Fut marqué de ce nom qui seul durant ta vie / Te faisoit ardemment après luy souspirer. // Hélas si je ne puis comme toy rendre l'Ame / En ce lieu, prie au moins qu'un mesme traict entame / Pour y placer JESUS le rocher de mon cœur. // CHRIST faictes moy quitter ces mortelles engences, / A tant que dé-jà de la terre vaincœur / Je converse au sejour de vos intelligences.

[3] Annotation 1 *Après luy souspirer* p. 484 : Un cavalier après avoir dévotement visité la terre Saincte vint en ce lieu ou paroissent encor les vestiges du Sauveur sur la terre, d'où il monta au Ciel, & là pressé du desir de voir ce grand Christ (l'unique object de son Amour, & seule fin de ses espérances) il fut tant favorisé de son bien-aymé qu'il fit partir tout doucement son Ame pour s'en

qui lui est rattachée. Seul le récit de saint Bernardin rapporté dans l'annotation permet de comprendre non seulement l'allusion mais surtout vers quoi se tendent les pensées du méditant : l'aspiration fusionnelle avec le Christ, ici proprement mystique. Or l'enjeu est d'importance puisque La Ceppède l'avait déjà explicitement évoquée, dans des termes très proches, au sonnet I, III, 31[1]. Ainsi quelques neuf plus tard, c'est une simple annotation en prose qui éclaire une méditation et une aspiration inscrites au cœur même – pour paraphraser La Ceppède - des vers de la première partie des *Théorèmes*…Annotation essentielle donc non seulement pour l'intelligibilité des sonnets mais qui s'avère non moins importante pour la libération poétique de cette écriture amoureuse. Elle seule autorise l'effusion poétique et mystique - ici doublement mise en abîme par le poète d'une part en 1613 qui inscrit, par zeugma, ses vers au « burin d'amour » sur la feuille du recueil poétique et sur son cœur et par le « cavalier fortuné » qui s'avère une figure idéale de La Ceppède. En effet, le « cavalier fortuné » meurt en odeur de sainteté rejoignant le Christ par épectase… Ce destin eût, à n'en pas douter, comblé le poète aixois graveur de carmes qui mourut, la « carine […] lassée » à peine quelques mois après la publication de la seconde partie des *Théorèmes*. Gageons qu'il aspirait, lui aussi, non moins ardemment que ce cavalier anonyme, à « converser » mystiquement avec les cieux, c'est-à-dire selon l'annotation attachée à ce verbe[2] « tourner l'esprit vers le Ciel, d'où nous sommes partis, & y converser par nos élevations, affections, & pensées ».

Pour notre part, nous nous refusons à considérer *a priori* les annotations comme un « sous-produit » de la méditation qui a fait éclore les sonnets ; la vocation de la critique universitaire n'est pas d'octroyer ni un label poétique ni un *satisfecit* en matière d'expertise aux auteurs sur lesquels elle porte son regard…

Si, dans cette perspective résolument bienveillante, on accepte de porter un regard autre sur les annotations, si on leur accorde d'emblée une considération qui leur reconnaît le droit d'être vraiment lues et si on leur accorde le même accueil que celui octroyé sans réticence et avec libéralité aux sonnets, alors on constate que loin de constituer un obstacle à la conversion de la Muse, les annotations contribuent efficacement à appréhender le Mystère de la Rédemption que chantent les sonnets.

Fraction significative des deux recueils, elles permettent – grâce à une approche différente certes, mais complémentaire de la fusion passionnelle -, de coordonner deux stratégies qui loin de s'opposer convergent vers ce point de rencontre avec le Christ. Les deux écritures, la poétique et la prosaïque convergent vers une sorte de point omega poétique de la transcendance divine avant

---

voler au Ciel par la mesme voye. On ouvrit bien-tost après son Corps mort, & sur son cœur on trouva ces paroles gravées, ou imprimées, *Amor meus Jesus*. Céte Histoire est escrite par sainct Bernardin en son 1. sermon de l'Ascension, & par quelques autres au rapport de Lorin. sur le 11. verset du I. des Actes.

[1] II, III, 31 « Et fay qu'à ce grand jour, qui te verra brillante, / Dans les plaines d'azur, ta lumière drillante [brillante/scintillante] / N'épouvante mon ame, aux pieds de ce vaincueur. // Les marquez à ton coing n'eurent jadis à craindre. / Je ne craindray non plus, s'il te plait de t'empreindre, / Par le burin d'amour, sur le roc de mon cœur. »

[2] Annotation 2 *Je converse* p. 485 : « A l'imitation de sainct Pol qui dit au 3. chapitre de son Épitre aux Philip. verset 20. Nostra autem conversatio in cælis est, &. Et suivant son Conseil aux Colos. 3. verset 1. & 2. disant que , quæ sursum sunt sapite, non quæ super terram. C'est bien raison aussi, puis que nous ne sommes sur la terre que Pelerins, dit le mesme Apostre à la 2. aux Corinthiens chapitre 5. verset 6. Et partant nous devons tousjours tourner l'esprit vers le Ciel, d'où nous sommes partis, & y converser par nos élevations, affections, & pensées. »

l'heure – chacune avec ses propres atouts : l'analyse et la lecture théologique de l'héritage scripturaire pour les unes, l'émotion et l'empathie pour la personne du Christ pour les autres.

Dans une configuration de lecture probablement moins pointilleuse du projet présenté par La Ceppède, il est beaucoup plus aisé de constater que les annotations n'ont d'autre visée que de réduire efficacement à néant « l'écart » qu'induit toute réécriture, toute traduction personnelle et émotionnelle d'un texte antérieur, présenté de surcroît comme sacré et immuable. En d'autres termes, La Ceppède s'emploie par ses annotations copieuses à démontrer, non sans modestie, que sa lecture personnelle bien que lyrique n'est pas subjective, qu'il n'avance pas sous un masque de faux-prophète, qu'il porte un message conforme au dogme, qu'il est porteur d'un message autorisé.

Bien plus, loin de s'écarter – volontairement ou *a contrario* inconsciemment – de la parole christique, et d'être, peu ou prou, en conflit avec la *doxa* portée par les Pères de l'Église, il veut démontrer que sa lecture réactualise le message christique dans un *aggiornamento* contrôlé par la réforme tridentine à laquelle La Ceppède souscrit sans réserve. Comme par nature, la poésie accorde un primat à l'esthétique, La Ceppède, à la fois conscient de cet écueil et soucieux que sa parole poétique ne soit pas accusée de creuser de fossé entre l'esprit des Écritures et la lettre de ses sonnets, tente de prévenir toute éventualité d'« écart », tout risque de distorsion. Il cerne donc, pour ce faire, les sonnets d'un réseau d'annotations.

Lui qui sait que, par « la calomnie », l'hérésie « mord » et « attaque », il dresse là un véritable garde-fou garant d'une orthodoxie constamment revendiquée. Il met en œuvre une stratégie d'autant plus indispensable qu'il se réclame à la fois métaphoriquement – mais aussi sans doute avec une authentique sincérité comme le prouve une veine poétique dévote née en 1594 et disparue avec lui en 1623, jamais dévoyée – d'une mission prophétique qui passe, pour son accomplissement, par le domaine des lettres. S'il y a eu un projet de porter un masque prophétique alors le masque s'est fait chair, car La Ceppède semble bien avoir porté un projet qui a dépassé sa propre personne.

Pour autant, ces annotations dont le rôle et l'ampleur se démarquent, chez La Ceppède, de toute la littérature métadiscursive qui lui est contemporaine, s'inscrivent dans une perspective historique dans laquelle le format et la typologie de ces écrits pré-existent. Les commentaires sont issus d'une tradition scholastique, véritable creuset qu'il convient de reprendre afin de mesurer si les annotations la respectent ou au contraire elles s'en démarquent radicalement.

Dans une perspective méthodologique, reportons-nous donc, en premier lieu, à une typologie des diverses formes d'écrits du XVIe liées au fait de commenter d'autres écrits – et notamment les textes religieux. Celle dressée par Michel Charles, très éclairante, devrait permettre de mesurer si les annotations laceppédiennes y trouvent une place ou si *a contrario* elles s'en démarquent :

> La Scolastique a classé les commentaires : il y a alors, si j'ose dire, une rhétorique du commentaire (ou, si j'ose encore dire, une « rhétorique de la lecture » – qui n'est jamais que la rhétorique que peut se permettre une culture du commentaire). C'est en soi un signe : le commentaire est un genre réglé ; il représente le tout des attitudes intellectuelles concevables. Forme zéro : la *meditatio*, qui est une lecture pour soi, ne laissant pas de traces (ne produisant pas de textes). Par contre la *lectio* est une lecture active, productrice, organisée pédagogiquement : c'est « l'acquisition de la science par l'étude des textes » (M. D. Chenu). On distingue entre lire ordinarie et lire cursiore : la lecture « ordinaire » se constitue en commentaire suivi, la lecture « cursive » n'est qu'une appréhension rapide de la lettre du texte. Donc trois types de lecture, dont un seul produit du texte. Pour la lecture « ordinaire », on distingue différentes méthodes de commentaires : la glose

> interlinéaire (*glosa interlinearis*) ou marginale (*glosa marginalis*) ; si elle se construit, c'est *l'expositio*. Quant aux contenus, la *lectio* se déploie sur plusieurs registres : l'exégèse scolastique distingue *littera, sensus* et *sententia*, selon qu'elle élucide la lettre du texte et son détail grammatical, qu'elle explore les significations du passage ou qu'elle mette en relief la compréhension « globale » du texte (l'exégèse théologique, recoupant cette distinction, hiérarchise, comme on sait, quatre sens de l'Écriture). Au cours de la *lectio* sont posées un certain nombre de questions (*quaestiones*) qui, peu à peu, donneront lieu à la constitution d'un genre autonome : la *disputatio*. Dès lors, ce qui était originellement un commentaire se déploie en un discours qui a ses règles propres et n'a plus de statut métatextuel. La glose remplit ainsi tout l'espace qui sépare la *meditatio* de la *disputatio* ; la lecture silencieuse du discours « à part entière ». Son appareillage complexe lui donne une importance quantitative considérable ; la faiblesse de l'instrument philologique fait que la discussion se déplace du texte même à sa glose, lui donnant une importance qualitative extrême. Plus tard les sarcasmes d'un Érasme, de Rabelais porteront et sur les subtilités des exégètes et sur la sacralisation du commentaire. Les deux faces du débat se retrouvent dans une mise en cause du statut du commentaire. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Une culture qui s'est tout entière développée à l'ombre du texte, qui a fait porter sur sa connaissance tous ses efforts, se voit accusée de l'avoir fait disparaître. Ce phénomène très évident et dont la description est dans tous les manuels reste, à mon avis, impensable hors d'une hypothèse selon laquelle il n'y a qu'un « objet » : la structure texte-commentaire. La Scolastique n'est pas une culture stérile, n'est pas un ressassement perpétuel, elle peut enregistrer des révolutions intellectuelles, mais, évidemment, formulées dans sa langue en quelque sorte, écrites dans son code. L'inflation du commentaire, la mise en place de ces genres secondaires, la substitution de la glose au texte sont dans la logique d'un système qui ne peut connaître du nouveau que sous la forme d'une nouvelle lecture du connu. D'où la production de textes paradoxaux qui, en même temps qu'ils acquièrent un statut textuel propre, s'inscrivent définitivement comme discours secondaires.[1]

Ces réflexions éclairantes de Michel Charles contribuent à structurer et réorganiser nos interrogations. Elles permettent de distinguer dans la masse des annotations, des types d'écrits à la fois différents et complémentaires qui gravitent autour des sonnets. Ces divers types d'écrits identifiés par Michel Charles – qui sont désignés par La Ceppède sous le terme générique d'*annotations* – composent le « matériel mystique » dont se nourrit une longue méditation.

« La *lectio* […] lecture active, productrice, organisée pédagogiquement » appliquée aux arguments en dégage la *littera,* le *sensus* et la *sententia* fidèle au canon de l'exégèse théologique explorée par le Père de Lubac. Les annotations ont bien une fonction pédagogique. Organisée pour provoquer le dévoilement des quatre sens de l'Écriture, la *lectio* se matérialise dans une glose métatextuelle hypertrophique qui nourrit la méditation. La glose « remplit […] tout l'espace qui sépare la *meditatio* de la *disputatio* ». Car, sur un mode *ordinarie,* la lecture des Écritures (présentes sous la forme d'arguments) produit un texte important par son volume et sa fonction. Il commente le récit sacré sur des points de détail, il en développe la portée dans de véritables dissertations philosophiques, les *disputationes* dont nous allons analyser quelques exemples. Les *disputationes* répondent à des *quaestiones*. Elles se déploient selon un déroulé extrêmement construit d'arguments appuyés sur des exemples et les appréciations d'autorités susceptibles de s'affronter. La matière qui constitue les *quaestiones,* débattues et mises en forme dans les *disputationes*, porte sur des points doctrinaux tels la place du Christ à la droite du Père, la nature des corps ressuscités mais aussi la sueur de sang qui envahit le Christ dans son agonie au mont des Oliviers, etc.

[1] Michel Charles, *op. cit*. pp. 138-139.

Reste un élément déjà mentionné, la *meditatio*, qui paraît relever d'une forme d'homonymie. Ce vocable tel qu'il est défini par Michel Charles : « la *meditatio*, qui est une lecture pour soi, ne produit pas de textes », entre dans une contradiction évidente avec l'usage que semble en faire La Ceppède puisque le poète désigne ses sonnets, traces écrites s'il en est, par ce terme ! Bien qu'il soit relevé par la critique, ce trait propre à La Ceppède n'est pas nécessairement commenté[1] par elle alors qu'il ne laisse pas de surprendre. Il est pourtant probablement porteur d'une signification pour laquelle nous formulerons une hypothèse.

Alors que les natures des *annotations* et des sonnets, diffèrent radicalement la première est prosaïque, la seconde poétique, les deux discours sont intimement mêlés. La glose « travaille » le récit de la Passion, l'interroge, le fait résonner dans les sonnets. Elle permet au lecteur de se l'approprier, d'y trouver même une place en qualité de témoin direct. Elle explique l'*argument* (hypotexte premier) le commente mais elle explore aussi les sonnets (hypotexte second) qui en constituent une sorte de concrétion poétique.

Les *annotations,* tissu interstitiel qui nourrit l'activité méditative, organisent le passage d'un sonnet à l'autre. Dans un effet de mise en abyme, elles balisent le passage d'une annotation à une autre annotation selon un cheminement organisé que La Ceppède synthétise pour finir – dans les *Théorèmes* de 1622 – en « une table alphabétique des matières plus singulières et remarquables, contenues en ceste seconde partie des *Théorèmes* ». De façon assez manifeste, les annotations, pour reprendre une expression très éclairante de Christophe Bourgeois, mettent en œuvre « un principe de continuité énonciative entre l'hypotexte et son interprétation[2] ».

II. B. UNE ÉVIDENTE CONTINUITÉ ÉNONCIATIVE ENTRE SONNETS ET ANNOTATIONS : LA TRESSE MÉDITATIVE

II. B. 1. UN RELAIS DE SONNET À SONNET : LE FIL D'ARIANE DES ANNOTATIONS

Les annotations permettent une circulation de sonnet en sonnet qui ainsi se répondent. Les exemples abondent, en voici un très bref aperçu. Au livre I, sonnet 3, la note 4 « Sahédrin » [3]renvoie à une autre annotation ultérieure :

> *Sanedrim.* (comme lit Maldonat sur le 22. de S. Matth. vers 4) ou Synedrium (comme il lit encor sur le 5. de S.Matth. vers. 22.) ou Zanhedrim) comme lit Beauxamis au Comment. de la section 5. sur la Passion estoit le grand conseil ou Sénat des Juifs. Duquel voyés cy-après, au livre 2. l'annotation 1. du sonnet 34.

[1] Jacqueline Plantié écrit ainsi dans son introduction : « L. C. présente explicitement chaque sonnet comme une méditation, puisque chaque livre de 1613 comprend, dit-il, "cent méditations" et "autant de sonnets" mais il fait entendre par trois fois au début de son ouvrage (dans le frontispice, l'*Avant-Propos*, le premier sonnet et les annotations) que les théorèmes pourraient être "paroles de Dieu ou sur Dieu" » (p. 14).

[2] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 229.

[3] Annotation 4 *Sanedrim* p. 29 du sonnet I, I, 3.

Au livre I, sonnet 5, la note 5 *Débat* [1] annonce le sonnet suivant : « comme sera cotté cy-apès au sonnet suivant ». Au livre I, sonnet 6, la note *Estrangers* [2]renvoie à l'*Avant-Propos* : « Voyéz l'Epistre liminaire cy-dessus ». Parfois les annotations s'enchaînent, en cascade, en associant inextricablement versets évangéliques et sonnets laceppédiens dans une tresse narrative et méditative. Ainsi au livre I, cette stratégie est-elle clairement mise en évidence avec l'appareil critique attaché au sonnet 10. Il annonce les échos ultérieurs, parfois lointains, répondant à ce sonnet. Ouvrant une véritable perspective, il lui accorde, par avance, une résonnance augmentée :

> Annotation 1 *Les estonnera* p. 36 : Comme appert és mesmes versets prealeguez 35 de S. Matth. 31. de S Marc, & au 22. chapitre de S Luc, verset 33.
>
> Annotation 2 *Seul l'abandonnera* p. 36 : Comme il sera descrit cy-après au sonnet 79 de ce livre.
>
> Annotation 3 *De ne le point connaître* p. 36 : Comme il sera particulièrement représenté és sonnets 34. 26. & 28. du second livre.

Sur un mode plus allusif, il en va de même pour le sonnet 67 du livre III :

> Annotation 2 *Alegement* p. 458 : Ce qui est affirmé en ce vers, et au précédent sera preuvé, et mieux entendu par les Sonnets suivans sur ce mesme sujet.

II. B. 2. SONNETS ET ANNOTATIONS : BALISES COMMUNES D'UN PARCOURS SPIRITUEL

Les annotations sont constituées en un réseau le plus souvent parallèle à celui des sonnets. Il en facilite la compréhension et en complète l'information. On peut d'ailleurs légitimement parler d'itinéraire quand l'intertextualité se fait aussi prégnante. La notion de parcours spirituel peut même être convoquée quand l'auteur se manifeste, ès qualité, pour encadrer la lecture par le truchement d'« intrusions » qui contribuent au dévoilement progressif du sens profond des Écritures. L'auteur s'incarne dans la voix d'un guide spirituel qui oriente la lecture et donc la méditation qu'elle nourrit. Ses prises de parole se font, en effet, par le truchement d'annotations associées. L'auteur-prophète installe par sa médiation entre les Évangiles conférés et le fidèle-lecteur, un système d'échos signifiants qui se répondent tant dans les sonnets que dans les annotations. La diffraction du sens que ces échos favorisent éclaire efficacement la *sententia* à travers la « table alphabétique des matières les plus singulières et remarquables contenues en la seconde partie des *Théorèmes* ». Cette table que La Ceppède place à la fin de son œuvre en constitue une preuve formelle. Fonctionnant comme le *Thesaurus* d'une encyclopédie, elle guide la lecture active d'un dévot curieux de culture théologique et soucieux d'approfondir sa méditation. Elle l'invite à une participation active : tout en se gardant d'un anachronisme abusif, on ne peut s'empêcher de rapprocher la présentation choisie de la navigation contemporaine associée à la collecte de données. Qu'on en juge à partir de l'extrait ci-après, tiré de la *Table*. Conformément à l'usage de l'époque, il se distingue clairement d'un fragment de table des matières, plus elliptique par nature. Celui que nous avons retenu ici est consacré au

[1] Annotation 5 *Debat* p. 30 du sonnet I, I, 5.
[2] Annotation 1 *Estrangers* p. 31 du sonnet I, I, 6.

concept de « corps » : le corps de l'homme, des damnés, des anges, des démons etc. et évidemment celui du Christ.



TABLE.

la Concupiſcẽce deſreiglee bannie de l'eſtat d'innocence, 61
la Confeſſion d'vn Dieu iuſte & prouident infere & conclud neceſſairement l'immortalité des ames, auec la Reſurrection des corps, 59
la Conflagration finale du monde quand ſe fera, 71.72.74
le feu de la Conflagration comme agira diuerſement ſur les bons, & ſur les mas, qui ſe treuueront viuans à la fin du monde, 74
la Conſtance requiſe en l'exercice des bonnes œuures, 165. pour ne donner place aux difficultez imaginaires ibid.
Contentement indicible du Pere eternel, au retour de ſon Fils dans le Ciel, imité par l'Autheur des SS. Peres 504
Cornettes en nõbre de quatre portees par quatre des principaux Eſprits celeſtes pour hõnorer le triomphe de Ieſus-Chriſt montant au Ciel, auec la deſcription de chacune d'icelles 501. 502. & ce qu'elles ſignifioient ibid.
en vn Corps ou Communauté, la plus grande & ſaine partie emporte le nom du tout, 227
le Corps aſſauoir s'il reſuſcitera *idem numero*, ou *idem ſpecie tantum*. 83. auec les meſmes accidens, ou ſans iceux, 84
Corps de Ieſus-Chriſt pourquoy appellé le Tabernacle de Dauid. 100. cheu par ſa mort & Paſsiõ & puis redreſſé par ſa Reſurrectiõ, ibid. tiré glorieux du tombeau par la force du Verbe, figuré par le vaſe d'or remply de roſee que le Soleil attire en haut par la force de ſes rayons, quoy que caché dãs la terre, 138.139
le Corps de Ieſus-Chriſt glorifié, miraculeuſemẽt & par diſpenſe diuine rendu palpable, 343.
le Corps de Ieſus-Chriſt, comme & en quel ſens preferable à tous les Eſprits, 490. comme ſe doit prendre, & entendre ſa ſuperiorité, & preference quant à la ſituation locale pardeſſus toute creature, ibid.
le Corps des bien-heureux clairs & reluiſans comme le Soleil, 299. ſçauoir s'ils ſeront habillez & couuerts de quelques habits dans le Ciel 474. & de quelle couleur, ibid.
les Corps glorieux reſuſcitez ſentent fort bon, 306.307 principalement celuy de Ieſus-Chriſt ibid.
Corps des damnez apres la Reſurrection aſſauoir s'ils ſeront ſujects aux alterations des paſſions internes, 61 & ſeq.
les Corps peſans de leur nature, rendus agiles & legers par la gloire, 454. diuerſité d'opinions là deſſus, 454 455.
la Penetration des Corps naturellemẽt impoſsible, & pourquoy, 465. V. *Penetration*.
Couronne triple de Ieſus-Chriſt de laquelle il fut couronné au Ciel apres ſon Aſcenſion par ſon Pere Eternel quelle, 516. verifiée par les textes de l'Eſcriture ſaincte, ibid.
Couronnement de Ieſus-Chriſt au Ciel par le Pere Eternel quel 428 516.
le Couronnement glorieux de Ieſus-Chriſt pourquoy doit eſtre particulierement referé

Il est particulièrement significatif de souligner que les indications renvoient à une unique pagination sans distinguer la nature du support de l'information donnée (sonnet ou annotation), détail très significatif qui démontre que pour La Ceppède la distinction entre sonnet et annotation est bien plus floue que la critique ne voudrait en convenir. Car sa démarche n'est pas esthétique mais bien heuristique. Si l'on isole les fragments associés au corps du Christ, on remarque que la Table organise pour le lecteur une recherche ordonnée, cohérente qui rend compte de la nature prophétique de l'envoyé annoncé par les truchements de Dieu (« Tabernacle de David »), de l'intégralité de sa Passion (« cheu par sa mort et Passion & puis redressé par sa Résurrection ») de sa métamorphose glorieuse (« ibid. tiré glorieux du tombeau par la force du Verbe ») de sa figuration emblématique (« figuré par le vase d'or remply de rosee que le Soleil attire en haut par la force de ses rayons quoy que caché dans la terre ») de son rapport physique aux mortels (« glorifié et par dispense divine rendu palpable ») de son excellence singulière (« comme se doit prendre et entendre sa supériorité, & préférence quant à la situation locale pardessus toute créature »).

Précision, concision, esprit de synthèse se retrouvent associés pour le balisage efficace d'un « parcours de découverte » auquel est invité le lectorat. Car, dans cette perspective, les annotations interfèrent avec les sonnets dans un dévoilement par paliers – parfois même sciemment retardé – de la *sententia,* afin de jouer d'un effet de suspens. En voici un exemple particulièrement éclairant. Au premier quatrain du sonnet inaugural de la *Deuxième partie des Théorèmes* (1622) figurent les vers suivants :

> J'ai chanté le Combat, la Mort, la sépulture
> Du Christ qu'on a comblé de torts injurieux :
> Je chante sa descente aux antres stygieux
> Pour tirer noz ayeulx de leur noire closture.[1]

L'expression « leur noire closture » porte l'annotation suivante, très concise. L'annotation est présentée sous la forme d'une question suivie de sa réponse – comme le ferait une devinette : « Pourquoy noire ? voyez l'annot.3. du Sonnet suivant ». Mais il s'agit là d'une réponse en trompe-l'œil. Dans une présentation jussive, l'annotation renvoie le lecteur au sonnet suivant puis, dans une dynamique en cascade, elle crée un lien supplémentaire non seulement avec le sonnet qui suit mais aussi avec l'annotation attachée au sonnet qu'elle appelle à découvrir. La recherche se fait dès lors plus exigeante, la signification moins immédiate, la méditation plus dense.

Pour l'exemple choisi, l'annotation est assez longue ; en voici l'entrée : *Où jamais le Soleil à la nuict ne s'oppose* [2]. Nous avons choisi de la rapporter dans son intégralité pour mettre en évidence la gestion de la *sententia* qu'adopte La Ceppède. Sonnet et glose se marient dans la recherche d'un équilibre qui favorise la progression du sens caché des mots : le vers est caractérisé par la brièveté, la note par l'amplification. Chaque régime (poésie/prose) impose visiblement sa règle propre, constituant un ensemble, une globalité signifiante :

> *Où jamais le Soleil à la nuict ne s'oppose* : c'est-à-dire que ce lieu estoit toujours obscur. Turrian. au 4. liv. pour les Epist. pontific. chap. 12. s'efforce (sans preuve néantmoins) d'enseigner qu'il estoit lumineux. Toutesfois il est vraysemblable qu'il estoit ténébreux. C'est-à-dire sans lumière corporelle : ainsi parle en l'Escriture Job au 17. vers. 1. Si j'attends, l'Enfer est ma maison, et mon lit est ordonné és ténèbres. Passage que S. Greg. sur ce texte interprète de l'Enfer, où les Pères estoient au 13. liv. des Moral. chap. 21. De mesme Isaye auc chap. 49. vers. 9. et bien expressement (s'il me semble) Zacharie Père de S. Jean au I. Chap. de S. Luc vers. 79 disant que l'Orient d'enhaut c'est-à-dire Jésus-Christ, esclairera ceux qui sont assiz és tenebres, et en l'ombre de la mort. Et bien que ce lieu ait plusieurs autres interprétations, si est-ce que Corn. Jansen. en la I. part. de sa concord. chap.6. rapporte que plusieurs entendent que Zachar. parle des ténèbres, et des ombres du Limbe auquel estoient les Saints-Pères. S. Jean Damasc. au 3. liv. de la foy Orthod. chap. 29. explique ainsi bien particulièrement ce texte de S. Luc, disant. Et pource l'ame déifiée de Christ descendit aux Enfers à ce que s'estant levée comme un Soleil de Justice en faveur de ceux qui conversoient sur la terre ; de mesme elle éclerat ceux qui dans ou dessoubs la terre estoient assiz parmy les ombres et les ténèbres. A ce mesme sens sont aussi rapportées ces paroles de Zacharie par Caesarius Evesque d'Arles en sa 1. *homil. de Pascha* qui se treuve au 7. tom. de la Biblioth des SS. P. et par Georg. Bulloc. en son Econom. des *concord. In verbo. Tenebrae, Limbus.* Aussi semble il que naturellement la lumière corporelle ne pouvoit estre en ce lieu sous-terrain. Et qu'elle n'estoit ny necessaire, ny deuë à ces ames en ceste estat, S. August. au serm. 52 In append. de divers. dict quà ce coup le Christ chassa par sa splendeur les ténèbres de l'Enfer, duquel approchant il attaignit (dit-il) les bornes des ténèbres. Ludolph. au 68. chap. de sa

[1] II, I, 1.
[2] Annotation 3 *Où jamais le Soleil à la nuict ne s'oppose* p. 10 du sonnet II, I, 2.

2. part. dict que les Pères attendoient leur Rédempteur parmy les ténèbres. S. Ansel. In Elucidar. sur la fin, S. Bernard. au serm. 4. de tous les saincts, S. Greg. audit liv. de Job. Clicthov. sur ledict lieu de S. Damasc. et plusieurs autres sont de mesme opinion, ce grand Poëte Théologien S. Greg. de Nazianze en sa Tragédie, Christus patiens, introduict la saincte Vierge parlant de l'Enfer, où son fils descendit en ces termes semblables à nos vers.

Veneris in atram at ubi nocte Plutonis domum
Infernum acerbo spiculo defixeris.
Tu mortuorum vadis in nigram specum
Opaca tenebris Tartari subis loca.

Et S. August. au serm. 52. in append. de divers. parlant expressement de ce lieu dict ces paroles *nunquam huic caenolento loco, et nigra semper caligine caecato jucundum lumen apparuit.*

Ainsi cette deuxième annotation répond en réalité aux questions soulevées par deux sonnets, elle est donc, de fait, *distribuée* aux deux sonnets. Cet usage – qui n'est pas rare dans les *Théorèmes* – renforce la cohésion de l'ensemble sonnets-annotations, permet de gérer une masse assez considérable d'éléments produits par le travail méditatif. Or, ce matériau méditatif qui nourrit la prière est le produit de la méditation des Écritures par La Ceppède, de la confrontation des points de vue portés par les graves autorités théologiques et de l'apport réflexif du lecteur lui-même. Dans cette appropriation du sens des Écritures – calibrée par le garde-fou des autorités toujours présentes – à laquelle est invité le lecteur sous le magistère de l'auteur, l'annotation joue un rôle éminent. Elle se présente en effet, à la fois, comme un appui à l'interprétation des sonnets qui en sont la « manifestation » poétique, mais aussi dans une dynamique de prolifération, une indispensable « béquille » aux autres annotations auxquelles elle se réfère, et enfin une matrice pour d'autres sonnets et d'autres annotations qu'elle porte en germe et engendrera. Dans toutes les hypothèses envisageables, elle se présente comme un discours qui autorise La Ceppède à parler.

Matière ductile glissant de sonnet en sonnet, de références en *quaestiones*, l'annotation ne semble répondre à aucune contrainte formelle. Elle ne reconnaît d'autre « loy » que la recherche constante d'une transmission efficace du sens des Écritures et dispense, nous l'allons voir, une information proliférante qui progresse à la faveur d'un habile tuilage.

II. C. LES ANNOTATIONS, LA PROLIFÉRATION D'UN TISSU INTERSTITIEL

II. C. 1. 1. LE CORPUS

Le corpus de cette étude regroupe tout d'abord le sonnet 36 du deuxième livre de la *Première Partie des Théorèmes* (1613) et son annotation « vray » attachée au vers « ces menteurs disent vray » :

La rage qui préside à cette aigre Tournele
De ces haineux propos va Jésus repressant
Qui peut avoir séance à la dextre eternele
Que le Christ ? Tu es donc le fils du tout-puissant

Vous le dites (respond ce modeste innocent)
Que je le suis, ô crime, ô teste criminelle
(Crient-ils) Nous verrons ore en te punissant,
Quel secours te dourra la Dextre paternelle ;

Sus qu'il sente aujourd'hui nostre sévérité.
Nous avons de sa bouche épreint la vérité,
Pourrions nous désirer un meilleur témoignage ?

Ces menteurs disent vray nostre Restaurateur
A seul la vérité pour son juste appanage :
Et tout autre mortel est fautier et menteur.

Vra[1]y : On peut mentir en disant vérité : car mentir c'est *contra mentem ire*. Et, en effect, dire le contraire de ce qu'on croit. Or il arrive maintes fois, que ce que nous croyons est faux, et le contraire est vray. Comme par exemple, je croy que Pierre est mort, & toutesfois il est vivant. Je dy qu'il est vivant, je dy la vérité, & si ments néantmoins, d'autant que je le croy mort. Ainsi les Juifs disent vray, qu'ils ne peuvent avoir un meilleur témoignage que de la bouche de Christ. Et si mentent en disant vray, pource qu'ils croyent le contraire.

Ensuite le sonnet 45, du dexième livre de la Deuxième partie des *Théorèmes* (1622) porteur lui aussi d'une annotation qui le relie au premier sonnet cité :

Au bout de ce discours, qui doucement soulage
Le travail du chemin des Disciples lassez,
Cette triade ensemble aproche le vilage
Vers lequel leur dessein leur pas a compassez

Ammaon, Cleophas tristement harassez,
Veulent entrer dedans et gaigner l'hostelage
Christ (pour serrer le neud dont ils sont enlassez)
Faict de tirer plus outre son voyage.

Ainsi feint la nourrice envers son nourriçon
De le vouloir laisser, pour à cest enfançon
Se rendre habilement d'autant plus désirable.

Ceste feinte n'est pas un mensonge pourtant,
C'est un sage artifice, innocent, admirable,
Qui sans nuire à personne aux siens va profitant.

Le vers « ceste feinte n'est pas un mensonge pourtant » est le support de la note ci-après, que nous reproduisons dans son intégralité[2] :

[1] Annotation 3 *Vray* p. 263 du sonnet I, II, 36.

[2] Annotation 2 *N'est pas un mensonge pourtant* p. 245 du sonnet II, II, 45. Nous insérons une numérotation des lignes pour une appréhension plus aisée de cette annotation qui est fort longue.

N'est pas un mensonge pourtant : Comme enseigne et soustient S. Augustin au 2. livre à Consent. contre le menson. chapitre 13 et au 2. livre des quest. Evangel. chapitre 51. Ce lieu est chatouilleux à tant que les Priscillianistes en ont prins argument, qu'il estoit quelquefois licite de mentir (comme a marqué S. Augustin) Cassianus encor (autrement bon Autheur) a suivy cette erreur au raport dudit Maldon. sur le verset 28. Tant y a qu'il faut tousjours poser cette assertion véritable que Christ n'a point menty. Mais comme cette feinte n'estoit pas mensonge, Maldon. dit que c'est chose plus facile à croire qu'à expliquer : ne pouvant pas son esprit demeurer satisfait des raisons de S. Augustin. Et se range plustost aux interprétations de S. Grégoire en l'homil. 23 sur les Evang. et de Beda en ses Comment. Nous en dirons nostre avis formé tant sur la raison commune que sur la lecture diverse des bons Autheurs.

Mentir à prendre ce mot fort légèrement c'est *ire, vel loqui contra mentem*, comme nous avons marqué sommairement en la 3. annot. sur le Sonnet 36 du 2. livre de la Passion or, il est certain qu'on peut mentir et dire vérité, qu'on peut dire faux, et ne mentir pas pourtant : Et finalement qu'on peut et dire et faire une chose qui n'est pas, et qu'on ne croit aussi. Et toutesfois ce ne sera point ny mentir, ny mensonge.

Pour le premier article, si je dy que Pierre est mort sans que je le sçache, ny le croye, et néantmoins il est mort certainement je dy la vérité, et néantmoins je ments ; pource je dy le contraire de ce que je croy.

Pour le second, si je dy que Pierre est mort, il est vivant pourtant mais certainement je le croy mort, je dy faux (car il n'est pas mort) et si je ne ments pas, car je ne dy rien contre ce que je croy.

Sur le troisième article proposé il faut nous dilater un peu ; pource que c'est le cas auquel nous sommes. Nous disons donc maintefois des paroles que nous ne croyons pas, ou feignons des choses qui ne sont pas véritablement, sans mentir et sans mensonge : pource que c'est seulement selon la créance erronée d'autruy à qui nous voulons proffiter. Et disons et faisons le tout ironiquement, utilement toutesfois pour marquer, et quand et quand flater et fomenter son erreur pour son bien.

Le Médecin qui traicte un hypochondriaque qui croit d'avoir une excroissance de chair sur le nez, qui s'estend de quatre pieds en longueur, et désire qu'on lui coupe, luy advouë que cela est vray, fait venir le Chirurgien, qui avec son rasoir, ayant un lopin de chair en la main le découpe, et s'accommodant à son erreur luy dit que ce qu'il a coupé est la superfluité de son nez et si ne ment pas, ny dit mensonge : pource que ce n'est pas comme de foy qu'il le dit, mais selon l'erreur du malade, et pour le notoire profit d'iceluy.

Il y a mille tels exemples des mélancholiques et des hypochondriaques dans les livres de médecine. Et particulièrement dans celuy du Sieur de Laurens dont le titre est Discours des maladies mélancholiques et du moyen de les guérir. Mesmes au chapitre 7 et suivants. Et au 12. et suivants. Et hors des cas de cette mélancholie, il en arrive tous les jours de mesme, et aux Médecins, et à ceux qui servent les malades.

Voilà un enfant fiévreux et désireux de boire du vin. Celuy qui le sert met de l'eau fresche dans un verre rouge, luy présente et lui dit que c'est du vin. Il ne le dit pas comme de soy-mesme, mais ironiquement, selon l'erreur du malade qui croit que c'est du vin, et notoirement pour la santé d'iceluy. Il ne ment, ny ne dit pas mensonge ; pource que bien que cela ne soit point véritablement, il l'est néantmoins selon l'erreur de celuy à qui il parle, et qu'il veut servir utilement.

A ce propos est fort notable la finesse que raconte S. Jean Chrysostome en son 1. livre du Sacerd. Un homme estant furieusement altéré par fièvre chaude, refusoit tout ce qui pouvoit le rafreschir, désiroit passionnement de boire du vin tout pur, et pressoit importunément tous ceux qui le visitoient de luy en donner : son Médecin aussi habile que docte supplée par la juste fraude ce qui défailloit à son art, prend un vase de terre nouvellement tiré de la fournaise le plonge plusieurs fois dans un autre plein de vin pur puis l'ayant retiré vuide le remplit d'eau fresche, fait soigneusement fermer tous les jours de la chambre, et luy présente à boire comme du vin pur. Le malade prévenu de l'odeur croyant à ses sens trompez beut avec une extresme joye un grand trait de cette liqueur supposée qui amortit la flamme de sa fièvre. Cette boisson n'estoit pas du vin ; et le Médecin, bien qu'il ne creut pas que s'en fut, le disant néantmoins ne mentoit pas : pource que ce qu'il disoit estoit en certaine façon. C'est-à-dire selon l'erreur du malade qu'il marquoit en le trompant pour son profit très-certain.

Ces sages feintes, ces tromperies innocentes, ont esté pratiquées par les plus saincts personnages mesmes, comme S. Pol, et plus anciennement par Jacob, Joseph et autres. C'est pourquoy ce grand personnage S. Chrysostome, tant audit 1. livre qu'au commancement du 2. du Sacerdoce dit qu'elles doivent estre appellées Oeconomies, arts et sagesses admirables, propres à tirer les hommes des affaires espineuses, et à corriger les erreurs et les défauts des ames déréglées. C'est pourquoy aux vers penult. et dernier de ce Sonnet, nous appellons cette feinte du Sauveur un artifice innocent, admirable et profitable. Que si nous la voulons encor examiner sur la definition de S. Augustin qui dit que le mensonge est une signification (c'est-à-dire une enunciation, ou assertion de parole, ou d'action) fausse, avec intention, et volonté de tromper, nous trouverons qu'elle n'y peut estre comprinse : car Jésus-Christ n'a point icy voulu tromper les Disciples ; mais bien leur enseigner qu'ils se trompoient de croire point qu'il fut resuscité, et les délivrer de leur erreur. Ce qu'il operoit en faisant semblant de les laisser pour aller plus loing, les échauffant par ce moyen à le retenir, et à luy faire l'hospitalité charitable, qui les conduisit à voir de luy ce qui devoit leur dessiller les yeux et rétablir leur foy.

En premier lieu nous constatons que cette dernière annotation est constituée d'une *disputatio* qui aborde une *quaestio* délicate, celle de la nature du mensonge. « Ce lieu est chatouilleux »[1] écrit La Ceppède (l. 2), qui étudie ici les liens que le mensonge entretient avec la vérité et de la légitimité éventuelle de son usage. Il annonce d'entrée de jeu qu'il fonde sa *disputatio* à la fois sur une *opinio communis* et la doxa fondée en droit par les *auctoritates* : « Nous en dirons nostre avis formé tant sur la raison commune que sur la lecture diverse des bons Autheurs. » (lignes 5-7). Par ailleurs, cette réflexion qui reprend celle menée neuf ans plus tôt dans la première partie des *Théorèmes* est remarquable, c'est-à-dire digne d'être marquée afin d'alimenter pour le lectorat d'autres argumentations corrélées : « comme nous avons marqué sommairement » (ligne 9). La *disputatio* présente un débat portant sur trois interrogations subséquentes et implicites : la première « Qu'est-ce que le mensonge ? », la deuxième « Feinter est-ce mentir ? » et la troisième « Mentir peut-il être juste et bénéfique ? »

Il s'agit ici d'une *quæstio disputata* organisée dans le cadre d'un *consilium*, c'est-à-dire la réponse argumentée point par point à un problème concret posé à un juriste par un client. Une fois encore transparaît l'*habitus* du juriste car, au terme de ce parcours, la *quaestio* invite le lecteur à méditer non sur le caractère licite ou illicite, voire peccamineux du recours au mensonge – problématique qui relèverait alors exclusivement de la théologie – mais sur la finalité de son usage (bénéfique ou malveillant pour autrui). En effet, pour le juriste La Ceppède, le mensonge, s'il n'est pas motivé par une volonté malveillante, peut n'être qu'une feinte bienveillante, comme en témoigne le participe présent « profitant » dont il use puisque, pour lui, c'est le dol qui est le vrai sujet comme l'indique le vers déjà cité : « Qui sans nuire à personne aux siens va profitant. » On remarquera que le terme apparaît sous quatre occurrences (substantif/verbe/adjectif) dans cette annotation [« profitter » (l. 19), « profit » (l. 23), « profit » (l. 40), « profitable » (l. 45)]. Le mensonge ici « profite » à celui qui en devient le bénéficiaire, en aucun cas la victime : le point de vue est dès lors radicalement inversé.

La réflexion s'appuie par ailleurs sur l'évocation de cas, c'est-à-dire de situations concrètes qui convoquent l'usage et la déontologie afférents à l'art de la médecine. Nous allons enfin, pour conclure l'étude de ce jeu d'annotations, nous employer à démontrer que la composition de cette *disputatio* apporte des éléments particulièrement intéressants pour la compréhension de la posture de commentateur qu'adopte La Ceppède.

Cette annotation est remarquable à plus d'un titre. D'une part, elle permet de comprendre comment s'établit le rapport interactif qui unit deux sonnets et les deux annotations qui leur sont attachées. Par ailleurs, avec cette note, se distingue le lien établi entre deux annotations que séparent à la fois leurs places dans l'œuvre et un intervalle temporel considérable dans la rédaction de l'une et de l'autre. Enfin, à travers elle, nous mettrons en évidence comment annoter met en œuvre un principe d'expansion – que La Ceppède appelle ici « dilatation » – principe extrêmement fécond chez ce juriste. Cette dilatation est le principe générateur des *Théorèmes spirituels*. Il est à l'œuvre dans l'élaboration et l'épanouissement de la théologie poétique inaugurée par les sonnets de *L'imitation des pseaumes de David* en 1594 et il clôt la publication de la *Deuxième partie des Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption* en 1622. Ce principe si fécond que porte La Ceppède jusqu'à son dernier souffle (puisqu'il ne survit que d'une année à la publication de son chef-d'œuvre) est celui de la diffusion opiniâtre d'une foi personnelle aux accents mystiques.

[1] Voici la définition Cotgrave donne en 1611 du terme de « chatouilleux » : « hard to be dealt with » voire chez Huguet (XVIIe siècle) « Dangereux ».

II. C. 2. UN EXEMPLE D'ANNOTATION REMARQUABLE : LE CAS « CHATOUILLEUX » DU MENSONGE

Un des exemples les plus probants repose sur le chaînage de deux sonnets et de deux annotations évoquant un thème identique : la relation que le « mensonge » entretient avec la vérité. On y voit à l'œuvre l'approfondissement de la réflexion de La Ceppède sur un thème qui est mis en situation dans deux cadres que tout sépare.

Soulignons en premier lieu, la singularité de l'exemple que nous allons analyser : l'unité thématique enjambe un fossé temporel considérable puisque neuf années séparent les deux occurrences qui traitent du mensonge, le sonnet 36 du livre II (1613) et le sonnet 45 du livre V (1622) tous deux enrichis par des annotations. Notons de surcroît que les annotations respectives diffèrent infiniment par leurs tailles. Mesurons combien les contextualisations sont éloignées l'une de l'autre (le procès du Christ d'une part et de l'autre son apparition miraculeuse après sa mort). Gardons enfin en mémoire que ces deux poèmes renvoient l'un et l'autre à des protagonistes qui n'ont rien en commun dans leur approche au Christ puisque le premier sonnet évoque les juges accusateurs, le deuxième fait référence aux disciples d'Emmaüs.

Pourtant, La Ceppède associe les deux épisodes dans une réflexion centrée sur le même thème, le mensonge, grâce à une chaîne d'annotations et une auto-citation qui constitue une véritable mise en abyme intertextuelle que nous allons analyser.

II. C. 2. 2. LE MENSONGE, UN SUJET DÉLICAT

La Ceppède entame sa réflexion par une affirmation, à savoir que le mensonge est étranger à la personne du Christ, assertion dont la vérité est proclamée comme pérenne car il s'agit d'un dogme (l'attestent la tournure jussive « il faut » et l'emploi des termes « toujours » et « véritable ») : « Tant y a qu'il faut tousjours poser cette assertion véritable que le Christ n'a point menti (l. 4). Le contester conduirait donc à une posture rien de moins qu'hérétique » ; « ce lieu est un chatouilleux à tant que les Priscillanistes en ont prins argument qu'il estoit quelquefois licite de mentir » (l. 2). La référence au Priscillanisme ne laisse manifestement guère de doute sur le risque attaché à une remise en cause même occasionnelle de ce dogme (cf. l'emploi de l'adverbe « quelquefois ») puisque Priscillien, évêque d'Avila, qui s'y hasarda, fut, malgré sa défense par saint Martin, le premier chrétien condamné à mort par une autorité religieuse pour fait d'hérésie. Il fut exécuté, à Trèves, en 385. Saint Augustin lui-même a réaffirmé ce dogme, en particulier dans sa tentative pour expliquer l'attitude du Christ à Emmaüs. Manifestement sa démonstration n'emporta pas une adhésion unanime puisque Cassien, moine et théologien majeur[1] (autrement « bon Autheur », l. 3) qui avait lu *La Cité de Dieu* ne fut pas parfaitement convaincu par l'interprétation augustinienne de l'épisode.

En effet, si l'on en croit Maldonat, père jésuite et théologien espagnol de renom, Cassien manifesta une certaine réticence devant le commentaire que fait saint Augustin de la rencontre du Christ à Emmaüs et de son approche masquée des fidèles en désarroi. Maldonat, lui-même, laisse entendre que si l'attitude du Christ lors de sa rencontre des disciples d'Emmaüs ne peut être taxée de mensongère à leur égard (rappelons qu'il s'agit là d'un point de foi et que la doctrine le lui interdit), il doit malgré tout convenir que le comportement du ressuscité interroge et qu'il est difficilement justifiable par la raison :

[1] Moine et doctrinaire réputé, fondateur de l'abbaye Saint-Victor de Marseille, mort autour de 435 dans la cité phocéenne, vénéré comme saint et Père de l'Église par les catholiques orthodoxes.

« c'est chose plus facile à croire qu'à expliquer » (l. 5)[1]. Plutôt que de suivre l'autorité de saint Augustin, le père jésuite préfère donc se ranger à celles de Saint Grégoire et de Beda (l. 7).

Il s'agit là d'un indice probant que l'évocation de cet épisode des *Actes des Apôtres* peut prêter à controverse et que le thème est décidément « chatouilleux ». En effet, l'interprétation de l'intervention du Christ auprès de ses disciples est manifestement complexe et assez déroutante : elle est devenue un sujet sensible. Sans basculer dans un sentiment de perplexité[2] (puisque le droit canon a déjà tranché : « le Christ ne saurait avoir menti en aucune circonstance »), elle approche de cette notion. La Ceppède n'est, pas plus que Maldonat, séduit par les explications de saint Augustin. Il en accepte évidemment les conclusions qui relèvent, nous l'avons vu, d'une injonction théologique mais tient à apporter sa propre appréciation sur ce point précis, et délicat. De nombreuses raisons expliquent sa rédaction d'une note aussi copieuse sur la vérité et le mensonge. Des éléments liés à la personnalité même de La Ceppède qui est un homme de conviction mais pas de parti-pris (comme le prouve son engagement bigarrat dans un contexte politico-religieux qui fait litière d'une analyse rationnelle et pondérée du monde) justifient son intérêt pour une réflexion sur le sujet. Il est magistrat et donc professionnellement attaché à la recherche de la vérité et de la rigueur. Ainsi, il a dû méditer, dans la vie, sur la fragilité du lien qui associe d'ordinaire le « ce qui est vrai » et « ce qui est réel », et comme tout un chacun, il a déjà pu mesurer la part de subjectivité qui pèse dans l'appréciation de ce rapport que l'on pose d'ordinaire comme une stricte équivalence. Enfin, la dimension prophétique de son œuvre impose qu'il affronte ce sujet « chatouilleux » avec des arguments d'une autre nature que ceux qui relèvent d'une obéissance aveugle au dogme : sa vocation est celle d'incarner un interprète de la perfection du Rédempteur. Or, sur cet épisode des *Actes des Apôtres*, les lectures des « bons autheurs » – dont même les plus « graves » comme Augustin – sont entrées sur cette référence au mensonge, en dissonance. Il y a donc risque de perplexité interprétative. Mais toute trace de perplexité, même la plus ténue, attachée à l'interprétation des faits et gestes du Christ est par définition tout à fait inconcevable. La Ceppède va donc tenter de prouver que vérité et mensonge peuvent ne pas être réduits à des antonymes stricts. Pour dissiper toute menace qui pourrait peser sur la réception de la vérité canonique, La Ceppède, assumant un rôle de passeur, va expliquer « à sa manière » en quelque sorte, avec un sens avéré de la pédagogie, pourquoi le Christ n'avait pas menti. Ainsi, au lieu de se cantonner à des considérations exclusivement religieuses, au lieu de s'arc-bouter sur une démarche exclusivement fondée sur l'autorité (qui peut conduire au dogmatisme et, en cas de contradiction, à la perplexité), La Ceppède va s'appuyer sur l'expérience pratique et psychologique du lecteur et, dans une certaine mesure, se faire conteur.

Pragmatique, il tire de l'expérience humaine qu'il partage avec son lectorat, une leçon sur la perception subjective que l'on peut avoir du « vray ». Faisant prendre conscience au lecteur que la vérité objective et le sentiment subjectif du « vrai » ne coïncident pas nécessairement, La Ceppède va adosser conjointement sa démonstration, sa *disputatio,* à la « *raison commune* » et à « *la lecture des bons Autheurs* » (l. 9)

[1] Que le Christ ne leur ait pas menti.

[2] Stéphan Geonget, « Opinion et perplexité, de Montaigne à Pascal », *Journal de la Renaissance*, 2004, II, pp. 165-176 : « Cette situation délicate de conflit d'autorités porte dans le droit du XVIe siècle le nom très précis de "*perplexitas*". C'est d'ailleurs encore sous cette même dénomination que Leibniz un siècle plus tard s'intéresse au problème dans son *De casibus perplexis in jure*. Est avant tout "perplexe", en droit du XVIe siècle, un cas soumis à deux lois contradictoires qu'il conviendrait pourtant d'appliquer l'une et l'autre et, d'une manière générale, tous les cas que nous nommerions de nos jours volontiers cas d'antinomie, qu'il s'agisse d'antinomie de lois, d'interprétations ou même de témoignages. Est dès lors par excellence dit "perplexe" un cas sur lequel s'affrontent les interprétations ou "opinions" de plusieurs éminents juristes. »

(sans lesquels aucun discours ne peut prétendre à quelque légitimité. Faisant appel à la « raison commune », La Ceppède s'approche ici évidemment du concept d'« *opinio communis* » que Stéphan Geonget définit en ces termes :

> L'opinion a beau n'être fondée sur rien, une fois qu'elle est devenue communis et qu'elle est passée en règle de jurisprudence, il faut la suivre et même […] faire mieux que cela, il faut la respecter. En effet, malgré son incertitude fondamentale et son inévitable imperfection, elle est tout de même l'incarnation de la Loi de la même façon que l'opinion commune, malgré sa grossière ineptie, est une image de la Vérité. […]. Une fois acceptée comme « vraie » ou comme « juste » l'opinion le devient de fait non parce qu'elle l'est réellement mais parce qu'elle exprime – même improprement – la Vérité ou la Justice. En ce sens elle est et elle « fait » vraiment et pleinement la vérité : « La coutume fait toute l'équité, par cette seule raison qu'elle est reçue ; c'est le fondement mystique de son autorité. »[1]

Ayant défini dans ses prolégomènes, son projet et la stratégie qu'il va adopter, La Ceppède peut désormais entamer son exposé contradictoire, se lancer dans sa *disputatio*.

II. C. 2. 3. La reprise sous forme de citation

Pour commencer, il reprend au mot près, la définition du mensonge qu'il avait donnée neuf ans plus tôt, dans *la Première partie des Théorèmes* (1613) (l. 9-14) : la confrontation des deux textes parle d'elle-même.

Première partie des *Théorèmes* (1613) Livre II, Sonnet 36, Annotation 3, *Vray*, p. 263	Deuxième partie des *Théorèmes* (1622) Livre II, sonnet 45, Annotation 2, *Ceste feinte n'est pas un mensonge pourtant*, p. 245 (l.9-21)
On peut mentir en disant vérité : car mentir c'est *contra mentem ire*. Et, en effect, dire le contraire de ce qu'on croit. Or il arrive maintes fois, que ce que nous croyons est faux, et le contraire est vray. Comme par exemple, je croy que Pierre est mort, & toutesfois il est vivant. je dy qu'il est vivant, je dy la vérité, & si ments néantmoins, d'autant que je le croy mort. Ainsi les Juifs disent vray, qu'ils ne peuvent avoir un meilleur témoignage que de la bouche de Christ. Et si mentent en disant vray, pource qu'ils croyent le contraire.	Mentir à prendre ce mot fort légèrement c'est *Ire, vel, loqui contra mentem*, comme nous avons marqué sommairement en la 3. annot. sur le Sonnet 36 du 2. livre de la Passion or, il est certain qu'on peut mentir et dire vérité, qu'on peut dire faux, et ne mentir pas pourtant : Et finalement qu'on peut et dire et faire une chose qui n'est pas, et qu'on ne croit aussi. Et toutefois ce ne sera point ny mentir, ny mensonge. Pour le premier article, si je dy que Pierre est mort sans que je le sçache, ny le croye, et néantmoins il est mort certainement, je dy la vérité, et néantmoins je ments ; pource que je dy le contraire de ce que je croy. Pour le second, si je dy que Pierre est mort, il est vivant pourtant mais certainement je le croy mort, je dis faux (car il n'est pas mort) et si je ne ments pas, car je ne dy rien contre ce que je croy. Sur le troisième article proposé il faut nous dilater un peu ; pource que c'est le cas auquel nous sommes. Nous disons donc maintefois des paroles que nous ne croyons pas, ou feignons

[1] Stéphan Geonget, *op. cit.*, p. 298.

	des choses qui ne sont pas véritablement, sans mentir et sans mensonge : pource que c'est seulement selon la créance erronnée d'autruy à qui nous voulons proffiter. Et disons et faisons le tout ironiquement, utilement toutesfois pour marquer, et quand et quand flater et fomenter son erreur pour son bien

Mais la reprise est emphatique, comme en témoigne un volume sensiblement accru. En effet, elle est constituée de la définition initiale amplifiée, à des fins explicatives, d'une paraphrase qui déroule un raisonnement complexe.

II. C. 2. 4. Le tableau synoptique : comparaison des armatures des deux annotations

Théorèmes spirituels 1re partie Livre II Sonnet 36 Note « Vray » 1613	**Thèse** : on peut mentir en disant la vérité car (**explication**) mentir c'est dire le contraire de ce qu'on croit (**définition du mensonge**) *contra mentem ire* Or, il arrive que ce nous croyons est faux et que le contraire est vrai **Exemple** : Pierre est vivant (**fait objectif et vrai**) Je crois que Pierre est mort (**croyance subjective fausse**) Pourtant je dis que Pierre est vivant (**je vais au rebours de ce que je crois vrai**) Alors **je mens dans la mesure où j'énonce une vérité** (un fait vrai : il est vivant) **que je crois** (à tort) **être fausse** (qu'il est mort) **Exemple** : les Juifs, traduisant ce qu'ils croient (à raison) être la pensée du Christ, proclament une chose vraie (à savoir que le Christ est fils de Dieu) alors qu'ils pensent que cela est faux (ils croient qu'il s'agit d'un blasphème). Donc, ils pensent faux en parlant juste
Théorèmes Spirituels 2e partie Livre I Sonnet 45 Note	**Définition du mensonge** : mentir, c'est faire, dire le contraire de ce que l'on croit *Ire, vel loqui, contra mentem* **Situation 1** : on peut mentir (dire le contraire de ce que l'on croit) en disant la vérité **Situation 2** : on peut être dans l'erreur (se tromper) sans mentir (en se trompant de bonne foi) **Exemple 1 pour illustrer la situation 1** : Je dis que Pierre est mort, sans savoir si c'est vrai, et même en pensant qu'il est vivant or, la mort de Pierre est un fait avéré (sauf pour moi) alors je dis vrai mais je mens puisque ce que je dis va au rebours de ma pensée, mon propos (conforme à la vérité) entre en contradiction avec mon intime conviction (non-conforme à la vérité) **Exemple 2 pour illustrer la situation 2 :**

« *N'est pas un mensonge pourtant* » 1622	Je crois que Pierre est mort Je dis qu'il est mort Mais Pierre est vivant Alors ce que je dis est faux mais je ne mens pas puisque mes paroles (non-conformes à la vérité) expriment ce que je crois de bonne foi. **Situation 3** : on peut dire une chose dont on pense qu'elle est fausse ou faire quelque chose d'erroné en sachant que cette chose ou cet acte sont entachés d'erreur dans ce cas je ne mens pas, puisque je ne **me** mens pas **je ne suis pas entré en contradiction avec moi-même** donc je ne mens pas mais je trompe quelqu'un **pour son bien**, c'est à dire que je fais un détour avec la vérité (**procédure ironique**) mais si le but que je cherche à atteindre correspond à l'intérêt de celui que je trompe, la démarche est bonne : **ce n'est pas un mensonge mais une stratégie bienveillante, une feinte.** **Exemples** : - les stratégies médicales à destination des hypocondriaques (le pieux mensonge/l'effet *placebo*/ sages feintes et tromperies innocentes (oxymores mineurs) recommandées par les Pères de l'Église. - c'est la stratégie pédagogique du détour que le Christ a adoptée avec les disciples d'Emmaüs.

II. C. 2. 5. COMMENTAIRE DU TABLEAU : DES CONTEXTES QUI DIFFÈRENT RADICALEMENT POUR LES DEUX ANNOTATIONS

1. L'ANNOTATION DE 1613 : LE PROCÈS DE L'« AIGRE TOURNELLE »[1]

Alors que La Ceppède rapporte le procès du Christ, cette définition avait constitué la matière d'une annotation. Elle stigmatisait les juges excités d'avoir « démasqué » un blasphémateur dans l'attitude du Christ, le blasphème « péché de langue » étant puni par la peine capitale. Alors que le Christ affirmait, pendant l'instruction, qu'il siégeait à la droite de Dieu, ce sont eux qui, voulant anticiper l'aveu, s'étaient faits, paradoxalement et par déduction, les porte-paroles de sa nature divine : « Tu es donc le fils du tout-puissant. » Cette phrase motivée par leur haine valait, pour eux, condamnation suprême alors que selon La Ceppède, elle était l'expression la plus pure de la vérité. La Ceppède souligne l'ironie d'une situation qui tirait de l'aveuglement des uns une expression particulièrement clairvoyante pour les autres. Les prenant au mot, La Ceppède pouvait alors affirmer ironiquement qu'ils disaient, à leur corps défendant, la stricte vérité. Il en faisait le constat par un oxymore (figure du renversement s'il en est) des plus railleurs : « Ces menteurs disent vray nostre Restaurateur / A seul la vérité pour son juste appanage. » Commentant, nous l'avons évoqué, cet oxymore par une annotation, La Ceppède avait d'abord donné le degré zéro (« à prendre ce mot fort légèrement », l. 9) de la définition du mensonge : « *Ire, vel, loqui contra mentem* ». Il avait poursuivi sa démonstration avec l'illustration de la définition par un exemple théorique relevant de la pure logique mathématique. Son propos aboutissait ainsi à un raisonnement ayant l'apparence d'un sophisme sans en être un :

[1] Expression employée dans le sonnet I, II, 36 par le magistrat La Ceppède pour flétrir les soixante-dix juges du Consistoire – traités aussi de « voleurs » au sonnet I, II, 34 – qui inflige au Christ un procès déloyal dans lequel « Un témoin contredit ce que l'autre dépose, / Au mensonge imposteur la vérité s'oppose » I, II, 16.

> Or il arrive maintes fois, que ce que nous croyons est faux, et le contraire est vray. Comme par exemple, je croy que Pierre est mort, & toutesfois il est vivant. je dy qu'il est vivant, je dy la vérité, & si ments néantmoins, d'autant que je le croy mort.

Majeure : si ce que je crois subjectivement est objectivement faux, quand je dis le contraire de ce que je crois, j'énonce objectivement une vérité. *Mineure* : mais si j'affirme sciemment le contraire de ce que je crois vrai subjectivement, je mens objectivement. *Conclusion* : pourtant, en mentant ainsi, je dis objectivement la vérité.

Enfin, dans une mise en situation (le procès du Christ) il avait conclu dans l'annotation en soulignant le caractère paradoxal de l'échange : « Ainsi les Juifs disent vray, qu'ils ne peuvent avoir un meilleur témoignage que de la bouche de Christ. Et si mentent en disant vray, pource qu'ils croyent le contraire. »

2. *L'ANNOTATION DE 1622 : UNE « FEINTE » BIENVEILLANTE DANS LE CADRE D'UNE RENCONTRE DÉCONCERTANTE POUR LES DISCIPLES À EMMAÜS*

C'est du moins ainsi que La Ceppède présente la volonté du Christ, d'une part de ne pas se faire reconnaître sur le champ par les disciples désespérés d'avoir assisté à la mise à mort de leur sauveur pendu à une croix, et d'autre part son choix de feindre de les abandonner en continuant son chemin, après une discussion qui a contribué à les consoler. Ce stratagème témoigne, selon La Ceppède, de sa volonté de bousculer leur émotion afin de les approcher de plus près :

> Christ (pour serrer le nœud dont ils sont enlacés)
> Fait semblant de tirer plus outre son voyage.
> Ainsi feint la nourrice envers son nourrisson
> De le vouloir laisser, pour à cet enfançon
> Se rendre habilement d'autant plus désirable.[1]

À ceux qui analysent l'attitude du Christ comme un mensonge pour piéger les disciples – la note que Jacqueline Plantié rattache au terme de « nœud »[2] va d'ailleurs aussi hélas dans ce sens d'un Christ prédateur, interprétation qui entre en contradiction frontale avec la pensée de l'auteur des *Théorèmes* – La Ceppède va s'efforcer d'apporter un démenti.

Si le thème de l'annotation précédente et celui de cette annotation est commun – le fait de dire ou ne pas dire la vérité – on peut mesurer l'abîme qui sépare les deux contextes. Dans le premier cas, le Christ est la victime de menteurs qui en l'occurrence disent la vérité à leur insu tandis que dans le second c'est le Christ qui est suspecté de mensonge vis-à-vis de ses disciples… La matière des deux annotations est donc commune pour des étapes mystiques différentes. Ce sont des similitudes et des différences sur lesquelles il convient de se pencher.

3. *ABSORPTION ET MÉTAMORPHOSE PROFONDE DE L'ANNOTATION INITIALE*

En 1622, La Ceppède reprend la méditation entamée en 1613 mais il augmente le raisonnement de 1613 d'une nouvelle entrée : « Pour le second, si je dy que Pierre est mort, il est vivant pourtant mais certainement je le croy mort, je dis faux (car il n'est pas mort) et si je ne ments pas, car je ne dy rien contre ce que je croy » (l. 15-16). Comprenons : « Je dis ou je fais quelque chose que je pense être vrai – alors

[1] II, II, 45.
[2] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 359 : « nœud d'amour mais aussi lacs de chasseur ».

que mon propos et mon action sont pourtant erronés – je ne mens pas puisque je ne me mens pas, je ne rentre donc pas en contradiction avec moi-même, je dis des choses fausses mais sans en avoir conscience. »

Arrivé à ce stade de la démonstration, La Ceppède incorpore une nouvelle donnée, à savoir la réception par un tiers du propos qui lui est adressé. Il s'agit d'un ajout au regard de la note composée en 1613, La Ceppède fait état d'une « dilatation », comprenons une *amplificatio*[1], c'est une expansion du propos antérieur : « sur le troisième article proposé il faut nous dilater un peu ; pource que c'est le cas auquel nous sommes » (l. 17). Et il substitue au terme de « mensonge » celui de « feinte » : « ce que j'affiche sans y croire peut n'être pas un mensonge mais une feinte pour préserver l'intérêt du tiers ». Le terme « feinte » renvoie ici à une stratégie bienveillante à l'encontre du tiers, accordée aux règles des civilités – et non au machiavélisme tactique du domaine militaire. Dans ce contexte précis clairement élucidé par le juriste, la « feinte » n'est autre qu'un « pieux mensonge » qui, comme son nom l'indique, est fondé sur une bienveillance extrême qui va jusqu'à transgresser – et parfois transcender – la réalité brutale :

> Nous disons donc maintefois des paroles que nous ne croyons pas, ou feignons des choses qui ne sont pas véritablement, sans mentir et sans mensonge : pource que c'est seulement selon la créance erronnée d'autruy à qui nous voulons proffiter. Et disons et faisons le tout ironiquement, utilement toutesfois pour marquer, et quand et quand flater et fomenter son erreur pour son bien. (l. 17-20)

La feinte élaborée dans l'intérêt d'autrui s'avère donc le véritable envers d'un mensonge nécessairement destiné à nuire à l'interlocuteur. La Ceppède va illustrer cette nouvelle considération théorique d'un exemple médical qui relève clairement d'un registre grotesque. Il est vrai que la question du mensonge avait été présentée par La Ceppède comme « chatouilleuse ». L'humour « désarme » le terme « feinte » en le dissociant, par le rire, de toute connotation agressive. Le grave magistrat aixois ne manque donc pas de nous surprendre en rapportant le cas d'un médecin qui, pour tranquilliser son malade particulièrement anxieux, aurait affirmé au malheureux hypochondriaque l'avoir amputé d'une excroissance nasale. La partie corporelle choisie par La Ceppède n'est pas neutre. En effet, le nez – de Rabelais à Cyrano en passant par Pascal, pour rejoindre … Freud – étant fréquemment associé au phallus. Un article de Jean Mesnard se rapportant à Blaise Pascal, intitulé « Sur le nez de Cléopâtre »[2], apporte sur le sujet des éléments savoureux qui ne peuvent que conforter notre analyse : La Ceppède joue avec humour, dans cette annotation, avec l'évocation de cette « excroissance de chair » démesurée (puisqu'un pied mesurait environ trente centimètres… Quatre pieds renvoient à une hyperbole délibérément comique). Nous ne résistons pas au plaisir d'en citer, en note, quelques lignes édifiantes[3].

---

[1] Les dictionnaires contemporains emploient en effet plutôt ce terme dans un cadre médical que rhétorique : Cotgrave, 1611, « Dilatation : « f. A dilatation; a widening, inlarging, stretching out, spreading abroad » ; Furetière, 1690, « Dilatation » : « s. f. Extension, rarefaction. La dilatation des pores pendant l'esté est cause de la sueur. La dilatation du cœur est par fois si grande dans la joye, qu'elle cause la mort ».

[2] Jean Mesnard, « Sur le nez de Cléopâtre », *Du Baroque aux Lumières, Pages à la mémoire de Jeanne Carriat,* Mortemart, Rougerie, 1986, p. 66-72. Texte repris dans Jean Mesnard, *La culture du XVIe siècle, enquêtes et synthèses,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 386-392.

[3] « Revenons à la physiognomonie, et, plus précisément, à la métoposcopie. Ces deux disciplines envisagent les rapports entre le physique et le moral, la première en s'appuyant sur la forme et la disposition des diverses parties du corps, la seconde en limitant cette enquête aux traits du visage. Si la rationalité […] n'est pas totalement absente de leurs spéculations, l'analogie ne tarde pas à y régner en maîtresse. C'est ainsi qu'elles instaurent des correspondances révélatrices entre l'homme et les animaux : un nez de singe laisse attendre les mœurs d'un singe, en premier lieu la lascivité. […] La correspondance

La Ceppède renforce sa démonstration extrêmement sérieuse malgré des exemples cocasses en faisant appel à une autorité médicale reconnue, le sieur de Laurens, médecin de Marie de Médicis, puis médecin ordinaire du roi Henri IV, chancelier de l'université de Montpellier en 1603 puis premier médecin du roi en 1606. La Ceppède cite une référence précise, le *Discours des maladies mélancholiques et du moyen de les guérir* publié en 1594, il indique des renvois (chapitre 7 et suivants, chapitre 12 et suivants), fait état d'une multitude de cas comparables (« Il y a mille tels exemples de mélancholiques », etc.), et évoque un cas théorique, celui d'un enfant à qui le médecin aurait fait croire lui avoir fait boire du vin alors qu'il ne s'agissait que d'eau rougie. L'exemple qu'il produit évoque irrésistiblement ce que la médecine appelle de nos jours *l'effet placebo*, dont rend compte La Ceppède avec l'emploi de l'adverbe « ironiquement » (l. 32).

Enfin le magistrat poursuit par un récit tiré d'une autorité théologique de premier ordre, saint Jean Chrysostome. Ce récit plaisant qu'il rapporte repousse les limites de l'aimable tromperie puisque dans cette anecdote le médecin fait boire, pour étancher la soif « passionn[ée] » de son patient, de l'eau ayant transité dans un pot ayant contenu du vin, en guise « de vin pur ». Ce que La Ceppède désigne comme une « juste fraude » – nouvel oxymore – qui pallie « ce qui défailloit à son art » rappelle, en doublon grotesque, le miracle des noces de Cana ainsi que les historiettes pleines d'humour et riches de signification dont le XVIe siècle était friand :

> A ce propos est fort notable la finesse que raconte S. Jean Chrysostome en son 1. livre du Sacerd. Un homme estant furieusement altéré par fièvre chaude, refusoit tout ce qui pouvoit le rafreschir, désiroit passionnement de boire du vin tout pur, et pressoit importunément tous ceux qui le visitoient de luy en donner : son Médecin aussi habile que docte supplée par la juste fraude ce qui défailloit à son art, prend un vase de terre nouvellement tiré de la fournaise le plonge plusieurs fois dans un autre plein de vin pur puis l'ayant retiré vuide le remplit d'eau fresche, fait soigneusement fermer tous les jours de la chambre, et luy présente à boire comme du vin pur. Le malade prévenu de l'odeur croyant à ses sens trompez beut avec une extresme joye un grand trait de cette liqueur supposée qui amortit la flamme de sa fièvre. Cette boisson n'estoit pas du vin ; et le Médecin, bien qu'il ne creut pas que s'en fut, le disant néantmoins ne mentoit pas : pource que ce qu'il disoit estoit en certaine façon. C'est-à-dire selon l'erreur du malade qu'il marquoit en le trompant pour son profit très-certain. (l. 32-40)

La Ceppède adopte ici un usage du rire caractéristique de la pensée renaissante qui n'hésite pas à établir un va-et-vient éclairant entre le noble et l'ignoble pour étayer une argumentation des plus sérieuses. Pourquoi cherche-t-il à faire rire ici au beau milieu d'une question délicate qu'il présente comme « chatouilleuse » ? Sans doute pour désamorcer par une présentation amusante (je dis la vérité et je mens, je mens et je dis la vérité), un épisode des Écritures pouvant porter une ombre polémique sur les

---

tenue sans doute pour la plus indubitable est celle qui associe le nez aux organes sexuels : elle se fonde des considérations de situation et de forme, et s'applique aussi bien, selon la partie du nez considérée, à l'homme qu'à la femme. Pour preuve, on constate qu'à une tache, une "envie" sur le nez en répond une autre, disposée de la même manière, sur les organes sexuels. La grandeur et la petitesse du nez ont dès lors leur signification. Selon le médecin de Bergame Grataroli, "*Nasus magnus et parvus arguit verenda maris et mulieris qualia sunt.*" Qu'on n'aille pas se récrier, en parlant d'obscurantisme et de mentalité préscientifique. Au sein de la discipline qui fait aujourd'hui le plus grand usage de l'analogie, dans la mouvance de l'école freudienne et avec l'approbation de l'école lacanienne, des thèses toutes semblables ont été récemment soutenues. À vrai dire, si elle prend en compte un savoir médical, la physiognomonie se présente surtout comme une branche de l'astrologie. Chaque partie du corps subit la "direction" d'une planète qui verse sur elle son "influence". Le nez et les organes génitaux sont placés sous le signe de Vénus : de cette relation fondamentale dérive la relation particulière qui les unit. », *op. cit.*, p. 391.

agissements du Christ, un inconcevable « mensonge » … Sur une habile pirouette rhétorique reposant sur deux oxymores qui renversent la perspective, La Ceppède conclut toutefois de façon plus attendue avec l'évocation des plus saincts personnages qui rebaptisent ces feintes en « Oeconomies, arts et sagesses admirables ».

Le magistrat revient à la définition du mensonge selon Augustin qui, quant à lui, l'associe nécessairement à une volonté délibérée de nuire à autrui. La différence de nature qu'établit le dévot – qui se souvient être juriste – entre « juste fraude/sages feints/tromperies innocentes » et « mensonge » ne repose plus sur un rapport de justesse et de vérité entre la chose rapportée et la réalité et mais sur la présence ou l'absence effective d'un dol à l'encontre d'un tiers.

Pour ce qui concerne l'épisode d'Emmaüs, la démonstration étant faite qu'il n'y a pas eu volonté de nuisance mais désir efficace de réconfort, La Ceppède qui fait appel sans le mentionner expressément au concept de « direction d'intention » si présent dans la casuistique, conclut en exonérant le Christ de toute accusation de mensonge à l'encontre du Christ. Celui-ci, rappelle-t-il, conçut ce stratagème en vue de « délivrer de leur erreur » ses disciples désespérés et les « rétablir [dans] leur foy :

> Ces sages feintes, ces tromperies innocentes, ont esté pratiquées par les plus saincts personnages mesmes, comme S. Pol, et plus anciennement par Jacob, Joseph et autres. C'est pourquoy ce grand personnage S. Chrysostome, tant audit 1. livre qu'au commancement du 2. du Sacerdoce dit qu'elles doivent estre appellées Oeconomies, arts et sagesses admirables, propres à tirer les hommes des affaires espineuses, et à corriger les erreurs et les défauts des ames déreglées. C'est pourquoy aux vers penult. et dernier de ce Sonnet, nous appellons cette feinte du Sauveur un artifice innocent, admirable et profitable. Que si nous la voulons encor examiner sur la definition de S. Augustin qui dit que le mensonge est une signification (c'est-à-dire une enunciation, ou assertion de parole, ou d'action) fausse, avec intention, et volonté de tromper, nous trouverons qu'elle n'y peut estre comprinse : car Jésus-Christ n'a point icy voulu tromper les Disciples ; mais bien leur enseigner qu'ils se trompoient de ne croire point qu'il fut resuscité, et les délivrer de leur erreur. Ce qu'il operoit en faisant semblant de les laisser pour aller plus loing, les échauffant par ce moyen à le retenir, et à luy faire l'hospitalité charitable, qui les conduisit à voir de luy ce qui devoit leur dessiller les yeux et rétablir leur foy. (l. 41-50)

Cette dissertation consacrée au rapport complexe que le mensonge entretient avec la vérité met en évidence la remarquable fluidité du système d'annotations, reflets d'une réflexion active, dynamique et féconde. Si son domaine d'application idéologique, reste strictement circonscrit par le périmètre défini par les bornes de l'orthodoxie religieuse, la méditation, portée par les annotations, n'est soumise dans sa réalisation à aucune restriction. Pour reprendre un terme du poète qui convient à la fois à la méditation et à l'annotation qui la retranscrit, elle se prête à la dilatation. À la condition qu'elle ne brave pas les « bons autheurs » – auxquels La Ceppède se réfère avec une rigoureuse et indéfectible constance – la méditation en gestation déploie un espace de liberté tous azimuts.

La méditation s'appuie sur des domaines très divers (l'histoire sainte, la philosophie, l'histoire, la psychologie, la médecine, la fable, etc.). Aucune discipline liée au savoir et à la culture ne lui est étrangère : dans une perspective dévote, tout concourt à nourrir et à éclairer une réflexion centrée sur la Parole divine. À l'image de la matière à l'état gazeux, la méditation en action n'a ni forme ni volume prédéterminés. Il en va de même pour l'annotation, labile par nature : en elle, forme et fond s'accordent.

Proliférant, la méditation nourrie de la lecture des Écritures, tend à occuper, à des fins didactiques, tout le volume disponible de l'espace intellectuel et réflexif qui donnera accès à celui spirituel de la prière. Corrélativement, le tissu interstitiel des annotations, qui en est la trace, procède par agglutination. Il opère de même matériellement et ne répond, lui non plus, à aucun souci esthétique. Il n'a d'autre fin qu'assembler à des fins didactiques une marqueterie d'éléments souvent très disparates. Ainsi, les

annotations qui n'obéissent pas plus que la prière à quelque contrainte, ni à aucune « loy » formelle quoi qu'en dise La Ceppède, rendent parfaitement compte du caractère universel et extraordinairement fluide de la pensée dévote dont la seule visée est herméneutique. Non seulement les annotations ne figent pas la méditation mais elles la déploient. Pourtant, elles ne sont que le sous-bassement du grand œuvre : car ce conglomérat extrêmement hétérogène, ectoplasme littéraire tant formellement qu'ontologiquement s'avère extrêmement riche et fécond. Porteuse de savoirs le plus souvent émiettés, dans lesquels le lecteur est tenté de retrouver parfois la fantaisie familière au genre des historiettes, le sens du cocasse des anecdotes lestement enlevées ou la grave émotion des récits pieux parfois repris fidèlement de *La Légende Dorée*[1], cette pâte originelle va, sous l'impulsion prophétique, prendre forme. Cette forme en est l'exact contre-pied : à l'inverse, elle est noble et extrêmement codifiée puisque les annotations muent ensuite en « théorèmes » dans l'étape fondamentale de la cristallisation.

II. D. DE L'ANNOTATION AU SONNET, UNE CRISTALLISATION DE LA MÉDITATION

Essentielles, les annotations rendent compte du travail d'appropriation intime du message christique, parole mais aussi signe mystérieux. Chrysalides, elles portent la gestation des « douteux caractères »[2]. Et ce sont elles qui permettent l'apparition du sonnet, que La Ceppède désigne, nous le savons, par le terme de méditation – ce qui n'est pas sans provoquer une certaine confusion !

Pour la densifier, La Ceppède formalise sa méditation des Évangiles en une structure poétique qui emprunte la forme du sonnet. Produit de la métamorphose de la méditation sous l'égide d'Uranie, le sonnet n'est autre, dans sa forme extrêmement dense et inaltérable, qu'une méditation cristallisée à l'état poétique. En effet, si l'annotation a permis l'efflorescence de la méditation, le sonnet, quant à lui, la fixe car c'est une « machine à penser »[3] ainsi que l'avait défini Louis Aragon. Antoinette Gimaret en souligne d'ailleurs la capacité de structuration : « Dans ce processus, la valeur du sonnet comme "machine à penser" permet de structurer l'énigme, d'ériger l'obscur en signe. »[4]

Comme l'induit son *Avant-propos*, le discours du poète se convertit. Sous l'action alchimique d'une éloquence qui se veut prophétique, la prose des annotations est épurée et précipite en poésie consacrée. Qui pourrait contester cette condensation de la pensée dans des vers où chaque mot est pesé, trié, retenu enfin, non seulement pour son éclat et son lustre mais aussi pour la gravité de la signification qu'il porte ? Un exemple parmi une multitude d'occurrences comparables éclairera notre propos. Lors de l'agonie du Christ au mont des Oliviers, Jésus voit le supplice qui l'attend et implore le Père d'écarter, s'il se peut[5], son supplice. Se pose alors clairement, pour le dévot, la question de la nécessité de cette mort, surtout si cruelle. Question d'autant plus légitime que le Christ lui-même l'évoque en des termes extrêmement clairs. La Ceppède relaie cette interrogation pour aussitôt réfuter une première réponse qu'il présente comme dépourvue de pertinence, alors qu'elle semble, pour un profane, d'une logique parfaite :

---

[1] Comme nous le constaterons avec l'analyse de l'annotation 3 *De ce bois qu'il perça* pp. 94-97 du sonnet II, I, 33 directement inspirée de Jacques de Voragine et en partie reprise du chapitre « L'Exaltation de la sainte Croix » de *La Légende Dorée* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, chapitre 131, p. 756).

[2] II, II, 36.

[3] Louis Aragon, « Du sonnet », *L'œuvre poétique,* Paris, Messidor, 1954, V, p. 153.

[4] Antoinette Gimaret, *art. cit.*, p. 83.

[5] I, I, 24 : « Fais passer, s'il se peut, loin de moi ce calice ».

> Mais pourquoy fut par toy sa mort préordonnée,
> Seigneur, si ton vouloir au salut suffisait ?
> Est-ce que ta justice au pardon s'opposait ?
> Non : car d'aucun plus grand ta grandeur n'est bornée.[1]

La Ceppède étoffe la négation du quatrième vers, « Non », d'une annotation assez conséquente. Cette note est importante non pour sa portée esthétique mais pour sa fonction herméneutique. À la question insistante et redoublée (« mais pourquoy », « est-ce que ta justice ») de savoir si Dieu aurait pu pardonner le péché originel sans passer par le sacrifice – question que l'on aurait traduite et introduite en latin par un « *num* » – une réponse négative s'impose. Rien ne le contraignait au choix du scénario cruel de la Passion :

> Annotation 2 *Non* : il est vrai que la divine justice demandait la réparation de l'offense par une juste satisfaction : mais pour autant elle ne se fût point opposée à la volonté de Dieu, quand ce eût esté son bon plaisir de délivrer l'homme de péché et de la servitude du Diable, sans aucune satisfaction : pour ce qu'en cela il n'eût rien fait contre icelle, car bien que les juges de ce monde ne puissent remettre au criminel la peine ni la coulpe déméritée sans violer la justice ; d'autant que le crime a offensé ou le particulier ou la chose publique ou le prince souverain, l'intérest desquels ils ne peuvent quitter au préjudice des offensez : Toutefois Dieu estant l'offensé par le péché d'Adam, et n'ayant point de supérieur (comme le marque, la suite de ce vers) estant lui seul l'universel et souverain bien ; il pouvoit sans injustice pardonner simplement à ce pécheur, & lui remettre & la coulpe & la peine : pour ce que quittant son propre intérest il ne fait tort à personne. Ne plus ne moins qu'un homme particulier offensé ne fait rien d'injuste de quitter et pardonner l'offense qu'il a soufferte & pratique la miséricorde sans injustice. C'est pourquoy David au psaume 50 demandant pardon à Dieu de son crime disoit, tibi soli peccavi. Comme disant, seul tu peus sans injustice remettre mon péché. Toute cette doctrine est de Saint Thomas en la susdite question 46 de sa 3e partie article 2.

Sur ce point de droit, statuent tout autant le magistrat que le théologien. Mais avec ce « non » abrupt, ce n'est assurément pas le poète qui s'exprime mais le théologien. Car si le mot « Non » retenu par La Ceppède n'est pas beau, il est grave : on sort ainsi, avec lui, de la poésie et de l'écrit pour aller vers le discours et l'oral. Voilà ce qui importe au théologien et au juriste : la justesse d'une réponse. L'émotion esthétique n'y a pas sa place : le registre de ce sonnet – corrigeons le terme car la nature poétique de ce carme est nettement altérée – de cette méditation, est strictement délibératif. De souci esthétique, il n'y en a pas. Voilà une considération argumentative incarnée dans un mot dépourvu de toute grâce qui n'eût pas trouvé une quelconque légitimité dans un poème mais qui, dans un théorème, s'avère fondamentale. L'écorce du mot et sa parure, importent peu si sa substance cristallisée dans le contexte de l'exégèse de la Parole divine fait sens. Il est aisé de comprendre que, pour La Ceppède, le lecteur ne doit pas s'abandonner, dans le contexte développé par ce sonnet, aux blandices sensuelles de l'élément poétique : « non » en est singulièrement dépourvu… mais il est important que le lecteur dévot adhère à l'idée que paradoxalement ce sacrifice était librement consenti par Dieu. Idée que développe la note. Puisque le prophète-poète pose comme nécessaire une méditation sur le sens à donner à ce sacrifice, alors s'impose le mot « non » à une place stratégique dans le vers. Pour un homme « normal », la Passion voulue par le Père est inintelligible : qui irait sacrifier son fils s'il avait la liberté de ne le pas faire ? Personne. Mais il s'agit d'un mystère. Cette rupture fondamentale est traduite par l'irruption de cette négation abrupte ; seule la considération de ce mystère – à bien des égards effrayant pour le lecteur dévot dont La Ceppède dirige la conscience – justifie l'apparition du mot « non » dans le flux poétique. Personne ne sacrifierait son fils sinon Dieu qui n'est pas – et c'est bien un truisme – un homme… Il s'agit bien là du même Dieu

[1] I, I, 27.

qui exigea d'Abraham qu'il aille au bord de l'irréparable dans le sacrifice d'Isaac qui figurait Jésus. À proprement parler, la note 2 n'explique pas l'usage de ce mot « Non », elle ne le « commente » pas non plus, mais elle fait état des circonstances de son émergence, elle l'exhibe. En d'autres termes, cette méditation sur la folie de la croix – pour reprendre un propos paulinien – précipite dans un « non » exempt de toute beauté mais lourd de signification. Nous avons ici la preuve qu'aucune considération esthétique n'a présidé au choix de ce mot ! Et ce constat repose sur l'annotation qui seule permet de le mesurer vraiment.

Grâce à ce seul exemple – représentatif des milliers de vers qui composent les *Théorèmes* –, nous espérons avoir pu faire la démonstration que La Ceppède, fidèle à des choix développés dans l'*Avant-Propos*, ne renvoie pas le lecteur à des vers mais à des carmes. Ceux-ci ne relèvent donc pas d'une parole profane asservie à la lascivité de la beauté mais sont paroles consacrées écrites avec l'encre ensanglantée de ses larmes :

> Et luy fais distiller mille pourprines larmes
> A tant que méditant ton sens mystérieux,
> Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces Carmes.[1]

Dans le même mouvement, dans la même logique, les poèmes connaissent une identique et intime métamorphose : il ne s'agit plus ontologiquement de sonnets mais de « théorèmes », hiéroglyphes poétiques, facettes méditées de la Parole divine. Jacqueline Plantié, qui cite Origène, souligne la portée mystique du beau et mystérieux vocable de « théorème » :

> Par ailleurs, le poète devait savoir que le « theôrèma » désignait constamment chez Origène (et quelques autres Pères grecs, comme Grégoire de Nazianze ou Jean Climaque) beaucoup plus qu'une simple méditation : la contemplation mystique des choses divines ; peut-être même connaissait-il une étonnante phrase du commentaire d'Origène sur S. Jean (transmise par la Philocalie) : « La Parole de Dieu, qui était dans le principe de Dieu, n'est pas, dans toute sa plénitude, une multitude de paroles ; elle n'est pas des paroles, elle est une seule Parole qui embrasse un grand nombre de théorèmes dont chaque théorème est une partie de la Parole dans sa totalité ».

Ainsi le lien entre annotation et théorème s'impose comme intime, complémentaire, et signifiant – pour peu que l'on n'écarte pas négligemment le discours tenu pour « auxiliaire » des annotations. Discours transitionnel donc entre la Parole divine des Évangiles et la parole absorbée que le dévot a pu faire sienne, l'annotation fixe les concepts à partir desquels la méditation peut être cristallisée dans sa forme hiéroglyphique du théorème, sonnet consacré.

II. E. L'OUTILLAGE THÉOLOGIQUE ET CONCEPTUEL DE LA MÉDITATION À TRAVERS LES ANNOTATIONS

La structuration très lâche des notes combine des éléments de commentaire très différents. Certaines d'entre elles, d'un format limité, apportent des éléments d'appoint pour un enrichissement de la lecture, elles ne constituent pas la matière des théorèmes mais une sorte d'écrin, elles ne diffèrent ni formellement ni ontologiquement des annotations que l'on retrouve dans le commentaire des *Amours* de Ronsard, elles appellent une lecture analytique. Par leur format, leur nature et donc leur fonction, les autres annotations peuvent être classées différemment. Il est légitime de les considérer comme autant de

[1] I, II, 63.

dissertations théologiques, de véritables *disputationes*. Comme celle consacrée au mensonge, et que nous avons déjà analysée, elles sont évidemment plus rares et imposent un autre type de lecture qui, s'il n'exclut pas l'analyse, conduit à une approche plus discursive. Elles participent de la matière profonde des sonnets car, entrées en résonnance avec les Écritures, elles nourrissent, nous l'avons dit, la méditation qui cristallise en sonnets consacrés (les « méditations » selon La Ceppède).

On peut donc regrouper les annotations en deux types très distincts : le premier pour lequel l'autonomisation est réduite, ce sont des annotations « simples », courtes et ponctuelles, destinées à élucider les points de détail des théorèmes (type I) et le second qui rassemble des annotations, infiniment plus écrites, beaucoup plus longues, plus construites et très argumentées qui constituent des développements autonomes (type II). Les deux approches de l'appareil critique qui sertit les théorèmes, conduisent donc à deux types de lectures attachées l'une et l'autre à des notes de natures différentes : l'une analytique, l'autre plus discursive. Elles ne s'excluent d'ailleurs pas mais co-existent dans l'approche de cette œuvre complexe.

On compte en moyenne trois annotations de type I par sonnet, elles sont donc largement majoritaires. La répartition des annotations de type II varie sensiblement selon que l'on se réfère aux *Théorèmes* de 1613 et à ceux de 1622.

II. E. 1. TABLEAU DE RÉPARTITION DES ANNOTATIONS DE TYPE II DANS LES THÉORÈMES[1]

N° du Livre	**N° du sonnet et titre de l'annotation des *Théorèmes* de 1613**	**N° de sonnet et titre de l'annotation des *Théorèmes* de 1622**
I	**5 sur 100 sonnets** I, I, I *du Ciel* I, I, 2 *qui oit l'heure fatale* I, I, 37 *agonie* I, I, 45 *trente sicles d'argent* I, I, 46 *aux marchans Nabathiques*	**17 sur 50** II, I, 1 *aux antres stygieux* II, I, 2 *au lieu qui les comprend* II, I, 2 *Où jamais le Soleil à la nuict ne s'oppose* II, I, 11 *A cest homme* II, I,12 *Non, car où l'Arbre tombe il demeure tousjours* II, I, 13 *N'allège* II, I, 17 *La partie entendu* II, I, 25 *En mesme sexe* II, I, 27 *Et resusciteront* II, I, 29 *Le Stridonite* II, I, 33 *De ce bois qu'il perça* II, I, 34 *Ce fan* II, I, 35 *Seul* II, I, 44 *Noé* II, I, 45 *Adversaire antique* II, vœu pour la fin du livre 1 *Intelligible sphère* II, vœu pour la fin du livre 1 *De ceste volupté faussement délectable*
II	**3 sur 100 sonnets** I, II, 36 *qui peu avoir séance à la Dextre eternele que le Christ ?* I, II, 44 *Mystérieux* I, II, 71 *Petit univers*	**17 sur 100 sonnets** II, II, 24 *Ne t'arreste donc plus* II, II, 39 *Prélats* II, II, 41 *L'Agénoride ainsi* II, II, 45 *Plus outre son voyage* II, II, 51 *Très-subtil* II, II, 56 *Qui le retour des morts à vos ayeux aprit* II, II, 58 *Voyez ces pieds ouverts : voyez ces mains percées* II, II, 59 *Les cicatrizer* II, II, 62 *N'en font point nourriture* II, II,64 *Parfument l'odorat d'un parfum délectable* II, II, 79 *Faict un lac poissonneux*

[1] Les annotations de type I (très nombreuses !) ne sont pas répertoriées dans ce tableau.

		II, II, 79 *Vous n'avez point de manquement commis* II, II, 80 *Des abregez du monde* II, II, 81 *Aux marmites d'Egypte* II, II, 88 *Il te remet l'authorité promise* II, II, 92 *Sur la Croix préparée* II, II, Vœu pour la fin du livre II *Elle en profitera*
III	**3 sur 100 sonnets** I, III, 22 *Précieux* I, III, 88 *Alme* I, III, 97 *Chaleur*	**7 sonnets sur 36** II, III, 7 *Contre vostre Magie* II, III, 13 *Ce seroit indécence* II, III, 17 *Sa présence visible* II, III, 18 *Les ornières conserve* II, III, 21 *Au dessus des bien-heureux esprits* II, III, 23 *Quatrième drapeau* II, III, 28 *Et chantent neuf peans*
IV		**5 sur 31 sonnets** II IV, 1 *De vostre proceder* II, IV, 2 *Un gaillard ventelet* II, IV, 21 *De sa divine essence* II, IV, 21 *Ont empreint ce miracle en l'oreille* II, IV, 21 *De cil qui l'avaloit*
Soit 11 annotations longues de type II pour les *Théorèmes* de 1613 : (**3,6 %**) 46 annotations longues de type II pour les *Théorèmes* de 1622 : (**21,1%**)		

La comparaison des répartitions des annotations longues de type II dans les deux parties des *Théorèmes* est très éclairante : sept fois plus nombreuses dans la deuxième partie des *Thèorèmes* – qui n'est plus consacrée au récit tragique de la Passion mais à la Résurrection et aux Actes des Apôtres –, ces annotations développent des exposés doctrinaires qui éclairent des points du dogme telles la modalité de la résurrection générale des corps au Jugement Dernier, les attributions des apôtres après la Pentecôte, l'organisation de la Jérusalem Céleste, etc. Construites le plus souvent comme des exposés, elles consolident la méditation qu'elles nourrissent par un apport de doctrine dont, le plus souvent, toute émotion semble exclue mais qui appelle une réflexion active. Pour autant, elles savent parfois témoigner d'un sens du récit qui peut les apparenter à des apologues ouvrant sur un travail méditatif comme nous le constaterons avec l'annotation « *De ce bois qu'il perçat* », que nous analyserons *infra.*

La diversité entre les annotations dont la nature diffère sensiblement appelle naturellement une diversité de lecture, analytique pour les premières, discursive pour les secondes.

II. E. 2. LA LECTURE ANALYTIQUE D'ÉCLATS PORTEURS DE SENS

À partir d'un exemple significatif, considérons en premier lieu l'appréhension analytique des sonnets. Le premier type d'annotation que décrypte une lecture analytique éclaire tel ou tel aspect d'un sonnet. Cette lecture clarifie telle ou telle allusion grâce à l'apport informationnel d'annotations qui gravitent à la périphérie de la pièce poétique. L'annotation ne bénéficie ici d'aucune autonomie et n'a d'autre fonction que celle relative à ce poème, en ce sens, il est légitime de la considérer comme ancillaire : elle apporte une information de détail. Ainsi La Ceppède, esprit curieux et cultivé, prend soin, quand il évoque l'arrivée du Christ au Golgotha, non seulement de mentionner quelle boisson est présentée au Christ (ce que font les Évangiles) mais il en rapporte la nature, en précise même l'usage. Si l'on suit la séquence composée par la relation qui est faite de l'information depuis l'argument, source primitive, à

l'annotation attachée au sonnet qui la porte, on ne peut qu'être frappé par le souci extrême d'exactitude factuelle et le souci pédagogique qui accompagne la délivrance de cette information afin d'en construire une réception appropriée. L'argument du livre III rapporte en effet :

> Cependant Jésus va tousjours son chemin entre les deux larrons, ou mal-facteurs, on l'avoit accompagné pour les faire mourir avec luy, ils arrivent en la place, au lieu dit Golgotha, qui vaut autant à dire que le lieu de Calvaire. Où arrivez, ils donnent à boire à Jésus du vinaigre meslé avec du fiel, ou de vin myrrhé, et quand il en eut gousté, il n'en beut point ; puis l'ayant despouillé ils le crucifient à l'heure d'environ Sexte.

Dans le sonnet 9 du même livre troisième, La Ceppède relate fidèlement cet épisode où le Christ se voit offrir une « endormante boisson » :

> Le voilà donc porté sur le mont Golgothique,
> Et voicy le bourreau qui vient luy présenter
> L'endormante boisson, dont la coustume antique
> Souloit des condamnez les peines ralenter.[1]

Mais il associe au verbe « ralenter » la note suivante :

> C'estoit du vin de Myrrhe, qui fait dormir comme escrivent les Naturalistes mesmes Dioscorid. et Matheole, sur le 1. livre chapitre 67. Cette endormante boisson (ou pour user du mot de la Médecine) soporante estoit anciennement baillée aux condamnez pour assoupir leurs corps et les rendre moins sensibles ausdits tourmens. C'estoit la coustume, dit Grenade, au Vendredy Sainct, premier Sermon, partie2. Nombre 2. de faire boire à ceux qu'on faisoit mourir du vin assaisonné de myrrhe, qui endormant le corps ostoit une grande partie de la douleur. Autant en dit Tolet, sur le chapitre 19. De S. Jean.

L'annotation apporte une précision d'ordre historique et médical dont se portent garants des médecins (Discoride et Mathéole) et des théologiens (Louis de Grenade et le cardinal Tolet) commentateurs de l'évangéliste S. Jean. Mais subordonnée au sonnet, elle n'en constitue pas la substance. Périphérique, elle éclaire un détail du texte qui n'a rien d'essentiel, elle réduit l'alternative présentée dans l'argument « vinaigre meslé avec du fiel ou de vin myrrhé » en dissipant l'incertitude « C'estoit du vin de Myrrhe ». Elle apporte une justification rationnelle au geste des bourreaux qui respectent, ce faisant, la procédure : « Cette endormante boisson (ou pour user du mot de la Médecine) soporante estoit enciennement baillée aux condamnez pour assoupir leurs corps et les rendre moins sensibles ausdits tourmens ». L'annotation ne commente pas l'hypothèse de « vin mêlé avec du fiel » qui aurait pu connoter une barbarie supplémentaire, mais elle s'en tient à une vérité historique « c'estoit la coustume » ou, peut-être, la procédure – ce qu'autorise le droit coutumier. La lecture de l'annotation se fond ainsi dans la lecture globale du sonnet à laquelle elle apporte son écot, elle n'en bouleverse pas la signification profonde, elle en est serve.

II. E. 3. LA LECTURE DISCURSIVE DE SYNTHÈSES THÉOLOGIQUES

L'extraordinaire hétérogénéité des annotations distingue les *Théorèmes* d'autres œuvres commentées. En premier lieu parce qu'ici le commentateur est aussi l'auteur : il nous ouvre un accès privilégié à l'atelier de l'artiste. Ensuite parce que le réseau des annotations associe à des éléments

[1] I, III, 9.

d'information très parcellaires que nous venons de mentionner, de véritables synthèses. Ces pièces remarquables par leur haute tenue évoquent d'autres écrits, d'autres commentaires. En effet, elles ne sont pas sans rappeler par la solidité de leur argumentation, la richesse de leurs références et la précision scrupuleuse de leur cotation, des dossiers d'enquêtes juridiques qui étaient familiers au magistrat de haut rang que fut La Ceppède pendant 44 ans, d'abord en qualité de conseiller puis de président de parlement de 1608 à 1623, année de son décès.

Jacqueline Plantié suggère, en conclusion de sa synthèse de l'annotation « agonie » du sonnet 37 du livre premier des *Théorèmes* de 1613, une piste d'analyse qu'elle ne creuse pas. Elle nous paraît pourtant prometteuse :

> Dans son édition, Yvette Quenot a étudié cette annotation et ses sources complexes, essayant de découvrir l'ordre même de l'enquête menée par La Ceppède et soupçonnant que l'on pourrait retrouver dans ces pages « un peu des habitudes de travail d'un magistrat du XVIe siècle ».

La richesse de cette annotation (longue de 757 lignes soit plus de 24 pages dans l'édition originale), nous convainc de faire nôtre cette hypothèse. Dans cette perspective, il nous apparaît opportun de suivre la démarche adoptée par André Tournon à l'égard d'un autre magistrat de renom, Montaigne, et de tenter la transposition de sa démarche au magistrat aixois[1]. Notons, en tout premier lieu, que l'hypothèse initiale d'André Tournon s'applique aussi à notre auteur :

> Pour repère de cette recherche un fait patent : treize années durant Montaigne a siégé comme magistrat, d'abord à la Cour des Aides de Périgueux puis au Parlement de Bordeaux. Les débats juridiques de son époque, les ouvrages qu'il a dû compulser au sujet des cas sur lesquels il lui fallait se prononcer, les modalités sur lesquelles il devait exercer ses fonctions de conseiller, tout cela doit être examiné maintenant. [2]

Puis André Tournon fait minutieusement état de la procédure en cours dans le cadre de la Chambre des Enquêtes à laquelle La Ceppède lui aussi participa. Nous pourrons mesurer comment le magistrat aixois s'en inspire dans l'éclaircissement de points de dogme délicats et l'usage qu'il fait d'un examen contradictoire, pour établir un jugement qui n'est pas sans ressemblance avec un arrêt de justice :

> Les conseillers de la Chambre des Enquêtes, dans leurs fonctions ordinaires, avaient à examiner des « procès par écrit » en matière civile. Auparavant, les justiciables comparaissaient devant les juges de la Grand Chambre, qui prenaient connaissance de l'affaire, entendaient les plaidoiries et pouvaient, si la cause était suffisamment claire, se prononcer immédiatement. Lorsque la cause était trop complexe, on se bornait à la « recevoir à juger » ; le dossier était alors transmis à la Chambre des Enquêtes et confié par le président de celle-ci à un conseiller désigné comme « rapporteur ». Celui-ci l'étudiait à loisir, personnellement, et en préparait les « extraits », sorte d'abrégé point par point. Il venait ensuite en séance le présenter à ses collègues, complétant son exposé d'une argumentation « ad utramque partem » où il devait soutenir alternativement le point de vue de chaque partie. Le président recueillait alors les avis motivés, puis, si une majorité de deux voix au moins s'était déclarée, levait la séance. Le rapporteur, qui avait opiné en premier, devait alors rédiger la sentence, et, au cours d'une séance ultérieure, soumettre son texte à l'approbation des autres juges. Le « dictum » définitif, écrit et signé de sa main et contresigné par le président, était enfin déposé au greffe avec le dossier, pour être prononcé par la Grand Chambre – dernière formalité qui seule en faisait un « arrêt » proprement dit et lui donnait son plein effet. Tout au long de cette procédure se posait,

[1] Reçu en la charge de Conseiller au Parlement d'Aix le 22 octobre 1578, Jean de La Ceppède accède en 1586 au poste de second Président de la Cour des comptes, puis, le 4 juillet 1608 à celui de Premier Président du Parlement d'Aix-en-Provence, fonction dont il aura la charge jusqu'à sa mort en 1623.
[2] André Tournon, *La Glose et l'Essai,* Paris, Honoré Champion, 7, 2000, p. 187.

> quelle qu'en fût la matière, une question de fond qui devait empêcher le rapporteur et ses collègues de se cantonner dans les aspects purement techniques de leur tâche. Les Parlements en effet, à la différence des tribunaux subalternes pouvaient rendre leurs arrêts « en équité » sans s'estimer liés par la loi écrite ou les coutumes.[1]

L'analyse de trois investigations théologiques menées par La Ceppède nous permettra de mesurer à quel point la démarche qu'il choisit d'adopter s'apparente à celle des conseillers de la Chambre des Enquêtes. Bien que les deux institutions soient distinctes, la culture juridique qui anime la Chambre des Enquêtes et la Cour des comptes transparaît nettement chez celui qui fut conseiller du Roi et président de la Cour des comptes, aides et finances de Provence. Selon une démarche intellectuelle héritée de la culture juridique, La Ceppède établit la synthèse des opinions arrêtées par les docteurs de l'Église et les textes sacrés sur des points importants sinon essentiels du dogme catholique : le concept de « Ciel », la place hiérarchique du Christ, l'effusion de son sang pendant sa veille au mont des Oliviers.

II. E. 3. 1. La Ceppède et la Chambre des Enquêtes

L'évocation menée par André Tournon du fonctionnement de la Chambre des Enquêtes est précise et précieuse. La Ceppède lui-même fait directement allusion à la procédure en usage dans la note 3 « convie » du 23e sonnet du deuxième Livre de *Première partie des Théorèmes*. Il rappelle la procédure requise par le *Code Henri* pour mieux fustiger, dans le procès du Christ, le comportement de Caïphe au regard de l'équité et du droit. La Ceppède commente en effet la manipulation de Caïphe qui pèse sur les consciences des autres docteurs de la Loi en les interrompant. La condamnation de Caïphe par La Ceppède est celle d'un juriste expérimenté et équitable qui confronte le comportement pervers du juge à celui qu'exige la justice de son temps. Il stigmatise en effet Caïphe et compare le « coup tordu » du pontife à d'autres exemples tirés de l'Histoire antique pour enfin l'opposer à l'exercice probe de la Justice selon les normes établies par son souverain :

> Caïphe, grand et souverain pontife, et chef des scribes, pharisiens, et docteurs de la loi (désirant de faire mourir Jésus-Christ) prévient leurs opinions par la sienne, qu'il ouvre avant les consulter, déclarant qu'il avoit blasphémé, et il en estoit suffisamment convaincu, sans qu'il fût besoin d'informer plus avant, forçant, et violentant (dit Saint Chrysostome en l'homélie 85 sur Saint Mathieu) les auditeurs qu'il avoit prévenus de juger ainsi. C'est choses à la vérité fort périlleuses dans la justice, et de mauvaise suite, quant aux compagnies qui l'exercent, les Princes, où les chefs préviennent par leurs opinions (ouvertes hors de leur rang) les advis, et jugements de ceux, ausquel ils président : et (comme disoit l'Orateur Romain, pour Milon) *Illis voce praeunt qui judicare debeant*. Pison, au chapitre 16 du I livre des Annales de Corn. Tacite, fit bien advoüer cette vérité à Tibère, luy (qui après s'estre purgé par serment que le fait d'un accusé d'avoir mesdit de lui, ne le touchoit en rien) dit qu'il vouloit opiner tout haut en cette cause, et Pison repartit, mais en quel rang César, opinerez-vous ? Car si vous parlez le premier, je sçay bien ce que je dois dire ; c'est-à-dire, je n'ay garde de faillir à suivre vostre opinion craignant de vous offenser. C'est pourquoi par les Ordonnances de ce royaume registrées au deuxième livre du *code Henri*, titre 16, article 8, il est enjoïnct à Messieurs les Présidents aux Cours souveraines d'ouyr patiemment tous Messieurs les Conseillers opinans, sans les interrompre (fors que pour la direction, et vérité du fait) ny dire aucune chose par laquelle leur opinion puisse estre descouverte et recognue, jusqu'à ce que tous les présents ayent opiné.[2]

Il faut rappeler que le Code Henri est une compilation rassemblée sur ordre d'Henri III, des ordonnances royales (celles de ses prédécesseurs et les siennes propres). Imitant Justinien, le souverain voulait qu'avec

[1] *Ibidem*.
[2] Annotation 3 *Convie* p. 234 du sonnet I, II, 23.

cet abrégé législatif soient rassemblées toutes les ordonnances nécessaires à l'établissement de la loi et constituer ainsi un socle législatif sur lequel se fonderait la coutume. Il chargea Barnabé Brisson de la compilation des ordonnances[1]. Cette annotation est la seule qui renvoie directement et explicitement, dans les *Théorèmes Spirituels* (1613 et 1622) à l'activité professionnelle du Président La Ceppède : elle est importante car alors La Ceppède parle comme spécialiste de son domaine. Elle en est d'autant plus précieuse qu'elle témoigne de la grande vigilance du magistrat en matière d'équité et de son respect sourcilleux d'une procédure « de bonne foy ». Nous retrouvons ici, plus indirectement sans doute mais d'une manière incontestable, l'*habitus* du juriste dans l'établissement du « *dictum* » élaboré par La Ceppède sur des points de foi débattus dans des dissertations théologiques qui sont de véritables synthèses. Elles contribuent largement à l'architecture théologique de l'œuvre et leur influence est perceptible dans les sept livres qui composent les *Théorèmes*. Ces références à l'outil juridique démontrent que le Droit doit faire autorité pour La Ceppède car il est un relais de la Loi divine. Le magistrat aixois répète par deux fois, ce qui est pour lui une conviction profonde. La première mention est faite dans les *Théorèmes* de 1613 :

> Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Rois,
> Les Rois aux magistrats, pour rendre la justice,
> Dont les justes décrets, dont le saint exercice,
> Par l'effort de la peur sont forcés maintes fois.
>
> Qui se laisse forcer à l'enfreinte des loix
> Pèche : mais beaucoup plus celui dont la malice,
> La forte calomnie et les forçants abois
> Font destiner le juste à l'injuste supplice.[2]

Elle est reprise en des termes qui restent proches, neuf ans plus tard, dans les *Théorèmes* de 1622 :

> Les Rois donnent ainsi leur suprême puissance
> Aux plus hauts Magistrats : les Rois l'ont de naissance,
> Les Juges l'ont des Rois, et les vont hommageant.[3]

Ces références ne peuvent que conforter notre hypothèse : des liens transparaissent entre des arrêts de la Chambre des Enquêtes et ce type d'annotations complexes et structurées. Nous en étudierons trois afin de dégager la procédure très juridique que choisit d'adopter le magistrat-théologien. La première porte sur le concept de « Ciel », la deuxième sur « la dextre du Père », la dernière est consacrée à un corpus de trois annotations qui traitent de l'agonie du Christ au mont des Oliviers.

II. E. 3. 2. « LE CIEL »[4]

Avec le « Ciel » La Ceppède définit un concept essentiel dont il a fait usage dès le premier sonnet de son œuvre :

---

[1] Barnabé Brisson, brillant avocat inscrit au barreau du Parlement, fut ensuite désigné comme avocat général, puis conseiller d'État, et enfin président à mortier en 1580. Ill acheva sa carrière en qualité d'ambassadeur en Angleterre. Il est surtout connu des juristes du temps pour sa triste fin et pour l'audace incroyable de ceux qui l'ont mis à mort. Voir Elie Barnavi, Robert Descimon, *La Sainte Ligue, le juge et la potence. L'Assassinat du Président Brisson*, Paris, Hachette, 1985.
[2] I, II, 81.
[3] II, II, 70.
[4] I, I, 1, Note 1 citée en annexe p. 554.

> Je chante les amours, les armes, la victoire
> Du Ciel, qui pour la Terre a la Mort combattu :
> Qui pour la relever sur le bleu promontoire
> A l'Avernal Colosse à ses pieds abattu.

Il use d'une tournure explicative « Ciel : c'est-à-dire de Jésus-Christ » en l'accompagnant de l'élucidation rhétorique portée par la synecdoque : « prenant (par la figure ordinaire) le contenant pour le contenu » pour préciser aussitôt que « l'impropriété » induite par le tour rhétorique n'a rien de répréhensible :

> Façon de parler fort licite traictant du Sauveur non seulement comme homme (que nous croyons par nostre Symbole ordinaire estre monté au Ciel et y seoir à la dextre du Père) mais encore comme Dieu, puis que l'Escriture mesme dit bien expressement que Dieu est au Ciel, qu'il habite au Ciel, qu'il est là-haut aux Cieux, qu'il y a establi son siège, qu'il tonne, qu'il exauce des Cieux.

Le souci d'orthodoxie est permanent chez ce magistrat, elle doit donc être affichée de prime abord. La conformité des écrits de La Ceppède avec le dogme repose d'une part sur la reprise d'éléments empruntés au *Credo* catholique (« *ascendit ad Caelos ; sedet ad dexteram Dei Patris omnopotentis* ») paraphrasés par la parenthèse : « que nous croyons par nostre Symbole ordinaire estre monté au Ciel et y seoir à la dextre du Père. » Elle est aussi authentifiée, en un deuxième temps, par un nombre important de références tirées des Écritures, c'est-à-dire de textes garants parce qu'intrinsèquement « saints » :

> Comme au Pseaume 102 verset 9.112, verset 1.10, verset 4 en Josué chapitre 2, verset 11 et au 3ème livre des Roys chap. 8 verset 30 en l'Ecclésiaste 5 verset 1 en S. Mathieu 6, verset 1 et 9, aux Actes 7, verset 49, en Isaïe 66, verset 1 et en mile et mile autres lieux.

Cette multiplication des références est tout à fait caractéristique du mode opératoire des juristes même si c'est l'époque entière qui procède plus ou moins de la sorte.

Mais renversant la définition, La Ceppède apporte une correction afin que l'impropriété entraînée par la tournure symbolique, ne conduise à un contre-sens théologique majeur. Cette correction repose sur un interdit (« Non pas qu'il faille croire ») et sur l'affirmation d'un point doctrinal essentiel, soutenu par les autorités reconnues avec la définition de Dieu en intention : « que Dieu qui est infiny et incompréhensible, qui contient tout, et qui est par tout, par essence, puissance et présence comme enseigne S. Thomas en sa 1. part. quest.7. art. 1 et quest. 8, art.1. 2. et 3. » La correction aussitôt qu'édictée est confortée par d'autres garants. Elle déploie un raisonnement par l'absurde : celui qui contient tout ne peut être contenu (« puisse estre contenu par le Ciel qui ne le peut comprendre, ainsi qu'il est escrit au 2. du Paralipom. chap. 2.verset 6 au chap.6 vers 17. et audit chap. 8. du 3. livre des Roys vers. 27 *Non enim loco clauditur qui claudit omnia* dit Pierre Chrisologue sur S. Mathieu 6. »). Et La Ceppède de conclure sur trois pistes licites puisque toutes les trois authentifiées par des sommités théologiques :

> Mais les Sainctes Escritures et l'Église parlent ainsi et nous permettent d'ainsi parler. Premièrement pour s'accomoder à nostre infirmité, qui ne peut pas mieux concevoir cette essence incorporele que par la désignation de la nature excelente du Ciel : c'est pourquoy dit S. Augustin au livre 2, chapitre 9 du Sermon de Jésus-Christ en la montagne que l'opinion de ceux, qui ne se peuvent imaginer une chose incorporele, est plus tolérable, s'ils croyent que Dieu est plustost au ciel, qu'en la terre.
> Secondement pour ce que Dieu, bien que par tout, plus au Ciel toutesfois et aux choses célestes, nous manifeste la puissance et la sapience de sa Majesté : c'est où sa grandeur est plus éminente, dit Génébrard sur le Pseaume 122 du Paralimpo. chapitre 20.
> En troisième lieu pour la fruition des bien-heureux. C'est pourquoy disent les Pères, notamment Nic. de Lyra sur le 1. vers. dudit Pseaume 122 Encore que Dieu soit par tout, si est-ce que par une certaine façon spéciale, il est dit, habiter au Ciel, où les bien-heureux le voyent face à face.

> Finalement et moralement Jésus-Christ mesme nous aprend à prier Dieu comme nostre Père estant au Ciel, à fin de distraire en priant nos pensées de la terre. Pource dit Chrisost. Homil.20 sur S. Mathieu Quand il dit nostre Père qui est aux cieux, il ne le dit pas pour enfermer Dieu au Ciel, comme en un chasteau : mais pour retirer de la terre celui qui prie, et le porter au Ciel. Et en l'Homil. 14 de l'œuvre imparfait il dit, Nostre Père qui est aux cieux, pour nous advertir que nous avons un Père céleste et que ceux qui ont un Père au Ciel ayent honte de s'abaisser et sousmettre aux choses de la terre. Or cette phrase de dire le Ciel est authorisée de maint exemple. David au Pseaume 72 vers.9. dit, que les meschans ont mis leur bouche contre le ciel, pour dire contre Dieu qui habite au ciel ; comme l'explique sainct Augustin et Euthymius. Ainsi parlent les Ambassadeurs de Jonathas au premier livre des Macchabées chap. 12 verset 25 Nous avons eu secours du Ciel (c'est-à-dire de Dieu) et nous avons esté délivrés. Et l'enfant Prodigue en S. Luc 15 vers.21 crie Mon Père j'ay péché contre le Ciel (c'est-à-dire contre Dieu) et contre vous. Surquoy dit S. Augustin, *caelum forsan appellat ispsum summitatem Dei patris*. Et Jésus-Christ mesme parle ainsi en S. Luc 20 verset 4 demandant aux Pharisiens si le Baptesme de S. Jean estoit des hommes, ou du Ciel, pour dire, de Dieu. S. Augustin, du temps sermon 120 du Mardy après le Dimanche des Rameaux, serm. 1 a parlé sur ce sujet de la Passion presque tout de mesme que ce premier quatrain, disant : *Rex Caeli homini militavit, etc.*

On aura pu relever l'emploi du terme « authorisé » (« cette phrase du Ciel est authorisée de maint exemple ») qui corrobore ce souci constant d'orthodoxie déjà relevé *supra*. Les trois propositions invitent le lecteur à ne pas s'arrêter au sens littéral mais à s'élever vers la *sententia* qui délivre un message spirituel, le Ciel étant ici une figure de l'infini inconcevable, sans son concours, à la finitude humaine. Le Christ se portant lui-même garant de l'orthodoxie du propos malgré son impropriété relative.

La démarche adoptée par La Ceppède repose sur une approche dialectique que met aussi en oeuvre l'examen contradictoire mené par des juristes : une opinion – à condition qu'elle s'inscrive dans un périmètre idéologique licite, délimité par l'Église – est nécessairement soumise à un examen critique. Il s'emploie à mettre en évidence une contradiction interne que dévoile une autre opinion. Chaque opinion doit être accréditée par des autorités reconnues pour être reçue. De ce débat, émerge *in fine* un point de vue ayant force de jugement, un *dictum*, synthèse actualisée de ce qu'il est bon de penser en accord avec la loi, ici avec celle de l'Église. Cette démarche est commune à toutes les annotations longues qui développent des dissertations. L'examen d'une autre annotation, dont la matière est directement associée au concept de « Ciel » puisqu'elle s'interroge sur la place occupée par le Christ aux côtés de son Père céleste, va confirmer l'empreinte juridique qui se dégage de la mise en forme de la méditation dévote lorsqu'elle se déploie dans ce cadre. Elle va établir point par point un abrégé de ce qu'il faut entendre de l'autorité dévolue à Jésus-Christ.

II. E. 3. 3. « Qui peut avoir séance à la Dextre eternele que le Christ ? » (note 1 du sonnet I, II, 36)[1]

La Ceppède pose directement une question extrêmement importante car cette place, « la dextre », détermine le pouvoir que l'on doit reconnaître au Crucifié « Qui peut avoir séance à la Dextre eternele que le Christ ? » Il s'agit là de rendre compte de la hiérarchie qui est instaurée entre le Père et le Fils. Mais cette dextre porte aussi, en son non-dit, une autre interrogation : le Père et le Fils sont-ils de même substance ou de substance identique ? Questions fondamentales ouvrant sur une ligne de partage entre orthodoxie et hérésies, interrogations qui avaient fait se déchirer les premiers Chrétiens jusqu'au IVe siècle jusqu'à ce que le Concile de Nicée tente d'apporter un début de réponse toujours controversée jusqu'au

[1] Voir le texte de l'annotation rapportée dans son intégralité en annexe pp. 552-554.

Concile d'Ephèse un siècle plus tard.[1] La Ceppède apporte une réponse immédiate à cette question : « Nul », c'est-à-dire « personne ». Sa réponse tombe sèche, catégorique. Elle est étayée par des autorités incontestables (saint Paul, saint Marc, saint Étienne). Pourtant – sans y prêter, semble-t-il, une excessive attention – La Ceppède rapporte quelques variantes qui semblent à première vue insignifiantes : saint Marc le voit assis à la dextre du Père car il « atteste que Jésus-Christ était assis dés son Ascension » alors que saint Étienne le considère debout « S. Etienne le veid debout au fort de son martyre. » Ce qui peut ne sembler qu'insignifiant d'un point de vue dogmatique, n'est pourtant pas anodin car cette divergence de détail en matière de dogme peut semer le doute sur la solidité de tout l'édifice doctrinal. C'est sans doute la raison pour laquelle le juriste La Ceppède ne peut le négliger et va tenter de concilier les points de vue, les opinions, pour parvenir par cette « conférence » à l'opinion attestée.

À sa réponse canonique qui ne souffre aucune remise en cause, « Nul », La Ceppède apporte toutefois – comme nous avions pu le constater dans son annotation consacrée au « Ciel » – un commentaire complémentaire sur la dimension nécessairement symbolique de cette formulation « qui doit estre spirituellement et métaphoriquement entendüe ».

L'explication qui est donnée relève, elle, de l'évidence, et quasiment du bon sens : « pource que Dieu n'estant que pur esprit, n'a rien de corporel, ny différence aucune de la droicte, à la gauche : ains en sa béatitude eternele tout est à la droite. C'est-à-dire franc de misère et comblé de toute félicité. » Une fois encore, l'annotation précise que ce nouvel élément de l'argumentation est porté par l'Évangéliste Jean et surtout par saint Augustin.

Le cadre du débat (à savoir le combiné question/réponse) étant posé, le poète-théologien propose néanmoins que la réponse apportée à cette question soit reprise avec méthode, selon un plan rationnel qu'il annonce :

1. Qu'est-ce être assis à la droite de Dieu ?
2. Jésus-Christ jouit-il de cette faculté en qualité de Dieu ou d'Homme ?
3. Ce trait lui est-il strictement réservé ?
4. Enfin La Ceppède n'élude pas le hiatus relevé entre deux évocations du Christ : comment comprendre la contradiction entre le « assis » de saint Marc et le « debout » de saint Étienne ?

En réponse à la question évoquée dans le point n° 1 La Ceppède rappelle qu'on ne peut envisager que la dextre désigne un lieu ni une situation, notions qui ne conviennent qu'à des éléments « finis et circonscriptibles ». De telles considérations entreraient en contradiction avec la nature du Fils de Dieu qui est « infini et incirconscriptible ». Usant d'un argument d'autorité que dénote l'emploi de l'adjectif « grand », La Ceppède s'en remet au grand Athanase et conclut sur ce point précis : « cette dextre en son premier sens n'est pas une désignation de lieu et de situation qui ne convient qu'aux choses finies et circonscriptibles […]. La dextre du Père est donc l'honneur et la gloire de la divinité ». Cette assertion n'alla pas toujours de soi : rappelons qu'Arius, évêque d'Alexandrie distinguait le Père et le Fils. Il considérait en effet que :

> les personnes divines au sein de la Trinité ne pouv[aient] être égales ni confondues. La marque absolue de la divinité [était], en effet, d'être non seulement incréée mais aussi inengendrée. Or, seule la personne du Père répond[ait] à cette définition. Le Fils de Dieu

[1] Sur cette crise – qui débattait de la réalité de la « naissance divine » de Jésus – portée par Arius et la controverse anti-arienne animée par saint Hilaire à laquelle La Ceppède un intérêt majeur comme le prouve cette longue annotation, on peut lire avec profit l'analyse menée par le théologien Pierre Grelot ; elle repose sur l'emploi du verbe *gennân*, « engendrer » et de ses implications théologiques dans l'ordre de la relation qui unit le Père à l'*engendré de Dieu* « Pierre Grelot, *Dieu, le père de Jésus-Christ*, Paris, Desclée, 1994, pp. 219-221.

> ne p[ouvait] donc pas être aussi pleinement Dieu puisqu'il a[vait] été engendré par le Père : Dieu second, il occup[ait] une place intermédiaire entre le Dieu le plus transcendant et la création.[1]

Dès lors, pour appuyer cette opinion d'un Christ omnipotent qui avait fait polémique avec Arius au début des années 310, La Ceppède convoque Origène, saint Augustin, saint Athanase, saint Ambroise, saint Jean Damascène mais aussi les figures vétéro-testamentaires David, Salomon et enfin des théologiens modernes comme Génébrard.

En réponse à la question posée dans le point n° 2 La Ceppède conjugue deux opinions : « Il est indubitable et facile à croire que cette séance à la dextre du Père appartient à Jésus-Christ comme Dieu » mais « il est bien certain aussi qu'elle lui convient comme Homme, non pas seulement par la communication des Idiomes (comme parlent les Théologiens) et la vertu de l'union hypostatique (saint Damase) mais en qualité d'Homme par son excellence, perfection et dignité ». Ces deux assertions à première vue incompatibles renvoient à la nature double du Christ, à la fois divine et humaine. Mais La Ceppède aussitôt de préciser que la nature divine du Christ qui lui vaut la dextre du Père ne rabaisse en rien sa nature humaine. Usant d'un raisonnement par l'absurde, et s'appuyant sur une remarque de l'archevêque d'Aix (« comme l'a remarqué doctement l'Archevêque d'Aix »[2]) La Ceppède rappelle que l'Homme ne peut être Dieu car alors il ne serait plus Homme mais qu'en qualité de Christ, il en jouit par « la béatitude, la gloire, l'authorité royale, la souveraine puissance judiciaire et tous les principaux biens du Père Éternel ». Pleinement homme donc et pleinement Dieu. Une fois encore, La Ceppède se réfère à une autorité qui accrédite son opinion ici, saint Thomas. C'est donc bien un homme, excellent dans son humanité, qui sied à la dextre du Père. La réponse qu'apporte La Ceppède tranche un conflit des premiers temps du christianisme où s'opposaient les adoptionnistes qui voyaient en Jésus un homme élevé au rang de Dieu dans une sorte d'apothéose et les docètes qui lui refusaient toute humanité, son passage terrestre n'étant que pure illusion. Certains allaient jusqu'à affirmer que Simon de Cyrène lui avait été substitué sur la Croix. Même si la question est tranchée depuis le concile de Nicée, l'interrogation sur la nature profonde du Christ affleure à l'occasion du récit tragique de la Passion comme nous pourrons le constater dans l'analyse de l'annotation consacrée à l'agonie du Christ. La Ceppède n'élude jamais ces sujets délicats, adopte toujours un point de vue parfaitement orthodoxe mais recourt à la conviction plutôt qu'à la persuasion pour étayer son argumentation.

En réponse à la question posée dans le point n° 3 La Ceppède rappelle donc que Jésus-Christ sied comme Dieu (égal à son Père) mais aussi en sa qualité d'Homme : « l'autre assertion est fort véritable aussi et l'interprétation la plus littérale est prouvée par le texte même des Écritures ». Lui seul jouit de ce privilège qui n'a été partagé par aucune autre créature, fût-elle angélique. Celui qui est monté au Ciel est le même que celui qui siège à la dextre du Père : « C'est un article expres de nostre foy que l'humanité glorieuse du fils de Dieu est montée au Ciel non en sens métaphorique mais réellement. » La Ceppède convoque les témoignages d'autorités reconnues (saint Augustin, saint Ambroise, saint S. Denis et Justin) : « Mille beaux passages [affirment] que les Anges virent et admirèrent cette humanité avec les cicatrices de ses plaies et marques de sa mortalité avant sa Résurrection. ». Mais le Christ, par sa

[1]Michel Meslin « Le christianisme antique (IIe – Ve siècle) » p. 419 in *Encyclopédie des Religions*, Paris, Bayard Éditions, 1997, tome 1, pp. 399-432.

[2] Gilbert Génébrard, théologien, archevêque d'Aix-en-Provence de 1592 à 1593 avant qu'il ne se retire à Avignon (après la soumission d'Henri IV) puis qu'il soit banni par le Parlement d'Aix pour ses écrits en faveur de la Ligue, jugés comme séditieux. Retiré en Bourgogne, il mourut en 1597. Gilbert Génébrard était considéré comme l'un des hommes les plus savants de son siècle. Il est souvent cité comme une autorité de premier plan par La Ceppède qui s'inspire très fréquemment de ses écrits.

Rédemption, permet que d'autres que lui jouissent du privilège de siéger à la dextre du Père, « d'autres façons et subalternement » certes mais, élus, ils « co-règneront » avec lui. Une fois encore La Ceppède use de l'autorité de saint Paul, de l'Apocalypse, des évangélistes Luc et Jean pour affirmer : « Mais par l'entremise et faveur de Jésus-Christ, notre médiateur, cette séance à la dextre de son Père convient à ses membres et frères, à qui plus , à qui moins, selon la différence de leur capacité et son bon plaisir. »

Réponse à la contradiction présentée par la remarque : La Ceppède n'élude pas la difficulté. Il rappelle en premier lieu que suivant saint Grégoire, « le seoir appartient à celuy qui juge, l'estre debout est la posture d'un combattant qui se tient prêt à secourir un autre ». Il conclut que si saint Marc le décrit « assis, jugeant les vivants et les morts, possesseur absolu du repos éternel » et saint Étienne « debout comme son assistant, son second et son ayde », la contradiction n'est que formelle c'est-à-dire, selon lui, simplement d'ordre linguistique. La Ceppède, dans une attitude conciliatrice, en conclut que les verbes « *Sedere et stare* » qui sont « communément fort divers en signification […] sont quelquefois synonymes (exemples pris dans les Écritures), car *« sedere »* signifie « *durare, quiescere sine variatione* » et « *stare* » signifie « *permanere et non variari* ». Ils exprimeraient donc la même réalité dans les Écritures dans leur traduction de « seoir ». De plus, plusieurs Pères ont interprété la vision de saint Étienne comme littérale, alors que la « séance assise » est, elle, interprétée par tous comme simplement métaphorique. La Ceppède, sans vouloir trancher, propose donc de se ranger à la majorité des avis. En d'autres termes, puisque l'interprétation métaphorique prévaut pour la station assise et que la considérer comme telle n'écarte pas une interprétation littérale de la station debout, le juriste choisit, dans une perspective de compromis, de privilégier l'interprétation littérale, dont la prégnance est évidemment plus forte.

Mais La Ceppède étoffe encore son argumentation avec une considération qui ne manque pas de piquant et qui repose une fois encore sur un recours à la logique et au bon sens. En effet, le juriste rappelle que la position assise connote l'idée d'un corps fatigué qui doit se reposer pour pouvoir ensuite travailler, il en déduit que l'analyse la plus probable de la situation est que le Christ ne soit pas concerné, lui qui est un combattant. « Puisque […] le propre d'un Corps bien disposé à toute sorte d'actions, importantes et parfaictes » est de se tenir debout, pourquoi, en effet, imaginer le Christ assis. Non sans humour[1], La Ceppède fait remarquer qu'« il n'y a ny travail, ny lassitude, ny nécessité, là-haut »… La conclusion s'impose donc logique : le Christ ne se fatigue pas « là-haut », il n'a donc pas besoin de s'asseoir… Le « *dictum* » émerge du débat : le Christ, guerrier héroïque, se tient donc probablement debout « à la dextre du Père ».

Considérons maintenant pour conclure notre approche d'annotations organisées en *disputatio*, la méditation 37 du premier livre des *Théorèmes*, Première partie (1613)[2]. Elle est porteuse de trois annotations particulièrement importantes, l'une est entée sur « rouge humeur » (v. 3.), la deuxième sur « roulante » (v. 8), la troisième enfin sur « agonie » (v. 11).

II. E. 3. 4. La méditation sur le « sang » ou l'approche juridique d'un phénomène « hors du commun »

1. Le sonnet porteur des annotations, cristal de la méditation

> On admire beaucoup ces offices divers :
> Merveilleuse est sur tous cette aide consolante :

[1] Mais peut-être cet humour est-il attaché à une lecture trop personnelle et peut-être quelque peu anachronique, sur ce point précis, de La Ceppède…

[2] Annotation 4 *Agonie,* annotation *roulante* et annotaion *agonie* pp. 85-111 citées dans leur intégralité en annexe p. 555-563.

Mais une rouge humeur de son corps descoulante,
Du jour de sa merveille esblouït l'univers

Tous ses tourmens prochains (maintenant descouverts
Aux yeux de son esprit) rendent si violente
Sa douleur, qu'elle espraint de ses pores ouvertes
Une sueur de sang goutte à goutte roulante.

Rare est ce grand effet, mais naturel pourtant :
Car le croire miracle est affoiblir d'autant
La ferme vérité de sa forte agonie.

Et bien que naturel c'est sans indignité
Pour le suppos divin, dont l'amour infinie
A plus d'esgard à nous qu'a sa divinité.

La dernière annotation évoquant l'agonie du Christ qui fait l'objet de notre étude est remarquable à plus d'un titre comme l'a souligné à juste titre Jacqueline Plantié[1]. Elle est unique dans toute l'œuvre de La Ceppède par la richesse et la complexité de l'architecture de la démonstration et par la subtilité de la réflexion qu'elle sollicite. Texte argumentatif où se retrouve la trace formelle des arrêts juridiques, elle fait longuement et méthodiquement appel à la théologie, à la psychologie mais aussi au discours scientifique pour appréhender un phénomène exceptionnel et en déterminer la nature « physique et humaine » ou « miraculeuse et divine ». L'enjeu est d'importance car le *dictum* arrêté au terme de l'examen déterminera ce qui est orthodoxe ou ce qui est hérétique dans la réception d'un épisode fondamental du Mystère de la Rédemption, au cœur du projet dévot et littéraire de La Ceppède. Le *dictum* s'apprête à statuer sur une question sur laquelle s'affrontaient dans l'église primitive l'école d'Antioche avec les nestoriens et l'école d'Alexandrie avec Cyrille[2] : « dans la Passion, le Christ a-t-il vraiment souffert comme un homme ou, en qualité de Dieu, n'a-t-il donné en spectacle à ses disciples que l'image de la souffrance de la mort ? ».

La première annotation « rouge humeur » précise qu'il s'agit bien de sang : « ce n'est pas pourtant à dire que ce ne fut vray sang : mais le sang est icy ainsi appelé avec Tertulien au livre de la chair de Jésus-Christ. Le sang, dit-il, qu'est-ce autre chose qu'une humeur rouge. Les Médecins et Naturalistes appelent humeur le sang, & le marquent pour la première des quatre humeurs du corps humain. Hipocrate au livre de la structure de l'homme. Et le Pape Innocent III. au chap.*In quadeam 8 circa finem ex. de celebrat. Missar.* ».

[1] Voir *op. cit* p. 10.

[2] La querelle christologique se développe entre le IVe et le Ve siècle, elle porte sur la nature du Christ et s'actualise dans sept conciles doctrinaux (325 celui de Nicée, 341 celui d'Antioche, 359-360 celui de Rimini-Séleucie, 381 celui de Constantinople, 491 celui d'Éphèse, 451 celui de Chalcédoine, quatrième concile œcuménique qui reprend la définition dogmatique de Léon Ier, évêque de Rome qui proclame l'« union des deux natures sans confusion ni division en personne du Christ » et met ainsi fin à la querelle). Deux pôles s'opposaient avec ceux qui affirment comme Apollinaire de Laodicée que la nature du Verbe qui s'est incarné est unique et qui refusent de séparer la nature du Christ en une nature divine et une nature humaine – ce qui pose un problème sur le sens à accorder à la Rédemption – et ceux qui reconnaissent une nature double dans le Christ. La querelle se polarise autour de Nestorius, patriarche de Constantinople, capitale de l'Empire, et Cyrille, évêque d'Alexandrie. Il faudra attendre 451 pour que l'Église apostolique romaine proclame comme dogme que l'union des deux natures très différentes du Christ gardent chacune leur intégrité en une seule et unique personne. La question soulevée par La Ceppède sur l'origine de cette sueur sanglante (miraculeuse ou humaine) entre donc directement en résonnance avec ce très vieux débat tout à fait fondamental pour le dogme catholique. Voir à ce sujet *Encyclopédie des religions* sous la direction de Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier, « Le christianisme antique (IIe-Ve siècle) », Paris, Bayard Éditions, 1997, p. 422-423.

Ainsi La Ceppède délimite-t-il le champ de ses réflexions, il sera biologique et traitera du « sang » du Christ. Ses références sont à la fois théologiques avec Tertulien et le pape Innocent III mais aussi scientifiques avec les « Médecins et les Naturalistes » dont le plus autorisé qui soit, Hippocrate. La théologie passe donc ici par le corps et la réalité physiologique de l'argile humaine.

La deuxième annotation [« roulante »] repose sur le même angle d'attaque de cette délicate question abordée d'un point de vue biologique et naturelle mais la caution se fait plus doctrinale sous l'égide des Pères de l'Église et de théologiens prestigieux :

> Cette sueur de sang est icy descrite comme naturele, & la cause d'icele r'apportée à la violence de la douloureuse angoisse de Jésus-Christ, suivant la doctrine de S. Jean Damascène qu. 3. livre de la foy orthodoxe chapitre 20 qui dit bien expressement que cette sueur, ces gouttes de sang vindrent d'angoisse. Et conformément à la commune opinion des anciens Pères receuë en l'Eglise comme atteste ledit Suarès. Qui (estans aussi de cet advis) dit, Il sua du sang par la violence de l'intérieure affliction & agonie qu'il souffrit en cette prière. Et le mesme dit Beaux-Amis au traitté de la Passion du Seigneur en ces mots. La sueur estoit vrayement sanglante & procédoit du violent combat de la nature. De mesme et bien amplement D. Stella sur ce passage de S. Luc. Il jetta cette sueur de sang pour le grand effort de la prière, & pour la grande appréhension de la mort, qui est la chose du monde la plus terrible qui le pressoit, & la souvenance du danger qui luy estoit proche et angoisse extreme, etc. Le Père Maldonat sur le 26. de S. Matthieu nombre 37 dit qu'il a naturelement sué le sang par la vive appréhension d'un si ignominieux genre de mort. Le mesme dit le Père F. Louys de Grenade en sa 1ère partie de l'oraison et méditation en la méditation du Mardy matin. Corn. Jansen. au chapitre 137 du Com. sur la concord. l'Evesque d'Ast au sermon 10 au commencement de la 2ème partie et presque tous.

Si l'on s'arrêtait au substrat de ces deux annotations, on constaterait que tout est dit et confirmé par les autorités religieuses : il s'agit bien d'une exsudation sanglante provoquée par l'angoisse résultant de sa connaissance d'une mort ignominieuse imminente. Pourtant La Ceppède veut aller outre afin d'apporter une légitimité rationnelle, personnelle et donc plus intime à ce qu'en qualité de Chrétien il accepte pour dogme. La Ceppède veut convaincre le lecteur dévot – et non simplement le persuader – que cette exsudation n'est pas miraculeuse mais naturelle, donc que le Christ a voulu souffrir en qualité d'homme afin que le sacrifice soit authentique dans toute sa cruauté (étymologiquement aussi). Telle est la visée de la longue annotation que nous allons maintenant analyser.

2. LA MÉDITATION SUR L'AGONIE DU CHRIST

Nous avons ici une autre preuve, s'il en était besoin, que les annotations ne complètent pas les sonnets mais développent une méditation ample, polymorphe, véritable préalable à la cristallisation poétique dont les sonnets constituent le joyau. Ainsi le texte que nous allons étudier, atypique par son volume et l'extraordinaire richesse de l'argumentation qu'il développe, peut être résumé dans la forme ciselée du tercet suivant :

> Rare est ce grand effet, mais naturel pourtant :
> Car le croire miracle est affoiblir d'autant
> La ferme vérité de sa forte agonie.

La Ceppède en apporte la confirmation en précisant que ce matériau méditatif marqué au coin de la vérité est sujet à des controverses qu'il va s'employer à réduire : « Toute l'assertion de ce tercet est véritable : mais elle n'est pas pourtant sans contredit et sans difficulté. »

Nous nous proposons plutôt de démontrer que ce texte singulier constitue un document révélateur de l'évolution conceptuelle accompagnant une nouvelle appréhension du corps. Pièce rare dans

un cabinet de curiosités, ce petit traité des passions mérite de figurer dans un florilège de textes qui signalent à leur insu les révolutions scientifiques qui s'installent peu à peu dans cette époque charnière entre Humanisme, Âge Baroque et Classicisme. L'argumentation de cette *quaestio* est double. La Ceppède veut d'abord démontrer que la sueur de sang est la manifestation d'une « agonie » c'est-à-dire le syndrome extrême et visible de l'interaction violente de deux émotions qui se sont affrontées dans la personne du Christ. Cet oxymore émotionnel entre la peur et l'ire, provoque un tel dérèglement des sens que l'effusion du sang franchit les barrières naturelles de l'enveloppe corporelle. Mais il ne s'agit là que du premier volet de la démonstration : l'auteur veut aussi prouver que cette exsudation insolite est d'origine naturelle et non miraculeuse car ainsi que le souligne Jean-Raymond Fanlo, la Rédemption repose sur la célébration d'un corps d'homme torturé et de ses humeurs dans leur matérialité la plus prosaïque :

> La Passion exhibe un visage meurtri, un corps torturé, les matières du corps : le sang, la sueur de sang, les crachats, la « sanglante fange ». Se donnant à voir, la Passion donne la visibilité. Sécrétions et consécration, la sueur de sang, ce chrême d'humeurs organiques, est la fontaine de Siloé qui rend à l'aveugle-né l'usage de la vue.[1]

La Ceppède annonce la démonstration comme délicate, mais ne peut envisager que le sacrifice puisse être réduit à la « gesticulation » divine qu'eût été un miracle (fort aisé pour Dieu de mettre en scène[2]). Pour qu'il y ait sacrifice avéré, les souffrances et la mort doivent nécessairement avoir été ressenties dans leur intensité tragique. Naturelle, cette exsudation sanglante est le signe sensible de la douleur authentique d'un homme parfaitement humain, réceptif à la palette des émotions les plus contrastées, souffrant atrocement dans son corps et son âme jusqu'à son dernier souffle. Pour le théologien, la vulnérabilité de ce corps abandonné à des émotions traumatisantes est le prix de la Rédemption. *A contrario*, défendre l'idée d'une origine miraculeuse de cette « rouge humeur » reviendrait à dénaturer l'offrande et à attenter gravement à la reconnaissance de l'amour infini de Dieu pour sa créature humaine. Il importe donc que la démonstration théologique repose sur une enquête médicale irréfutable. Elle est conduite par un amateur éclairé des sciences qui s'est substitué au poète inspiré. La démarche est exigeante car une question portant sur la nature du Christ demeure un sujet très sensible[3]. Dans un contexte politique et confessionnel encore instable, envisager un tel débat aurait pu soulever quelques réticences auprès de l'institution ecclésiastique. Avec subtilité, La Ceppède doit donc, pour convaincre, déployer ses talents de dialecticien armé de sa culture et son *habitus* de juriste.

3. LOUVOYER POUR ÉVITER LES ÉCUEILS THÉOLOGIQUES

L'emploi du terme d'« agonie » entraîne une aporie liée à l'ontologie divine : comment le Christ aurait-il pu rester maître de son destin inscrit de toute éternité dans la volonté divine et être, dans le même temps, la victime d'émotions portées à leur paroxysme ? Rappelant le dogme (« C'est contre la doctrine

[1] Jean-Raymond Fanlo, « Truchements : la Passion et les signes dans les *Théorèmes* de La Ceppède » dans *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Champion, 1999, p. 65-80.

[2] Thèse peu ou prou défendue par les nestoriens et les musulmans qui pensent qu'un ange a été substitué au Christ en croix.

[3] Rappelons que le moine Giordano Bruno a été brûlé à Rome douze ans plus tôt, en 1600, et que le prêtre Louis Gaufridy dont La Ceppède a suivi le procès et l'exécution a été brûlé en 1611, dans sa ville d'Aix-en-Provence… Voir Jean-Raymond Fanlo, *L'Évangile du démon, la possession diabolique d'Aix-en-Provence (1610-1611)*, Seyssel, Champ Vallon, 2017.

Catholique, de croire qu'il y ait eu en luy répugnance ou contradiction de volontez »[1]), La Ceppède délimite donc le périmètre licite des investigations. Pour dénouer la contradiction, il avance l'analyse de théologiens influents, les jésuites Cornélius Jansen, Beauxamis et surtout le père Suarès qui fait appel à la philologie pour concilier le dogme et le phénomène de l'exsudation sanglante. Envisageant une transcription peut-être défaillante du terme « *agonia* », ces théologiens suggéraient qu'une confusion entre « *in agonia* » (combat et contention) et « *in angore* » (tristesse) ait pu jouer[2]. La Ceppède esquive habilement cette proposition relativement téméraire d'une erreur philologique. Il préfère donner au vocable « *agonia* » le sens de « conflit » entre deux émotions extrêmement violentes qui affectent l'homme. Cette acception euphémisée ne porte plus ombrage au dogme de l'omnipotence divine. À cette fin, il se livre à un travail définitionnel (on notera le présent gnomique, les connecteurs logiques « et », « or », et « par conséquent ») et évoque le célèbre Galien pour étayer son argumentation :

> Voicy comment le docte Galien au livre 2.de symptom. caus. chapitre 5. un peu devant la fin, dit que ce que nous appelons avec les Grecs, agonie, est une double passion composée de deux affections qui produisent des effets contraires ; c'est à sçavoir de la peur (qui fait une contraction ou retirement du sang, & des autres humeurs des esprits, & de la chaleur à l'intérieur vers leur principe) & de l'ire (qui au contraire les tire du centre à la circonférence, & les fait courir du cœur aux extremitez). Ces deux mouvements opposites font véritablement un conflit, dont l'homme est merveilleusement agité & cette angoisseuse agitation est proprement appelée agonie. Or l'assemblage de ces deux passions en une personne a esté en Jésus-Christ à ce coup, & par conséquent la vraye agonie.

Cette chausse-trappe théologique évitée, La Ceppède fait ensuite état d'une nouvelle objection qui pourrait lui être opposée. Comment envisager que le Christ qui était par nature exempt de tout péché, puisse s'abandonner à une émotion possiblement peccamineuse ? Cet argument pourrait se révéler embarrassant car incompatible avec le dogme d'un Christ « impeccable », au sens étymologique du terme. On le voit, la *quaestio* progresse à charge et à décharge, comme dans un débat contradictoire tel qu'il est pratiqué dans le cadre de la Chambre des Enquêtes. Pour ne pas se laisser enfermer dans un débat délicat, le juriste recourt à une analyse psychologique : il découple l'« ire » de la représentation coupable qu'elle connote. Dénonçant un poncif, il remet en cause la représentation fautive attachée par nature à cette émotion ardente. Selon lui, l'« ire » naît d'un juste désir de repousser une injure injustement subie. Elle peut d'ailleurs être accompagnée d'un désir de vengeance tout aussi légitime. Se référant à l'éminent juriste Cicéron qui en défendit brillamment la thèse dans le *Pro Milone*, il soutient que la colère relève d'un besoin naturel, indissociable de la raison et de la vertu. Rompu aux plaidoiries où prime souvent l'efficacité de la persuasion, il ne craint pas la provocation et ramène la clémence, vertu sublime, à une colère réelle mais maîtrisée par la raison. Poussant plus loin le paradoxe, il renverse le point de vue, use d'ironie dans un raisonnement par l'absurde dont l'habileté ne masque qu'à demi le caractère quasi spécieux. Comment envisager la vertu – interroge le dialecticien en s'abritant derrière la sagesse d'Aristote – sans le vice qui en délimite les contours et que serait la clémence sans le ressentiment, puisqu'elle en est justement la maîtrise ? Malmenant la bienséance, il oppose même le vertueux colérique à l'apathique coupable : ne pas manifester de colère quand on le devrait, serait donc, à l'en croire, un vice. Par « décence » et par

[1] Saint Thomas d'Aquin, *Tertia pars summae theologica*, avec les commentaires de Vio Cajetan, Lyon, 1585, *IIIa Pars*, « L'unité du Christ quant à sa volonté », article 6, « Y a-t-il eu contrariété entre les volontés du Christ ? », p. 169.

[2] *Cornelius Jansenius, Commentariorum in suam Concordiam, ac totam Historiam Evangelicam, Partes IIII*, Louvain, 1592, chap. 137.

« raison », il assimile la carence de la colère à une défaillance condamnable[1]. Ce contre-pied intellectuel quasi stigmatisant pour la magnanimité en arrive ainsi à parer la colère, péché capital, des atours de la vertu. Mais en invitant implicitement les fidèles à reconnaître dans la personne du Christ une nature qui leur est commune, il les détourne de dérives philosophiques – tel le pélégianisme – qui suggèrent que l'homme se sauve lui-même. Avec virtuosité, La Ceppède démontre que vice et vertu entrent dans une combinatoire qui dépasse une relation binaire d'exclusion réciproque, il contribue ainsi efficacement à « humaniser » le Christ qui en qualité d'homme est nécessairement soumis à cette alchimie complexe. Quant à la vengeance qui ne serait réservée qu'à Dieu, La Ceppède répond à cette nouvelle objection en commentant les conditions de son exercice. Si la mise en œuvre de la vengeance ne vise, en priorité, qu'à corriger un vice sans s'attacher à détruire le criminel et si elle n'aspire qu'à la réparation du « tort receu par les voyes licites de la justice », elle hausse la victime, dans l'exercice de son droit, au rang de ministre de Dieu. En accord avec la doctrine des Pères, il conclut que le Christ a endossé, virtuellement dans l'Incarnation et physiquement dans la Passion, toutes les émotions humaines avec la seule réserve qu'elles fussent exemptes de tout péché. Dans cette approche psychologique de Jésus, l'habile La Ceppède ne manque pas d'une certaine audace : sans lettres de créance théologique avérées, il fait revivre le Christ, en ce sens qu'il lui attribue une vie intérieure et une psychologie dont ne témoignent pas explicitement les Évangiles. Pour reprendre l'expression de Maurice Sachot, il « invente » le Christ[2].

Mais une fois démontrée la légitimité de l'exercice des passions, demeure posée la question essentielle : la sueur sanglante, est-elle physiologiquement envisageable à partir d'une origine naturelle ? Sur la réponse donnée, repose en effet un débat théologique majeur : celui du sens à donner à la Rédemption. La stratégie du magistrat va donc glisser du champ psychologique au domaine physiologique. Il s'emploie à passer au crible des critères simples de potentialité biologique pour une origine naturelle à l'aune desquels le débat sera tranché. Le juriste adosse son enquête contradictoire aux conclusions de sommités médicales antiques (Hippocrate, Galien) et contemporaines. L'expertise scientifique – et non plus le dogme – devient sa caution. La volonté de savoir partagé que la Renaissance avait exaltée, lui fait porter un regard nouveau sur le corps et ses interactions avec le milieu dans lequel il évolue. La Ceppède se révèle « passeur » infatigable au service des textes sacrés, dans toute leur plénitude, comme le souligne justement Antoinette Gimaret : « animé d'une curiosité inlassable, La Ceppède procède à une explication du texte sacré c'est-à-dire au déploiement de tous ses sens »[3].

4. UNE ANALYSE CONTRADICTOIRE, CLINIQUE ET PHYSIOPATHOLOGIQUE

La sueur sanglante est la manifestation d'un dérèglement majeur de l'organisme puisque le sang, véritable trésor ne doit pas être répandu hors de l'enveloppe corporelle[4]. Si La Ceppède ne fait que

[1] « Comment pourroit la plus héroïque vertu des Morales, qu'on appelle Clémence, se trouver jamais en l'homme si ce mouvement de l'irascible luy défailloit ? puis que la clémence n'est autre chose que la tempérance & médiocrité de l'ire comme enseigne Aristote au mesme lieu, adjoustant de mesme suitte, que celuy-ci est vertueux & louable, qui se courrouce ainsi, quant & autant qu'il est décent pour les causes, & contre qui il doit, par les règles de sa raison : que celuy est fol qui ne s'esmeut & s'alume quand il en a du sujet, & que cette lenteur insensible est vice. »

[2] Maurice Sachot, *L'invention du Christ*, Paris, Odile Jacob, 1998.

[3] Antoinette Gimaret, *art. cit.*, p. 79.

[4] « Il est certain, qu'estant le sang le trésor de la nature, [la Nature] le retient si soigneusement, que sans une forte violence, elle ne permet pas qu'il sorte par les voyes mesmes ouvertes; & pour empescher qu'il ne s'escoule pas facilement, elle l'a fait d'une fort espesse (ou crasse) consistance, & les pores par où la sueur sort si petits, qu'à peine la subtilité de la veuë les peut discerner. »

rappeler une évidence, c'est pour asseoir son analyse sur un travail définitionnel indispensable à toute *disputatio* solidement étayée. Roy Porter et Georges Vigarello[1] rappellent combien la théorie des humeurs, et à travers elle celle du sang, est encore portée par le magistère de la médecine grecque. Adossant donc son argumentaire à la théorie humorale, La Ceppède confronte point par point les deux thèses antagonistes (origine naturelle ou miraculeuse) pour la compréhension de ce phénomène rare. Les tenants d'une origine miraculeuse certifient que, pour pouvoir franchir la barrière de la peau, le sang aurait dû nécessairement être « cru, ferus & tant humide, [pour] qu'il se fond[î]t en eau sanglante ». Comme concession, ils soutiennent que seule une exsudation pathologique eût pu être naturelle. À les entendre, il eût fallu que le Christ ait été auparavant déjà bouleversé par quelque émotion, que l'excès émotionnel surchauffe son sang, fluide chaud (« ou voirement pource que le sang déjà subtil fut par quelque violente tristesse & passion de l'esprit eschauffé, alumé, atténué, & de mesme suite espreint ») pour envisager une origine naturelle. Mais à ces tableaux cliniques qui auraient pu expliquer une origine naturelle, ces mêmes débatteurs opposent des « tabous » théologiques. Ainsi ils excluent que le Christ ait pu – dans sa perfection d'être incarné mais non engendré de « semence d'homme » – présenter quelque malformation ou souffrir de quelque maladie. Ils rappellent que le sang du Christ, selon le témoignage de Luc, ne se présentait aucunement fluide mais très visqueux et épais car « les gouttes de la sueur dont nous parlons estoient de sang espaissy, & comme caillé, que nous appelons communément grumeaux (qualité bien esloignée de la chaleur & subtilité) ». Un sang si épais n'aurait donc jamais pu, sans une intervention surnaturelle, traverser le barrage quasi-étanche des pores… Enfin les détracteurs d'une origine naturelle précisent que la peur ne chasse pas le sang vers les extrémités mais bien au contraire l'attire vers le cœur comme en témoigne la pâleur des personnes sous l'emprise de la terreur. Pour verrouiller le débat, ils concluent qu'il est parfaitement contre-nature de suer le sang. Ils soulignent d'ailleurs que ni Hippocrate ni Galien n'avaient jamais fait état que de tels cas cliniques fussent survenus naturellement. La Ceppède réplique d'abord par l'ironie : « Les autheurs de la contraire opinion semblent (sauf le respect deu à leur doctrine et mérite) impliquer une contrariété car ils advoüent les causes de cette sueur de sang toutes teles que nous les avons marquées cy-dessus, et par ainsi nature les ; et veulent toutesfois que l'effet en soit miraculeux. » Puis il réfute point par point leurs objections, selon le principe d'élaboration d'une « *opinio communis* ». Il bâtit progressivement une vérité : par réfutation d'arguments insuffisamment étayés puis apport de constats scientifiquement validés. Il use de la « méthode de résolution »[2] appropriée pour réduire un « *casus perplexus* ». Il ramène le probable à ce qui relève du possible (« Ce nonobstant, l'opinion contraire que toute cete sueur de sang a esté sans aucun spécial miracle, semble plus probable & véritable, & par raison & par authoritez »). Il ne faut recourir, rappelle-t-il, à une explication miraculeuse qu'à l'expresse condition qu'il n'y ait pas d'alternative (« en toute bonne discipline il ne faut jamais recourir aux causes extraordinaires quand les ordinaires suffisent »). Si une explication naturelle est recevable, elle seule doit être retenue, il en va de la validité même de tout raisonnement qui n'est pas un sophisme (« la mineure de ce syllogisme est aisée à prouver ainsi : tout ce qui advient quelquefois est possible, comme ce qui advient tousjours est nécessaire »). Il suffit qu'une exsudation sanglante d'origine naturelle ait été constatée déjà par des hommes de l'art pour trancher le débat. Il récuse de pseudo-autorités, tel le médecin Silvatique qui voyait une origine miraculeuse à l'apparition de la sueur sanglante. Il lui substitue la caution de Guillaume Rondelet, expert irrécusable. Il cite les témoignages de savants et médecins respectés (Jérôme Cardan, Cœlius Rodiginus, Jean Fernel, Louis Duret). Bref, il associe sa voix à un chœur de personnalités autorisées. En homme en quête de vérité, il la recherche lui-même à la source dans les

[1] *Histoire du corps, de la Renaissance aux Lumières*, dir. Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2005 p. 353.
[2] Stéphan Geonget, *La Notion de perplexité à la Renaissance*, Genève, Droz, 2006, pp. 61 et suivantes.

manuscrits. Usant d'une discrète persuasion, il se met en scène confirmant qu'il a lui-même vérifié la mention de ce cas (« Il y a un vieux manuscrit dans la Bibliothèque d'Observance d'Aix (sans le nom de l'auteur) qui atteste une histoire toute pareille »[1]). Dans sa logique argumentative, il accorde autant de crédit à ces experts reconnus qu'à des théologiens (le père Maldonat, le cardinal Cajetan) ou qu'aux autorités majeures d'Aristote et Galien. Rompu à la pratique de la plaidoirie, le magistrat n'hésite pas pour déstabiliser la partie adverse, à citer un détracteur de sa thèse dont le témoignage, sur un point précis, peut cependant étayer son argumentation[2]. Dans ce *memorandum* composite, il associe les expertises de docteurs en théologie et de docteurs en médecine pour rappeler « qu'une violente passion, qu'une douleur véhémente peut beaucoup agiter les esprits, eschauffer et subtiliser le sang, et enfin l'espreindre par les pores dilatez, *ex multo servido spiritu* ». Pour autant, le théologien s'efface parfois devant le dévot bouleversé par le caractère pathétique de la kénose et le dépouillement tragique de la Croix. Une interjection indignée qui jaillit dans sa démonstration en fait foi :

> Hé ! qui pourroit nier que tout cela n'aye esté en nostre pitoyable Agonisant ? qui a tesmoigné luy-mesme par sa bouche, que son ame estoit triste jusques à la mort.

Élément de discours vibrant au beau milieu d'un exposé à dominante scientifique, elle appose une signature très personnelle. Arme rhétorique, elle est chargée émotionnellement avec le recours au registre hypocoristique. Ce registre (fréquent dans les sonnets mais rare dans les annotations) est porté par le déterminant possessif « nostre », et l'adjectif « pitoyable ». Rapporté au substantif porteur d'une majuscule « Agonisant », l'adjectif constitue avec son substantif une antonomase pathétique. L'interjection rappelle surtout avec vivacité que le Christ lui-même a donné des indications pour que la lecture de son signe d'extrême détresse ne soit pas dévoyée. Le Rédempteur est bien un homme, martèle-t-il, et non un « corps imaginaire et fantastique ». Nier l'origine naturelle de cette exsudation reviendrait à dénaturer la Rédemption, signe de l'amour divin pour la créature humaine. La condamnation d'une interprétation fautive voire hérétique est à peine voilée… La Ceppède va enfin répondre à un dernier argument mécaniste, l'impossibilité pour un sang épais de traverser la barrière naturelle des minuscules pores de la peau. Une fois encore, le jugement des experts (les docteurs Antoine Mérindol et Jean Fernel, médecin du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis) est sollicité pour lever cette objection mais le juriste y adjoint sa propre expérience : il fait maintenant état d'un cas clinique contemporain que son ami le docte Mérindol lui a rapporté. Dans la logique d'une enquête scientifique et juridique, il produit toutes

---

[1] « *Lutetia patiorum homo quidam nobilis bene valens & sanus, audita in se capitali sententia sudore sanguino est perfusus.* Aristote & maints autres attestent que cela est arrivé de leur temps. Il est doncques possible & non seulement il l'est, par leurs tesmoignages des choses advenuës mais par les raisons apportées par ces graves autheurs qui remarquent comme & pour quoy cela peut advenir : à l'authorité desquels nous adjousterons cele de Maistre Louis Duret Médecin fort célèbre en France lequel en son livre 2. Coacar. Hip. chap. 17. de la langue & des autres parties de la bouche au comm. sentent. 13. dit ces mots bien esprés. *Qualis sudor gruentu, quem facit ichorosus sanguis exudans percutim talis & cruor qui ex gengivis elabitur.* & sur ce propos est remarquable ce qu'escrit de Scanderberg, l'Historiographe de sa vie, que la seule appréhension du combat ne dilatoit pas selon les pores de ses lèvres mais les crevassoit & en exprimoit le sang ; tant peuvent les esprits eschauffez par la force de l'imagination : Marin Barlet a remarqué & attesté cecy véritable aux Chroniques des Turcs tome 3. livre 8. Gestes de Georges Castriot Roy des Epirot. L'auteur du livre imprimé soubs le nom de Galen (soit qu'il soit à luy ou non) dont le titre est, de l'utilité de respirer, escrit que les pores se peuvent tant dilater, que le sang s'escoulera par iceux. »

[2] « Jansénius mesme quoy qu'il croye y avoir du miracle en nostre cas, advouë cecy possible naturelement en deux mots: Il faut savoir que la nature du corps humain est telle qu'au lieu de suer elle peut jeter du sang délié. »

les références vérifiables : la date (1596), le nom du patient (Burle), le lieu où le phénomène a été constaté (Ginacervi, bourgade située à quelques lieues d'Aix-en-Provence) et les symptômes (longue fièvre et exsudation d'un sang chaud au travers de pores dilatés, une pituite épaisse et visqueuse). Consignées avec précision, ces données garantissent la pertinence du procès-verbal. Reste à établir, en amont, l'origine de cette manifestation physiopathologique exceptionnelle. Il y voit la force de l'imagination et son interaction avec les émotions les plus violentes. C'est la faculté imaginante, « la fantasie », qui bouleverse toutes les certitudes sur les réactions prévisibles du corps humain.

5. *LA PUISSANCE EXTRÊME DE L'IMAGINATION, CHAMBRE D'ÉCHO REDOUTABLE DE TOUTES LES PASSIONS*

On s'accorde à penser que la crainte exerce une force centripète sur le sang, le ramène vers le cœur, fait blêmir le sujet, tandis qu'au contraire la colère le fait bouillir en diffusant violemment le sang du cœur vers l'extrémité des membres. La Ceppède rappelle cette croyance largement partagée pour mieux la tempérer voire l'invalider : il veut, en effet, démontrer que l'extrême diversité des êtres humains peut induire, en réaction à de fortes émotions, des manifestations physiques et physiologiques très contrastées selon les sujets. Comme l'avait fait avant lui Montaigne[1], il commente la puissance de l'imagination qui, associée aux émotions, en amplifie les effets jusqu'à provoquer parfois la mort du sujet. Le chantre du doute et le dévot font état, l'un et l'autre, d'une prise de conscience de l'éloquence du corps. Ils ne se sont probablement jamais approchés intellectuellement ni physiquement. Ils avaient pourtant l'un et l'autre mesuré que les passions, « ces accidents d'esprit » qui altèrent le fonctionnement ordinaire de l'âme, sont intimement associées au corps, leur interprète. Pour distants qu'ils fussent idéologiquement, ils avaient perçu quelques-uns de ces signes subtils, avant-coureurs des évolutions de la pensée. Ils avaient notamment appréhendé que les passions exacerbées par l'imagination devenaient des « émotions », des « mouvements extraordinaires qui agitent le corps ou l'esprit, et qui en troublent le tempérament ou l'assiette »[2].

> Les passions meuvent les esprits et les humeurs par des mouvemens opposites et successifs, ou vicissitudinaires, et dans peu de temps elles r'amènent et meuvent aux parties externes les mesmes humeurs et chaleur qu'elles avoient retiré à l'intérieur : l'exemple de la cholère est familier et pressant pour prouver cette vérité, que chacun peut avoir observé, elle fait blesmir l'un, et rougir l'autre, et voire fait-elle maintesfois tous les deux effets en un mesme sujet en bien peu de temps: nous avons vu des hommes esmus de cholère tout à coup, paslir, trembler, devenir froids, et presque sans pous (qui sont les effets de la peur) et dans un moment après rougir jusques aux cheveux, et devenir bruslans et livides, et leur pous eslevé et fréquent extraordinairement.

Pour étayer ce propos, le magistrat, témoin des réactions de condamnés destinés à être bientôt torturés puis exécutés, atteste de ce qu'il a pu constater *de visu* :

> C'est la force de cette imagination qui dans une nuict blanchit entièrement le poil d'un condemné en l'avril de ses ans ; qui fit mourir deux autres condemnez, ores que le

[1] « Il y en a qui, de frayeur, anticipent la main du bourreau. Et celuy qu'on debandoit pour luy lire sa grâce, se trouva roide mort sur l'eschafaut, du seul coup de son imagination. Nous tressuons, nous tremblons, nous pallissons et rougissons aux secousses de nos imaginations, et renversez dans la plume sentons nostre corps agité à leur bransle, quelques-fois jusques à en expirer », *Essais*, I, XXI, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléaide, 1962, p. 95.

[2] Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, Paris, 1690, « esmotion ».

> bourreau ne les touchast l'un qu'avec une houssine[1], et l'autre qu'avec linge moüillé, et qui a produit mille autres telles merveilles (que l'ignorance a creu miracles) marquées en divers endroits par les bons autheurs, et recueillies par ledit Thomas de Fieur audit traité des forces de l'imagination, quest. 8. 9. et 10.

On relèvera la parenthèse aux accents persifleurs (« que l'ignorance a creu miracles »). Elle égratigne les esprits faibles que la crédulité conduit à célébrer un miracle dans un phénomène purement physiologique. Héritier de la Renaissance, il dénonce la bigoterie imbécile (au sens étymologique) que l'Heptaméron avait su ridiculiser en son temps[2]. La Ceppède balaie la dernière objection qui pourrait lui être opposée par « quelque esprit curieux » sur la coexistence étonnante dans l'âme du Christ d'un sentiment de peur et d'un sentiment de tristesse puisque « l'une a pour objet le mal absent et futur et l'autre le mal présent et certain ». Il fonde sa réponse sur ce qu'il a pu constater ès qualité auprès de condamnés à la peine capitale qu'il a pu côtoyer :

> Le criminel avant sa condemnation craint de la première crainte, qui l'advenir : quand il est condemné, il n'a plus véritablement cette crainte, ains une certaine tristesse que luy apporte la certitude de sa prochaine mort (non toutesfois encore présente, que par l'appréhension) et en mesme temps, comme il s'imagine vivement la potence, l'espée, la rouë, et les outils de son voisin supplice ; et plus encore quand il les approche et les void, le voilà saisi d'une nouvele peur et frayeur, d'une tremblante horreur qui se trouvent en luy ensemblement, avec l'angoisseuse tristesse qu'il patit déjà de la mort asseurée. C'est de cette peur, de cet effroy, de cette horreur dont parle S. Marc et dont nous parlons, et que nous croyons concurrente avec la tristesse ou angoisse, dont fut à cette heure saisi nostre Sauveur par la certitude et vive imagination de tous ces ignominieux tourmens.

Pour conclure sa *quæstio* érudite, l'humaniste cible, narquois, les basses manœuvres pour légitimer un argument trop faible. À ceux qui invoquent le silence d'Hippocrate et de Galien sur le phénomène de la sueur sanglante pour mieux en contester l'origine naturelle et qui négligent l'avancée ultérieure des sciences, il réplique froidement :

> Le dernier argument basty sur qu'on ne lit point qu'Hippocrates, Galen, ny autres des Médecins anciens ayent parlé de la sueur de sang, ne conclud point : car il ne s'ensuit pas pourtant que cela ne puisse estre, puis que ceux qui sont venus après l'ont observé, et que l'expérience l'a fait voir naturelement possible, comme nous avons cotté cy-devant : aussi n'ont-ils pas cognu absolument tous les effets de la nature, que l'expérience a fait marquer à leurs successeurs.

Plus railleur, il adresse à ces petits esprits une leçon de philologie moqueuse. Il use d'une érudition vérifiée pour corriger des demi-savants prétentieux[3] et réserve l'estocade au décidément peu apprécié médecin Silvatique. Il renvoie ce commentateur d'un Concile auquel il n'assista pas et sa source aussi ignare que

---

[1] « Houssine : est vne petite gaule ou verge de Hous, moyennement longue et grosse d'un doigt ou environ, qu'on porte communéement à cheval. Ainsi ditte, parce que les plus maniables, et moins cassantes sont de Hous, *Agrifolii virga*. Mais ce nom s'attribue indifferemment à toutes gaules ou verges de quelque bois qu'elles soient », Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, Paris, 1606.

[2] Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, nouvelle 65, « La fausseté d'un miracle que les prestres Saint Jean de Lyon voulurent cacher, fut découverte par la congnoissance de la sotye d'une vieille », *Conteurs français du XVIe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la P 1956, p. 1076.

[3] « Et si peut-on bien soustenir encore que Galen en a parlé, et enseigné ce que nous soustenons non seulement audit lieu suspect, de l'utilité de la respiration (qu'on n'est pas obligé de croire n'estre pas sien, puis qu'il est imprimé sous son nom) mais encore aux 5. des Méthod. chap. 2. où il dit ces mots : *Diapedesis vero ex tunica quidem ipsa rarefacta, sanguine vero tenuato oritur, etc.* Or ce mot *Diapedesis* signifie *transcolatio*, qui est en effet resudation ou sueur. »

lui à leur obscure médiocrité[1]. La Ceppède clôt enfin le débat sur un raisonnement par l'absurde : si les Pères n'ont jamais évoqué le phénomène de la sueur sanglante, ils n'ont pu trancher sur l'origine de cette manifestation, ils ne se sont donc pas prononcés à son sujet et leur autorité ne peut être instrumentalisée par quiconque (« Car c'est la vérité qu'il n'y a point en tout le texte dudit Concile un seul mot de la sueur de sang de Jésus-Christ tant s'en faut qu'il en aye déterminé. »)

6. QUE RETENIR DE CETTE ANNOTATION ?

Si l'on dresse le bilan de cette annotation – probablement unique dans cette catégorie de textes que caractérise d'ordinaire leur brièveté – on constate qu'elle constitue l'atelier érudit d'une thématique essentielle pour sa poétique. La réflexion de ce juriste cultivé s'avère précieuse pour mettre en évidence l'évolution de l'outillage intellectuel de la Renaissance tardive vers une modernité qui valorise nettement l'expérimentation. La grave autorité des docteurs, si elle n'est évidemment pas remise en cause, n'est plus le critère exclusif de la réflexion. L'autorité du dogme n'est pas récusée mais elle ne peut plus suffire pour l'intellectuel qu'incarne ce dévot pourtant confirmé. Cette posture de La Ceppède rompt clairement avec l'usage. Penseur engagé dans la reconquête tridentine, il ne se limite pas à trancher si cette sueur est miraculeuse ou humaine. Son analyse scrupuleuse du maelström des humeurs est, quelque quarante ans avant *Le Mystère de Jésus* de Blaise Pascal, une plaidoirie pour reconnaître l'irréductible humanité d'un Christ n'a pour lui rien de « fantastique ». La nouvelle attention que La Ceppède apporte au corps dans sa matérialité, rend compte, à la place « prophétique » que littérairement il s'assigne, d'une réflexion métaphysique qui s'inscrit dans le regard nouveau que la société porte sur le corps. Ce qui n'était jusqu'aux temps modernes qu'enveloppe charnelle se voit reconnue désormais une éloquence qui lui est propre via des émotions activées non seulement par des sentiments immatériels mais aussi par une « mécanique » viscérale et humorale plus complexe que le Moyen Âge ne l'avait pressentie. Sincère homme de foi mais homme de loi avisé, La Ceppède n'est pas aveuglé par le dogmatisme doctrinal qu'il sait contourner sans le heurter. Mesuré, tolérant et respectueux de la raison, il ne sous-estime ni la logique ni la rigueur. Bien au contraire, il fonde sur elles son argumentation avec une exigence raisonnable de justesse pour conduire un débat dialectique qui s'efforce d'éviter l'écueil de l'esprit partisan. La Ceppède procède par un enchaînement de renversements successifs de points de vue. Il retient les témoignages solides, écarte les approximatifs, il discrédite l'opinion non assurée, la croyance aveugle. La trame juridique transparaît à chaque ligne de sa longue annotation théologique. Le premier président du Parlement d'Aix, homme cultivé et poète, réfléchit sur des matières – la théologie et la physiologie des émotions – qui, *a priori*, ne relèvent pas de son domaine de compétences… Il ne craint pourtant pas de les faire siennes, à sa façon, en les intégrant à son domaine d'investigation d'homme cultivé, curieux et ouvert au monde nouveau qu'il sent émerger. En effet, bien que cette réflexion de juriste traite d'une matière théologique, elle procède de façon sensiblement différente de celle qu'aurait adoptée un théologien : La Ceppède va chercher au cœur même des discours médicaux érudits de son temps de quoi étayer son opinion. Ce faisant, l'humaniste adopte une posture tout à fait originale qui peut nous éclairer sur les évolutions d'une *Weltanschauung* en profonde mutation. La Ceppède incarne avec finesse et mesure, et parfois humour, l'homme moderne qui « oppos[e] l'observation à l'ouï-dire, l'enquête à la tradition »[2].

Il s'agit là d'un document exceptionnel par sa richesse et la virtuosité de sa démonstration pleine d'élégance et d'érudition, comme en témoigne d'ailleurs son ami médecin le docte Mérindol dans son

[1] « Quant à la prétenduë détermination du Concile de Trente nous pouvons bien dire asseurement que ledit Silvatique en a parlé sans l'avoir veu, au rapport de quelqu'un qui n'en sçavoit pas plus que luy ».
[2] Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 360.

Artis Medicæ pars prior, Theorica. De Judiciis morborum : « *Verum quod ad hanc quæstionem pertinet, elegantissime simul & doctissime tractatur ab Illustrissimo Domino de la Ceppedde in supremâ Regiarum rationum & vectigalium Curia Primo Præside æquissimo & Provincialium ornamento.* »[1]

7. CELLE DU SAVANT RENAISSANT

Cette annotation est en premier lieu remarquable en qualité de témoignage concret de la rigueur et de l'ordre de la méthode. La Ceppède porte un point de vue fort et personnel. Il fonde son approche sur l'autorité de docteurs reconnus sans esquiver des opinions contraires à sa thèse, sans jamais sous-estimer les opinions argumentées d'une quarantaine d'auteurs. Dans ce nombre important de référents, on ne compte pas que ceux des textes vétérotestamentaires et des Évangiles mais ceux aussi des Pères de l'Église et des théologiens, des philosophes (Aristote, Platon, Averroès…), ainsi que ceux d'une dizaine de médecins, anciens ou contemporains, techniciens du corps humains, « phares »[2] de la pensée, balises scientifiques et modernes reconnues en son temps. Contrairement à ce que suggère le moule choisi de la dissertation, La Ceppède est bien un homme de son temps, un esprit cultivé, curieux : un héritier direct de la Renaissance.

En effet, si La Ceppède est porté par sa pensée dévote, sa foi en un Christ excellemment humain, il s'intéresse à l'âme humaine dont il s'emploie à sonder les arcanes grâce à la psychologie mais aussi la physiologie. Ses connaissances médicales semblent solides, il en a au moins une culture de vulgarisation. Ce sont celles d'un amateur averti et elles témoignent d'un intérêt très vif pour la médecine et la biologie ; il sera d'ailleurs félicité par son ami Antoire Mérindol qui – ainsi que l'indique Jacqueline Plantié – dans son *Ars Medica* (p. 299-300), loue l'auteur d'avoir rédigé sur ce problème une *Quaestio* très élégante et très savante.

8. CELLE DU DÉVOT

La Ceppède est d'abord un dévot militant. Il définit rigoureusement le champ du débat en expliquant d'abord ce qu'est l'agonie, un combat entre la peur et l'ire, et un second affrontement entre l'horreur de la mort et la flétrissure d'un combat ignominieux non mérité. Une fois défini le champ clos de la dispute, le point à débattre, il en explique les enjeux. Il démontre notamment quelles implications théologiques majeures découlent du choix de telle ou telle thèse. Il ne s'agit pas simplement pour lui de trancher si cette sueur est miraculeuse ou humaine mais de restituer au Christ, à travers cette décision qui appartient au tribunal de la foi, la pleine valeur de son sacrifice et l'efficacité même de la Rédemption, et surtout son humanité. La Ceppède y voit un enjeu majeur qui dépasse une chicanerie théologique autour d'un simple point de foi. Mesuré, tolérant et respectueux de la raison, La Ceppède assume pourtant une réelle ambition théologique comme le démontre son allant prophétique affiché dans les frontispices. Dans son analyse, non seulement il ne sous-estime pas la logique ni la rigueur mais il appuie sur elles son argumentation avec un souci avéré de justesse pour un débat contradictoire et non partisan.

9. CELLE DU JURISTE

Rompu – culturellement – à la démarche d'investigation en usage auprès des conseillers de la Chambre des Enquêtes, La Ceppède procède par un enchaînement de renversements successifs de points de vue. Il retient les témoignages solides, écartent les approximatifs, il discrédite l'opinion non assurée, le

[1] Voir document en annexe pp. 574-575.
[2] Au sens baudelairien du terme.

ouï-dire. Le lexique juridique transparaît à chaque ligne de sa longue annotation, mettant en évidence la trame juridique de son propos : « asseuré », « soutenir », « voire », « respondre », « Cette seule response satisfait plus que suffisamment audit troisième argument : mais en voici encore une autre très-pertinente », « Au second argument (et à la réplique qu'on en pourrait tirer contre cet exemple […] »), « la response est claire », « Or qui dira que […] ? Elle a toutefois […] : à plus haute raison donc, les autheurs de la contraire opinion semblent (sauf le respect deu à leur doctrine et merite) impliquer une contrariété ; car ils advoüent les causes de […] et veulent toutesfois que […] », « Il est bien vray que, nous anéantissons aussi ce tesmoignage signalé de la vérité. » etc.

Après ce premier balayage d'annotations que l'on peut considérer comme majeures, nous poursuivons sur un florilège d'autres annotations, sans prétention philosophique marquée, qui nous permettent d'approcher au plus près l'homme de la Renaissance. Elles présentent, presque à l'insu de leur auteur, un lettré en son particulier, autant débarrassé de sa robe à hermine que libéré de la chasuble empesée du prophète inspiré.

III. L'esquisse d'un portrait

Les *Théorèmes* ne sont pas une œuvre à proprement parler autobiographique, même si comme le rappelle Antoinette Gimaret :

> L'œuvre poétique a véritablement à voir avec l'autobiographie spirituelle, dans l'idée que la Passion va jusqu'à saisir celui y travaille ou assiste à sa figuration […] L'œuvre réclame une coïncidence d'état d'âme et donc une nécessaire participation, dans une reprise du *topos* de l'orateur, qui ne peut émouvoir que s'il est lui-même ému, c'est-à-dire si son état d'âme est en accord avec son sujet, selon les règles de *l'aptum.*[1]

Jean Rousset souligne, lui aussi que la première personne est omniprésente dans cette œuvre qui met en scène un accompagnement du Christ – et parfois même une confrontation avec lui par un réseau serré d'interrogations :

> Pourquoi tant de « nous » et plus encore de « je » dans ces sonnets, si ce n'est que le méditant est lui-même un personnage du drame, qu'il en est même contre toute logique un personnage central.[2]

À l'évidence, La Ceppède n'est pas lui-même la matière de son livre comme Montaigne, et, dévot, il ne semble pas avoir connu la fulgurance qui irradiera Blaise Pascal dans sa « nuit de feu » du 23 novembre 1654, comme le précise fort opportunément Lance-K. Donalson-Evans :

> Avant d'étudier par le menu des retours sur lui-même de La Ceppède, nous devons préciser que ce terme [de retour sur soi] n'a pas le même sens pour lui que pour la littérature moderne. En général, quand on parle de retour sur soi, on veut dire une réflexion sur sa conduite et sa vie passée, de caractère introspectif et subjectif. On pense aux Essais de Montaigne, aux Confessions et Rêveries de Jean-Jacques Rousseau et à toute cette littérature d'introspection qui a suivi leur sillage et qui revêt une telle importance dans la critique et la production littéraire de notre époque. Pourtant, il serait faux de considérer le je laceppédien comme un équivalent du « C'est moy que je peins…

[1] Antoinette Gimaret, *op. cit.* p. 476.
[2] Jean Rousset, « De la contemplation à la réflexion » dans *De Ronsard à Breton*, Paris, Corti, 1967, p. 54.

> je suis moy mesme la matière de mon livre » de son contemporain Montaigne. Ils se ressemblent en ce sens que Montaigne voulait dégager de l'étude de son propre moi un art de vivre universel, valable pour tous les hommes, et que La Ceppède se fait en quelque sorte le représentant de l'humanité pécheresse. La ressemblance s'arrête là. Le moi de Montaigne se suffit à lui-même ; c'est de lui-même qu'il tire sa substance.[1]

Mais le « je » si présent dans cette œuvre n'est pas simplement la *figura* très rhétorique du poète à laquelle Julien Gœury le réduit, non sans une rudesse peu convaincante :

> L'identification explicite du locuteur à la personne physique de l'auteur, et non plus seulement à sa persona dévote, existe bien. Elle n'intervient qu'au seuil du dernier livre du second recueil, par le biais de la seule et unique dénomination à l'intérieur même du texte poétique. Son patronyme retentit en trois syllabes bien articulées (« Et rendez La Ceppède à bien parler apris »[2]). Elle ne renvoie pas à l'intimité du méditant arrivant au bout de son itinéraire dévot mais plutôt à celle du poète arrivé au bout de son travail de rédaction. La Ceppède ne procède à aucun véritable mouvement d'introspection spirituelle au cours de la méditation. À tel point qu'on peut se demander en quoi consiste réellement ce « gain mémorable »[3] auquel il fait allusion en tout dernier lieu et qui répond à celui qu'il vantait déjà à la fin de la première étape[4]. N'y aurait-il finalement d'autre gain que ces deux recueils de théorèmes, seule preuve que La Ceppède est bien arrivé, comme il l'écrit « au faîte de la foi »[5] ? Les deux sonnets détachés qui concluent les deux recueils soulignent encore plus cette distance lucide jamais démentie de l'auteur vis-à-vis de la méditation qu'il a entreprise. Car il envisage en fait celle-ci non comme un exercice spirituel poursuivi dans la durée (même factive) mais comme un exercice littéraire qui s'en démarque, même s'il fait tout pour que les deux paraissent se superposer. Arrivé à la fin du premier recueil, au moment de revenir sur toute l'œuvre accomplie, il avait déjà donné pour ainsi dire la preuve de la rigoureuse immutabilité de son cœur durant l'exercice : « Mais fay, Seigneur, aussi que ce soit ma délice, / Qu'en poliçant autruy, mon ame je police, / Que je soy le premier de mon discours époint. (I, III, vœu, v. 9-11) ». Cette représentation est paradoxale : le poète au cœur insensible, a entrepris et réalisé une méditation dont il lui reste à s'imprégner lui-même, pour en être « époint », comme son lecteur. Cela donne une idée du caractère artificiel de toutes les postures évoquées au préalable et particulièrement ce « retour sur soi », souvent glosé comme un véritablement ébranlement mystique attribuable à Jean de La Ceppède en personne.[6]

Cette analyse s'engage sur des hypothèses trop intimes pour être vérifiables et affecte la poésie laceppédienne d'un soupçon d'artifice et de posture qui apparaissent d'autant plus gratuits qu'ils ne sont pas démontrés. Par ailleurs, La Ceppède – comme l'immense majorité des dévots – peut sans être affecté par un « ébranlement mystique », se vivre non seulement comme un pèlerin dans cet exercice spirituel vécu comme un itinéraire mais même comme un passeur particulièrement modeste d'une parole mystique. Il n'aspire qu'à être par elle « époint » car elle le dépasse même s'il la produit puisque le sujet traité, celui de la Passion, reste à tous mystérieux. De même, la parole du prophète ne lui appartient pas, il la porte avec d'autant plus d'efficace qu'elle le dépasse… Le grand saint Augustin qui n'a jamais été soupçonné – à notre connaissance – d'une quelconque manifestation d'amour propre par quiconque, avait d'ailleurs formulé un vœu semblable au Livre XI de ses *Confessions* :

---

[1] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 164.
[2] II, IV, 1.
[3] II, IV, vœu, v. 8 : « Je vous doy mon retour, & mon gain memorable. »
[4] I, III, vœu : « A toy, Prince du Pole, en est deu justement / Tout le gain : je te l'offre en ce mien rude style, / Voy mon offrande, & fay que le sang qui distile / De mes vers, soient des tiens le doux ébatement. »
[5] II, II, 75, v. 7-8 : « Il l'instruit, & la rend tellement asseurée / Qu'au feste de la foy soudain elle parvient. »
[6] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 460-461.

> Donne-moi cet objet de mon désir : […] donne-le moi puisque j'ai entrepris de te connaître, et que mon labeur est sous mes yeux (Psaume 73,16) jusqu'à tant que tu viennes m'ouvrir les portes.[1]

Nous préférons volontiers accorder plus de crédit à Lance-K. Donaldson-Evans qui voit, en La Ceppède, un avocat auprès d'un Christ bienveillant mais déroutant, au service des croyants perturbés par les mystères de la Passion. C'est à lui qu'incombe de solliciter, pour eux, quelques lumières du Bon Maître :

> À proprement parler, il n'y a pas de retour sur soi avant le point culminant de la série[2] mais cela ne veut pas dire que le je en soit absent. Bien qu'il s'agisse du je représentatif qui alterne avec le nous collectif, ces pronoms à la première personne jouent un rôle important à l'intérieur de la « grappe ». Ils ont pour but d'associer intimement le lecteur à cette longue enquête sur la Passion du Christ, enquête qui risquerait de l'ennuyer s'il ne saisissait pas la dimension personnelle de cet événement. Ils rappellent en même temps la présence du poète qui se fait le représentant de ses lecteurs anonymes comme un avocat qui plaide la cause de ses clients. Enfin, ils amènent peu à peu l'orientation du regard explorateur sur le drame spirituel du poète et préparent le retour sur soi qui se trouve au fond de ce trajet vers l'intérieur.

La recherche de cet attribut majeur qu'est une parole active[3] rejoint l'analyse d'Antoinette Gimaret qui s'appuie sur celle de Gisèle Mathieu-Castellani. Comme l'éminente spécialiste de d'Aubigné, elle reconnaît dans cette sollicitation d'une parole poétique performative un trait de la poésie baroque à la recherche d'un « appareil de l'efficace »

> Ce « prosélytisme » a été analysé par Gisèle Mathieu-Castellani, dans son article « Discours baroque, discours maniériste [4]». Cherchant à donner des critères du baroque qui ne seraient pas hérités de la tradition wölfflinienne (c'est-à-dire de concepts de l'histoire de l'art transposés aux textes littéraires), elle centre son propos sur l'énonciation baroque et sur l'intentionnalité de ce discours. […] Elle parle alors d'un « art de la parole efficace » dont se revendique d'Aubigné lorsqu'il réclame, dans la préface des *Tragiques*, des livres pour « esmouvoir », c'est-à-dire toucher le cœur, au sens religieux du terme. On revient ici à la question des affects et de leur réorientation, déjà évoquée à propos de la rhétorique sacrée. Le discours baroque dit à son lecteur « crois-moi » et, visant la crédibilité, il recherche d'abord l'efficace, s'affichant toujours comme discours de vérité.[5]

Ce désir ardent d'émouvoir, de toucher les cœurs et les consciences peut ne pas relever nécessairement d'une posture – d'un « masque » social de poète – comme pourrait le laisser entendre Julien Gœury. Mais il peut tout simplement rendre compte d'un sentiment de responsabilité qui relève d'un engagement militant comme l'a finement analysé Lance K. Donaldson-Evans avec la figure de l'avocat *au service* d'une communauté. Il n'est pas incompatible en ce sens que ce sentiment de « responsabilité » ne soit conjugué à la crainte de faillir, à un doute existentiel qui relève lui clairement d'un élan de sincérité…Ainsi, La Ceppède trace bien un portrait de lui mais en grisaille comme sont souvent figurés dans les retables

[1] Saint Augustin, *Les Confessions*, XI, 22-28.
[2] Lance K. Donaldson-Evans se réfère à une grappe composée de huit sonnets qui inaugurent l'œuvre (du sonnet I, I,4 au sonnet I, I, 8), *op. cit.*, p. 167.
[3] Que La Ceppède espère ardemment d'une inspiration divine « Que je sois le premier de mon discours époint. »
[4] Gisèle Mathieu-Castellani, « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse », *Questionnement du baroque*, Bruxelle, éd. Nauwelaerts, 1986, pp. 51-74.
[5] Antoinette Gimaret, *op. cit.*, pp. 432-433.

les donateurs qui donnent à voir sans s'exposer dans leur indignité : le moi de La Ceppède s'accomplit dans sa double relation au *tu* du Bon Pasteur et au *nous* des fidèles qu'il représente. Comme l'« avette » (abeille) évoquée par Saint François de Sales dans le *Traité de l'amour de Dieu*, l'âme dévote que donne à voir La Ceppède, la sienne, parcourt un itinéraire méditatif construit, « à dessein » à la fois pour tirer son miel des mystères à des fins personnelles mais aussi, bien évidemment, à des fins collectives destinées à la ruche des lecteurs :

> L'avette va voletant çà et là, au printemps, sur les fleurs, non à l'aventure mais à dessein, non pour se récréer seulement à voir la gaie diaprure du paysage, mais pour chercher le miel ; lequel ayant trouvé elle le suce et s'en charge, puis, le portant dans sa ruche, elle l'accommode artistement, en séparant la cire et d'icelle faisant le bornal [le rayon], dans lequel elle réserve le miel pour l'hiver suivant. Or telle est l'ame dévote en la méditation, elle va de mystère en mystère : non point à la volée, ny pour se consoler seulement à voir l'admirable beauté de ces divins objets, mais destinement et à dessein, pour trouver des motifs d'amour, ou de quelque celeste affection, et les ayant trouvez, elle les tire à soy, elle les savoure, elle s'en charge, et les ayant réduits et colloquez dans son cœur, elle met à part ce qu'elle void de plus propre pour son advancement, faisant enfin des resolutions convenables pour le temps de la tentation.[1]

Comme l'abeille salésienne qui effectue un parcours organisé afin d'amasser du pollen, non à des fins personnelles[2] mais collectives, le narrateur-méditant, d'interrogations en formulations inquiètes, grapille au final du réconfort exégétique pour son lecteur. Dans un parcours qui s'organise de grappe en grappe, il collecte des éléments de réponse qui permettront à son lectorat confronté au Mystère vertigineux de la Passion, d'avancer dans son parcours méditatif.

La *persona* laceppédienne aide le lecteur à construire du sens, et ce faisant, bénéficie elle-même de cette quête. Sans son appui plus pédagogique que didactique – ce qui distingue les *Théorèmes* d'un catéchisme –, le même désespoir qui avait saisi les pèlerins d'Emmaüs, témoins de ce qu'ils considéraient comme l'échec de la Passion avant que le Christ ressuscité ne les réconforte, menacerait son lectorat. Ainsi, est-il légitime de brosser un portrait plus altruiste qu'« insensible » de celui qui, au fil de ces pérégrinations méditatives, aspire à devenir, lui-même, l'hôte pressé du Christ. Implorant pour lui-même cet appui qu'il transmet par ailleurs à son lecteur, il écrit, non sans *pathos* mais avec pudeur, comme s'il pressentait son futur proche : « Hastez vous ; car desjà le Soleil de ma vie / Lassé de tant courir, penche à son Occident ». Car la mort approche – de fait, La Ceppède ne survivra que d'une année à la publication des *Théorèmes* – et le directeur de conscience n'est pas à l'abri. Il doit lui aussi, « poliçant autruy », polir son âme. D'ailleurs, dans la droite ligne d'une pensée dévote, reconnaître ses propres limites et ses propres égarements n'est pas faire preuve d'insensibilité, ni prendre la pose d'un poète « arrivé au bout de son travail de rédaction », mais témoigne plutôt d'une lucidité indispensable à tout dévot. Il convient peut-être donc, modestement, de se garder d'instruire tout procès d'intention.

Loin de toute représentation paradoxale, c'est bien, sous nos yeux de lecteur – peut-être crédules mais sûrement empathiques –, l'*ethos* d'un hôte perfectible, loyal, qui émerge dans la transparence de cette *persona*. Impatient d'accueillir Celui qui peut s'accommoder des tares du logis précaire qui le veut héberger, La Ceppède livre en effet ici un discours très personnel « de caractère introspectif et subjectif » comme l'avait fort justement relevé Lance K. Donaldson-Evans, discours éminemment intime qui semble relever de la confidence :

---

[1] Saint François de Sales, *Œuvres*, *Traité de l'amour de Dieu*, VI, II, Paris, Gallimard, 1969, p. 615.

[2] Voir l'annotation « de ceste volupté faussement délectable » II, I, vœu pour la fin du livre p. 147, citée en annexe pp. 571-572 qui use aussi de la métaphore de l'avette mais dans une perspective autre.

Soit que je vous reçoive en céte riche table,
Où vous mesmes en vos mains vous portastes jadis :
Soit, ô Christ, qu'en mon cœur, de vostre Paradis
Vous fondiez, je vous suis un hoste insuportable.

Car au lieu (pour me rendre un séjour délectable)
De ranger mes désirs sous vos loix arrondis,
A pis faire tousjours méchant je me roidis,
Et vous force à quitter ce logis détestable.

Revenez-y, Seigneur, non comme passager
Mais bien comme habitant : et pour n'en déloger
Randez mon ame à vous doucement asservie.

Demeurez avec elle et l'allez possedant.
Hastez vous ; car desjà le Soleil de ma vie
Lassé de tant courir, penche à son Occident.[1]

III. A. UN HOMME LOYAL, HONNÊTE INTELLECTUELLEMENT

Sa loyauté envers l'Église est constante : « il n'est pas licite au Catholique de douter de cette vérité »[2] répète La Ceppède, en ces termes ou d'autres très proches toujours conformes à l'esprit de cette évidence. L'annotation théologique qui suit, extrêmement « technique » sur les différents types de baptême[3] est très caractéristique de la façon dont La Ceppède tranche le débat par l'argument d'autorité suprême : « C'est la doctrine de l'Église catholique ».

> *Sans plus* : Ce quatrain exprime en peu de paroles la différence des effets de ces deux baptesmes de sainct Jean et de Jésus-Christ, et de l'effusion du Sainct Esprit. Le premier n'estoit qu'un préparatoire, isagoge ou introduction (disent saincts Cyrille au 2. sur sainct Jean chapitre 17. Justin. en sa question 37. et Basile en l'Oraison de Exh. ad Baptis.) ou, en un mot, une disposition au baptesme de Christ, et à la réception de son sainct Esprit. N'ayant point d'efficace pour conferer ni la grace, ni les dons spirituels comme marquent les Docteurs, mesmes ledit Barradas au lieu cy devant cotté. C'est pourquoy nous disons aux 5. et 6. verset de ce Sonnet que le baptesme de Jean avoit disposé, sans plus (c'est-à-dire seulement) les Apostres à la reception des graces. Mais le baptesme de Christ et l'effusion de Son Esprit Sainct confèrent efficacement et la grace et les dons spirituels. C'est la doctrine de l'Eglise Catholique.

Mais le juriste fait preuve d'une réelle liberté de parole et ne manque pas d'en user quand il estime que la probité intellectuelle est remise en cause : son allusion acide à Jean-Baptiste Silvatique en constitue un exemple explicite. Pourtant, La Ceppède ne se drape pas dans l'arrogance : avec une modestie non feinte, il affirme au détour d'une réflexion d'ordre théologique « mais ce seroit sortir des bornes des simples annotations. Joinct que la matière des controverses est un peu trop éloignée de ma profession à laquelle il me suffit de joindre quelquesfois les humbles et simples méditations des mystères Divins »[4].

[1] II, II, 50.
[2] Annotation 3 *Adversaire antique* p. 129 du sonnet II, I, 45.
[3] Annotation 3 *sans plus* p. 439 du sonnet II, III, 6.
[4] Annotation 1 *Vous portastes jadis* p. 259 du sonnet II, II, 50: « J'auroy bien icy à dire et noter beaucoup de choses sur le sujet de ces deux vers 1 et 2 pour la croyance de l'Eglise Catholique ; et monstrer comme elle est appuyée sur la doctrine, et la foy des plus grands, plus saincts, et plus illustres Pères qui ont vescu aux 1. 2. 3. et 4. siècles ; mais ce seroit sortir des bornes des simples annotations. Joinct que la matière

Retenue et rigueur prévalent donc chez ce dévot cultivé qui ne complaît pas dans la bigoterie, ces attitudes et propos ne sont pas affichage.

S'il lui arrive d'apporter une interprétation toute personnelle, il ne manque pas de le souligner avec une modestie tout à fait convaincante mais ferme et argumentée : ainsi lorsqu'il évoque Joseph d'Arimathie descendant le corps du Christ, dans les vers suivants,

> Il va prendre un linceul, & retourne en Calvaire
> Aidé de Nicodème, il descend de la Croix
> Jésus, & le repose au giron de sa Mère.

qu'il dépeint en action déposant la dépouille du fils dans le giron de sa mère[1], il précise dans une annotation que sa démarche est légitime « qu'il est permis de méditer en cette matière ce qui n'est point contraire à l'Escriture » et que son point de vue ne présente rien de choquant : « J'y adjouste ce qui n'est point indécent : il n'est point hors de propos de méditer, que la Vierge Mère receut en son giron le corps de son Fils descendu de la Croix. ». On mesure ici qu'il s'agit de justifier un point de vue dans le cadre d'une écriture « sous surveillance ». Ces considérations renvoient à une question de la décence autant qu'à une question morale et de rhétorique : elles évoquent directement ce qui convient à la majesté du Christ : c'est d'ailleurs peut-être contre cela que s'insurge La Ceppède qui reprend, en quelque sorte, ceux qui ne veulent plus entendre ce que dit vraiment le texte des Évangiles de l'humanité la plus triviale du Christ et par là le « divinisent » en le coupant de l'homme qu'il a été :

> La particularité de ce dernier vers n'est point dans l'histoire des Evangélistes, mais elle est de fort ancienne tradition en l'Eglise, témoins toutes les vieilles images de nostre Dame, qu'on appele de Pitié ; et puis (comme disent les Docteurs, mesme Crespet en la journée 39.) qu'il est permis de méditer en cette matière ce qui n'est point contraire à l'Escriture : J'y adjouste ce qui n'est point indécent : il n'est point hors de propos de méditer, que la Vierge Mère receut en son giron le corps de son Fils descendu de la Croix. Voicy ce qu'en dit Suarez sur la 3. disput. 41. section 2. Il ne faut pas croire que nostre Dame en tel cas ait manqué à son pieux devoir, laquele aussi tost qu'on eust descendu de la Croix le corps de nostre Seigneur, avec reverence le receut en son giron Virginal.

La Ceppède est loyal et libre. Ce sont donc deux traits de caractère saillants, l'honnêteté et la précision qui s'imposent dans son *ethos*. Le portrait multiple qui se dégage de ces notes révèle en effet une honnêteté intellectuelle manifeste et un souci de précision omniprésent. C'est l'honnêteté intellectuelle qui lui fait « cotter », avec une minutie extrême, les références de ses sources, les témoignages auxquels il a recours et les commentaires dont il s'inspire. C'est également son souci obsessionnel de la précision qui rend souvent fastidieuse la lecture de certaines annotations. Mais l'association de ces deux traits de caractère sont le gage d'une parole non dévoyée, qui n'est jamais servile mais qui demeure, en toutes circonstances, loyale dans le domaine public d'une part, avec un engagement bigarrat déjà évoqué, et dans le domaine privé – notamment celui de la foi. Ainsi La Ceppède n'hésite pas à corriger un éminent théologien qui a omis, sans grande élégance, le nom de l'auteur véritable d'une lecture particulièrement fine des Écritures :

> Nous avons icy suivy celle qui est la plus familière, plus literale et qui convient le mieux à ladicte raison de cette défense et de laquelle ledit Tolet tait l'autheur que nous avons

---

des controverses est un peu trop éloignée de ma profession à laquelle il me suffit de joindre quelquesfois les humbles et simples méditations des mystères Divins. »

[1] Annotation 3 *Sa* Mère p. 503 du sonnet I, III, 96.

> trouvé et que nous nommerons. C'est le Père J. Maldonat sur le verset 10 du 28. de S. Matth. qui dit n'avoit point d'autheur pour son opinion, qui est telle.[1]

Contrairement à une appréciation de Jacqueline Plantié[2] (« C'est l'exemple d'une interprétation abusive, basé sur un verset biblique sorti de son contexte »), La Ceppède ne s'abandonne jamais à la facilité. Jacqueline Plantié dénonce de façon très rêche – et à notre sens quelque peu abusive –, une propension de La Ceppède à ne pas s'interdire parfois une interprétation forcée de tel ou tel passage des écrits vétéro-testamentaires. Qu'on veuille bien en juger sur pièces à partir de ce point précis.

III. B. UN HOMME RIGOUREUX DANS SES RECHERCHES ET INTERPRÉTATIONS

Alors que le prophète Zacharie évoque en des termes très ambigus[3], dans la grande lamentation sur le « Transpercé » un prophète rejeté par sa famille et molesté par elle :

> Il adviendra, en ce jour-là, que j'entreprendrai d'anéantir toutes les nations qui viendront contre Jérusalem. Je répandrai sur la maison de David et sur les habitants de Jérusalem un esprit de grâce et de supplication, et ils regarderont vers moi. Quant à celui qu'ils ont transpercé, ils feront sur lui la lamentation comme on la fait sur le fils unique, on pleurera amèrement sur lui comme on pleure amèrement sur le premier-né […]. Et il adviendra, en ce jour-là que les prophètes auront honte chacun de sa vision, pendant qu'il prophétisera, et ils ne revêtiront pas le manteau de poil afin de mentir, mais chacun dira « Je ne suis pas prophète, moi, je suis un homme qui cultive le sol, moi ; car la terre est mon bien depuis ma jeunesse. » Et si on lui dit : « Qu'est-ce que ces blessures entre tes mains ? » il dira : « Ce sont celles que j'ai reçues dans la maison de ceux qui m'aiment. »[4]

La Ceppède commentant le pardon accordé par le Christ en croix à ses bourreaux, s'inspire précisément de cette prophétie, relie les deux épisodes, associe la parole de Zacharie et celle du Christ dans l'évocation de ce pardon :

> Vous leur avez bien tant sur votre Corps permis
> Que vous les appelez vous-même vos amis,
> Quand on s'enquiert par qui vos plaies vous sont faites.[5]

Non seulement cet épisode manque cruellement de clarté dans le livre prophétique de Zacharie mais le rapprochement d'un prophète, contesté par les siens et persécuté par eux, ne manque pas de rappeler l'épisode christique… Or, La Ceppède ne s'engage pas seul dans cette démarche puisqu'il reprend les écrits du théologien Guévarre. Le fait de condamner une interprétation soi-disant « abusive » d'un « verset sorti de son contexte » comme le fait, en forçant un peu le trait, Jacqueline Plantié mérite un bref commentaire. En premier lieu, il est regrettable d'oublier que tous les liens tissés entre les deux

[1] Annotation 2 *Ne t'arreste donc plus* p. 205 du sonnet II, II, 26.
[2] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 244.
[3] *La Bible d'Osty*, p. 2064 note 6 : « La réponse du prophète est ambiguë, l'expression "ceux qui m'aiment" pouvant désigner des parents ou des amis. Van Hoonacker commente : "Le passage qui nous occupe met en scène un survivant des corporations prophétiques, marqué des cicatrices habituelles, et nous le montre honteux de ce caractère distinctif… Cette allégation, qui le dispense de s'exprimer d'une manière plus précise, sert d'autant mieux à donner le change sur l'origine réelle de ses blessures." »
[4] Zacharie, 12-13.
[5] I, III, 42.

Testaments reposent sur des rapprochements ténus souvent, fréquemment subjectifs, symboliques toujours, orientés ontologiquement par une perspective au cœur même du dogme chrétien. C'est cette perspective qui dévoile, pour le croyant, un sens ébauché par l'Ancien Testament en vue d'éclairer explicitement le Nouveau. Or cette bijection proclamée repose parfois sur un mot, une bribe de phrase. Il s'agit là d'une posture dictée par la foi, ce serait donc commettre une maladresse que ne pas en tenir compte, ou pis encore faire un mauvais procès que de faire reproche au poète dévot d'une lecture pointilliste. De façon assez anachronique, ce serait – si l'on nous pardonne l'image triviale – lire la Bible, par-dessus l'épaule du poète en chaussant des lunettes délibérément rationnelles, imperméables à la buée de la foi. Libre à chacun de procéder ainsi pour une lecture personnelle de la Bible, en son jardin secret… Mais, dans le cadre d'une lecture scientifique et laïque, appliquer ses propres convictions comme unique grille de déchiffrement d'une pensée diamétralement opposée, tord le cou à une impérieuse exigence d'objectivité. Loin de nous, évidemment, la volonté de faire injustement injure à la belle mémoire de Jacqueline Plantié mais, à nos yeux, une prudence extrême reste de mise dans le commentaire des écrits d'un homme de foi, scrupuleux et intègre, enraciné évidemment dans l'idéologie de son temps…

III. C. UN HOMME SCRUPULEUX ET PRÉCIS

La scrupuleuse précision de La Ceppède, combinée à son souci éthique de ne pas altérer le témoignage des Évangélistes, donne constamment à voir une attitude exactement opposée à un relâchement laxiste dans sa quête de sens. Précision et éthique le poussent par exemple à introduire dans ses sonnets ciselés, un terme qui n'apporte rien à l'effusion poétique mais indispensable pour rendre compte au plus près du déroulement de la Passion :

> *Presque* : ce mot « presque » a esté mis contrainct, ne pouvant sans iceluy faire le vers plus grave en ce sens, pour dire fidèlement les mots du texte de S. Jean hora quasi sexta. Et pour inclurre une autre conciliation des Evangélistes et respondre à une autre objection de Theophyle dont sera parlé en son lieu[1].

Nous pouvons réaliser à partir de cet infime détail que la conception de chaque sonnet est une prouesse car chacun répond alors précisément à l'état de la question théologique. Chaque mot de ses sonnets est choisi, pesé minutieusement, poli avec une rare précision. Un simple adjectif comme « matineux » peut, à lui seul, authentifier toute une réflexion philosophique sur les songes. Le soin scrupuleux apporté à ce polissage d'une parfaite rigueur n'est sans rappeler l'art du lapidaire :

> Cet epithète est à propos donné à ce songe pour le marquer véritable, suivant l'opinion de plusieurs, qui n'attribuant rien aux songes de la nuit, pour estre causés par la fumée du souper, ou par l'intempérie des humeurs, veulent néanmoins que ceux du matin soient présagieux, comme n'ayans autre cause que quelque opération de la providence divine, qui s'est maintes fois servie des instruments des songes pour prédire et annoncer aux hommes les choses advenir, et leur révéler les secrètes. L'Escriture et les histoires prophanes en ont mille exemples.[2]

Nous avions déjà relevé le soin que La Ceppède apportait au choix de ses épithètes et sa familiarité avec *Les Épithètes* de la Porte dans le commentaire de l'épithète ronsardienne « porte-laine »[3].

[1] I, II, 76.
[2] Annotation 2 « *Matineux* » p. 398 du sonnet I, III, 28.
[3] I, I, 49.

III. D. UN HOMME LIBRE ET CRITIQUE CONFRONTÉ AUX DÉVOIEMENTS DE CERTAINS ECCLÉSIASTIQUES

La liberté intellectuelle se double d'une liberté de ton quand il s'agit de mettre en évidence les égarements de certains ecclésiastiques. Elle se manifeste d'abord, sur un mode ironique – dont nous concédons volontiers qu'il peut être discuté – à travers la charge qu'il porte à l'encontre des grands-prêtres hébreux Anne et Caïphe. Ils pourraient être aussi, en effet et dans une certaine mesure, la figure de prélats catholiques et princes de l'Église trop attachés aux jouissances terrestres :

> Nos Révérends Prelats ramassent leurs deniers
> Epars parmy le Temple : & leur bouche hypocrite
> Dit que c'est prix de sang, qu'il n'est donq pas licite
> De les mettre au Thrésor des coffres aummosniers.
>
> Pontifes corrompus, cauteleux personniers
> Des Anges Apostats, c'est donc chose interdite
> De reprendre ce prix, & non pas d'aller vite
> Au meurtre, qui vous fait huy si matiniers.[1]

On pourra répondre que le magistrat ne peut avoir pour cible des prélats apostoliques et romains… Certes, mais l'attaque du sonnet éveille quelques échos qui lui sont contemporains. Notre analyse repose notamment sur l'emploi railleur du déterminant possessif « nos » qui n'a rien d'hypocoristique et dont l'étincelante ironie est renforcée avec l'antiphrase attachée à l'adjectif « révérends ». Car La Ceppède ne pouvant attaquer de front l'évocation d'un problème qui est pourtant au cœur de la réforme tridentine, doit passer par un détour transparent pour un lectorat initié aux arcanes et querelles qui gravitent autour de la réforme conciliaire, un lectorat averti donc, même si l'allusion au demeurant très « irrévérencieuse » reste inenvisageable pour la majorité des lecteurs. Un deuxième exemple plus convaincant – parce qu'ici clairement dénué de toute ambiguïté – est développé lors de l'évocation de la Pentecôte. Il met en scène Pierre, « tuteur des Chrétiens »[2], à qui le récitant fait en quelque sorte la leçon sur la nécessaire charité qui doit caractériser les prélats. Une annotation afférente au sonnet qui lui est adressé précise d'ailleurs :

> Il est certain que la charité comprend toutes les vertus qui doivent décorer les hommes & singulièrement les Prelats, mesmes l'humilité, la vérité, la patience, la douceur, la force, l'espérance, la temperance, & autres devoirs qui nous font gravir sur le Ciel. Et sert de suffisance antidote contre l'envie, la vanité, la superbe, l'ambition, la cholere, les mauvaises pensées, & jugements temeraires, & autres vices qui nous abisment dans les enfers.

Le sonnet très explicite se déploie sur un mode jussif et se clôt sur un jugement implacable :

> Prelats sur qui l'Eglise établit son empire
> Tendez tousjours vos cœurs aux traicts braisillonnans
> De ceste charité, comme les Monts d'Epire
> Tendent leurs fronts aux feux dans les airs bordonnans.
>
> Fresles vaisseaux d'airain vainement resonnans
> Vous n'estes rien sans elle. Elle seule respire
> Tous les sacrés devoirs à vous appartenants

[1] I, II, 42.
[2] II, II, 89.

Qui vous doivnet guinder dedans le Ciel Empire.

Les autres vertus font le corps de la Justice
L'amour est de ce corps l'adouci frontispice :
L'enseigne par laquelle on cognoit le Pasteur.

Plus vostre grade est haut, plus vous rendez ployable
A cet Amour, qui doit égaler sa hauteur.
Autrement vous serez des monstres effroyables.[1]

Ces deux références aux prélats, l'une indirecte, l'autre clairement adressée comme une admonestation presque rude aux princes de l'Église – véritable invite à l'exemplarité et la modestie – rappellent l'esprit salésien mis en exergue par la « Harangue pour la prévôté » prononcée par saint François de Sales, en 1593, en présence des « Vénérables Chanoines du Chapitre de l'Église cathédrale de Saint-Pierre de Genève ». La Ceppède avait adressé un poème à François de Sales qui l'en remercia dans une lettre d'hommage[2], les deux hommes appréciaient donc respectivement leurs œuvres, et partageaient une semblable exigence de charité, notamment chez le clergé. Le discours salésien et les méditations laceppédiennes s'inscrivent dans une logique commune de reconquête post-tridentine des esprits désorientés par les abus des dignitaires de l'Église :

> La charité peut tout, l'emporte sur tout, elle ne finira pas, elle n'agit pas précipitamment. C'est par la charité qu'il faut ébranler les murs de Genève, par la charité qu'il faut l'envahir, par la charité qu'i faut la recouvrer […]. Je ne vous propose ni le fer, ni cette poudre dont l'odeur et la saveur rappellent la fournaise infernale […]. Que notre camp soit le camp de Dieu […]. C'est par la faim et la soif, endurés non par nos adversaires, mais par nous-mêmes, que nous devons repousser l'ennemi. C'est par la prière que nous le chasserons […]. Voulez-vous une méthode facile pour emporter une ville d'assaut ?[3] Il est un aqueduc qui alimente et ranime pour ainsi dire toute la race des hérétiques : ce sont les exemples des prêtres pervers, les actions, les paroles, en un mot l'iniquité de tous, mais surtout des ecclésiastiques. C'est à cause de nous que le nom de Dieu est blasphémé. […]. Nous devons vivre selon la règle chrétienne, de telle sorte que nous soyons chanoines, c'est-à-dire réguliers, et enfants de Dieu, non seulement de nom, mais encore d'effet.[4]

La Ceppède dont la morale exigeante présente de nombreux points communs avec celle de l'évêque de Genève ne dit pas autre chose que François de Sales. En lui, comme en l'auteur du *Traité de l'Amour de Dieu,* se conjuguent rigueur intellectuelle et rigueur morale, toutes deux garantes de sa liberté.

Cette première approche des annotations (matrice et/ou complément des sonnets), matériau si riche et si divers, aura, nous l'espérons, démontré que ces notes méritent donc bien que l'on s'y intéresse… Avec une once d'ironie, nous avions qualifié, au début de cette lecture de l'appareil critique des *Théorèmes*, une littérature « ancillaire » au vu du peu d'intérêt apporté par la critique à des textes de facture peu littéraire ; nous filerons donc la métaphore en déhoussant la garde-robe du poète-théologien, constituée par d'autres annotations. Ce sont autant de livrées que présentent ces annotations chatoyantes : celle du philologue, celle de l'érudit amateur des lettres antiques, celle de l'historien, celle de

[1] II, II, 90.
[2] Citée en annexe p. 576.
[3] C'est de l'Écriture que le Prévôt tire sa réponse : Holopherne, attaquant Béthulie, coupa l'aqueduc et fit garder toutes les fontaines qui désaltéraient la ville. Ainsi faut-il faire pour Genève.
[4] saint François de Sales, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, (texte cité par André Ravier dans sa Préface, p. XXIV.)

l'encyclopédiste, celle du conciliateur de textes sacrés, mais celle aussi de l'astrologue, et celle enfin de l'amateur de cabinet des curiosités…

IV. Les livrées des annotations

IV. A. L'AMATEUR DU LEXIQUE ET DE LA PHILOLOGIE

Nous avons déjà pu constater combien chaque mot comptait pour La Ceppède, qui privilégie toujours le sens à l'esthétique. Il compose par exemple une annotation ayant pour seule fonction de justifier l'emploi de l'adjectif « obscure » appliqué au Cédron, le cours d'eau qui cerne le mont des Oliviers ; elle rend compte de l'étymologie du nom « Cédron » au sonnet 4 du Livre 1 des *Théorèmes* (1613) dans une note qui ne recouvre aucune considération stylistique mais se limite à un commentaire érudit (« C'est [*sic*] épithète est avec choix, pour marquer la signification du mot de…, etc. »), une fois encore, nous avons ici le témoignage en creux d'une « écriture sous surveillance » attestant par avance qu'il s'agit pour La Ceppède de revendiquer un choix délibéré et non d'une maladresse coupable qui aurait souillé le commentaire de textes sacrés :

> Comme David prédit, il passe le Cédron
> Mais non pas comme luy pour gauchir l'escadron
> De ses haineux, mais bien pour aider leur poursuite.
>
> Et ce torrent qu'il passe est le commencement
> Des flots injurieux, dont l'obscure entresuite
> Le fait crier à Dieu par son vieux truchement.
>
> *Obscure* : C'est épithète [sic] est avec choix , pour marquer la signification du mot de Cedron, qui ne dérive point des Cèdres, ains qui signifie obscurcir ou obscurité : comme a remarqué (après plusieurs autres) ledit Tolet en la seconde annotation sur le 18. de S.Jean 18. verset 1.

De même, usant d'un mot rare et d'un emploi strictement technique appartenant au lexique de la peinture, La Ceppède prend la peine d'associer une note de type explicatif au mot « réaux »[1] :

> Voilà soudain la peau de son front dessécher
> Voilà de ses beaux yeux tout à coup enfoncée
> L'une et l'autre prunelle, et leur flamme éclipsée
> Leur paupière abattue, et leurs réaux se cacher.
>
> *Réaux :* les rehauts [sic] sont les jours de la superficie, ou circonférance des yeux, du nez, de toute la face, et autres parties éminentes du corps humain, en termes et langage des Peintres, qui disent communément, que par ces rehauts et les ombres, la peinture fait des reliefs, et combien que le visage, et les membres d'un corps mort ayent aussi leurs rehauts, ils sont toutefois sombres et bien disfférens de ceux d'un corps vivant, qui sont clairs, et bien égayez ; Or ceux-cy se perdent en l'homme mourant ; en Jésus-Christ toutefois nous ne disons pas qu'ils se perdirent ; mais qu'ils se cachèrent : pource qu'ils reparurent bien tost après quand il resuscita.

[1] Annotation 3 *Réaux* p. 484 du sonnet I, III, 85.

Mais dans une perspective moins technique, moins strictement « documentaire », cet amateur des mots ne résiste pas au plaisir de développer les significations et l'histoire philologique d'un vocable particulièrement précieux, surtout si, à travers lui, se dégage un enseignement théologique. Ainsi en va-t-il pour « alme »[1] :

> Ce mot assez commun parmy les Latins, depuis naturalisé par les Italiens, et après par les François (témoin Ronsard au Sonnet 80 du I. Livre de ses Amours) a esté communement donné pour epithete à Cérès pour l'appeler nourricière :
> Ainsi dit Columel. au livre 3. chapitre 22. *Alma tellus,* et Virgile au I. des Georgiques *:*
> ……*vos ô clarissima mundi*
> *Lumina, labentem caelo quae ducitis annum,*
> *Liber, et alma Ceres*
> Nous avons ainsi appelé la rosée des jardins Alme, c'est-à-dire, nourricière, cy-dessus au II. vers du Sonnet 99. du I. livre. Ce mot signifie encore belle et sainte ; en ce sens Virgile appele Venus Alme en l'Epigramme de Venus et du vin ; et Cicéron (apres Ennius) au 3. des Offices, donne cet épithète à la foy : c'est en ce sens que nous avons cy-dessus donné cet adjectif à la providence de Dieu au 3. vers du Sonnet 63. du I. livre.
> Alme signifie encor tranquile et serain, témoin Virgile au 5. de l'Enéide,
> *Praeterea si nona diem mortalibus almum*
> *Aurora extulerit.*

Entamant son commentaire consacré à l'adjectif « *alma* » par une référence mythologique et littéraire qui cite Virgile et Ronsard, La Ceppède poursuit par une explication extrêmement détaillée, qui associe à une recherche lexicographique un examen comparé de diverses traductions (« *adulescentula* » *versus* « *adolescentia* ») et une conclusion relevant de la théologie. La note se révèle impressionnante d'érudition et de probité intellectuelle :

> C'est ce sens, comme encore en tous les susdits, qu'on appele le Soleil Alme, et que la mère appele son fils l'Alme-jour de ses yeux, cy-dessus en 9. vers du sonnet 97. du 2. livre ; c'est bien encore en tous ces sens de nourricière, belle et sainte, que cet épithète d'Alme convient icy à la Mère du Christ ; mais ce n'est pas seulement que nous l'appelons telle, ains encor, et principalement pour la dire Vierge (avec l'Eglise en plusieurs hymnes) selon la phrase Hébraïque, et la commune version des 70. qui au 7. chap. d'Isaïe, v. 14 tournant le mot Hébrieu *Alma* disent Vierge, et très bien selon S Hieros. en ses traditions Hebraïques, sur la Genes. au 24. chap. verset 43. et sur ledit chap. 7. d'Isa. Il est bien vray qu'Aquila, et plusieurs autres tournent autrement, et disent *Alma*, c'est-à-dire *Adulescentula*, et Cajetan sur le 30. chap. des Proverbes, verset 18. et 19. dit que là, cet *Alma* signifie, non pas une Vierge, ains au contraire une jeune femme auparavant déflorée, mais ledit S. Hierosme enseigne clairement qu'Alme proprement signifie cachée, retirée, secrette, gardée, et par ainsi Vierge ; qui n'a jamais esté cogneuë d'homme : et asseure audit lieu d'Isaye, sur la preuve de sa mémoire, qu'il ne se treuvera point en toute l'Escriture, que ce mot Hébrieu, *Alma*, soit en aucune part signifiant une femme mariée, ou corrompuë, ains soutient qu'il marque par tout, et toujours une Vierge jeunelete, et aux premiers et plus tendres ans de son adolescence. Oleaster sur ledit lieu de la Genese appreuve l'opinion de S. Hierosme, et c'est la commune opinion des Docteurs Chrestiens, et ne fait rien au contraire ledit texte des Proverbes selon l'interprétation, et pour l'argument de Cajetan contre S. Hierosme : car selon l'ancienne, et commune lecture de ce passage, il n'y a pas *In adulescentula*, mais bien *In adolescentia*, et ne parle point en ce lieu Salomon d'une femme, ains de l'adolescence de l'homme. Et quand bien nous lirions In adolescentula, il est plus à propos d'entendre ce passage mystérieusement avec Lyranus sur ledit 30. chapitre des Proverbes, et dire que Salomon a prophétisé l'incompréhensible mystère de la conception, et Nativité du Fils de Dieu, disant qu'il ignoroit tout à fait Viam viri in adolescentia, c'est-à-dire par quel chemin, et comme cet Homme-Dieu est entré au ventre de cette Alme, c'est-à-dire Vierge, et comme il en est sorty sans douleur, et sans fraction de la Virginité, et finalement se tenant au sens literal mesme, il est certain que bien qu'en la vieille traduction on lise *Viam viri in adolescentula*, toutefois en la nouvele

[1] Annotation 1 *Alme* p. 489 du sonnet I, III, 88.

> translation sur l'Hébrieu, on lit *Vestigium viri in Virgine*, version receuë, qui coupe toute difficulté. De cette vérité fait foy la Bible imprimée par Robert Estienne en l'an 1557.

En effet, le commentaire littéraire conduit avec la recherche toujours plus serrée de la vérité sémantique du vocable « *alma* », à l'examen critique de traductions initialement approximatives. Cette démarche demeure caractéristique de l'idéal humaniste marqué par le retour aux langues anciennes mieux connues. Elle se clôt sur un commentaire théologique du mystère de la conception et de la nativité du Christ. Le lecteur peut véritablement mesurer, grâce au merveilleux « atelier d'artiste » que sont les annotations de l'extrême rigueur de la démarche intellectuelle qui conduit au choix d'un terme – ici *alme* – et son insertion dans le discours poétique. Le processus qui a conduit à la rédaction de cette annotation témoigne de la rigueur toute juridique dont La Ceppède fait preuve : il relève d'une analyse philologique serrée. Ainsi le juriste détermine quels termes exacts ont été employés (« *in adolescentia* »), il écarte une leçon proche d'un point de vue paronomastique *(« in adolescentula* ») mais qui présente le double inconvénient de ne pas être reconnue par « l'ancienne et commune lecture de ce passage » – nous retrouvons ici l'« *opinio communis »* chère aux juristes – et qui d'autre part a été abusivement et grossièrement « plaquée » sur le texte qui désignait une « vierge jeunelette » alors qu' elle s'appliquait originellement à l' « adolescence de l'homme ». Le poète peut, alors seulement, sélectionner le prédicat « alme » pour l'associer au thème de la Vierge. La Ceppède élucide les termes en identifiant la leçon authentique en quête de la signification véritable, écarte toute leçon douteuse qui conduirait nécessairement à une interprétation entachée de subjectivité, et ne craint pas de trancher afin d'établir une *doxa* consolidée, conforme à l'opinion commune. En juriste expérimenté, il suit une ligne interprétative aussi précise qu'orthodoxe. Il met en œuvre les principes prônés par le juriste italien Bartolomeo Caepolla[1] cité par le critique Ian Maclean (qui a mis heureusement en perspective les concepts d'interprétation et de signification du droit à la Renaissance) :

> La frontière entre interprétation et signification est clairement délimitée par Caepolla : *significatio est, quando non receditur a vero et proprio vocabuli, sed quando dilatatur, seu extenditur, vel coarctatur seu restriguntur intellectus vocabuli, tunc ista non dicitur significatio, sed interpretatio* (« il s'agit bien de signification quand nous restons au plus près du sens véritable et propre d'un mot, mais lorsque nous l'étendons ou le développons, quand nous le limitons ou le restreignons, il ne s'agit plus de signification mais d'interprétation »). L'objectif de la signification est donc d'exprimer et de démontrer le sens « véritable » et « propre », la « signification stricte » des mots est leur définition.[2]

Une fois encore, nous pouvons mesurer ici la contribution majeure des annotations aux *Théorèmes spirituels*. Pour le *poeta theologus* aixois, la beauté peut bien éveiller la méditation mais elle n'est pas une fin en soi : le *delectare* rhétorique doit céder le pas au *docere* et *movere*…

Enfin, si La Ceppède, authentique érudit, ne manque pas de rendre avec constance un tribut à la culture, il hiérarchise toujours ses hommages. La liste des auteurs cités qu'il publie dans les annexes des *Théorèmes* de 1623, en donne une preuve incontestable[3]. Elle est constituée d'un relevé impressionnant de théologiens, de Pères de l'Église, mais ces références religieuses ne sont pas exclusives. En effet, la liste des auteurs cités démontre aussi qu'il est nourri des lectures d'Homère, Xénophon, Sénèque, Tacite, etc.

---

[1] Bartolemeo Caepolla, né à Vérone en1420, et mort à Padoue en 1475, auteur de *De interpretatione legis extensiva*, ed. Gabriel Sarayna, Venise, 1557, in-8° et de *In titulum de verborum et rerum significatione,* p. 25.
[2] Ian Maclean, *Interprétation et signification à la Renaissance*, Genève, Droz, 2016, pp. 100-101.
[3] Citée en annexe pp. 549-551.

De ce Panthéon littéraire, se détache Virgile qui reste le maître *ès* poésie, l'auteur bien-aimé, l'arbitre de ces élégances antiques qui ont modelé une culture littéraire personnelle, parfaitement intériorisée.

IV. B. L'AMATEUR DES LETTRES ANTIQUES

La Ceppède ne se distingue pas des autres lettrés de son temps, pétris comme lui de culture humaniste. La confrontation de deux notes portant sur le même sujet, *Aulis*, l'une de Marc-Antoine de Muret dans son commentaire des *Amours* de Ronsard (1553) et l'autre de La Ceppède, est particulièrement parlante, les points communs sont manifestes :

Marc-Antoine de Muret	Jean de La Ceppède
D'Aulide : Aulide est un port auquel les Grecs jurèrent ensemble de ne revenir jamais en leur païs, que premièrement ils n'eussent saccagé Troïe. Commentaire du sonnet « Je ne suis point, ma Guerrière Cassandre », p. 5.	*Aulis* : C'est un port de mer où l'Antiquité a creu que les Grecs dressèrent leur armée Navale pour ruyner Troye, et jurèrent de n'en revenir jamais qu'ils ne l'eussent rasée. Homère en fait mention au 2. De l'Illiade. Et Didon en Virgile au 4. de l'Enéïde crie après son fuitif Aenée : *Non ego cum Danais Troianam exscindere gentem* *Aulide iuravi* Strab. Au 9. Livre estime que ceste armée fut assemblée en un autre plus grand port des Tanagréens, pource que celuy d'Aulis est trop petit. II, 39, p. 267, note 2 *Aulides*.

Le commentaire est pratiquement identique mais La Ceppède est plus prolixe : il cite deux sources, Homère et Virgile, mentionne les références précises et étoffe l'ensemble d'un commentaire de Strabon d'ordre stratégique. Nous touchons ici à l'esprit curieux et généreux de La Ceppède qui ne s'enferme pratiquement jamais ni dans une seule référence ni dans une exploitation uniquement théologique de l'élément érudit qu'il propose. La curiosité du lecteur est aussi ciblée et elle participe de son édification.

Virgile est le mentor antique en poésie qui figure dans nombre d'annotations car il est compatible avec les Pères de l'Église ; les références qui renvoient à l'auteur de l'*Énéide* dessinent comme une trame qui semble universelle. Elles peuvent tout aussi bien renvoyer au symbolisme, celui de l'olivier par exemple, qu'à la destinée du Rédempteur :

> La grâce & la paix : signifiées par l'olivier suivant Origène au traitté 35. sur S. Matthieu. Et en l'homélie 13. sur le Lévitique & les autres Pères. C'est pourquoy après le déluge, la Colombe revint dans l'Arche avec un rameau d'olivier, comme le Symbole de la paix. Ainsi dit bien Virgile, *Paciferaeque manu ramum praetendit olivae.* A ce propos est mémorable le prodige ou miracle que l'antiquité a creu, & que S. Thomas en sa troisième partie quest. 46. art. 3. rapporte estre advenu à Rome, d'une fontaine d'huile, qui coula sans intermission tout le jour ou toute la nuict de la naissance de Jésus-Christ. Il est bien vray qu'Orose au liv. 6. chap. 19 & 20 dit, que ce prodige arriva la troisième année du Triumvirat : c'est-à-dire, vingt-sept ans avant la naissance de Jésus-Christ. Toutesfois il dit tousjours qu'il marquoit sa naissance sous le règne d'Auguste, & que l'huile signifoit le Christ, qui est interprété Oint.

La lecture de cette annotation est particulièrement intéressante car elle démontre que la finalité – dont on aurait pu croire à un moment qu'elle était l'évocation d'un *mirabilium naturae* avec la fontaine d'où coule miraculeusement de l'huile – n'est jamais perdue de vue. Sa finalité, même si elle semble occultée un

instant par l'évocation d'une « curiosité », est théologique puisque c'est bien l'onction du Christ qui est portée par le symbolisme de l'olivier chanté par Virgile…

Ainsi, il arrive qu'une référence à Virgile surgisse au cœur même du commentaire de la Passion, au moment précis où le Christ est tourmenté par l'*agonie* déjà analysée *supra*. Elle s'insère alors dans une composition curieuse pour le lecteur moderne, où se mêlent une référence poétique et de doctes références médicales. Le futur crucifié s'adressant à son Père est décrit « tremblotant de frisson » : « Abba Père (dit-il, tremblotant de frisson) » avec la note afférente :

> *Tremblotant de frisson :* C'est un effet ordinaire de la peur, ou de l'horreur (que nous avons amplement vérifié ci-dessus aux sonnets 18. & suivant, avoir esté à ce coup en Jésus-Christ) de donner à nos corps des frissons, voire des grands froids, & des tremblements, tesmoin l'expérience. Virgile au 3. de l'Énéide. *Mihi frigidus horror membra quatit*. A tant que les Médecins appellent horreurs, les froids violents et universels de la fièvre qui causent un tremblement à tout le corps humain. Celse livre 3. chapitre 3.[1]

Nous pourrions multiplier les références à Virgile à l'infini, elles témoignent toutes d'un enchevêtrement quasiment fusionnel de la littérature antique et l'appréhension de la vie chez des lettrés érudits comme La Ceppède. Le fait littéraire est une clef universelle pour cet esprit renaissant car la Littérature est, comme l'Histoire, composée d'expériences humaines, et pour l'érudit qui se pique d'être aussi historien la connaissance intime du passé concourt à l'indispensable décryptage de la condition humaine dans laquelle le Christ a choisi de s'incarner.

IV. C. L'HISTORIEN

Tout d'abord, La Ceppède précise la chronologie dans laquelle la Passion trouve sa place :

> Le Prophète Royal au Pseaume 21. tout au commencement dit ; Deus, Deus meus respice in me, quare me deriliquisti ? Surquoy S. Hierome dit estre impie d'entendre autrement ce Pseaume que de la Passion de Jésus Christ. Or est-il bien vray que David dit cela en la personne du Messie, maint siècle auparavant : car David vivoit l'an du monde 2891 et Jésus Christ nasquit selon la vulgaire Chronologie de Ricodune l'an 3963. Ou 4128. selon Vignier en sa I. partie de la Bibliothèque Historiale, page 679. & 680. & mourut selon le mesme Vignier en la mesme partie page 697 & 698. l'an du monde 4160.[2]

Historien rigoureux, il contextualise et actualise des éléments factuels et matériels tirés du grand récit de la Passion afin que le lecteur puisse récréer, par son imagination ainsi sollicitée, le cadre christique. Le travail extrêmement minutieux auquel il se livre, met en évidence son souci constant d'une grande précision. Elle le pousse, par exemple, à calculer la chronologie de la destruction de Jérusalem par les Romains :

> Suivant les PP contemplatifs, comme Vincent Bruno en sa medit. 54. et autres qui pour exagérer la patiente longueur de Dieu à chastier les méchans disent, que la ruyne de Hierusalem par Tite (qui fut le vangeur du crucifiement de Jésus-Christ) n'arriva que quarante ans après la Passion. Il est vray que pour faire convenir cela il faudroit compter depuis l'an 15. de l'Empire de Tibère. Comme semble que l'ait voulu Origen. au traict. 29 sur sainct Matth. Et comme l'asseure bien expres Tertul. au liv. Cont. les Juifs au chap.

[1] Annotation 3 *Tremblotant de frisson* p. 60 du sonnet I, I, 23.

[2] Annotation 4 *Faite* p. 458 du sonnet I, III, 67. Nicolas Vignier (1530-1596) juriste, historiographe et théologien. Calviniste converti au catholicisme, il est nommé par Henri III, médecin et historiographe du Roi. Il est l'auteur de la *Bibliothèque Historiale.*

de Pass. Christ. et vastat. Hierusal. Dont la raison pourroit estre que depuis lors les Juifs commencerent à le persécuter et le vouloir faire mourir suivant S. Luc aux chap. 3. et 4. joincts. Mais en vérité à le prendre justement depuis la mort de nostre Seigneur jusqu'au 14. d'Avril de la 1. année de l'Empire de Vespasian, auquel Hierusal. fut expugnée, il n'y a que 38. ans comme marque Baron. en l'an 72. au nomb. 25. Car il mourut la 18. année de l'Empire de Tibère, comme a marqué le P Gautier au 1. siècle de la Chronograph. au com. Depuis laquelle supputant les années sur l'histoire commune, il n'y avoit que 38. ans. Toutesfois le mesme Tertul. où dessus et sur la fin dudit chap. y trouve 42. ans commençant comme dit est à la 15. année de Tibère. Or comptant depuis la 18. tousjours selon le compte dudit Tertul. y auroit-il 39. ans, et le commancement du 40.

Mais l'annotation la plus représentative de cette volonté de s'approcher au plus près de la réalité historique de la Passion, pour en tirer les enseignements théologiques les plus subtils à partir d'éléments concrets tirés du quotidien, est consacrée à l'étude de transactions de vente : celle de Joseph et celle du Christ. Elle s'inscrit dans la pure tradition humaniste érudite dont le *De Asse* de Guillaume Budé est une des réalisations les plus achevées. L'annotation de La Ceppède renvoie à l'évaluation de ce que pouvaient représenter en valeur numéraire du XVIIe siècle les trente sicles d'argent payés à Judas pour le prix de sa trahison. Elle revendique une curiosité légitime – qui se démarque de la condamnable *libido sciendi* – puisque le terme de *curieux* apparaît par deux fois (« le curieux pourra les voir dans lesdits Jansénius & Suarez etc. » et « nous avons esté curieux de voir un sicle antique etc. »). La volonté de savoir est ici rattachée au souci légitime de démontrer que le Christ a été acheté à un vil prix ce qui aggrave d'autant l'injure faite à sa divine souveraineté :

Trente sicles d'argent : Il est fort incertain queles espèces de monnoye Judas receut, & de quele valeur eles estoient. S. Marc au verset 11 & S. Luc au verset 5 disent simplement que les Juifs ordonnarent, et promirent de l'argent à Judas. S. Matthieu au verset 15 dit qu'ils luy donnarent trente pièces d'argent, qu'il appele en un mot argenteos. Nous les appelons sicles d'argent, par l'authorité mesme de l'Escriture, au 2. livre des Roys chap. 18.verset II. où l'ancienne version dit decem siclos argenti. Et la nouvelle sur l'Hébrieu dit decem argenteos, à quoy adjouste l'annotation, suivant la paraphrase Chaldaïque argenteos subaudi siclos.Le mesme se recueillit du 7. chapitre d'Esaye, verset 23. jointe l'annotation semblable à la précédente, et l'interprétation de S. Hiérosme, et du 9. chapitre du 3. livre des Antiquitez de Josephe. Si qu'en somme ces mots, argenteus, siclus argenti, & stater, ne sont qu'une mesme chose, c'est-à-dire, de mesme valeur & poids de quatre dragmes. C. Jansénius au chapitre 128. de sa Concordance, Beauxamis en l'homélie 4. sur la sainte Cène & Passion de nostre Seigneur, & plusieurs autres sont de cet avis : & en termes exprés en ce cas l'affirme Maldonat sur le 26. de Saint Matthieu verset 15. & B. Perer. sur le 21. chapitre de la Genese, verset 14. disput. 2. nomb.17. Mais quant à la valeur de ces trente sicles, ou autres pièces d'argent que Judas receut, les opinions sont fort diverses. Le curieux pourra les voir dans lesdits Jansénius & Suarez aux lieux sus cottez. Ce grand personnage Cesar Baronius en ses Annales, In appendic. ad. Ann. 34.dit que ces pièces pesoient chacune une livre d'argent, & que ce qu'on donna à ce traistre valoit bien près de trois cens escus. Mais nous croyons l'opinion commune (qu'il ne receut qu'un bien moindre et fort bas prix) plus vray-semblable, comme marque ledit Suarez sur la fin presque de ladite section. Beauxamis dit, que ces trente argentei estoient 30. sicles, que chacun sicle valoit 4. drachmes, chacune drachme 6. oboles, valans de nostre monnoye trois sols et six deniers tournois. Si que chacun sicle valoit 14. sols tournois. Et par ainsi que Judas ne receut pour tout que 21. livres tournoises. Maldonat au lieu que dessus & encor sur le 18. & 28. de S. Matthieu enseigne qu'un sicle d'argent valoit justement un franc, ou une livre tournoise. Si qu'il croit Jésus-Christ avoir esté vendu dix escus de 60 sols pièce, ou trente livres. Nous avons esté curieux de voir un sicle antique des Hébrieux vérifié sur les marques recueillies par le Sieur général Garrault en son premier livre des recherches sur les monnoyes, qui sont d'un costé la figure d'une coupe, et du renvers une verge fleurie en forme d'un lis, et l'ayant fait peser & évaluer par un orpheuvre, avons trouvé que le sicle d'argent valoit vingt cinq sols six deniers de nostre monnoye, si qu'à ce compte nostre Sauveur fut vendu douze escus et demy ou trente sept livres dix sols. Enfin nous sommes de l'opinion de ceux qui croyent que le

prix de cette vente fut bien petit. Et ne fait rien au contraire de considérer que les Juifs désiroient fort ardemment de le tenir en leurs pouvoir, & que pour le faire prendre il est croyable qu'ils donnerent librement un grand prix : Car puis que cela leur estoit si facile l'ayant tous les jours dans leur Temple, & qu'ils ne rechercherent point Judas pour ce marché, ains que luy mesme leur vint offrir la marchandise de sa trahison, dont il remettoit le prix à leur discretion, il n'est pas croyable qu'ils luy donnassent une grosse somme, pouvans assouvir leur passionné désir pour une bien petite. Comme ne sert encor pour conclurre ce prix avoir esté plus haut, d'alleguer que d'iceluy les Juifs acheptarent un champ pour la sépulture des estrangers, selon saint Matthieu 27. Car outre qu'il ne falloit pas que pour cet effect il feut beaucoup grand, il faut considérer que lors les biens estoient à beaucoup plus bas, & l'argent & l'or à beaucoup plus haut prix : Tesmoin l'achapt que feit Hieremie d'un champ pour dix sept livres tournoises, selon la réduction que fait ledit Maldonat sur ledit verset 15. du 26. de S. Matthieu, du prix de sept statères et dix sicles, mentionnés au 32. chapitre de Hiérémie verset 9. Et certes il appartient à la vraye exaggération, & méditation des indignitez souffertes par le fils de Dieu, de dire qu'il fut vendu pour un prix fort vil, & l'épithète que S. Hiérosme sur le 26. de S. Matthieu, & plusieurs Pères donnent au prix de cette vente est à propos, estimans que la bassesse & vilité du prix d'icèle accreut de beaucoup la grandeur de l'injure ; comme dit Grenade de l'Oraison & Méditation, en la Méditation du Mardy matin, Vincent Bruno en la Méditation 12. de la Passion, & tous les Modernes. Ledit Jansénius appele ce prix *tantula merces, tam parvum lucrum, tam vile premium.*[1]

Cette annotation – qui n'est pas une dissertation – est d'une part exceptionnelle par sa longueur mais surtout par la procédure rigoureuse qu'expose La Ceppède pour déterminer, dans une véritable enquête historique, la valeur actualisée du prix du sang du Christ. Singulière par son sujet : « la valeur réelle numéraire du prix du sang du Christ », elle est exceptionnelle aussi par la mise en scène de La Ceppède par lui-même qui rapporte une anecdote personnelle le concernant (sa recherche numismatique), elle est profonde enfin par sa conclusion qui démontre la finesse psychologique de l'auteur. Prenant le contre-pied de l'opinion commune selon laquelle l'argent détermine le prix des choses, La Ceppède conclut que, pour la kénose de la Croix, il faut que le prix de la transaction soit vil (une trentaine d'écus) pour que la trahison soit d'autant plus abjecte encore, enfin que le sacrifice du Christ ait en réalité un prix incommensurable. Mais cette réflexion d'apparence historique ne prend tout son sens qu'après qu'elle a retrouvé sa place dans l'architecture des annotations et des méditations. Elle précède – en réalité, elle introduit – un sonnet qui fait le lien entre la vente de Joseph aux marchands nabathiques et celle du Christ aux Juifs par Judas l'Iscariote. L'annotation va consolider historiquement une figuration essentielle du Christ, elle ancre le symbolique dans une réalité et un cadre historicisé :

Michée la bien dit, souvant les domestiques
Sont de leur bien-facteur les ennemis couverts,
Et l'Esprit inspirant les accens Prophétiques,
A souspiré pour Christ le subject de ces vers.

Comme luy fut vendu par ses frères perves,
Le juste Patriarche aux marchans Nabathiques,
Pour vingt sicles d'argent, ou vingt mines Attiques
La vente fut semblable, & le prix fut divers.

Mais Seigneur vous sçaviez quel Judas devoit estre,
Pourquoy feites vus donc vostre Apostre ce traistre ?
Ha ! ce fut pour marquer vostre insigne Bonté.

Bonté qui par bien-faits l'homme au salut convie,
Sans forcer toutesfois sa libre volonté,

[1] Annotation 1 *Trente sicles d'argent* pp. 122-124 du sonnet I, I, 45.

Pour ce que la vertu gist au chois de la vie.[1]

La méditation, qui est essentielle pour la totalité de l'œuvre puisqu'elle pose clairement la logique et le sens profond de la figuration dans un seul vers « la vente fut semblable, & le prix fut divers », est approfondie par trois annotations attachées, l'une portant sur les marchands nabathiques, l'autre sur le prix payé pour la vente du Joseph, « le juste Patriarche », juste comme le Christ. Figure majeure du Christ, la dernière couronne l'ensemble qui théorise l'emploi de la figuration.

La première annotation[2] s'emploie à dissiper une certaine imprécision qui fait obstacle à l'interprétation claire de la Genèse sur l'identification des marchands d'esclaves à qui Joseph fut vendu par ses frères. La Genèse évoque des Madianites puis des Ismaëlites. La Ceppède s'attache à démontrer Madianites et Ismaëlites ne forment qu'un même peuple et que Joseph avait été en réalité vendu par ses frères à des Arabes. La démonstration est longue et précise : elle s'appuie sur saint Augustin mais surtout sur l'historien Flavius Josèphe. L'élucidation est importante pour le commentateur de la Passion car s'il s'agit bien de marchands arabes, c'est-à-dire ismaëlites, ou ismaëlitiques. Cela signifie que Joseph avait été vendu à des descendants d'Ismaël, fils d'Abraham et d'Agar, sa servante. Or, la vente fut opérée selon des modalités semblables à celle du Christ vendu à des Juifs, c'est-à-dire des descendants d'Israël, fils lui aussi d'Abraham mais d'une autre mère, Sarah, l'épouse légitime. Le parallèle entre Joseph et le Christ se trouve dès lors d'autant renforcé puisque l'un et l'autre ont été vendus à des descendants des deux fils d'Abraham, Ismaël et Israël.

---

[1] I, I, 46.

[2] Annotation 4 « *Aux marchans Nabathiques* pp. 127-129 du sonnet I, I, 46 : C'est-à-dire Ismaëlites. Le texte de la Genèse est un peu obscur quant au nom de ces marchans : Car il dit que passant des Madianites, Joseph fut vendu à des Ismaëlites. Surquoy S. Augustin en la quest. 124. sur la Genèse dit que les Madianites & les Ismaëlites n'estoient en fin qu'un mesme peuple reüny de deux diverses origines. L'Autheur de l'histoire Ecclesiastique sur la Genèse au chap. 87. dit le mesme. Cajetan sur ledit chapitre 37. de la Genèse, & sur les versets 28. & 36. dit que c'estoient bien divers peuples, mais qu'ils aloient ensemble negocians en Egypte. Si qu'estants peslemeslez, Moyse les appele tous deux indifferemment, bien dit-il, que la vente fut faite aux Ismaëlites : pource que les Madianites mesmes estoient appelez Ismaëlites du nom de la contrée. Quoi qu'il en soit, il est certain que tant la terre d'Ismaël que cele de Madian (ainsi nommez des deux fils d'Abraham) estoient dans les enclaves de l'Arabie, comme enseigne B. Pererius sur le 37. chapitre de la Genèse en la 5. disput. nombre 67. & disput. 6. nomb. 73. Or l'Arabie selon Strabon, Ortel. & les autres, est divisée en l'heureuse, la déserte, & la Petrée qui est autrement appelée Nabathea par Strab. liv. 6. dont parle Ovide au I. de la Métamorphose ; Eurus ad Auroram, Nabathaeaque regna recessit. De cette cy parle Pline au 5. livre de l'Hist. naturel. chap. II. & au livre 6. chapitre 28. nom. 10 où il dit que ces peuples Nabathiques habitent une ville nommée Petra (dont les autres l'appellent l'Arabie Petrée) & cette dernière est cele qui est entre la Judée, & l'Egypte d'où vraysemblablement estoient ces marchans (que nous appelons Nabathiques, dudit nom de Nabathæa) tant pour le voisinage, que pour cette conjecture. C'est ce que Moyse dit qu'ils portoient ces drogues Aromatiques, & de la résine en Egypte. Or est-il cette Arabie Nabathique en est fertile, singulièrement du Ladanum odorant, comme a escrit le mesme Pline au livre 12. chapitre 17. Mais pour serrer cette vérité de plus pres, & monstrer que fort proprement nous appelons Nabathiques les Ismaëlitiques ou Ismaëlites (n'estant qu'un mesme pays) voicy que tout à propos nous avons leu dans Josephe au I. livre des Antiquitez Judaïques chap. 12. sur la fin. Ismael (duquel ont leur nom les Ismaëlites) eut douze enfans, qui tiennent (dit-il) toutes les regions qui sont entre l'Euphrate, & la mer rouge, & ont appelé ce pays Nabathée, & donné le nom aux Arabes. On pourroit bien (si quelqu'un l'ayme mieux) changer, & lire ce vers ainsi. Le juste Patriarche aux Ismaëlitiques, disant Ismaëlitiques Ismaëlites, suivant la phrase de Josephe au 2. livre des Antiquitez chapitre 3. où il dit que ces marchans estoient Arabes, Ismaëlitici generis. »

La deuxième annotation[1] est consacrée à l'évaluation précise du montant de la vente de Joseph transposée en pièces d'argent afin qu'il puisse être comparé au montant de la vente du Christ dont il vient de prouver qu'il avait été très bas. Il s'élève à quelques pièces d'argent soit à peu près deux cents écus, de fait beaucoup plus que n'avait été vendu le Christ.

Enfin la dernière annotation[2] établit le bilan de cette comparaison et précise quelle est la logique de la figuration, elle établit les modalités de cet instrument d'investigation théologique qui permet l'éclairer le Nouveau Testament par les lumières – plus ou moins confuses et voilées – de l'Ancien :

> Aussi n'est-il pas précisément necessaire que la figure soit conforme en tout & et du tout à la chose figurée. […] Il suffit donc que la figure soit accomplie en toutes les autres circonstances principales.

Ainsi la figure de Joseph est-elle pertinente : le Christ et lui ont été vendus par leurs frères (sens propre pour Joseph, figuré pour le Christ), ils ont été vendus l'un et l'autre à des descendants des deux fils d'Abraham, élément majeur, l'un et l'autre étaient des justes victimes d'une effroyable injustice, l'un et l'autre enfin se montrèrent plein de mansuétude pour leurs bourreaux. Certes, le prix de vente fut divers, mais il s'agit là d'un point accessoire qui ne nuit donc pas à la figuration du second par le premier. Pour La Ceppède, l'esprit n'est pas altéré par des divergences de détail qui peuvent affecter la lettre : il s'agit que le « rapport » entre figurant et figuré soit globalement respecté pour être légitimé.

On mesure le travail considérable de sous-bassement que représentent ces trois annotations – citées en note dans leur intégralité – pour établir la légitimité théologique de ce simple carme : « La vente fut semblable, & le prix fut divers. ». Comment dès lors ne pas reconnaître de bonne grâce que le travail des annotations, digne d'un bénédictin, ne peut être considéré comme auxiliaire mais qu'il est, au sens propre, fondamental… Mais l'annotation déborde le champ d'investigation de l'Histoire et se plaît parfois au simple plaisir de l'érudition.

---

[1] Annotation 6 *Vingt mines Attiques* p. 129 du sonnet I, I, 46 : Selon l'opinion de Josèphe, plus doucement interprétée : Car il escrit au 2. livre des Antiquitez Judaïques chapitre 3. que Joseph fut vendu vingt mines, qui est un prix fort esloigné de la vérité de l'hist. sacrée. Car interprétant des mines Hébraïques, qui valoient chacune (selon aucuns) soixante sicles, ou selon les autres, soixante douze livres tournoises, il reviendroit à quatre cens, ou quatre cens quatre vingts escus. Et rapportant ces mines de Josèphe aux Attiques (pour ne nous esloigner pas tant du vray texte de Moyse) tousjours ce prix seroit de deux cents escus, ainsi que suppute ledit Pererius audit nomb. 76. Pour n'entrer auxqueles difficultez du prix de cette vente Bourgoing traduisant Josèphe, dit que Joseph fut vendu vingt pièces d'argent. »

[2] Annotation 7 *Et le prix fut divers* p. 130 du sonnet I, I, 46 : Bien qu'aucuns craignant de faire tort au rapport de la figure de Joseph, à Jésus-Christ, ayant creu que le prix du figurant fut de trente sicles, comme celuy du figuré, & sur cette opinion corrompu, ou mal tourné, ledit texte dudit verset 28. du 37. chapitre de la Genèse, escrivant trente pour vingt (ainsi qu'on lit ausdits lieux de S. Ambroise, & de S. Augustin) toutesfois c'est la vérité, que le prix de ces deux ventes fut divers, comme enseignent lesdits Jansen. Maldonat & Perer. aux lieux suscottez en la 5. annot. & l'enseigne encor Suarez sur la 3. de S. Thomas quest. 46. art. 8. disput. 36. sect. I. sur la fin, tom. 2. Aussi n'est-il pas précisément necessaire que la figure soit conforme en tout & du tout à la chose figurée (comme disent les Pères) & n'estoit pas à propos, dit S. Hierosme sur le 26. de S. Matthieu, ibi : Et constituerunt illi 30 argenteos (refutant la traduction des 70, qui mettent vingt escus pour vingt sicles) que le serviteur fut aussi précieux que le maistre. Il suffit doncques que la figure soit accomplie en toutes ses autres circonstances principales. Et pour le prix plus grand de la vente de Jésus-Christ, il n'est pas sans figure, elle est en l'Exode 21. verset 32. & a esté marquée au 5. & 6. vers du Sonnet précédant. »

IV. D. LA TENTATION DE L'ÉRUDITION

Ailleurs, au moyen d'annotations qui relèvent parfois autant de l'Histoire que de la Géographie, il trace le cadre chronologique et civilisationnel dans lequel s'insère l'Histoire Sainte. Ainsi précise-t-il à la note *Idumée* de la Judée :

> C'est-à-dire Judaïque, prenant la partie pour le tout. Les Idumeans estoient situez entre la Judée et l'Arabie, qui chassez par leurs séditions, et guerres civiles vindrent habiter les villes frontières, et provinces limitrophes de la Judée, comme dit Strabo au livre 6 à tant qu'enfin ils ont fait partie de la Judée, et icele fait appeler Idumée : témoin Tranquil. au livre II en la vie de l'empereur Tite, chap. 5 joint M. A. Sabellie sur le mot, Natali, qui dit que Tite ayant prins Hiérosolyme, et toute la Judée le jour de la naissance de sa fille, voulut qu'elle portast le nom d'Idumée, en témoignage de sa conquête.[1]

Il évoque, dans cette même perspective, les peuples avec lesquels se déploie le monde antique et précise leurs traits de civilisation, comme les Scythes connus pour leur opiniâtreté au combat :

> *Scythiques :* C'est-à-dire invincibles pource que les Scythes ont esté tels au rapport de Justin et d'Hérodote livre 4. Ils firent prendre à Daire une honteuse fuite, et mourir le grand Cyre avec son armée, déffirent le Lieutenant et les troupes d'Alexandre, et les Romains n'osèrent jamais les aborder, à tant qu'il est escrit d'eux. *Scythae ab alieno imperto aut intacti, aut invicti manserunt.*[2]

Faisant œuvre d'érudition en se référant aux historiens antiques, il clarifie des concepts militaires comme celui de la Phalange mais ne peut, en amoureux du savoir encyclopédique comme un Pic de la Mirandole, résister au plaisir d'extrapoler et, *via* l'étymologie, toucher même à l'entomologie :

> *Phalanges :* Ainsi premierement par les Macedoniens, et puis par les Romains, et les autres peuples furent anciennement appelées les Légions, les troupes, les compagnies, les bataillons des gens de guerre, comme on peut voir en Tite Live liv. 8 de son histoire, en Curtius des gestes d'Alexandre, et en César au 1. De la guerre des Gaules. Ce nom derivant de *Phalanx*, qui signifie troupe, est propre à certaines petites bestes (comme aragnées) qui vont tousjours en bande et piquent les hommes à la mort. Nicaud en ses Theriaques en fait mention. [3]

Il rapporte et commente les pratiques de la vie sociétale comme l'usage de déchirer ses vêtements en signe de deuil extrême en s'appuyant non seulement sur les textes vétéro-testamentaires mais aussi sur des témoignages historiques et des œuvres littéraires de fiction :

> *D'une triste journée :* Les Anciens (mesmes les Juifs) non seulement en détestation de blasphème entendu : mais encor à toutes sortes de tristes et funestes occurrences, déchiroient leurs habits, en tesmoignage d'un estreme dueil, comme on void en la Genese chapitre 37. verset 20 & 34, & au chapitre 44. verset 13. aux Nombres 14. verset 6. en Josué 7. verset 6. au livre des Juges chapitre 11. verset 35. Au 2. des Roys chapitre 1. verset 2. & 11. & chapitre 3. verset 31. & chapitre 13. verset 19. & au 4. des Roys chapitre 2. verset 12. En Théophyle audit lieu & en Tranquil. en la vie de Jules César au chapitre 33. joinct le Comment de M.A. Sabellic. In verbo, veste discissa. En Homère 10. de l'Illiade. Et en Virgile au 12. de l'Énéide. [4]

[1] I, III, 94.
[2] I, III, 44.
[3] Annotation 5 *Phalanges* p. 159 du sonnet I, I, 69.
[4] Annotation 4 *D'une triste journée* p. 232 du sonnet I, II, 22.

Enfin, pour que les lieux qu'il évoque avec grande précision, parlent à l'imagination du lecteur, La Ceppède pratique la règle de *composition de lieu*, prônée par les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola comme nous l'avons déjà souligné *supra* : « Le lieu composé par l'imagination fournit le cadre pour que toute l'activité de l'esprit aille à qui habite ce lieu » et l'étoffe par une évocation historique crédible et minutieuse. C'est sans doute la raison pour laquelle à l'évocation du tribunal de Pilate, il adjoint l'annotation suivante :

> *Demy rond* : C'estoit l'ancienne forme, ou figure d'un Tribunal « car c'estoit un lieu fait en demy-cercle, auquel estoit assis celuy, qui faisoit droit sur les differens des Citoyens » Voyez Vitruve au Livre 5. Chapitre 1. Et que ce Tribunal encor fut élevé le mot de Gabbatha (dont l'Evangéliste use) le montre. Car le mot Hébrieu *Gabba* signifie éminent et haut, comme dit Tolet sur S. Jean chapitre 19. [1]

Le plus souvent, conformément à l'esprit de l'Histoire enseignée à la Renaissance plus héritière de Plutarque et de Suétone que de Thucydide – et donc encore très attachée au récit de la vie des personnes illustres –, il relie son annotation à une personnalité connue dont le destin est sur un point précis, exemplaire. Parce que l'histoire est d'abord un répertoire de leçons mémorables, elle exerce une forte influence qui se traduit par la tradition des exemplaires et des vies illustres :

> *Supplices :* durant le règne de Tibère (sous lequel Jésus-Christ mourut) les femmes estoient accusées pour leurs larmes sur la mort de leurs parents injustement executez. Vitia mère de Fusius Geminius fort aagée fut mise à mort pour avoir pleuré celle de son fils, au rapport de Cor. Tacit. Au 5. livre des Annales, chapitre 5. sur la fin. Mesines (dit cet auteur au chapitre 8) il n'estoit pas permis aux parens, ni aux amis d'assister, ni pleurer la fortune des condamnez et y avoit gardes autour d'eux pour espier le deuil que chacun feroit. Suëtone Tranquille dit le mesme et atteste que par décret Tibère fit prohiber de pleurer, ni faire deuil pour les condamnez ; in *Tiberio* chapitre 61. livre 3. Ces femmes donques avoient occasion d'avoir peur, pource que la Judée estoit lors sous la domination des Romains et sous l'empire de Tibère.[2]

Parmi ces personnes illustres, se retrouvent comme chez Montaigne, des philosophes révérés pour leur vertu morale tel Socrate, dont le destin préfigure par sa mort édifiante, celle de l'innocent supplicié qu'est le Christ :

> Annotation 2 *Agis* : lequel lors qu'on le trainoit au supplice voyant pleurer un de ses amis lui dit. Non, non ne pleure plus, tu ferois tort à ma justice, et donnerois occasion de croire que je suis criminel. Plutarque aux dits notables des Lacédémoniens.[3]
>
> Annotation 3 *Socrate* : qui voyant sa femme pleurer de ce qu'on le faisoit injustement mourir, luy dit. Que ferois-tu donc, si je mourois coupable, et criminel ? Laërce en la vie de Socrate.[4]

Et évidemment, le philosophe Sénèque, figure incarnée du néo-stoïcisme, dont nous avons pu constater quelle place éminente il occupe chez ce collègue de Guillaume du Vair :

> Annotation 4 *Ethnique* : Sénèque qui voyant sa femme Pauline pleurer et se tourmenter de ce qu'il mouroit injustement, par la cruauté de Néron, luy dit. Il vaut mieux que je meure ainsi que l'ayant mérité. Au surplus Sénèque est icy appelé Céleste Ethnique pource

[1] Annotation 2 *Demy rond* p. 322 du sonnet I, II, 83.
[2] Annotation 1 *Supplices* p. 362 du sonnet I, III, 7.
[3] Annotation 2 *Agis* p. 362 du sonnet I, III, 7.
[4] Annotation 3 *Socrate* p. 362 du sonnet I, III, 7.

> que (quoy que Payen) il vesquit si vertueusement que S. Hiérome l'a mis au Catalogue des Saints ; pour avoir esté, dit-il, très continent en sa vie et pour les Epistres qu'il a escrit à S. Paul et receu d'iceluy. C'est au livre des Hommes Illustres ou des Escrivains Ecclésiastiques.[1]

Les annotations historiques permettent le plus souvent d'éclairer, avec le rapprochement très pointilliste d'une allusion érudite, un élément caractéristique de la geste du Christ. En voici un exemple : La Ceppède, conseiller de rois (Henri III et Henri IV) serviteur fidèle et loyal du pouvoir royal dans sa vie professionnelle, intime de puissants (Henri d'Angoulême, fils illégitime d'Henri II) est conduit à commenter le sacrifice politique fait par le Christ pour les siens, dans le vers suivant : « Un bon Roy doit mourir pour ses bons serviteurs ». Il aurait pu rattacher cette assertion de type sapiental à un événement tiré de l'actualité historique immédiate afin de l'illustrer efficacement. Lui qui a pu mesurer la violence politique avec l'assassinat d'Henri III par le moine Jacques Clément fanatisé, ou de plus près dans la Provence déchirée par la guerre civile, la cruauté au quotidien avec l'assassinat d'Henri d'Angoulême – dont il était très proche – par les sicaires d'Hubert de Vins, chef de la Ligue en Provence, lui qui a été lui-même victime à Aix-en-Provence en 1589[2] des Ligueurs, choisit un commentaire tiré de l'Histoire grecque antique pour illustrer, dans la personne du Christ, la vertu du parfait monarque qui se sacrifie pour ses sujets. Il fait le choix de l'Histoire antique plutôt que faire référence à une tragique quasi-actualité. C'est manifestement une façon de donner du lustre à son discours, de l'illustrer, de lui donner du poids et donc de le rendre efficace. C'est une question de dignité, dignité du discours et de celui qui le profère. Opérant un détour par l'Histoire Universelle, La Ceppède écarte tout témoignage personnel auquel l'actualité politique des guerres civiles aurait pu cependant faire aisément écho et produit, en lieu et place, une annotation éclairée par une illustration « distanciée » de cette violence politique pourtant encore d'actualité. Il choisit donc, en cette circonstance particulière, de rapporter un stratagème mis en place par un roi, en l'occurrence Codrus, roi des Athéniens, pour se faire tuer pratiquement à l'insu de ses meurtriers afin que l'oracle soit accompli :

> Témoin Codrus Roy des Athéniens, lequel étant averti par l'Oracle que les Péloponnesiens remportoient la victoire, s'ils se pouvoient garder de tuer le Roy, se déguisa, et s'habilla en coquin, et les querellant et disant des poüilles, les contraignit de le tuer, sans qu'il fut cognu, et rendit l'Oracle véritable, témoin le Poëte qui dit, 5.Eclog si quos aut jurgia Codri, etc. Il y a maint autre exemple de cette vérité.[3]

La contextualisation à laquelle La Ceppède aurait pu procéder est clairement écartée au profit d'une référence historique lointaine qui fait appel à une culture encyclopédique. Le magistrat masque ainsi volontairement sa personne physique, il escamote le monde dans lequel il évolue et très rares sont les allusions à sa vie même si elle contribue à nourrir sa méditation.

Porte-parole d'une vérité anhistorique, il s'emploie de la sorte à construire une figure prophétique, figure consacrée, nullement entravée par des références à l'Histoire profane. La vaste culture dont il nourrit ses commentaires contribue puissamment, par la distanciation qu'elle autorise avec l'actualité, à la composition de cette figure altière. Encyclopédiste, La Ceppède puise inlassablement ses références dans la culture universelle, antique et moderne. Héritières de la Renaissance, ses annotations sont un témoignage opulent de sa familiarité avec le savoir et la culture. Elles regroupent des domaines

[1] Annotation 4 *Ethnique* p. 362 du sonnet I, II, 7.
[2] Voir Paul A. Chilton, *op. cit.*, p. 11.
[3] Annotation 3 « *Serviteurs* » p. 416 du sonnet I, III, 39.

extraordinairement divers qui vont de la botanique, au bestiaire fabuleux à l'explication physique des nuits polaires.

IV. D. 1. L'ENCYCLOPÉDISTE

Ainsi, quand l'érudit La Ceppède évoque les délices fabuleux de jardins païens pour mieux en condamner l'évocation,

> Tymantes malheureux dont le pinceau s'abuse
> A peindre d'Amatonte, & d'Adon les vergers,
> Quittez ces Meurtes feints, & ces feints orangers,
> Peignez ces Oliviers la gloire de Jébuze.[1]

il ne manque pas pour autant d'en préciser les chantres dans une note étoffée :

> *Les Vergers :* Ce sont les jardins d'Adon, notés en proverbe par Erasme Chiliad. I. Cent I. Proverbe 4. Et ceux encor de Gnide, d'Amathonte, & autres rechantés par les Poëtes. Amathonte ou Amathus estoit une cité de Cypre ou Vénus & Adon estoient adorés, dont fait mention Virgile liv. 10. *Est Amathus, est celsa mihi Paphos, atque Cythera.* Et Ovide, *Piscosamaque Gnidon, gravidamque, Amathonta metallis.*[2]

De même, La Ceppède qui évoque le lotus, la myrrhe et le moly ne manque pas de présenter un véritable herbier où se retrouve précisément décrit chacun de ces végétaux :

> *Le Lotus :* Ce tiercet est imité de ce beau traict de Césarius évêque d'Arles au sermon 14. fait aux Moynes : « Satan , dit-il, après en avoir tiré plusieurs au péché par le miel, enfin il les abbreuve de l'absynthe du désespoir. » Pour la Lote (dont il est parlé au 12. vers) c'est un petit arbrisseau pourtant un petit fruit comme graine de Meurte d'une extrême et singulière douceur : à tant qu'il fait oublier aux estrangers le retour en leurs maisons. Tesmoins les compagnons d'Ulysse. Pline en escrit au livre 23. Chapitre 17. T au livre 21. chapitre 17. Et Ovide au 20. De la Métamorphose, Homère a dit que c'est une herbe qui tient le premier rang parmy toutes celles qui sont destinées au service des Dieux.[3]
>
> *La Myrrhe :* C'est la myrrhe qui est une liqueur distillante par petites larmes d'un arbrisseau d'environ cinq coudées de hauteur. Discoride au lieu que dessus rapporte la Beotique estre des meilleures.[4]
>
> *Le Moly :* Le Moly est une herbe excellente en douceur et en toutes perfections et très loüable sur toutes les herbes, dit Homère au rapport de Pline au livre 25. Chapitre 4.[5]

L'encyclopédiste ne s'en tient pas qu'aux végétaux mais il fait aussi état d'un bestiaire où animaux réels et fabuleux trouvent leur place, à condition bien sûr que leur évocation ouvre sur une lecture symbolique. En premier le basilic dont le regard, selon La Ceppède, tue…

> C'est-à-dire parmy les valets et servantes de Caïphe. Les Basilics sont les plus malins, et plus offensifs de tous les serpents. Ils tuent les hommes par leurs regards et sifflements, au rapport de Pline livre 8. chapitre 21. De même les regards et les voix de ces valets et servantes jetterent tant de froid venin dans le cœur de ce bon Apostre, que sans l'antidote du regard du Sauveur, il estoit mort éternellement si la mort corporelle l'eut pris sur le

[1] I, I, 6.
[2] Annotation 2 *Les Vergers* p. 31 du sonnet I, I, 6.
[3] Annotation 4 *viande* p. 270 du sonnet I, II, 41.
[4] Annotation 4 *Larme Beotique* p. 365 du sonnet I, III, 9.
[5] Annotation 2 *Moly* p. 394 du sonnet I, III, 25.

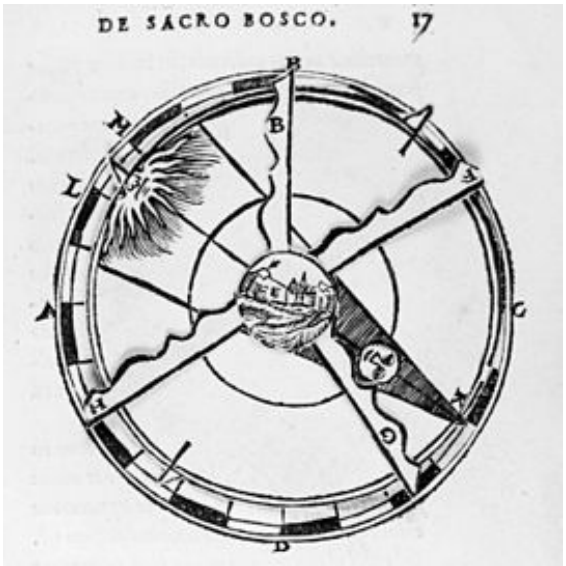
> point de ses négations, suivant l'opinion de S. Augustin au Traité 113. Sur le 18. De S. Jean. Certes, dit-il, si Pierre après avoir renié Jésus-Christ fut mort aussi-tost, que pouvoit-li estre que perdu ? Le cardinal Tolet en l'annotation 21. Sur ledit chapitre 18. De S. Jean dit, que ce péché de S. Pierre fut mortel, ainsi dit maint autre.[1]

Ici, le basilic est le support d'une comparaison assez littéraire – mais il faut en convenir, assez commune – qui flétrit la maisonnée de Caïphe, son impact est plus épidictique que symbolique.

IV. D. 2. LA COSMOGONIE FAIT AUSSI L'OBJET DE TOUTES LES ATTENTIONS DE CET HÉRITIER DE LA RENAISSANCE

Lorsque La Ceppède veut expliquer dans un sonnet admirable – que Donaldson K. Evans désigne fort justement sous les termes de « sonnet en noir » – la nuit métaphysique dans laquelle la trahison des Juifs et de Judas plonge le monde, nuit plus dense que les nuits éternelles du Pôle : « Ô nuict profonde, noire, & des nuits la greigneur »[2], le poète fait référence à un astronome médiéval Sacrobosco, auteur du *De spherae mundi*, composé en 1230 pour justifier l'épaisseur des ténèbres dans les Pôles :

> *Les éternelles nuits :* Pource que l'air y est extrêmement espais et nuageux, & que les rais du Soleil y sont telement foibles, qu'ils font eslever beaucoup plus de vapeurs qu'ils n'en peuvent consommer : Et ne pouvant par ainsi rassérener l'air, il se peut dire qu'il n'y a point de jour. C'est le texte de J. de Sacrobosco au 3. de son Sphère, De qui le zénith, & le point vertical, est au Pole du monde. Si que les Anciens ont estimé les Poles inhabitez pour leur extrême obscurité et froideur. A quoy toutes fois les Modernes contredisent, comme on peut voir au Commentaires de Junctin, & d'Olaüs Magnus audit lieu.[3]



Une volvelle, instrument formé de cercles concentriques dont les rotations permettent d'établir les phases de la Lune, provenant de l'édition du XVIe siècle de *De Sphaera* de Johannes de Sacrobosco.

Il lui accorde plus de crédit qu'à son quasi-contemporain Olaüs Magnus, concepteur de la *Carta Marina*, d'un intérêt scientifique pourtant plus marqué que la somme médiévale… De même, lorsque l'érudit

[1] Annotation 3 *Basilics* p. 246 du sonnet I, II, 30.
[2] I, I, 77.
[3] Annotation 1 *Les éternelles nuicts* p. 166 du sonnet I, I,77.

La Ceppède évoque les liens qui interagissent entre le microcosme et le macrocosme et dont les hommes, *Les abregez du monde*, sont consubstantiellement tributaires, il développe une conception toute renaissante de l'Univers :

> C'est-à-dire des hommes ainsi appellez, pource que l'homme contient en soy par certaine analogie tout ce qui est en l'univers de toutes les créatures. Le grand monde sensible contient les quatre elemens : ainsi en l'homme (son abregé) sont les quatre humeurs qui respondent à chacun d'iceux, le sang qui respond à l'air ; la bile au feu ; la flegme à l'eau ; et la melancholie à la terre. Au grand monde la moyenne region de l'air condense les vapeurs qui montent de la terre, et les espaissit en nuage : en cet abregé le cerveau refroidit et espaissit les vapeurs qui s'eslevent de l'estomach. Au grand monde un Soleil eschauffe et vivifie tout ce qui est dans son pourpris : en cest Abregé le cœur donne chaleur, et vie à toutes les parties du corps. Au grand monde la partie suprême est le Ciel, qui par son mouvement ravit, et donne la loy à toutes les autres spheres qui sont au dessoubs : en cest abregé la raison tient le hault, assujetit à soy, et doit captiver l'appetit sensitif. Et (pour couper ce raport) il y a au monde universel quatre degrez de substances sçavoir subsistantes, viventes, sensibles, et intelligentes comprenant tout l'univers : elles se treuvent aussi en cest abregé, et comme parties integrantes constituent son tout. A ces abregez du monde donques (sainct Pierre et sainct André le Sauveur avoit promis qu'il les feroit pescheurs des hommes (en sainct Matthieu 4. verset 19.). Et pource que le temps s'approche de les rendre tels, il les dispose à reprendre aujourd'huy ce mestier. Pour leur signifier cest aproche, par ce qui succedera, l'interpretant en sa plus relevée signification. Voicy ce qu'en dit sainct Cyrille Alex. au 12. sur sainct Jean chapitre 62. *Exit ergo Petrus piscatus, concurrunt etiam caeteri, Christo forsan ita dispensante : qui quando ad Apostolatum eos vocavit : venite, inquit, post me et faciam vos piscatores hominum : quod modo ex hac re quasi a signo quodam cito futurum significavit.* Et plus bas, redit*, Hac re significatum a Domino, cito iam futurum quod illis pradixit, qui piscatores hominum erunt.*[1]

IV. D. 3. LA MAGIE

Le rapport que La Ceppède entretient avec la magie est tout aussi marqué du sceau de son temps. Ces hommes du XVIe siècle – dont La Ceppède est un représentant érudit – entretiennent un lien avec le monde qui est empathique, à l'écoute d'une réalité qui peut être plurielle, mystérieuse : cette écoute des mystères de l'Univers perçu comme nécessairement inintelligible dans son essence. Création composée de « créatures sensibles creées pour servir à l'essence divine intellectuelle »[2], l'Univers imposait aux abrégés du monde une approche au fond plus ouverte – et plus humble dans ces certitudes – que celle de la rationalité cartésienne que le monde occidental moderne pratique. Il faudra attendre 1628 pour que Descartes l'expose dans les *Règles pour la direction de l'esprit* et surtout dans *Le discours de la méthode* en 1637. La rationalité cartésienne n'ayant pas encore imposé son empire, tout est alors envisageable comme l'a si subtilement démontré Jean Céard[3] dans un ouvrage dont « le titre indique déjà en grande partie l'orientation de sa recherche [4]». Dès lors, si La Ceppède dénonçait l'astrologie et la magie, il en reconnaissait comme bien des juristes de son temps les pouvoirs occultes et malfaisants ; en témoigne cruellement le procès en sorcellerie intenté au prêtre Louis Gaufridy de la paroisse des Accoules, conduit sous l'autorité de Guillaume du Vair[5] et suivi nécessairement par La Ceppède. Le juriste aixois rappelle

[1] Annotation 1 *Des abregez du monde* p. 356 du sonnet II, II, 80.
[2] II, III, 7, note 4.
[3] Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1977.
[4] Anita Guerreau-Jalabert, compte-rendu de l'ouvrage de Jean Céard, Bibliothèque de l'École des Chartes/année 1979/137-1, pp.106-108.
[5] Jean-Raymond Fanlo, « Du rituel au procès : l'affaire Gaufridy dans l'*Histoire admirable* de Michaëlis et dans les *Histoires tragiques* de François de Rosset », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2011, 73, p. 119-130.

dans l'annotation intitulée « contre vostre magie[1] » en usant de la métaphore du carrosse bien attelé de la vie, *qui* mène l'attelage. Car, ainsi que le souligne Jean Céard, pour saint Augustin – que La Ceppède suit une fois encore très fidèlement – :

> si l'on pouvait à la rigueur, à condition que ce fût à la lumière de la foi, rester attentif aux signes qui étaient annoncés par les prophètes, il fallait en répudier […] « la divination et les prédictions en tant qu'elles se rapportent à des choses terrestres et relatives à cette vie mortelle » : ou bien elles n'étaient que le fait de la « perception anticipée des causes inférieures », et semblables, en ce sens aux prévisions des médecins pronostiquant les maladies d'après leurs signes précurseurs ; ou bien elles n'avaient d'efficacité que par l'entremise des démons. Une telle divination pouvait donc avoir un fondement ou naturel ou démoniaque, mais n'était en aucun cas de nature divine.[2]

Au risque de se perdre éternellement dans un péché mortel – « forvoyer du grand chemin » -, l'homme, pour La Ceppède, ne peut ni ne doit donc oublier le cocher (*i.e.* Dieu) dont la volonté plénière mène sa vie de créature. Le Créateur restant le seul maître de l'enchainement des événements, il convient respectueusement et prudemment de se garder de toute témérité, de toute impudence de sorte que « celuy qui quelque chose par l'influence des Astres le doit tousjours faire ainsi conditionnellement, sçavoir si ce grand Dieu qui les a creez n'en dispose autrement »

> Ainsi dit bien sainct Augustin au 18. de la Cité de Dieu chapitre 13. et sur le Pseaume 89. et en l'Epistre 78. contre ceux qui se mêlent de deviner la fin du monde et autres choses futures. *Omnium autem de hac re calculantium digitos resoluit, et quiescere facit, ille qui dicit, non est vestrum nosce tempora, etc.* A la verité quoy que sainct Leon Pape poussé du zèle qu'il avoit contre les Astroligiens judiciaires ait dit ces graves paroles *Dies vitae nostrae, et actionum temporalium qualitates, non in Astrorum influxibus, sed in summi ac veri Dei potestate consistunt.* Si faut-il toutesfois advouer que les corps supérieurs donnent leurs influences aux inférieurs & terrestres (comme l'expérience ordinaire nous fait voir) et qu'ils ont esté donnez en signe, comme a dit Moyse au chapitre 1. de la Genèse verset 14. C'est-à-dire selon l'explication commune : Pour prévoir, et prédire l'avenir quant aux effets naturels, quant à la sérénité, la pluye, le vent, la stérilité, l'uberté, la santé, les maladies, la navigation, et autres événements selon la nature, dont a escrit Pline au livre 18. chapitre 35. laissant à part l'opinion d'Origène sur l'interprétation de ces paroles. *In signa* qu'il rapporte à la divination Astrologique. Comme atteste Eusèbe au 6. livre de la preparat. Evangel. chapitre 9. Mais au surplus il se faut bien garder d'attacher quelque nécessité à ces influences : Et ceux qui le font forvoyent du grand chemin, croyants (comme dit Philon Juif tout au commencement de son 1. livre de la Monarchie) que les Astres soient des Dieux. Car à marcher droit il faut recognoistre qu'ainsi que le sens est le valet de l'entendement, aussi ces créatures sensibles ont esté creées pour servir à l'essence divine intellectuelle. Celuy qui voit venir un carrosse bien attelé peut bien prédire où les chevaux le conduiront par la carrière qu'ils ont enfilé. Mais il doit tousjours le faire sous cette condition, si le Cocher qui tient les resnes en main ne les détourne ailleurs. De mesme celuy qui préjuge quelque chose par l'influence des Astres le doit tousjours faire ainsi conditionnellement, sçavoir si ce grand Dieu qui les a creez n'en dispose autrement. En fin la plus saine opinion des Pères et Docteurs anciens et modernes condamne, et nous avec eux, cette magie Astrologique, comme sainct Ambroise qui déteste bien particulièrement les nativitez des Mathématiciens au 4. livre de son Hexameron chapitre 4. Pour couper court, le curieux est renvoyé pour voir cette matière à fonds à Bened. Pererius en ses commentaires sur la Genèse au livre 2. chapitre 1. et 2. et suivants de sa dispute de l'Astromant. contre les Astrologues. Et son œuvre *de Princip. rerum natural.* Et

[1] Annotation 4 *Contre vostre Magie* p. 442 du sonnet II, II, 7.
[2] Jean Céard, *ibidem*, p. 31.

> encor en son traicté adversus fallac. et superst. artic. lib. 3 *de Divinat. Astrolg.* et Federic Lumnius au livre 2. chapitre dix. Et à Salmeron. au traicté quarante-un du tome 4.[1]

Comme nous allons le constater, pour lui, l'homme, être chétif et – au sens étymologique – précaire, peut être assailli par des fantômes car il est régi par des forces occultes qu'il peut toutefois maîtriser avec l'aide divine.

IV. E. L'HUMAIN DANS TOUS SES ÉTATS

IV. E. 1. LES FANTÔMES

Comme l'historien des mentalités Robert Mandrou le démontre, il est difficilement envisageable de concevoir qu'un homme du XVIe siècle ait pu ne pas être convaincu de la réalité physique des fantômes :

> [Il] convient de rappeler, une fois de plus, que tous ces hommes, même les plus équilibrés, les plus doués du fameux « bon sens » si bien partagé vivent dans une fantasmagorie quotidienne, dans un univers peuplé d'esprits, de démons de nature semi-divine ou para-divine, qui manient les forces, produisent les phénomènes en les enchaînant les uns aux autres. L'air est peuplé de « Daimons » comme les « abysmes de l'onde » de poissons, les cieux d'anges et la terre d'hommes, dit Ronsard. Pic de la Mirandole, Paracelse en déclarent tout autant. Et le même Ronsard se souvient longtemps avoir vu, un soir où il se rendait chez Marie, la chasse sauvage, la chasse infernale et hurlante, dont il aurait été victime s'il n'avait tiré l'épée et coupé l'air tout autour de lui : c'est aussi la course effrénée des bataillons de l'enfer tourbillonnant sous les ordres du démon Hellequin, hululant à pleine voix et n'espérant d'autre soulagement que la prière des vivants.[2]

La perspective est tout à fait semblable pour l'auteur des *Théorèmes*. Une annotation extrêmement nourrie[3] qui commente le retour des morts auprès des vivants, étaye sa certitude que les apôtres croyaient – comme lui – aux revenants ; il tente, à travers cette note de synthèse, d'établir une typologie de ces êtres surnaturels. Il distingue en effet les bons et les mauvais esprits, soit les anges et les démons, affectés les uns et les autres d'une mission auprès des vivants, selon la volonté divine :

> Il nous suffira de proceder icy en peu de paroles par deux resolutions. La première que les bons et mauvais esprits paroissent aux hommes en ce monde par la volonté de Dieu, et à diverses fins. Pour les bons les lieux sont vulgaires en l'Escriture des apparitions des Anges : et pour les mauvais, l'apparition du diable en forme de serpent à nos premiers parents: Celle du mesme à Jésus-Christ au désert. Et mille autres estranges que les bons Autheurs ont recueilly comme sainct Augustin.[4]

Ils peuvent donc leur apporter leur aide afin de dévoiler un crime caché et accomplir une vengeance, le spectre – qui n'est pas un ressuscité mais un simple esprit désincarné – assumant alors une mission de justicier :

---

[1] Annotation 4 *Contre vostre Magie*, *ibid.*
[2] Robert Mandrou, *Introduction à la France moderne 1500-1640*, Paris, Albin Michel, 1961 et 1974, Collection L'évolution de l'humanité, p. 311.
[3] Annotation I *Que le retour des morts à vos ayeux aprit* p. 275 du sonnet II, II, 56, citée dans son intégralité en annexe pp. 567-568.
[4] *Ibidem.*

> La seconde que les ames des trépassez non seulement reviendront et reprendront leurs corps en la Résurrection générale, mais encor que devant (rarement toutefois, & par la seule permission de Dieu) elles sont revenues, & reviennent à nous reprendre leurs corps qui sont au tombeau, mais seulement empruntant des corps aeriens (comme ont fait les Anges) pour se rendre visibles à nous. Ce que Dieu a permis et permet à diverses fins. Tantost pour découvrir un crime tout à fait caché, et en faire la juste punition, comme en l'Histoire des deux Arcades, chez Valere le Grand au livre 1. chapitre 7.[1]

Dans une perspective tout aussi bénéfique pour les mortels, ils peuvent apporter leur concours à une âme en détresse qu'ils réconfortent :

> Tantost pour affermir une belle ame chancelante en la foy de l'immortalité, comme en l'histoire de Marsile Ficin et de Mercatus, raportée par le Card. Baron.[2]

Mais ils peuvent également, enfin, solliciter l'aide des vivants dont les prières allègent sensiblement la charge des âmes du Purgatoire :

> Et tantost pour demander aux vivans leurs prières et charitables offices, pour leur allegeance ou delivrance des peines qu'ils souffrent hors de l'Enfer de l'éternelle damnation, comme en l'histoire de Paschasius, que sainct Grégoire raporte au livre 14. de ses Dialog. chapitre 40. Et pour mille, et mille autres bonnes fins, ausquelles tend la Divine Providence. Cette dernière proposition n'est pas seulement, de la traditive des Juifs, et presque de tous les peuples, de tous les Orateurs, et de tous les Poëtes ; mais elle est asseurée par la doctrine des P. de nostre Religion Chrestienne.[3]

Cet exposé relève à ses yeux tellement de l'évidence que La Ceppède manifeste quelque scrupule à le prolonger et renvoie le lecteur friand de tels récits à d'autres références prestigieuses. Il pense à saint Grégoire le Grand et saint Thomas, mais aussi à un « spécialiste », un démonologue, Pierre Le Loyer, de surcroît juriste comme lui, conseiller au « Présidial d'Angers ». Ces deux types de références, les unes religieuses, l'autre profane, accréditent efficacement son discours :

> Et par quelque histoire par aucuns d'eux cottée que je ne raporteray point icy pour n'estre prolixe. R'envoyant pour ces exemples le Lecteur à sainct Grégoire le Grand audit 4. livre de ses Dialogues. Et pour la disput. à M. P. le Loyer, Conseiller au Présidial d'Angers au 6. livre de ses Spectres chapitre 11. jusqu'au 15. inclusivement. Mais principalement sur cette matière des apparitions des ames, voyez sainct Thomas en la quest. 89 de sa 1. partie article 8. en la sol. du 2. arg.[4]

Dans les *Théorèmes* de 1622, La Ceppède revient cependant inlassablement sur le *distinguo* qu'il faut établir, dans ce domaine extrêmement délicat du retour des morts, entre esprit et ressuscité. Il explique dans un sonnet évoquant la première manifestation *post mortem* du crucifié :

> Thomas n'imputa point maintenant à mensonge
> Ce que disoient les dix : il creut qu'ils le croyoient
> Mais qu'ils estoient deceuz, pource qu'ils s'effroyoient
> A l'abord d'un Esprit, comme ecstasés d'un songe.[5]

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] II, II, 74.

Que l'incrédulité de saint Thomas résulte de sa crainte, que les apôtres hallucinés n'aient été victimes d'une illusion, d'une apparence trompeuse portée par un fantôme et non les témoins d'une résurrection dans laquelle la corporalité du ressuscité, est tangible :

> A l'abord d'un Esprit comme ecstasez d'un songe *:* Ce quatrain exprime ce dequoy veritablement sainct Thomas doutoit, et qu'il ne croyoit point selon la doctrine d'Origen. au 2. livre contre Cels. apreuvée sur ce lieu de sainct Jean par le Cardinal Tolet en l'annotation 25. Qui est en somme que cest Apostre ne nioit pas que ses Collègues n'eussent veu ce qu'ils disoient : Mais bien que ce qu'ils avoient veu fut Jésus-Christ véritablement resuscité en son corps. Pource qu'il sçavoit que les ames des deffunts apparoissent maintesfois avec des corps semblables à ceux qu'elles avoient, formant les mesmes voix, qui toutesfois ne sont pas vrais corps, mais seulement apparens. Il estimoit donc que cette Résurrection qu'on luy rapportoit ne fut qu'apparente, et que ses compaignons s'estans troublez à l'abord de cette vision avoient prins l'ombre pour la vérité.
> C'est pourquoy il veut pour s'en asseurer ne s'en fier pas aux yeux, mais à son attouchement. Pour exprimer cette erreur qu'il croyoit en ses compaignons, nous usons icy du mot d'ecstaser, ne prenant pas toutesfois l'ecstase au sens de Dionysius qui appelle ainsi l'abstraction de l'Esprit hors du corps par la contemplation des choses célestes, mais bien selon la commune interprétation qui la dit estre une prompte emotion d'Esprit avec estonnement pour l'abord inopiné d'un object qui se présente tout à coup. Galien en ses définitions médicales l'appelle une folie de peu de durée. Nous disons encor ecstases d'un songe, pource que ces objects nous troublent tellement tout à coup que nous ne sçavons si nous veillons, ou songeons : Et pource aussi que les songes de ces phantosmes où apparitions des morts, nous troublent si fort quelquefois qu'après estre éveillez nous sommes quelque temps comme ecstasez.[1]

La Ceppède – parce qu'il touche là à un point essentiel de la doctrine catholique, celui de la Résurrection des corps –, définit avec beaucoup de minutie les critères du corps vivant, du corps dans sa matérialité que l'on doit distinguer de la simple image d'un corps.

IV. E. 2. LE CORPS DU RESSUSCITÉ

L'épisode de Thomas démontre en premier lieu que le corps ressuscité n'est pas une image de corps, ni d'un esprit et donc point d'un fantôme. Ce corps est immortel et matériel, imputrescible, « impassible »[2] dit La Ceppède :

> Comme ces playes non feintes ny seulement apparentes, ains réelles et véritables en la façon, que nous avons marqué, sont demeurées au corps ressuscité de Jésus-Christ dés l'instant de sa Résurrection, aussi y seront eternellement : pource qu'estant ce corps ressuscité immortel et impassible, il ne peut après souffrir aucun changement ny altération en sa propre substance, et quantité, autrement il pourroit revenir mortel.

La Ceppède démontre cette matérialité du corps ressuscité en l'associant à un critère précis, celui de la manducation. Il explique que le fait que le Christ ait partagé le repas de ses disciples d'Emmaüs n'est pas un épisode fortuit mais relève de sa volonté de démontrer, preuve à l'appui – et la manducation en est la plus probante – que son corps était bel et bien vivant. Manger est un incontestable signe de vie, rappelle La Ceppède : « ce n'est point aussi chose convenable aux ombres, aux esprits, aux corps

[1] Annotation 1 *A l'abord d'un Esprit comme ecstasez d'un songe* p. 336 du sonnet II, II,74.
[2] Dictionnaire de Furetière (1690) « *Impassible* » : « Qui ne peut souffrir de douleur ni de changement. Le corps de JESUS-CHRIST aprés sa ressurrection a esté impassible : il est impassible dans L'Eucharistie. Les Esprits et les corps glorieux sont impassibles ».

imaginaires & phantastiques de manger, ains seulement aux corps réellement vivans, la preuve de la vie desquels gist en partie à la manducation »[1]. Le Christ avait déjà choisi ce signe pour prouver qu'il avait bien ressuscité la fille de Jaïre, un des chefs de la Synagogue, signe qu'il adopte pour lui-même à Emmaüs. Il s'agit clairement d'un point doctrinal si important que La Ceppède poursuit la discussion sur les effets de la manducation sur les hommes, sur les dieux dans la mythologie et sur le Christ dans le sonnet suivant[2] :

Et Cybele, & Titan hument l'eau ruissellante
Des gros yeux de Junon, mais bien diversement :
Elle pour le besoin de la soif violante :
Et luy pour faire voir ce qu'il peut seulement.

Le mortel mange et boit, mais nécessairement,
Pour réparer l'effort de sa chaleur brulante :
L'immortel mange et boit miraculeusement
Pour monstrer ce qu'il peut en la vie brillante

La Terre comme encor son mortel nourrisson
Tournent en aliment les mets, & la boisson.
Le Soleil, & le Christ n'en font point nourriture :

Mais sans rien digerer font que chasque element
Se résould, & reprend sa première nature
Ou (pour le dire court) ils vont tout consommant.

La Ceppède oppose selon un parallélisme très marqué – en réalité de pure façade puisque les dieux cités appartiennent à la fable dépourvue pour lui de toute crédibilité –, les mortels et les immortels : « le mortel mange et boit, mais nécessairement » *vs* « l'immortel mange et boit miraculeusement ». En vérité, le centre de gravité du sonnet repose dans le dernier tercet et, en particulier, sur le verbe « se résoud » car la manducation présentée comme une pièce essentielle de l'argumentation de la résurrection des corps soulève la question de la digestion et de l'évacuation des résidus… La Ceppède l'affronte sans barguigner dans les deux annotations qui lui sont associées[3]. En effet, si le Christ ressuscité entretenait la même relation avec la manducation que les mortels, lui dont le corps impassible est immuable et n'a

[1]Annotation 1, *Quelque chose à manger* p. 296 du sonnet II, II, 61, « C'est avec le quatrain qui suit, la suite de l'histoire suivant sainct Luc audit chapitre 24. versets 41. 41. 42. & 43. Et les trois vers du I. quatrain, & la fin du 8. vers, & tout le 9. expriment la raison pourquoy Jésus-Christ voulut manger en la présence des siens, selon la doctrine des P. *Manducavit Christus post Resurrectionem, ut eo modo naturam resurgentus corporis astrueret*, dit sainct Chrysostome en l'homil. 28. sur sainct Jean. Et C. Jansen. (après les anciens) au chapitre 147. de sa Concord. *Cibum sibi petit exhiberi, non quod cibo opus haberet, sed ut Discipulis suis pro tempore probaret assumpti corporis veritatem* : Ce n'est point aussi chose convenable aux ombres, aux esprits, aux corps imaginaires & phantastiques de manger, ains seulement aux corps réellement vivans, la preuve de la vie desquels gist en partie à la manducation. C'est pourquoy ayant Jésus-Christ resuscité la fille de Jaïrus principal de la Synagogue, il commanda qu'on luy donnat à manger, pour monstrer qu'elle revivoit véritablement, en sainct Marc 5. verset dernier. En somme il a mangé pour donner un signe certain de sa vie qu'il avoit véritablement reprise, dit sainct Leon Pape au I. serm. de la Resurrect. chapitre 3. S. Damasc. au 4. livre de la foy Orthod. chapitre I. S. Augustin au livre 3. des merveil. de l'Escriture chapitre 14. S. Chrysostome en l'homil. 86. S. Ambroise & Beda sur le dernier de S. Luc, & S. Gregoire en l'homil. 24 sur les Evang. ».

[2] II, II, 62.

[3] Annotation 3 *N'en font point nourriture* p. 300 du sonnet II, II, 62.

besoin d'aucun apport pour s'autosuffire, il deviendrait mécaniquement monstrueux par addition de matière !

> Or si cette viande estoit convertie en la nourriture de son corps par l'addition de cette nouvelle matière, il y auroit en luy de l'accroissement, et partant changement en sa quantité ; si qu'il seroit fort imparfaitement ressuscité. Car ou il y avoit quelque manquement, qui fut réparé par cette conversion d'aliment en nourriture, comme auparavant, lors qu'il estoit mortel, et qu'il avoit besoin comme homme de réparer la consomption de l'humide radical par l'action ordinaire de la chaleur naturelle. Ou s'il n'y avoit en ce corps nul manquement, ny besoin (comme il est vray) il s'ensuivroit donc qu'il seroit après fait monstrueux par l'accroissement procédant de cette nourriture, non nécessaire.[1]

Pourtant si le Christ qui a mangé et non simulé de le faire, a absorbé de la nourriture, il doit en éliminer les résidus :

> car le manger est chose bien differante du digérer et nourrir. Maint homme mange et rend bien tost après ce qu'il a prins, ou par autre défaut des parties qui servent à la nutrition, ne digère rien, dirons nous pourtant qu'il n'a point mangé ayant prins, masché, avallé et receu la viande dans son estomach ?[2]

Il faut donc que le Christ ait mangé surnaturellement, c'est-à-dire mangé sans digérer, qu'il ait consommé sans absorber et que la nourriture ait été en lui « résolue » :

> C'est donc pourquoy, bien que cette manducation de Christ ait esté réelle, et véritable, il ne s'ensuit pas pourtant que ce qu'il a mangé ait esté digéré naturellement et distribué en nourriture, comme aux hommes mortels et sains. Voilà pourquoy les aucuns (comme S. Chrysost.) appellent ce manger admirable ou miraculeux (comme nous) les autres (comme C. Jansen. au chapitre 147. de sa Concord.) disent que tout ainsi qu'il mangea surnaturellement, ainsi a il surnaturellement digéré (c'est-à-dire consommé) ce qu'il avoit mangé.[3]

Mais La Ceppède poursuit et « joue le jeu » semble-t-il jusqu'au bout, puisqu'il relance délibérément le propos en instaurant un dialogue virtuel : « Voire, mais dit le curieux, que devint donc cette viande ? » À cette question rhétorique, la réponse que produit La Ceppède relève, il faut en convenir, d'une première pirouette : « Voyez l'annotation suivante »… Mais l'annotation promise[4] laisse « le curieux »… sur sa faim (!) puisqu'elle conclut sur une nouvelle pirouette qui témoigne, selon nous, par sa désinvolture, d'un humour qui n'est pas sans rappeler les écarts parfois facétieux de Montaigne !

> C'est que puisque le corps du Christ resuscité estoit glorieux, on peut dire que la dot ou vertu surnaturelle de la subtilité, il a peu ne point retenir cette viande dans son estomach, ains l'expulser sans résistance en un autre lieu, où bon luy a semblé.[5]

IV. E. 3. LE CORPS PARFUMÉ

Il est enfin un dernier domaine lié à la fois à la théologie et à ce curieux mélange de rationalité et de fantaisie qu'il n'est pas rare de rencontrer à cette charnière temporelle et culturelle entre la France

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] Annotation 4 *Consommant* p. 302 du sonnet II, II, 62.
[5] *Ibidem*.

renaissante et la France plus moderne du XVIIe siècle : ce sont les considérations olfactives sur les corps glorieux des ressuscités et les dépouilles de ceux qui moururent « en odeur de sainteté ». La Ceppède indique que le Christ ressuscité est reconnu comme tel par les Apôtres d'abord parce qu'il partage un repas avec eux, mais aussi parce qu'il émane de son corps glorieux un suave parfum ; le sonnet[1] qui évoque cette étrange vertu mérite d'être rapporté :

> De ceste vérité la preuve véritable
> Ayant par trois des sens couru légèrement
> Par l'oüye, & la veüe, & par l'attouchement
> Ores par le quatrième est faicte indubitable.
>
> La cinquième la rend du tout non disputable :
> Car les corps glorieux (mais plus parfaictement
> Celuy du Christ depuis le clair r'avivement)
> Parfument l'odorat d'un parfum délectable ?
>
> Ainsi que la Baleine odorante en sa faim
> Par son odeur attire, & et prend avec cet haim [hameçon]
> Mille, & mille poissons dont elle fait curée :
>
> Le Christ attire ainsi par la souesve odeur
> De son corps revivant, ceste troupe égarée,
> Pour saouler de ce mets son amoureuse ardeur.[2]

Ce sonnet a ceci de remarquable qu'il évoque cet indice très particulier du parfum de sainteté en associant, dans une comparaison authentiquement baroque, le Christ à une baleine qui, affamée, se repaît de poissons grâce au parfum qu'elle dégage pour les attirer. L'annotation qui lui est attachée ne recèle aucune touche grotesque, technique, elle s'avère être un lieu de débat argumenté par des autorités et elle est marquée par une prise de position finale. Moins déconcertante pour un lecteur contemporain, elle se limite à l'évocation du parfum délectable :

> *Parfument l'odorat d'un parfum délectable :* Cette assertion que les corps glorieux des élus resuscitez sentent très bons, et parfument non seulement les sens de l'odorat, mais encor les lieux mesme où ils sont, est des DD. de l'Eglise. Voicy ce qu'en escrit Sebastien Barradas Professeur Théologie en ses Comment. sur l'histoire et Concord. des Evang. au tom. 3. livre 10. chapitre 3. de sanct. volupt. corp. beat. Odor in caelo non deerit (inquit) quem ipsa beatorum corpora efflabunt, et forsitan ipsum Empyreum caelum. Puis rapportant ce que sainct Thomas a dit sur le 4. des senten. distinct. 44. quest. 1. article 1. ibi, Ad tertium. Que les humiditez excrementeuses, et superfluës, qui sont maintenant en nos intestins, n'y seront plus en la Résurrection : et qu'ils seront au lieu d'icelles remplis d'autres humiditez decentes et loüables : il adjoute Exhalabunt hæ nobiles humiditates odorem singularem. Ainsi encore l'asseure Ion. Carthagena aussi professeur, en l'homélie 5. du livre 14 de ses homil. In univer. Christia. relig. arcana. En ces mots : Sciendum gloriosa corpora miro odore fragrare. Et après pour confirmer que le corps du Sauveur resuscité estoit très-odorant il apporte l'authorité de S. Vincent Ferrier, qui dit en son serm. 7. que le Christ lors qu'en sainct Jean 20. il souffla ou respira sur ses Apostres, leur disant de recevoir le S. Esprit, leur fit sentir par cette respiration une très-soüesve odeur. Ceux qui ont eu ce bonheur de voir les os des SS Maries en ce pays de Provence attestent, qu'ils sont grandement odorans. S. Jean Damasc. en son histoire de Barlaam, et Josaphat, au chapitre 40. sur la fin, atteste que les corps de ces deux trèsparfaicts et saincts Anachoretes estant desenterrez par le Roy Barachie poussoient une très-suave odeur. Il y a maint autre exemple pour les corps des saincts non encor resuscitez, au raport de Ribaden. en ses Fleurs de la vie des saincts, après les plus anciens Historiogr. qu'il cotte. Il asseure cette odeur ès corps de S. André Carme, Eveque de Fiesole, de sainct Laurens

[1] II, II, 64.
[2] II, II, 64.

> Justinian Patriar. de Vensie, de S. Marguerite d'Hongrie, de S. Eulalie, de S. Thomas d'Aquin, de sainct Baule, de sainct François de Paule, de S. Vincent Ferrier, de S. Antonin, de sainct Prosper, de la saincte Royne de Portugal Elisabet, de sainct Estienne, de S. Albert , de saint Estienne Roy d'Hongrie, et de maint autre. A combien plus haute raison doncques devons nous croire odorans les corps des saincts r'avivez jouyssans de la parfaicte beatitude ?[1]

L'annotation, conséquente par sa longueur, rassemble l'aspect technique exposé par des théologiens : la substitution de substances nobles aux résidus des aliments ingérés. La mention par le poète aixois de témoignages plus proches de l'auteur lui-même évoquant le parfum des reliques de saintes : « Ceux qui ont eu ce bonheur de voir les os des SS Maries en ce pays de Provence attestent, qu'ils sont grandement odorans » sont, peut-être, autobiographiques… En effet, si l'on considère la proximité de « La Sainte Baume »[2] qui est un haut-lieu pour la vénération de Marie-Madeleine, site que, de surcroît, le procès de Gaufridy a mis encore en lumière – il est légitime de s'interroger sur l'identité de ces témoins. La Ceppède ne serait-il pas de ceux-là ?

Une fois encore, c'est l'annotation qui est le support « dilaté » du sens produit par la méditation, c'est sans doute ce qui explique qu'elle fasse silence sur l'image délicieusement « surréaliste » avant l'heure de la baleine parfumée qui rappelle évidemment le « grand poisson » dont le prophète Jonas a réussi à s'extirper. Dans la perspective symbolique qui structure cette poésie dévote, la baleine parfumée évoque aussi les bouches de l'Enfer vaincu d'où le Christ est sorti ressuscité. La baleine, par métonymie, devient, nous l'avons déjà constaté, le Christ, lui qui inverse radicalement les codes puisqu'à travers lui la Mort est vaincue par la Vie[3].

Mais il s'agit là de connotations non confirmées, l'image du cétacé réceptacle de fragrances est avant tout ornementale. Dans ce cas précis, il est manifeste que l'annotation s'avère – ce qui n'est pas la règle dans les *Théorèmes* – plus « sage » que le sonnet. Cette occurrence est en effet assez rare puisque d'ordinaire les annotations peuvent s'épanouir, au contraire, en de véritables « cabinets de curiosités ».

V. L'amateur de « curiosités »

La Ceppède nous en donne deux exemples, parmi de nombreux autres. L'un relève d'une sorte d'anthropologie d'apparence assez montaignienne, une polymathie caractéristique d'érudits de ce temps comme Claude Expilly – qui se flattait d'être de ses amis[4] – pouvait aussi la pratiquer. Elle commente la

[1] Annotation 5 *Parfument l'odorat d'un parfum délectable* p. 306 du sonnet II, II, 64.
[2] À une soixantaine de kilomètres de Marseille et d'Aix-en-Provence.
[3] Cf. *supra* « le pouvoir des images au service de la méditation ».
[4] Yvette Quenot, « Une lettre de Jean de La Ceppède à Claude Expilly », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1998, 50, 1, p. 81-86 : « Boniel de Catilhon, dans sa biographie de Claude Expilly, rappelle que son oncle aymoit grandement les hommes doctes et qu'il en estoit réciproquement chéry & prisé. Parmi les noms qu'il cite, se trouve La Ceppède, somme toute en bonne compagnie : Philippe des Portes, Abbé de Tyron ; le docte Isaac Cazaubon, sur la mort duquel il composa ce beau Poëme qu'il dedia à Jacques Roy de la grande Bretagne ; Dom d'Affringues, cet illustre Général des Chartreux ; ce prodique de la Jurisprudence, le Président Faber, & le sieur de La Ceppède, premier Président en la Chambre des Comptes de Provence […] & un nombre presque infiny d'autres grands & rares hommes, que je passe sous silence… »

coutume universelle (à la fois dans l'espace et le temps) d'embrasser, par révérence, les genoux d'une personne infiniment respectée, l'autre anecdote évoque un fait hors du commun qui pourrait figurer dans les *Mirabilia*. Les deux exemples que nous allons considérer démontrent l'attrait de cet héritier du Moyen Âge et de la Renaissance pour ce qui est curieux, étrange, en un mot remarquable qu'il s'agisse de traits hors du commun de la nature humaine ou de phénomènes dont la causalité demeurerait inexplicable si l'impact du merveilleux devait être récusé.

V. A. LES GENOUX, SIÈGE DE L'ESPRIT VITAL

Alors que La Ceppède révèle l'accueil triomphal accordé au Christ par les augustes prophètes qui l'ont précédé puisqu'il vient les délivrer des Enfers, il précise que se prosternant devant lui, ils embrassent ses genoux dans les vers suivants :

> Ces vieux Pères voyans l'Autheur de leur repos
> Embrassent ses genoux : luy disent ces propos.
> Enfin vous voilà donc nostre unique espérance.[1]

Il ajoute l'annotation suivante consacrée au geste d'adoration que traduit la civilité toute particulière adoptée, affirme-t-il, par de nombreux peuples – dès l'Antiquité et sous diverses latitudes – de cajoler les genoux de personnes que l'on veut honorer :

> *Embrassent les genoux : Salvatoris sui genibus advoluti.* Dit S. Augustin sur la fin dudit serm. 52. in append. de divers. la coustume d'embrasser les genoux à ceux qu'on supplie, et les caresser étroitement, et fort humblement, a esté de tout temps parmy tous les peuples. Comme on void au 1.et 14. de l'Iliad. d'Homère et aux autres Poëtes. En Seneq. au liv. de la briev. de la vie chap. 8 et ailleurs. Pource dit Plin. (au 11. liv. de l'hist. natur. chap. 45). Qu'il y a quelque religion aux genoux de l'homme par l'observation des Gents. Les supplians les embrassent, et tendent là leurs mains : ils les adorent comme les Autels. Pource, peut estre que les genoux ont un esprit vital. Car en l'une et l'autre joincture du genoïl, gauche et droicte, il y a comme une double fossette ou vuide par où à la première ouverture l'esprit s'enfuit.

La Ceppède cite saint Augustin mais aussi le poète Homère, les historiens Pline et Sénèque, pour mentionner et décrire un geste de soumission et de vénération, « la coustume d'embrasser les genoux à ceux qu'on supplie, et les caresser étroitement, et fort humblement ». Ceci n'a rien de très surprenant chez ce commentateur méticuleux des faits, gestes et dits que suscitent les apparitions du Christ ; mais il ajoute une justification d'ordre anatomique et physiologique beaucoup moins convenue afin d'expliquer que ce soient précisément les genoux qui soient distingués chez une personne éminente. L'explication ne lasse pas de surprendre : « Pource, peut estre que les genoux ont un esprit vital. Car en l'une et l'autre joincture du genoïl, gauche et droicte, il y a comme une double fossette ou vuide par où à la première ouverture l'esprit s'enfuit. »

On concédera que l'auteur, avisé, ne présente pas cette remarque comme une vérité révélée mais comme une hypothèse résultant d'une observation empirique des société humaines (« Pource, peut estre que les genoux ont un esprit vital » *:* la modalisation « peut-être » dénote une prudence relative). Cependant, elle marque un certain attrait de cet érudit pour les faits curieux qu'il juge signifiants sur lesquels peuvent être élaborées des théories non confirmées par l'esprit scientifique ; le docte magistrat,

[1] II, I, 7.

ami du docteur Mérindol, ne semble pas témoigner ici l'esprit de rigueur qu'il a su pourtant mettre en œuvre dans des démonstrations et des argumentations attachées au débat théologique…

V. B. LA FONTAINE MIRACULEUSE

De semblable façon, le goût de La Ceppède pour les « curiosités » apparaît clairement dans cette allusion[1] à une fontaine merveilleuse qui n'éteint pas les brandons enflammés mais paradoxalement les ravive lorsqu'ils ne sont que torches éteintes. Il va utiliser ce fait prodigieux comme la métaphore *in praesentia* du sépulcre d'où émerge le Christ rédempteur, « rallumé » c'est-à-dire ressuscité après un passage par la Mort :

> Cest Autheur en son liv. de mirabilib. Mund. chapitre 3. récite qu'en certaine Province on trouve une Fontaine de telle nature, que si on jette dans son eau une torche alumée, la flamme est aussi tost esteincte : Et si le mesme flambeau esteint, est replongé dedans, le voila tout aussi tost sortir vivement r'allumé. C'est ce qui est arrivé à nostre Sauveur, et qui doit arriver à tous les mortels. Vivant, le flambeau de la vie a esté jetté, et le nostre l'est et sera aussi dans la mer des tribulations et souffrances de cette vie, et en fin de la mort. C'est pourquoy il fait cette plainte par son Prophète, et ce Prophète l'a faicte aussi pour luy et pour nous tous au pseau. 68. verset 1. 2. et 3. Intraverunt aquae (dit-il) usque ad animam meam. Infixus sum in limo profundi, et non est substantia. Veni in altitudinem maris et tempestas demersit me. Enfin comme un brandon esteint, il a esté jetté (nous le serons aussi) dans la fontaine du sépulchre, d'où il est sorty r'allumé, et revivant. Et cette flamme vitale que les flots des persécutions avoient esteinte, rebrille au sortir du tombeau avec plus de jour, et de beauté que devant. Le mesme nous doit arriver par sa grace.

L'annotation s'achève en effet sur un « similé »[2] *:*

Sépulcre	Fontaine miraculeuse
Torche	Christ/mortels
Feu éteint	Christ assassiné par les persécutions
Feu rallumé et ravivé	Résurrection

Ce goût pour l'image, à la fois poétique et argumentative par le biais de l'analogie, démontre d'ailleurs que les annotations peuvent quoiqu'en prose, conduire à une poétisation discrète qui assurent à certaines notes une élégance qui n'est pas sans évoquer celle de poèmes en prose.

VI. Le poète en prose

Une annotation mérite en particulier ce rapprochement avec cette forme poétique encore à inventer. On y découvre un récit qui reprend la vieille tradition des psychomachies dans lequel Satan, d'abord figuré sous les traits d'un « Corsaire » muni donc d'une « lettre de course », se rebelle en « Pyrate »

[1] Annotation 4 *Solin* p. 135 du sonnet II, I, 47.

[2] Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 953 : « Similé : type de comparaison multiple, composée d'une série d'images (images est pris ici au sens mathématique du terme) dont chacune réfléchit un point réel et un seul. Cet ensemble de relations forme donc une bijection, qui est une figure à symétrie axiale ».

pourchassé par le Christ. La métaphore filée se dédouble alors navire pirate contre navire loyaliste, nef stygieuse contre nef ecclésiale :

> *Des confins de la terre :* suivant ce que David avoit dit Pseau. 18. vers. 5. *In omnem terram exivit sonus eorum, & in fines orbis terrae verba corum*. Paroles que S. Paul rapporte (& nous le suivons) à la prédication de l'Evangile aux Rom. 10. vers. 18. Le Corsaire du Tartare avec le gros navire de son pouvoir superbe courant sur la mer de ce monde avoit escumé, prins, et mis aux ceps plusieurs mortels : au temps préordonné, Christ au contraire a basti le puissant vaisseau de l'Eglise, pour ruiner et chasser ce Pyrate. Jusqu'à présent ce vaisseau a séjourné dans le Cénacle comme dans un havre attendant du Ciel le vent propice pour démarrer. Le voicy qui souffle à grosse haleine dans ses voiles. Il sort donques du port, & singlant en haute mer, son fort Pilote S. Pierre attaque le Corsaire & d'abord au premier choc luy emporte d'emblée trois mille Juifs, comme atteste sainct Luc au 2. des act. vers.41. joints les precedents dez le 14. tantost cinq mille (au chap. 4. vers. 4). Et tantost plus grand nombre comme au chap. 21 vers. 20. Or ce vent favorable et véhément n'a pas seulement fait naviguer ce vaisseau par la Judée : mais il l'a porté jusques aux plus éloignez confins de la terre ; pource que jusques-là ce pyrate ennemy avoit ravagé : Il faloit bien à la vérité que ce vent feut véhément & fort pour pouvoir séparer ces nochers, & ces matelots de leur patrie, & leur faire quitter promptement leurs parens, leurs commoditez, leurs aisances, & leurs plaisirs : comme ils firent dez qu'ils eurent receu cest Esprit sainct. [1]

On pourrait évidemment objecter à juste titre que le terme n'est pas adéquat d'ailleurs nous n'attribuons pas un tel statut à ce court texte en prose ; mais nous soulignons la dimension poétique qui s'impose dans la métaphore filée et dépasse la simple visée didactique. Suzanne Bernard, dans sa thèse *Le Poème en prose*, convient d'ailleurs volontiers que la porosité de la frontière entre la poésie et la prose a été inconcevable pour les classiques (mais aussi pour les baroques, ajouterions-nous) [2]. De fait, la poésie de La Ceppède n'a que fort peu de points communs avec Alosyus Bertrand, mais examinons un instant ce texte harmonieux, clos sur lui-même, et qui pourtant n'est pas enfermé dans un cadre prédéfini. Considérons-le un instant sans la volonté de le catégoriser diachroniquement...

Une première remarque s'impose à sa lecture : cette annotation se démarque de la majorité de celles que nous avons pu rencontrer. Non par le format pas plus que par le sujet mais elle se constitue, sans le déclarer explicitement, comme un doublon en prose du sonnet. Plus précisément, elle résonne comme un écho prosaïque à un sonnet au style très précieux presque maniériste aux accents ronsardiens (le sonnet qui physiquement la précède) comme une *retractatio* qui se développerait dans une nouvelle image :

> Rare eschange d'amour, nostre bas élément
> Remit n'aguière au Ciel ceste chair précieuse
> Du verbe : & ce jourd'huy l'Olympe heureusement

[1] Annotation 5 *Des confins de la terre* p. 551 du sonnet II, IV, 4.

[2] Suzanne Bernard, *Le Poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 10 : « Pour nos pères, en effet, les domaines de la poésie et de la prose sont nettement délimités, la poésie étant l'art des vers, et se trouvant ainsi définie comme une forme, et rien d'autre. Il est évident que si l'on identifie ainsi poésie et versification, la question du poème en prose ne se pose plus – il est impossible par définition. L'âge classique, qui pose en principe la distinction des genres, et qui souhaite voir régner l'ordre dans les belles-lettres comme ailleurs, ne pouvait voir dans le poème en prose qu'un affreux bâtard, un monstre non viable. De même qu'à la prose poétique, on lui refuse toute possibilité d'exister. À la déclaration de l'abbé d'Olivet : "Je ne sais ce que c'est ni que prose poétique, ni que poésie prosaïque : je ne vois que d'insipides vers, et dans l'autre qu'une prose où se rassemblent tous les vices que Longin oppose au sublime" fait écho, en 1777 encore l'*Encyclopédie* de d'Alembert, qui, à l'article Prose se borne à concéder que la Psyché de La Fontaine aurait mérité le nom de Poème "s'il y avait des poèmes en prose". »

Rend de cest Esprit sainct la terre glorieuse.

Il souffle à grosse haleine (ores que gracieuse)
Pour rendre nostre effort, comme luy, véhément
A conquérir le Ciel : qui se plaist grandement
De se laisser forcer à l'âme audacieuse.

Pour nous apprendre aussi qu'il nous faut entonner
Bien haut la loy de Dieu : comme on faict résonner
Par un souffle puissant la trompette de guerre.

Ce vent roide, & propice empoupe, & vient régir
Le vaisseau de l'Eglise, & le fera surgir
Aux havres plus loingtains des confins de la terre.[1]

L'annotation éclaire ce sonnet assez énigmatique en développant un jeu d'images analogiques, et de fait, explicatives. Il est avéré que La Ceppède ne considérait pas ses annotations comme des formes poétiques, la cause ne fait pas débat. Pourtant certaines d'entre elles, comme ce texte, donnent la clef de ce qui n'est présenté que symboliquement dans le sonnet : ici le combat que se livrent l'Église et Satan. Pour autant, l'élucidation – quoiqu'en prose – n'est pas ravalée à une plate paraphrase qui faciliterait la compréhension du sonnet. L'exemple qui nous occupe présente un espace poétique non revendiqué mais bien réel. En effet, prosaïque, il n'affiche aucune ambition littéraire et ne s'emploie à qu'éclairer efficacement et avec élégance une signification qui cantonnée au sonnet serait demeurée assez obscure.

Pourtant, il s'agit là d'un système rhétorique limité dans son format et circonscrit par le cadre peu prestigieux de la prose, mais qui surprend par sa finesse et son élégance virtuoses : de ce texte très travaillé, s'échappent de véritables harmoniques. On ne peut réduire cette annotation à la simple expansion explicative d'un sonnet fortement empreint de symbolisme.

L'impression prégnante qui se dégage de cette rhétorique dévote – à partir d'une forme qui ne se déclare pas poétique mais qui s'impose à notre imaginaire –, ne se retrouve en vérité que deux siècles et demi plus tard dans les poèmes en prose. Le texte dit autre chose que lui-même, il dessine harmonieusement un récit épique où notre imagination est invitée à se déployer.

Puisque nous ne pouvons convoquer, à proprement parler, le concept de poème en prose, nous nous limiterons donc à souligner quelques caractéristiques tout à fait saillantes et significatives de cette annotation, si représentative de l'art et de la pensée élégante de La Ceppède, maître styliste. Elles la font glisser, évidemment à l'insu du poète lui-même, dans une grâce et une esthétique qui préfigurent *mutatis mutandis* le poème en prose. On goûtera donc cette harmonie qui relève en premier lieu de la volonté consciente de l'auteur d'organiser – *via* le format de l'annotation – une pensée en texte clos sur lui-même (ce qui fait d'ailleurs que l'on ne peut rigoureusement pas parler, à son propos, non plus, de prose poétique). Cette harmonie est attachée à sa brièveté et à sa densité et, enfin, à l'organisation d'un récit allégorique extrêmement cohérent. L'ensemble déploie une vision spirituelle portée par une langue riche, saturée d'effets rhétoriques. Avec ce bref récit à visée didactique, La Ceppède rend originalement compte du mystère de la Pentecôte via une métaphore filée, extrêmement cohérente qui évoque, une fois encore la structure d'un *similé*.

[1] II, II, 4.

Le Corsaire du Tarrare avec le gros navire de son pouvoir superbe	Satan avec ses pompes et ses œuvres
La mer de ce monde	Le monde et la société
Le puissant bateau de l'Église	L'Église et la communauté des Apôtres
Avoit escumé, prins et mis aux ceps plusieurs mortels	Avait fait basculer dans le péché et la damnation
Le Cénacle	Un havre
Le vent propice	Le vent Paraclet de la Pentecôte
Il sort du port	Les Apôtres quittent le Cénacle pour porter la Bonne Parole
Son fort pilote	Saint Pierre, chef des Apôtres
Emporte d'emblée trois mille Juifs […] tantost cinq mille […] et tantost le plus grand nombre	Les premiers Juifs convertis
N'a pas fait seulement naviguer ce vaisseau par la Judée mais il l'a porté jusques aux plus éloignez confins de la terre	Les apôtres évangélisent après la Pentecôte sillonnant le monde antique
Vent véhément et fort	Le vent Paraclet de l'Esprit Saint

On remarquera la présence de marqueurs très parlants pour identifier les comparants : « superbe » signe le Diable, la « mer » surtout dans la poésie baroque désigne fréquemment le monde, le « pilote » marque Pierre, futur pape, le vent est traditionnellement associé à l'Esprit Saint. Les marqueurs sont confortés par des métaphores extrêmement explicites de type A de B[1] (« le gros navire de son pouvoir superbe » ; « la mer de ce monde » ; « le vaisseau de l'Église ») ce qui facilite de surcroît la compréhension de métaphores *in absentia* qui leur sont contiguës (ces nochers et ces matelots) de même que l'antonomase le

[1] Où A désigne le comparant et B le comparé.

Corsaire du Tarrare qui désigne le maître du péché comme l'organisateur transgressif d'entreprises de prédation. Ainsi, le combat du Bien contre le Mal, l'engagement nouveau des Apôtres, sont-ils habilement transposés dans un récit de combat naval dont la portée est évidemment symbolique…

La Ceppède démontre ce faisant la labilité – sans aucune connotation négative – de son art. Bien qu'il fût l'ami de François Malherbe, La Ceppède n'est heureusement pas contraint par la conception rigide de la littérature que développe le poète officiel de Marie de Médicis, obsédé pour sa part par la pureté des formes et des genres. Les annotations des *Théorèmes* ne sont pas régies par des règles bien définies – quoi qu'en dise La Ceppède et comme en atteste leur extrême diversité tant thématique que formelle – le lecteur peut, en effet, légitimement ne pas s'en tenir au discours que tient La Ceppède sur son art, et s'interdire de goûter les blandices de sa pratique littéraire réelle… Les annotations ne sont pas contraintes non plus par l'exigence dévote extrême mise en œuvre dans les sonnets. Les annotations peuvent donc développer d'autres atouts que les méditations de sorte qu'elles évoquent parfois même, par le biais de récits bien enlevés, les courtes pièces qui mêlent péripéties, humour et enseignements plus doctes que l'on goûte sous la plume des conteurs de la Renaissance comme Marguerite de Navarre.

VII. Le conteur

L'annotation « De ce bois qu'il perça »[1] du sonnet 33 du premier livre des *Théorèmes* de 1622 développe ainsi un assez long récit. Le sonnet auquel elle se rapporte ne recèle que peu d'attraits poétiques, il est exclusivement et pesamment didactique : on y relève un présent gnomique qui assoit l'injonction exégétique (« il faut interpréter ce traict ») et une conjonction de coordination causale (« *car* le Ciel ») qui ne laissent aucun doute sur sa vocation exégétique :

> Mon Prince se tirant hors de la Sépulture
> Pour remonter au Ciel, a repris justement
> Et sa chair, et son sang, et tout ce dont nature
> Provide a composé cet homme artistement.
>
> Il faut interpréter ce traict discrètement.
> Car le Ciel à la chair ne peut faire ouverture,
> Qu'elle ne soit premier nette parfaitement,
> Ni le sang estre au Ciel que franc de pourriture.
>
> Mais si ce bon Seigneur tout son sang a repris,
> Les Romains seront-ils comme imposteurs repris,
> Qui disent en avoir ? Ils sont francs d'imposture.
>
> Ils en ont, mais non pas de celui qu'il versa,
> Ains du miraculeux que l'orde forfaiture
> D'un Juif tira du flanc de ce bois qu'il perça.

[1] Annotation 3 *De ce bois qu'il perça* p. 94 du sonnet II, I, 33. Ce texte figure dans son intégralité en annexe p. 572.

La Ceppède ne fait clairement pas ici œuvre de poète mais de pédagogue, tel est ici son seul souci. La question qu'il pose n'a rien de naturel et seule compte la réponse : « Ils sont francs d'imposture. / Ils en ont, mais non pas de celui qu'il versa, / Ains du miraculeux que l'orde forfaiture / D'un Juif tira du flanc de ce bois qu'il perça ». Cette – presque – trop longue réponse n'a d'autre fonction que celle d'introduire l'annotation « De ce bois qu'il perça » qui lui est attachée. Une nouvelle fois, nous pouvons mesurer combien l'annotation n'a rien d'ancillaire puisque c'est le sonnet tout entier qui joue un rôle auxiliaire pour une annotation assumant un rôle central dans l'exercice méditatif qui se prépare.

Il est aisé d'identifier dans cette annotation, qui attise le double intérêt du méditant (pour son enseignement) et du lecteur (pour son « alacrité » littéraire), les codes formels d'une historiette comme nous les retrouvons, par exemple, dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. L'essentiel du sonnet auquel elle est attachée porte sur une interrogation sur la nature du sang attribué au Christ que l'on présente dans deux reliquaires (l'un à Rome, dans la basilique de Latran et l'autre à Mantoue). Plus exactement, l'annotation explique que la question porte sur l'origine de ce sang – dont on ne conteste pas qu'il appartienne au Christ – mais il demeure un doute sur son origine. Ce sang est-il d'origine naturelle ou miraculeuse ? Les traducteurs de *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine, publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade, précisent que cette question est posée dès les premiers siècles du christianisme, puisqu'à travers elle, à partir de textes très anciens – bien avant le XIIe siècle –, avait été posé le problème de ce sang du Christ demeuré sur Terre, notamment dans les reliques. Ce sang aurait dû réintégrer le corps glorieux et impassible du Christ au moment de la Résurrection. Très précieux mais problématique, ce sang aurait dû définitivement disparaître dès lors de la surface de la Terre après son Ascension :

> Les *exempla* portent sur les vertus de la représentation figurée de la Croix (le crucifix ou la croix peinte) et sur celle du signe de croix. Les deux premiers (dont le second vient de Jean de Mailly) montrent comment des crucifix ou images du Christ en croix, maltraités par les Juifs, se mettent à saigner. Ce type de récit circulait beaucoup à partir du XIIe siècle, même si les textes sont souvent plus anciens ; le sang gouttant miraculeusement de ces images permit d'expliquer les reliques du sang du Christ, alors que le sang de son corps propre aurait dû réintégrer son corps de gloire au moment de la résurrection. [1]

La Ceppède endosse donc ce questionnement théologique issu de la tradition, repris par Jacques de Voragine. D'une certaine façon, à travers cette reprise, La Ceppède réactualise en 1622 la question qu'il avait déjà formulée, dans un autre contexte, dans son annotation de 1613 qui commentait l'origine de la sueur sanglante survenue lors de l'agonie au mont des Oliviers. Il donne un ultime écho à cette thématique du sang si présente dans son œuvre même si pour le sonnet II, I, 33, le contexte et la présentation formelle diffèrent nettement. En effet, à la différence du récit de son agonie, le Christ est maintenant mort, il est ressuscité. Or, admettre qu'une petite quantité de son sang serait resté sur Terre pose problème… Épineux mystère en effet, car comment envisager un accomplissement théologique si l'action matérielle d'un sang versé demeurait de fait inaccomplie ? La résurrection dans un corps glorieux ne s'avérerait-elle de fait que partielle ? Cette conception n'est décidément pas recevable…

En d'autres termes, la Résurrection du Christ et son Ascension étant incontestables, comment considérer ces « restes » de sang – si ce sont bien la matérialisation d'une petite quantité du sang du Christ ? Toute relique terrestre – parfaitement vénérable pour une sainte ou un saint – est inenvisageable pour le Rédempteur qui a endossé son corps glorieux :

---

[1] Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, introduction aux notes (Alain Boureau, Pascal Collomb, Monique Goullet, Laurence Moulinier et Stefano Mula) portant sur « l'exaltation de la sainte croix », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004 p. 1379.

> La conception de tout ce sizain est sur ce doute, s'il est demeuré en terre quelque petite portion du sang du Seigneur.

Une première remarque s'impose : bien que la structure de l'annotation constitue visuellement un bloc homogène, sa thématique est double. Le début de l'annotation présente la thèse à démontrer. Elle peut se résumer ainsi : le sang du Christ présenté comme relique aux croyants ne peut être le sang originel puisque le Christ remonté aux Cieux n'a laissé aucune trace matérielle sur terre, il ne peut s'agir que d'un sang miraculeusement extrait d'un objet sacré en l'occurrence d'un crucifix en bois. Ce début de type argumentatif se distingue du corps de texte qui est un récit.

Revenons donc au début de l'annotation qui mentionne l'existence à Rome et à Mantoue de reliques consistant en un peu de sang du Christ recueilli à la suite d'un miracle résultant – inversion du sacré – de la profanation d'un crucifix :

> C'est-à-dire de l'Image du bois du Christ que les Juifs crucifièrent. A la vérité S. Athanas. ne dit pas qu'elle fut de bois, mais il ne dit pas aussi de quelle matière elle estoit. Et pource il est croyable qu'elle estoit plustot de bois que de pierre : puis que le coup de lance la perça si aysément. La conception de tout ce sizain est sur ce doute, s'il est demeuré en terre quelque petite portion du sang du Seigneur. La raison de douter est qu'à Rome en la Basilique de Latran, et à Mantouë encor on conserve et monstre du sang qu'on dit estre de Christ.

Le pseudo-dilemme est rapidement tranché par le poète. Comme il le fait toujours quand le point considéré ne fait pas véritablement débat, La Ceppède se range à l'avis des autorités ecclésiastiques, il s'agit d'un sang miraculeux même si l'on entend une certaine forme de méfiance « résiduelle » transparaître dans l'expression « qu'on dit estre de Christ » :

> Et la résolution est que ce n'est point du mesme sang du corps ; mais celuy qui sortit miraculeusement de son Image qui fut crucifiée longtemps après luy. Ainsi dit sainct Thomas en la 3. part. quest. 54. art. 2. sur la fin. Ainsi S. Athanas. au liv. de la passion de l'Image du Seigneur chap.7. rapporté au 7. Synod. act. 4 Turrecremat, au chap. Invita, de consecrat. distinct. 2. Innocen. 3. au liv. 4. du Mystère de la Messe chap. 30. L'histoire de cette Image est telle au raport de S. Athanas. du 1. jusqu'au dernier chap. dudit livret.

Le présent gnomique atteste de la pertinence de cette assertion qui ne saurait être contestée. Mais, alors que le sujet du débat a trouvé une conclusion apparemment définitive, non sujette à contestation, l'annotation poursuit son cours, se déploie, empruntant une autre forme littéraire, celle d'un récit dont la couleur s'accorde avec les historiettes du temps. La narration rapporte l'épisode de la profanation. On peut constater que le « chapeau » introductif que nous venons de mentionner, complétait et concluait le poème par le biais d'une paraphrase explicative, alors que le récit, lui, ne fait plus référence à quelque débat. Remémorant la lointaine origine d'une question rapidement tranchée, le récit se déroule avec force détails et une vivacité certaine. Son irruption a probablement pour objet de rendre ces conclusions mémorables par la force d'un récit porteur d'une aura merveilleuse. Le centre de gravité de l'annotation vient de se déplacer, l'art du conteur relègue la docte réflexion délibérative du théologien à une question résolue, et, *de facto*, l'éclipse. Le récit renvoie, en effet, par son style, aux canons de deux types de narration qui en lui fusionnent : d'une part le récit hagiographique que l'on retrouve dans *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine et celui de l'historiette à visée didactique fréquente chez les conteurs renaissants.

VII. A. LE RÉCIT HAGIOGRAPHIQUE

Nous avons eu en effet la surprise de retrouver la matrice du récit développé dans l'annotation laceppédinenne dans un récit tiré de *La Légende Dorée* que nous reproduisons ci-après, et que La Ceppède ne mentionne absolument pas – pratique parfaitement singulière chez lui. Voici les deux récits confrontés et le commentaire des modifications apportées par La Ceppède :

Schéma narratif	**L'*exemplum* de *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine**	**Le récit de l'annotation de Jean de La Ceppède**
Situation initiale Le cadre spatial Les faits initiaux	En Syrie, dans la ville de Beyrouth, un chrétien loua sa demeure à l'année. En signe de piété il avait accroché une image du Seigneur en croix en face de son lit, et il y faisait des prières continuelles. Un an plus tard il loua une autre maison, et il oublia d'enlever l'image.	Il y a en Syrie une Cité entre Tyr et Sidon nommée Berith, de la domination d'Antioche, en laquelle habitoient un grand nombre de Chrestiens, un desquels ayant prins à loüage une maisonnette y logea tout contre la muraille vis-à-vis de son lit une Image de Jésus-Christ justement de sa taille. Long temps après il cerche et trouve un logis plus spacieux, auquel il transporte tout ce qu'il avoit dans le premier, excepté cette Image qui par oubly, ou par quelque secret de la providence de Dieu, demeura en cette première logette délaissée,
	Un juif loua son ancienne demeure,	et après habitée par un Juif qui y logea quelque temps sans prendre garde à cette Image.
Élément modificateur	et un jour il invita à manger un homme de sa tribu.	Un jour il invita à disner un de ses compagnons, qui estant à table jette ses yeux dans ce recoin de muraille où elle estoit aucunement cachée.
Première péripétie L'agression verbale	Au milieu du repas, le regard de l'invité tomba par hasard sur l'image fixée au mur. Il frémit de colère à l'égard de son hôte, et lui demanda sur un ton menaçant comment il osait conserver une image de Jésus de Nazareth. L'autre, qui n'avait pas encore vu l'image, jurait tout ce qu'il pouvait qu'il ignorait complétement l'existence de l'image dont il parlait.	Il l'advise, entre en furie, vomit cent blasphèmes contre Jésus-Christ, poüille son hoste,
Deuxième péripétie L'agression collective du juif	L'autre feignit alors de se calmer, mais il alla l'accuser devant les chefs de leur peuple. Toute une troupe de juifs vinrent alors chez lui ; trouvant l'image, ils accablèrent le juif de reproches sévères, et l'expulsèrent de la synagogue plus mort que vif.	et le défère aux Princes des Prestres, qui accompagnez des anciens du peuple se portent sur le lieu, vérifient cette accusation, saizissent l'accusé, luy font toute sorte d'injures, le torturent, et le chassent à demy mort de leur synagogue.
	Ils renouvelèrent sur l'image toutes les humiliations de la Passion du Seigneur,	Après il saisissent irreverемment cette Image, la jettent par terre, et disent qu'ils

Troisième péripétie La profanation de l'Image	tout en piétinant l'image. Quand ils lui perforèrent le flanc, il s'en écoula assez de sang et d'eau pour remplir un vase.	luy devoient faire toutes les mesmes indignitez que leurs pères avoient fait à celuy qu'elle refiguroit : Et soudain ils luy crachent en la face, la soufflètent, et luy percent de cloux les mains et les pieds, la couronnent d'espines, luy portent à la bouche du fiel, et du vinaigre, la frappent d'un rouzeau à la teste, et l'un d'eux en fin luy donne dans le flanc un rude coup de lance : et du lieu que le fer perça (comme de la playe du Christ) sortit soudain et découla longuement du sang et de l'eau en grande abondance.
Élément de résolution : phase 1 Le miracle de la guérison	Les juifs abasourdis le portèrent à la synagogue, et on oignit les malades avec cette eau et ce sang : tous guérirent aussitôt.	Les Juifs font aporter un vase pour recevoir ce sang, et cette eau, dont il est soudain remply et disent entre eux ; On compte merveilles de ce Christ, faisons conserver cette eau et ce sang dans nostre synagogue, appellons y nos malades, et leur en faisons des onctions, et nous verrons ce qui en sera, ils le pratiquent ainsi sur un paralytique, sur un aveugle, et sur plusieurs autres malades, tous lesquels par l'application de ce baume miraculeux sont aussi tost guéris.
	Alors les juifs racontèrent tout en détail à l'évêque du lieu, et ils reçurent tous le baptême et la foi du Christ. L'évêque conserva le sang dans des ampoules de cristal et de verre, convoqua le chrétien, et lui demanda qui avait peint une si belle image.	A ce coup les Princes des Prestres, les Anciens et toute la multitude des Juifs se convertissent, et adorent Jésus-Christ crucifié. Et s'en vont au Metropolitain, qui les enquiert soigneusement de ce fait, et puis mande venir à luy ce Chrestien, qui avoit posé et oublié cette Image en ladicte maison,
Élément de résolution : phase 2 Le miracle de la transmission	Celui-ci répondit : « C'est Nicodème qui l'a faite et, à sa mort, il l'a léguée à Gamaliel, et Gamaliel à Zachée, Zachée à Jacques, Jacques à Simon ; elle est restée à Jérusalem jusqu'à la chute de la ville, les fidèles l'ont transportée dans le royaume d'Agrippa, puis dans mon pays, où mes parents me l'ont léguée en héritage. »	duquel il apprend qu'elle fut jadis taillée de la main de Nicodème (qui vint vers Jésus-Christ de nuict) Que ce grand sculpteur mourant la délaissa à Gamaliel, Gamaliel à Jacques, Jacques à Siméon, Siméon à Zachée, et ainsi par succession de l'un à l'autre jusques à la subversion de Jérusalem 43 ans après l'Ascension du Seigneur : que deux ans avant la venuë de Tite Vespasian les fidèles, qui estoient dans ladicte ville, furent admonestez par le S. Esprit d'en sortir et d'emporter tout ce qu'ils avoient appartenant à leur vraye Religion, au Royaume d'Agrippa confédéré des Romains. Ce qu'ils firent. Et luy mesme qui avoit aprins le tout par tradition de ses maieurs, et qui par droit héritager d'iceux possédoit cette Image l'emporta quant et luy en Syrie, .
Balisage temporel	Cela se passait en l'an du Seigneur 750.	où elle a esté du despuis.

Situation finale La consécration de la basilique de St Sauveur du Latran dont la dédicace est le 9 novembre**.**	Alors tous les juifs consacrèrent leurs synagogues en églises, et on prit l'habitude de consacrer aussi les églises alors qu'auparavant, on ne consacrait que les autels. En raison de ce miracle, l'Église ordonna de célébrer la mémoire de la Passion du Seigneur le 5 des calendes de décembre, ou bien, à ce qu'on lit ailleurs, le 5 des ides de novembre. À Rome, on consacra aussi une église en l'honneur du Sauveur, où est conservée une ampoule de son sang et où se célèbre cette fête.	Soudain ce bon Evesque baptise tous ces Juifs convertis, et penitens : consacre leur Synagogue à leur réquisition sous le tiltre de S. Sauveur, distribue ce sang et cette eau dont ladite cruche estoit pleine, en des petites bouteilles de verre, et les envoye par toutes les Eglises des Chrestiens : et les prie de fester désormais solemnellement le neuviesme de Novembre jour auquel ce miracle avoit été fait.

La Ceppède reprend sans l'ombre d'un doute l'*exemplum* de *La Légende dorée* mais il lui insuffle plus de vivacité, plus de précision, faisant en sorte que son récit reprenne très fidèlement le texte scripturaire et accorde stylistiquement une place accrue à la manifestation des miracles :

- celui de la providence divine initiale (l'image n'ayant pas été placée là par hasard / la taille de l'Image correspondant « justement » au premier juif locataire de la maisonnette) ;
- celui de l'Image saignant ;
- celui de la conversion des Juifs ;
- celui de la transmission de l'image (*via* , entre autres pieuses transmissions, une intervention de l'Esprit Saint) ;
- celui de la consécration de l'église romaine de Saint-Sauveur du Latran.

On sera aussi sensible à la brutalité des premiers intervenants, notamment l'hôte indélicat, qui réagissent avec la violence instantanée que l'on peut remarquer lorsqu'un démon se trouve confronté à une image du Christ, de sorte que le baptême de tous les Juifs convertis semble être aussi la résultante d'un exorcisme réussi. Mais l'art de La Ceppède – que la confrontation avec le texte de De Voragine souligne de façon très visible –, repose aussi sur sa faculté à transformer un récit hagiographique assez lent et pesant en une historiette où se retrouve l'art du conteur.

VII. B. LE RÉCIT D'UNE HISTORIETTE

Dans l'annotation de La Ceppède, la légèreté est paradoxalement une composante d'une narration qui relate…. une profanation. Toutefois il convient de rappeler qu'elle se clôt pour le mieux puisqu'elle conduit à une conversion de masse ! De façon extrêmement prosaïque, on pourrait conclure que dans cette annotation comme dans la plupart des historiettes, « tout est bien qui finit bien… ».

Le récit est analeptique. Récit des origines de la relique, il est aussi – et surtout – sur un mode mineur, un écho heureux de la Passion. Il rapporte donc dans une relation factuelle et événementielle un épisode miraculeux. L'incipit affiche pourtant une série de circonstances présentées comme parfaitement fortuites. On a déjà relevé « justement de sa taille » (pur hasard mais… le crucifix a exactement sa place dans un coin de la maisonnette !). L'événement modificateur du récit introduit un « emboîtement » narratif avec changement du protagoniste : le chrétien a laissé la place à un Juif qui, suspecté de conversion par ses coreligionnaires, subit un traitement d'une rare violence qui rappelle la Passion : les cruautés sont semblables : « pouïlle son hoste / lui font toute sorte d'injures, le torturent, le chassent à demy mort. » Il en va de même pour les acteurs de la tragédie : « l'ymage de Jésus-Christ » est la victime des « Princes de Prestres » et des « anciens du Peuples » qui profèrent injures contre l'hôte, mais aussi des

« blasphèmes » contre le Christ. Le récit présente un exorcisme qui réussit : le vilain démon initial est défait, l'humour de l'historiette fait irruption au cœur de la tragédie.

Mais une fois encore, le schéma actantiel que le lecteur avait cru entrevoir évolue, car le sujet héroïque n'est pas la victime rouée de coups par ses compagnons fanatiques – puisqu'il est délaissé par eux mais aussi par le récit qui n'en fera plus jamais mention – mais l'Image du Christ, à laquelle s'adressent les opposants comme s'il s'agissait d'une personne. Une fois encore le récit de la Passion affleure, de façon infiniment plus nette cette fois : les allusions sont devenues des quasi-citations du supplice du Christ. Les fanatiques ne sont manifestement que les répliques des tortionnaires du Christ, juifs comme eux, transportés d'une rage ravivée. La Ceppède combine des éléments qui renvoient au Christ aux outrages : « ils luy crachent en la face, la soufflètent / la couronnent d'espines / la frappent d'un rouzeau à la teste », de la crucifixion : « luy percent de cloux les mains et les pieds / luy portent à la bouche du fiel, et du vinaigre / luy donne dans le flanc un rude coup de lance ». L'ensemble des péripéties qui ne respecte pas la chronologie matricielle de la Passion s'organise en un raccourci condensé, d'une âpreté et d'une rudesse intenses. La Passion, épisode historique, est réactualisée. Enfin du crucifix – et non de la dépouille humaine pendue à la croix – s'écoulent les deux humeurs christiques, le sang et l'eau.

On peut légitimement s'interroger sur la fonction jouée par ce récit repris de la *Légende Dorée*, retravaillé par le poète aixois, devenu annotation et appendice merveilleux de la Passion. On pourrait penser de prime abord qu'il vise une autonomisation du récit par rapport au prétexte dogmatique ; mais, dans cette hypothèse, l'effet obtenu le desservirait paradoxalement dans une perspective méditative. En effet, l'épisode ne peut rivaliser avec le récit de la Passion, il n'en est qu'un dérivé. Mais si l'histoire qui vise à frapper les esprits en rendant le Christ toujours plus vivant, est rapprochée du rôle joué par les historiettes, elle permet alors de faire entendre au lecteur que le sang ne vient pas directement du corps du Christ mais de lui par l'entremise de l'Image : le registre merveilleux actualise alors la Passion en légitimant le rôle des reliques. En effet, l'apparition des deux humeurs, le sang et l'eau, constitue le véritable élément de résolution du schéma narratif car les bourreaux, opposants du schéma actantiel, se métamorphosent quasiment immédiatement et sans difficulté aucune, en adjuvants particulièrement actifs et efficaces : « Les Juifs font aporter un vase pour recevoir ce sang, et cette eau, dont il est soudain remply et disent entre eux. On compte merveilles de ce Christ, faisons conserver cette eau et ce sang dans nostre synagogue. ». Ils recueillent en effet ces liquides miraculeux issus d'un morceau de bois taillé à l'effigie du Christ. Tout comme le vase « soudain remply » (l'adverbe « soudain » est parlant) ils deviennent miraculeusement les agents de la conversion née d'une « image » (le terme n'est pas anodin en cette époque tridentine) et donc d'une relique.

Le miracle est déclaré : l'immédiateté des guérisons (« aussi tost guéris ») et des conversions (« à ce coup »), l'universalité des conversations (« les Princes des Prestres, les Anciens et toute la multitude des Juifs ») et l'apparition du terme « miraculeux » ne laissent aucune place au doute. Le miracle ne souffre ni retard, ni évolution, ni exception. Les néo-bourreaux se sont mués en néo-apôtres, comme leurs aînés après la Pentecôte, ils s'en vont évangélisant. Le vase miraculeux s'est substitué à l'image du Christ, la légende arthurienne du Saint Graal est présente en autre écho, plus discret mais incontestable. Le lecteur comprend alors que le destinateur de ce récit merveilleux n'est autre que le Christ lui-même qui lança la quête par l'entremise de Nicodème : « il apprend qu'elle fut jadis taillée de la main de Nicodème (qui vint vers Jésus-Christ de nuict). » La quête initiée par celui qui ensevelit le Christ fut donc perpétuée par sa lignée comme en témoigne l'usage de l'anadiplose : « Que ce grand sculpteur mourant la délaissa à Gamaliel, Gamaliel à Jacques, Jacques à Siméon, Siméon à Zachée, et ainsi par succession de l'un à l'autre jusques à la subversion de Jérusalem 43 ans après l'Ascension du Seigneur ». Elle est enfin prise en compte par le Crucifix, véritable métonymie du Rédempteur lui-même. La Ceppède remonte le Temps *ab illo*

tempore, le seul qui compte car c'est le seul réellement signifiant pour le poète dévot, celui de la Passion. La situation finale du schéma narratif conduit à la duplication de la relique (le crucifix de bois est devenu burettes de verre) et sa métamorphose en eucharistie « distribue ce sang et cette eau dont ladite cruche estoit pleine ». Le véritable objet de la quête est donc le mystère de l'Eucharistie, le destinataire de cette quête était évidemment l'Église dont la catholicité est par définition universelle. La mention de « toutes les Eglises des Chrestiens » est aussi, à cet égard, très explicite :

> Soudain ce bon Evesque baptise tous ces Juifs convertis, et penitens : consacre leur Synagogue à leur réquisition sous le tiltre de S. Sauveur, distribue ce sang et cette eau dont ladite cruche estoit pleine, en des petites bouteilles de verre, et les envoye par toutes les Eglises des Chrestiens : et les prie de fester désormais solemnellement le neusième de Novembre jour auquel ce miracle avoit été fait.

L'annotation, par sa composition, sa richesse, renvoie donc à une argumentation indirecte digne non des récits assez naïfs de la *Légende Dorée* mais bien aux narrations vives, alertes, si prisées à la Renaissance. Cet usage habile d'une fiction pour porter une argumentation au cœur de la polémique sur le culte des images et des reliques justifie donc que l'on puisse considérer cette annotation comme un authentique apologue.

VII. C. LA LOGIQUE D'UN APOLOGUE

Comme dans le conte renaissant, l'histoire aux passionnantes péripéties a pour fonction de porter un message ici assez manifeste : le récit suscite la réflexion du lecteur par l'émerveillement qu'il fait naître car il entre habilement, et presque subrepticement, en conflit avec d'autres écrits qui courent en cette période troublée des guerres civiles. Alors que le culte des images a été dénoncé vigoureusement par les réformés, ce type de récit – dont les codes renvoient au conte, nous l'avons vu – le réhabilite sous les ressorts d'une belle fiction présentée comme vérité. Alors que dans le chef-d'œuvre de Marguerite de Navarre, le goût pour le miracle, la simonie et la bêtise sont stigmatisés par le truchement plaisant d'apologues souvent rieurs et grinçants, La Ceppède use ici, dans une posture qui relève d'un authentique contre-pied, d'une stratégie comparable mais strictement opposée pour faire l'apologie tridentine du miracle… Les visées de la princesse renaissante et du magistrat dévot sont, quoique radicalement incompatibles, l'une et l'autre à la fois didactique et argumentative. Elles empruntent, pour toucher leurs lectorats respectifs les ressorts de la fiction. Nous citerons donc en contre-exemple symétrique de l'annotation laceppédienne, le bel échantillon d'argumentation indirecte produit par la Reine des Marguerites auquel cette annotation nous renvoie…

> La fausseté d'un miracle que les prestres Saint Jean de Lyon vouloyent cacher, fut decouverte par la congnoissance de la sotye d'une vieille.[1]
> En l'église Saint-Jehan de Lyon, y a une chappelle fort obscure et, dedans, un Sépulcre faict de pierre à grans personnages eslevez comme le vif ; et sont à l'entour du sépulcre plusieurs hommes d'armes couchez. Ung jour, ung souldart se pourmenant dans l'église au temps d'esté qui faict grand chault, luy print envye de dormyr. Et, regardant ceste chappelle obscure et fresche, pensa d'aller garder le Sépulcre en dormant comme les aultres, auprès desquels il se coucha. Or, advint-il qu'une bonne vielle fort dévote arriva au plus fort de son sommeil et, après qu'elle eut dict ses dévotions, tenant une chandelle ardante en sa main, la voulut attacher au Sépulcre. Et, trouvant le plus près d'icelluy cest homme endormy, la luy voulut mectre au front, pensant qu'il fut de pierre. Mais la cire ne put tenir contre la chair. La bonne dame, qui pensoit que ce fust à cause de la froideure

[1] Marguerite de Navarre, *Conteurs français du XVIe siècle, L'Heptaméron,* nouvelle 65, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 1076.

de l'ymage, luy va mectre le feu contre le front pour y faire tenir sa bougye. Mais l'ymage, qui n'estoit pas insensible, commencea à crier, dont la bonne femme eut si grand paour que, comme toute hors du sens, se print à cryer miracle, tant que tous ceulx qui estoient dedans l'eglise coururent, les ungs à sonner les cloches, les aultres à veoir le miracle. Et la bonne femme les mena veoir l'ymaige qui était remuée ; qui donna occasion à plusieurs de rire, mais les plusieurs ne s'en povoient contanter, car ilz avoient bien délibéré de faire valloir ce Sépulcre et en tirer autant d'argent que du crucifix qui est sur le pupiltre, lequel l'on dict avoir parlé. Mais la comédie print fin pour la congnoissance de la sottise d'une femme.

VIII. Conclusion, plaidoyer pour plus de lisibilité…

Au terme de cette approche, nous espérons avoir pu démontrer l'intérêt de cette littérature prosaïque, protéiforme, mouvante, qui entretient un rôle complexe quasiment contradictoire avec les sonnets : extérieure à eux, elle les sertit mais, matière méditative, substance qui cristallise au feu de la Poésie, elle se métamorphose et prend forme poétique en eux. Nous avons pu mesurer la multiplicité et l'importance des fonctions que La Ceppède lui assigne et que nous voulons brièvement rappeler en conclusion ici : en premier lieu, celle de relais.

Tissu interstitiel des sonnets, les annotations établissent un chaînage efficace de la diffusion de la doctrine qui accompagne la méditation, organisant des renvois de poème en poème, non seulement à l'intérieur des *Théorèmes* de 1613 mais à l'intérieur même de l'ensemble de l'œuvre[1]. Les annotations opèrent en effet, parfois – nous l'avons déjà constaté – une jonction entre la première partie du recueil et la seconde publiée neuf ans plus tard.

Balises d'un itinéraire spirituel, elles donnent à voir un travail de réécriture qu'elles mettent en forme, exposant ainsi une pensée vivante et évolutive. Traces de l'approfondissement d'une pensée dévote qui, malgré son orthodoxie revendiquée, n'est pas figée, elles mettent en œuvre dans une prose très accessible une visée didactique qui apparaît plus clairement chez elles que dans les sonnets. À travers elles, s'actualisent des réponses détaillées à des questions posées au préalable dans les sonnets, souvent laissées en suspens. Les éléments de réponse sont anticipés dans les annotations, puis relayés dans les sonnets, nourrissant de nouvelles interrogations dans les méditations suivantes. Un parcours didactique est, grâce à elles, constitué. Ces réponses sont, assez fréquemment aussi, organisées en doctes dissertations ou disputes qui établissent ou confortent des points de foi comme en témoigne l'exceptionnelle annotation de vingt-quatre feuillets consacrés à l'agonie du Christ.

Relais entre les sonnets mais aussi entre sonnets et annotations qui se répondent, ce tissu interstitiel facilite, dans des micro-réseaux de sonnets, un dialogisme de fait. Le dialogisme est manifeste

[1] En voici trois derniers exemples : I, I, 7, note 5, p. 33 : « ses chauds vœux desseigner » constitue une véritable prolepse du sonnet 24 qui annonce l'angoisse du Christ et sa prière pour éloigner le calice. Au livre III, le sonnet 67 est porteur de deux annotations très représentatives, la note 2 « Alegement » : « Ce qui est affirmé en ce vers, et au précédent sera preuvé, et mieux entendu par les Sonnets suivans sur ce mesme sujet » et la note 3 « De toy » : « Ainsi dit S. Matthieu au 27. verset 46. S. Marc 15. verset 34. Jésus s'escria à haute voix ; Mon Dieu, mon Dieu pourquoy m'avez-vous delaisié ? Cette quatriesme parole de Jésus-Christ en la Croix est un peu bien obscure, et mystérieuse. Voyez en les interprétations aux meditations suivantes ».

entre les sonnets et les annotations mais, plus subtilement que dans un catéchisme, il repose sur la figure du prophète porte-parole des humains et sur les compléments d'information apportés par les annotations. En effet, la fonction prophétique joue un rôle double : elle interroge le Christ, allant parfois même jusqu'à le prendre presque ironiquement à partie [1] et elle interprète ses réponses silencieuses. Face aux interrogations réitérées qu'en qualité de porte-parole du lecteur il soulève dans les sonnets, La Ceppède inverse ensuite son rôle et se fait, avec un léger temps décalé, l'interprète des réponses silencieuses du Christ. Les propos audibles du Christ étant *ad aeternam* figés dans les paroles transcrites dans les arguments conférés, les réponses christiques aux questions soulevées, doivent être incarnées par le prophète, truchement du Christ avec les fidèles. De plus, La Ceppède apporte – principalement dans les annotations – les commentaires et les réponses complémentaires de l'Église.

Ainsi, par ce va-et-vient complexe et vivant, La Ceppède échappe à la pesanteur inhérente à tout catéchisme. Sur ce point précis, nous ne suivons ni Lance Donaldson-Evans ni Jacqueline Plantié qui voient dans les sonnets des *Théorèmes* un catéchisme tout en faisant – à nos yeux – la démonstration qu'il n'en est pas vraiment un :

> La Ceppède s'efforce de catéchiser son lecteur, ainsi fait-il place dans ses sonnets à quatre sacrements (le baptême, l'eucharistie, la pénitence, l'ordre), ainsi insiste-t-il sur la présence réelle, sur la primauté de Pierre, sur la succession apostolique ou sur l'importance des œuvres. Il voudrait transmettre une vérité, que l'on devrait d'autant mieux accueillir qu'il se met le plus souvent dans l'attitude de quelqu'un qui cherche, et dont le siège n'est pas fait. Fortement influencé par S. Thomas d'Aquin et par ses commentateurs, surtout François Suarez, il doit à l'Aquinate, l'habitude de rapporter les opinions qu'il croit douteuses, de prendre la peine de les discuter, au lieu de les rejeter a priori. Quant aux « hérétiques », La Ceppède n'attaque que ceux qui sont morts depuis longtemps (Cérinthe, Apelle…) ce n'est pas lui qui, comme Favre, injurierait Calvin ou Théodore de Bèze. Si une expression du poète Du Bartas (le Triple-un pour le Trine-un), lui paraît fausse, il la corrige (s'en tenant à ce qu'enseigne sur ce point S. Thomas) mais il ne nomme point à cet endroit Du Bartas. Quoique très fermement catholique, il n'a presque jamais une attitude de polémiste. En revanche, il argumente, et parfois à perte de vue.[2]

Le commentaire de Jacqueline Plantié qui renvoie les *Théorèmes* à un catéchisme s'intéresse peu aux annotations. Pourtant si on veut voir un « catéchisme » dans cette œuvre, la dimension « de catéchisme » ne se retrouve pas vraiment dans les sonnets mais plutôt dans les annotations. Il y a en effet, nous semble-t-il, une contradiction entre évoquer « l'attitude de quelqu'un qui cherche et dont le siège n'est pas fait » – dont Jacqueline Plantié fait état – et celle d'un catéchiste ou d'un prédicateur. Pour être efficaces et persuasifs, catéchistes ou prédicateurs devraient nécessairement afficher, au contraire, leurs certitudes et leur conviction… Les seuls aspects de l'œuvre qui pourraient être éventuellement conformes à un « catéchisme » sont portés par les annotations que Jacqueline Plantié exploite peu et semble peu apprécier. Est-ce parce qu'elles déploient de longues argumentations qui visent à faciliter la perception du dogme par un lectorat non spécialisé ? La tournure hyperbatique de la dernière phrase de la citation de Jacqueline Plantié le laisse à penser…

Les annotations proposent en effet à la méditation du dévot une érudition théologique qu'elles mettent à sa portée. Grâce à cette démarche moins dogmatique qu'un catéchisme, il n'est nullement indispensable d'être clerc pour participer au « Mystère ». Les annotations, dont la visée est d'abord didactique, pour ne pas dire pédagogique, diffusent et éclairent la doctrine. Leur rôle est d'encadrer les

[1] Quand La Ceppède confronte le Christ à ses propos antérieurs qui induisent Madeleine en erreur, par exemple : II, I, 22, p. 198 : « Vous la fuyez un peu pour rallumer sa braise / Car comme un peu d'eau froide allume la fornaise / Une petite absence embraze l'amitié ».

[2] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 47-48.

sonnets où se fait entendre une expression fiévreuse de doutes et de craintes nés de la tragédie de la Passion, expression très humaine de l'angoisse face à la folie de la Croix. Grâce à une double articulation qui les lie aux sonnets et qui les lie entre elles, elles apportent aux interrogations des sonnets des réponses apaisantes, authentifiées par les Écritures, les Docteurs de la Loi et les Pères de l'Église. Les discours (poétique et prosaïque) sont donc complémentaires. Les annotations réussissent d'ailleurs d'autant mieux à rassembler des réponses qui se veulent accessibles à chacun qu'elles sont affranchies de l'apparat du prophétisme. Cette vulgarisation aurait été plus difficilement envisageable dans les sonnets empesés en raison de leur drapé et de la passementerie poétique qu'évoque La Ceppède :

> Je confesse que je envoye [mon petit Bananias] un peu malproprement habillé ; non pour le regard de l'estoffe (car je l'ay toute choisie dans les plus loyales boutiques des plus riches & et plus fidèles marchands de l'Église) mais quant à la façon des habits, elle ne sera peut-estre pas trouvée du tout bien à la Françoise ; toutefois je me promets que ton naturel débonnaire excusera facilement ce défaut, & le rendra très-excusable parmy les âmes non envieuses : considéré que ce fort drap d'or ne se manie pas aisément à tous les plis qu'on veut, & et que nostre ramage natal ne peut facilement estre oublié tout à fait.[1]

Plus simplement, les annotations autorisent ce que l'apprêt des méditations et le hiératisme prophétique qui masquent la personne derrière sa fonction, interdisaient.

La démarche mise en œuvre dans les annotations est précise, argumentée. L'annotation déjà citée consacrée à l'humeur sanglante nous a permis en particulier d'éclairer le cheminement intellectuel du magistrat aixois, rôdé à la procédure de la Chambre des Enquêtes. Elle nous a aussi permis de constater que sa formation professionnelle a construit un *habitus* qu'on retrouve dans sa façon de travailler les textes et les *corpus*. Les annotations, commentaire de l'œuvre de La Ceppède par lui-même, en sont largement tributaires.

Enfin, disposant avec elles d'un véritable chantier d'artiste, nous avons pu approcher, par leur truchement, une personnalité marquée par l'esprit encore prégnant – quoique déclinant – de la Renaissance. Ce chantier est une clef d'entrée efficace dans l'œuvre. Prisme libre de toute contrainte formelle – malgré les références de La Ceppède à des « loix de l'annotation » que nous n'avons pu en dépit de nos recherches identifier – elles s'avèrent extrêmement utiles non seulement pour découvrir le revers didactique d'une œuvre unanimement considérée comme complexe, mais encore pour approcher quelque peu la personnalité de son auteur.

Bigarrées comme autant de livrées que La Ceppède accepterait d'endosser, les annotations nous ont permis de découvrir derrière la posture altière du prophète qui est campée dans les *Avant-propos*, les facettes d'une personnalité plus diverse, moins rigide, en un mot plus accessible. Grâce à leur concours, transparaît dans cette prose qui n'est pas formellement corsetée par la « dignité de [son] subject »[2] un juriste mais aussi un homme de lettres attentif aux curiosités de son temps, un esprit loyal mais non partisan, animé par un appétit insatiable de culture. Lecteur avisé des maîtres antiques, érudit friand d'histoire, esprit curieux reflétant l'idéologie d'ouverture sur le monde et les sciences (notamment les sciences médicales) portée par la société post-renaissante, La Ceppède s'y est un peu dévoilé. Mais s'y révèle aussi (car les annotations revendiquent toujours prudemment une stricte orthodoxie) une pensée toujours assujettie à une stricte représentation théologique de l'Univers. De la sorte, le poète érudit y apparaît comme rigoureusement orthodoxe sans être outrageusement dogmatique.

---

[1] *Théorèmes* Spirituels, 1613, Avant-propos, p. 10.
[2] *Théorèmes Spirituels*, 1622, « Au Roy ».

Nous avons constaté et regretté que les *Théorèmes Spirituels*, joyau de la littérature dévote, aient subi un véritable ostracisme dès la première moitié du XVIIe siècle. L'œuvre n'éveillait sans doute plus d'échos assez familiers auprès d'un lectorat qui s'écartait du genre des *Amours* et qui s'affranchissait lentement des angoisses théologiques nourries par les guerres civiles du siècle précédent. Si cet ostracisme a perduré jusqu'au XXe siècle – et n'a été que partiellement levé grâce à la vigilance érudite de l'abbé Brémond qui a redécouvert les sonnets – il a continué néanmoins d'affecter lourdement les annotations.

Le premier responsable en est indubitablement l'auteur lui-même qui a tressé ses annotations autour de ses méditations, en leur déniant toute prétention littéraire. La prose étant leur vecteur, il est clairement établi pour La Ceppède qu'elles n'étaient pas dignes de porter ès qualité une littérature consacrée. La Ceppède qui avait rassemblé ces annotations pour qu'elles soient lues, leur accordait donc une évidente « lisibilité » tout en leur refusant toute « visibilité » puisqu'il les plaçait très en retrait du chef-d'œuvre des méditations. Il nous faut toutefois souligner – ce qui modalise notre propos – que chaque annotation suit le poème. Dès lors, les annotations sont, finalement, assez visibles ; bien plus, en effet, que si l'auteur avait décidé de les regrouper à la fin du volume.

Qu'elles ne soient que littérature de « marge » les privait du statut d'œuvre, alors que leur masse et leur richesse allaient bien au-delà du prévisible en ce domaine. Entre les sonnets et les annotations, avait été clairement instaurée par La Ceppède une différence de nature. Ce point de vue auctorial a été relayé, et même radicalisé, au XXe siècle par une partie importante de son lectorat érudit, qui compte dans ses rangs la critique contemporaine. En effet, la critique contemporaine a pratiqué une sélection beaucoup plus radicale que celle pratiquée par La Ceppède… Le plus souvent, elle n'a voulu voir dans les annotations qu'un discours technique argumentant « à perte de vue »[1], doctes mais sans grand attrait littéraire. Victime de ce que nous pourrions appeler « le syndrome d'Accurse », la critique n'a pas envisagé que cette « littérature de peu », cet *arte povera*, puisse être autre chose qu'une frange négligeable de la Poésie inspirée par Uranie. Le rapport de sujétion qu'elle percevait entre ces deux discours était tel que le chant « mêlé » des *Théorèmes* était, pour elle, quasiment inaudible parce que difficilement concevable...

Nous voudrions pourtant, pour conclure, démontrer, par une analogie musicale, comment cette œuvre dévote repose sur une architecture vocale double, une polyphonie portée par un seul officiant. Alors qu'on n'a voulu entendre dans les *Théorèmes* que la pureté cristalline du chant lyrique portée par une seule voix, nous voulons, pour notre part, faire percevoir les deux voix portées par l'unique et rude « gosier prophétique »[2]. À la pureté poétique des sonnets, il faut également associer – pour ne pas trahir La Ceppède – le liant prosaïque des annotations. Le chant sublime du témoin de la Passion est diphonique[3], multiple et un, porté, comme en ce type de technique vocale non pratiqué en Occident, par un seul souffle de voix. Dans les *Théorèmes,* les annotations jouent le rôle de bourdon, véritable chant de gorge continu qui ourle les harmoniques aiguës produites simultanément par amplification et résonance, dans les seuls sonnets.

Bref, si l'on revient au seul domaine littéraire, il faut reconnaître que la majorité des critiques n'accordant, quant à eux, presque aucune « lisibilité » à ces annotations, ont contribué à amputer l'œuvre d'une part non négligeable de sa complexité et de sa richesse. Le constat s'impose crûment : à l'exception

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 47-48.

[2] I, III, 9, p. 364.

[3] Hugo Zemp et Trân Quang Hai, « Recherches expérimentales sur le chant diphonique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1991, 4, http://ethnomusicologie.revues.org/1572, mis en ligne le 1er janvier 2012, consulté le 21 juillet 2021. La dénomination « chant diphonique » désigne une technique vocale singulière selon laquelle une seule personne chante à deux voix : un bourdon constitué par le son fondamental, et une mélodie superposée formée par des harmoniques.

de l'édition de Jean Rousset et celle critique des *Théorèmes* de 1613 réalisée par Yvette Quenot, trop longtemps les annotations n'ont pas été directement accessibles. Dans son introduction pourtant très fouillée, Jacqueline Plantié qui a présenté l'édition la plus récente du chef-d'œuvre du magistrat aixois, n'en fait mention que de façon extrêmement synthétique – en note de bas de page :

> En 1613, les 301 sonnets avec les annotations font 512 pages ; en 1622, les 219 sonnets avec les annotations font 634 pages ; un sonnet occupe généralement plus de quatorze lignes (à cause de la lettrine), jamais une page entière.[1]

Cette édition fait allusion à des notes qui ne sont jamais citées dans leur intégrité, excepté « les annotations intégrales d'un vœu final : celui du premier livre de 1622 »[2]. Elle ne leur accorde *de facto* quasiment aucune lisibilité… de sorte qu'il faut avoir eu la chance de consulter un des quatre cents[3] exemplaires de l'édition originale des *Théorèmes* et tenir entre ses mains les deux volumes en maroquin rouge de l'exemplaire de Marseille, pour découvrir, médusé, un trésor dont l'ampleur était difficilement imaginable. Il est heureusement accessible maintenant avec la version numérisée de la BNF.

Un constat semble s'imposer : les beautés formelles et esthétiques du chef-d'œuvre arraché au néant par l'abbé Brémond, ont éclipsé les 626 pages consacrées aux annotations. À ce travail intellectuel digne d'un bénédictin, entreprise pourtant considérable et d'une remarquable minutie où sont associés compilation, commentaire et invention, ne renvoient, en effet, que de rares allusions chez les critiques… Comme le Christ négligeant Marthe la besogneuse, contrainte d'interpeller le *rabbi* pour être reconnue, la plupart des critiques se sont détournés des « besoins du service », n'ayant d'yeux que pour ce qu'ils tenaient pour « la bonne part », c'est-à-dire la beauté des sonnets[4]. Le travail des annotations allant de soi ne méritait-il pas pourtant mention et reconnaissance ? On a préféré admirer – bien tardivement – le fier vaisseau des *Théorèmes*, en ignorant presque ostensiblement son berceau.

Pour notre part, nous sommes convaincus qu'il n'est pas vain de tenter de corriger, même très modestement, cette parallaxe. Pour deux raisons majeures : en premier lieu, l'inclusion des annotations dans une analyse consacrée à La Ceppède ajoute un surcroît de beauté à l'œuvre poétique : elle la souligne dans une sorte de détour ; en second lieu, prendre en compte les annotations revient à restituer quelque peu une lecture plus historique et peut-être plus authentique de l'œuvre. Mesurons que l'hommage trop sélectif des esthètes a, en effet, paradoxalement faussé la réception du projet laceppédien dans lequel la beauté n'avait de sens que portée par l'élan de foi. Or, cet élan de foi est, pour une large part, porté et consolidé par les annotations. Pour s'en convaincre, il suffit de relire les déclarations réitérées de son auteur, dans les *Avant-propos* : le projet théologique prime et il est réparti entre les deux discours selon des approches complémentaires, les annotations garantissant de la « calomnie » à travers « les lieux de l'Escriture ou des Saints Pères »[5] l'authenticité théologique des sonnets.

Curieusement, c'est le constat établi par Jacqueline Plantié qui conforte notre hypothèse. Dans un article intitulé de façon volontairement piquante « Les *Théorèmes* ont-ils été lus au XVIIe ? », rédigé en 2007 en hommage à la mémoire du regretté Roger Duchêne, Jacqueline Plantié fait, presque malgré elle, la démonstration effective qu'il serait dommageable de ne pas accorder tout leur prix aux annotations. Elle y évoque, en effet, le cas d'un contemporain du poète, un moine chartreux Dom Nicolas Thienne dont la lecture des *Théorèmes* manquait, à l'entendre, quelque peu d'élégance et de rigueur. Nous avons pu

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, note 49, p. 26.
[2] *Op. cit.*, en annexe II, p. 459.
[3] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, note 7, p. 10.
[4] Luc, 10-38.
[5] *Avant-propos*, p. 10-11.

constater l'intérêt de ce témoignage d'« usager » des *Théorèmes* avant d'être celui d'un critique. Les pratiques de l'humble moine semblent d'abord susciter auprès de la critique, un certain agacement : les expressions dont elle use sont manifestement critiques (« détestable habitude de ne pas distinguer vers et prose »). La semonce paraît sans appel quand, curieusement, le commentaire s'adoucit pour se conclure par un hommage… presque forcé. Car sous la plume de l'universitaire, l'article convient *in fine* que la réception de l'œuvre a pu, notamment depuis que l'œuvre a été redécouverte par l'abbé Brémond, évoluer dans le temps, se démarquant ainsi de la lecture proposée par La Ceppède. Aveu intéressant qui contribue à justifier notre projet de lire La Ceppède autrement, c'est-à-dire sans se détourner des annotations, en revenant à une lecture moins clivée – en termes de joaillerie – de l'œuvre. Car si nous acceptions d'aborder, au moins en un premier temps, cette œuvre comme les dévots du XVIIe l'ont sans doute fait, c'est-à-dire sans discriminer sonnets et annotations [1], nous adopterions une lecture synchronique respectant probablement mieux le projet laccépédien. Mais, nous percevrions, aussi, dans une approche plus diachronique, nous lecteurs modernes familiarisés par des siècles de *non finito* dans l'art, une esthétique assez audacieuse, baroque, « bigarrée » – esthétique très perceptible même si La Ceppède ne l'avait évidemment pas envisagée – qu'une lecture trop sélective et trop académique masque.

Nous appréhendons déjà les commentaires sévères qui pourraient aussitôt débusquer dans notre dernière proposition une contradiction : comment mieux respecter une œuvre et y distinguer ce que l'auteur ne voulait pas montrer ? Ne serait-ce pas forcer la main à La Ceppède ? Sous couvert de respect, ne serait-ce pas trahir sa pensée ? La polémique entre Raymond Picard et Roland Barthes a tranché depuis fort longtemps cette apparente contradiction. La critique contemporaine, parce qu'elle ne doit pas privilégier une lecture « d'agrément », doit accepter de se plonger dans des lectures aussi arides que celles produites parfois par les annotations. Mais, parce qu'elle n'est pas contrainte par une lecture nécessairement dévote, elle doit pouvoir aussi dépasser des interdits ou des réticences attachées à une époque, même si elles ont été initiées par l'auteur lui-même. S'il est permis d'enrichir une œuvre par des lectures diachroniques, il est par contre condamnable de l'altérer voire de la mutiler, même en la transformant en anthologie de pièces d'exception. Car s'impose, au terme de cette étude, une certitude reposant sur un triste constat : les annotations, discours d'accompagnement voulu par La Ceppède, ne peuvent être passées sous silence ou survolées de façon exagérément allusive comme nous avons pu le déplorer, sans faire courir le risque à l'œuvre d'être trahie tout comme le projet de l'auteur. Procéder ainsi serait confondre visibilité et lisibilité… Or, un *distinguo* s'impose. Car enfin, intégrer les annotations à une lecture savante revient non seulement à leur accorder éventuellement une forme de visibilité (et c'est aller au-delà du projet proclamé de La Ceppède, nous le concédons volontiers) mais surtout cela conduit à leur reconnaître une *lisibilité* que La Ceppède, comme le moine chartreux en son temps, leur accordaient naturellement. Nous ne suivons donc qu'avec une réticence certaine le commentaire d'Yvette Quenot à leur endroit :

> [L'utilité des annotations pour l'auteur] est double, « politique », et esthétique, puisque les notes permettent de respecter l'orthodoxie religieuse, sans museler la création poétique. La Ceppède, on le verra plus loin, a multiplié les déclarations de soumission à l'Église, justifiant la présence de ces annotations par sa volonté d'éviter l'erreur. Il est beaucoup plus silencieux sur ses besoins de créateur, mais une lecture attentive les décèle aisément.

[1] « Détestable habitude » écrit Jacqueline Plantié, habitude très compréhensible chez un lecteur dévot – le lecteur ciblé par le poète – pour qui le fond prime sur la forme, le lecteur cohérent avec le projet éditorial de Jean de La Ceppède.

> Lorsqu'il éclaire les termes dont il se sert poétiquement pour qu'ils ne soient pas pris dans un mauvais sens, lorsqu'il les situe dans leur contexte philosophique ou littéraire ou religieux « comme il le fait pour le mot fatale[1] », c'est pour indiquer les fausses pistes à éviter et libérer sa poésie. Ses précisions jouent le rôle de garde-fou, elles permettent à la poésie de déployer sa puissance de rayonnement sans verser dans l'erreur. […] Les notes ne permettent pas seulement de justifier l'emploi d'une image, d'une épithète, d'une périphrase…Elles donnent aussi la possibilité d'offrir en réduction les éléments du texte inspirateur qui n'ont pas trouvé place dans le vers. Parfois avec bonheur : le sonnet en blanc est purgé, de la sorte, des lourdes références scripturaires insérées par Crespet dans le corps de son développement. L'un des plus beaux sonnets de la deuxième partie, le sonnet L du livre I sur le Christ, cerf qui dévore la mort, est construit de la même manière, à partir d'une longue dissertation de Carthagène. Les longueurs et les références sont rejetées dans les annotations, seules les comparaisons ou les expressions vigoureuses ont trouvé place, plus ou moins remaniées, dans le sonnet.
>
> Le commentaire permet donc au langage poétique de rester lui-même, avec ses ambiguïtés, ses richesses, son rayonnement ; grâce à lui la fable est admise, l'imagination garde ses droits. Cependant l'annotation n'assure pas automatiquement la réussite du vers : la poésie est parfois étouffée par la volonté didactique.[2]

Cette analyse qui n'accorde qu'une reconnaissance très relative aux annotations, les relègue de fait dans l'ombre fonctionnelle des sonnets prestigieux. Elle court le risque de les réduire au rôle que joue la Lune dans le *Roland Furieux* de l'Arioste[3]…

Curieusement c'est l'analyse de Jacqueline Plantié qui vient – paradoxalement – le plus efficacement légitimer notre démarche avec sa référence à Dom Nicolas Thienne.

Comme bien d'œuvres anciennes, les *Théorèmes spirituels* appellent un respect de leur intégrité, avec la bienveillante curiosité d'un regard autre. S'impose, dans la lecture que nous appelons de nos vœux, un double décentrement, celui auquel se référait, dans son périmètre d'études, Claude Lévi-Strauss dans *Le Regard Éloigné*[4]. Pour s'approcher au plus près de la culture du magistrat héritier de la Renaissance, habité par une foi qui fut non seulement le centre de gravité de sa vie mais le foyer rayonnant de sa création de 1594 à 1622, l'observateur contemporain doit s'imposer une stricte discipline. Il lui faut adopter un objectif à focale variable pour éloigner le proche et rapprocher le lointain. En d'autres termes, pour attester au mieux la beauté cristalline des sonnets, il lui faut accepter d'entrer dans le monde touffu et parfois fastidieux des références pieuses que La Ceppède, méticuleux homme de loi, considérait, lui, comme fondamentales.

Le lecteur curieux, déjà conquis par nombre de pièces poétiques, pourra de la sorte reconnaître à l'annotation, ce « creuset » du sonnet, un intérêt indéniable. Suivant un itinéraire inverse de l'humble moine chartreux, Dom Nicolas Thienne, il pourra, partant des sonnets, accéder d'autant mieux aux beautés et aux singulières curiosités des annotations. À cette condition, ce lecteur pourra peut-être convenir avec nous que cette littérature ancillaire, certes confinée à un rang de second plan, joue pourtant un rôle essentiel. Il en va d'une forme de justice que de le reconnaître enfin car elle est une composante

[1] Annotation 4 *Oit l'heure fatale* p. 24 du sonnet I, I, 2.
[2] Yvette Quenot, *op. cit.* p. 199.
[3] C'est-à-dire celui de commode « bric-à-brac » où sont remisées les « cigales crevées » que sont de mauvais vers… cf. Ludovico Arioste, *Roland furieux*, chant XXIV in Anthologie bilingue de la poésie italienne, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994. p. 625.
[4] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*

majeure de cette œuvre à la bigarrure[1] structurelle qui déconcerte parfois. Elle répond en écho à la poétique de l'inconstance et de la saturation que déploie avec virtuosité cette œuvre à l'esthétique manifestement baroque.

[1] Dictionnaire de Cotgrave : « Diversified, varied, mingled, of many colours, of sundrie hues, motley-like ».

PARTIE 5. LE POUVOIR DES IMAGES AU SERVICE DE LA DÉVOTION

I. Connaître la vie du Christ pour bien l'imiter

Les recueils de sonnets prennent appui sur le récit synthétique des Évangiles, « *narratio brevis* » qui constitue le socle sur lequel repose l'édifice méditatif. Cet édifice spirituel – que représente graphiquement et allégoriquement le frontispice hiéroglyphique[1] de l'œuvre – est une reprise emphatique de ce récit. En résonnance avec la réforme tridentine, le souci de favoriser cette méditation sur la vie de Jésus[2] est au cœur du projet laceppédien. Cette méditation doit conduire le fidèle à se familiariser avec le récit canonique mais plus encore, à se l'approprier pour l'intérioriser. Ce désir d'adhésion au Christ qui explique notamment le succès impressionnant de l'*Imitation du Christ* de Thomas a Kempis – qui n'est pas plus que les *Théorèmes* un traité de théologie mystique[3] – entend suivre Dieu, pas-à-pas dans les dernières heures de sa vie humaine, par la contemplation, afin de le retrouver en soi dans les moindres actions de sa vie quotidienne. Suivant les préceptes d'Augustin omniprésent dans les références du poète aixois, il est impératif pour un chrétien d'imiter le Christ dans ses œuvres, assister spirituellement à sa Passion puisque c'est elle qui donne tout son sens à l'Incarnation. « C'est en vain que porte ce nom celui qui n'imite point le Christ », rappelle-t-il, car se soustraire à cette imitation conduirait à se livrer à une véritable usurpation du titre de « chrétien » :

> *Ex sacramento enim unctionis hujus et Christi et Christianorum omnium, id est, in Christo credentium, vocabulum descendit et nomen : quod nomen ille frustra sortitur qui Christum minime imitatur. Quid*

[1] II, I, 49.

[2] « Le concile de Trente a, dans sa vingt-cinquième session, consacré l'un de ses exposés les plus pénétrants, les plus riches d'esprit biblique, aux cultes d'intercession, en rappelant qu'ils étaient l'expression accomplie du dogme de la communion des saints. Ces grands thèmes furent repris et approfondis par les maîtres de l'École française, Bérulle, Condren, François Bourgoing… qui, par leur théologie de l'Incarnation, enseignent la voie de l'"adhérence" au Christ : celle-ci exige de chaque créature une volonté constante de modeler sa vie sur les "états de Jésus", car ils sont les moyens d'adapter la "finitude" humaine à l'infini divin. », René Taveneaux, « Les prémices de la réforme tridentine », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 75, n° 194, 1989, p. 205-213.

[3] Introduction de Cédric Giraud à l'*Imitation du Christ* de Thomas a Kempis : « La lecture de l'*Imitation* est donc censée nourrir une méditation qui est, elle-même appelée à s'épanouir, à un moment différent et sous une autre forme, en contemplation, ce qui est de nature à relativiser les jugements déplorant le caractère trop uniformément ascétique de l'œuvre. Thomas a Kempis n'entendait pas écrire un traité de théologie mystique, il souhaitait fournir une lecture à des débutants dans la vie religieuse. La contemplation, qui est plutôt le terme d'un désir que l'objet d'une expérience, est donc subordonnée à un "pragmatisme spirituel" qui entend retrouver Dieu dans les moindres actions de la vie quotidienne. », *Écrits spirituels du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2019, p. 1174.

> *enim tibi prodest vocari quod non es et nomen tibi usurpare alienum ? Sed si Christianum te esse delectat quae Christi sunt gere et merito tibi Christiani nomen assume*[1].

Cette discipline augustinienne est reprise par la Contre-Réforme. Elle sous-tend, nous l'avons dit, la prédication pénitentielle de cette poésie qui se présente comme inspirée et à laquelle l'évêque d'Hippone sert de garant, comme le fait remarquer Yvette Quenot :

> Saint Augustin est l'auteur le plus abondamment cité non seulement dans les Théorèmes, mais aussi, en règle générale dans les œuvres dont ils s'inspirent, si bien qu'il est parfois difficile de cerner l'origine des citations augustiniennes. […] Saint Augustin est bien omniprésent dans les Théorèmes mais le plus souvent par procuration ; la multiplicité des renvois à ce nom prestigieux ne doit pas faire illusion. En fait, consulté de première main ou non, il sert essentiellement de garant.[2]

Le projet des *Théorèmes*, présentés par l'auteur comme des méditations, impose donc une connaissance intime de la vie du Christ. Toutefois, cette appropriation évidemment personnelle, doit être autorisée, et, à l'opposé d'une démarche réformée, elle doit être guidée par des auteurs comme saint Augustin. En vérité, cette adhérence – pour reprendre le terme employé par La Ceppède – relève du devoir d'un chrétien et se doit d'être orthodoxe. Le récit évangélique est donc soigneusement balisé dans un « argument », à la fois source et cadre de la méditation. À cette fin, cet « argument » est « conféré ». La précision apportée à ce sujet par La Ceppède n'est pas anodine. On sait bien, en effet – *a fortiori* à la fin du XVIe siècle – que l'histoire des Évangiles a été animée par des polémiques[3]. La coexistence de ces textes et de ces interprétations de la vie du Christ a été de fait problématique[4]. Il convenait donc *a contrario* pour La Ceppède, que l'argument des *Théorèmes*, qui devait initier une approche personnelle de la vie du Christ à des fins d'imitation, fût portée par une synthèse harmonieuse et consensuelle de la vie du rédempteur. Cette exigence justifiait qu'elle fût conférée, et ainsi reconnue par l'autorité ecclésiastique. Yvette Quenot apporte de précieuses informations à ce sujet :

> Ces arguments résultent d'un amalgame des quatre évangiles […]. Ce tissu est-il le fruit d'un travail personnel de La Ceppède ? Oui et non. Non car il existait déjà des concordances qu'il utilisa largement comme celle de Jansénius, et des arguments tout faits comme ceux de Beauxamis, oui, car il dut faire lui-même la traduction du latin au français et arranger çà et là quelques détails. Si par exemple on compare avec Beauxamis, on constate ici des déplacements (le baiser de Judas, la mention du songe envoyé à la femme

[1] Pseudo-Augustinus, *De vita Christiana*, 1 (*PL* 40, col. 1033) : « C'est du Christ et de tous les chrétiens que par le sacrement de l'onction devrait être attribuée cette grâce qu'est le nom de chrétien, et ce n'est pas en vain que ce mot de chrétien enjoint d'imiter le Christ. Quel est l'intérêt de porter le titre de chrétien en l'usurpant par une conduite qui ne serait pas chrétienne ? Mais si tu es un chrétien tu te réjouis de faire en sorte de mériter par tes actes le titre de chrétien ».

[2] Yvette Quenot, *op. cit.*, p. 110-112.

[3] Celles qui opposèrent les judéo-chrétiens pour qui le Christ n'avait en aucun cas abrogé la loi mosaïque mais l'avait amendée en l'actualisant et les disciples de Paul qui voyaient dans le Christ le fondateur d'un nouvel Israël dont l'universalisme serait dégagé d'un carcan atavique. De même, on se rappelle la volonté de Pierre de rassembler tous les protagonistes de bonne volonté, souci qui inspire son disciple Marc dans l'Évangile selon Marc. On n'oublie pas enfin le fier silence de Jean peu sensible à cette volonté selon lui factice d'unité, silence enfin rompu par l'Évangile selon Jean, les trois épîtres johanniques et l'Apocalypse.

[4] Consulter à ce sujet l'Introduction de Jean Grosjean à l'édition du Nouveau Testament, La Bible, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2018.

> de Pilate) et là des allégements. La Ceppède s'arrange par rapport à ses modèles éventuels pour ne garder que l'essentiel.[1]

La Ceppède n'est pas lui-même le maître d'œuvre de cette composition évangélique. Il l'a empruntée à Thomas Beauxamis (1524-1589) et surtout à Cornélius Jansénius (1510-1576)[2]. Le théologien belge – qui participa au Concile de Trente – la publia, en latin, à Louvain en 1572 sous le titre de *Commentariorum in suam Concordiam ac totam Historiam Evangelicam partes III* s'inscrivant dans la vieille tradition, très présente dès le début de la Renaissance de telles « concordes ». Pour qualifier ce synopsis composite, La Ceppède use du participe « tissu », terme qui souligne sa dimension à la fois composite – puisque plusieurs « fils » concourent à cette contexture sacrée – et consensuelle, au moins pour les catholiques[3]. Assemblage des témoignages et rapports des évangélistes « secrétaires » du Christ[4], l'argument ne peut être mis en cause par quiconque[5]. Le récit strictement factuel de La Ceppède, remarquable par sa densité, opère des choix dans les textes des Évangiles : il fait, par exemple, état de l'épisode que seul l'évangile de Marc rapporte très laconiquement, celui de la fuite d'un adolescent lors de l'arrestation. Le récitant le met en scène dans ses méditations non au *pro rata* de la place accordée dans le texte canonique, mais au regard de la richesse de la méditation qu'il peut engendrer ; ainsi, la fuite de l'adolescent rapportée sobrement en une seule phrase strictement factuelle chez Marc[6] nourrit une grappe de trois sonnets dans les *Théorèmes*, donnant accès à une image mentale qui ouvre à une méditation particulièrement personnelle. Les *Théorèmes Spirituels* du magistrat aixois suivent très fidèlement une logique qui avait été mise en œuvre par Ignace de Loyola dans ses *Exercices Spirituels* présentés avec finesse par Roland Barthes :

> La seconde forme d'assemblage est le récit. Il faut entendre par là, au sens formel, tout discours pourvu d'une structure dont les termes sont différenciés, relativement libres (s'offrant à l'alternative, et par conséquent au suspense), réductibles (c'est le résumé) et expansible (on peut y intercaler à l'infini des éléments secondaires). Les méditations élaborées par Ignace à partir d'un découpage du grand récit évangélique, dont les épisodes sont donnés à la fin des Exercices sous le nom de mystères, possèdent ces caractères ; on

[1] Yvette Quenot, *op. cit.* p. 181.

[2] Cornélius Jansen, évêque de Gand, à ne pas confondre avec Cornélius Jansen qui fut, lui, évêque d'Ypres et l'inspirateur du jansénisme auquel se réfèrent Port Royal et Blaise Pascal.

[3] Voici comment l'argument est évoqué pour la première partie des *Théorèmes* : « Argument tissu des textes conférés de S. Iean xiÿ. & xviÿ de S. Matthieu xxvj. de S. Marc xiiÿ.& de S. Luc xxÿ. Dans la deuxième partie qui traite de la Résurrection, l'argument renvoie simplement à une source unique. Premier livre : Argument prins du Symbole des Apostres. Deuxième livre : Le second livre de la seconde partie des *Théorèmes*, contenant toutes les apparitions de Jésus-Christ après sa Résurrection. Et depuis icelle jusques qu'il monta au Ciel. Troisième livre : Le troisième livre de la seconde partie des *Théorèmes* contenant l'histoire et les Mystères de l'Ascension de Jésus-Christ au Ciel. Quatrième et dernier livre : Le quatrième livre de la seconde partie des *Théorèmes* contenant la MISSION, la descente du sainct Esprit en forme visible ».

[4] À l'exception peut-être de La Ceppède à qui il arrive de reprocher aux évangélistes, ces secrétaires dont il n'est lui-même qu'un lointain avatar, une concision parfois excessive : « Disciples, vous avez de ce grand Précepteur/ Appris ce qu'on ne peut apprendre sans Docteur, / Mais, ô Christ, je me plains de votre secrétaire. », II, II, 44.

[5] Yvette Quenot, *op. cit.*, p. 119 : « concordance évangélique, autrement dit […] sa synthèse des quatre évangiles amalgamés de façon à n'en faire plus qu'un ».

[6] Évangile selon Marc, XIV, 51-71 : « Un jeune homme le suivait vêtu d'un linge à même la peau ; on se saisit de lui, mais il quitta le linge et s'enfuit nu. » La Bible, Nouveau Testament, Paris, Gallimard, 1971, p. 156.

> peut les résumer (le résumé en est donné généralement dans l'un des préambules : c'est l'histoire, la narratio cicéronienne, l'exposé des faits, rerum explicatio, le premier dépliement de la chose) ; on peut aussi les augmenter, les dilater, comme Ignace l'indique expressément ; elles possèdent enfin l'attribut pathétique de la structure narrative : le suspense ; car si l'histoire du Christ est connue et ne comporte aucune surprise anecdotique, il est toujours possible de dramatiser son retentissement, en reproduisant en soi la forme du suspense, qui fait l'ombre tardive ou incertaine à se dissiper ; lorsqu'il récite la vie du Christ, l'exercitant ne doit pas se hâter, il doit en épuiser chaque station, faire chaque Exercice sans s'informer du suivant, ne pas laisser advenir trop tôt, hors de leur place, des mouvements de consolation, en un mot respecter le suspense des sentiments, sinon celui des faits. C'est en vertu de cette structure narrative, que les « mystères » découpés par Ignace dans le récit christique ont quelque chose de théâtral qui les apparente aux mystères médiévaux : ce sont des « scènes » qu'il est demandé à l'exercitant de vivre, à la façon d'un psychodrame.[1]

Le texte de l'Argument est « vitrifié » *ad eternam* en qualité de dogme par l'autorité ecclésiale. Il n'est pas « méditation » (comme La Ceppède désigne ses sonnets) mais il en est le point originel. Nous verrons plus précisément avec l'étude des images mentales comment la transmission de l'argument est la source profonde de la méditation.

Mais cette transmission du synopsis de la Passion est aussi portée par l'interprétation du récitant. Cette transmission effectuée par le héraut La Ceppède qui élève ce « trompette » du Christ à la dignité prophétique : il est légitimement reconnu comme un « Je »-récitant, aux lèvres purifiées « au feu d[u] charbon qui jadis repurgea la bouche Prophétique »[2]. Dans une étonnante auto-proclamation, ce Je-récitant est d'ailleurs désigné et identifié à la première puis à la troisième personne par le poète lui-même. Humble impétrant, il s'adresse à l'Esprit-Saint pour solliciter d'être, lui aussi, le bénéficiaire d'une « Pentecôte » :

> Esprit qui fécondez les âmes les plus sèches,
> Qui rendez éloquents les plus rudes esprits,
> Dardez or' sur ma tête une de vos flammèches.
> Et rendez La Ceppède à bien parler appris.[3]

Fort de cette légitimité, La Ceppède se présente donc avec l'autorité, l'acuité et la pertinence d'un témoin direct du supplice dont il rend compte en le commentant, organisant ce faisant la périégèse destinée au fidèle. De l'argument, seule matrice narrative, peuvent alors être dégagées des images qui l'illustrent et l'expliquent. À travers elles, il est possible d'en dégager des enseignements, notamment lorsqu'il s'agit d'images dites mentales. L'artisan de cet accompagnement iconographique est, bien évidemment, La Ceppède qui a été inspiré toutefois, dans ce domaine, par les Pères de l'Église mais aussi – et surtout – par de nombreux prédicateurs comme Louis de Grenade, Pierre de Bérulle, Juan Maldonat, Thomas Beauxamis, Pierre Crespet, François Panigarole, Giordano Bruno, Cornélius Musso, Antonio de Guevarre, Ludolphe le chartreux. Ces influences identifiables souvent par des emprunts ont été savamment étudiées par Yvette Quenot. Elles conditionnent souvent la lecture anagogique de ces images au moyen desquelles se déclenche le processus méditatif.

Ces images sont parfois – assez rarement toutefois – la résurgence d'une source mythologique, mais elles sont le plus souvent alimentées par les deux Testaments qu'elles associent dans leur efflorescence. Sous une forme combinée, chaque étape de cette « mise en images » contribue à

[1] Roland Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 64.
[2] I, I, 1.
[3] II, IV, 1.

l'« accomplissement »[1] de la métamorphose de la référence vétéro-testamentaire en référence évangélique ainsi que le met en évidence Jean-Raymond Fanlo :

> L'accomplissement de l'Ancien Testament dans le Nouveau, partout rappelé par La Ceppède comme par tous les auteurs chrétiens, se parachève dans le Consummatum est de l'agonie sur la croix […]. Dans les termes de la distinction classique entre le signe et ce qu'il représente, et dans ceux de la distinction paulinienne entre les « ombres des choses à venir » et le « corps du Christ », la Passion est un passage du langage à l'être, d'une « antique figure » à « la verité presente ». C'est au moment de la crucifixion que se systématise l'opposition entre les « vieux parfums », le « vieux Pal », le « vieux Serpent d'Edem », et « ores », « aujourd'huy ». Mais l'opposition n'est qu'apparemment temporelle : si l'Ancien Testament et les figures de l'ancienne Loi ne trouvent leur vérité que dans le Christ qu'elles préfigurent, le poète insiste aussi partout sur le fait que c'est le Christ qui crie « par son vieux truchement » lorsque le Psalmiste implore, et que l'Esprit qui inspira le Prophète. L'essentielle redondance du texte saint fait de chacune de ses composantes la simple diffraction d'une unique Voix : le Christ, Verbe incarné, est donc présent partout – et il est donc légitime de « paraphras[er] » telle de ses paroles par une épître de saint Pierre. Dans l'Ancien Testament, il était voix, et corps scripturaire dans le Nouveau, il est corps agissant et souffrant, pleine réalisation de la re-présentation dans la présence[2].

Cette métamorphose conduit à ce que l'on pourrait définir – en usant d'une métaphore biologique – un « *imago* »[3] évangélique, c'est-à-dire un raccourci parfait de la Passion qui n'est ni un résumé ni un assemblage hétérogène de bribes événementielles tirées des évangiles synoptiques. Dans sa perfection si le Christ accepte de le parachever – et donc s'en porter garant –, il aspire à en être l'esprit. Le poète établit une corrélation entre la Création et le Christ et dans un parallélisme audacieux, transpose cette corrélation entre son œuvre poétique, sa propre création, et la Passion : image parfaite de la Passion, le « petit œuvre » contribue lui aussi, avec l'aide du Christ, à évangéliser. Comme le Christ a permis d'« accomplir » l'Ancien Testament en le décryptant par le déroulé de sa vie terrestre :

> Son œuvre est achevé : son Père est satisfait,
> Tout ce qui devait être a produit son effet :
> En lui sont accomplis tous les divins augures.
>
> Il nous a déchiffré tous les Tableaux secrets,
> La vérité succède à l'ombre des Figures :
> La vieille Loi fait place à ses nouveaux Décrets[4].

Le « petit œuvre » des *Théorèmes* parfait le récit performatif de la Passion puisqu'il est capable, sous l'égide du Christ, d'enflammer le cœur de ses lecteurs d'un amour sacré :

> Vous qui seul consommez toutes choses parfaites,
> Achevez, consommez ce petit œuvre, et faites
> Qu'il rende ses liseurs de vostre Amour épris[5].

Il n'est autre qu'une marque et une confirmation de l'achèvement de l'Ancien dans le Nouveau – nous aurons l'occasion d'y revenir.

---

[1] I, III, 79.

[2] Jean-Raymond Fanlo, « Truchements : la Passion et les signes dans les Théorèmes de La Ceppède », *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Champion, 1999, p. 65-80.

[3] On voudra bien nous pardonner l'audace – et l'impropriété relative – de cette métaphore qui renvoie au développement des insectes…

[4] I, III, 79.

[5] I, III, 81.

De fait, les *Théorèmes* sont un manuel de dévotion nourri d'images de natures diverses que nous identifierons car elles participent toutes, avec une incidence très variable selon leur origine, au processus méditatif. Nous nous attacherons donc rapidement en un premier temps à étudier des images concrètes, comme certaines lettrines qui ornent le texte, puis les représentations très graphiques tirées d'un bestiaire médiéval que La Ceppède revivifie, les images rhétoriques et notamment la métaphore cynégétique qui, picturalement, caricature et réduit les Juifs venus arrêter le Christ à l'image dégradante de chiens, pour accéder enfin au cœur du sujet qui nous intéresse : les images mentales qui alimentent la méditation et leur enchâssement dans la *dispositio* des grappes qui organise leur déploiement.

II. Des images de nature et de fonction diversifiées

Certaines de ces images relèvent directement de la représentation graphique et, malgré leur rôle extrêmement limité, elles jouent un rôle dans la méditation, rehaussant le contenu précieux comme un chaton peut le faire d'une gemme précieuse. Ainsi en va-t-il pour les lettrines qui, à en croire une remarque de Jacqueline Plantié, ont pu constituer un élément du choix de l'imprimeur Colomiez à Toulouse :

> Pour assurer le succès du livre – ce sont des faits déjà connus –, La Ceppède, imitant en cela son ami César de Nostredame, a choisi l'éditeur Colomiez, qui publie à Toulouse des ouvrages catholiques, et qui a dans son atelier de beaux jeux de caractères et de lettrines.[1]

II. A. LES LETTRINES, IMAGES GRAPHIQUES PROPÉDEUTIQUES À LA MÉDITATION ?

Une correspondance de Gallaup de Chasteuil adressée à Jean de La Ceppède que nous avons découverte dans le fonds ancien de la Bibliothèque Municipale de Marseille accrédite quelque peu cette piste. Louis Gallaup de Chasteuil, parlementaire, ami de Jean de La Ceppède qui avait fréquenté, comme le Président du parlement d'Aix en Provence, le cénacle rassemblé par le Grand Prieur, Henri d'Angoulême, était lui aussi poète. Il avait composé en 1596 les « imitations des psaumes de la pénitence royale » et portait à son ami une réelle admiration. Elle transparaît dans la lettre évoquant l'importance de la présentation physique et matérielle des œuvres sacrées – démontrant d'ailleurs qu'une œuvre est aussi estimée en fonction de critères bibliophiliques.[2]

Dans la perspective ouverte par la lettre de Louis de Gallaup, les lettrines, éléments iconographiques et ornementaux, contribuent, elles aussi – surtout si elles évoquent des scènes bibliques – à rehausser « la belle robe et bien riche due aux Princes » : « de vray une pierrerie bien montée sur un chaton d'or émaillé montre le je ne sais quoy de plus céleste que si à l'égal des petites pièces de verre coloré, elle demeuroit abandonnée à se dépoulir par la commune et avilie presse ». Mais sans doute est-il légitime de s'interroger sur la fonction de ces lettrines : n'est-elle que décorative ou faut-il y voir, par-delà l'ornement, une dimension plus conforme à la nature même des *Théorèmes* ? Ne peut-on

[1] Jacqueline Plantié, « Les *Théorèmes* ont-ils été lus au XVIIe ? », *Le XVIIe siècle de Roger Duchêne*, avril 2007, http://web17.free.fr/RD03/3400.htm, consulté le 16 juillet 2021.
[2] Voir *supra* « La partie supérieure du retable ».

envisager, par exemple, que ces lettrines – surtout si elles représentent des motifs bibliques – ne soient, elles aussi, même sur un mode mineur, une porte d'accès à la méditation ?

Les lettrines sont nombreuses, élégamment historiées mais de toutes les lettrines qui inaugurent les 520 sonnets, nous avons relevé[1] 118 occurrences qui sont tout à fait remarquables (6 dans les *Théorèmes* de 1613 ; 112 dans les *Théorèmes* de 1622). Nous n'avons pu percer le mystère d'une telle disproportion dans leur rare présence dans les *Théorèmes* de 1613 et leur foisonnement dans ceux de 1622. Elles sont illustrées par des motifs qui évoquent clairement un épisode ou des personnages bibliques :

- Le sacrifice d'Isaac par Abraham (13 occurrences) ;
- Le meurtre d'Abel par Caïn (34 occurrences) ;
- Le prophète Daniel accompagné d'un lion (13 occurrences) ;
- Le prophète Esaïe ou le prophète Élie (9 occurrences) ;
- Feste rencontrant Paul (1 occurrence) ;
- Habacuq guidé par un ange pour rejoindre le prophète Daniel (3 occurrences) ;
- Lot devisant avec ses filles (17 occurrences) ;Moïse montrant les Tables de la Loi (6 occurrences) ;
- Noé dans sa vigne (4 occurrences) ;
- Le prophète Osée en conversation avec Gomer qui porte Jézraël en son giron (4 occurrences) ;
- Pierre dans sa barque (6 occurrences) ;
- la glaneuse moabite Ruth les bras chargés d'épis (1 occurrence) ;
- Samson délivré renversant les colonnes du temps où il était enchaîné (7 occurrences).

La distribution de ces lettrines à motifs bibliques entraîne deux remarques. S'impose, en premier lieu, nous venons de le mesurer – 5 % *versus* 95 % –, le constat d'un déséquilibre très net entre les deux parties des *Théorèmes*. Les lettrines sont concentrées dans la partie qui ne traite pas de la mort du Christ mais de sa résurrection. Seraient-elles à une échelle très modeste, la marque d'un accomplissement ? La seconde remarque conduit à une déception manifeste : les motifs bibliques ne coïncident jamais avec le thème du sonnet qu'ils inaugurent, les lettrines relèvent du matériel d'imprimeur et n'auraient d'autre intérêt que typographique. La lettrine semble donc de prime abord n'avoir qu'une fonction ornementale même pas illustrative…

Pourtant si l'on se penche de plus près sur la distribution de toutes les lettrines – bibliques et non bibliques – on peut alors constater qu'une lettrine qui n'apparaît que trois fois, semble, quant à elle, reliée au thème évoqué par le sonnet. Elle représente un hibou perché sur la branche transversale de la lettre majuscule « H ». Elle n'est pas biblique, mais en apparence figurative…

[1] Voir le tableau de la distribution des lettrines « bibliques » en annexe pp.583-584.



Pourtant, une étude plus attentive, démontre que la résonnance biblique est bien présente même si elle est cachée. Nous avançons ici, avec une prudence extrême, une hypothèse dont nous mesurons l'indéniable fragilité mais dans une œuvre aussi cryptée que le sont les *Théorèmes*, tout peut faire *signe*.

Nous fondons donc cette hypothèse sur deux critères : en premier lieu, bien évidemment la figure intrinsèque hibou porteuse de sens quand elle est associée au peuple hébreu, en second lieu sur les « lieux » de ses rares occurrences : ils font tous explicitement référence aux Juifs. Notre hypothèse est qu'il s'agisse là, peut-être, d'une image cryptée pour ne pas dire « hiéroglyphique » du peuple hébreu qui, selon La Ceppède, n'a pas voulu reconnaître le Messie. L'image du hibou, à travers cette lettrine, semble réservée à Judas, traître que le choix d'une forme de cécité a conduit à précipiter le Christ vers la mort. La Ceppède fait, en effet, référence à un choix de l'aveuglement plus tard suivi d'aucun repentir sincère, ce qui vaudra la damnation à Judas *qui n'a pas voulu voir*. Il est pourtant pertinent d'associer aussi cette lettre – qui devient ainsi presque un emblème dépourvu de *motto* – aux Juifs dont une fraction seule sera capable de reconnaître le Messie et de gagner ainsi sa rédemption. Un sonnet constitue la clef de cet élément crypté :

> Son front majestueux, sa grave Royauté,
> Ses yeux étincelants, son pouvoir redoutable,
> Son dernier jugement (à tous espouvantable)
> Ne peuvent rien Judas, sur ta desloyauté.
>
> Ses propos doux-coulants, sa douce privauté,
> Ta charge en sa maison, la faveur de sa table,
> Cet accueil (qui rendroit un barbare traittable)
> Ne sçauroit adoucir ta fière cruauté.
>
> Ainsi du beau Soleil la torche matinière

Fait musser les Hibous dans leur noire tanière :
Car la clarté brillante est haineuse à leurs yeux.

De mesme pour néant sur le sablon distille
La fécondante humeur, qui descoule des Cieux,
Plus il est arrousé, plus il est infertile.[1]

La première apparition de cette lettre inaugure un sonnet consacré à Judas, vilipendé pour sa trahison, sonnet dans lequel l'apôtre déloyal est animalisé en un crapaud dont le cœur est réifié en une motte de boue que l'apparition du Soleil durcit :

Ha ! Traître, que fais-tu ? Ne te souvient-il pas
Que pour toi ce bon Maître a guéri secourable
Celui qui t'engendra, d'une lèpre incurable,
Celle qui te conçut, d'un langoureux trépas ?

Ne t'a pas quitté mille et mille faux pas ?
Ne s'est-il pas courbé d'une humblesse admirable
Pour te laver les pieds ? N'as-tu pas, misérable,
Pris de son corps sacré le sacré-saint repas ?

Ha ! Lâche, je vois bien, cette munificence,
Excédant le pouvoir de reconnaissance,
Te rend ce bien-facteur désormais odieux.

Ton cœur est un crapaud, qui les fleurettes change
En son mortel venin ; c'est un monceau de fange
Qui s'endurcit au jour du soleil radieux.[2]

La deuxième occurrence de cette lettrine particulière figurant un hibou inaugure à nouveau un sonnet traitant de Judas l'Iscariote. Une fois encore celui-ci est animalisé mais cette fois en noir corbeau puis il est réifié en dure enclume qui dénonce son cœur endurci :

Ha ! ce terrassement n'est pas fait sans mystère.
Qu'en penses-tu, Judas ? son huileuse liqueur
N'a jamais pu guérir la plaie de ton cœur,
Peut-être le Seigneur t'applique ce cautère.

Puisque de son amour le baume salutaire
N'a pu vaincre à ce coup ta mortelle rancœur,
Il tente si l'effroi t'en peut rendre vainqueur.
Mais tu es sans ressource au Démon tributaire.

Plus on lave un Corbeau, plus il est renoirci.
Plus l'enclume, on rebat, plus il est endurci.
Rien ne saurait fléchir un obstiné courage.

Ce miracle pourtant ne reste sans effet :
Car il n'adoucit point de ses haineux la rage,
Il les rend sans excuse en leur rouge méfaict.[3]

[1] I, I, 48.
[2] I, I, 44.
[3] I, I, 52.

Notons que cette figuration de corbeau comme emblème des Juifs était connue et donc ne pouvait qu'éveiller des échos dans le lectorat, notamment chez les lettrés qui se rappelaient peut-être *L'Adolescence Clémentine* dans laquelle Clément Marot opposait le corbeau hébraïque au pélican christique[1] :

> Corbeaux tres ordz, et laidz :
> Qui de son sang ont faictz maintz ruisseletz […]
> Les Corbeaulx sont des Juifs exilez,
> Qui ont a tort les membres mutillez
> Du Pellican : c'est du seul Dieu et maistre. [2]

Enfin la troisième et dernière occurrence de cette lettrine strigide – qui est représentée toujours à l'identique – inaugure un sonnet qui évoque le pardon que le Christ en croix sollicite auprès son Père au bénéfice de ses bourreaux ; de là, cette méditation se poursuit en annonçant la conversion prochaine et le baptême de huit mille juifs repentis, après la mort de Jésus :

> Hier soir priant pour soi, pressé de la douleur,
> Parlant à l'Éternel il l'appela « mon Père » :
> Or' pour ceux qui lui font ce cruel vitupère
> Il dit en général : « Père, pardonne-leur ».
>
> Ainsi artistement, cet éloquent parleur
> Use de ce doux mot, qui son courroux tempère,
> Et pour en obtenir le pardon qu'il espère,
> Le semond d'être Père et non contrerôleur.
>
> C'est pourquoy ce bon Père, appointe sa requête,
> Et ce Fils aujourd'hui fait sa chère conquête
> D'un monde d'ennemis, de ses feux attisés.
>
> Témoins ceux qui frapperont leurs poitrines,
> Témoins ceux qui, des siens écoutant les doctrines,
> Seront jusqu'à huit mille en deux jours baptisés.[3]

La Ceppède reprend ici des stéréotypes médiévaux puisés dans une lecture très orientée de la Bible[4], et notamment d'Isaïe :

> Elle ne sera pas éteinte ni nuit ni jour ; sa fumée montera pour toujours ; elle sera dévastée de génération en génération ; personne n'y passera à toujours et toujours. Mais le cormoran et le butor la posséderont ; le hibou et le corbeau y demeureront ; et il étendra sur elle le cordeau de confusion et les pierres du vide. Les épines pousseront dans ses palais, les orties et les ronces dans ses forteresses ; et elle sera le repaire des dragons, et la cour des hiboux. Les bêtes sauvages du lieu aride rencontreront aussi les bêtes sauvages de l'île, et le satyre criera à son compagnon ; la chouette se reposera là, et s'y trouvera un lieu de repos. Là le gros hibou fera son nid, et pondra et fera éclore, et rassemblera sous son ombre ; là aussi les vautours se rassembleront l'un avec l'autre. (Isaïe 34, 10-12)

Ses représentations constituent une « préfiguration » quelque peu haineuse des stéréotypes antisémites actuels. On pourra toujours arguer avec raison qu'il ne faut pas aborder cet antisémitisme historique avec une vision quelque peu anachronique et il est indéniable que La Ceppède ne constituait pas une

[1] Voir *infra* « Les symboles christiques ».
[2] Clément Marot, *Adolescence clémentine*, 1532, XIII. *De la Passion nostre Seigneur Jésus-Chrit.*
[3] I, III, 45.
[4] Jean 3, 18-19 : « Celui qui croit en lui n'est point jugé ; mais celui qui ne croit pas est déjà jugé, parce qu'il n'a pas cru au nom du Fils unique de Dieu. Et ce jugement c'est que, la lumière étant venue dans le monde, les hommes ont préféré les ténèbres à la lumière... »

exception… Certes, mais il n'est pas inutile de rappeler non plus que le catéchisme du Concile de Trente invitait *a contrario* à la plus grande prudence en ce cas précis[1] et se présentait comme un garde-fou intelligent devant les risques d'amalgame. La Ceppède ne pouvait pas l'ignorer, n'aurait pas dû l'ignorer…

La lecture médiévale de la Bible identifiait, en effet, les Juifs au peuple déicide, peuple aveugle à la lumière christique et happé par les ténèbres infernales. Le hibou en est le symbole animalier. Parce qu'ils avaient rejeté Jésus-Christ, les Juifs étaient tenus pour des personnes préférant les ténèbres à la lumière[2]. Il est évident que La Ceppède reprend ici – sur un mode crypté mais qui faisait écho auprès de ses contemporains –, les codes d'un riche bestiaire médiéval. Nous allons constater que l'apparition discrète de cette simple lettrine signe – sur un mode mineur –, la volonté de La Ceppède de transmettre des représentations profondément ancrées dans l'imaginaire collectif mais aussi de les intégrer dans une perspective poétique et idéologique qui lui appartient. Cette lettrine, détail faussement insignifiant, est une trace ténue mais incontestable de l'utilisation d'un bestiaire hérité du Moyen Âge, véritable thésaurus populaire. Ce bestiaire est, nous allons le constater, pourvoyeur d'images sur lesquelles le poète dévot fonde en partie sa démarche méditative.

III. Le bestiaire médiéval, un fonds d'images efficaces et réactualisées

Parmi les animaux figurant dans ce bestiaire laceppédien, nous en distinguerons deux types : d'abord, les animaux traditionnellement associés à l'imagerie christique, puis les autres animaux pour lesquels l'allégorisation est moins systématique.

III. A. LES SYMBOLES CHRISTIQUES

La colombe : assez étonnamment, elle n'apparaît que fort peu. Elle n'est mentionnée une fois pour avoir, juste après le Déluge, ramené un rameau d'olivier à l'Arche, afin de signifier qu'une nouvelle alliance était offerte à l'Humanité. Elle est une figure du Christ sorti vainqueur du « grand orage de la

[1] Jules Isaac, *L'enseignement du mépris*, Paris, Grasset, 1962, p. 71 : « Nous devons donc regarder, comme coupables de cette horrible faute, ceux qui continuent à retomber dans leurs péchés. Puisque ce sont nos crimes qui ont fait subir à Notre Seigneur Jésus-Christ le supplice de la Croix, à coup sûr ceux qui se plongent dans les désordres et dans le mal " crucifient de nouveau dans leurs cœurs, autant qu'il est en eux, le Fils de Dieu par leurs péchés, et Le couvrent de confusion" (*Héb.*, 6,6). Et il faut le reconnaître, notre crime à nous dans ce cas est plus grand que celui des Juifs. Car eux, au témoignage de l'Apôtre, "s'ils avaient connu le Roi de gloire, ils ne L'auraient jamais crucifié. Nous, au contraire, nous faisons profession de Le connaître" (*I Cor.,* 2,8). Et lorsque nous Le renions par nos actes, nous portons en quelque sorte sur Lui nos mains déicides. »

[2] Christian Heck et Rémi Cordonnier, *Le Bestiaire Médiéval,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 184 : « La chouette est interprétée comme une figure des Juifs au Moyen Âge. On leur reprochait en effet d'avoir condamné le Christ alors que ce dernier venait pour les sauver et d'avoir donc préféré les ténèbres à la lumière du Sauveur, qui se tourna alors vers les Gentils, et non-Juifs. »

Croix »[1]. Mais elle est aussi présente, lors de la Pentecôte, pour attester de la manifestation de l'Esprit Saint :

> Là part cet esprit saint, sous la blanche innocence
> D'une colombe, fut l'acte solennisé :
> Pour apprendre aux humains que cet Humanisé
> Était tout débonnaire en sa toute-puissance.[2]

Le pélican : symbole de la passion du Christ, il apparaît graphiquement, nichant au sommet du Tabernacle figuré par les deux frontispices, occupé à nourrir sa progéniture. Oiseau qui annonce la résurrection, il est cité ès-qualité puisque selon le *Physiologos*[3]*,* il est en son pouvoir de ressusciter ses petits :

> Quand pour la mort des siens la douleur va pressant
> Le triste pélican, son amour le convie
> À s'ouvrir la poictrine et son sang jaillissant
> Les ravive. Et leur vie assouvie son envie.[4]

Le phénix : cet oiseau bénéficie d'un traitement tout à fait privilégié puisqu'un sonnet lui est, dans son intégralité, consacré. Pour La Ceppède, le phénix est un symbole du Christ, il l'affirme par deux fois :

> L'oiseau dont l'Arabie a fait si grande feste,
> Est de ce grand Héros le symbole asseuré.
> Le Phénix est tout seul. Le Christ est figuré
> Seul libre entre les morts par son Royal Prophète.
>
> Le Phénix courageux se porte à sa défaite
> Sur du bois parfumé : l'amour démesuré
> Fait que Christ a la mort sur ce bois enduré,
> Qui parfume le ciel d'une odeur très-parfaicte.
>
> De sa moüelle après le Phénix renaissant
> Enlève tout son bois, et l'emporte puissant
> Sur un Autel voisin des arènes brûlées.
>
> Par sa divinité le Christ resuscitant,
> Sur l'azuré lambris des voûtes estoillées
> Eslèvera son bois de rayons éclatant.[5]

La Ceppède cite en annotation un texte tiré des Pères de l'Église[6] que paraphrase son sonnet. Il est en tout point conforme à la tradition médiévale attachée à cet oiseau fabuleux :

---

[1] II, I, 44 : « Aujourd'hui la Colombe après ce grand orage / De la Croix, rentre en l'Arche, et refait le courage / À ses onze suivants, par l'Édit de la paix. »
[2] II, IV, 12.
[3] Bestiaire chrétien du II ou du IVe siècle qui bénéficia d'une large influence au Moyen Âge cf. Christian Heck et Rémi Cordonnier, *op. cit.* p. 230.
[4] II, I, 26.
[5] II, I, 35.
[6] « Les P. discourent ainsi du Phenix, & du Christ resuscitant ; spécialement Epiphan. en l'Anchorat, S. Ambr. au liv. de la foy de la Resurrect. tom.4. Duquel les paroles sur ce suject sont belles & graves. Les voicy (pour la commodité de ceux qui n'ont pas les P.) *Avis (inquit) in regione Arabiæ, cui nomen est Phoenix, redivivo suæ carnis humore reparabilis, cum mortua fuerit reviviscit, solos non credimus homines resuscitari. Atqui hoc relatione crebra, & scriptorum authoritate cognovimus memoratam avem quingentorum annorum spatia vitali usui habere præscripta, eamque, cum sibi finem vitæ præfaga quadam ætimatione cognoverit, thecam sibi de thure, & myrrha, & cæteris odoribus adornare, completosque opere pariter, ac tempore, intrare illam, atque emori, ex cuius humore oriri vermem,*

> Le mythe du Phénix raconte que ce dernier est unique au monde et pour ainsi dire immortel. En effet, tous les 500 ans, durée supposée de son existence, il a pour habitude de collecter des aromates aux quatre coins du monde pour en faire un bûcher qu'il érigea Héliopolis, la ville du soleil. Une fois le bûcher funéraire construit, il s'installe dessus et le fait s'embraser en activant les flammes de ses ailes. Ainsi consumé, ses cendres produisent un petit ver qui, en grandissant, se métamorphose en un nouvel oiseau, copie conforme de la vie du précédent. Dès lors, cet oiseau mythique est devenu un symbole d'immortalité ou moins d'extrême longévité. Passé dans la culture judéo-chrétienne, il devint une figure de la résurrection du Christ.[1]

Le poète souligne la visée symbolique (« symbole asseuré ») de ce rapprochement, rappelle sous la forme d'un double parallélisme les éléments de concordance entre le Christ et l'oiseau fabuleux (« Le Phénix est tout seul. Le Christ est figuré Seul » / le Christ est héroïque par son sacrifice, l'oiseau aussi / le Phénix porte le bois de son bûcher dans les airs, le Christ élève le bois de la Croix vers les cieux). On pourrait s'étonner que dans la même annotation, cet homme qui sait témoigner de son souci de modernité et d'une forme de rationalité comme nous l'avons démontré par ailleurs[2], ajoute que cet oiseau que l'on a dit à tort fabuleux, existe réellement :

> Plusieurs ont creu fabuleux le Phénix, & tout ce qu'on en dit, mais les Autheurs dignes de foy attestent que c'est histoire véritable. Tacit. au 6. liv. sur le milieu au Latin & au François au 5. liv. chap. 9 tesmoigne le Phénix avoir été veu en Égypte durant le consulat de Paul. Fabius, & L. Vitellius. Et d'autres fois encor il en fait la description & raporte l'opinion des doctes tant du pays que des Grecs. Bartholom. Anglus. au liv. 16 chap. 116 raporte de Alanus qu'estant le prestre Ananias au Temple ayant assemblé un gros bûcher de bois aromatiques, & l'ayant allumé, voilà tout à coup au conspect des assistants un Phénix descendre, & se jetter dessus. Cest oiseau fut tout aussi tost brûlé & réduit en cendre, de laquelle bien tost après nasquit un ver duquel trois jours après le Phénix renasquit.

Mais une fois encore, il faut se garder d'approcher la pensée d'un homme du XVIe siècle en occultant que « le matériel mental dont disposaient les hommes de (telle époque) », pour reprendre les propos de Lucien Febvre cités par Georges Duby[3], n'était pas celui que nous maîtrisons aujourd'hui. Georges Duby précise même que

> les schémas conventionnels, que les générations se transmettent, sont les premiers reçus par le public, plus ou moins consciemment, parce que ce sont les plus familiers, les plus lisibles, et ce sont eux qui maintiennent enracinées les images maîtresses d'une mentalité.[4]

Il suffit de se reporter à l'ouvrage du grand chirurgien Ambroise Paré *Des monstres et prodiges* publié en 1595 pour mesurer la distance qui sépare nos outillages mentaux respectifs. Ce qu'écrit Yves Baille de l'ouvrage de référence de celui qui fut à l'origine de la chirurgie moderne, s'applique parfaitement à ce qui, chez Jean de La Ceppède, pourrait étonner un lecteur moderne non averti :

---

paulatimque eum in avis eiusdem figuram concrescere, rursumque formari. Subnixam quoque remigio pennarum innovatæ vitæ officia munere pietatis ordiri : nam thecam illam, vel tumulum corporis, vel incunabulum resurgentis, in qua deficiens occidit, & occidens resurgit ex Aethiopia in Lycaoniam vehit, atque ita resurrectione avis huius locorum incolæ completum quingentesimus resurrectionis annus est nobis millesimus : illi in hoc sæculo, nobis in consummatione mundi. Plerique etiam opinantur quod avis hæc rogum sibi ipsa succendat, & rursus de favillis suis & cineribus revivificat. »

[1] Christian Heck et Rémi Cordonnier, *op. cit.,* p. 490.

[2] Cf. *supra* notre commentaire de l'annotation consacrée à « la rouge humeur ».

[3] Georges Duby, *Œuvres, Histoire des mentalités*, « L'outillage mental », Paris, Gallimard, 2019, p. 1588.

[4] *Ibidem.*

> C'est pourquoi on comprend mal ce livre, si on ne le replace pas dans le contexte mental de l'époque. Nous sommes ici à la jonction de la pensée médiévale et de celle du siècle des Lumières, entre reproduction d'un savoir hérité et remise en cause de ce savoir par la raison. Cela donne un curieux mélange de descriptions quasi scientifiques, de croyances ancestrales et de pensée magico-religieuse. C'est ainsi que pour Ambroise Paré, les monstres se situent doublement dans l'extraordinaire : par leur situation hors de l'ordre naturel, et par leur valeur prédictive ils « sont des choses qui apparaissent outre le cours de la nature, et le plus souvent signes de quelques malheurs à venir ».[1]

De même, Jean Céard démontre qu'il est impossible d'aborder le « rationnalisme » des penseurs éminents du XVIe siècle sans tenir compte de l'idée opératoire qu'ils se font de la Nature, et qui diffère bien évidemment de la nôtre[2] puisque « les prodiges ne sont plus seulement des signes divinatoires qui viennent émerger à la surface des faits de natures [mais qu'] ils sont aussi de merveilleuses œuvres de nature où resplendissent sa puissance et la gloire de son Créateur. » Ainsi la figure hiéroglyphique du Phénix qui apparaît à deux reprises dans « De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escripvoient » d'Orus Apollo coïncide avec la représentation laceppédienne puisque sous la plume de Michel de Nostredame, le Phénix est la figure de l'âme, de la résurrection et de la longévité :

> Comment ils signifioient lame longuement demourant en vie
> Voulant signifier lame demourant longuement en estat ou inundation ilz paignoient ung oyseau appelle phénix, Lame pource que le phenix est de trèslongue vie & plus que toutes les autres bestes qui sont au monde Inundation pource que le phenix est le signe du soleil qui est la plus grant chose qui soit au monde il monte devers tous & tout cherche par quoy il a esté appelle Polys cest adire moult ou beaucoup.
> Comment ilz signifioient celuy qui retourne tard de son voiage
> Quant ilz veullent escripre celluy qui retourne tard de son voiage ilz paignent encores le phenix lequel revient en Egypte quant il a cinq cens ans daage alors quil est prochain de sa fin Et sil advient qu'avant ledict temps ledict phenix soit trouvé en Egypte il est traicté avec grans mystères Tout ce que les Egyptiens ont acoustumé de attribuer aux sainctz oyseaulx cest adire qui ont quelque conformité aux choses divines il lattribuent aussi au phenix lequel sur tous aultres oyzeaulx se resjoyt du soleil memesment en Egypte ou la challeur dicelluy est grande par laquelle le Nil vient a croistre & deriver comme nous avons plus amplement cy dessus declaire.[3]

Au final, que le poète ait cru ou non à la vérité de l'existence physique de cet animal extraordinaire, importe peu puisque, pour le lettré, la figure exprime la vérité essentielle du figuré, ici la résurrection et l'immortalité du « héros » christique… Nous retrouvons avec d'autres représentations animalières (le lion, la baleine, le ver à soie, le cerf, l'autruche) les mêmes choix en matière de vérité, qu'elle soit prosaïque ou symbolique.

---

[1] Yves Baille, « Les monstres chez Ambroise Paré : un regard rétrospectif », *Le « monstre » humain : Imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, p. 95.
[2] Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1977, p. VIII.
[3] Horapollon, *De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escripvoient leurs mysteres secretz, & les choses sainctes & divines*, 1543, pp. 34-35.

III. B. LES AUTRES SYMBOLES

Le lion : dans la « Table alphabétique des matières plus singulières et remarquables, contenues en ceste seconde partie des Théorèmes », La Ceppède évoque le personnage du lion[1]. Il isole chez cet animal deux traits : sa force vigilante et sa capacité à ressusciter sa progéniture. Il s'accorde en cela avec les croyances anciennes des bestiaires médiévaux selon lesquelles « le lion était capable de ressusciter ces petits mort-nés par ses rugissements[2]. Il en fait notamment état dans une méditation et l'annotation qui lui était attachée :

> Du Lyon de Judas ce faon plein de merveille,
> Après avoir trois jours en son lit sommeillé,
> Est enfin par son Père au troisième esveillé,
> Et ses gardes terrasse au seul bruit qui l'éveille.[3]

> *Ce faon* : Jésus-Christ est appelé *Catulus Leonis Iuda* au 49. de la Genes. vers. 8.9. & 10 suivant l'interprétation des DD. mesme des Pères. C'est la nature du faon du lyon, ou lyonceau estant nay de dormir trois jours, et d'estre esveillé au troisième par le frémissement de son père (les autres disent par le rougissement de sa mère[…]) qui fait trembler son lit, ou son giste. Ceci convient merveilleusement bien à la résurrection de Jésus-Christ, qui ayant dormi comme trois jours, a esté éveillé par son père avec le tremblement de la terre & de son sépulcre, & le terrassement de ses gardes. […] Et à la vérité il a reposé comme le lyonceau, qui pour avoir les paupières fort courtes dort les yeux ouverts à tant qu'il est creu ne dormir point. […] Et pource les anciens l'ont peint pour le symbole de la vigilance, de laquelle Christ est la vraye perfection : pource que durant le repos de son corps au tombeau, sa personne Royale c'est-à-dire le Verbe divin veilloit tout à fait, et pouvoit partant bien dire Ego dormio & cor meum vigilat au 5. des Cantiq. vers.2.[4]

La baleine : La Ceppède reprend ici une vieille représentation médiévale, image marquante d'un animal plus fantastique que réel pour le Moyen Âge et la Renaissance, pour la ranger – au prix même d'un travestissement – dans son processus méditatif. En effet, alors que Christian Heck et Rémi Cordonnier précisent que la baleine traditionnellement considérée comme un Léviathan relié aux forces obscures :

> Certaines sources lui donnent même des caractéristiques associées habituellement à d'autres animaux ainsi Barthélémy l'Anglais nous dit dans son *De proprietatibus rerum*, qu'elle exhale une vapeur de sa gueule, dont l'odeur suave attire les autres poissons […]. Dans le cas de la baleine […], les poissons sont attirés par ruse pour que le monstre s'en nourrisse […]. C'est ce qui explique que dans la plupart des bestiaires moralisés, la baleine est interprétée comme une figure du diable qui attire les pêcheurs par des appas séducteurs avant de les engloutir.[5]

---

[1] « Le Lion par son rugissement étonne et abat le courage des autres bestes farouches, 123. Dort les yeux ouverts, et pourquoy, 98.99. Symbole de la vigilance, *Ibidem*. en quoi il semble représenter le verbe divin, veillant tandis que l'humanité de Jésus-Christ reposait dans le sépulcre, Ibidemem. Servait de blason aux armoiries de la tribu de Judas 80 95. Prophéties parlant du lion dans les saintes lettres ordinairement et entendues par les Pères, de Jésus-Christ 98. Le lion signe du zodiaque, symbole de Jésus triomphant, par ses qualités, rapportés ou lion naturel, qui représente bien la force et la puissance du sauveur en sa résurrection, 122 et suivantes. »

[2] Christian Heck et Rémi Cordonnier, *op. cit.*, p. 375.

[3] II, I, 34.

[4] Annotation 1 *ce faon* p. 97 du sonnet II, I, 34.

[5] Christian Heck et Rémi Cordonnier, *op. cit.*, p. 166.

L'image de la baleine est, dans la poétique de La Ceppède, inversée. De représentation satanique, elle est « corrigée » en symbole de résurrection. Plus encore, elle est porteuse d'un attribut, le parfum, qui constitue, si l'on en croit le poète, la cinquième preuve qu'un corps est devenu glorieux[1] :

> Ainsi que la Baleine odorante en sa faim
> Par son odeur attire, et prend avec cet haim
> Mille et mille poissons dont elle fait curée.
> Le Christ attire ainsi, par la souève odeur
> De son corps vivant, cette troupe égarée,
> Pour soûler de ce mets son amoureuse ardeur[2]

Se retrouve avec cette perfection attachée à la nature divine du Christ la tradition médiévale toujours vivante au XVIe siècle, évoquée par Jacques Le Goff, d'attacher à la sainteté tous les attributs de la beauté parfaite :

> Le prestige de la beauté physique est tel que la beauté est un attribut obligatoire de la sainteté. Le Bon Dieu, c'est d'abord le Beau Dieu, et les sculpteurs gothiques réalisent l'idéal des hommes du Moyen Âge. Les saints médiévaux possèdent non seulement les sept dons de l'âme (amitié, sagesse, concorde, honneur, puissance, sécurité et joie) mais aussi les sept dons du corps : beauté, agilité, force, liberté, santé, volupté, longévité.[3]

Ainsi pour le poète, seule compte la puissance évocatrice d'une image dont la vérité ne relève pas de sa conformité à la réalité mais bien de la force qu'elle est susceptible d'apporter à un processus méditatif. Dans ce processus dans lequel l'imagination joue un rôle premier et essentiel, l'image joue celui de déclencheur. À ce titre seul, elle y trouve sa place. Argument et rarement pure décoration, l'image n'est pas au service du réel mais au service de l'oraison qui ouvre sur une autre vérité qui, rien moins que rationnelle, ouvre sur d'autres cheminements de pensée.

Le ver à soie : cet animal, emblématique lui aussi de la Résurrection, n'apparaît qu'une fois, « Le ver meurt dans son nid, & sa mort est suivie De la vie, qui va de sa mort renaissant. »[4], mais une annotation attachée au sonnet fait la preuve que ce rapprochement est important et qu'il constitue un jalon notable dans le processus méditatif ; son existence constitue en effet une ébauche illustrative et comparative de ce que sera la Résurrection non des hommes mais du Christ lui-même :

> C'est le ver à soye qui après avoir vescu sa vie, s'enferme, & s'ensevelit dans le peloton de soye qu'il a filé, y meurt enfin, & peu de temps après se r'avive par sa naturele vertu : & renaist en Papillon, qui, bien que le mesme, paroist toutefois divers. L'expérience ordinaire & commune nous aprend ce que dessus. Arist. au 5. liv. de l'hist. des Anim. chap.19 & Pline au II. liv.de son hist. nat. chap.22 en ont discouru. Or il semble que le Créateur a premièrement esbauché le mystère de la Résurrection en ce ver, comme dit S. Basile en son Hexam homil. 8. non seulement générale des hommes, mais encor du Christ qui s'est luy mesme parangonné au ver, disant par la bouche de David au pseau.21. vers. 7. *Ego sum vermis & non homo.*

Le cerf : une méditation très étrange, hermétique même de prime abord – qui pourrait être la traduction d'un emblème héraldique si elle n'était la source d'une méditation sur le Christ ressuscitant –,

[1] II, II, 64 : « La cinquième la rend du tout non disputable : / Car les corps glorieux (mais plus parfaictement / Celui du Christ depuis le clair ravivement) / Parfument l'odorat d'un parfum délectable ».
[2] II, II, 64.
[3] Jacques Le Goff, *La civilisation médiévale*, Paris, Flammarion, 1982 (1964), p. 312.
[4] II, I, 26.

est heureusement élucidée par l'annotation que le poète donne en référence ; elle associe le Christ à un cerf « matineux » dévorant un serpent :

> Le Cerf que le veneur relance au bois sauvage,
> Void un fleuve, s'y jette, nage, & gaigne le bord.
> Christ poursuivy de Juifs, nage aux eaux de la mort,
> Les passe, & vient surgir à l'immortel rivage.
>
> Le Cerf hayt le serpent, l'attaque, le ravage,
> Le mord & l'engloutit : Christ mortellement mord
> Le serpent qui fournit à la mort son breuvage :
> Cette mort engloutit, & destruict son effort.
>
> Il a (pource qu'il est le vivant & la vie)
> Ceste mort dévorée à son estre asservie,
> Comme l'estomach change en lait son aliment.
>
> A ce victorieux la trompe prophétique
> Comme au Cerf matineux a chanté son Cantique
> Et nous semond fidèle au mesme compliment.[1]

L'image est d'évidence ici purement allégorique. Elle est tirée du *Physiologos*, ouvrage déjà cité, qui a alimenté les bestiaires médiévaux[2] et qui a été reprise par des prédicateurs à des fins méditatives. Le poète livre non seulement ses sources dans cette riche annotation mais rehausse cet appareil critique de la lecture méditative qui s'impose. Ce souci s'avère d'autant plus indispensable que le serpent, figure très polyvalente d'ordinaire emblématique du Diable mais qui avait été choisie pour illustrer le mystère de la résurrection[3], redevient ici l'allégorie de la mort même, apanage du « Prince stygieux », figuré comme un trophée appendu au Triomphe du Christ-vainqueur :

> *Comme au Cerf matineux a chanté son Cantique* : C'est le pseau. 21. qui commance, *4*. Tout ce pseau. entier est interprété purement de Jésus-Christ, en tout sens : non seulement prophétique & mystérieux : mais encore littéral suivant une vieille glose des Hébrieux de plus de 2000 ans au raport de Maistre Génébrard[4] lequel est aussi de cet advis. Nicolas de Lira raporte qu'un Théodore pour avoir voulu soustenir le contraire, et que la lettre dudit pseau. se raportoit seulement à David fut condamné en certain Concile Toletan. Or le tiltre de ce pseau (sur lequel ceste méditation est bastie) est suivant nostre vulgaire version : In finem pro susceptione matutina. Et selon l'Hébrieu il faut lire Victori super cervam auroræ, canticum David. Surquoy nostredit Archevesque d'Aix, dit fort bien à nostre propos que le Psalmiste a proprement appellé Jésus-Christ un cerf, ou biche pource qu'il a esté dès le grand matin relancé & poursuivi par ces bestes sauvages des Juifs, qu'il appelle audit pseau. Lyons, chiens & unicornes aux vers. 14.18.22. & 23. Et le mot, in finem, de ce tiltre y a esté mis ; pource que la fin à laquelle ceste poursuite & mort ont abouty a esté la gloire de la Résurrection. Ledit de Lira sur cedit pseau. enseigne que ces mots dudit tiltre *Pro cerva matutina*, ou, *pro cerva Auroræ* contiennent un grand mystère

[1] Cerf matineux c'est-à-dire relancé de grand matin pour une chasse menée en l'occurrence par des prédateurs animaux parmi lesquels même des licornes (allusion que nous n'avons pu élucider) II, I, 50.
[2] Christian Heck et Rémi Cordonnier, *op. cit.* p. 230 : « Une tradition remontant au *Physiologos* grec évoque le cerf dévorant le serpent. Il est précisé qu'après avoir avalé le reptile, le cerf court boire à une source, ce qui provoque sa mue et son rajeunissement. Cette légende, où l'on perçoit l'influence du psaume 41, 1 : "comme le cerf soupire après les eaux, de même mon cœur soupire vers vous ô mon Dieu", a inspiré nombre d'enluminures ».
[3] II, I, 26 : « Le serpent dans le trou de sa peau dévestu / Se remplace, en sortant, de ce qu'il abandonne. »
[4] Gilbert Génébrard, bénédictin et docteur ès théologie, partisan zélé de la Ligue (1535-1597), cité régulièrement dans les annotations et figurant au *Catalogue Alphabétique des Autheurs de diverse profession alleguez en cet Œuvre* sous l'entrée *Genebrardus*.

> qu'il explique conformément à tout ce qui s'est passé en ceste Résurrection prenant ceste Biche pour l'humanité de Jésus-Christ poursuivie & mal traictée durant trois jours : Et sortant r'avivée à l'aurore du troisième, victorieuse de ses poursuivans. Jacob de Valent. Archev. de Christopol. fait aussi de beaux raports en ce pseau. du cerf à Jésus-Christ sur le suject de sa Résurrection. Et nous aussi accomparant nostre Sauveur resuscitant au cerf avons cerché d'autres nouvelles comparaisons, & suivant icelles raporté ledit Cantique à ses trophées. A la gloire desquels nous devons de mesme voüer & rendre mille chants de loüange.[1]

La méditation repose donc – la démonstration en est faite par le poète –, sur une seule image, celle du cerf « matutineux ». Elle est riche de la représentation qu'elle porte comme un emblème[2] mais précieuse surtout pour la méditation, par la sédimentation des gloses antérieures qu'elle a déjà endossées. Elle court, en effet, le risque d'être saturée des interprétations (pointilleuses parfois) à laquelle il convient impérativement, pour suivre une interprétation théologique orthodoxe, de la rattacher. Elle est toutefois ici revitalisée par de nouvelles comparaisons dues à l'ingéniosité de l'interprète qui s'affranchit quelque peu de la répétition oiseuse des similitudes rebattues. L'image est donc exclusivement ici le point de départ d'une méditation qu'elle va permettre d'approfondir en réactualisant un riche héritage méditatif en l'enrichissant d'une interprétation théologiquement licite.

L'autruche : l'image de cet oiseau dont le poète écrit qu'il « est le hiéroglyphique de l'hypocrisie »[3] est associée aux prêtres du Temple de Salomon afin de stigmatiser leur duplicité. En effet, ces derniers ont refusé d'une « bouche hypocrite » de faire réintégrer les trente deniers payés à Judas, le « prix du sang », au trésor du Temple parce qu'ils sont considérés comme impurs. Pourtant, ils achètent avec ce prix de la trahison, un champ dit du potier.

> Ha ! que ce bel habit, que le titre affetté
> De la Religion couvre d'impiété !
> Mais l'imposture enfin son mensonge desserre.
>
> L'hypocrite ressemble à l'Autruche Africain,
> Contrefaisant l'oiseau, qui d'un pennage vain
> Fait semblant de voler, et ne bouge de terre.[4]

L'image de cet oiseau inapte au vol est particulièrement dévalorisante ; elle est l'héritière d'une tradition chrétienne ancienne que La Ceppède ne mentionne pas directement mais dont il s'inspire manifestement dans le but d'activer une méditation sur l'hypocrisie. L'image de l'autruche y trouve sa place en qualité de caricature extrêmement acide connue de longue date pour sa charge satirique. *Le Bestiaire médiéval* apporte de précieuses informations à son sujet :

> Les caractéristiques de l'autruche bien entendu font aussi l'objet d'interprétation morale de la part des auteurs chrétiens qu'elle a particulièrement inspirés. En effet, dans l'Aviarium de Hugues de Fouilloy, le chapitre sur l'autruche (chapitre 42) compte parmi les plus longs du traité. La principale nature de l'autruche des commentateurs chrétiens est le paradoxe de sa condition d'oiseau et de son incapacité à voler. Cette incongruité fut interprétée de manière plutôt négative, comme tous les comportements considérés « contre nature ». Par conséquent, cet oiseau qui ne vole pas fut perçu comme une figure des hypocrites et des simulateurs qui prennent l'apparence de ceux qui ne sont pas. En

[1] Annotation 4 *Comme au cerf matineux a chanté son Cantique* pp. 142-143 du sonnet II, I, 50.
[2] Qui n'aurait pas déparé dans la *Délie* de Maurice Scève.
[3] Annotation 4 *Terre* p. 275 du sonnet I, II, 44 : « L'usage de l'Autruche pour viande estoit deffendu en l'ancienne loy au II. chapitre du Lévitique verset 6. Aucuns ont médité que c'estoit pource que c'est le hiéroglyphique de l'hypocrisie ».
[4] I, II, 44.

> outre, les plumes, outils de l'élévation sur le symbole des religieux : un animal recouvert de plumes mais ne sachant pas voler était ainsi d'images toutes trouvées des religieux qui ne respectaient pas leurs vœux. Qui plus est, l'autruche nichant au sol, on pensait qu'elle abandonnait ses yeux dans la poussière, ce qui en faisait une image des parents indignes.[1]

Ainsi La Ceppède peut-il condamner avec cette arme iconique grinçante les prêtres israélites du Temple mais il y a fort à parier qu'il ne manque pas ici d'égratigner les religieux « les révérends prélats » qui parmi ses contemporains ne respectaient pas leurs vœux, de pauvreté et d'obéissance à l'Église et au Roi. Au lieu d'exercer avec probité leur saint ministère, ces pasteurs coupables pouvaient attiser par leurs égarements le vent mauvais de la guerre civile sous couvert de piété… On pourrait s'étonner qu'un champion de la Contre-Réforme n'hésite pas à s'attaquer aussi frontalement et sans barguigner aux prélats au risque d'apporter quelque crédibilité aux critiques des réformés… mais la réalité se révèle beaucoup plus subtile et complexe qu'il n'y paraît. Il suffit de prendre connaissance du cantique pénitentiel – composé par Pedro de Soto, sur la musique de Jacques De Kerle – que les pères conciliaires entonnaient en chœur non seulement dans les célébrations solennelles mais à chaque célébration liturgique au concile. Il dénonce au chœur même du concile des dérives pour le moins gravissimes :

> Seigneur Dieu, grand et terrible, nous avons péché, nous avons commis l'iniquité, nous avons agi de façon impie, nous nous sommes détournés et nous avons refusé tes ordres et tes jugements et nous n'avons pas prié devant ta face, afin de revenir de nos iniquités. Et maintenant, Seigneur, détourne ta colère et ta fureur de ton Église et de ton peuple. À toi, Seigneur, la miséricorde et la clémence, avec nous, la honte. À cause de nos péchés, notre foi et ta sainteté sont méprisées par les infidèles. Seigneur, c'est toi notre père, et nous sommes pure argile. C'est toi notre créateur. Ne te courrouce pas trop, Seigneur, et ne te souviens pas de nos iniquités. Nous connaissons, Seigneur nos impiétés et les iniquités de nos pères, car nous avons péché contre toi. Ne nous donne pas en opprobre à cause de ton nom, souviens-toi du trône de ta gloire et n'annule pas le pacte que tu fis avec nous.[2]

Après cette lecture, il est aisé de mesurer que les critiques et coups de griffe du magistrat dévot ne pouvaient qu'éveiller des échos acides auprès de fidèles meurtris par tant de faiblesses crûment reconnues… Fidèles scandalisés probablement par « le pennage vain » d'hypocrites prélats, ils ne devaient hélas qu'être fort peu surpris par leurs dérives peccamineuses !

Mais si le poète use de motifs graphiques ou emblématiques pour identifier, croquer même lorsqu'il s'agit de caricature, des éléments christiques susceptibles d'alimenter la méditation, il a aussi recours au dispositif de « rapprochements » rhétoriques – pour reprendre une classification de la table de repérage d'Henri Morier[3] – dans lequel la métaphore filée prend une large place. Nous étudierons notamment la figure rhétorique et cynégétique dont il use, tout au long des *Théorèmes* de 1613, pour figer une image détestable, dans l'imaginaire du lecteur, celle attachée aux Juifs venus arrêter le Christ et le conduire au supplice. Cette image agressive des Juifs élaborée suivant une poétique de la dénonciation s'oppose méthodiquement à celle d'un Jésus pacifique, héroïque victime. Elle en est même l'exact contre-champ. Nous allons pouvoir mesurer combien cette « construction » iconique participe activement au projet méditatif centré sur la figure d'un Christ, proie de bourreaux efficacement déshumanisés.

[1] Christian Heck et Rémi Cordonnier, *op. cit.*, p. 553.
[2] Alain Tallon, *La France et le concile de Trente (1518-1563)*, Rome, École française de Rome, 2017, pp. 695-696.
[3] Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

III. C. LA MÉTAPHORE FILÉE DES CHIENS ET DES LOUPS

La figure de prédateurs attachée aux Juifs est répétitive dans les *Théorèmes* de 1613[1] (18 occurrences[2]). Nous ne prenons pas en compte les « métaphores mortes » de « chiens », « loups », « canaille » (5 occurrences[3]) qui sont le plus souvent des apostrophes. Même si elles participent au processus de dévalorisation épidictique, elles sont plus le résultat sans finesse d'une construction mentale qu'un élément manipulateur – parce que très insidieux – de cette construction mentale qui, elle, participe malheureusement ici de la méditation. Nous avons déjà évoqué, évidemment pour le regretter sans le nier ou l'édulcorer l'antisémitisme très « orthodoxe » de ce catholique fervent. Mais constatons que les expressions injurieuses visant à flétrir les Juifs[4] sont moins efficaces et donc moins dangereuses que l'édifice mental patiemment construit pour que la représentation qui est donnée d'eux ne les réduise à une nature intrinsèque de prédateurs et de bourreaux. Jacqueline Plantié tenait – par amitié pour ce poète qu'elle chérissait tant – à tempérer un peu cet antisémitisme : probablement par pudeur et délicatesse, elle ne voulait y voir que la condamnation de tous les pécheurs Juifs et non Juifs qui avaient blessé le Christ. Ainsi, dans une annotation de son édition des *Théorèmes* qui commentait un tercet évoquant le moment précis où expire Jésus,

> Les Anges de la paix mille pleurs épandirent,
> Tout ce Tout de tristesse, et de deuil fut couvert,
> Fors les Juifs, dont les cœurs jamais ne s'attendrirent.[5]

elle ne voulait considérer qu'une simple maladresse « subjective »[6]. Mais l'amitié peut parfois, de bonne foi, avoisiner une forme d'aveuglement… Car l'antisémitisme de La Ceppède non seulement est indéniable, mais il est redoutable. Nous en ferons la démonstration à travers l'étude de métaphores filées, véritables chambres d'écho aptes à stimuler l'imagination. Elles sont mises au service d'une méditation très orientée qui « enferme » le fidèle dans la place que lui assigne La Ceppède – qui est aussi celle du poète – c'est-à-dire celle d'un témoin outré par la cruauté des bourreaux. Ceux-ci sont nécessairement inhumains, partant, ils sont déshumanisés en « mâtins » enragés. C'est une forme de manipulation active et voulue que commente subtilement Frédéric Cousinié à propos d'images extrêmement prégnantes sur

---

[1] On ne relève *a contrario* aucune occurrence de cet ordre dans les *Théorèmes* de 1622 ce qui est assez logique puisqu'il n'y est plus question de supplice, de bourreaux et donc d'une prise en charge méditative les concernant.

[2] I, I, 58 ; I, I, 64 ; I, I, 68 ; I, I, 78 ; I, I, 86 ; I, I, 95 ; I, II, 12 ; I, II, 19 ; I, II, 23 ; I, II, 55 ; I, II, 61 ; I, II, 74 ; I, II, 81 ; I, II, 88 ; I, II, 96 ; I, III, 2 ; I, III, 19 ; I, III, 38.

[3] I, I, 90 ; I, II, 15 ; I , II, 24 ; I, II, 91 ; I, III, 40.

[4] I, I, 90 ; I, II, 24 ; I, III, 40.

[5] I, III, 89.

[6] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 276, note 218 : « Le goût des antithèses, et le poids de la tradition, éloignent le poète de l'objectivité. L'opposition entre "les froids et durs cailloux" qui "s'entrefendirent" et les cœurs des Juifs, repose sur un texte de Saint Ambroise. Comme beaucoup d'autres, La Ceppède paraît oublier que les femmes qui sont au pied de la croix, Jean, Joseph d'Arimathie sont juifs. Dans le sonnet suivant, le poète lui-même se compte parmi les cœurs qui gardent leur froideur et leur "durté" ; dans le sonnet 92, il parle de "quelques Juifs attroupés" qui "sentent un grand remords de leur faute à cette heure", se repentent et frappent leurs poitrines, ce qui annule l'affirmation que leurs "cœurs jamais ne s'attendrirent". »

l'imaginaire, insérées dans certains manuels de méditation. L'impact s'y retrouve aussi puissant dans les images rhétoriques portées par des métaphores extrêmement élaborées, véritables « appareils esthétiques » selon l'analyse faite par Jean-Louis Déotte :

> Le rapport aux images implique non seulement une relation dynamique d'échanges (la relation verbale instaurée entre fidèles et personnages sacrés), mais également une relation à visée transformatrice. L'oraison n'a de sens que pour autant qu'elle suscite, c'est sa valeur pragmatique et sa « fonction communicative » (H. R. Jauss), une transformation de l'ethos du fidèle (par l'acquisition des vertus, les résolutions à mieux faire, etc.), voire une identification mimétique au Christ, ou bien encore, ultime étape, son union à une divinité qui n'est d'ailleurs pas représentée mais qui est « impliquée » dans l'œuvre. En ce sens, de tels tableaux ne sont pas seulement des objets livrés à la perception, à la « délectation » ou à la réflexion de leurs spectateurs. Ils sont essentiellement des « appareils » (J.-L. Déotte) ou, en tant que résultats d'une disposition (dispositio) coordonnée de différents éléments destinés à produire un certain nombre d'effets spécifiques chez leurs spectateurs, des « dispositifs » dotés, selon une définition de Giorgio Agamben qui me paraît ici éclairante, « de la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions, et les discours des êtres vivants ». Dans le cas particulier qui nous concerne, le bon « fonctionnement » de ces œuvres est de nature éthique et spirituelle, nous dirions existentielle : elles sont censées susciter la pratique de la méditation qui doit amener à une transformation intérieure du spectateur, c'est-à-dire implique ce « processus de subjectivation », « produire un sujet », à savoir le chrétien converti.[1]

Ainsi les Juifs sont-ils toujours animalisés et présentés le plus souvent en une meute composée soit de chiens soit de loups enragés s'acharnant sur un bouc-émissaire :

> Nos onze courroucés contre ce tradiment,
> Et jà l'amour ayant leurs poitrines entamé,
> Veulent ces loups combattre, et mourir vaillamment,
> Ains que lâcher leur Maître à leur rage affamée.[2]

> Allez, victime sainte, allez donc au trépas
> Portant sur votre dos toutes nos injustices.
> Sus qu'on gorge ces Loups du désiré repas,
> Qu'un supplice termine un monde de supplice.[3]

Le fidèle doit, à travers ces multiples métaphores qui se répondent, mesurer la solitude et la détresse d'un homme devenu la proie de prédateurs avides, hors de tout contrôle, hors de toute raison, forcenés. C'est l'acharnement de cette rage haineuse que le fidèle doit ressentir – comme une attaque qui le menace personnellement –, dès l'arrestation au mont des Oliviers avec la trahison de Judas jusqu'à l'apothéose de la crucifixion[4]. On notera qu'aucun argument n'est vraiment produit pour expliquer à défaut de justifier une telle agressivité mais on relèvera que les Juifs sont présentés comme haineux par nature. Dès lors, méthodiquement, La Ceppède les rétrograde en prédateurs, notamment en chiens-loups. Leurs propos ne sont que la figure des « abois » qu'ils produisent, l'ordre de la métaphore inverse l'ordre de la réalité, les chiens ont pris l'apparence d'humains :

> Pilate donc vaincu par les rudes abois
> Eclatant des gosiers de cette inique bande,
> Leur adjuge (effrayé) les fins de leur demande :

[1] Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVIIe siècle*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2007, p. 58.
[2] I, I, 58.
[3] I, II, 96.
[4] Cf. *infra*, « Le raccourci d'une image analogique et didactique : le personnage de Judas ».

Et leur livre le Christ pour être mis en Croix.[1]

Ce silence muet fait japper ce mâtin
Qui devient d'autant plus insolent et mutin
Qu'il croit que sa grandeur en reçoit quelque injure.[2]

La métamorphose est d'abord auditive. Même les adversaires du Christ, bourreaux inclus, sont évoqués selon des termes humains (« voix », « cris »), les manifestations sonores des Juifs sont, elles, rétrogradées au statut de cris d'animaux :

Les sanglotants « hélas » des amis soucieux,
Les murmurantes voix des troupes survenues,
Les éclatants abois des Hébrieux factieux,
Les hauts cris des bourreaux montent jusques aux nues.[3]

Au ton de ces passants vont concertant leurs voix
Les prêtres, les vieillards, et les Princes de Luze,
Dont les gosiers piqués d'une humeur fielleuse
Poussent contre le Christ ces blasphémants abois[4]

Puis la métaphore se fait visuelle : les Scribes même, pourtant gens de lettres, se muent en chiens dangereux puisqu'enragés véritable « troupe rageuse » :

Sur ce renvoi, Pilate à la troupe rageuse
Des Scribes, parle ainsi : « vous m'avez ci produit
Cet homme, vous plaignant que sa langue pipeuse
Va prêchant la révolte, et vos peuples séduit.[5]

Dans cette recomposition ontologique, le Christ lui-même n'est plus qu'une proie. Il est devenu aussi vulnérable qu'un animal domestique que les chiens de troupeau conduisent à l'abattoir :

Ces barbares enfin lassés de garrotter
Cil qui montre toujours une face plus douce
Le sortent du jardin d'une roide secousse,
Le mettent sur ses pieds, le pressent de trotter.

Il va donc, et tandis un le vient peloter,
Un autre l'injurie, un autre le courrouce,
Un autre par derrière indignement le pousse,
Et chacun à l'envi tâche à le picoter.

Environ la minuit cette troupe inhumaine
Repasse le torrent, et le Sauveur emmène
Parmi les cris, les fers, la fange et les cailloux.

Et lui (qui dès toujours cette mort a chérie)
Se laisse ainsi mener droit à la boucherie
Comme un simple agnelet innocentement doux.[6]

[1] I, II, 88.
[2] I, II, 19.
[3] I, III, 19.
[4] I, III, 38.
[5] I, I, 55.
[6] I, I, 95.

Passive et brutalisée, la victime doit se plier à l'injonction d'avancer vers le destin tragique qui l'attend. « Sous une roide secousse », le prisonnier avance, le poète précise qu'il « trotte » – terme d'ordinaire réservé plutôt à un animal. Traité comme tel, il est savamment harcelé par des gardiens ou plutôt par « une troupe inhumaine », une meute qui maîtrise ses déplacements. Houspillé comme un animal conduit à la mort, il est « poussé », « picot[é] » au même titre qu'une victime animale de sacrifice mordillée aux jarrets pour aller de l'avant, jusqu'au terme du voyage, c'est-à-dire l'abattoir du Temple. Dominé, objectivé, le Christ est animalisé en agneau de boucherie. L'image se présente clairement comme anagogique.

Mais le Christ n'est pas le seul qui ait connu la traque : la métaphore filée qui métamorphose les Juifs en chiens-loups met aussi en scène un témoin auquel le narrateur va s'identifier et partager son effroi.

III. D. L'ADOLESCENT VICTIME D'UN MÂTIN

La Ceppède privilégie un incident lors de l'arrestation : la fuite d'un adolescent témoin malheureux de la scène[1]. Celui-ci se trouve par hasard au cœur de la tragédie, il s'en faut de peu qu'il ne soit lui-même une « victime collatérale » de cette action violente. Il préfère prendre le parti de la fuite. La Ceppède s'identifiera clairement à ce personnage qui traverse fugacement la tragédie, il lui attribue une peur panique qu'il fait sienne. Le poète présente non plus les soldats comme des forces de l'ordre exerçant une violence légale mais comme des chasseurs terrifiants dont la proie est un homme :

> L'insolente rumeur de la tourbe indiscrète,
> Qui fit dans ce jardin le Sauveur prisonnier,
> Vint promptement donner dans la pauvre logette
> Où gisaient les valets du maître jardinier.
>
> Un jeune adolescent s'éveille matinier,
> S'affuble d'un linceul, hors du châlit se jette,
> Ouvre un peu la fenêtre, épie, écoute, guette,
> Sort, s'approche, et craintif talonne le dernier.
>
> Voyant mener le Christ, il le suit pitoyable :
> Tandis quelque mâtin de la troupe effroyable
> Voit cet homme inconnu, qui la cohorte suit.
>
> Il l'attaque, il l'empoigne, il le tient, il le mène,
> Le jeune homme fait force, et laisse à qui l'entraîne
> Son linceul, pour son corps, et s'échappe, et s'enfuit.[2]

Les tercets rappellent le thème de la « Mesnie Hellequin » évoqué par Ronsard dans son *Hymne des démons*[3] – avec ce qui pourrait être une réminiscence, celle d'une « troupe effroyable » –, ils rappellent aussi celui

[1] Voir *supra* « L'adolescent, une figure plus décentrée que stoïcienne ».
[2] I, I, 86.
[3] Pierre de Ronsard, *Hymne des daimons*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, Gallimard, 1950. vers retranchés, note p. 1060 « Un soir, vers la minuit, guidé par la jeunesse, / Qui commande aux amants, j'allais voir ma maîtresse / Tout seul, outre le Loir, et passant un détour / Joignant une grand'croix, dedans un carrefour / J'ouïs, me semblait, une aboyante chasse / De chiens qui me suivait pas-à-pas à la trace / Je vis auprès de moi sur un grand cheval noir / Un homme qui n'avait que les os à le voir, / Me tendant une main pour me monter en croupe, / J'avisai tout autour une effroyable troupe / De piqueurs

de la chasse infernale traité dans la nouvelle VIII de la 5e journée du *Decameron* de Boccace. Le fantôme d'une jeune femme aux abois y est immobilisé par des mâtins infernaux afin de procéder à sa mise à mort éternellement réitérée. L'assassinat se conclut par une curée terrifiante. Ainsi, le vers 12, « Il l'attaque, il l'empoigne, il le tient, il le mène », est puissamment scandé « 3/3/3/3 » par des verbes dont le sujet reste le mâtin agressif, dispensateur d'effroi.

Cet effroi engendré par cette attaque brutale de molosses humains est celui de l'adolescent mais aussi celui du narrateur qui s'est identifié à lui. On aurait pu interpréter cette fuite comme une manifestation de faiblesse. Paradoxalement, cette réaction immédiate s'avère être au contraire, selon le poète, le témoignage d'une remarquable maîtrise de soi dont rend compte l'épithète de nature « sage » attribué à cet adolescent. Le narrateur aspire à une si belle constance, une si grande détermination que traduit d'ailleurs élégamment l'oxymore « vous fuyez hardiment », mais il s'en croit presque incapable :

> Mainte fois j'ai tenté de vous suivre, ô ma vie,
> Par les sentiers connus que vous m'avez ouverts,
> Mais tousjours, mais tousjours, vos ennemis divers
> M'empoignant au linceul m'ont la force ravie.
>
> Ores que sainctement vostre Esprit me convie,
> De retracer vos pas, par les pas de ces vers,
> Ce monde, ce charmeur, cet ennemy pervers,
> Me prenant au manteau veut frustrer mon envie.
>
> De mile vains objets il rend mon cœur épris
> Dont l'amour me tient tant & si longuement pris,
> Qu'à peine auray-je temps de vous suivre au Calvaire[1].

Deux annotations attachées à ces sonnets, démontrent la dimension allégorique de cette image de « fuite héroïque » à travers le commentaire développé sur les vêtements portés respectivement par le « sage » adolescent le « linceul » et les misérables « habits » qui font obstacle chez le narrateur à son « adhérence » au Christ :

> *Linceul.* C'est l'amour de nous mesmes, & de nos affections, dont naturelement nous sommes envelopez. De mesme il faut entendre le mot de Manteau au 8. vers suivant, pour le chatoüillement des vanitez selon S. Gregoire sur le 1. des Roys chapitre 15.
> Habits. Ce mot respondant au sens de la lettre, en tant qu'il signifie les habillemens, représente cependant fort bien l'allégorie, pource que les habits, ou habitudes au mal nous font souvent prisonniers de Satan, & nous devons tascher de les laisser. Ludolphe au chapitre 59. de sa 2. part. dit (après S. Hiérosme & Beda) que cet Adolescent, marqué aux deux sonnets précédents, est le Symbole de ceux qui quittent les choses du monde, comme les subjets des tentations, aimants mieux tous nuds servir à Dieu, qu'avec les commoditez du monde courre fortune de se perdre.[2]

Ainsi donc le narrateur construit-il un « appareil » méditatif à partir d'une image, celle de l'adolescent un temps entravé par un mâtin-humain. L'image est génératrice d'un affect puissant : l'effroi. Le narrateur s'appuyant sur elle, navigue de l'espace imaginaire du jardin de Gethsémani qu'il se représente, à son propre espace intérieur – celui de ses propres émotions. Implicitement, il invite le lecteur à le suivre dans ses nouvelles résolutions de constance et de fidélité au Christ :

---

qui couraient un Ombre, qui bien fort / Semblait un usurier qui naguère était mort, / Que le peuple pensait, pour sa vie méchante, / Etre puni, là-bas des mains de Rhadamante. »

[1] I, I, 88.

[2] Annotation 1 *Linceul* p. 178 du sonnet I, I, 88.

> Faites donc, s'il vous plaist, ô Seigneur, désormais
> Que de l'Adolescent imitant l'exemplaire
> Je quitte ces habits au monde pour jamais.[1]

Il développe un projet moral tropologique à partir d'*exempla*, caractéristique d'une littérature non à lire mais à imiter, jour après jour, conformément à la logique du livre « pratique » que veulent être les *Théorèmes*. Frédéric Cousinié souligne combien, dans les manuels de méditation, cette faculté est fréquemment donnée au fidèle de se mouvoir à partir d'une image, qu'elle soit physiquement matérialisée ou élaborée rhétoriquement. Par le truchement d'une image, le fidèle peut d'un espace imaginaire à l'autre évoluer d'une réalité mystique à une réalité prosaïque, peut approfondir et faire sienne, par projection d'un imaginaire à l'autre, une émotion fondatrice :

> Tout comme dans le cas de l'exercice de la « mise en présence de Dieu », le fidèle pouvait situer ces constructions dans plusieurs espaces imaginaires. Soit il se rendait lui-même « présent à ce qu'il médite », selon un procédé qui ne peut qu'évoquer les tableaux, rares nous l'avons dit, où était représenté le donateur auprès d'une scène sacrée ; soit il les concevait « auprès de soy », dans le lieu où il se trouvait effectivement, soit enfin, il les disposait dans son propre corps, par exemple dans l'esprit ou le cœur, « oratoires » imaginaires où l'on pouvait se figurer tous les sujets possibles. […] Ces trois possibilités déclinent autant de formes différentes de « projections » et de déplacements de soi : projection imaginaire de sa propre personne dans une scène qui est elle-même le résultat d'une construction imaginaire ; projection extérieure d'une construction intérieure ; ou bien projection d'une scène imaginaire dans un espace intérieur « réel » (le cœur, l'âme), mais dont l'appréhension est ici encore en large partie imaginaire. Ce sont là autant de formes qui contribuent au plus haut point à intensifier le degré de concrétude et de présence de la scène et facilitent ainsi son incorporation par le fidèle.[2]

Voilà pourquoi La Ceppède, qui a retenu de la matrice narrative des Évangiles un détail auquel il a attaché une signification majeure, l'intègre à son Argument. Par le truchement d'une « composition » sur laquelle nous reviendrons plus longuement, il lui attribue une émotion imaginée (ici l'effroi d'un témoin). Il fait sienne cette émotion puis la partage. Dès lors, selon un enchaînement émotionnel, le lecteur fait de même. Par contagion des émotions, naît puis s'approfondit une méditation très intimiste qui permet une appropriation, puis une transmission et enfin une relecture d'un affect commun. Ce type d'images portées par la rhétorique et la poétique sacrée sont efficaces, pourtant elles n'ont pourtant pas la puissance des « images mentales » qui sollicitent à la fois l'imagination et l'analyse réflexive, et qui constituent, pour une part essentielle, la matière même du processus méditatif.

IV. Les images mentales

Raccourcis iconiques d'un épisode tiré des Évangiles, elles alimentent à la fois l'imagination et l'analyse réflexive, et constituent une part essentielle du processus méditatif. François Cousinié rappelle la genèse de cette image qui – parce qu'elle a été très diffusée, usée comme une métaphore morte – a perdu une force qui ne peut lui être rendue que par un texte régénérateur, revitalisant en quelque sorte sa puissance, afin que, telle une hypotypose, elle puisse être à nouveau forte et poignante, source d'une méditation-don :

[1] I, I, 87.
[2] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 53.

> Une image mentale se constitue presque toujours obligatoirement grâce aux données fournies par un texte que devait ou pouvait lire ou entendre le fidèle. Lorsque le dévot est par exemple invité par Louis de Grenade à méditer sur le « mystère de la croix, et les paroles que nostre Seigneur dit », ou lorsqu'il doit, selon Loyola, considérer les différentes scènes de l'Enfant prodigue, de l'Incarnation ou de la Fuite en Égypte, le point de départ de sa méditation était nécessairement la lecture du texte évangélique cité en marge ou en introduction de chaque exercice. Plus justement, le « récit référentiel » donné en exemple résultait du montage qu'en avait réalisé l'auteur à partir des différentes versions citées, définissant une version type, reconstruite et réorientée en fonction de son usage par l'oraison.[1]

Ce sont elles qui génèrent une méditation qui, par nature et pour l'essentiel, ne renvoie pas à la mystique (comme le *Château Intérieur* de Thérèse d'Avila ou la *Nuit obscure* de Jean de la Croix) mais à la logique des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. Ces images sont le produit d'une composition de lieu sur laquelle nous reviendrons plus précisément.

Il faut revenir sur l'argument que nous avons déjà évoqué, « montage » de quatre récits. Il est la matrice de la représentation en images de la Passion, d'un film avant l'heure. À partir du récit, les sens et l'imagination vont, en effet, permettre au fidèle d'imager. Sens et imagination sont, nous essaierons de le montrer, les outils choisis pour accéder à la méditation de la toute-puissance de Dieu afin d'entrer au cœur du « sacré mystère de […] la rédemption » :

> Pource que toutes les sciences humaines, ny toutes les plus élevées conceptions des hommes ne peuvent nous apprendre le secret de la Résurrection de Jésus-Christ, & des morts, il faut se jetter dans la méditation de la toute-puissance de Dieu.[2]

Sur cet argument reposent, en premier lieu, tous les sonnets qui donnent à voir la Passion sans nécessairement la commenter. Ils l'illustrent – au sens étymologique – et à travers eux se déploie la peinture de la Passion. L'argument alimente le flux d'images qui selon la pensée augustinienne nourrit et construit les trois visions sur lesquelles s'établit la méditation (la vision corporelle, la vision spirituelle, la vision intellectuelle). Ce sont des visions multiples que rappelle Walter S. Melion, citant saint Augustin :

> Pour Augustin, il y avait trois types de vision qui opéraient en tandem : la vision corporelle basée sur le sens corporel, la vision spirituelle basée sur le pouvoir de compréhension de l'âme et la capacité de l'esprit à se voir, qui discerne et juge le sens des images spirituelles ; avec sa capacité à saisir les entités abstraites, elle remplace également chaque type et degré d'image.[3]

---

[1] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 56.

[2] Annotation 8 « *au fort de ton povoir* » p. 141 du sonnet II, I, 49.

[3] Walter S. Melion dans Ut pictura meditatio. The meditative image in Northern Art, 1500-1700, Turnhout, Brepols, 2012 : « For Augustine, there were three kinds of vision that operated in tandem: corporeal vision based in bodily sense, spiritual vision based in the soul's power of understanding and the mind's ability to behold itself, that discerns and juges the meaning of spiritual images, but in its ability to grasp abstract entities also supersedes every kind and degree of image ». Augustin, La Génèse au sens littéral, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2014, II, p. 362 : *« Corporalis sane visio nulli horum generi praesidet sed quod per eam sentitur illi spiritali tamquam praesidenti nuntiatur. Nam cum aliquid oculis cernitur continuo fit imago eius in spiritu ; sed non dinoscitur facta, nisi cum ablatis oculis ab eo, quod per oculos videbamus, imaginem eius in animo invenerimus. Et siquidem spiritus inrationalis est, veluti pecoris, hoc usque oculi nuntiant, si autem anima rationalis est, etiam intellectui nuntiatur qui et spiritui praesidet, ut, si illud, quod hauserunt oculi atque id spiritui, ut eius illic imago fieret, nuntiaverunt, alicuius rei signum est, aut intelligatur continuo, quid significet, aut quaeratur, quoniam nec intelligi nec requiri nisi officio mentis potest.* »

Convaincu que la nature double des *Théorèmes Spirituels* – à la fois expansion poétique de l'argument et manuel de dévotion – ne peut être approchée sans analyser le lien qui unit images et méditation, nous analyserons dans l'œuvre de La Ceppède trois critères qui sont communs à tous les manuels de dévotion ainsi que les rapports qu'ils entretiennent avec l'image. Nous nous pencherons donc en premier lieu :

- sur la *dispositio* dont nous verrons qu'elle mêle et fait s'embrasser trois types de textes (narrations, gloses ou commentaires « à chaud » des rôles tenus par les acteurs de la Passion) : selon la démarche clairement mise en œuvre par La Ceppède, les « grappes » de sonnets organisent une déambulation méditative de sonnets en sonnets, la *dispositio* permettant d'entrer au cœur de l'action, d'accrocher un commentaire à une image, de faire sourdre, à flux continu, empathie et compassion ;

- puis sur le dialogisme établi entre directeur de conscience et fidèle. Nous constaterons ici qu'il repose exclusivement sur le débat intérieur qui anime le récitant. Ce débat reconstitue un échange virtuel entre le directeur de conscience et le pénitent, le récitant endossant tour à tour, en premier lieu les questions du fidèle auxquelles il prête sa voix, puis ses propres hypothèses en guise de réponses possibles et *in fine* les réponses du Christ ;

- enfin nous analyserons les conditions de la mise en condition du fidèle pour que la méditation soit possible. Nous identifierons la part prise par l'imagination et les images pour attiser la méditation du lecteur. La composition de lieu joue dans la poésie du magistrat dévot un rôle essentiel pour alimenter la prière de l'orant.

IV. A. UNE *DISPOSITIO* SOPHISTIQUÉE ET EFFICACE

C'est Jean Rousset qui est le premier à avoir identifié, dans l'« épaisse forêt des sonnets »[1] des *Théorèmes*, une *dispositio* qui dessine un itinéraire pour y pénétrer :

> Cette architecture est des plus élaborées. Faisant violence à sa nature close, le sonnet n'y vit jamais en solitaire, mais en duos, en trios, en chaînes allongées, ou bien il s'agglutine en grappes avec ses voisins immédiats ou bien il entretient avec de plus lointains correspondants des relations à travers l'espace du livre. […] Le plus souvent, les sonnets s'organisent en séries autour d'un texte des Évangiles qui sert de base à une succession bigarrée de récits, d'apostrophes, de contemplations, de scènes mouvementées, de gloses scripturaires et de prières qui ramifient en tous la cellule initiale : nuit de Gethsémani, Ecce Homo, ou parole prononcée sur la Croix.[2]

Selon Yvette Quenot, cette analyse est déterminante pour tout « lecteur un peu attentif » du poète aixois, curieux de « la manière dont il travaille ». À la suite de Jean Rousset, elle rappelle que :

> Inspiré soit par un auteur, soit par plusieurs, [La Ceppède] creuse un thème qu'il illustre de sonnets bâtis l'un sur une comparaison, l'autre sur une lamentation, celui-ci sur une figure, cet autre sur une question… Il organise ensuite l'ensemble ainsi créé, liant parfois très étroitement les poèmes d'une même série. Ces remarques stylistiques qui renvoient d'abord à une grammaire de texte, soulignent le caractère composite des « grappes » qui sembleraient presque assemblées a posteriori afin de créer, de toutes pièces, un

[1] Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, éd. Toulouse, Genève, Droz, 1966, préface de Jean Rousset.
[2] *Ibidem*.

> « ensemble ». Cet ensemble organisé autour d'une série d'objets littéraires de nature disparate « une comparaison/une lamentation /une figure /une question… ». [1]

Cet ensemble tirerait donc sa cohérence d'un thème commun. Si ces remarques sont évidemment fondées, elles ne suffisent pas pour identifier avec précision une grappe et ses contours.

IV. A. 1. LES GRAPPES DE SONNETS

En vérité, la grappe se révèle être une entité aussi malaisée à définir que le temps pour saint Augustin[2]. Bien que l'on perçoive bien l'existence de grappes rassemblées autour d'un sonnet-noyau thématique, les « marches » qui devraient confiner chaque grappe à un thème, s'avèrent extrêmement floues car le poète a procédé à un savant tuilage d'un sonnet sur l'autre, estompant volontairement les frontières d'une grappe à l'autre. Les critères de délimitation se révèlent donc extrêmement subjectifs, liés aux choix de lecture retenus par le fidèle/lecteur. Ainsi, là où dans le premier livre des *Théorèmes* de 1613 Lance Donalson-Evans identifie 6 grappes

1 - La sortie de Jérusalem à destination de Gethsémani (8 sonnets) ;
2 - L'arrivée au jardin, l'exhortation aux disciples à veiller et à prier, l'Angoisse de Jésus, (34 s.) ;
3 - La capture du Christ (43 s.) ;
4 - L'épisode de l'Adolescent qui s'est échappé nu en laissant ses vêtements (3 s.) ;
5 - Le Christ lié par les Juifs avant d'être emmené (6 s.) ;
6 - La sortie du Jardin et le retour à Jérusalem (6 s.).

nous identifions pour notre part, pas moins de 10 grappes.

1 - L'anabase héroïque et l'arrivée à Gethsémani (7s.) ;
2 - La présomption de Pierre et la couardise des apôtres (6 s.) ;
3 - La prière du Christ et son agonie au mont des Oliviers (28 s.) ;
4 - La trahison de Judas (6 s.) ;
5 - L'arrestation (9 s.) ;
6 - Le geste impulsif de Pierre et ses conséquences (20 s.) ;
7 - La fuite des apôtres (8 s.) ;
8 - La fuite de l'Adolescent (3 s.) ;
9 - Les liens (6 s.) ;
10 - Vers le Prétoire et le jugement (6 s.).

On remarque évidemment que les trois dernières grappes identifiées par Donaldson-Evans correspondent aux trois dernières grappes que nous avons délimitées, le nombre de sonnets est d'ailleurs identique dans l'un et l'autre classement. On ne peut s'étonner de cette concordance car il s'agit des plus petits regroupements du livre premier. Ils reposent sur des thèmes très identifiables qui permettent aisément de les circonscrire. Mais des distorsions importantes s'imposent avec les autres grappes : en effet, Lance K. Donaldson-Evans a choisi de regrouper en une seule grappe des épisodes bien distincts quoique liés : l'angoisse du Christ, la couardise des apôtres, la trahison de Judas, enfin l'arrestation physique suivie de la réaction violente de Pierre. En vérité, nous voyons dans ces variations de réception

[1] Yvette Quenot, *op. cit*, p. 184.
[2] Augustin, Les *Confessions*, IX : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. »

qui repose sur l'exercice très personnel que sont la lecture et la méditation, une marque supplémentaire de l'efficacité de cette poésie conçue pour l'intimité de chaque méditant : le texte, souple, s'adapte à son lecteur, comme la manne[1] ; chacun constitue sa grappe, c'est-à-dire celle qui lui correspond et qui fait sens pour lui.

Dans la mesure où la nature des textes diffère dans chaque grappe (un récit, une exhortation, un commentaire, etc.) l'analyse génétique ne peut constituer un critère de regroupement, par ailleurs le centrage sur tel ou tel personnage varie selon le point de vue adopté ce qui peut expliquer plusieurs propositions de classification. En voici un exemple : si, comme Donaldson-Evans, on considère le Christ comme thème unique dans ce que l'on identifierait comme « la pré-capture du Christ », on ne retient dans ce vaste ensemble de 34 sonnets qu'une seule grappe. Mais si l'on tient compte des unités thématiques constituées par le comportement des apôtres, on est fondé à distinguer dans la prière du Christ – si importante qu'elle est traditionnellement considérée d'ailleurs, à elle seule, comme un des mystères douloureux[2] – puis le baiser de Judas, trois grappes constituées respectivement de 6, 28, 6 sonnets.

Voici, pour notre part, le classement précis en grappes auquel nous avons procédé pour les trois livres des *Théorèmes* de 1613. Il met en évidence l'extraordinaire variété générique des sonnets regroupés dans une même grappe (image de piété, tableau de type caravagesque, oraison, apostrophe, évocation lyrique, exposé didactique, prolepse etc.) ainsi que la variation considérable de la taille des grappes, les unes par rapport aux autres.

[1] Livre de la Sagesse, 16, 20-23 : « Au contraire, c'est une nourriture d'anges que tu as donnée à ton peuple, et c'est un pain tout préparé que, du ciel, tu leur as fourni sans qu'ils se fatiguent, [un pain] capable de procurer toutes les délices et de satisfaire tous les goûts ; / Et la substance que tu [donnais] manifestait ta douceur envers tes enfants, puisque s'accommodant au goût de celui qui l'emportait, elle se changeait en ce que chacun voulait. », *La Bible d'Osty*, p. 1412.

[2] Dans la prière du Rosaire, l'agonie du Christ est tenue pour un des cinq mystères tragiques de la Passion avec la flagellation, le couronnement d'épines, le portement de Croix, la crucifixion.

IV. A. 2. TABLEAUX DES GRAPPES DE SONNETS DES THÉORÈMES DE 1613

Tableau des grappes de sonnets des *Théorèmes* de 1613, Livre 1

Premier livre des *Théorèmes* de 1613	Anabase héroïque Arrivée à Gethsémani 7 sonnets s. 2 au s. 8	Présomption de Céphas, couardise des apôtres 6 sonnets s. 9 au s.14	Prière et agonie au Jardin des Oliviers 28 sonnets s.15 au s.42	La trahison de Judas 6 sonnets s.43 au s.48	L'arrestation 9 sonnets s.49 à s.57	Le geste impulsif de Céphas, ses conséquences 20 sonnets s.58 à s.77	Fuite des apôtres 8 sonnets s.78 à s.85	La fuite de l'adolescent 3 sonnets s.86 à s.88	Les liens 6 sonnets s.89 à s.94	Vers le prétoire et le jugement 6 sonnets s.95 à s.100
Images de piété			1 sonnet s.18			1 sonnet s.77			1 sonnet s.93	
Tableaux caravagesques		1 sonnet s.10			1 sonnet s.49		1 sonnet s.78			s.95
Oraisons avec implication personnelle	1 sonnet s.8		2 sonnets s.38/s.42				2 sonnets s.84/s.85	1 sonnet s.88	2 sonnets S.91/s.94	
Apostrophes témoignant d'une incompréhension	1 sonnet s.8		7 sonnets s.17/s.25/s.26/s.27/s.30/s.31 /s.35	1 sonnet s.46		4 sonnets s.59/s.60/S.66/s.75	1 sonnet s.81			1 sonnet s.97
Apostrophes et tableau ironiques Imprécations contre les tourmenteurs	2 sonnets s.3/s.6	2 sonnets s.13/s.10	2 sonnets s.41/s.42	3 sonnets s.44/s.45/s.48	3 sonnets s.52/s.53/s.54		1 sonnet s.80		3 sonnets s.89/s.90/s.91	1 sonnet s.96
Tableau lyrique Tableau élégiaque	3 sonnets s.5/s.6/s.7		1 sonnet s.29		1 sonnet s.55		1 sonnet s.79			1 sonnet s.99
Exposé didactique	1 sonnet s.3	1 sonnet s.13	18 sonnets s.16/s.20/s.21/s.22/s.23/s.25/s.26/s.27/s.28/ s.29/s.30/s.32/s.35/s.36/s.37/s.38/s.39/s.40		3 sonnets s.54/s.55/s.57	12 sonnets s.59/s.60/s.62/s.63 s.64/s.67/s.68/s.70 s.71/s.74/s.75/s.77	1 sonnet s.79	1 sonnet s.87	1 sonnet s.92	1 sonnet s.97
Héroïques	3 sonnets s.2/s.4/s.7				3 sonnets s.50/s.51/s.56	1 sonnet s.69	1 sonnet s.83			
Proleptiques		3 sonnets s.11/s.12/s.14					1 sonnet s.82			
Reprise de l'argument		1 sonnet s.14	4 sonnets s.23/s.24/s.33/s.34	2 sonnets s.43/s.47		7 sonnets s.58/s.61/s.62/s.65 s.68/s.72/s.77		1 sonnet s.86		1 sonnet s.100

Tableau des grappes de sonnets des *Théorèmes* de 1613, Livre 2

Deuxième livre des *Théorèmes* de 1613	Le Christ devant Anne et le reniement de Céphas 1ère grappe 8 sonnets s. 2 au s. 9	Les pièges de Caïphe, le Christ souffleté 2ème grappe 16 sonnets s. 10 au s.25	Le procès truqué 3ème grappe 12 sonnets s.26 au s.37	La mort de Judas 4ème grappe 7 sonnets s.38 au s.44	L'interrogatoire de Ponce-Pilate 5ème grappe 6 sonnets s.45 à s.50	Le Christ devant Hérode 6ème grappe 4 sonnets s.51 à s.54	DEUXIÈME MYSTERE DOULOUREUX La flagellation 7 sonnets s.56 à s.62	TROISIÈME MYSTERE DOULOUREUX Le Christ aux outrages 12 sonnets s.62 à s.73	Le lavement des mains 8ème grappe 16 sonnets s.74 à s.89	La marche vers le Golgotha 9ème grappe 11 sonnets s.90 à s.100
Images de piété						1 sonnet s.54	1 sonnet s.60	6 sonnets s.63/s.64/s.65 s.67/s.70/s.73		
Tableaux caravagesques		1 sonnet s.24	2 sonnets s.26/s.33					3 sonnets s.62/s.66/s.69	1 sonnet s.83	5 sonnets s.90/s.91/s.95 s.98/s.100
Oraisons avec implication personnelle			1 sonnet s.31	1 sonnet s.43			1 sonnet s.61	2 sonnets s.63/s.68		2 sonnets s.93/s.100
Apostrophes témoignant d'une incompréhension	1 sonnet s.8	1 sonnet s.13						1 sonnet s.72		
Apostrophes et tableau ironiques Imprécations contre les tourmenteurs	3 sonnets s.2/s.3./s.4	2 sonnets s.10/s.11		4 sonnets s.39/s.41/s.42/s.44	2 sonnets s.45/s.50	2 sonnets s.52/s.53	1 sonnet s.55		4 sonnets s.76/s.86/s.87 s.89	
Tableau lyrique Tableau élégiaque		1sonnet s.25	2 sonnets s.30/s.32							
Exposé didactique	4 sonnets s.5/s.6/s.8/s.9	10 sonnets s.12/s.13/s.16/s.17 s.18/s.19/s.20/s.21 s.22/s.23	6 sonnets s.27/s.28/s.29 s.31/s.34/s.36	4 sonnets s.38/s.39/s.40/s.43	3 sonnets s.46/s.48/s.49		2 sonnets s.56/s.58	1 sonnet s.71	8 sonnets s.77/s.78/s.79 s.80/s.81/s.82 s.85/s.88	3 sonnets s.92/s.94/s.99
Héroïques	1 sonnet s.2								1 sonnet s.74	
Proleptiques									1 sonnet s.76	1 sonnet s.96
Reprise de l'argument	2 sonnets s.6/s.7	8 sonnets s.14/s.15/s.17 s.18/s.19/s.21/s.22/s.23	4 sonnets s.32 (fils d'un marqueur et d'une [illegible]) s.35/s.36/s.37	1 sonnet s.38	5 sonnets s.45/s.46/s.47 s.49/s.50	1 sonnet s.51	5 sonnets s.55/s.56/s.57 s.58/s.59		6 sonnets s.74/s.75/s.78 s.79/s.84/s.86	

Tableau des grappes de sonnets des *Théorèmes* de 1613, Livre 3

Troisième livre des *Théorèmes* de 1613	QUATRIÈME MYSTÈRE DOULOUREUX Le portement de Croix 3 sonnets 2 sur s.	Les pleurs des femmes de Jérusalem et la prise de vinaigre 5 sonnets s. 5 au s.9	Nudité du Christ, dernière étreinte avec sa mère 4 sonnets s.10 au s.13	CINQUIÈME MYSTÈRE DOULOUREUX 6 sonnets s.14 au s.19	Évocation de la Croix 12 sonnets s.20 à s.31	Le *titulus* et la tunique du Christ 5 sonnets s.32 à s.36	Réactions du public devant le spectacle de la Croix « Pare, pardonne-leur… » 11 sonnets s.37 à s.47	Dimas, le voleur de Paradis 10 sonnets s.48 à s.57	Discours apocryphe de Marie à son fils 6 sonnets s.59 à s.64	Pourquoi suis-je abandonné de toi ? 7 sonnets s.65 à s.71	J'ai soif, tout est accompli 10 sonnets s.72 à s.81	La mort du Christ 10 sonnets s.82 à s.91	La tragédie catastrophée 9 sonnets s.92 à s.100
Images de piété				1 sonnet s.15 (détail du clou)	12 sonnets s.20/s.21 « parle d'abîme de son corps » s.22/s.23/s.24 s.25/s.26/s.27/s.28 s.29/s.30/s.31							1 sonnet s.85	
Tableaux carravagesques				4 sonnets s.14 /s.16 s.18/s.19 (tableau sonore)			1 sonnet s.37 « Et le peuple debout le pouvait regarder. Tant que la nuit sur la face de Ténèbres. »						
Oraisons avec implication personnelle	1 sonnet s.4				1 sonnet s.28		1 sonnet s.47	3 sonnets s.52/s.54/s.56		3 sonnets s.67/s.70/s.71	3 sonnets s.75/s.76 s.81/s.84	1 sonnet s.90	1 sonnet s.100
Apostrophes témoignant d'une incompréhension		1 sonnet s.7					1 sonnet s.41	2 sonnets s.49/s.53	1 sonnet s.60		1 sonnet s.74		
Apostrophes et tableau ironiques Imprécations contre les tourmenteurs				1 sonnet s.15									
Tableau lyrique Tableau élégiaque		1 sonnet s.5		1 sonnet s.30						2 sonnets s.65/s.66		1 sonnet s.88	
Exposé didactique	1 sonnet s.2	1 sonnet s.7	1 sonnet S.11			2 sonnets s.32/s.36	3 sonnets s.38/s.39/s.41	4 sonnets s.50/s.51/ s.53/s.54	1 sonnet s.58	3 sonnets s.68/s.69/s.70	6 sonnets s.73/s.74 s.77/s.78 s.79/s.80	5 sonnets s.82/s.83 s.84/s.87 s.91	2 sonnets s.94/s.95
Héroïques		1 sonnet s.8							1 sonnet s.59			1 sonnet s.86	
Apocryphes									4 sonnets s.61/s.62 s.63/s.64				1 sonnet s.98
Reprise de l'argument	1 sonnet s.3	3 sonnets s.5/s.6/s.9				3 sonnets s.33/s.34/s.35	2 sonnets s.38/40	2 sonnets s.48/s.57		1 sonnet s.67	2 sonnets s.72/s.78	3 sonnets s.82/s.89 s.91	5 sonnets s.92/s.93 s.96/s.97 s.99

V. Un parcours spirituel qui repose d'abord sur l'art de représenter et de suggérer

Ces tableaux mettent en évidence le nombre important et la richesse de ces grappes qui organisent un authentique parcours, une déambulation méditative au cœur même des *topoi* de la Passion. Cette logique qui fait se projeter un spectateur débordant d'empathie dans des hauts lieux de la méditation qui deviendront, au XVIIIe, les stations des Chemins de Croix. Ce pèlerinage intérieur imprime un mouvement ininterrompu aux émotions du lecteur ; c'est « cet affolement par l'image »[1], pour reprendre les termes de Daniel Arasse, qui amène progressivement le dévot à la méditation. Les images sont fécondes pour la méditation car elles permettent, comme le souligne Frédéric Cousinié, de libérer une lecture inspirante pour la méditation, tant vers les éléments de mise en scène référentiels du mystère que vers les affects qui lui sont attachés, ou de l'orienter même vers les éléments sémantiques du sens à lui donner dans une perspective tropologique visant à amender son comportement afin de mieux « imiter » le Christ :

> L'essentiel est de constater que toute image peut être considérée au regard d'une série de constellations référentielles, sémantiques, affectives, vers lesquelles peut se déployer la lecture du spectateur.[2]

Le lecteur est « embarqué » dans une déambulation intellectuelle portée par la narration, qui lui permet de se représenter les lieux, déambulation scandée toutefois par des scènes majeures (comme celles que mettent en scène les mystères douloureux par exemple) qui imposent des jalons contemplatifs, des temps de méditation plus marquée. Frédéric Cousinié parle, à ce propos, d'un véritable « réglage herméneutique » :

> Lors des différentes étapes qui organisent la méditation, on sait que sont simultanément ou successivement associées des données de nature différente. Il s'agit soit d'éléments descriptifs ou narratifs, agencés à la fois spatialement et temporellement en fonction de la chronologie supposée du mystère en question ; soit d'analyses où l'exercitant raisonne sur telle ou telle propriété ainsi que sur les causes et les effets en jeu dans un mystère ; soit d'« affects » que l'oraison stimule et qui doivent en dernier lieu susciter un certain nombre d'actes et de résolution de la part du fidèle. C'est selon cette triple grille de lecture, référentielle (dénotative, « littérale »), sémantique (connotative, « figurale », symbolique, etc.) et expressive (ou affective), que sont alors principalement envisagées les images aussi bien imaginaires que, par extension matérielles. Une telle grille de lecture et d'appréciation des images qui vaut comme « réglage herméneutique » de l'appréhension des représentations visuelles par le dévot, se fonde […] sur la physiologie de l'époque.[3]

Cette démarche herméneutique et heuristique sollicite trois types de compétences : une analyse des descriptions sensibles, des considérations sémantiques qui conduisent à une appropriation intellectuelle de la scène et la volonté d'en tirer personnellement parti à des fins tropologiques. But ultime, ce sont elles qui permettent d'accéder à la vérité portée par le mystère.

Le parcours laceppédien qui, de scène en scène, de grappe en grappe, conditionne la dévotion itinérante du lecteur n'est pas sans rappeler deux autres types de représentation que nous examinerons

[1] Daniel Arasse, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 85.
[2] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 55.
[3] *Ibidem.* p. 54.

successivement en les comparant aux *Théorèmes* : en premier lieu les mystères médiévaux et leurs espaces dramatiques de théâtre en rond où se jouaient avec la participation active du public les drames dialogués des martyres et surtout de la Passion, et, en second lieu, l'art sacré des retables et leur mode narratif de la Passion très proche de l'art très pictural des tableaux laceppédiens

V. A. UNE PARENTÉ ASSEZ MANIFESTE AVEC LES MYSTÈRES MÉDIÉVAUX

Établissons un bref comparatif de ces deux expressions de la Passion afin de justifier, tout en le modulant, ce rapprochement entre un *medium* dramatique et une voix poétique.

V. A. 1. CE QUI DISTINGUE LES THÉORÈMES *DES MYSTÈRES*

Afin d'éviter tout malentendu et tout soupçon de rapprochement abusif, il n'est pas inutile de rappeler, en premier lieu, tout ce qui sépare le Mystère de la Passion des sonnets de La Ceppède. Deux différences importantes, à deux exceptions près, distinguent les Mystères et les *Théorèmes* : il s'agit en premier lieu de la présence ou de l'absence du registre comique. Si la *vis comica* avait une large place dans les représentations médiévales comme le précise Bernard Faivre d'Arcier,

> L'ambition d[u Mystère de la Passion est] d'être une somme : son espace, c'est l'univers et l'on y va en quelques pas de Rome à Jérusalem ; sa durée, c'est l'histoire du monde depuis sa création ; son contenu, c'est le seul événement fondamental pour un chrétien : la mort de Jésus rachetant le péché originel. Que l'on ne s'imagine pas pour autant des œuvres d'un sérieux réfrigérant : les auteurs font volontiers place aux plaisanteries des bergers, à la « mondanité » de Marie-Madeleine, au rire gras des bourreaux ou aux insultes des diables. Il y a dans ces Passions toute une humanité grouillante, fort semblable à celle des retables peints ou sculptés à l'époque. Les bourreaux, notamment, y ont un rôle de premier plan : clowns sadiques, ils dominent l'action pendant des heures entières. Moins pour distraire le populaire (comme on l'a trop dit) que parce qu'ils sont indispensables à la pédagogie théâtrale de l'œuvre : il faut que le spectateur ressente une trouble attirance pour ces tortionnaires drôles et rie avec eux pour se repentir ensuite d'avoir ri et se sentir pleinement pécheur, indigne de la rédemption et cependant sauvé par le Christ[1].

On doit avouer qu'elle n'apparaît presque jamais dans les « méditations ». Toutefois, on peut relever deux échos comiques sur l'ensemble du l'œuvre mais ils ne peuvent, à eux seuls, autoriser sur ce point précis un rapprochement significatif entre ces deux genres.

La première apparition du registre comique est, nous l'avons déjà constaté, attachée au portrait quelque peu burlesque des apôtres braillards et vantards mais terrifiés dès lors que le Christ est arrêté et incapables de le défendre[2], la seconde est plus déconcertante mais presque en miroir tourne en dérision Satan et surtout ses lieutenants. Elle n'épargne pas les démons – les « apôtres » de l'Avernal colosse. Satan s'émeut de la victoire du Christ, « ceste belle Ame » qui, descendue en vainqueur dans les « crotons »[3] infernaux, pourrait le priver – croit-il à tort – de ses prisonniers ; il craint que le Christ ne délivre les plus « acceptables » de ses damnés, mais il craint surtout qu'il ne le prive de la fine fleur du crime qui est en

[1] Bernard Faivre d'Arcier, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 972.
[2] Voir *supra* « le poème épique, les ruptures de ton héroï-comiques I.A.c ».
[3] Cachots.

son pouvoir. Satan craint de perdre ses « affreux » qui participent de son prestige à savoir Judas, Caïn, Choré, Abiron et Dathan :

> Dès que ceste belle Ame à cela se dispose,
> Que vers le Limbe obscur sa descente elle prend,
> Afin de retirer ceux qu'elle se propose,
> Une pasle frayeur tout l'Erèbe surprend.
>
> Le Prince du Tartare alarme sa milice
> Craignant qu'après les bons encor'on luy tollisse,
> Judas, Caïn, Choré, Abiron, & Dathan.[1]

L'épisode est déjà cocasse mais le comique se fait plus explicite quand ses lieutenants, des démons hiérarchiquement importants – des « millors » écrit ironiquement La Ceppède – sont sur le point de provoquer une sédition contre leur chef. Affolés par la victoire du Christ ressuscité, ils se révoltent paniqués :

> Les Millors du Tartare à ce coup allarmez
> Entonnent à leur Roy ces paroles pressantes,
> Est-ce donc cetuy cy dont les morts renaissantes
> Devoient ce noir Empire establir à jamais ?
>
> Tu croyois que sa Croix nous rendroit desormais
> Absolus sur l'estat des Ombres pallissantes.
> Au contraire sa Croix nous a tous desarmez :
> Son trespas a rendu nos forces impuissantes.
>
> Le voicy pres de nous. Quel abord ? Quel accueil ?
> Mais s'il est Dieu pourquoi gist son corps au cercueil ?
> S'il est homme oze-t-il sur l'Averne entreprendre ?
>
> Hé comme l'ont souffert nos gardes d'approcher ?
> Voicy nostre grandeur à ses pieds trebucher.
> Nous n'avons que tenir. Il faut donques se rendre.[2]

Leur peur est dite en « paroles pressantes » sous forme d'interrogations qui sont autant de reproches amers adressés à leur chef qui les a trompés : « Tu croyois que sa Croix nous rendroit désormais / Absolus sur l'estat des Ombres pallissantes / Au contraire sa Croix nous a tous désarmez. » Leur déroute et leur effroi en deviennent comiques. Sots et pleutres, ils ne comprennent rien à la nature humaine et divine du rédempteur, comme le démontre ce qui semble pour eux une aporie : « Mais s'il est Dieu pourquoi gist son corps au cercueil ? / S'il est homme oze-t-il sur l'Averne entreprendre ? » L'auteur des *Théorèmes* reprend ici un élément de la *Légende Dorée* lui-même inspiré par un sermon de saint Augustin et de l'Évangile de Nicodème ; il condense admirablement une narration en véritables répliques dramatiques[3] qui mettent en scène une déroute, elle se termine en reddition en rase campagne.

[1] II, I, 2. Coré et Abiron sont deux frères qui ont dénoncé Moïse au Pharaon pour son homicide, puis qui, rebelles, ont mené une sédition contre lui. Ce sont donc des traîtres, comme Judas… Dathan est leur complice.

[2] II, I, 6.

[3] « Dès que le Christ eut rendu l'esprit, son âme unie à sa déité descendit au fond des enfers. Et lorsque, en prédateur splendide et terrible, il eut atteint le bout des ténèbres, les impies et les légions du Tartare, effrayés, se mirent à l'interroger ainsi : "D'où vient cet être si fort, si terrible, si splendide et si éclatant ? Ce monde qui nous a été soumis ne nous a jamais envoyé un tel mort ni n'a jamais offert aux enfers de tels présents. Quel est donc cet être qui franchit nos frontières avec tant d'intrépidité et qui non seulement

La Ceppède charge le trait en adoptant, pour désigner les démons, le substantif de « millors ». Ce lemme emprunté à l'anglais désigne de grands seigneurs, riches et puissants mais, selon les exemples tirés de Vauquelin de la Fresnaye dans ses satires, Du Bartas et Charron figurant dans le dictionnaire d'Huguet, il est souvent employé avec beaucoup d'ironie[1].

Le deuxième critère qui distingue plus nettement encore les *Théorèmes* du Mystère de la Passion est l'absence de complaisance dans les sonnets de La Ceppède pour les bourreaux. Ici, aucun point commun n'est relevable : les *Théorèmes* ne présentent jamais la moindre ambiguïté en ce qui les concerne ; aucune attirance, aucun rire ne vient modaliser leur abjection. En cela au moins, il est assez évident que le poète aixois se démarque des Mystères.

V. A. 2. LEURS POINTS COMMUNS

Dans son essai consacré au théâtre médiéval, *Le cercle magique*, Henri Rey-Flaud[2] analyse finement une miniature réalisée par le peintre Jean Fouquet pour le *Livre d'heures d'Estienne Chevalier* intitulée le *Martyre de sainte Apolline*[3]. Elle donne une idée très précise de ce que pouvait être la représentation d'un mystère jusqu'au milieu du XVIe siècle. Henri Rey-Flaud tire des enseignements précieux de cette configuration de théâtre en rond en développant une analyse extrêmement précise des rapports que cet espace dramatique associé au thème du Mystère pouvait favoriser entre acteurs, meneur de jeu et spectateurs. Il commente l'architecture du théâtre en rond et démontre comment les étagements permettent à travers les « mansions » de représenter la société sur scène et faire du public lui-même un acteur à part entière du Mystère de sorte « qu'il n'a[vait] pas véritablement de spectacle mais bien au contraire, création collective, dans laquelle chacun avait sa part du "jeu dramatique" »[4].

---

ne craint pas nos supplices, mais a aussi délivré les autres de nos chaînes ? Et voici que ceux qui soupiraient sous nos supplices nous bravent par le salut qu'ils ont reçu. Non seulement ils ne craignent plus rien, mais en outre, ils nous menacent. Jamais les morts n'ont eu ici autant d'orgueil, jamais les prisonniers n'ont pu être aussi heureux. Pourquoi avoir voulu l'amener ici ? Ô notre prince, toute ta joie a disparu, tous les bonheurs se sont transformés en deuil ! Alors que tu lies le Christ au bois de la croix, tu ignores quels dommages tu subis en enfer !" », Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, Paris, Gallimard, 2004, chapitre 52 « La Résurrection du Seigneur », p. 292.

[1] Dictionnaire d'Huguet : « Tout son cœur met en ses vers le poëte : Mais le milourd son ame plus parfaite Met en son or. VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *Sat. franç.*, L. III, *A J. A. de Baïf.* — Ses villes [d'Athalie] sont autant de forests de brigands, Sa cour un bordeau sale, et ses millords plus grands Tiennent dans leurs palais des escoles publiques De meurtres, de poisons, d'exorcismes magiques. DU BARTAS, 2e *Semaine*, 4e *Jour*, *la Decadence*, p. 519. — L'immortalité de l'ame est la chose la plus universellement... retenue par tout le monde... Toutesfois les Saduceens, les plus gros milours des Juifs, n'en faisoient point la petite bouche à la nier. CHARRON, *Sagesse*, I, 7.

[2] Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique*, Genève, Slatkine, 1998.

[3] Voir aussi cette miniature en annexe dans un format supérieur p. 591.

[4] Henri Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 293 : « La miniature de Jean Fouquet représentant le *Martyre de sainte Apolline* nous offre donc l'image d'une forme dramatique qui sut réaliser ce miracle de supprimer toute distance entre le drame en action et les spectateurs de ce drame. Acteurs et public, loges et mansions se mêlent dans une confusion extraordinaire qui abolit toutes les barrières, toutes les limites. Qu'est-ce qui distingue, en effet, l'orchestre céleste placé à la droite de Dieu le père, des spectateurs richement vêtus qui se tiennent à sa gauche ? D'ailleurs, ce Dieu de majesté sur son trône n'était-il pas lui-même, avant tout, aux yeux du public, le Spectateur suprême du drame qui se déroulait à ses pieds et que rien ne différenciait, dans son essence, des drames de la vie quotidienne ? Et cet empereur qui descendait prosaïquement par une échelle pour rendre sa sentence avant de remonter s'asseoir dans sa "chaiere", comment le tenir d'une



Il est un sonnet qui, dans toute l'œuvre de La Ceppède, rend parfaitement compte d'un mystère – à double titre théologique et dramatique – par l'agencement du spectacle qui est donné à voir au public physiquement présent lors de l'exécution et par voie de conséquence, spirituellement, au lecteur dans une mise en abyme subtile. Il établit une hiérarchisation des points de vue (le « peuple » du Golgatha *versus* « l'autre peuple d'en-haut », le premier voyant, le second regardant, le premier mû par le désir, le second par la compassion. Tous les témoins sont réunis en qualité de spectateurs assistant à un « horrible spectacle » ; ils y participent par leurs émotions contradictoires qui fait d'eux, en vérité, des acteurs de ce spectacle. Ils sont, les uns et les autres, tous fascinés par « ce Mystère profond » qui les fait assister à un supplice inconcevable, celui de « ce grand Roi / Qui porte à ce grand jour sur le dos son Empire ». Conscients du caractère exceptionnel de cet événement « grand » à tous égards (on notera la répétition de l'adjectif), par la qualité de la victime et par le caractère exceptionnel de ce moment où spectateurs privilégiés, ils assistent dans une action unique à la déchéance d'un puissant et à son sacre, ils crient, pleurent mais surtout regardent. Ainsi en va-t-il pour les lecteurs du sonnet qui, par leur lecture et la contagion des émotions, deviennent eux aussi acteurs du mystère :

> Voilà donques marcher ce funeste convoy,
> Et le peuple courant, où son désir l'attire,
> Aucuns mus par pitié, aucuns forcenez d'ire,
> Voyent passer leur Prince en ce piteux arroy.
>
> L'autre peuple d'en-haut regarde plein d'émoy
> Cet horrible spectacle, & larmoyant admire

autre nature que la sienne propre ? N'oublions pas qu'une fois qu'il avait repris sa place dans sa mansion, il se trouvait entouré de personnes qui ont toutes les chances d'être des assistants. En un mot, si le spectacle s'étendait à tout l'auditoire, ne serait-ce point parce qu'il n'y a pas véritablement de spectacle mais bien au contraire, création collective, dans laquelle chacun avait sa part du "jeu" dramatique ? »

Ce Mystère profond, contemplant ce grand Roy
Qui porte à ce grand jour sur le dos son Empire.

Il n'alla guères loin sans maint nouvel affront,
L'un salit de crachats l'yvoire de son front,
L'autre couvre ses yeux des plus sales ordures,

L'un dit, c'est un sorcier, & l'autre un affronteur :
Un l'appelle hypocrite, un autre séducteur,
Et luy font tous ensemble un Calepin d'injures.[1]

Nous pouvons appréhender par ce sonnet le premier des trois traits communs aux mystères et aux *Théorèmes* que nous allons ici détailler :

- l'absence de distanciation du public/lectorat ;
- le souci d'édification par l'actualisation de la Passion ;
- une appréhension semblable de la temporalité.

V. A. 2. 1. L'ABSENCE DE DISTANCIATION DU PUBLIC ET DU LECTORAT

On notera que dans ce sonnet, tous les témoins sont impliqués, peuple et esprits séraphiques, avec la même intensité, même si les passions répartissent les assistants non plus selon leur nature (mortels/immortels) ni leur rang social (gommé dans le terme « peuple ») mais par leur degré d'empathie avec la victime. Les uns partagent la « pitié », « l'émoi » et les larmes, les autres « l'ire » qui les affole comme le souligne le terme de « forcenez » ; mais tous sont happés par la force de ce spectacle qui soit les fait courir, mus par ce désir voyeuriste, soit les pétrifie, baignés de pleurs et médusés par l'horreur. Mais les spectateurs deviennent pour nombre d'entre eux les acteurs de cette représentation par leur gestuelle agressive, « l'un salit de crachats l'yvoire de son front », « l'autre couvre ses yeux des plus sales ordures », ou par l'outrage de leur parole injurieuse « L'un dit, c'est un sorcier, & l'autre un affronteur / Un l'appelle hypocrite, un autre séducteur, / Et luy font tous ensemble un Calepin d'injures ». Même les spectateurs comme le « peuple d'en-haut » deviennent un acteur de l'événement qu'ils accompagnent de leur tristesse muette et admirative. Aucune distinction n'est plus possible entre le public et les acteurs initiaux : il n'y a plus que des acteurs. Les acteurs premiers du supplice ont été intégrés dans cette assistance bouleversée par la pitié ou la haine. Le public disparate qui a basculé dans l'action est devenu l'élément le plus marquant de cette représentation cruelle. Réduit à des métonymies violentes (gestes et paroles comme dans la fresque de Fra Angelico du *Christ aux outrages*[2]) le peuple n'est plus appréhendé dans sa masse, il est maintenant défini par les individus qui le composent (« l'un/l'autre »). Mais les haineux ont pris maintenant l'ascendant et donnent à contempler un visage de haine collective homogène (« et lui font tous ensemble »). Le public *devenu acteur* semble avoir effacé par sa masse et l'intensité de ses réactions, le protagoniste initial qui était naguère le point de convergence des regards, le « Prince en […] piteux arroy ». Le phénomène décrit dans le sonnet de La Ceppède était fréquent dans les mystères, la métamorphose du public en acteurs dramatiques pouvait même être saluée

[1] Annotation 3 *Ordures* p. 343 du sonnet I, II, 98 : La Ceppède précise – ce qui s'accorde parfaitement à la logique d'une improvisation dramatique – : « bien que ces paroles & injures suivantes en ce Sonnet, & en plusieurs des précédans & suivans, ne soient escrites dans les Evangelistes ; si est-il licite de les méditer ainsi pieusement, à l'exemple des anciens Pères Contemplatifs ; puis que nous sommes bien asseurez qu'on fit au Sauveur en ce temps, tout le pis que la rage de ses haineux pouvoit faire. »

[2] Voir le tableau « Le Christ aux outrages » de Fra Angelico, couvent San Marco, à Florence, en annexe p. 589.

comme la preuve d'une représentation particulièrement réussie, Henri Rey-Flaud en rapporte un témoignage précieux consigné dans un compte rendu officiel de la ville de la Rochelle qui avait organisé un mystère très couru par le bas-peuple et l'élite sociale :

> Il est certain que les hommes du XVe siècle ont le sentiment que tous, acteurs ou spectateurs participent à l'entreprise du mystère. Ainsi, à la Rochelle en 1792, l'on représente la Passion. Un compte rendu local nous rapporte que quinze à vingt mille personnes, grands seigneurs, dames et demoiselles vinrent de toutes parts voir jouer « MEME FAIRE LADICTE ACTION » et « en faisant ladicte action, toutes choses furent si bien traictées et conduites qu'il fut bruit et louanges de cette ville en lad. Action ». L'on peut encore imaginer les quolibets que la foule lançait au Sot en réponse à ses invectives, les injures et les imprécations adressées aux « tirans » et aux Juifs, et les cris de joie, lorsque les anges venaient ravir l'âme des saints martyrs aux diables, toujours bernés et battus.[1]»

Il semble que la représentation de la Passion que donne à voir La Ceppède, celle à laquelle il invite à participer spirituellement, abolit toute distanciation entre les acteurs du Mystère et le lectorat qu'il introduit par sa médiation au cœur de la tragédie. Ce basculement de la position statique du spectateur statique et voyeuriste en acteur emporté par les émotions, fait de lui un membre à part entière du drame. Il lui faut intégrer le cortège, passer du statut de spectateur à celui d'adjuvant, devenir dévotement et spirituellement un émule de Simon de Cyrène :

> Sors après lui, mon âme, et t'endosse son bois
> Car tu n'as point ici de retraite innocente.
> Ta plus juste demeure est au pied de sa Croix.[2]

Ici encore l'élan spirituel qu'imprime le poète aixois à son lectorat rejoint l'esprit même du mystère médiéval : comme dans le mystère toute distanciation est abolie, le regard est devenu action dramatique. Ce qu'écrit Henri Rey-Flaud de cette abolition de toute distance dans le mystère s'applique fort justement aux *Théorèmes :*

> Mais outre ces personnages dont la fonction dramatique est nettement définie, c'est l'âme du mystère tout entière qui, à chaque instant, maintient l'union totale entre tous ses participants. Jamais peut-être aucune forme théâtrale ne fut plus éloignée de cette « distanciation » que tentent d'établir certains dramaturges modernes, entre l'acteur et le personnage qu'il joue, entre l'acteur et le public : dans le cercle formé par le mystère en rond, nul ne saurait rester étranger à la cérémonie dramatique qui nécessite l'adhésion et la participation de tous pour s'accomplir.[3]

Cette adhésion si recherchée à la fois dans les *Théorèmes* et les mystères médiévaux se justifie par la motivation première de leurs auteurs qui visent un souci d'édification du public/du lectorat à travers l'actualisation de la Passion et la recherche d'une écoute pénitentielle comme le rappelle Georges Duby pour les siècles précédents :

> Ces jeux de scène, ces décors illusionnistes, ces incantations, les processions des flagellants, la parole et les gesticulations des prédicateurs ne s'adressaient pas à l'intelligence. Leur but était d'émouvoir, de susciter dans les consciences les attendrissements et les craintes salutaires – dans chaque conscience individuelle. Au milieu de sa confrérie, comme dans l'auditoire des sermons ou devant la représentation d'un mystère, chaque homme se sent concerné. Il est bien question de son âme, de la

[1] Henri Rey-Flaud, *Ibidem.*
[2] I, II, 100.
[3] Henri Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 289.

> préparation de sa mort, de son salut personnel. Il s'agit de lui-même, de sa propre responsabilité, de sa propre culpabilité. Enraciné aux sources de la sensibilité émotive, ce christianisme moins serein, remué par la peur sacrée, est aussi beaucoup plus individuel. Il s'organise en dialogues : dialogue du pénitent et de son confesseur dans le secret de la contrition, dans le chuchotement de l'aveu des fautes et leur absolution, dialogue de l'âme avec Dieu.[1]

V. A. 2. 2. Le souci d'édification par l'actualisation de la Passion

La Ceppède précise dès l'*Avant-Propos* sa volonté de toucher par son évocation de la Passion une humanité en souffrance – dans laquelle il se reconnaît – afin de pouvoir par la transmission des dernières heures du Christ lui apprendre à supporter le tragique de la vie :

> [R]elever nostre penchante espérance, exagérant l'éternel mérite de ce sang innocent si largement versé pour laver nos soüillures : celes-là très-nécessaires, pour nous aprendre à patir nos souffrances demeritées par la compassion des douleurs de celuy qui ne démerita jamais tant soit peu ; & celes-cy très-solatieuses, pour nous resjouyr au fort de nos ennuis, cognoissant la faveur que ce grand Rédempteur nous fait de nous pleinement conjouyr avec luy du juste loyer de son cruel martyre, parmy les eterneles délices de son éternel Edem.

Avec ce partage revendiqué, s'impose donc un souci d'édification conforme à la double ambition de la Contre-Réforme et de sa propre ambition prophétique, lui qui a choisi comme figure théologique et littéraire pour le représenter, un prophète Osée, réformateur[2]. Or, le poète aixois a pu mesurer l'impact et l'efficacité des mystères qui présentent des « drames dialogués » pour l'édification collective des fidèles, il est donc probable qu'il puisse s'en inspirer – c'est du moins l'hypothèse que nous formulons, même s'il ne se l'avoue pas ni en fait état – dans la représentation intime de la Passion qu'il propose à son lectorat dévot. La Ceppède a lu Jean Gerson dont le nom figure dans la liste des auteurs et théologiens qu'il cite dans les *Théorèmes*[3] et dont il semble partager la conception des Muses converties. Pour ce théologien-poète,

> les Écritures ont leur propre logique, la rhétorique, qui relève de l'intellect pratique et se différencie ainsi de la dialectique propre aux sciences spéculatives. L'intellect pratique se sert non pas des syllogismes, mais des métaphores et des figures du langage afin d'attiser les sentiments du lecteur et de le conduire à la connaissance des réalités spirituelles à partir des choses sensibles.[4]

Gerson est, au sens propre, donc pour l'auteur des *Théorèmes*, une référence. La Ceppède, s'il se représente comme prophète, se refuse très fermement à apparaître comme un théologien doctrinaire : il n'est pas inintéressant de souligner que jusqu'aux derniers sonnets des *Théorèmes*, il se tient à ce choix qui ne semble pas relever d'une posture mais bien d'une position à la fois intellectuelle et poétique. La Ceppède ne veut pas débattre des arcanes de la théologie, il s'en défend avec peut-être une fausse modestie mais il veut « simplement » évangéliser :

> Non pas pour déchiffrez ce que n'ont pas compris

[1] Georges Duby, *Œuvres, Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 2019 (1976), p. 539.
[2] Voir *supra* « l'ambition prophétique des *Théorèmes* ».
[3] Voir en annexe le « Catalogue alphabétique des Autheurs de diverse profession alleguez en cet Œuvre », *fac-similé* de l'édition de Toulouse pp. 552-555.
[4] Isabel Iribarren, « Le théologien : poète de la doctrine », *Revue des sciences religieuses*, 85, 3, 2011, p. 353-370.

> Les cerveaux mieux timbrés[1], j'esquive ces hauts prêches
> De votre PROCEDER. Je n'ai point entrepris
> (Connaissant qui je suis) de si grandes dépêches.
> Mais pour bien enseigner au peuple moins
> Comme en forme de langue, et de flamme, et de vent
> Vous êtes descendu sur la troupe fidèle.[2]

Or l'évangélisation passait bien encore en la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance par l'édification des masses *via* les mystères médiévaux, comme le souligne Henri Rey-Flaud qui rappelle l'efficacité du *medium* dramatique. La Ceppède, lecteur de Gerson, ne pouvait ignorer cette efficacité :

> Faire revivre devant les yeux des fidèles le village où vécut Marie, rapporter par le détail la scène de la Visitation et les moindres actes de la vie de la Vierge établissaient plus sûrement le dogme de l'Immaculée Conception que de longues discussions théologiques. On comprend donc que l'Église ait favorisé cette représentation visible du dogme, si importante pour l'éducation des masses. Certains sermons de Gerson sont de véritables drames dialogués qui ne demanderaient qu'à être mis « par personnages » pour passer de la chaire au « champ » des mystères. Nous avons évoqué l'importance de ces sermons mimés dont l'effet sur l'auditoire ne laisse aucun doute. Dans l'année 1514, un père cordelier prêcha de cette façon à Metz la Passion et la Résurrection, « de quoi le peuple estoit si émerveillé » dit Philippe de Vigneules, que « eussiez ouï crier et braire à haute voix miséricorde et que c'estoit pitié d'ouïr le peuple.[3]

Nous nous garderons bien d'avancer que les *Théorèmes* aient quelque lien direct avec les mystères médiévaux mais nous affirmons qu'ils partagent avec eux quelques traits – dont la composition en tableaux – et le souci commun d'actualiser la Passion, l'incarner. Nous ne voulons que porter une attention particulière sur des corrélations qui ne sauraient toutefois éclipser des différences majeures qui permettent de distinguer nettement les deux voix d'une Passion dramatisée.

En effet, s'il y a eu une éventuelle filiation intellectuelle, il est manifeste qu'en cette fin de XVIe siècle, le lieu dramatique s'est déplacé d'un espace public en rond à un entre-soi intime dans lequel Jésus est le seul sujet et l'unique invité. La Passion se déploie maintenant dans un théâtre devenu intériorisé : le dévot, sous le magistère du meneur de jeu La Ceppède, n'est plus convié à battre les tréteaux et à se presser avec ses semblables sur les échafauds. Guidé par l'exemplarité, les admonestations, les résolutions âpres et la fragilité proclamée du pieux récitant, il est sollicité par un jeu émotionnel régi par des ressorts passionnels – plus que par un cheminement intellectuel et raisonné – pour organiser au plus intime de sa méditation, son propre théâtre intérieur. Ces ressorts sont eux, d'évidence, très apparentés à ceux qui, dans les mystères, transportaient la foule sollicitant « à haute voix miséricorde ». Pour les participants aux mystères et les fatistes, auxquels nous adjoignons les lecteurs dévots de la Renaissance finissante et le poète aixois, la reconstitution historique de la Passion ne pouvait être simplement envisagée, seule comptait pour ces auteurs et leur public respectif, l'actualisation de la Passion dans la vérité d'une émotion qui se vivait, elle, comme intemporelle, puisque « celui qui offense [le Christ] / [Le] crucifie encor »[4].

> Les artistes et les metteurs en scène du Moyen Âge ne cherchent donc pas à recréer la vérité historique ou géographique du cadre de leurs œuvres : leur souci est de réaliser ce que l'on pourrait appeler un « montage » visant à replacer la scène qu'ils retracent dans une certaine signification. Ce souci aboutit à la représentation d'actions historiques non

[1] « Doués du meilleur jugement ».
[2] II, IV, 1.
[3] Henry Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 262.
[4] I, III, 47.

> comme « passées » et « perdues », mais comme pouvant être « réactualisées ». Cette conception de l'espace et du temps que les peintres et les hommes de théâtre du Moyen Âge et du début de la Renaissance illustrent dans leurs œuvres, n'est point le fait d'un choix arbitraire ; elle est étroitement liée aux structures spirituelles de cette époque.

Henri Rey-Flaud, reprenant les analyses de l'ethnologue Mircea Eliade, rappelle que la fonction de l'art – à laquelle l'œuvre de La Ceppède, à nos yeux se range, au même titre que les drames des fatistes – « vise à reporter les acteurs et les spectateurs à ce moment primordial du temps, à l'origine du monde et de la création, qui garantit la "réalité" des valeurs sur laquelle repose toute la société ». Les Passions des mystères et celle du poète aixois n'étaient pas des événements mémoriels mais des célébrations de faits inscrits dans un éternel présent, « huy de ton Éternité[1] » :

> Le temps qui a vu l'événement commémoré ou répété par le rituel en question est rendu présent, « re-présenté » si l'on peut dire, si reculé qu'on l'imagine dans le temps. La passion du Christ, sa mort et sa résurrection ne sont pas simplement commémorées au cours des offices de la Semaine Sainte ; elles se passent vraiment alors sous les yeux des fidèles. Et un vrai chrétien doit se sentir contemporain de ces événements transhistoriques puisque, en se répétant, le temps théophanique lui devient présent.[2]

V. A. 2. 3. Une appréhension semblable de la temporalité

Pour les fatistes et pour La Ceppède, la représentation ou, pour être plus précis, la célébration de la Passion, est rendue possible, parfaitement réactualisée, par l'homogénéité d'un Temps consacré perçu comme immuable. Il s'agit là d'un Grand Temps, aurait pu dire Mircea Éliade. Pour Jean de La Ceppède, ses lecteurs, mais aussi les spectateurs-acteurs des mystères, le Temps est hétérogène, ils ne voient pas dans l'Eucharistie une commémoration mais une plongée fusionnelle dans le Temps sacré de la scène primitive de la Cène. Seul ce Temps retrouvé revêt une réelle importance. Pour le dire autrement, pour tout croyant qui adhère pleinement au mystère de la transsubstantiation, deux Temps courent. Ils ne se rencontrent qu'à l'occasion d'une hiérophanie, le temps profane basculant alors dans le Temps sacré :

> *L'hétérogénéité du temps, sa répartition en « sacré » et en « profane », n'impliquent pas seulement des « coupures » périodiques pratiquées dans la durée profane afin d'y insérer le temps sacré ; elles impliquent, en outre, que ces insertions du temps sacré sont solidaires, nous pourrions même dire continues. La liturgie chrétienne d'un dimanche donné est solidaire de la liturgie du dimanche précédent et de celle du dimanche qui suivra. Non seulement le temps sacré qui voit le mystère de la transsubstantiation du pain et du vin au Corps et au Sang du Sauveur est qualitativement différent, comme une enclave entre le présent et l'avenir, de la durée profane dont il se détache ; non seulement ce temps sacré est solidaire de celui des liturgies précédentes et suivantes, mais il peut en outre être tenu pour la continuation de toutes les liturgies qui ont eu lieu depuis le moment où a été inauguré le mystère de la transsubstantiation jusqu'à la minute présente. Au contraire, la durée profane qui s'écoule entre deux services divins, n'étant pas transfigurée en temps sacré, ne saurait présenter aucune contiguïté avec le temps hiérophanique du rite : cette durée coule, pour ainsi dire, parallèlement au temps sacré qui se révèle ainsi à nous comme un continuum qui n'est interrompu qu'en apparence par les intervalles profanes.*[3]

Ainsi, pour ces croyants – qu'ils soient issus d'un peuple illettré regroupé autour des échafauds ou qu'ils soient les représentants d'une élite sociale pétrie de la grande culture des hommes de cabinet comme La Ceppède –, la Bible a inauguré le Temps consacré, avec celui de la Création actualisée par l'Incarnation. Et pour eux, pour lui, ce temps biblique est d'abord un temps mythique, un Grand Temps. L'analyse du temps perçu par une spiritualité archaïque qu'évoque subtilement Mircea Éliade peut être appliquée au

[1] I, I, 97.
[2] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1975, pp. 329-330.
[3] Mircea Eliade, *Ibidem*, pp. 328-329.

Temps complexe des *Théorèmes* : « En effet, chacune de ces "choses religieuses" répète à l'infini l'archétype, c'est-à-dire répète ce qui a eu lieu au "commencement", au moment où un rite, un geste religieux étant révélés, ils se sont en même temps manifestés dans l'histoire. […] Tout événement (toute conjoncture pourvue d'un sens), par le fait même qu'il s'est produit dans le temps, représente une rupture de la durée profane est une invasion du Grand Temps. »[1]

Ce Grand Temps ne renvoie donc pas à l'Histoire – qui n'intéresse en aucune façon les fatistes, pas plus que l'auteur des *Théorèmes* quand le magistrat s'efface derrière le dévot – car ce temps consacré est celui de l'*Histoire Sainte*. D'où une absence de toute référence à l'histoire qui lui est contemporaine. Seules quelques allusions autour du personnage de Ponce-Pilate « dépassé » par ce qui ressemble à une menace de sédition venue des Juifs entrent en résonnance avec l'actualité des troubles de cette fin de siècle. Pour le croyant La Ceppède, seule la répétition dans ce temps consacré des gestes du Christ qu'il « faut imiter » compte dans « une réalité supérieure située en dehors du temps et du lieu […] à l'abri de la dégradation et de l'anéantissement, garanti[e] par la présence éternelle de […] Jésus »[2]. Le seul Temps qui importe est réglé par les vertus théologales – la Foi, l'Amour et l'Espérance – identifiable parce que libéré des contingences attachées aux « grandeurs du Prétoire »[3] :

> Où croupis-tu, mon âme ? as-tu pas l'asseurance
> De seconder celuy, qui ta cause débat ?
> Si tu veux avoir part au fruit de ce combat,
> Il faut de prez le suivre, et lui faire adhérance.
>
> Sors donc avecque luy. Quitte cette apparance
> Des grandeurs du Prétoire où le trompeur ébat
> De son authorité soubs le fardeau t'abat :
> Et pren pour tout la Foy, l'Amour & l'Espérance.

[1] *Ibidem.* « Tout événement (toute conjoncture pourvue d'un sens), par le fait même qu'il s'est produit dans le temps, représente une rupture de la durée profane est une invasion du Grand Temps. Comme tel, tout événement, par cela même qu'il est arrivé, qu'il a eu lieu dans le temps, est une hiérophanie, une "révélation". Le paradoxe de cet "événement = hiérophanie" et de ce "temps historique = temps mythique" n'a du paradoxe que l'apparence ; pour la dissiper, suffit de se replacer dans les conditions particulières de la mentalité qui les a conçues. Car, au fond, le primitif ne trouve aux actions humaines de signification et d'intérêt […] que dans la mesure où elles répètent les gestes révélés par les divinités, les héros civilisateurs ou les ancêtres. Tout ce qui ne rentre pas dans le cadre de ces actions significatives, n'ayant pas de modèle transhumain, n'a ni nom ni importance. Mais toutes ces actions archétypales ont été révélé alors, *in illo tempore*, en un temps qui ne saurait être situé chronologiquement, dans le temps mythique. En se révélant, elles ont rompu la durée profane et y ont introduit le temps mythique. Mais, du même coup, elles ont aussi créé un "commencement", un "événement" qui vient s'insérer dans la perspective grise et uniforme de la durée profane (de la durée dans laquelle apparaissent et disparaissent les actes insignifiants) et construit ainsi l'"histoire", la série des "événements pourvus d'un sens", bien distincte de la fuite des gestes automatiques et sans signification de sorte que, pour paradoxal que la chose paraisse, ce que nous pourrions appeler l'"histoire" des sociétés primitives se réduit exclusivement aux événements mythiques qui ont eu lieu *in illo tempore* et qui n'ont cessé de se répéter depuis lors jusqu'à nos jours. »

[2] Henri Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 273.

[3] I, II, 93 Annotation 1 *Du Prétoire* p. 335 : « Pour suivre Jésus-Christ il faut sortir avec lui du Prétoire ; c'est-à-dire, des vaines grandeurs du monde, et de chez soi ; c'est-à-dire de l'amour de nous-mêmes ; à l'imitation de la Chananée, qui pour venir au Fils de Dieu sortit de ses Confins […] & pource qu'elle sortit de chez soy (dit S. Hiérosme) elle fut capable de cognoistre, & de nommer le Messie, de quitter l'erreur de Tyr, & de Sydon, & de recevoir miséricorde, avec la guérison de sa fille. »

Christ a quitté la pourpre : il te la faut quitter.
Il a reprins sa robe : il te faut l'imiter.
Rien que ton vieux habit n'est propre à ta défense

Ton premier habit fut ce manteau glorieux
Dont ta Mère l'Église adopta ton enfance,
Quand elle te blanchit au Lavoir précieux.

Le Temps consacré se découpe en tableaux qui figurent les divers états du héros fondateur et à travers la répétition de ses actes, ceux de l'Humanité tout entière.

Les tableaux des figures vétéro-testamentaires annoncent fidèlement les états que le Christ actualise tandis que les états du Christ fondent la légitimité de ceux des dévots qui s'emploient à l'*imiter*. Il est donc aussi naturel pour un fatiste, pour un peintre ou pour La Ceppède de « re-présenter » les états de la Passion par le biais de tableaux qui n'indiquent pas une durée mais qui s'appliquent à figurer les états du Rédempteur que l'on retrouvera matérialisés à partir du XVIIe et du XVIIIe siècle dans l'enchaînement des tableaux du « chemin de Croix ». Bien que ces cheminements soient divers, ils reposent sur une « composition à compartiments » assez statiques dans lesquels les personnages prennent la pose en représentation dans leur dignité et leur splendeur »[1]. Les tableaux qu'ils proposent ont en commun la volonté de représenter au plus près les états du héros rédempteur : le cheminement physique pour le Christ se fait dramatique pour le fatiste, esthétique et mystique pour le peintre, méditatif et spirituel pour le dévot. Ce sont autant de cheminements scandés par les quatorze stations qui conduisent au Golgotha, véritable « juxtaposition de diverses étapes ». Ces images animées dans les mystères, fixes dans les retables conservent un caractère exemplaire, invitant le fidèle à accompagner et à imiter le Christ par le biais de « divers tableaux menant à un terme fixe reconnu de toute éternité ».[2]

V. B. L'ART DE REPRÉSENTER, LA PEINTURE SACRÉE ET LES *THÉORÈMES*

Par le truchement de l'image, sont modifiés les rapports à l'espace et au temps du lecteur-spectateur. De façon tout à fait analogique, dans certaines peintures – dont les retables d'autel – le donateur figure dans la scène peinte qui renvoie à une temporalité sacrée alors que son apparence vestimentaire atteste au contraire qu'il partage le même espace-temps historique que les fidèles[3]. On pourrait objecter qu'avec les *Théorèmes*, il ne s'agit pas de peinture, fût-elle sacrée, mais de littérature. Or le projet de concevoir une œuvre susceptible de provoquer une immersion dans une autre temporalité, radicalement différente de celle de la réalité profane, n'est pas réservé à la peinture. Il s'appuie nécessairement sur des images et une faculté imaginante. Il peut donc être tout autant actualisé par la poésie que par la peinture. Par des procédés semblables, un poète dévot comme La Ceppède et à un peintre mettent en œuvre un projet à la fois esthétique et mystique. Le premier agit sur la sensibilité du lecteur bouleversé par le truchement d'un récit historié, le second exerce une forme de persuasion extrêmement puissante par le biais d'une image génératrice d'émotion.

[1] *Op. cit.*, p. 277.
[2] Henri Rey-Flaud, *op. cit.* p. 277.
[3] Voir *Supra* « L'ambition prophétique des *Théorèmes*. L'exemple de la *pietà* de Nouans-les-Fontaines de Jean Fouquet ».

La Ceppède lui-même nous invite à établir ce lien. Dans ses commentaires, il associe des analyses et des critiques qui portent sur une iconographie contemporaine qui ne semble pas toujours correspondre à ses propres représentations de l'Histoire Sainte. Pour justifier ses propres choix esthétiques, il adopte d'ailleurs des termes qui renvoient au lexique de la peinture. Il met en exergue la dimension picturale de son œuvre.

Paul A. Chilton fait, en effet, remarquer dans son étude consacrée aux *Théorèmes*[1] combien l'évocation de la Passion est saisissante grâce à une iconographie développée dans des sonnets très picturaux. Il souligne la dimension picturale complexe de cette entreprise poétique confrontée à un véritable dilemme esthétique : comment représenter le triomphe paradoxal de la kénose de la Croix à travers un Christ agonisant ? Comment même représenter la Vierge ou le Christ agonisant ? La Ceppède use d'un vocabulaire qui appartient au réseau lexical de la peinture et se réfère, souligne le critique britannique, à des techniques proprement picturales pour évoquer sa propre peinture poétique[2].

---

[1] Paul A. Chilton, *op. cit.*, p. 183.

[2] *Where the introduction of visual detail is in question La Ceppède occasionally has recourse to traditional iconography, and there is evidence to suggest that painting techniques influence certain of his descriptions. Certains aspects of the Théorèmes suggest general comparisons with contemporary pictorial art: the imagery of light and darkness is paralleled in the technique of chiaroscuro.[…]The clearest evidence is the note on the words 'reaux' in the lines describing Christ's death: Voilà de ses beaux yeux tout à coup enfoncée/L'une et l'autre prunele, et leur flamme éclipsée/Leur paupière abatuë, et leurs réaux se cacher. (I.iii.85*

La Ceppède's interest in medicine may lie behind this anatomical account, which merges both with the language of painting and with mystical Petrarchan imagery. He is aware of the techniques of three-dimensional illusion illusion in painting highlighting: Réaux. Les rehauts sont les jours de la superficie, ou circonferance des yeux, du nez, de toute la face, et autres parties éminentes du corps humain, en termes et langage des Peintres, qui disent communément, que par ces rehauts, et les ombres, la peinture fait ses reliefs, et combien que le visage, et les membres d'un corps mort ayent aussi leurs rehaux, ils sont toutefois sombres, et bien différens de ceux d'un corps vivant, qui sont clairs, et bien égayez (I.iii.85, n.3) The essential elements in these remarks are lighting, depth, illusion, and a realism that seems to some degree to confuse physiological fact with pictorial representation. All these elements suggest the Caravaggiesque manner in painting. While no further direct comparisons seem possible, it is arguable that the principles of perspectival coherence and realism are present in the narrative structure of the Théorèmes. The discret sonnet unit is an apt instrument for highlighting objects and events in relation to a panoramic whole, while the careful presentation of relationships between consecutive and simultaneous events is analogous to the organization of three-dimensional space in the pictorial plane.

Lorsque l'introduction du détail visuel est en question, La Ceppède a parfois recours à l'iconographie traditionnelle, et il existe des preuves suggérant que les techniques de peinture influencent certaines de ses descriptions. Certains aspects des *Théorèmes* suggèrent des comparaisons générales avec l'art pictural contemporain : l'imagerie de la lumière et de l'obscurité est parallèle à la technique du clair-obscur. […] La preuve la plus claire est la note sur les mots « reaux » dans les lignes décrivant la mort du Christ : Voilà de ses beaux yeux tout à coup enfoncé / L'une et l'autre prunele, et leur flamme éclipsée / Leur paupière abatuë, et leurs réaux se cacher. (I.iii.85). L'intérêt de La Ceppède pour la médecine peut être à l'origine de ce récit anatomique, qui se confond à la fois avec le langage de la peinture et avec l'imagerie mystique de Pétrarque. Il est conscient des techniques d'illusion d'illusion tridimensionnelle en peinture mettant en évidence : « Réaux. Les rehauts sont les jours de la superficie, ou circonferance des yeux, du nez, de toute la face, et autres parties éminentes du corps humain, en termes et langage des peintres, qui dis communément, que par ces rehauts, et les ombres, la peinture fait ses reliefs, et combien que le visage, et les membres d'un corps mort ayent aussi leurs rehaux, ils sont cependant sombres, et bien différens de ceux d'un corps vivant, qui sont clairs, et bien égayez (I .iii.85, n° 3) » Les éléments essentiels de ces remarques sont l'éclairage, la profondeur, l'illusion et un réalisme qui semble dans une certaine mesure confondre le fait physiologique avec la représentation picturale. Tous ces éléments suggèrent la manière caravaggienne de la peinture. Si aucune autre comparaison directe ne semble possible, on peut soutenir que les principes de cohérence perspective et de réalisme sont présents dans la structure narrative des

Selon La Ceppède, l'image doit être crédible, réaliste, pour être captivante et bouleversante, sans basculer dans la complaisance de l'horreur. L'exemple cité qui repose sur la représentation de la dépouille du Christ s'interroge sur le traitement pictural des « réaux », terme qui renvoie, nous venons de le constater, à la fois au domaine de la peinture mais aussi à celui de l'anatomie. Pour le poète, son cadavre doit être représenté avec la tonalité crue, réaliste mais mesurée d'un corps que la mort altère. À ce prix, l'image peut être bouleversante et charrier une émotion indispensable pour favoriser la jonction entre le fidèle pris dans la réalité profane et le même fidèle acteur mystique du Mystère de la Rédemption. Dans son introduction aux *Théorèmes*, Jacqueline Plantié souligne l'expertise du magistrat aixois tant dans le domaine de la théologie que dans celui de l'iconographie. Cette compétence, ou la légitimité qu'il pense en tirer, se retrouve dans ses commentaires portant sur l'association de ces deux domaines (théologie et iconographie) dans la représentation picturale :

> Chrétien fervent, La Ceppède fréquente les églises ; il y a vu des tableaux religieux et des sculptures, il s'est scandalisé que des peintres aient pu représenter Marie sans courage ni espérance au pied de la Croix, a noté qu'ils donnent au Christ de l'Ascension une robe rouge. Bien qu'il ne le dise pas, il a sûrement vu, dans l'église des pénitents des Carmes à Aix le saint Thomas de Finsonius, allongeant son doigt dans la plaie du Christ, dont la main le guide fermement ; dans l'église des Cordeliers, le triptyque du buisson ardent ; aux portes de la cathédrale Saint-Sauveur, les prophètes et les Sibylles ; à l'intérieur, le retable (en bas-relief) de la Passion (où l'arche du témoignage est clairement présentée comme la figure de la Croix). Tout cela fait écho à ce qu'il lit et doit l'aider à mettre dans ses vers beaucoup de lumière, beaucoup d'ombre, et quelques couleurs (à valeur souvent symbolique, il est vrai) où dominent le rouge (avec le pourpre, le vermillon, l'écarlate), le blanc, le noir (tandis que le bleu, le « livide », le vert, le jaune et le rose sont plus rares).[1]

L'image est bien le moyen privilégié par La Ceppède pour faire basculer son vis-à-vis qu'est le lecteur dans cette autre évidence qu'est le monde de la Passion. Évidence irrationnelle, surnaturelle et miraculeuse qui ne relève que du domaine de la foi.

Le XVIe, en particulier avec la réflexion sur la place des images menée par la Contre-Réforme a vu l'efflorescence d'une production picturale d'art sacré. Dans le cadre des nouvelles théologies chrétiennes que porte l'âge baroque, éclosent des projets tant poétiques que picturaux dans lesquels l'image s'efforce de rendre Dieu très présent à l'âme. Mais dès le XIIIe, un type de tableau, le retable d'autel qu'avait fait naître la révolution liturgique portée par le IV concile de Latran, avait connu une faveur certaine dans les églises. Cet intérêt est réactivé dans les premières décennies du XVIe d'autant qu'en 1551, les théologiens du concile de Trente confirment, en tant que dogme de l'Église, les arguments subtils qui avaient permis au XIIIe à Thomas d'Aquin s'inspirant d'Aristote de concilier la transsubstantiation avec les lois de la physique. Fleurissent de nouveaux retables d'autel dont la fonction sacrée n'est pas sans analogie avec celle activée par la lecture mystique à laquelle invitent les *Théorèmes*.

Théorèmes. L'unité discrète sonnet est un instrument approprié pour mettre en évidence des objets et des événements par rapport à un tout panoramique, tandis que la présentation soigneuse des relations entre événements consécutifs et simultanés est analogue à l'organisation de l'espace tridimensionnel dans le plan pictural.

[1] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 23-24.

V. B. 1. IMAGE DE SONNET, IMAGE DE RETABLE, DES IMAGES MYSTIQUES À DÉCRYPTER

Les retables d'autel, comme l'indique l'étymologie – *retro tabula altaris* – occupent une place stratégique dans l'église, au cœur du lieu où s'opère le Mystère de l'office divin. Amélie Bernazzani dans un article particulièrement éclairant, intitulé « L'hostie et le retable : la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen Âge »[1], rappelle que le dogme de la transsubstantiation, dogme majeur pour la foi catholique, n'a été définitivement établi qu'en 1215 lors du IVe concile de Latran. Afin de manifester aux fidèles que les conversions du pain et du vin en corps et sang du Christ sont bien concomitantes, il y est décidé que le prêtre doit élever l'hostie en signe de consécration. Ce geste qui figure dans les missels franciscain et romain s'avère fondamental pour la liturgie car la communion ne peut être prodiguée *ad libitum* aux fidèles sans que ne soient respectées des règles très précises. À défaut, on risque d'encourir les foudres de l'Enfer ! Face à une aussi terrible éventualité, le geste spectaculaire de l'élévation va devenir un substitut de communion[2]. Par cette évolution du rite, l'image du retable devient, par sa contemplation, un moyen pour le fidèle de s'agréger spirituellement – grâce à la *manducatio per visum* – à la communauté des fidèles. Elle l'autorise à devenir pleinement un élément du corps mystique du Christ, un « homme nouveau » uni à Dieu. Le regard qu'il porte sur l'image du retable participe à un *transitus* vers le divin ; au même titre que l'ingestion de l'hostie, il lui autorise non seulement un passage vers Dieu, mais aussi une intégration à une communauté dévote. Son regard permet surtout de rencontrer Dieu et se fondre en lui. La fonction du regard a donc ontologiquement changé, de simple phénomène physique, elle est devenue un rite spirituel qui associe le fidèle collectivement à l'assemblée, et, qui individuellement et intimement l'unit à Dieu. La contemplation est devenue par la méditation pure communion comme le souligne Amélie Bernazzani :

> Au total, à partir du XIIIe siècle, grâce à l'affirmation de la présence réelle du Christ sur l'autel et à établissement du geste de l'élévation de l'hostie, la participation de l'assemblée au rituel se modifie et devient de plus en plus visuelle et spirituelle. Le contact avec le divin est désormais médiatisé par le sens de la vue : le transitus s'effectue par le rituel de la contemplation – de l'hostie et/ou du retable. L'image matérielle constituerait ainsi un instrument de médiation efficace entre le monde visible et le monde invisible et la contemplation serait un rite de passage vers Dieu.[3]

Il semble donc légitime d'étudier les liens que tisse, entre l'image et le fidèle, la contemplation d'un retable : l'analyse de ce regard porté sur l'image du retable peut *mutatis mutandis* éclairer la relation complexe que la lecture de ces sonnets portés par le regard physique et/ou spirituel. Nous appuierons ce parallèle sur le sublime tableau du peintre flamand Hans Memling, *Scènes de la Passion du Christ* (1470).

---

[1] Amélie Bernazzani, « L'hostie et le retable : la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen Âge », *Acta Iassyensia Comparationis*, 2012, pp. 30-41.

[2] *Ibidem :* « Comme la contemplation de l'hostie consacrée élevée au-dessus l'autel dans les mains du prêtre devient une véritable adoration du Christ, elle acquiert rapidement pour les fidèles une valeur sacramentelle aussi forte que la communion aux espèces eucharistiques. Dans les *Sentences* (*ca.* 1222), Alexandre de Hales donne pour la première fois une terminologie à ce nouveau phénomène religieux. Il établit une distinction entre *manducatio per gustum* et *manducatio per visum* – autrement dit entre la communion sacramentelle qui suppose un passage de l'hostie par le corps, les mains, la bouche – et la communion spirituelle qui repose entièrement sur la vision et la méditation. »

[3] *Ibidem.*



La lecture de ce tableau entretient des liens étroits avec l'œuvre du poète aixois car si cette image globale de la Passion est organisée en tableaux successifs, elle se construit, dans un *continuum* vertigineux, un vortex – suggéré par l'architecture hélicéenne de l'image. La structure en coquille d'escargot rend compte, avec une précision extrême et une dynamique inéluctable de l'intégralité de la Passion.

Les lectures du tableau de Memling et des *Théorèmes* impliquent, l'une et l'autre, une itinérance spirituelle tournée vers la méditation : l'image de la Passion est composée dans le retable – ainsi que l'indique clairement son titre, où il est fait mention de « scènes » – comme l'est une mosaïque. Il en va de même dans l'œuvre laceppédienne : les « scènes » n'en sont rien de moins que des tesselles figuratives *et* narratives qui s'enroulent vers le Golgotha pour les *Théorèmes* de 1613 et la Pentecôte pour ceux de 1622. Pour l'une et l'autre œuvre, l'art conduit vers des acmés pour le Christ dans l'accomplissement de sa divinité mais s'épanouissent aussi pour le méditant dans des acmés intériorisées par la méditation. Lance K. Donaldson-Evans parle pour les *Théorèmes* d'un « tourbillon qui se creuse et dont l'entonnoir pénètre non seulement le voile des apparences du monde extérieur mais en même temps les profondeurs de l'âme » :

> Cette pénétration vers l'intérieur révèle finalement à la base du vortex le « moi » du retraitant, nu à son tour dépouillé de voiles et de masques, seul devant son Dieu. L'exercice des trois puissances de l'âme correspond à ce mouvement d'intériorisation : l'imagination présente l'objet de la méditation ; l'intelligence se met à l'étudier, à approfondir sa signification, à en tirer des leçons ; enfin la volonté place le retraitant devant ses responsabilités, lui montre ses insuffisances et le force de s'en remettre à Dieu. C'est un moyen d'aller au fond des choses, une chirurgie de l'âme pendant laquelle celle-ci est mise à nu pour être ensuite rétablie, guérie et intacte. Le dénouement du drame est en fait le « renouement » entre le retraitant et son Dieu.[1]

Cette composition globale et exhaustive de la Passion est construite sur la mise en scène d'images nées de mots – ceux des Évangiles – tout comme dans un rapport inverse, dans la poésie de La Ceppède,

[1] *Ibidem*.

les grappes de sonnets qui structurent les scènes de la Passion, ne peuvent être envisagées sans les images auxquelles elles donnent naissance.

Le retable d'Hans Memling et les *Théorèmes* de Jean de La Ceppède sont des œuvres d'art exceptionnelles, que nous associons dans cette étude non seulement parce qu'elles ont en commun le sujet – la Passion – mais aussi parce que leur conception repose sur des « discours » faits de mots *et* d'images indissociables. Si nous recourions à une métaphore numismatique, nous pourrions affirmer que ce sont les avers et les revers d'une pièce unique – les avers portant les effigies du Christ confronté aux épreuves, les revers affichant le récit fondateur d'une réalité unique, celle des dernières heures de Jésus devenant Christ, celles des apôtres investis par l'Esprit Saint lors de la Pentecôte. Ces deux œuvres ont plus qu'un thème en commun puisqu'elles participent d'une même logique et mettent en œuvre une dynamique semblable comme l'explique avec beaucoup de finesse Alessandro Rossi dans son commentaire de deux tableaux du peintre vénitien Lorenzo Lotto (1480-1556)[1] :

> Il existe des tableaux qui, plus que d'autres, semblent ne pas être seulement la représentation de langage et pensée picturaux spécifiques mais coïncident exactement avec ceux-ci. Au-delà d'une lecture stylistique, iconographique ou iconologique, si l'on veut comprendre la structure qui articule de telles œuvres et les rend langage et pensée picturaux, il est nécessaire de traduire un tel langage dans la logique discursive qu'ils sous-tendent, en les rendant intelligibles, non pas seulement au regard sensible, mais aussi aux yeux de l'intellect, en remettant en cause cet acquis d'Heinrich Wölfflin selon lequel seuls les mots ont le pouvoir d'exprimer des concepts, alors que les images peuvent seulement s'occuper de l'aspect sensible et sentimental. Que la peinture ait aussi une valeur discursive, et non pas seulement sensible, avait déjà été envisagé par Léonard de Vinci, qui (plus âgé que Lorenzo Lotto d'une génération) n'utilisa pas au hasard le terme « discorsi » (discours) pour désigner les valeurs picturales qui maintiennent et transmettent le message de l'artiste.[2]

V. B. 2. SCÈNES DE LA PASSION DE HANS MEMLING, POINTS DE CONVERGENCE AVEC LES THÉORÈMES

Le tableau du flamand Hans Memling, que l'on connaît sous le titre de la *Passion de Turin*, et qui met en scène trois lieux dans un seul espace (le jardin, le Prétoire, le Golgotha) conduit à développer des propositions méditatives que n'aurait probablement pas désavoué – malgré une esthétique dont se sont démarqués les peintres caravagistes –, le poète dévot, proche du milieu pictural aixois[3].

Dans les *Scènes de la Passion* de Memling, le Christ – suivi par l'œil du spectateur grâce à un dispositif efficace de relais puisque son icône marque chaque lieu – est omniprésent dans des apparitions dramatiques. En référence aux textes sacrés que la mémoire du spectateur revisite, son icône permet d'identifier les lieux (le jardin, le palais des grands-prêtres, le Prétoire, le Golgotha, le tombeau, le Purgatoire) où se jouent les saynètes sacrées. En vérité, le tableau fonctionne comme un rébus dont la

[1] *L'Adieu du Christ à sa Mère, avec Elisabetta Rota* (Berlin, Gemäldegalerie) et le *Portrait de Fra Gregorio Belo* (New York, Metropolitan Museum) peints respectivement en 1521 et en 1547.

[2] Alessandro Rossi, « Pour un emboîtement médiatique et méthodologique », Images Re-vues, 11 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 17 juillet 2021, URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/3108.

[3] Il convient en effet de rappeler que La Ceppède a eu l'occasion de fréquenter le peintre caravagiste Louis Finson au sein du cénacle du Grand Prieur, Henri d'Angoulême, et qu'il a pu admirer au moins deux de ses tableaux à Aix-en-Provence, l'un dans la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence l'incrédulité de saint Thomas, et l'autre dans l'église Saint-Jean de Malte, la Résurrection.

clef est l'image du Christ. Comme dans les *Théorèmes*, les apparitions sont assujetties à une chronologie déterminée par l'argument et sont rendues possibles par une scénographie extrêmement sophistiquée, très efficace qui confirme l'analyse d'Alessandro Rossi selon laquelle dans certains tableaux – comme cette *pala* nous le donne à voir – « le medium verbal et le medium visuel, bien que différents, ne peuvent pas être perçus séparément. Ceux-ci se mélangent et se fondent dans la pensée de l'observateur et de l'auditeur ou du lecteur »[1].

Comme dans les *Théorèmes*, le fil narratif commence bien avant la Passion, à gauche de l'image dans le passé du récit, ici la *Transfiguration* et l'entrée à Jérusalem (1). La trame narrative compose un itinéraire topique et pictural pour passer par la Cène (2), puis l'Agonie dans le jardin des Oliviers (3), l'arrestation avec le baiser de Judas et la réaction de saint Pierre (4), la présentation aux grands prêtres Anne et Caïphe(5) puis la présentation à Hérode (6), le renvoi au Prétoire devant Pilate (7), la flagellation (8), le Christ aux outrages (9), l'*Ecce Homo* (10), le « funeste convoi »[2] (11), le désespoir des « filles de Solyme »[3] (12), le portement de Croix avec l'aide de Simon de Cyrène (13), la crucifixion (14), la prise de vinaigre, le *stabat mater*, Longin (15), la descente de Croix (16), la mise au tombeau (17), la rencontre avec Marie et le *noli me* tangere(18), la Résurrection (19) pour enfin s'arrêter à la droite du tableau donc dans le futur, avec la libération des âmes du Purgatoire (20).



[1] Alessandro Rossi, *op. cit.*, p. 2.
[2] I, II, 98.
[3] I, III, 5.

Enfin, comme dans les recueils du poète aixois, dans le tableau figurent, à gauche et à droite, les donateurs dont le visage, sinon le corps, est tourné vers le spectateur et qui, en témoins indirects, assistent à la Passion. Le donateur interpelle du regard le spectateur : il joue le rôle modèle de première réception, tandis que son épouse un peu plus en marge contemple, méditative, le « convoi funeste ».

C'est manifestement la même volonté pédagogique et un souci poétique semblable qui animent le pinceau du peintre flamand et la plume du poète aixois. Le foisonnement de la représentation picturale peut être mis en parallèle avec la densité de la forêt de sonnets parcourue par le méditant. D'ailleurs, la dynamique spirituelle qui accompagne la lecture de ces œuvres dévotes n'est pas sans rappeler la recommandation qui figurait dans le *Zardino di Oratio* que Daniel Arasse rapporte dans *Le Détail*. Ses auteurs enjoignaient au dévot de pratiquer sa méditation comme s'il découvrait un cycle de fresques :

> Passe lentement d'un épisode à l'autre, médite sur chacun et arrête-toi à chaque étape, à chaque pas de l'histoire. Et si, en quelque point, tu ressens un sentiment de dévotion, n'avance pas tant que dure ce doux et pieux sentiment. [1]

Le peintre et le poète attendent tous deux du spectateur/lecteur une lecture lente, méditative, avec des stations. Dans les *Théorèmes* comme dans le tableau de Memling qui se déploie dans une mise en abyme de tableaux coordonnés (la descente de croix, la mise au tombeau, etc.) c'est une méditation itinérante et lente qui est attendue. Daniel Arasse ajoute d'ailleurs – en reprenant l'analyse de Michael Baxander – que le peintre, ne pouvant rivaliser avec la « particularisation » de la représentation privée (personnelle et variée selon chaque dévot)

> n'[essaie] jamais de donner une « caractérisation détaillée » des lieux et des personnes, au contraire, tel le Pérugin, il se content[e] de fournir « un support » […]sur lequel le spectateur pouvait projeter son détail personnel, plus particularisé mais moins structuré que celui que lui offrait le peintre[2].

La Ceppède qui ne décrit jamais vraiment les lieux ni les personnages très « périphériques » – à deux exceptions près – ne procède pas autrement pour des raisons strictement identiques[3].

---

[1] Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 85.

[2] *Ibidem.*

[3] En ce qui concerne les lieux jamais formellement caractérisés – si l'on excepte la description très symbolique du Jardin des Oliviers, « un autre mont s'élève / Toujours vert des honneurs du Minervé combat » (I, I, 5) et « Ces arbres toujours beaux, toujours vifs, toujours verts » (I, I, 6) – La Ceppède décrit, s'inspirant de Vitruve, le seul tribunal « Hors du Prétoire, au lieu qu'on nomme Pavement / S'élève en demi-rond un siège magnifique, / Où nostre juge épointd'un soudain mouvement / Vient s'asseoir, comme aux jours d'audience publique. » (I, II, 83). De même, en ce qui concerne les personnages, il ne les décrit jamais physiquement à l'exception d'un pharisien auquel il attribue l'adjectif « gros ». Ce pharisien qui interpelle Jésus, en l'appelant « Nazaréen » ne figure pas dans le texte des Évangiles synoptiques ni dans l'Argument (« A surnommer JESUS cette cohorte imite / Le Gros Pharisien, qui, s'estant apperceu / Que le Christ attendu doit estre Bethlemite / L'appele, comme estant de Nazareth yssu. ») La Ceppède se moque de son ignorance et peut-être pouvons-nous voir là, l'accompagnement visuel d'une charge satirique : « Ta passion te trompe, ô Hiérosolymite, / Car tousjours en naissant Bethleem la receu, / Où Michée, du Christ la naissance limite. / Tandis le surnommant à ton gré par mespris / Du nom de Nazareth, tu rehausses son pris : / Car tu l'appeles fleur comme ton Esaïe / O fleur l'honneur des champs, vous formerez demain / L'antidote du fruict, par qui fut envahie / Au vieil Edem, la vie à tout le genre humain. » (I, I, 55). L'obésité serait alors plus le signe d'une suffisance, d'une ignorance et d'une condamnable vanité que trait purement physique…

La différence majeure du tableau de Memling avec l'œuvre du poète aixois réside dans le positionnement du « meneur de jeu » – pour reprendre une expression propre aux mystères médiévaux précédemment évoqués – confronté à l'œuvre elle-même. Alors qu'elle est marginale dans la *pala* de Turin, sa présence (figurée par celle des donateurs) est centrale dans les *Théorèmes*. Second rôle dans la Tragédie en qualité de faire-valoir, le meneur de jeu qui fait œuvre de « *cicerone* dévot » pour reprendre la plaisante expression de Julien Gœury[1] n'est pas cantonné dans les marges : ce spectateur devenu acteur interpelle les premiers rôles, acteurs légitimes et historiques de la Passion. Jean Rousset le premier – cité par Lance K. Donaldson-Evans – avait souligné l'accent mis par La Ceppède sur la place centrale du méditant vers laquelle convergent les sonnets :

> Pourquoi tant de « nous » et plus encore de « je » dans ces sonnets, si ce n'est que le méditant est lui-même un personnage du drame, qu'il en est même contre toute logique un personnage central. [2]

Mais Lance K. Donaldson-Evans objecte à cette interrogation que ce positionnement à la fois central et saillant répond très logiquement aux exigences de la méditation ignatienne :

> « Contre toute logique » – non, pas tout à fait, car c'est la logique interne de la méditation ignatienne qui le veut. Si saint Ignace conseille un acte de dramatisation intérieure des détails de la vie du Christ et des saints, le méditant n'est pas seulement le metteur en scène de ce drame mais aussi un des acteurs. Ainsi, dans ce recueil de poésie méditative que sont les Théorèmes, le poète n'est pas uniquement un témoin oculaire de quelque chose qui se passe en dehors de lui. En nous présentant le drame de la « Passion et mort de Jésus-Christ », il y intègre en filigrane son propre drame spirituel. De l'objet au sujet, du contemplé au contemplant, tel est le sens du mouvement qui anime les *Théorèmes* et qu'on trouve à la base de son architecture.[3]

De fait, La Ceppède intervient directement dans l'action de la Passion, il s'adresse – ou feint de le faire – aux acteurs historiques par une métalepse interactive qu'autorise la structure proprement dialogique du texte :

> La nature du rapport du fidèle aux images est fondée non pas sur la seule contemplation extérieure et distanciée d'une scène, mais sur la simulation d'un échange et d'une interaction dynamique avec les personnages représentés. La forme de l'oraison est en effet essentiellement discursive ou, plus justement dialogique, et elle est prononcée sur un mode oral même si ce discours reste intérieur : regarder une image, c'est engager un dialogue.[4]

Alors que les donateurs ne font dans le tableau de Hans Memling que de la « figuration », « ouvreurs » d'un spectacle édifiant dont ils se portent garants, le narrateur des *Théorèmes* quitte très tôt sa place marginale pour entrer de plain-pied au cœur de l'action, interpellant même le Christ :

> Mais qui vous meut, Seigneur, de sortir à cette heure ?
> De passer ce torrent ? de gravir sur ce mont ?
> De revoir ce jardin où l'Apôtre parjure
> Conduit mille assassins pour vous faire un affront ?
> Vous fuîtes l'autre jour pour ne voir votre front
> Ceint du bandeau Royal : maintenant on conjure
> De vous assassiner, et vous êtes si prompt

[1] Julien Goeury, *op. cit.*, p. 414.
[2] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 162.
[3] *Ibidem*.
[4] Frédéric Cousinié, *op. cit.,* p. 58.

D'aller pour recevoir une mortelle injure.[1]

Non seulement le récitant interpelle le Christ en s'interrogeant sur ses motivations qui lui semblent déconcertantes puisque, par prolepse, il annonce le synopsis tragique qui attend le héros, mais il se permet aussi de tancer les apôtres, sans aucun ménagement, pour leur outrecuidance.

Il use d'une l'anaphore assez brutale (« comme donc osez-vous ») qu'il adosse à un registre ironique. Dans un possible jeu de mot sur « fondit », il les réduit, comme Icare, au ridicule et à l'échec. Un enjambement (« De ce fils empenné ») particulièrement suggestif, en forme de « chute », gomme presque le tragique d'une aventure fatale. Il frise même le brocard avec le contre-enjambement (« témérairement ») qui conclut un véritable « coup de griffe » :

Comme donc osez-vous, ainsi légèrement,
À ce coup vous promettre un courage indomptable ?
Comme donc osez-vous répondre assurément
Contre le pronostic du Seigneur véritable ?
Je crains que vostre oser ait une fin sortable
À sa présomption : comme l'esgarement
De ce fils empenné, qui témérairement
(Volant trop haut) fondit dans l'onde espouvantable.[2]

Frédéric Cousinié avait évoqué cette place extrêmement fluctuante prise par le narrateur dans les manuels de dévotion, ses réflexions s'appliquent en tout point à la démarche choisie par La Ceppède :

> Engagée dans le parcours méditatif et ses multiples opérations, la place du sujet est construite et progressivement déplacée jusqu'à réaliser peu à peu son intégration au sein de la scène représentée et son identification mimétique au Christ. Cette place est tout d'abord extérieure, le sujet étant placé dans la position usuelle du lecteur/spectateur externe (c'est la définition du récit non focalisé ou de la focalisation externe selon Genette). Mais presque instantanément des relations sont établies par l'image et le texte par le biais des multiples moyens que nous avons énumérés : c'est notamment le rôle des gestes et des regards des personnages représentés qui sont dirigés vers le spectateur, des affects et des pensées par le texte et que le fidèle est invité à partager, de l'abondance des formules de style direct (interjections, exclamations) […] ou encore la multiplication des « adresses » (« appellations ») et des interjections que le fidèle dirige vers les interlocuteurs imaginaires de la scène, notamment lors du colloque final. Ces procédés impliquent un fort investissement intellectuel et émotif du fidèle et, plus encore, l'insèrent dans une structure relationnelle étroite qui contribue déjà à l'intégrer, bien que demeurant à distance, comme l'un des sujets actifs de la scène.[3]

Lance K. Donaldson-Evans a, lui aussi, parfaitement rendu compte dans sa lecture des *Théorèmes* de cette approche à la fois dynamique et visuelle. Elle s'avère particulièrement efficace pour une appropriation intime et dévote des recueils qui représentent la tragédie d'un Dieu ayant choisi les douleurs de l'Incarnation pour rédimer l'Humanité. En effet, ce qu'écrit Lance K. Donaldson-Evans du cheminement laceppédien dans la forêt des sonnets pourrait parfaitement être appliqué à la déambulation du l'œil du spectateur dans la *pala* de Memling car La Ceppède a balisé, dans le recueil de la Passion, un parcours d'apparence erratique mais qui s'avère au final très organisé : comme dans l'œuvre flamande, le glissement d'une scène à l'autre est rendu possible à travers les méandres de la méditation, grâce à une chaîne qui n'apparaît pas de prime abord. Le critique analyse le flux méditatif dans lequel le lecteur pourtant dirigé, semble pouvoir garder une grande autonomie. Il commente de façon lumineuse la variété

[1] I, I, 8.
[2] I, I, 13.
[3] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 106.

qui caractérise ces grappes extrêmement fluides, extrêmement plastiques, tant par leur format qui peut varier de trois à quarante-trois sonnets, que par le dynamisme souple qu'imprime ce glissement de sonnet en sonnet. Habilement, Lance K. Donaldson-Evans use, pour rendre compte du rayonnement de certains sonnets qui constituent autant de jalons dans ce parcours, d'une habile métaphore végétale, celle de « racine[s] pivotante[s] d'où partent des radicelles exploratrices », véritables stolons qui colonisent et organisent l'espace poétique:

> Cette structure extérieure [*i.e.* la division tripartite] est beaucoup moins importante que l'architecture secrète du recueil. Afin de l'imposer à ses sonnets, La Ceppède ne néglige aucun des moyens techniques et thématiques déjà relevés. En les utilisant, il parvient à imprimer au recueil la stricte unité que son projet d'épopée méditative exige. Il en résulte que les pièces individuelles s'enchaînent pour former un chapelet de poèmes dans lequel chacun dépend en quelque sorte de son voisin. La méthode préférée du poète est de partir d'un sonnet et d'approfondir dans les sonnets suivants tous les détails du premier. De cette manière, l'auteur crée des "grappes" de sonnets souvent liés par des leitmotive qui rappellent et qui annoncent, qui résument et qui préparent. Ainsi s'établit tout un système de correspondances reliant les sonnets entre eux. Le dynamisme que l'on s'attend à découvrir à l'intérieur du sonnet individuel déborde de son cadre étroit pour animer le recueil. On est comme emporté par une impulsion qui se poursuit de sonnet en sonnet, qui continue sa course haletante à travers le livre, se ralentissant et s'arrêtant de temps à autre avant de reprendre son allure pour nous précipiter vers le dénouement de cette tragédie spirituelle. On s'avance dans "cette épaisse forêt de sonnets" d'un pas saccadé et inégal selon les renversements et les rebondissements du drame. Tout en suivant la grand-route tracée par le récit biblique, on ne manque pas d'explorer chaque chemin de traverse qu'on rencontre au cours de ce voyage avant de pousser plus loin. On fait halte pour considérer quelque détail de l'histoire de la Passion ou pour méditer. Souvent on trouve nécessaire de rebrousser chemin, car tel ou tel sonnet se rapporte non pas à ses voisins immédiats mais se rattache au premier sonnet de la "grappe", sonnet qui ressemble à une racine pivotante d'où partent dans tous les sens des radicelles exploratrices. De temps à autre, on rencontre un sonnet qui est non seulement en rapport avec les sonnets voisins (ceux de son groupe) mais qui remonte à un sonnet beaucoup plus lointain. Soudain des questions et des problèmes laissés en suspens trouvent une réponse et un écho. [1]

Afin d'éclairer de plus près la micro-structuration des sonnets en « grappes » qu'organise la *dispositio* laceppédienne, nous étudierons plus particulièrement l'épisode de l'agonie au mont des Oliviers, soit la troisième grappe de notre classement du Livre 1.

Les raisons qui motivent ce choix sont de deux ordres : en premier lieu, le souci de sélectionner un épisode saillant de la Passion pour sa dimension tragique. *L'agonie au jardin des Oliviers* respecte parfaitement ce critère d'ordre herméneutique ainsi que souligne une annotation remarquable de La Ceppède – consacrée à la sueur sanglante –, mais l'agonie ayant été largement évoquée, la grappe correspondante permet aussi de disposer d'un corpus conséquent, ce qui constitue le deuxième critère. En effet, cet épisode de veille tragique joue un rôle majeur de prolepse narrative dans le déroulé de la Passion puisque dans une narration extrêmement condensée, tous les affres du supplice sont annoncés. Identifié par la littérature dévote comme étape majeure de la Passion, cet épisode a été distingué comme l'un des cinq « mystères douloureux » dans le Rosaire et il a, de surcroît, abondamment inspiré la

[1] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, pp. 39-40.

représentation artistique de la Passion à travers l'image des *Arma Christi*[1], image ainsi décrite par Daniel Arasse dans *Le Détail :*

> Le Christ, mort, debout, plus ou moins à mi-corps, les plaies bien visibles, est présenté au milieu d'une accumulation de morceaux découpés d'objets, tel un rébus labyrinthique. On perçoit rapidement que ces détails accumulés correspondent à autant de moments forts de la Passion ; ils en condensent manifestement le souvenir, découpé de son contexte narratif et offert à un parcours autre que linéaire, à un autre déchiffrement. [2]



Arma Christi de l'autel votif des Aygosi, Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence, paroisse de La Ceppède

Le deuxième critère de la sélection de cette grappe est sa taille importante puisqu'elle compte, dans notre classement, vingt-huit sonnets (du sonnet 15 au sonnet 43) et 38 sonnets dans le classement de Lance K. Donaldson-Evans. Elle constitue donc par sa taille, quel que soit le mode de classification retenu, un corpus significatif.

---

[1] Exemple d'*Arma Christi*, réalisé pour l'autel dit des Aygosi par le sculpteur Audinet Stéphani au XVe. Ce retable est d'autant plus précieux pour notre étude, qu'il était connu de Jean de La Ceppède puisqu'il figurait dans l'église des Grands Carmes d'Aix-en-Provence, ordre implanté à Aix depuis le XIIIe. César de Nostredame, ami du magistrat aixois, en fait d'ailleurs mention comme d'une pièce remarquable dans son *Histoire et Chronique de Provence*, Lyon, 1614 (p. 57). On pourra lire, avec bonheur, l'étude extrêmement fouillée que Florence Panciatici a consacrée à l'autel dit « des Aygosi ». Cet autel de pierre, primitivement installé dans l'église des Carmes, fut installé à Saint-Sauveur en 1823. Sur la gauche une inscription se lit ainsi : « Anne, la glorieuse mère de la Vierge Marie est vénérée dans la présente chapelle. Noble homme Urbain Aygosi a exposé ici le comble de l'amour. En la présente année du Seigneur 1470, la chapelle est achevée par la grâce de Dieu, le 28 janvier.
https://www.academia.edu/20192930/Le_retable_de_sainte_Anne_de_la_cath%C3%A9drale_Saint-Sauveur_dAix-en-Provence_%C3%A9tude_sur_une_oeuvre_sculpt%C3%A9e_monumentale_du_corpus_proven%C3%A7al_au_temps_du_roi_Ren%C3%A9. Consulté le 17 juillet 2021.

[2] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 97.

VI. Étude de la grappe consacrée à l'agonie du Christ au jardin des Oliviers

L'assise de ce corpus poétique est donc le récit en prose des Évangiles conférés de l'argument du Livre 1. Il évoque la veille au jardin des Oliviers et l'angoisse du Christ née de sa prescience de ses supplices à venir, allégorisés par les *Arma Christi* :

> Tandis arrivés, ils entrent ensemblement au jardin des Olives ; lors Jésus leur dit : « Séez-vous, veillez et priez à tant que j'aille là, et que je prie » puis s'écarte, prend Pierre et les deux fils de Zébédée, commence d'avoir peur, de s'attrister, et leur dit : « Mon âme est triste jusques à la mort, demeurez donc, veillez et priez de peur que vous n'entriez en tentation », puis, cheminant, s'éloigne un peu d'eux, s'agenouille, se jette en terre sur sa face, et prie que s'il se peut cette heure passe arrière de lui, disant : « Abba Père, s'il est possible que ce calice passe outre de moi, toutes choses vous sont possibles, si vous voulez ; transportez de moi ce calice, toutefois ma volonté ne soit pas faite, mais la vôtre ». Soudain il voit paraître un Ange du Ciel qui le conforte ; il est en agonie ; et sa sueur devient comme grumeaux de sang. Après qu'il a prié il se lève, vient à ses Disciples, qu'il trouve en train de dormir, pressés de la tristesse, et leur dit : « Pourquoi dormez-vous ? » puis s'en retourne prier ; revient encore à eux et les trouve endormis, car leurs yeux étaient appesantis. Il s'en reva prier pour la troisième fois, puis retournant à eux leur dit : « Comme dormez-vous encore ? levez-vous, allons, voici approcher celui qui me livrera.[1]

La concision de la narration est frappante, son caractère objectif s'impose : aucun souci de représentation n'est perceptible. L'exposé se limite pratiquement à la mention de faits, notamment de gestes qui coordonnent une sorte de ballet qui met en scène la solitude du Christ sans la dire, ni la commenter : « rentrent ensemble/s'écarte/s'éloigne/s'agenouille/se jette en terre sur sa face/se lève/vient à eux/s'en retourne prier/revient encore à eux/s'en reva prier/retournant à eux ». L'image donnée s'avère très dépouillée. L'économie extrême de moyens rhétoriques confine au dénuement. La focalisation dominante est externe. Deux exceptions cependant font qu'elle évolue discrètement vers une focalisation omnisciente ; l'état d'esprit du Christ est dévoilé : « commence d'avoir peur, de s'attrister/il est en agonie » et il en va de même pour l'état d'esprit des apôtres : « pressés de la tristesse/leurs yeux étaient appesantis ». Mais il ne s'agit là que de très discrètes allusions à l'état intérieur des protagonistes.

Une autre absence est à relever : celle d'éléments de représentation. Aucune mention n'est faite du décor, aucune description non plus du Christ et des protagonistes (apôtres et ange) n'est apportée. Seuls sont audibles les propos du Christ. D'éventuelles réactions des apôtres sont tues et leur réception de l'exhortation que le Christ leur adresse l'est également : propos, mimiques, gestes demeurent ignorés du lecteur. Une fois encore, nous retrouvons une facture de l'image fréquente dans les traités de méditation à laquelle fait référence Frédéric Cousinié :

> Dans certains traités comme celui de Louis de Grenade, lors de la description de la scène, du rappel de l'histoire évoquée et de ses « circonstances », l'on constate qu'il n'y a pratiquement pas de description « objective » (littérale) de la scène. Non seulement juste quelques éléments sont retenus, décrits et situés selon un ordre et une hiérarchie particulière, mais un nombre choisi et réduit d'interprétations et d'implications symboliques et affectives se superposent instantanément aux descriptions des objets. L'image à peine créée est prise en charge intellectuellement par le discours sous la forme d'un jeu de questions et de réponses où plusieurs « points » ou « considérations » – deux

[1] Argument du Livre 1 de la première partie des *Théorèmes* pp. 14-15.

> ou trois au plus –, sont donnés aux fidèles comme autant d'orientations successives pour guider la lecture de l'image constituée.[1]

C'est sur ce scénario minimaliste que le récitant construit l'itinéraire spirituel qui doit par l'*inventio* permettre l'intériorisation de ce récit immuable. Le processus d'intériorisation passe par un approfondissement du récit matriciel de l'argument, repris et commenté par trois types de sonnets soit purement narratifs soit argumentatifs soit explicatifs. Ils se répondent, se contredisent, se complètent. Ce réseau de sonnets constitue la « grappe », qui prend en considération tous les aspects de la péripétie qu'elle délimite et dont elle débat.

VI. A. LES SONNETS NARRATIFS

La Ceppède a publié à la fin du recueil de 1613 une « table des sonnets contenus ez trois livres des *Théorèmes* de messire Jean de La Ceppède avec le sommaire d'iceux ». Nous avons classé les sonnets XV à XLIII du Livre 1 selon la grille que nous avons déjà évoquée, elle prend en considération le type de discours dominant : narratif, argumentatif, explicatif. Le sommaire donné par l'auteur constitue un excellent moyen de repérage. Voici les sonnets essentiellement narratifs tirés de ce corpus, ils reprennent le texte de l'argument et peuvent s'ouvrir en leur propre sein sur une argumentation ou une explication :

> Sonnet 15 : « Arrivée de Jésus au Jardin des Olives. Son exhortation à ses Disciples », le sonnet est narratif.
>
> Sonnet 17 : « Jésus-Christ s'écarte des autres Disciples, prend Pierre et les deux enfants de Zébédée, Jean et Jacques ». Narratif, le sonnet évolue vers un texte argumentatif sous la forme d'un questionnement auquel il est répondu dans un dialogisme Récitant/Christ.
>
> Sonnet 18 : « Représentation faicte à Jésus-Christ au Jardin des Olives par la force de son imagination de tous les tourments, supplices et indignitez qu'il avoit à souffrir en sa Passion, sa tristesse jusques à la mort ». Le sonnet narratif inclut une incise explicative sous la forme d'une parenthèse « (Et cette infirmité provient de sa puissance) ».
>
> Sonnet 33 : « Continuation de la prière de Jésus-Christ au Jardin des Olives et sa résignation à la volonté de son Père ». Narration dans le huitain, explication dans le sizain.
>
> Sonnet 37 : « Sueur de sang de Jésus-Christ au Jardin quoy que naturelle, non indigne pourtant de luy ». Narration dans le second quatrain et explication dans le sizain.
>
> Sonnet 43 : « Sortie de Jésus-Christ du Jardin des Olives pour aller au-devant de Judas le traistre qui en sa trahison est comparé à Joab ». Narration suivie d'une explication sous la forme d'une figure biblique avec l'évocation de Joab.

Ces sonnets narratifs ne représentent que 21 % du corpus (6 sonnets sur 28), ils sont donc minoritaires alors qu'ils reprennent la narration matricielle. De plus, ces narrations ne sont pas strictement limitées à un récit, elles sont enrichies soit d'un discours explicatif soit d'un discours argumentatif ramassés dans les sizains et qui a pour vocation d'éclairer le texte évangélique. Premier balisage, la narration cantonnée dans le huitain ne saurait suffire pour conduire à la méditation. Des explications complémentaires s'imposent. Comme le cerne d'un vitrail gothique sertit des éclats de verre coloré afin d'organiser et renforcer un ensemble pour qu'il soit signifiant, le tissu des sonnets explicatifs va en effet

[1] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 57.

construire autour de mystères *a priori* impénétrables, une intellection – favorisée par la *dispositio* ; elle permettra et précédera la plongée méditative. Dans ce dispositif, ce sont eux qui, pour l'essentiel, vont faire que l'intériorisation passe *d'abord* par une compréhension rationnelle des faits et gestes du Christ. Cet état de fait confirme notre hypothèse d'une quasi-exclusion de toute approche mystique dans l'essentiel de l'œuvre, c'est le sens même de la réflexion développée dans l'annotation consacrée à l'humeur sanglante.

VI. B. LES SONNETS EXPLICATIFS

La première remarque qui s'impose est le nombre des sonnets à vocation explicative : 16 sur un corpus de 28 sonnets (57 %). Philologique avant d'être herméneutique, le projet laceppédien est de clarifier, dans la mesure du possible, les obscurités des textes sacrés, « faire adhérence »[1] au Christ sans renoncer à le comprendre.

Sonnet 16 : « Comparaison d'un bon médecin qui prescrit les préservatifs à ses gens qu'il commet à la cure des pestiférés, avec Jésus-Christ ordonnant la veille et l'oraison à ses Apostres à l'entrée du Jardin pour contrepoison à la fureur de Satan et des Juifs ». Sonnet explicatif avec usage de l'analogie sous la forme d'une comparaison.

Sonnet 19 : « Crainte et appréhension de Jésus-Christ comme homme causée de cet objet ». Sonnet explicatif avec usage d'un dialogisme entre le récitant et le Christ ; question suivie d'une hypothèse en guise de proposition de réponse. Ce dispositif pallie le silence du Christ et instaure en creux un dialogue entre le fidèle et le Christ via le récitant qui joue le rôle de truchement : « Peut-être avez-vous... »

Sonnet 20 : « Jésus-Christ ayant à pâtir pour nous devoit prendre les passions humaines fors celles des péchez et des individus ». Sonnet explicatif puis argumentatif. Validation de l'hypothèse présentée au sonnet 19. Causalité renforcée : « C'est pourquoi donc » au v. 8 / « Pour donc pouvoir pâtir » au v. 9, suivie d'une conséquence : « Et si vous soumettant [...] vous rendez ». La Ceppède propose une explication argumentée sous forme d'un raisonnement logique.

Sonnet 21 : « Comparaison de Rachel enfantant par sa mort le petit Benjamin avec Jésus-Christ racheptant l'Église par la sienne ». Sonnet explicatif avec usage de l'analogie sous la forme d'une comparaison biblique via une figure, celle de Rachel morte en couches.

Sonnet 22 : « Contraires raisons pour quoy Jésus-Christ comme homme et Espoux tremble au bruit des tourments et l'Église au contraire son Espouse brave les supplices, et la mort mesme ». Sonnet explicatif, usage renforcé de la causalité et des conséquences qui en découlent : « C'est pourquoi » v. 5 / « Donc la frileuse horreur » v. 9 / « cette Espouse au contraire » v.12. Usage de l'analogie sous la forme d'une comparaison *via* une figure mythologique celle de Phébé.

Sonnet 23 : « Exhortation aux Apostres de de prier et veiller réïtérée ». Sonnet explicatif, commentaire anticipé d'une citation des paroles du Christ opérée dans le sonnet au second tercet.

Sonnet 24 : « Prière de Jésus-Christ au Jardin, marquant aussi bien deux volontez en luy comme deux natures ». Sonnet explicatif/argumentatif, citation du Christ et déduction qui la commente.

[1] I, II, 93.

Sonnet 25 : « Jésus-Christ comme homme simplement non comme Dieu adresse sa prière à son Père ». Sonnet explicatif, double questionnement suivi d'une hypothèse en guise de proposition de réponse, « n'est-ce point… » au v. 9, suivi d'une confirmation de l'hypothèse comme réponse avérée : « Voire ; ce grand ouvrier s'écoule en son ouvrage » au v. 12 / « C'est pour quoy » au v. 14. Ce dispositif pallie le silence du Christ et instaure en creux un dialogue entre le fidèle et le Christ *via* le récitant qui joue le rôle de truchement.

Sonnet 26 : « Absolument Dieu pouvoit autrement sauver le Monde que par la mort de son Fils mais l'ayant une fois résolue, sa volonté définie a réglé sa puissance ». Sonnet explicatif. Question adressée au Père qui semble mettre en cause le Christ : « Ô Père, à qui ce Tout doit toute obéissance / Pourquoi dit "S'IL SE PEUT" ton fils, à cette fois ? / Si l'univers se forme au moule de tes lois, / Cette prière semble avoir de l'indécence. » Le questionnement circonscrit au huitain est suivi d'une réponse dans le premier tercet puis d'un exemple semblable dans le second qui vaut confirmation de la réponse. Ce dispositif pallie le silence du Père et instaure en creux un dialogue entre le fidèle et le Père *via* le récitant qui joue le rôle de truchement et gagne une autorité dogmatique.

Sonnet 27 : « La mort de Jésus-Christ déterminée par l'amour non par la Justice ». Sonnet explicatif/argumentatif. Question portée par le truchement, adressée au Père par le fidèle sur les trois premiers vers. Elle est suivie d'une réponse catégorique « Non » au quatrième vers, portée par le truchement au fidèle. Le fidèle se réjouit de cette réponse mais celle- ci est suivie d'une concession rhétorique faite par le truchement au fidèle « soit : le seul pardon eût ce pauvret détaché ». Mais cette concession apparente permet de faire rebondir le débat et d'introduire une confirmation de la réponse précédente : « Mais cette mort a bien sa vie méliorée » au v. 11 / « Et si le rend enfin bourgeois de l'Empyrée. » au v. 14. Le dispositif use donc d'une feinte rhétorique, d'une fausse esquive argumentative, véritable figure textuelle.[1]

Sonnet 28 : « La mort de Jésus-Christ estoit le moyen le plus convenable de tous pour rachepter le genre humain ». Sonnet explicatif. Conclusion du débat qui reprend les raisons et les conséquences : bilan.

Sonnet 30 : « Jésus-Christ fait sa prière au Jardin en langue syriaque, grecque et latine, symbole de l'union du peuple Gentil au Juif ». Sonnet explicatif : jeu de prétéritions organisé en fausses questions / vraies réponses. Première question rhétorique adressée au Christ par le fidèle, suivie d'une hypothèse évidemment confirmée comme bonne réponse. Deuxième question rhétorique enchaînée qui engendre une nouvelle confirmation selon laquelle l'hypothèse proposée dans la question est la bonne réponse.

Sonnet 31 : « Apostrophe à Jésus-Christ sur les termes de sa prière en ce qu'il semble douter du pouvoir et du vouloir de son Père ». Sonnet explicatif. Jeu de questions / réponses qui demande au Christ de se justifier sur l'emploi de certains termes. La réponse

[1] Michel Vinaver, auteur et metteur en scène dramatique qui use du concept de « figure textuelle » qu'il définit en ces termes : « La parole théâtrale se compose d'un nombre limité de figures textuelles recensées ci-après. Nous faisons de l'expression "figure textuelle" un usage particulier, lié aux besoins spécifiques de l'analyse de dialogue théâtral. […] Les figures textuelles se répartissent en quatre catégories : *attaque* : le fait de porter un coup ou de chercher à ébranler l'autre dans sa position, à le faire bouger. / *défense* : le fait de repousser l'attaque, de chercher à persévérer dans sa position et à la préserver. / *riposte* : le fait de réagir à l'attaque par une contre-attaque. / *esquive* : le fait d'éluder l'attaque, de chercher à s'échapper, à se soustraire au coup ; de fuir ou de s'écarter. / *mouvement vers* : le fait d'aller vers l'autre dans un mouvement de rapprochement, d'attraction. », *Écritures dramatiques*, Actes Sud, Paris, 1993, p. 903.

repose une fois encore sur une prétérition « peut-être faites-vous le semblant d'en douter » v. 9 à la *volta* du sonnet afin que le revirement soit ainsi souligné.

Sonnet 32 : « Continuation de l'apostrophe susdite. La Croix prédite par Jésus-Christ à ses Apostres. La fin pour laquelle il la veut. » Sonnet explicatif avec recours dans le second tercet à l'analogie de la médecine qui fait écho au sonnet 16.

Sonnet 35 : « Consolation angélique reçuë par Jésus-Christ révoquée en doute par quelques anciens Pères se doutans qu'Arrius eut corrompu le texte de St. Luc ». Sonnet explicatif et délibératif. Trois questions enchaînées auxquelles répond une seule assertion à valeur dogmatique : « Non, elle est pure, et vraie, et sans indignité. »

Sonnet 40 : « Angoisse de Jésus-Christ au Jardin provenant de plusieurs causes. Si grande qu'elle tiroit le sang de ses veines aussi estoit-il le Pontife qui devoit entrer au Tabernacle, mais non sans du sang ». Sonnet explicatif. Diverses causes sont évoquées : physiologique, psychologique, fonctionnelle et symbolique.

La démarche se présente comme heuristique. Mais les découvertes que fait le fidèle d'un comportement inattendu, sinon incompréhensible, presque irrationnel, chez le Christ conduisent à l'inquiétude comme en témoignent les très nombreuses interrogations et exclamations qui émaillent ces échanges. Les découvertes théologiques que le récitant (interprète du fidèle) tire des réactions du Christ face aux épreuves de son supplice dépassent souvent son entendement. Ces réactions semblent témoigner d'une véritable faiblesse et peuvent être perçues par le fidèle comme des incohérences. Le fidèle – dont le porte-parole est en vérité le récitant lui-même – réclame dès lors, et parfois impérieusement, des éclaircissements comme en témoignent ses interrogations angoissées qui s'enchaînent. Certains apartés, tel « (ô chose étrange) »[1], marquent par leur commentaire cette incompréhension.

Par ces échanges entre un maître et un disciple qui sollicite d'être éclairé, La Ceppède inscrit son enseignement dans le droit fil de la tradition médiévale du dialogisme pédagogique. Le dispositif qu'il adopte doit permettre au fidèle de faire « adhérence » à son Rédempteur car derrière la figure du récitant, le réel destinataire de ces réponses est bien évidemment le lecteur. C'est au cœur même de la fragilité du fidèle déstabilisé par la violence de la Passion qu'il ne comprend pas, que prend ses attaches le dialogue pédagogique entre le maître (le Christ) et son disciple (le récitant), structure dialogique commune dans les manuels de méditation :

> Louis de Grenade, Ignace de Loyola ou encore François de Sales, conseillaient une pratique de colloques lors de l'oraison, colloques qui pouvaient soit conclure l'oraison (la méditation sur la Résurrection de Loyola) soit l'accompagner : « il est bon d'user de colloques & parler tantost à nostre Seigneur, tantost aux Anges, & aux personnes représentées aux mystères, aux Saints & à soy-mesme ». Chez Louis de Grenade notamment, le fidèle pouvait soit s'adresser à lui-même, en opérant comme un dédoublement intérieur et réflexif de son être (« Nous voicy, mon Ame »), soit à l'un des personnages du mystère, la Vierge par exemple, avec laquelle il s'entretenait lors de la méditation sur le coup de lance porté au Christ. Il pouvait encore, autre modalité souvent évoquée, s'identifier à l'un des personnages présents.[2]

Cet échange a pour visée que le fidèle puisse toujours *in fine* accepter, sinon toujours comprendre, la tragédie de la Passion. Quoique respectueux, le fidèle oppose au Christ ce qui s'apparente à des contradictions ou du moins des perplexités interprétatives. Ces questions ne sont pas problématiques

[1] I, I, 35, vers 6.
[2] Frédéric Cousinié, *op. cit.* p. 58.

mais elles appellent au magistère de l'Église auquel le véritable fidèle se soumet humblement en déposant son opinion erronée.

D'un point de vue strictement formel, la filiation avec le dialogue médiéval est manifeste. Elle est soulignée par la double dimension de l'œuvre, à la fois pédagogique et dramatique. Le dialogue qui court de sonnet en sonnet approche parfois une forme théâtrale. Ce théâtre intérieur peut précéder la réponse apportée par le confesseur – rôle qu'assume le personnage du Christ dans les *Théorèmes* – ou la suivre et dans ce cas, deux cas se présentent :

- soit elle est apportée par le commentaire du méditant qui clarifie la situation en démêlant l'écheveau des enjeux et interprète les faits, les paroles du Christ sous la forme d'un discours clairement didactique. Ainsi Jésus qui a gardé le silence devant Anne, répond par l'affirmative après qu'il a été renvoyé devant Caïphe qui lui demandait s'il était « le Christ, le fils de Dieu »[1] :

> A cet interrogat si JESUS à cette heure
> Ne respond, le voilà du grand Dieu contempteur :
> S'il le nie, hé pourquoy fut-il donc protecteur
> Des enfans, qui chantoient telle sa geniture ?
>
> S'il advoüe, & soustient sa Divine Nature,
> S'il se dit fils de Dieu, ce Pontife menteur
> Publiera tout haut qu'il commet forfaicture
> Contre la Deïté, qu'il est un imposteur.
>
> Or Jésus pour monstrer l'absoluë puissance
> Du nom de Dieu son Père, & quele obeïssance
> On doit au Magistrat (bien que meschant) respond.
>
> Par sa responce il met les Hébrieux hors d'excuse,
> Raffermit ses éleus, le Pontife confond,
> Et fait briller son jour dans la nuict qui l'accuse.[2]

- soit le maître du jeu représenté par La Ceppède (toujours figure du confesseur) avance des réponses sous forme d'hypothèses (« Est-ce pas pour monstrer », etc.) qui allègent les perplexités du fidèle et contribuent ainsi à sa propre édification. Ainsi La Ceppède commente-t-il l'emploi de « Abba » dans sa prière au mont des Oliviers pour que le calice soit éloigné de lui, « s'il se peut »[3] :

> Vous parlez Syriaque, ou vulgaire Hébraïque,
> Grec, & Latin ensemble, en cette humble oraison.
> Pourquoy cela mon Christ ? ce n'est pas sans raison :
> Tous vos faits, tous vos dits, ont un sens héroïque.
>
> Est-ce pas pour monstrer, que cet acte tragique
> Pour lequel vous priez, sera la liaison
> Par qui l'homme Gentil et l'homme Judaïque,
> Hériteront unïs vostre sainte maison ?
>
> Mais je ne sçay pourquoy vous appelez calice,
> Parmy vostre prière un si cruel supplice :
> Ce mot est-il bien propre à marquer vos douleurs ?
>
> Voire ; car tout ainsi que l'altéré désire
> Une coupe bien pleine aux plus grosses chaleurs :

[1] I, II, 29.
[2] I, II, 20.
[3] I, I, 24.

Ainsi vous désirez ardamment ce martyre.[1]

Ces échanges (directs et/ou indirects) favorisent manifestement un didactisme clairement assumé comme dans les mystères médiévaux. Portées par la voix d'un récitant, les interrogations et les exclamations qui charpentent l'architecture et l'agencement de ces sonnets explicatifs associés aux autres types de sonnets sont très clairement dramatisées. Ces échanges constituent le cœur même de la mise en scène des perplexités légitimes du fidèle, ils mettent en œuvre une stratégie rhétorique de prémunition particulièrement efficace.

Le caractère dramatique de cette mise en scène est si manifeste que l'on pourrait avec user de « la méthode d'approche du texte théâtral » pour aborder les *Théorèmes* de 1613, plus dramatisés et moins didactiques que ceux de 1622. On pourrait même – avec quelque légitimité – commenter ce texte poétique qui n'est pas par *nature* dramatique[2] avec des outils d'analyse littéraire propres aux textes dramatiques puisque la combinaison subtile des sonnets transforme pour certains en *répliques* de théâtre. Dans cette perspective, on identifie indéniablement dans nombre de ces méditations – éléments d'un dialogue intérieur – une combinatoire de « figures textuelles », telles que les a définies Michel Vinaver.

VI. B. 1. LES FIGURES TEXTUELLES

Les plus évidentes relèvent de la figure textuelle de « l'attaque »[3].

VI. B. 1. 1. LA FIGURE DE L'ATTAQUE

Ces figures textuelles de l'attaque ont pour objet, selon Michel Vinaver, de chercher à ébranler l'autre dans sa position, à le faire bouger, lui porter un coup déstabilisant. En voici quelques occurrences :

Comme peut choir en vous, mon Sauveur, cette crainte ?[4]
Si le Père et le Fils ne sont qu'une substance,
Comme donc peut le fils lui-même se prier ?
Si le Père et le Fils sont égaux en puissance,
Comme donc peut l'égal son égal supplier ?[5]

Mais comme est-il bien vrai que ce grand, que ce fort
Sous le pouvoir duquel l'Enfer même se range,
Se ravale si bas pour ce monceau de fange,
Qu'il reçoive à ce coup l'Angélique confort ?[6]

Celui qui les Martyrs retranche dans le fort
D'un courage invincible est ores (ô chose étrange)
Assailli, rebattu d'un si puissant effort

[1] I, I, 30.
[2] Nous avons déjà démontré que les *Thèorèmes* bien qu'apparentés aux mystères médiévaux s'en démarquent aussi clairement. Voir *supra* « Une parenté assez manifeste avec les mystères médiévaux ».
[3] Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Paris, éditions Babel, 2000. Voir en particulier « la méthode d'approche du texte théâtral » p. 893-911 citée en annexe p.578-579, accompagnée du tableau des axes dramatiques selon Michel Vinaver p. 580.
[4] I, I, 19.
[5] I, I, 25.
[6] I, I, 35.

Qu'il souffre d'être ainsi conforté par un Ange ?[1]

La démarche ne manque pas d'une certaine audace mais le récitant semble se couler dans le rôle d'un sage serviteur admonestant son jeune maître. Ici, le confident use d'une remémoration faussement modeste, là, tour plus osé encore, il oppose des citations de l'intéressé pour mieux le confondre :

Permettez-moi, Seigneur, de vous rementevoir
Que tout est découvert au jour de votre vue,
Que votre Père a mis en vous tout son avoir,
Que votre âme n'est point de savoir dépourvue.

Pourquoi doncques dit-elle, ainsi qu'irrésolue,
« S'il se peut », » si tu veux » ? elle n'est à savoir
Ni le veuil paternel, ni son réglé pouvoir,
Non plus que ce qu'il peut de puissance absolue.[2]

Le Christ n'est pas le seul destinataire de ces demandes pressantes qui appellent des justifications. Le Père lui-même se voit interpellé – sur un mode aussi étonnamment cavalier – par le récitant. En effet, le récitant ne craint pas de soulever, par naïveté ou par feinte maladresse, des questions embarrassantes qui soulignent une alternative délicate : soit le Christ manque de respect à son Père en doutant de l'étendue de sa puissance, soit le Père est cruel et injuste en ne secourant pas son Fils « juste », pourtant soumis au supplice infâmant de la Croix :

Ô Père, à qui ce Tout doit obéissance,
Pourquoi dit « S'IL SE PEUT », ton fils à cette fois ?
Si l'univers se forme au moule de tes lois,
Cette prière semble avoir de l'indécence.

Pourrais-tu pas sauver notre mortelle essence
Sans exposer ce juste au gibet de la Croix ?
De pouvoir absolu certes tu le pourrois,
Mais ton veuil défini règle cette puissance.[3]

Toutes ces interrogations – qui nous rappellent, si besoin était, que La Ceppède est rompu, en sa qualité de magistrat, à l'art de l'interrogatoire –, n'ébranlent au fond jamais la confiance que l'on doit à la Divinité (Père ou Fils). En effet, par un effet de retournement assez fréquent, les objections et les doutes initiaux non seulement ne sont pas écartés, mais sont repris et « récupérés » pour se révéler être des éléments d'acceptation du sens mystérieux de la Passion, en particulier celui de la kénose de la Croix. En réalité, il s'agit moins pour le récitant d'élucider que d'amener pédagogiquement le fidèle à accepter ce qu'il ne peut comprendre, il s'agit donc pour lui d'accepter de croire, au-delà de ce que, humainement, l'on peut comprendre.

Les commentaires suscités par l'attitude du Christ au soufflet reçu de la main d'un valet lors de son interrogatoire par le grand-prêtre Anne, en constituent un exemple assez éclairant que nous allons ici développer. La première réaction du récitant à l'outrage de la gifle est violente. Indigné, il attend légitimement en retour une violence terrible, proportionnée au crime dont il est le témoin :

Un soufflet à mon Christ ? ô Ciel, lance ta foudre,
Enflambe cette main, broye ce corps en poudre,

[1] *Ibidem*.
[2] I, I, 31.
[3] I, I, 26.

O Terre, ouvre ton centre, englouty ce pervers.[1]

Mais devant la passivité apparente du Christ, le récitant se résigne du bout des lèvres à la volonté du Maître (« Mais las ! ») sans toutefois la comprendre. Dépassant les limites d'une approche intellectuelle de la question. Au fond, « il n'attaque » plus – selon la terminologie vinaverdienne – mais il se résoud, il fait un « mouvement vers » :

Mais las ! il ne veut pas le permettre, il conjure
Les siens de trouver bon qu'il souffre cette injure
Pour à la patience instruire l'univers[2].

VI. B. 1. 2. LES « MOUVEMENTS VERS »

Il confirme par ailleurs au sonnet suivant qu'il comprend intellectuellement le message (même si pour sa part il eût clairement préféré la rigueur due à « un cruel mâtin »). Puis il rapporte les paroles du Christ outragé à son agresseur Malchus (dont l'ingratitude est d'autant plus confondante que c'est à lui que le Christ a recollé l'oreille après le coup d'épée de Pierre :

Le Père de famille et débonnaire, et sage,
Qui, parmi ses enfants, en voit un libertin[3]
Lâche un peu quelquefois la roideur de son âge,
Et pour le supporter rend son cœur enfantin.

Jésus-Christ fait de même à cet enfant mutin,
Il endure de lui doucement cet outrage
(Au lieu de le traiter comme un cruel mâtin),
Croyant que la douceur fléchira son courage.

Il peut bien sur son chef l'Erèbe débander
Mais doux il aime mieux par raison l'amender,
Que d'armer à ce coup l'Enfer pour sa défense.

« Si j'ai mal répondu pour être ainsi battu,
Lui, dit-il, marque-moi, je te pri', mon offense.
Si j'ai bien dit aussi pourquoi me frappes-tu ?[4]

Or, ce sont les dernières paroles douces et courtoises mais réprobatrices du Christ offensé qui perturbent le récitant. Réprobatrices bien que mesurées, elles bousculent ce que le récitant croyait avoir compris de la doctrine du Christ en matière de pardon :

Si cet affront vous plaît, comme une appartenance
(Ecrite en vos cartels) du combat entrepris,
Pourquoi donc, ô Seigneur, est ce frappeur repris ?
Le tancer et l'aveu n'ont point de convenance.

Pource ne tendez-vous, suivant votre ordonnance,
L'autre joue à sa main ? vous nous avez appris
De porter doucement les coups et le mépris.
Vos règles et vos faits n'ont point de répugnance.

[1] I, II, 10.
[2] *Ibidem*.
[3] C'est-à-dire un « *libertinus* » qui s'émancipe de la tutelle de son maître.
[4] « L'Erèbe débander » : déchaîner la violence de l'Enfer sur lui, I, II, 12.

Sans brusquerie ni effronterie, le huitain porte donc bien une accusation d'incohérence (« le tancer et l'aveu n'ont point de convenance ») à l'encontre du Christ qui n'avait, jusqu'alors, jamais été pris en flagrant délit de contradiction (« Vos règles et vos faits n'ont point de répugnance »). Il semble s'agir d'une antinomie des lois (en droit canon et en droit civil) que relève La Ceppède mais le sizain vient aussitôt dissiper ce trouble avec un correctif proprement balsamique : il apporte une justification compréhensible, acceptable à cette attitude étonnante. Il prodigue ainsi une forme d'apaisement au récitant qui a pu ainsi dépasser une contradiction apparente :

> Vous voulez que l'amour du courroux soit vainqueur,
> Non tant par le dehors, que le dedans du cœur,
> Qui peut, bien préparé, démêler la partie.
>
> Pour sa juste défense il faut répondre au fous.
> Si vous n'aviez, bon Christ, fait cette repartie.
> Tout ce gros d'assistants eût mal pensé de vous.[1]

In fine, le commentaire, à l'image de tous les sonnets explicatifs, confirme le crédit que le fidèle doit à son Créateur. Pour reprendre les termes du pieux et sage magistrat, ces poèmes permettent progressivement, pédagogiquement au fidèle de participer à son édification. Il suit un itinéraire intellectuel et émotionnel qui lui permet de « démêler la partie ». Car l'adhésion n'est plus seulement intellectuelle mais aussi empathique. Ces sonnets reposent le plus souvent, notamment dans leurs sizains, sur cette figure textuelle chère à Michel Vinaver « le mouvement vers » qu'il définit comme le fait d'aller vers l'autre dans un mouvement de rapprochement. Sous la plume de La Ceppède, le « mouvement vers » ne relève pas d'une posture intellectuelle mais d'un authentique élan de foi :

> Pourquoi cela mon Christ ? ce n'est pas sans raison :
> Tous vos faits, tous vos dits, ont un sens héroïque.[2]

Aucune interrogation n'est laissée sans réponse. Les réponses sont souvent apportées sous la forme de questions rhétoriques, qui, non contentes de faire écho à la question initiale, organisent un réseau de réponses suggérées :

> Est-ce pas pour montrer que cet acte tragique
> Pour lequel vous priez, sera la liaison
> Par qui l'homme Gentil et l'homme Judaïque,
> Hériteront unis votre sainte maison ?[3]

Cette lecture des questions rhétoriques (fausses questions mais réponses authentiques) est validée par une forme d'incohérence syntaxique particulièrement significative. On peut relever l'emploi du futur « sera » au vers 6 qui dénote grammaticalement un potentiel. Or ce serait un irréel présent qui devrait s'imposer pour dénoter une suggestion… si la question n'était pas rhétorique. Ainsi en va-t-il de la question suivante, interro-négative, qui porte à elle seule tout le sens de la kénose de la Croix :

> N'est-ce point que le fils porté d'amour extrême
> S'est voulu rabaisser, s'anéantir soi-même,

[1] Dictionnaire de Nicot, 1606, « Cartel » : « C'est la lettre de Deffy pour combatre en camp clos », I, II, 13.
[2] I, I, 30.
[3] I, I, 30.

> Et prendre pour souffrir forme de serviteur ?[1]

Les questions peuvent enfin laisser la place à de véritables propositions interprétatives. Celles-ci s'avèrent si éclairantes qu'elles constituent évidemment, sous une forme euphémisée, les réponses véritables :

> Peut-être vous avez ce langoureux ennui,
> Pource, Athlète sacré, qu'il vous tarde meshui
> De venir au combat, d'empourprer cette terre.[2]

En vérité, interrogations et suggestions sont toutes apparentées à des prétéritions, des esquives, puisqu'elles permettent d'éluder « l'attaque », de chercher à y échapper, de se soustraire au doute. Ces esquives dissipent rapidement – le plus souvent dès la *volta* d'un sonnet porteur d'une demande d'éclaircissement – l'inquiétude portée par une question ou une remarque du récitant et ne sont en réalité que des « mouvements vers » porteurs d'une adhésion sans réserve à la doctrine portée par l'Église.

Par syllepse énonciative, le récitant joue alternativement le rôle de porte-parole du lecteur (dans une forme de délégation de la parole) mais aussi celui du Christ dont il apporte les réponses (implicitement entendues par le récitant qui les verbalise.) Le *Je* du narrateur est d'une plasticité absolue, il ressemble en tout point, dans sa souplesse fonctionnelle à celui des *Exercices Spirituels* commentés par Roland Barthes avec la virtuosité délicieusement provocatrice qu'on lui connaît :

> Ce je profite de tous les arguments fournis par le canevas évangélique, pour accomplir les mouvements symboliques du désir : humiliation, jubilation, crainte, effusion, etc. Sa plasticité est absolue : il peut se transformer, se rapetisser selon les besoins de la comparaison (« Regarder qui je suis et me rendre de plus en plus petit par des comparaisons a) avec les hommes, b) avec les anges, c) avec Dieu »). C'est ce que, comme dans la rêverie au haschich dont Baudelaire décrit l'effet tour à tour amenuisant ou dilatant, le je ignacien, quand il imagine selon les voies du fantasme, n'est pas une personne ; anecdotiquement, Ignace peut bien, ici et là, lui assigner une place dans la scène ; mais fantasmatiquement, sa suite est fluide, éparpillée ; l'exercitant (à supposer qu'il soit le sujet de la méditation) ne disparaît pas mais se déplace dans la chose, comme le fumeur de haschich tout entier ramassé dans la fumée de sa pipe et qui « se fume » : il n'est plus le verbe qui soutient et justifie la scène.[3]

Les esquives du narrateur qui avait mis le doigt sur des mystères apparemment inacceptables pour un croyant – notamment autour de l'angoisse du Christ et son abandon par le Père –, apportent des éléments de réponses. Autant d'éléments qui désamorcent l'inquiétude par touches et qui témoignent d'une réelle virtuosité. Les esquives se présentent comme de véritables *plaidoyers* tels que les définit Michel Vinaver[4]. C'est-à-dire que ces plaidoyers déploient, dans une situation conflictuelle, une argumentation en faveur d'un point de vue, d'une thèse, d'une position : didactiques, ils s'avèrent aussi éminemment pédagogiques. Dans son introduction à l'édition qu'elle a dirigée, Jacqueline Plantié souligne cette dimension dramatique :

> L'auteur lui-même tout en désignant Jésus comme « cet Héros » (II, I, 31 ; II, II, 36) et en affirmant que tous ses faits, tous ses dits « ont un sens héroïque » (I, I, 30), ne parle pas d'épopée, et invite plutôt à voir dans le sujet qu'il traite une tragédie (« Tout est plein de mystère en cette tragédie », I, I, 60) ou plus exactement une « tragique histoire », qui comporte, et La Ceppède emploie le terme technique, une catastrophe. Dans cette tragédie, le destin antique est remplacé par la volonté pré-ordonnée de Dieu, qui

[1] I, I, 25.
[2] I, I, 18.
[3] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 67.
[4] Michel Vinaver, *op. cit.*, p. 901.

> cependant n'annihile pas la libre volonté humaine (ainsi celle de Jésus au Jardin des Olives). Les sept livres seraient une suite de deux tragédies complémentaires ; la première, en trois actes, serait une sorte de Prométhée enchaîné et même mis à mort, la seconde, en quatre actes, un Prométhée délivré (de son rocher), et exalté. La première susciterait surtout la pitié, la seconde l'admiration. Le spectacle varié (on est souvent bien près des mystères médiévaux), le soin apporté à peindre le décor, la progression de l'action, les dialogues, les monologues, rien ne manquerait. Ni l'agôn tragique ![1]

La dimension théâtrale des échanges participe évidemment de cette volonté pédagogique. La Ceppède – qui, à notre connaissance, n'a pas bénéficié d'un enseignement dispensé par les Jésuites mais qui est manifestement au fait de leurs pratiques pédagogiques – pour qui les préceptes des *Exercices Spirtuels* de Loyola sont familiers, suit ici les pistes tracées par la rhétorique jésuite. Elle transparait clairement dans son souci d'amplification de construire la réception de l'enseignement dispensé auprès du fidèle. Par la subjection, La Ceppède apporte aux questions qu'il pose en qualité de porte-parole, des éléments réponses auxquelles il donne l'apparence d'hypothèses présentées modestement, sans aucune certitude. Ce sont en réalité d'authentiques réponses au questionnement, validées par l'Église mais qui semblent venir de lui. Étant le porte-voix des interrogations du fidèle souvent désemparé par les mystères de la Passion, La Ceppède apporte des réponses qui semblent donc venir du fidèle lui-même : « peut-être avez-vous ce langoureux ennui etc. ». Comme le constatent André Collinot et Francine Mazière dans *L'Exercice de la Parole*[2] : « Par l'interrogation, la communication, c'est l'auditeur qui est présent dans le discours par le truchement des marques pronominales de la deuxième personne. Et par la subjection[3], c'est sa pensée qui est représentée et interprétée par l'orateur ». Dans sa recherche d'une persuasion efficace, la rhétorique jésuite rejoint ici l'art dramatique mais elle rejoint aussi l'art du juriste familier des joutes oratoires. Cette rhétorique, fondement de la persuasion, unique malgré les visages divers derrière lesquels elle apparaît, vise à l'édification du fidèle, sans le soumettre à la pesanteur d'un catéchisme.

VI. B. 1. 3. L'ÉDIFICATION DU LECTEUR

Reprenant la démarche didactique de *L'Imitation de Jésus-Christ* qui met en scène un dialogisme – plus limité que celui des *Théorèmes* – entre le Christ et le fidèle, l'organisation dramatique des sonnets explicatifs permet de les inclure dans une démarche herméneutique de transmission d'un enseignement. Ces sonnets d'une facture très reconnaissable par leur double facette didactique et dramatique contribuent, comme les échanges de *L'Imitation*, à déchiffrer un savoir indispensable au fidèle pour régler sa vie. Mais ils apportent à ce dévoilement, un « naturel » et une vivacité qui font clairement défaut au pesant catéchisme de Thomas a Kempis. Alors que, dans le meilleur des cas, *L'Imitation* n'apporte que des réponses et se limite, le plus souvent, à imposer une *doxa*, *Les Théorèmes Spirituels* déploient une stratégie tout autre pour un projet au final similaire. Cette pédagogie qui vise, elle aussi, une imitation du Christ par le fidèle se révèle infiniment plus habile. Elle se veut plus proche à la fois de la personne du Christ et de celle du fidèle représenté par le récitant. Elle apporte à cette transmission une fluidité et donc une efficacité méditative accrue. Quand *L'Imitation* imposait l'acceptation contrite d'une règle de vie pénitentielle, les *Théorèmes* s'appuient activement sur un échange émotionnel très intense porté par ces « saynètes », ces tableaux dramatiques pour autoriser – malgré le mystère et une part d'incompréhension

[1] Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes,* Paris, Champion, 1996, *Introduction*, p. 29.
[2] André Collinot et Francine Mazière, *L'exercice de la parole, fragments d'une rhétorique jésuite*, Paris, Éditions des Cendres, 1987, p. 91.
[3] *Ibidem* « La subjection est une figure où l'orateur s'interroge et se répond ; ou bien, il interroge quelqu'un et, sans attendre sa réponse, il en donne une qu'il compose. »

acceptés –, une approche plus affective, moins dogmatique de la relation personnelle avec le Christ. Elle est nourrie par un réseau serré de questions/réponses extrêmement proches, d'un point de vue formel, des dialogues de théâtre (nous avons notamment en l'esprit les dialogues qui animent, dans le théâtre tragique, les échanges entre confident et personnage). Comme dans le théâtre tragique, est mise en place une stratégie discursive pour persuader et convaincre, une relation dynamique d'échanges à visée transformatrice.

La *dispositio* favorise les interactions qui transforment de fait de nombreux sonnets, ou fragments de sonnets explicatifs, en autant de répliques dramatiques. Les questions et les réponses s'enchevêtrent souvent à l'intérieur d'un même sonnet – du huitain au sizain – composant une texture dramatique riche, fluide malgré sa complexité. L'habileté est, en effet, d'autant plus subtile que La Ceppède traduit ce flux d'interactions relationnelles à partir de sonnets c'est-à-dire à partir d'une forme poétique fixe. La Ceppède profite de la dynamique du sizain pour dénouer par des réponses libératoires les inquiétudes portées le plus souvent par le huitain, il leur « trouve une issue ». Il réussit à faire « violence à leur nature close » pour reprendre l'analyse si pertinente de Jean Rousset, pour les « déplier » et les délier, pour les adapter à la structure d'un texte dramatique dans laquelle s'enchaînent les répliques. La trame serrée des questions/réponses ou des remarques faussement et exagérément affichées (en un mot, très « théâtrales ») estompe les bornes de la forme poétique du sonnet.

Dans le matériau textuel, la *dispositio* délimite une unité autre que celle du sonnet en organisant dramatiquement l'échange. La grappe est animée d'une dynamique propre : cette « impulsion qui se poursuit de sonnet en sonnet, qui continue sa course haletante à travers le livre, se ralentissant et s'arrêtant de temps à autre avant de reprendre son allure pour nous précipiter vers le dénouement de cette tragédie spirituelle », pour reprendre l'analyse de Lance K. Donaldson-Evans déjà évoquée.

Mais « la course haletante » est parfois suspendue grâce à de véritables pauses méditatives nourries par une allégorèse clairement assumée dans les sonnets herméneutiques qui émaillent aussi la grappe.

VI. C. LES SONNETS ARGUMENTATIFS

Sonnet 29 : « Louange de l'humilité sur le prosternement de Jésus-Christ au Jardin ». Sonnet argumentatif porté par « une belle similitude » entre le Christ et une fontaine jaillissante.

Sonnet 34 : « Nombre ternaire mystiquement observé en la prière de Jésus-Christ au Jardin, en plusieurs de ses circonstances ». Sonnet argumentatif nourri par une approche symbolique.

Sonnet 36 : « Divers ambassades des Anges tant pour la prédication, révellation que assistance de Jéus-Christ en ce monde ». Sonnet argumentatif, sommaire de signes démontrant la nature divine du Christ.

Sonnet 38 : « Continuation du sujet de la sueur du sang de Jésus-Christ ». Sonnet argumentatif porté par une description symbolique du sang du Christ.

Sonnet 39 : « Comparaison de la sueur de sang de Jésus-Christ aux eaux de Siloé ». Sonnet argumentatif porté par une description symbolique du sang du Christ.

Sonnet 41 : « Comparaison des Apostres reposans au Jardin des Olives avec Judas[1] dormant sur la navire au fort de la tempeste ». Sonnet argumentatif porté par une description des Apôtres rapportés à la figure biblique de Jonas.

Sonnet 42 : « Endormissement des Apostres causé par l'absence de Jésus-Christ, executez en cela par luy mesme ». Commentaire de la réaction du Christ confronté à l'endormissement des Apôtres.

On constate que ces sonnets très particuliers sont en nombre restreint (7 sur 28 soit 25 % du corpus). Ils ne sont ni narratifs ni à proprement parler explicatifs mais ils présentent sous un jour symbolique la nature profonde du Christ. Herméneutiques et didactiques, ils éclairent le fidèle par un décryptage des mystères de l'Incarnation et de la Rédemption. Ils opèrent par le truchement de figures bibliques nécessairement signifiantes (piscine de Siloé, Jonas endormi au plus fort de la tempête), d'images symboliques (la fontaine) ou d'une argumentation exégétique. Les images privées de fonction esthétique ne sont qu'une clef herméneutique. Riches de rhétorique, ces poèmes apparaissent comme apaisés comparés aux sonnets explicatifs dont la dramaturgie est vive, féconde en mouvements de pensée et revirements. Ces sonnets non exempts d'un lyrisme discret préparent une immersion méditative. La plupart d'entre eux (5 sur 7) s'achèvent sur une oraison. Elle est un véritable point d'orgue émotionnel et se présente comme une résolution personnelle à se conformer à une vie dévote. Les tercets – notamment le dernier du sizain –, sont déjà marqués par une pensée « densifiée » qui, annonciatrice d'une méditation profonde, cristallise :

- soit dans une image lyrique :

> Belle et vive fontaine, on ne peut boire aussi
> De votre eau, jaillissante à l'éternelle vie,
> Sans qu'on se mette bas, et se prosterne ainsi.[2]

- soit dans une réflexion sur un nombre parfait :

> Ô sainte Trinité, vous modelez ce front
> De la scène, où le Christ doit souffrir cet affront
> Sur votre unique exemple au saint nombre ternaire.[3]

- soit sur un paradoxe sur lequel reposent les piliers de la foi chrétienne, l'Incarnation et la Rédemption :

> Ô truchements du ciel, combien de bénéfices
> Nous apportent vos faits : vous nous avez appris
> Qu'il était homme et Dieu, par vos divers offices.[4]

- soit dans la remémoration d'une image cruelle qu'il est impératif d'intérioriser (« contemple », « vois ») car elle condense une scène tragique essentielle à l'accomplissement du mystère :

> Ô mon âme, contemple ici ton Rédempteur,
> Seul, de nuit, tout couvert d'une rouge moiteur,
> Ou plutôt de pur sang : vois combien il endure.

[1]Erreur non relevée par l'auteur dans les *errata* pour ce sonnet dans cette « table des sonnets » : Judas a malencontreusement pris la place de Jonas…
[2] I, I, 29.
[3] I, I, 34.
[4] I, I, 36.

Veille donc, prie donc, et te range à son flanc,
Pour toi ce dur combat doit vider en peu d'heure
Ses artères d'esprits, et ses veines de sang.[1]

- soit dans une image symbolique :

Ne m'éloignez donc point, ô Soleil de mon âme ;
Car perdant la chaleur de votre sainte flamme
Me voilà Léthargique aux Enfers trébucher.[2]

Le tercet conserve une trace intime de sa longue tradition de « porte-pointe » qui le caractérise dans l'art du sonnet. Cet héritage issu d'une technique poétique profane contribue ici à fixer la pensée par un effet de densification, une image mentale. Celle-ci est alors fixée comme un « clou d'or »[3]. Comme un point d'orgue musical, l'image mentale s'ouvre sur un concept plus immatériel.

Le transport dévot trouve son acmé dans la conjonction du « je » du récitant et de la communauté des fidèles dont il porte la voix. La résolution personnelle du récitant marque sa volonté intime de se conformer à l'idéal chrétien, elle est caractérisée par des impératifs et s'actualise dans une oraison qui devient possiblement universelle. En effet, le « je » le plus intime du récitant, c'est-à-dire son âme s'ouvre à la méditation. Elle permet à la communauté des croyants de s'identifier à elle, dans une généralisation que dénote un « on » ou un « nous » (« on ne peut boire », « vous nous avez appris »).

Mais on ne saurait clore cette analyse de la grappe consacrée au jardin des Oliviers sans accorder une attention particulière au sonnet 18, sonnet potentiellement fécond d'images méditatives, « point d'appui privilégié pour instaurer le pathétique de l'image »[4]. En effet, point de bascule du récit – comme en témoignent l'anaphore des connecteurs temporels « lors » qui ouvre les tercets –, ce sonnet narratif évoque, sans les donner à voir, les *Arma Christi*, « outils rigoureux de son prochain supplice » lors de la veille où le Christ saisi d'angoisse se couvre d'une humeur sanglante :

Il s'en alloit prier, quand la Parque complice
Des Hébrieux, pour desjà le traicter rudement,
Porte devant les yeux de son entendement,
Les outils rigoureux de son prochain supplice.

Il voit tout ce que doit employer leur malice :
Les cordes, les crachats, le rouge habillement,
Les verges, les halliers, l'honny despouïllement,
La Croix, & tout le pis qu'il faut qu'il accomplisse

Lors son cœur donne entrée à la grosse vapeur
De la noire tristesse & de la froide peur :
(Et cette infirmité provient de sa puissance.)

Lors découvrant aux siens la douleur qui le mord,
Leur dict, ô chers tesmoins de ma divine essence,
Mon âme est désormais triste jusqu'à la mort[5].

[1] I, I, 38.
[2] I, I, 42.
[3] « Procédé par lequel l'écrivain, à l'instant où le récit vient d'atteindre un degré d'intense émotion, fixe l'événement intérieur en notant dans un climat d'éternité, les circonstances extérieures concomitantes : paysage, décor, éclairage, couleurs, bruits, parfums, etc. C'est le clou d'or qui, dans le flux de la vie intérieure, désigne un état d'âme privilégié. », Henri Morier, *op. cit.*, p. 467.
[4] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 82.
[5] I, I, 18.

VII. Le sonnet source des images de piété

Avec ce sonnet est inauguré le thème du sang qui marque les trois livres des *Théorèmes* de 1613. Sont également annoncées les étapes qui conduisent aux images de piété que l'on retrouve dans les grappes suivantes. Selon La Ceppède, les supplices à venir sont d'abord vus par celui qui va devoir les subir : ce sont autant d'images que veut voir le Christ « par les yeux de son entendement ». Ce sont autant de brèches volontaires dans sa puissance immuable et la stabilité de sa nature divine qu'il concède à sa nature humaine (« son cœur donne entrée »). Ce sont des brèches très humaines qui mettent à l'épreuve en effet son stoïcisme divin : c'est par elles que s'engouffrent les passions, les « émotions », armes dont use efficacement « la Parque complice Des Hébrieux pour le traicter rudement ») :

> Lors son cœur donne entrée à la grosse vapeur
> De la noire tristesse & de la froide peur
> (Et cette infirmité provient de sa puissance.)

Deux annotations attachées à ce sonnet s'avèrent déterminantes. La première précise le pouvoir de l'image : « voir » et « savoir » se confondent sous la plume du poète. Ainsi le Christ sait qu'il va subir, donc il le voit, l'emploi du verbe « voir » ne laisse place à aucune ambiguïté :

> Il voit tout ce que doit employer leur malice :
> Les cordes, les crachats, le rouge habillement,
> Les verges, les halliers, l'honny despouïllement,
> La Croix, & tout le pis qu'il faut qu'il accomplisse.

La note précise de surcroît : « Tout ce Sonnet, est médité sur les pareilles appréhensions, contemplées pour la première cause de la crainte de la mort […]. Cette conception a pour fondement la maxime d'Aristote au 2. de la Rhétorique, que la certitude de la chose, change l'objet du futur au présent. »[1] La deuxième annotation attachée à ce poème marqué par une focalisation externe – excluant toute autre vision que celle du Christ lui-même conscient de son avenir proche – confirme que cette vision d'épouvante n'est rendue possible que par la volonté du Christ. La Ceppède s'empresse de réduire toute possibilité de polémique et précise que le Christ, « n'estant subjet aux premiers mouvements & aux passions », opère là un choix volontaire, il veut partager les passions humaines :

> Cette infirmité en Jésus-Christ vient de puissance pource que n'estant subjet aux premiers mouvements & aux passions, il les a prises quand il a voulu pour tesmoigner qu'il estoit homme. […] Et pource entendez bien que ces objets d'un si cruel martyre, ayent peu esmouvoir en Jésus-Christ la peur & la tristesse, ce n'a point esté toutesfois necessairement (par necessité de contrainte) comme malgré nous les objets nous esmeuvent (c'est pourquoy les premiers mouvemens en nous ne sont point péché) ains seulement de son gré lors, & comme il l'a permis. Et qu'ainsi soit, nul ne nyera, que des tousjours, & dés l'instant de sa conception, il n'aye veus presens tous les objets de sa cruele mort, puis qu'il estoit & Dieu, & Prophète des Prophètes, & toutesfois il n'a laissé passer la crainte & la tristesse, qu'ils pouvoient esmouvoir en l'appetit sensitif, jusquà présent au Jardin où il commence sa passion, & son temps de souffrit est venu. Pource qu'il estoit maistre de ces affections, & qu'il ne les a eües, que quand il a voulu.[2]

Ce sonnet présente donc « la plus chère image en [son] cœur empreinte », c'est-à-dire « celle de la mort, que pour nous rachepter Dès l'Éternité même il [lui] plut d'accepter », sans que les témoins – récitant

[1] Annotation 1 *« Qu'il accomplisse »* p. 47 du sonnet I, I, 18.
[2] Annotation 3 *« Puissance »* p. 48 du sonnet I, I, 18.

inclus – n'y aient accès. Or ce sonnet constitue la matrice d'un réseau de méditations au moyen desquelles le récitant pourra par sa propre vision du Christ supplicié partager ses souffrances, par contagion émotionnelle. À partir de sa perception visuelle du mystère, le récitant – et par son truchement, le fidèle – pourra, en projetant ses propres émotions par sympathie, vivre en lui les souffrances du Rédempteur.

La sueur sanglante du Christ, objet de la vision du récitant, marque la première étape du processus d'empathie inauguré par une image de « chair pressée » porteuse d'effroi, qui conduira *in fine* à la fusion émotionnelle portée par l'image du Christ aux outrages :

> Le raisin ne rend point sa liqueur gracieuse
> Sans premier qu'on le presse : ô sacré-sainte Chair,
> Le pressoir de la Croix n'ose encor vous toucher,
> Et déjà vous rendez cette humeur précieuse
>
> O mon âme, contemple ici ton Rédempteur,
> Seul, de nuit, tout couvert d'une rouge moiteur,
> Ou plutôt de pur sang : vois combien il endure.[1]

Les liens que l'on impose à la victime lors de l'arrestation, font progresser le spectateur impuissant dans ce partage toujours plus intime avec le Christ souffrant. Le récitant ne se contente plus de regarder le supplicié. Bouleversé et conquis – comme le dit clairement la paronomase « amer émoi » détournée de la poésie érotique et la pointe très pétrarquiste du sonnet – il lui fait déjà « adhérence » puisque son âme a investi, captive, le corps du Christ :

> Mais que dis-je ? ô liens ! il n'est rien si cruel,
> Vous serrez tant les mains de cet Emmanuel
> Que la chair, que la peau, que les nerfs vous font place.
> Ha ! votre étreinte est douce à mon amer émoi,
> Et très douce à lui-même, en tant qu'il veut pour moi
> Qu'à ce coup son amour vos cruautés surpasse.[2]
>
> O mon âme, à le suivre à ce coup soit hâtive,
> Que ton corps soit du sien maintenant prisonnier,
> Qu'en lui tu sois toujours heureusement captive.[3]

L'administration du fouet ouvre sur l'emphase d'une évocation épique qui donne la mesure du déferlement émotionnel submergeant maintenant le témoin du supplice :

> Las ! par la loi du fouet le criminel plus vile
> N'a que quarante coups : Jésus en a cinq mille,
> Qui replayant son dos en font sourdre une mer.
>
> Une mer, où suivant l'oracle Morasthyte,
> Il veut à cette fois nos péchés abîmer
> Portant le châtiment de notre démérite.[4]

Mais la contagion est dès lors effective puisque le récitant n'est plus le seul à contempler ce spectacle intensément bouleversant. Il partage maintenant en miroir (« je vous vois, le voyant de son sang arrosé »), dans une transitivité émotionnelle, l'émoi du « peuple d'en haut »[5] ; il rapporte inlassablement

[1] I, I, 38.
[2] I, I, 93.
[3] I, I, 94.
[4] I, II, 60.
[5] I, II, 98.

(« reconter ») le souvenir de ses péchés dont chaque coup de fouet est la sanction cruelle, péchés qu'il se remémore en les dénombrant :

> Esprits qui tressaillant de joie vîntes ceindre
> Cette Crèche où premier son Corps fut reposé,
> Je vous vois, le voyant de son sang arrosé,
> Mille fois de vos yeux mille larmes épreindre.
>
> Et pour bien méditer ces tourments douleureux,
> Recontez jour et nuit vos crimes détestables,
> Car tout autant de coups il a reçu pour eux.[1]

Le récit condense enfin tous les supplices préparatoires à la crucifixion dans un tableau violent, surgi en clair-obscur d'une nuit horrible où le Prince est ravalé au rang infâme d'esclave battu de fouets de charretiers (les « escorgées ») et non de verges comme l'homme de libre condition. Voilà le tableau digne du Caravage qui prépare et permet la plongée mystérieuse dans le seul sonnet vraiment mystique de toute l'œuvre :

> Le Seigneur rebattu à grands coups d'escorgées
> Ainsi qu'un vile esclave, et comme abandonné
> A l'infâme supplice, est de maux foisonné
> Au Prétoire où déjà les troupes sont rangées.
>
> Là de joncs épineux son chef est couronné.
> Là chacun a sur lui cent pouilles[2] dégorgées,
> Là d'un manteau de pourpre il est environné,
> Rien ne peut assovir ces âmes enragées.
>
> Un coquin lui façonne un Sceptre de Suseau,
> L'autre garnit sa main d'un tremblotant Roseau
> Et pour le saluer met un genouil à terre.
>
> Moqueurs, que vos mépris nous apportent du fruit,
> Qu'ils sont mystérieux, qu'ils vous feront la guerre !
> Votre Prince sera par ses œuvres détruit.[3]

Ainsi, ce sonnet qui rassemble ce que symboliquement évoquent les *Arma Christi*, annonce-t-il la défaite du « Prince stygieux » dont les « moqueurs gens d'armes » sont les affidés. Tableau cruel, il ouvre sur le mystère où l'empathie devient sympathie. François Cousinié s'appuyant sur l'étude des manuels de dévotion évoque la métamorphose de l'image mentale en image de piété fusionnelle, son analyse s'avère très éclairante pour comprendre pourquoi le sonnet dit « en rouge » exerce un si haut pouvoir de fascination sur le lecteur, exemple parfait d'une conversion opérée *per visum,* étape « unitive » par laquelle le narrateur/le lecteur, « convertis » passent du statut de témoins à celui de parties intégrées au Christ :

> [L]'exercitant tend à devenir un autre Christ, ou même selon l'idéal mystique, aspire à une relation fusionnelle avec la divinité ou toutes les puissances de l'âme sollicitées durant l'oraison sont désormais occupées par la seule présence de Dieu. On peut prétendre que cette transformation, que l'on désigne dans le langage religieux comme reformatio ou conversion (conversio, convertere : tourner vers, transformer) ou, dans le langage mystique comme une conformation (conformare : donner une forme, rendre conforme), est une forme d'aliénation (alienus : être autre) en ce sens que le dévot est tenu de

[1] I, II, 61.
[2] Dictionnaire Godefroy, « Pouilles, s. f. pl. : reproches mêlés d'injures », I, II, 62.
[3] I, II, 62.

renoncer à lui-même (en tant que pécheur, homme de chair, « vieil homme » affecté par la dissimilitude) pour effectivement, en se « tournant vers » (le Christ, Dieu, le Salut) se donner et se soumettre à une nouvelle forme, conforme à son modèle, devenu ainsi autre. Après avoir imaginé la scène à partir et au moyen des composantes de la gravure et des indications textuelles, après en avoir exploré les divers sens figurés, et après avoir ressenti, par empathie, les principales émotions qu'elle suscite, le fidèle est ainsi devenu apte à se transformer lui-même : c'est là l'ultime fonction, d'ordre pragmatique et performatif, des recueils de sa méditation.[1]

VIII. Le sonnet dit « en rouge », image de piété

Alors que les sonnets narratifs sont nécessairement intégrés au *continuum* de la Passion, que les sonnets herméneutiques s'inscrivent à la marge du récit pour l'interpréter et en dégager la profondeur, le sonnet de piété suspend le déroulement narratif dans une pause méditative. Il ne rapporte plus, le temps de la méditation, les faits et gestes du Christ ni ne les commente ; mais il permet la mise en relation directe des acteurs de la Passion et du récitant par une accroche visuelle qui non seulement fixe la scène dans une puissante hypotypose mais la dépasse en opérant une intériorisation du regard. Le regard modifie non seulement le regardant – il le convertit – mais il modifie même l'objet de ce même regard. Sélectionnant des éléments de la réalité en les dégageant du temps historique de la Passion, le sonnet de piété les intériorise. Il rend compte de leur appréhension par le fidèle sous une forme imagée, source de méditation qui conduit à l'approche personnelle du mystère. Cette image n'appartient ni au récit en suspens, ni au commentaire exégétique mais devient un espace intime où s'opère l'immersion méditative. Mettant en scène une rencontre fusionnelle, le sonnet de piété met en œuvre, par la chimie de la foi, un processus de sublimation qui s'accorde au processus d'expansion des métaphores baroques analysé par Jean Rousset. Cette coulée hémorragique d'images permet au récitant (et à son lecteur dévot) de trouver la place qui leur revient au sein de la Passion, celle de réceptacles mystiques :

Aux Monarques vaincueurs la rouge cotte d'armes
Appartient justement. Ce Roi victorieux
Est justement vestu par ces mocqueurs gens d'armes
D'un manteau qui le marque & Prince & glorieux.

Ô pourpre emplis mon test de ton jus précieux
Et luy fay distiller mille pourprines larmes,
À tant que méditant ton sens mystérieux,
Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces Carmes.

Ta sanglante couleur figure nos péchez
Au dos de cet Agneau par le Père attachez :
Et ce Christ t'endossant se charge de nos crimes.

Ô Christ, ô sainct Agneau, daigne-toi de cacher
Tous mes rouges péchez (brindelles des abysmes)
Dans les sanglans replis du manteau de ta chair.[2]

[1] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 105.
[2] I, II, 63.

Par un processus complexe qui associe le sang au vin, puis le vin à l'eau d'une encre mystique, le « pressoir de la Croix » produit un nectar « précieux ». Remplissant l'alambic constitué par le « test » du fidèle, il est distillé, par la chimie de la foi, en larmes, sang d'encre des *Théorèmes*, dont Julien Gœury dit fort justement qu'il est le produit d'une « liquéfaction spirituelle ».[1]

VIII. A. UNE PARODIE DE SACRE

Au moyen d'une cascade anaphorique de déictiques, le rapporteur délimite le lieu sacrilège qu'est devenu « le prétoire où déjà les troupes sont rangées », le lieu – qui n'est plus profane – où le Prince a été abaissé au rang de « vil esclave ». De lieu de supplice, cet espace est devenu anagogique, il est dès lors l'enceinte où prend place un sacre mystérieux. Scène tragique uniquement caractérisée par les sévices qui y sont infligés – avec une construction lancinante comme une litanie et des rimes peu différenciées [ne/ʒe] –, cet espace géographique s'organise peu à peu en espace mystique, à travers un rituel profanatoire qui fait émerger l'image du « Christ aux outrages » :

> Là de joncs épineux son chef est couronné.
> Là chacun a sur lui cent pouilles dégorgées,
> Là d'un manteau de pourpre il est environné,
> Rien ne peut assovir ces âmes enragées.[2]

Là où seraient attendues des louanges dues à la personne bientôt intronisée, s'imposent des « pouilles » qui ne sont que souillure verbale. Puis le rapporteur rend compte plus précisément du « rituel » de stigmatisation et de disgrâce, véritable dégradation qui prend ici l'aspect d'un « sacre inversé ». Le rituel met en place une scène cruelle de « carnaval » avec l'attribution parodique des signes du pouvoir dégradé et le vomissement d'injures (avec lesquelles d'après Mikhaïl Baktine, le corps et le bas sont, par dérision, exaltés). Ce sont autant d'éléments du rituel qui donnent en spectacle un hommage profanatoire :

> Un coquin lui façonne un Sceptre de Suseau,
> L'autre garnit sa main d'un tremblotant Roseau
> Et pour le saluer met un genouil à terre.[3]

Enfin, par un effet de métalepse, le récitant identifie le commanditaire de ce rituel cruel ; il s'agit de l'Ennemi, le « contre-Prince » si friand d'inversion. L'exercitant interpelle ses valets, les soldats qui ont tourné le Christ en dérision, pour les railler :

> Moqueurs, que vos mépris nous apportent du fruit,
> Qu'ils sont mystérieux, qu'ils vous feront la guerre !
> Votre Prince sera par ses œuvres détruit.[4]

La réalité historique à laquelle renvoie ce sonnet est celle de l'exhibition d'un condamné par des soldats qui l'ont travesti en prince afin de l'outrager. Mais le poète – et avec lui bien évidemment l'Église – voient dans cette supercherie l'éclatante révélation de la Vérité, par le truchement d'une image mentale-image de piété. De fait, les moqueurs sont moqués par La Ceppède car ils ont raison même s'ils l'ignorent : le Christ est un Prince et le Prince le plus puissant d'entre les princes. La Ceppède affirme que

[1] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 457.
[2] I, II, 62.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibid.*

croyant déformer la réalité (le travestissement d'un esclave en prince), les soldats ont révélé la vérité portée par cette réalité : l'habit a dévoilé le Prince qui se cachait sous l'apparence d'une condition servile. Cette lecture corrective qui nie l'évidence des apparences, se révèle – parce qu'elle est paradoxale et mystérieuse – être le point originel privilégié d'une plongée méditative. La réalité (l'insulte qui accompagne le supplice et qui en constitue un élément) qui était d'abord un fait, un des événements qui jalonnent la Passion, est devenue une image – celle du *Christ aux outrages*. Dans une habile et mystérieuse antéisagoge[1] – figure qui repose sur l'art du renversement si prisé par l'esthétique baroque –, La Ceppède substitue, sur un mode subtilement ironique[2], une image glorieuse à une image avilissante selon une démarche qui n'est pas sans rappeler une anamorphose. Si l'on nous permet un parallèle avec le célèbre tableau *Les Ambassadeurs* d'Hans Holbein, on sera étonné de voir que l'une et l'autre œuvre imposent un pas de côté pour faire éclater la vérité et percevoir avec justesse la réalité. Mais alors que c'est la Mort qui se cache dans le cadre d'Holbein (avant d'être dévoilée), c'est la Gloire – que l'on avait voulu travestir – qui éclate, par antanaclase, dans la scène ignoble dévoilant la transmutation de l'orgueil démesuré des bourreaux en gloire véritable de la victime sainte. La Ceppède ne modifie aucunement l'image graphiquement mais fait en sorte que le spectateur change de point de vue interprétatif en accommodant différemment son appréhension de la réalité fixée en tableau. De même que le maître d'Augsbourg impose un déplacement de point de vue pour une plus juste appréhension de l'ensemble et redresser l'image pour faire apparaître l'élément le plus signifiant de son chef d'œuvre, à savoir le crâne, de même le poète conduit le spectateur à faire spirituellement une indispensable remise en cause de la réalité que ses sens appréhendent, pour en découvrir le sens véritable[3].

En effet, La Ceppède ne fait pas que l'expérience d'une absence, *via* l'image du Christ supplicié comme put s'y employer Fra Angelico sur la fresque du couvent Saint Marc de Florence ou Mathias Grünewald sur le panneau de bois de l'*Alte Pinakothek* de Munich. Ce tableau, ces fresques, ne sont que des images ayant pour objet de saturer de pathétique la vision du dévot-spectateur. Tandis que ces images donnent à voir l'outrage, La Ceppède proclame, dans la méditation 63, son souhait non seulement d'évoquer lui aussi cet outrage mais de dépasser cette *mimesis* tragique en restituant physiquement le Christ par ses carmes ensanglantés. Il ne s'agit donc pas, pour lui, de se limiter à l'évocation mimétique du Christ aux outrages comme peut le faire un tableau, simple image physique, mais de restituer dans une démarche métaphysique, la réalité ontologique du Christ. Le projet n'est plus une représentation mais une transsubstantiation *per visum*.

L'énonciation du sonnet suivant prend ses distances d'avec les bourreaux, valets de Satan. Le présent gnomique instaure une solennité qui accompagne le dévoilement de la signification réelle de ce rituel qui se voulait parodique. Le prédicat « sont mystérieux » attaché au thème « mépris » l'atteste par-delà l'oxymore. Ce qui paraissait ironie pure (« vos mépris nous apportent du fruit ») se révèle devenir un grave constat, dénué de tout esprit de distanciation. En effet, ce qui, par moquerie, se voulait chez les « gens d'armes » anticatastase ironique – sacre parodique et authentique souillure – s'accomplit en toute justesse et en toute justice en qualité de révélation avérée. Ce qui se voulait imitation bouffonne et cruelle

[1] Henri Morier, *op. cit.*, p. 111 : « sorte d'antithèse dans laquelle on oppose une réalité niée à la situation affirmée […] action de remplacer une chose par une chose opposée "mettre à la place de" ».

[2] L'adverbe « justement » répété sur deux vers consécutifs affirme avec force la conviction du croyant mais, ce terme raille aussi, ironiquement, la logique honteuse et erronée des soudards. Sans le vouloir ni le concevoir, « ces menteurs disent vrai » (I, II, 36) !

[3] Tableau exposé au *National Gallery Museum* de Londres dans lequel le spectateur qui fait face au tableau doit se déplacer physiquement pour en comprendre la juste signification.

est attesté par le narrateur comme un sacre légitime et grave. La répétition de l'adverbe « justement » ayant perdu, dès lors, sa connotation ironique devient strictement dénotative :

> Aux Monarques vainqueurs, la rouge cotte d'armes
> Appartient justement. Ce Roi victorieux
> Est justement vêtu par ces moqueurs Gens d'armes
> D'un manteau qui le marque et Prince, et glorieux.[1]

Le traitement dégradant se mue en cérémonie solennelle, un sacre. Il donne accès à la phénoménologie d'une théophanie conduisant, par la contemplation et la méditation, à la plénitude d'une expérience mystique.

VIII. B. PHÉNOMÉNOLOGIE D'UNE THÉOPHANIE : DE LA CONTEMPLATION À LA FUSION

La méditation repose sur la contemplation initiale d'un objet, « le manteau rouge », moins vêtement qu'objet chargé de vertus « magiques » comme le « manteau d'Élie »[2]. Selon Frédéric Cousinié, cette « mise en présence »[3] d'un élément chargé de symboles constitue la première étape de l'ouverture de l'âme vers une méditation :

> [F]ace-à-face qui doit, dans les pratiques méditatives usuelles, conduire à « une mise en présence » avec l'objet de la contemplation, à une conformation intérieure de l'un à l'autre, voire à la substitution d'un sujet à l'autre où le chrétien se revêt du Christ.[4]

Ici l'objet n'est pas un objet-fétiche mais une image de l'objet sacré, une image mentale que l'on pourrait apparenter à un détail des *arma christi* par la présence émotive qu'il fait naître et qui actualise de façon particulièrement vive un récit majeur de la Passion. La confrontation, à travers cette image, se traduit par un éblouissement, un contact optique abrupt, doublé d'un éclat synesthésique auditif : la couleur rouge vibre visuellement mais résonne aussi phonétiquement avec le cortège des consonnes occlusives qui l'encadrent en salve éclatante[5].

Puis le regard, qui constitue un premier contact – même s'il n'est qu'optique – identifie dans cette couleur rouge, une « marque ». Cette « marque » donne à voir autant qu'elle légitime – comme l'adverbe « justement » l'assure avec force – une double élection : celle du rang social (« monarques ») et celle de l'*ethos* (« vainqueurs ») du héros. Intensité et immédiateté sont indissociables. La couleur rouge n'est pas ici objective car l'antéposition de l'adjectif « rouge » fait entrer cette « cotte d'armes » dans une logique de la prédication d'existence. La couleur rouge associée à la « cotte d'armes » la charge d'une signification symbolique. Le « manteau de pourpre », vêtement évoqué au sonnet précédent[6] est devenu désormais l'attribut d'un guerrier puissant.

---

[1] I, II, 63.
[2] II, III, 2.
[3] Avec ce qui s'apparenterait, dans un autre contexte, chez un enfant à un objet transitionnel, objet à la fois matériel et sensoriel.
[4] Frédéric Cousinié, Esthétique des fluides, Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVIIe siècle, Paris, Édition du Félin, 2011, p. 75.
[5] [o m o n a r k ə v ɛ̃ k w œ r l a r u ʒ ə k ɔ t ə d a r m ə]
[6] I, II, 62, « Là d'un manteau de pourpre il est environné ».

Le rouge matérialise visuellement d'un seul regard une double distance : en premier lieu, la distance entre celui qui de « victime » est reconnu aussitôt comme « Roi victorieux » – car les « gens d'armes » qui l'environnent sont rétrogradés, de fait, au rang de simples sicaires – mais aussi le rouge établit la distance qui sied entre ce roi que sa majesté rend intouchable, inaccessible, et le spectateur profane qui doit lui être extérieur.

La contemplation du manteau, synecdoque du monarque, conduit alors logiquement à promouvoir sa couleur rouge au rang de « pourpre », symbole littéraire du pouvoir. La contemplation de cet objet qui se transformera au vers 14 en corps ensanglanté du Christ, « Dans les sanglans replis du manteau de ta chair », peut donc, à ce stade de l'expérience, être légitimement rapprochée de l'ostension de l'hostie, elle devient une manifestation de latrie. La pourpre se métamorphose alors en une humeur singulière, le sang du Christ qui inonde le quatrain suivant. Cette matière portée par une nouvelle énonciation est mise en exergue par une apostrophe solennelle :

> Ô pourpre emplis mon test de ton jus précieux
> Et luy fay distiller mille pourprines larmes.[1]

À cet instant précis, la pourpre est le signe d'une élection ontologique (le rang de Prince n'est plus ici social mais mystique) et triomphale (glorieux). Elle prend le pas sur la simple couleur rouge, elle se densifie portée par un vocatif passionné, « ô pourpre ». L'apostrophe s'articule sur deux impératifs relevant d'un mode désidératif (« emplis » / « fay »). La nouvelle énonciation introduit le « je » qui de témoin « hétérodiégétique » bascule lui-même au cœur du mystère.

La scène change immédiatement d'enjeu par un effet de saturation de la couleur et de l'émotion : la perception visuelle du « rouge », hypnotique, est devenue haptique, la couleur est maintenant matière, onde submersive. L'expérience d'abord visuelle vient de basculer dans une surréalité, insensiblement mais radicalement, selon un effet inframince[2] qu'avait défini le peintre Marcel Duchamp. La couleur rouge transmuée d'une surface en un fluide en expansion comble à ras-bord un récipient dédié à sa collecte. Or, ce récipient est biologique : il est, ciboire mystique, constitué par le crâne du spectateur. Comme insensiblement, cette humeur vient de provoquer une submersion intérieure. Cette transsubstantiation s'inscrit dans un processus digne de la plus belle esthétique baroque qu'avait définie avec sobriété et infinie justesse, Jean Rousset[3]. Cette épiphanie conduit cette humeur, une fois distillée, à un débordement par les brèches des yeux dont la fonction n'est plus la vision – qui vient d'être intériorisée – mais la diffusion de larmes de sang.

VIII. C. LE DISTILLAT DES ÉMOTIONS : DE L'INTIMITÉ DE LA CONVERSION À L'ÉCRITURE INSPIRÉE

La couleur s'est donc faite « jus précieux ». Le regard se noie dans un flux – une matérialisation – qui s'est traduit par un renversement intérieur (« emplis mon test »). Cette humeur est devenue

[1] I, II, 63.

[2] « Inframince » (note de Marcel Duchamp) : « séparation infra mince entre le bruit de détonation d'un fusil (très proche) et la marque de l'apparition de la marque de la balle sur la cible » (maximum distance maximum 3 à 4 mètres. — tir de foire).

[3] « Il y a développement et progression par accumulation de symboles apparentés, dont l'unité d'origine provoque le passage de l'un à l'autre » (Jean Rousset, « La poésie baroque au temps de Malherbe : la métaphore », *Dix-septième siècle*, avril 1956, n° 31, p. 356).

« pourpre » alors sublimée (« distille ») pour conduire, à travers une véritable phénoménologie *via* une alchimie émotionnelle, à des larmes manifestations d'une « effusion généralisée » :

> Le sang n'est pas seulement une substance symbolique donnant lieu à de savantes analyses doctrinales ou figuratives, toujours fondées sur des configurations phono-sémantiques remarquables. L'effusion revient sous des formes différentes, les phénomènes matériels préparant les phénomènes spirituels. Ce topos des larmes de sang ne se comprend ainsi que dans un contexte d'effusion généralisée. Les solutions physiologiques mêlent le sang et l'eau, ou bien les crachats et le sang.[1]

Cette humeur précieuse est restituée et avec elle l'émotion qui a permis cette métamorphose. Elle est fixée dans une trace inspirée : l'écriture poétique. Celle-ci est à la fois matérielle (le sang-encre), spirituelle (le carme) et sublime (poétique). Anagogique, elle permet l'adhérence par une véritable fusion avec le Christ. Il s'agit d'une « inclusion inversée » : l'orant qui a absorbé le Christ par métonymie visuelle, aspire à son propre effacement, son aliénation par dissolution dans le Christ. Il aspire à se fondre en Lui, s'y perdre. Par l'oraison, la signification se fait aussi tropologique puisque l'orant se trouve maintenant placé par cette contemplation méditative dans une posture pénitentielle : « ta sanglante couleur figure nos péchés » jusqu'à ce que la fusion se parachève par une absolution.

Lance K. Donaldson-Evans qui a distingué, lui aussi, à deux reprises[2], ce sonnet singulier dans toute l'œuvre de La Ceppède, reconnaît à travers lui un dépassement qui métamorphose cette poésie en expérience mystique :

> Ce changement de ton surpasse l'émotion du second quatrain et nous transporte dans un domaine plus élevé où le pécheur parle à son Dieu, face à face, et où la volonté reprend les rênes des émotions pour diriger l'âme sur le chemin du repentir.[3]

La Ceppède fait œuvre de peintre pathétique en composant un « cliché » qui – pour reprendre la terminologie que Roland Barthes applique à la photographie – fait basculer le *studium* de la Passion dans une expérience méditative provoquée par l'accroche soudaine d'un *punctum* :

> [L]e *studium* […] ne veut pas dire, du moins pas tout de suite « l'étude » mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le studium) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux

[1] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 456-457.
[2] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 30-32 et p. 155-156.
[3] « Ce sonnet […] est une méditation sur un objet concret, le manteau rouge du Christ. Dans le premier quatrain, l'imagination propose le sujet, assez froidement d'ailleurs, et nous décrit le manteau. Le second quatrain est le domaine, non pas de l'intelligence, comme on s'y attendrait, mais des émotions et de la volonté. Tellement émouvant est le paradoxe du Roi de l'univers moqué par ses sujets, que le poète anticipe sur la fin du poème et adresse un colloque passionné à l'objet de sa contemplation. Nous reconnaissons ici l'intensité de l'acte méditatif et le degré de participation du retraitant. Si présent est le poète à la scène qu'il décrit, que le sang du Christ, la couleur du manteau rouge, les larmes du poète ainsi que ses vers ne se distinguent plus. Les larmes deviennent ce sang "tiré de mes yeux" qui se confond avec le sang du Christ pour "ensanglanter" ses vers. Au premier tercet, le poète revient à l'ordre normal de la méditation et l'intelligence analyse la signification spirituelle de la scène décrite : "Ta sanglante couleur figure nos pechez". Le poème se termine sur un ton très personnel, le poète s'adressant au Christ pour demander le pardon de ses péchés qui, comme ses larmes et ses vers eux-mêmes, sont devenus rouges. », *ibidem*.

> décors, aux actions. Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum* c'est aussi : piqûre, petit trou, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).[1]

Ici, le *punctum* est né de la représentation du simulacre de couronnement, épreuve et « point sensible », mis en scène par les « mocqueurs gendarmes »[2]. Cette « image, puissant relais dévotionnel »[3], permet que « la présence vivante remplace la lecture et sa contemplation intérieure »[4] : l'évocation de l'image devient expérience mystique. Par un effet inframince, presque insensiblement, l'image initiale s'efface même dans la rencontre tous les éléments du tableau se fondent dans le signe pourpre, le vêtement d'infamie est devenu le corps du Christ ensanglanté au moyen d'une métaphore filée « dans les sanglans replis du manteau de ta chair ». Mais s'agit-il encore d'une métaphore ? Comparant et comparé ont fusionné… L'écart qu'implique toute figure d'analogie s'est évanoui dans la relation fusionnelle à laquelle aspire l'orant l'adhérence est devenue fusion. C'est la raison pour laquelle, il nous apparaît légitime d'identifier un poème mystique dans ce sonnet qui se détache dans toute l'œuvre laceppédienne. L'image d'un détail – le manteau – est devenue fiction, représentation d'une fusion.

La vision est dynamique. Le basculement rendu possible par le *punctum* conduit à changer non seulement d'angle de vue mais aussi de focale – si l'on accepte l'usage anachronique de la photographie. Le champ visuel se réduit : la vision se focalise sur la couleur qu'elle détaille, l'objet concret (le manteau) s'idéalise dans la symbolique. Le *punctum* a été construit sur la sélection d'un détail (la couleur rouge) – une diatypose – propre à donner à la vision le relief et l'éclat nécessaires à l'accomplissement d'une hypotypose née d'un détail sublime. Avec elle, le manteau donne accès au fidèle à l'infinie profondeur du Christ glorieux, capable d'absorber les abîmes du péché et les rédimer.

La synecdoque du rouge conduit à une métamorphose ontologique : la couleur devient sang, liquide pourpre lui-même métamorphosé en encre rouge, encre mystique qui ensanglante les caractères des *Théorèmes*. Ceux-ci deviennent alors autant de *signes* de la Passion. À double titre : non seulement une fois devenus carmes, ils rendent compte du mystère de la Passion parce que vers consacrés, mais ils permettent aussi au poète d'absorber, vivant cénotaphe, le sang du Christ. Le texte a substitué à un premier aréopage de récepteurs composé de voyeurs complaisants qui organisaient un outrage public, un deuxième parterre de spectateurs (en l'occurrence celui composé par le récitant et le fidèle) qui participent à un spectacle glorieux et intime. Le voyeur a été remplacé par un spectateur devenu lui-même acteur.

---

[1] Roland Barthes, *La Chambre Claire*, *Œuvres Complètes*, t. V, Paris, Seuil, 2002 (1980), p. 809.

[2] Nous constaterons plus avant que le poète peut aussi user de cette accroche, ce *punctum*, non plus sur une scène comme pourraient le faire Caravage ou Philippe de Champaigne mais sur un seul détail « un clou gros et carré » (I, III, 15) lors du crucifiement.

[3] Daniel Arasse, *op. cit.,* p. 81.

[4] Daniel Arasse, *op. cit.,* p. 83.

VIII. D. MÉTAMORPHOSE DU SPECTATEUR EN ACTEUR : LA *MANDUCATIO PER VISUM*

Cette alchimie est à la fois soudaine et ontologique. Si elle dévoile la vraie nature du Christ (corrigeant les apparences trompeuses) elle modifie aussi radicalement la nature du récitant puisqu'elle l'investit, sans transition, d'une mission prophétique portée par l'œuvre poétique :

> À tant que méditant ton sens mystérieux
> Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces Carmes.[1]

Manducatio per visum, elle repose sur la vue[2] et procède à un basculement de l'externe à l'interne[3]. Comme lors d'une eucharistie (*manducatio per os*), l'objet appréhendé par la vision se mue en principe actif de la métamorphose : la vision du Christ opère comme le corps du Christ parce qu'elle est constituée d'une des deux espèces, le sang. Cette métamorphose est appelée par un ardent souhait du récepteur comme en témoignent les deux impératifs « emplis », « daigne-toi » et le factitif « luy fay distiller ». La vision qui investit spirituellement le fidèle, le « convertit » au même titre que l'ingestion du corps du Christ. Ce poème est donc bien un « petit tableau de dévotion », très bel exemple de l'*affectio devotionis* à laquelle Daniel Arasse fait référence dans L*e Détail* :

> Instruire les ignorants de ce qu'ils doivent suivre, rappeler les vérités de la foi, émouvoir la compassion par les souffrances des martyrs ou la joie par la gloire des bienheureux : telles étaient les trois fonctions que la tradition religieuse assignait à la peinture. À partir du XIVe siècle, l'accent se porte progressivement sur la troisième de ces fonctions : émouvoir le fidèle. D'une manière générale, cette intensification pathétique de l'image tient à l'évolution de la conscience religieuse vers l'intériorisation individuelle du sentiment de la faute et du salut. Cette évolution se marque, en particulier, dans le développement d'une nouvelle pratique, la dévotion, qui vise, par la production d'images intérieures, à activer l'« affect dévotionnel », l'*affectum devotionis*. La pratique dévotionnelle s'est diffusée à travers le considérable succès des Meditationes Vitæ Christi du Pseudo-Bonaventure, qui encouragent une récitation dramatique et détaillée des épisodes de la vie du Christ. D'abord collective, la pratique dévotionnelle est progressivement devenue privée et elle a eu alors recours à ces ustensiles précis où les images jouaient en plein leur rôle. Agenouillé sur un prie-Dieu, le dévot utilisait un Livre d'Heures et, éventuellement accrochée au mur, une petite image, parfois explicitement qualifiée de « petit tableau de dévotion ». [4]

La contemplation, expérience sensorielle, conduit à une expérience affective puisque le motif (« le Christ aux outrages ») se dissout dans la couleur qui l'absorbe métonymiquement (le Christ devient manteau, couleur rouge, sang, manteau, chair) dans un effet d'intensification et d'hyperbole[5], déjà familier à la poésie de la Pléiade mais plus fréquent encore dans les vers proprement baroques. L'intensification pathétique se traduit par un déferlement émotionnel dont rend compte la métonymie « couleur-sang » qui peut être donc légitimement rattachée à la transsubstantiation de l'eucharistie *per visum* qu'analyse remarquablement Amélie Bernazzani.[6]

---

[1] I, II, 63.
[2] « O pourpre emplis mon test de ton jus précieux »
[3] Voir V. B. 1. « Image de sonnet, image retable »
[4] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 81.
[5] qui rappelle « la mer [annoncée par]l'oracle Morasthyte » évoquée trois sonnets précédemment.
[6] Amélie Bernazzani, « L'hostie et le retable : la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen Âge », *Acta Iassyensia Comparationis*, 2012, pp. 30-41.

Comme une image, la poésie vit d'une absence qu'elle remplace par une présence vicariante. À première vue, ce sonnet, synecdoque de toute l'œuvre des *Théorèmes*, se présente donc comme le cénotaphe du Christ. Suivant une stratégie de compensation du Christ supplicié, absent/présent, il pallie son absence. Ce théorème précis se proclame lieu de rencontre entre le Christ mort et le dévot-lecteur. Mais, à travers ce poème singulier, mise en abyme sublime de toute l'œuvre, le poète proclame une ambition plus audacieuse encore, celle de devenir lui-même à travers ses carmes – image poétique de la Passion –, le *medium* de l'incarnation du Christ. Le critique Hans Belting analyse cette attribution assez universellement reconnue à l'image. Elle est le seuil privilégié pour le passage de la vision à l'incarnation :

> Dans un grand nombre de cultures, c'est le *medium* de l'incarnation qui est au principe des images […] en tant que double du corps, l'image pouvait être investie par la force vitale invisible. Étant donné que l'image s'engageait à représenter le corps par délégation, elle pouvait tout aussi bien le faire non iconiquement.[1]

Cette incarnation rendue possible par la méditation induit, dans l'œuvre de La Ceppède, que cette poésie ne soit pas que l'évocation mimétique de la Passion du Christ, mais qu'elle en devienne l'incarnation transsubstantiée par le truchement d'une encre faite de sang, comme le répète le poète avant de clore les *Théorèmes Spirituels* de 1613 :

> A toi, Prince du Pôle, en est dû justement
> Tout le gain : je te l'offre en ce mien rude style,
> Vois mon offrande, et fais que le sang qui distille
> De mes vers, soit des tiens le doux ébattement.[2]

L'expérience mystique de ce sonnet singulier repose sur la sincérité et la puissance émotionnelle dont la science contemporaine des neurosciences confirme et explique physiologiquement l'existence avec la puissance empathique permise par les neurones-miroirs. S'opère un transfert d'un spectacle tragique en un vertige intérieur chez le spectateur dévot.

Orphée chrétien, La Ceppède aspire à devenir le psychopompe reliant le Christ et le lectorat dévot à travers le *medium* de ses carmes selon une ambition que nous allons tenter de préciser dans une première conclusion consacrée à ce sonnet sublime qui se détache des cinq cent dix-neuf autres méditations.

VIII. E. DE LA *MIMESIS* À L'EXPÉRIENCE MYSTIQUE

Seuls deux sonnets symboliques[3] marqués par des couleurs extrêmement significatives, le blanc et le rouge, permettent d'accéder aux *imagines pietatis*. Elles seules, telles que les a définies Erwin Panofsky[4], bouleversent toute temporalité, ouvrent un espace temporel consacré, l'« huy de l'éternité ». À travers elles, il est possible de mesurer combien « la conscience s'assimil[e] à la chose représentée » en l'occurrence les vêtements d'infamie portés par le Christ aux outrages. À travers ces représentations, elles cherchent à donner accès au Christ lui-même. Le poète aspire mystiquement à se fondre, lui-même, dans le corps du Christ, à se fondre, se perdre dans le « manteau de sa chair ». Le poème efface toute distinction

[1] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard collection « le temps des images », Paris, 2004, p. 216.
[2] Vœu final pour les *Théorèmes Spirituels* de 1613. « Prince du Pôle » : prince du Ciel.
[3] I, I, 54 et I, I, 63.
[4] Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, « Imago pietatis », Paris, Flammarion, 1997, p. 14.

entre externe (le manteau) et interne (la chair) comme il aspire lui-même (distinct de la personne du Christ, externe à Lui) à fusionner avec Lui, en Lui se perdre (consubstantialité interne). Les *imagines pietatis* que déploient quelques sonnets – notamment ce « sonnet en rouge » – ouvrent sur une expérience spirituelle, en aucun cas esthétique. Elle n'est pas non plus limitée à une expérience « simplement » intellectuelle. De cette sublimation implorée marquée par une mise en scène d'une extrême humilité – comme en témoigne l'oraison « daigne-toi » – l'orant, et par son truchement le lecteur fidèle, émergeront, purifiés, grâce à ce feu divin connoté par la couleur rouge du sang purpurin du Rédempteur. Cette purification par un sang du Christ, pur produit de la méditation, rappelle l'annotation consacrée au crucifix de bois qui saignait d'un sang miraculeux[1] (« ce n'est point du mesme sang du corps ; mais celuy qui sortit miraculeusement de son son Image qui fut crucifiée long-temps après luy ») liquide lustral qui contribue activement à la conversion de bourreaux devenus des fidèles ardents.

La conversion d'abord provoquée par l'image de l'outrage s'appuie sur une duplication de la Passion (sacrement de l'Eucharistie) qui implique pour le fidèle catholique une transsubstantiation. Confronté à l'image du *Christ aux outrages*, il prie Dieu de s'incarner dans son corps, de l'investir physiquement « emplis mon test de ton jus précieux » afin qu'il puisse à travers ses vers consacrés non plus simplement le représenter mais à certains égards l'incarner. Ses vers sont désormais des carmes écrits avec l'encre de ses yeux, c'est-à-dire des vers « ensanglantés » du sang même du Christ, ils en sont son « image spirituelle », son « *eidôlon* »[2], vase spirituel qui recueille un sang miraculeux restitué par la poésie. Dès lors, il est compréhensible que ces mêmes poésies ne soient plus de simples sonnets mais des « théorèmes » autrement dit des vers produits d'une méditation (« méditant ton sens mystérieux »), par métonymie, d'authentiques méditations. Le corps iconique de l'image du Christ est restitué sous ses espèces eucharistiques par le sang de l'encre poétique comme la statue du Christ qu'il mettra en scène dans l'annotation 3 du sonnet II, I, 33, « De ce bois qu'il perça » devenue corps du Christ miraculeux.

IX. Les *Théorèmes,* une icône du Christ ?

Nous prenons la liberté de citer ici la partie narrative de cette annotation – malgré sa longueur, et elle est reproduite dans son intégralité en annexe – pour deux raisons : en premier lieu, elle évoque un outrage parodiant l'épisode du Christ aux outrages, en second lieu, elle l'associe au coup de lance porté par Longin sur le cadavre du Christ et provoque une hémorragie. Ce double outrage fait de « pouilles » – terme utilisé par La Ceppède à la fois dans le sonnet I, II, 62[3] et dans l'annotation – et d'une agression physique se concrétise par un épanchement du sang du Christ.

[1] Extrait de l'annotation *De ce bois qu'il perça* p. 94 du sonnet II, I, 33 citée dans son intégralité en annexe p. 573.
[2] Hans Belting, *op. cit.*, p. 217. « le terme "*eidôlon*" signifiait donc aussi bien un corps iconique qui attendait une âme, qu'une âme qui se cherchait un corps ».
[3] « Là chacun a sur lui cent pouilles dégorgées » / [Il] vomit cent blasphèmes contre Jésus-Christ, pouille son hoste ».

> Il y a en Syrie une Cité entre Tyr, & Sidon nommée Berith, de la domination d'Antioche, en laquelle habitoient grand nombre d'Hébrieux, & quelques Chrestiens, un desquels ayant prins à loüage une maisonnette y logea tout contre la muraille vis-à-vis de son lit une Image de Jésus-Christ justement de sa taille. Longtemps après il cerche et trouve un logis plus spacieux, auquel il transporte tout ce qu'il avoit dans le premier, excepté ceste Image qui par oubly, ou par quelque secret de la providence de Dieu, demeura en ceste première logette délaissée, & après habitée par un Juif qui y logea quelque temps sans prendre garde à ceste Image. Un jour il invita à disner un de ses compagnons qui estant à table jette ses yeux dans ce recoin de muraille où elle estoit aucunement cachée. Il l'advise, entre en furie, vomit cent blasphèmes contre Jésus-Christ, pouille son hoste, & le défère aux Princes des Prestres, qui accompaignez des anciens du peuple se portent sur le lieu, vérifient ceste accusation, saisissent l'accusé, luy font toute sorte d'injures, le torturent, & le chassent à demy mort de leur Synagogue. Après ils saisissent irreveremment ceste Image, la jettent par terre, & disent qu'ils devoient faire toutes les mesmes indignitez que leurs pères avoient fait à celuy qu'elle resfiguroit : Et soudain ils luy crachent en la face, la soufflètent, & luy percent de cloux les mains, & les pieds, la couronnent d'espines, luy portent à la bouche du fiel, & du vinaigre, la frappent d'un rouzeau à la teste, & l'un d'eux en fin luy donne dans le flanc un rude coup de lance : & du lieu que le fer perça (comme de la playe du Christ) sortit tout soudain & découla longuement du sang & de l'eau en grande abondance. Les Juifs font aporter un vase pour recevoir ce sang, & ceste eau, dont il est soudain remply, & disent entre eux : On compte merveilles de ce Christ, faisons conserver ceste eau et ce sang dans nostre Synagogue, appellons y nos malades, & leur en faisons des onctions, & nous verrons ce qui en sera, ils le pratiquent ainsi sur un paralytique, sur un aveugle, & sur plusieurs autres malades, tous lesquels par l'application de ce baume miraculeux sont aussi tost guéris. A ce coup les Princes des Prestres, les Anciens & toute la multitude des Juifs se convertissent, & adorent Jésus-Christ crucifié. Et s'en vont au Métropolitain, qui les enquiert soigneusement de ce fait, & puis mande venir à luy ce Chrestien, qui avoit posé & oublié ceste Image en ladicte maison, duquel il apprend qu'elle fut jadis taillée de la main de Nicodème (qui vint vers Jésus-Christ de nuict). Que ce grand sculpteur mourant la délaissa à Gamaliel, Gamaliel à Jacques, Jacques à Simeon, Simeon à Zachée, & ainsi par succession de l'un à l'autre jusques à la subversion de Jérusalem 43. ans après l'Ascension du Seigneur : Que deux ans avant la venue de Tite Vespasian, les fidèles, qui estoient dans ladicte ville, furent admonestez par le S. Esprit d'en sortir & d'emporter tout ce qu'ils avoient appartenant à leur vraye Religion, au Royaume d'Agrippa confedéré des Romains. Ce qu'ils firent. Et luy mesme qui avoit aprins le tout par tradition de ses majeurs, & qui par droit héritager d'iceux possédoit ceste Image quant & luy en Syrie, où elle a esté du despuis. Soudain ce bon Evesque baptise tous ces Juifs convertis, & penitens : consacre leur Synagogue à leur réquisition sous le tiltre de S. Sauveur, distribue ce sang, & ceste eau dont ladite cruche estoit pleine, en des petites bouteilles de verre, & les envoye par toutes les Eglises des Chrestiens : & les prie de fester desormais solemnellement le neuviesme de Novembre jour auquel ce miracle avoit esté fait.

Or, ce que La Ceppède qualifie d'« image » est une représentation miraculeuse du Christ qui fait d'elle une véritable relique, capable de saigner après une profanation. À ce miracle est attribuée l'origine de la conversion de nombreux Juifs. La Ceppède reprend ici un des poncifs antisémites de la profanation de l'hostie, conclue dans cas précis par une conversion miraculeuse. Mais ce qui n'est qu'une anecdote merveilleuse pieusement rapportée, se voit ici, de fait, ontologiquement associé à son œuvre par l'hémorragie lacrymale. Comme à l'*eidôlon* du crucifix taillé de la main même de Nicodème, œuvre d'art et reliquaire du sang du Christ, La Ceppède attribue aux *Théorèmes* une fonction « évangélisatrice ». Il endosse, pour sa part, tant dans le sonnet que dans l'annotation associée par cet épanchement hémorragique, la fonction d'officiant et d'intercesseur – comme s'y emploie le Métropolitain, le « bon evesque » de l'annotation – s'adressant alternativement aux acteurs de la Passion et à son lecteur (qu'il incarne) dans un double dialogisme.

X. Un double dialogisme

Ce double visage du récitant constitue bien un élément-clef du manuel de dévotion. En effet, le récitant se présente comme un témoin direct de la Passion. Immergé au cœur de la tragédie au même titre que les Apôtres qu'il ne manque pas d'admonester, exhorter lorsqu'il les juge défaillants, il bénéficie d'un accès direct au Christ lui-même. À la différence des mystiques pour qui se perdre en soi est la condition cardinale pour se retrouver dans le vide de « l'Unique » et se lancer à corps perdu dans l'expérience de « la Nuit Obscure » comme Jean de la Croix, le « je » du récitant est omniprésent dans les vers laceppédiens. Cette omniprésence du récitant dans les vers rend compte de sa présence physique, par la composition de lieu (que nous analyserons ci-après) sur les différentes scènes du crime dont il est le témoin direct : le jardin avec l'arrestation, le prétoire avec le jugement, le Calvaire où il se tient comme les autres derniers fidèles au pied de la Croix.

Si l'expérience mystique exige « une mort à soi » comme l'affirme Thérèse d'Avila puisque « marcher vers le sans-nom, c'est d'abord sortir de soi, de "ses puissances", comme on disait à l'époque : à savoir la mémoire, la volonté et l'entendement »[1], l'expérience dévote conduite par La Ceppède exige, elle, *a contrario*, la médiation d'un grand témoin qui puisse être les yeux et les oreilles du fidèle. Il importe en effet que par ses émotions de médium, de *vates* converti, rien, au plus intime du Mystère de la Rédemption, ne soit perdu. Avant de se perdre dans le Christ, de se fondre dans « les sanglants replis du manteau de [sa] chair »[2], il faut d'abord le suivre tout au long de son chemin de souffrance, en qualité de témoin. Or, cette immersion n'est rendue possible que par l'entremise du récitant. Tout doit, grâce à la médiation du récitant dans l'univers tragique, être transmis aux témoins qu'aspirent à devenir, par délégation, les fidèles. Comme dans les *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola, comme dans nombre manuels de méditation – comme le souligne Frédéric Cousinié –, l'exercitant évolue dans un « tuilage temporel » composé de temps qui se chevauchent et lui permettent d'opérer ces allers-retours entre le non-temps de l'Éternité, le temps historique de la Passion, sa propre temporalité qui est aussi celle de son lecteur :

> Une telle pratique pouvait être encore complexifiée et enrichie dans d'autres méditations proposées par Loyola et ses successeurs. Dans la méditation sur l'Incarnation par exemple (deuxième semaine, premier jour), l'exercitant était tenu d'articuler, successivement ou simultanément, en une sorte de « montage alterné », plusieurs espaces, plusieurs temporalités, tout en projetant ou déléguant son propre regard au sein de l'œuvre, selon le principe de « transfert déictique » (Karl Bülher) où le lecteur est censé se placer dans une partie imaginaire de l'univers représenté, désignée comme « centre déictique » à partir duquel il peut se repérer par rapport aux indications déictiques employées dans le récit fictionnel. […] Le rapport au temps est tout aussi paradoxal, exigeant de l'exercitant de se placer dans cet hors temps qu'est « l'éternité » où la divinité a établi le temps de la rédemption, dans ce temps historique passé où l'incarnation s'est effectivement réalisée selon une chronologie que restitue l'exercitant, ou encore dans ce futur personnel qu'est sa propre vie transformée et perfectionnée par l'exercice de l'oraison.[3]

[1] Thérèse d'Avila, Jean de la Croix, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, Notice de présentation de *Nuit Obscure* par Jacques Ancet, p. 1034.
[2] I, II, 63.
[3] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 61.

Ainsi, l'expérience dévote à laquelle se prépare le fidèle est une expérience transitive, en quelque sorte, dans laquelle le récitant joue un rôle essentiel jamais remis en cause qui le rend maître du jeu de la méditation. On accole d'ailleurs trop facilement, sans réellement justifier cette acception, à la poésie de La Ceppède, le qualificatif de « mystique » pour caractériser une poésie qui n'est justement pas un langage effaré de l'indicible. Bien qu'il ait été couronné « géant de la poésie mystique » par Jean Bastaire[1], le magistrat aixois est d'abord un poète dévot dont les méditations ne conduisent qu'exceptionnellement[2] à l'exultation des sens de l'amour total chanté par Thérèse d'Avila ou Jean de la Croix. Conformément au chemin tracé par les Écritures, les *Théorèmes* organisent, plus rationnellement, un compagnonnage théologique pour définir une voie à la méditation sous la houlette d'un guide, afin de rendre « [l]es liseurs de [son] Amour épris »[3].

Dès lors, ce langage se situe aux antipodes théologiques de deux approches visant pourtant elles aussi à accéder au mystère : celle de la pensée reformée et celle de l'expérience mystique. La première revendique énergiquement en effet un accès direct de la créature à son Créateur qui lui parle intimement, alors que La Ceppède introduit un médiateur, un truchement, dont rend compte d'ailleurs son choix de la figure prophétique d'Osée pour le représenter dans la présentation de son œuvre. La Ceppède semble s'inscrire dans le sillage décrit par Umberto Eco des

> proto-humanistes [qui] vont récupérer dans le répertoire scolastique la notion bien floue de *poeta theologus* […] qu'ils revigorent afin de combattre les tenants d'une position intellectualiste et aristotélique (comme le thomiste frère Giovannino de Mantoue) introduisant en contrebande, sous le couvert de notions traditionnelles, un concept de poésie tout à fait inédit. [4]

Paul Chilton semble confirmer cette analyse et l'applique à La Ceppède en soulignant combien compte pour lui le commentaire exégétique :

> *The Pléiade poets were, however, familiar with the idea of levels of Scriptural and literary interpretation, and retained a version of levels of the neo-Platonic conception of poeta theologus, the gardian of mysteries which he veiled in poetic obscurity. Such views tended to encourage the idea that words contained inherent mystical meaning, and to authorize the utilization of various kind of imagery and allegory in poetry. However, it is the religious poets marginaly associated with the Pléiade who realize these conceptions in the biblical and theological terms indicated above. It is they, with their secure metaphysical framework, who are able to realize the Pléiade dream in a "theologie allegoricque". In his occasional theoretical remarks, as well in practice, La Ceppede bears it out. Thus he describes his work as the offspring of the divine Muse bearing the prophetic book written within and without, and more explicity as the "*porteur & gardien de ces divines Tables, dans les seuls caractères desquels l'ignorant trouve, la parfaicte science : le sçavant, l'immortel profit du sçavoir*". The background to this would seem to be current neo-Platonic ideas about symbolization. The imagery of inner and outer for sacred mystery and uninitiated profanity may be related to the view that pagan poets conveyed divine truths to (and simultaneously protected them from) the common people. But it should be borne in mind that devout humanistic poetics is concerned with communication, and outer and inner are not necessarily opposed. The outer symbol conveys intuitively what can be revealed as inner truth by explication – a notion closely bound up with that of exegetic commentary which has already been seen to be fundamental in La Ceppede.* [5]

[1] Jean Bastaire, *La Passion du Christ selon les poètes baroques français*, Paris, La Différence, 1993, p. 10.
[2] À nos yeux, seul le « sonnet en rouge » peut être tenu pour mystique.
[3] I, III, 81.
[4] Umberto Eco, *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale,* Paris, Grasset, 1987, p. 196.
[5] Paul Chilton, *op. cit.* pp. 102-103 : « Les poètes de la Pléiade adhèrent cependant à l'idée de niveaux d'interprétation scripturale et littéraire, et se rangent à la conception de niveaux de signification, en accord avec la conception néo-platonicienne du *poeta theologus*, le gardien des mystères qu'il voilait dans une

La Ceppède n'est donc pas un poète mystique mais un passeur, un *poeta theologus*, qui par une expérience immersive au sein de la Passion, transmet les enseignements portés par le commentaire exégétique. En cela, l'échange lacéppédien (entre le Christ, le fidèle et le récitant) se démarque, en raison de cette médiation, de l'expérience mystique que distingue et analyse Michel de Certeau dans *La Fable Mystique*[1]. Quand le récitant s'adresse au Christ, à son Père, aux Apôtres ou aux bourreaux qu'ils soient Juifs ou Romains, il est acteur d'une mission à l'intérieur de ce monde tragique qu'il investit et qu'il s'emploie à

---

obscurité poétique. De telles vues tendaient à encourager l'idée que les mots contenaient intrinsèquement une signification mystique et tendaient à autoriser l'utilisation de divers types d'images et d'allégories dans la poésie. Cependant, ce sont les poètes religieux marginaux associés à la Pléiade qui réalisent ces conceptions dans les termes bibliques et théologiques indiqués ci-dessus. Ce sont eux, avec leur cadre métaphysique sécurisé, qui sont capables de réaliser le rêve de la Pléiade dans une "théologie allégorique". Dans ses remarques théoriques occasionnelles, ainsi que dans la pratique, La Ceppede le confirme. Ainsi, il décrit son œuvre comme la progéniture de la divine Muse portant le livre prophétique écrit à l'intérieur et à l'extérieur, et plus explicitement comme le "porteur & gardien de ces divines Tables, dans les seuls caractères desquels l'ignorant trouve, la parfaicte science : le sçavant, l'immortel profit du sçavoir". L'arrière-plan semble être les idées néo-platoniciennes d'alors sur la symbolisation. L'image de l'intérieur et de l'extérieur pour le mystère sacré et la vérité profane pour le non-initié peut être liée à l'idée que les poètes païens transmettaient des vérités divines aux gens ordinaires (et les protégeaient ainsi dans le même temps). Mais il ne faut pas oublier que la poétique humaniste pieuse se préoccupe de la communication et que, pour elle, l'extérieur et l'intérieur ne sont pas nécessairement opposés. Le symbole extérieur transmet intuitivement ce qui peut être révélé comme vérité intérieure par l'explication - une notion étroitement liée à celle du commentaire exégétique qui a déjà été considérée comme fondamentale dans l'œuvre de La Ceppède. »

[1] Michel de Certeau, *La fable mystique* I, Paris, Gallimard, 1987. p. 219 : « Thérèse d'Avila tient pour décisive son expérience des confesseurs qui se sont trompés (*engañarse*) ou qu'elle a trompés. Aux "maîtres" qui "ne l'entendent pas" suppléeront les ouvrages spirituels (qui, tels des romans d'amour, lui racontent ses désirs), ou les "entretiens" (*tratos*) et "conversations" dans une *buena compañia*, oui bien ses propres "songes" et "folies". De son côté, Jean de la Croix écrit *La Montée du Carmel* pour ceux et celles qui cherchent en vain une écoute. Son livre tend à suppléer ce manque : "C'est une chose rude et pénible qu'une âme ne s'entende pas et ne trouve personne qui l'entende". Par une réciprocité qui renvoie à la confusion des langues à Babel (*por no entender ellos la lengua*…), on ne peut s'entendre soi-même sans être entendu. Plus tard, Jean-Joseph Surin évoque les "supérieurs", "directeurs ou pères spirituels" qui se sont presque tous trompés : "Je ne cessais de chercher quelqu'un à qui découvrir mon cœur." Mais il ne trouve auprès de ces "sages et graves" interlocuteurs que des "oppressions incroyables". Une interrogation générale s'étend à la double face de l'*oratio* : son procès interne et son procès externe sont indissociables. Rien d'"Autre" ne parle à l'âme s'il n'y a pas un tiers pour l'écouter. Quelles que soient les issues que les "communications" mystiques vont ouvrir, les deux verbes parler et entendre désignent le centre, incertain et nécessaire, autour duquel se produisent des cercles de langage. On pourrait suggérer, à un siècle de distance, deux repères qui indiquent de quelle hésitation grandissante s'accompagne le désir de la Parole. En 1543, préfaçant l'édition des Psaumes, Calvin assure, avec un sens de la pudeur qui est un trait de son style : "Dieu nous met en la bouche les paroles comme si lui-même chantait en nous." Le "comme si" enlève à la voix humaine le chant humain qui s'est fait scripturaire. Cet écart, les mystiques essaient de le surmonter. Vers 1653, à l'époque où Angélus Silésius se convertit au catholicisme, il rejette du côté du "rien" l'Écriture elle-même, opaque positivité, en vue de connaître l'"essentialité" de la Parole de Toi en moi, mais il n'a de cette 'consolation' que l'attente qui soulève ses poèmes d'un bout à l'autre : "L'Écriture est l'Écriture et rien de plus, / Ma consolation est l'essentialité / Et que Dieu dise en moi /La parole d'éternité". Entre *l'oratio* divine (la parole) et *l'oratio* du croyant, la coupure maintenue par le "comme si" de Calvin est de moins en moins tolérable à une impatience mystique, dans la mesure où elle est de moins en moins franchissable. »

interpréter pour son lectorat. Cette volonté d'intellection se traduit par un questionnement inlassable. Cette mission se double aussi de la volonté tout aussi impérieuse de voir, d'entendre, de commenter – en conformité avec les enseignements de l'Église – et de réagir, personnellement, sur le front de l'horreur pour transmettre ces choses vues au lecteur c'est-à-dire au fidèle pour que, d'une façon très intime, à son tour, il les fasse siennes.

XI. Un témoignage, un engagement

C'est donc la fraîcheur de ce témoignage qui est bouleversante. Elle repose sur l'hypotypose pour que la transcription des faits soit portée par des émotions qui la rendent opératoire. Il s'agit là d'une caractéristique essentielle qui la différencie de l'argument strictement factuel comme nous l'avons souligné *supra*. Parce qu'il est dans le secret de Dieu dont le silence est – pour lui seul – éloquent, il peut, lui, exprimer ses doutes, ses angoisses, ses craintes. Physiquement proche du Christ, il le voit souffrir et souffre avec lui. Humain désorienté par les apparentes incohérences du Mystère de la Rédemption, il est réconforté par le Christ qui valide ses tentatives d'explication. Ses propositions sont avérées par le supplicié qui l'intègre dans la troupe de ses partisans.

Plus fidèle que les Apôtres, il veille avec le Christ au jardin des Oliviers ; magistrat, il fustige la veulerie de son homologue romain et lui fait savoir combien profond est son mépris[1] ; compagnon de route sur le chemin du supplice, il accompagne sur terre le condamné comme les anges l'accompagnent d'un regard noyé de larmes dans le ciel[2] ; « personne autorisée », membre du « premier cercle » qui gravite autour du rédempteur, il connaît la rage qui submerge quand il est confronté aux Juifs qu'il considère évidemment comme déicides[3]…

La figure de La Ceppède réussit à s'imposer, par cette amitié brûlante, au cœur de la Passion, faisant croire parfois qu'il est un des acteurs apostoliques de la Passion susceptible d'influer sur ce processus de mort pour en changer le cours… Cette illusion, parce qu'elle repose sur l'amour, ne manque pas d'une certaine efficace. Alors que le récitant de La Ceppède précède de plus d'un demi-siècle la Phèdre amoureuse de la déclaration de Racine[4], on retrouve dans ses admonestations et exhortations aux Apôtres

[1] « O Dieu, quel Président, ô Ciel, quelle justice : / Ce juge a dignement aux poursuivants parlé, / Il a leur calomnie à leurs yeux dévoilé, / Et toutesfois il juge au gré de leur malice. / Mais voyez (le méchant !) comme il fait son office: / Il livre (ô le cruel !) ce pauvre querellé / Es mains des querellans pour le mettre au supplice, / Et laisse à leur merci l'innocent désolé. / Magistrats, qui des grands soutenez les menaces, / Et des peuples mutins les félonnes audaces, / Méprisez comme fients des méchants le propos / Dieu ne vous lairra point en proie à leurs colères. / Puis, c'est lui seul qui peut, ou vous mettre en repos, / Ou vous précipiter aux gouffres des misères. », I, II, 8.

[2] « Sors après lui, mon âme, et t'endosse son bois / Car tu n'as point ici de retraite innocente. / Ta plus juste demeure est au pied de sa Croix », I, II, 100.

[3] « Ni des Pôles glacés les éternelles nuits, / Ni l'épaisse noirceur des nuits Cimméroniques, / Ni la palpable horreur des nuits Pharaoniques / Ne peuvent s'égaler à votre nuit, ô Juifs », I, I, 77.

[4] Jean Racine, *Phèdre*, Acte II, scène 5 (1677) : « Par vous aurait péri le monstre de la Crète, / Malgré tous les détours de sa vaste retraite : / Pour en développer l'embarras incertain, / Ma sœur du fil fatal eût armé votre main. / Mais non : dans ce dessein je l'aurais devancée ; / L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée. / C'est moi, prince, c'est moi, dont l'utile secours / Vous eût du labyrinthe enseigné les

la conviction fallacieuse et amoureuse que le cours de l'Histoire pourrait être, par amour, modifié afin d'éviter le pire. La Ceppède se projette donc au cœur de l'action et veille à la motivation et la disponibilité des combattants du Christ juste avant l'assaut. Il ne manque pas d'être agacé par tant de désinvolture de leur part, ce qui le pousse presque à jurer « ô bon Dieu ! » :

> Et vous, braves Soldats, de ce Chef tant aimés,
> Que faites-vous, tandis qu'il sue, qu'il pantelle,
> Qu'il soutient ces assauts, que l'Apostre infidèle
> Conduit pour le saisir ses escadrons armés ?
> Êtes- vous bien toujours au combat animés ?
> Vous aurez à cette heure une charge cruelle.
> La garde est-elle bien ? Qui fait la sentinelle ?
> Qui la ronde ? ô bon Dieu ! Qu'est ceci ? vous dormez ?[1]

De même quand le piège se referme lors de l'arrestation, il tance Jean, le bien-aimé du Christ, avec ce qui pourrait ressembler à une pointe de jalousie. Même cet apôtre fait preuve de lâcheté… alors qu'il est le préféré. La Ceppède rabroue donc les apôtres lors de leur fuite et non au souvenir de leur fuite. En effet, par métalepse[2], il est lui-même présent mais aussi impuissant qu'un spectateur devant un film qui se déroule inexorable sous ses yeux :

> Surgeon du sang Royal, fuyez-vous bien les armes,
> Que la simple Noblesse aime si chèrement ?
> Parents du Christ qu'on traite ores si durement,
> Hé ! le quittez-vous seul parmi ces durs vacarmes ?
> Vous, qui deviez le suivre aux plus chaudes alarmes
> Manquez-vous de promesse ainsi légèrement ?
> Et vous, Jean, qu'il aimait plus singulièrement,
> Lâchez-vous ce bon Maître à ces cruels Gens d'armes ?[3]

La première prouesse du laïc La Ceppède est donc bien de s'imposer comme médiateur privilégié des ouailles, le troupeau de fidèles, et de leur Pasteur. Car cette présence et ce témoignage de première main sur le lieu du supplice ouvrent un autre dialogue avec le fidèle dont il est le truchement. Passeur, il l'est à double titre : il communique avec le Christ mais transmet, nous l'avons dit, par son commentaire et ses émotions, le message christique au fidèle à qui, par identification, il apporte un sentiment de vécu. Il est donc indispensable que le narrateur ne soit pas limité au rôle de récitant qui présenterait une intrigue close mais qu'il sache préserver la fraîcheur d'un témoignage dans ce qui demeure une restitution. Roland Barthes avait souligné dans son étude subtile consacré aux *Exercices Spirituels* combien le narrateur (l'exercitant) joue sur une forme de « suspense » qui respecte, pour ne pas les écraser, une redécouverte des émotions engendrées par un récit savamment dramatisé. La démarche adoptée par le narrateur La Ceppède s'inscrit dans la même logique diégétique. Un récit que l'on aurait cru « vitrifié » tel celui des Évangiles, est revivifié : il est porté par un flux émotionnel engendré par les images. Elles permettent de présenter le narrateur comme un intime du Christ à qui il prodigue les bienfaits d'une relation brûlante. Le narrateur est autorisé à lui livrer ses inquiétudes car le Rédempteur est d'abord une personne, un ami

détours. / Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante ! / Un fil n'eût point assez rassuré votre amante : / Compagne du péril qu'il vous fallait chercher, / Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher ; / Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue / Se serait avec vous retrouvée ou perdue. »

[1] I, I, 41.

[2] G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243.

[3] I, I, 80.

très proche et compréhensif. Ainsi peut-il user d'un déterminant possessif quand il s'adresse à lui, signe discret d'une grande familiarité, d'une amitié intime :

> Allons : mais où mon Christ ? Judas a forbanie
> La pitié de son cœur ; ce méchant a promis
> De vous livrer aux Juifs : sa partie est fournié ;
> Vous allez vous jeter entre vos ennemis.[1]

Affichant sa proximité affective, il évoque son ami avec l'expression hypocoristique « pauvret » quand il le voit pantelant se prêter à l'épreuve de sa crucifixion :

> A peine le pauvret acheva de s'étendre
> Sur la Croix, que lui-même encommença de tendre
> Sa main gauche première à la merci du fer.[2]

Mais généreux, il partage ce lien privilégié de proximité avec le fidèle à qui il s'adresse souvent par le truchement d'une syllepse énonciative. En effet, quand, dans son autofiction, le poète s'adresse à « [s]on âme », il s'adresse dans le même temps au fidèle.

Par la lecture qu'il propose de ses carmes ensanglantés, il investit l'âme du fidèle désireux de communiquer par l'oraison avec le Christ. Il conduit l'âme du fidèle sur la voie de la méditation et de la dévotion. Bien que le terme ne soit pas parfaitement approprié, on pourrait avancer qu'il assume une fonction de « psychopompe » : il achemine et convoie l'âme du lecteur bouleversé dans l'Empyrée de la Passion.

Le beau titre mathématique de *Théorèmes Spirituels* masque quelque peu la magie de représentation de cette œuvre si visuelle dont la méthode de « composition de lieu » est un outil extrêmement performant.

XII. La « composition de lieu »

XII. A. OUTIL PRÉPARATOIRE À LA MÉDITATION

La méditation s'appuie sur une technique héritée des *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola qui permet au fidèle de se transporter grâce à sa faculté imaginante, dans un passé recréé et comme réveillé. L'imagination y est sollicitée non pour créer *ex nihilo* un univers susceptible de favoriser une méditation mais pour retrouver à partir d'accroches que le méditant apprend à installer dans son imaginaire, un passé qui est supposé avoir existé. C'est la raison pour laquelle nous préférons le concept de « faculté imaginante » à celui d'« imagination » car le méditant suit un parcours spirituel qui a été balisé pour lui, avant qu'il ne devienne autonome en ce domaine. La composition de lieu qui doit ouvrir sur une méditation, repose sur des contraintes, sur l'implantation d'ancrages et n'a que peu à voir avec un vagabondage erratique de l'esprit. Ainsi, la composition de lieu, parce qu'elle n'a d'autre objet que l'émergence d'images, permet-elle de poursuivre cette recherche de la *mimesis* qui renvoie également à une

[1] I, I, 43.
[2] I, III, 14.

esthétique et à une quête spirituelle. Elle permet de penser en images[1]. Lance K. Donaldson-Evans reprend en les analysant les éléments de cette méthode de méditation clairement à l'œuvre dans la poésie laceppédienne :

> L'un des principaux attraits [de cette méthode] est l'encouragement qu'[elle donne] au retraitant à déployer toutes les forces de son imagination. Celui-ci est invité à entrer de tout son être dans la matière qu'il médite, à prendre part à l'histoire évangélique, et à devenir une sorte de témoin oculaire des événements qu'il essaie de revivre. Le retraitant recrée ainsi une situation historique ou allégorique d'une façon qui rappelle étrangement les procédés de la création artistique. Cette invitation à rendre actuel un passé révolu est contenue dans les préludes à la première semaine des Exercices dans la célèbre Composition de lieu qui constitue la pierre angulaire de la méthode ignatienne. […] Le génie de saint Ignace réside dans le fait qu'il ne se contente pas d'un simple exercice de l'imagination, tout dramatique et tout efficace qu'il soit. Pour éviter le piège d'une méditation purement affective, il faut ensuite mettre en marche la deuxième puissance de l'âme : l'intelligence qui pèsera et analysera minutieusement les événements proposés à l'esprit du retraitant par son imagination. C'est ce côté intellectuel dont manquaient les méditations antérieures et c'est à l'exercice de l'intelligence qu'on peut attribuer en grande partie ce mélange frappant de l'intellectuel et du sensuel, de l'abstrait et du concret que l'on a d'abord remarqué chez les métaphysiques anglais, ensuite dans la poésie religieuse européenne de la même époque. Saint Ignace a non seulement accouplé l'intelligence à l'imagination dans sa méthode, mais il y a aussi ajouté une troisième dimension : le domaine de la volonté. Sous l'influence de l'imagination et de l'intelligence, la volonté s'enflamme et l'âme éprouve les émotions appropriées au sujet qu'elle médite. En même temps la volonté se résout à mettre en pratique les leçons qu'il convient de tirer de la matière de la méditation. En appliquant ces principes à la poésie, le poète disposait d'une méthode extrêmement efficace pour effectuer une fusion de l'intellect et du sensuel qui avait en même temps un côté fort personnel.[2]

Les mots, fragments d'imaginaire, sont capables de faire éclore un monde virtuel dans un cinématographe intérieur, une production intime dont le moteur est la faculté imaginante du fidèle guidé par le récitant. La faculté imaginante s'appuie sur la recréation mentale du lieu qui a servi de décor à une scène – au sens narratologique du terme – à partir d'accroches visuelles donc mais elle s'élabore aussi sur des ancrages auditifs pour solliciter la faculté imaginante du fidèle. Dès lors, il nous semble plus rigoureux de considérer les théorèmes comme d'abord pour ce qu'ils sont (à savoir les éléments d'un outillage mental, maintenant tombé en désuétude pour l'immense majorité du lectorat contemporain, mis à la disposition de lecteurs dévots) plutôt que ne vouloir considérer en eux que des poèmes. Les théorèmes sont, en effet, des incitations à méditer, des points de départ consolidés par des annotations exégétiques – essentielles et non purement ancillaires – plus « techniques ». Une réflexion faite par Jacqueline Plantié[3] nous paraît particulièrement intéressante pour éclairer la réception, en son temps, de l'œuvre par ses « usagers ». Celle qui dirigea la publication de *Théorèmes* en 1996 note en effet qu'il y eut bien un lecteur avéré de cette œuvre au XVIIe, un vicaire chartreux Dom Nicolas Thienne. Elle l'égratigne – au risque de passer à côté de la pratique réelle de lecture des hommes du temps… – en remarquant qu'il avait « la détestable habitude de ne pas distinguer vers et prose, [car il ne s'était] intéressé qu'aux informations données par les annotations du poète, parmi lesquelles celle qui [retenait] le plus son attention [qui était], comme on pouvait s'y attendre, la note sur la sueur de sang ». Jacqueline Plantié conclut ainsi son article au titre assez polémique :

[1] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 124.
[2] *Op. cit.,* p. 148-149.
[3] Jacqueline Plantié, *art. cit.* p. 2.

> Nicolas Thienne fut probablement un lecteur tel que La Ceppède rêvait d'en avoir : un lecteur pour qui les annotations avaient autant d'importance que les sonnets, un lecteur qui cherchait à s'instruire en lisant les Théorèmes, pour son profit et celui des moines de sa communauté, et enfin un lecteur dont le goût poétique s'affine à mesure qu'il avance dans sa lecture.

L'article avance une hypothèse tout à fait fondée et démontre *nolens volens*, que cette réception – que Jacqueline Plantié estime fort peu rigoureuse et d'une certaine façon trop « technique » au regard du caractère sublime de cette poésie –, fut celle de nombreux lecteurs contemporains de La Ceppède. Pour eux, il est probable que la visée première de ces vers était de donner accès à une plongée méditative (notamment *via* la composition de lieu). Pour avoir eu entre nos mains le cahier de notes de ce vicaire, directeur de conscience de sa communauté, nous pouvons attester que la réception esthétique des vers de La Ceppède était, pour lui très secondaire : il ne recherchait pas une émotion esthétique mais bien un étayage conceptuel qui lui permette de faire éclore pour sa communauté religieuse et lui-même une méditation active et fructueuse.

La composition de lieu repose sur l'art du détail signifiant que le critique d'art Daniel Arasse a brillamment analysée, nous y reviendrons. Elle relève moins d'un souci de réalisme qui s'emploierait à copier le réel que de la volonté de *suggérer* la réalité : le détail est une sorte de talisman dont il faut s'emparer, le détailler donc de l'ensemble. Selon une démarche qui privilégie la synecdoque, le récitant invite le fidèle – rappelant une approche qui s'apparente curieusement au jeu japonais du *suichuka* si merveilleusement décrit dans *Un amour de Swann*[1] – à ressusciter un monde dont l'émergence repose conjointement sur l'habileté suggestive du poète et sur les pouvoirs de l'imaginaire du fidèle, sur les capacités de sa faculté imaginante.

L'auteur-réalisateur Jean-Claude Carrière, écrivain et homme de cinéma, a évoqué, lui aussi, en termes très éclairants cette technique dans une émission consacrée à Jean de La Ceppède par *France Culture*. Si nous ne le suivons en aucune façon dans ses conclusions consacrées au mysticisme du poète aixois parce qu'elles sont, à nos yeux, abusives et erronées – à l'entendre, il semble que Jean-Claude Carrière confonde mysticisme et dévotion –, son analyse sur l'importance de la composition de lieu s'avère, par contre, particulièrement pertinente :

> Je suis tout à fait d'accord sur l'importance du Concile de Trente qui a été énorme et j'y ajouterai l'influence d'un livre que l'on sent partout chez les poètes baroques ce sont les Exercices Spirituels d'Ignace de Loyola et dans les Exercices Spirituels particulièrement ce qu'on appelle la « méditation sur le lieu » qui est une véritable technique de méditation, la seule qui en Occident peut-être puisse se comparer aux méditations orientale, bouddhiste ou chinoise, aux techniques du souffle chinoises ; on l'a souvent dit, mais la « méditation sur le lieu » consiste à prendre un passage des Écritures qui est presque toujours situé autour de la Passion du Christ, par exemple, se mettre sur le chemin qui mène au Calvaire. Je suis là, je marche, il fait très chaud. Je vois les gouttes de sueur qui tombent de mon front sur la terre sèche, j'entends les cris de haine de la foule, j'entends les gémissements du Christ, je l'entends tomber, j'entends les cris des corbeaux, j'entends des voix latines. Toutes ces résurgences d'un passé aident le méditant, appelons-le comme ça, à se transporter littéralement sur le lieu de la Passion et en ce qui concerne

[1] Marcel Proust, *À la recherche du Temps perdu*, *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, 1954, p. 47 : « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela que prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. »

> La Ceppède, cette inspiration me paraît déterminante car le nombre de poèmes de lui qui traitent à la fois de la veille c'est-à-dire du Christ aux outrages, des crachats et des coups de fouet, de la couronne d'épines etc. et de la Passion, c'est impressionnant… C'est une poésie qui est née dans cette douleur-là, dans ce sentiment de cette souffrance et aussi dans cette technique de « méditation sur le lieu », j'en suis vraiment persuadé.[1]

À l'évidence – Jean-Claude Carrière a raison de le souligner – La Ceppède s'appuie sur une composition de lieu, extrêmement suggestive qui rend sa poésie vivante, saisissante, riche d'émotions, à mille lieues d'un catéchisme dogmatique. La composition de lieu se doit respecter l'esprit des Écritures quand la lettre est muette…

XII. B. SI EST-IL LICITE DE LES MÉDITER AINSI PIEUSEMENT…

Cette composition de lieu s'appuie, répétons-le, sur la faculté imaginante du fidèle qu'elle met en mouvement. D'ailleurs, à plusieurs reprises, La Ceppède établit ce lien entre l'imagination qui supplée au silence des Écritures et la méditation, il attache aux tercets qui rendent compte du trajet de la victime entravée sur la *via dolorosa* vers le Golgotha une annotation très éclairante :

> Annotation 3. *Ordures. Les autres jettoient de la boüe, & des immondices sur sa teste*, dit Ludolphe ; & bien que ces paroles & injures suivantes en ce Sonnet, & plusieurs des précédans & suivans, ne soient escrites dans les Évangélistes ; si est-il licite de les méditer ainsi pieusement, à l'exemple des anciens Pères Contemplatifs ; puis que nous sommes bien asseurez qu'on fit au Sauveur en ce temps, tout le pis que la rage de ces haineux pouvoit faire.[2]

Car ce qui comptait essentiellement, pour les « professionnels de l'oraison » chargés de l'instruction de fidèles, était bien le pouvoir méditatif de cet « outil » très performant. Oublier ou même minorer cette qualité attachée à la nature même de cette littérature nous paraît altérer quelque peu la dimension de cet ouvrage qui n'est pas vraiment – nous l'avons déjà évoqué –, un *canzoniere* ni un « catéchisme »[3] mais un manuel de dévotion ouvrant sur une approche méditative du mystère de la rédemption. La réflexion conduite par la recherche contemporaine sur le rôle des images dans la pastorale des jésuites après le Concile de Trente s'appuie sur une problématique jumelle qui pourra éclairer notre propos. Ralph Dekoninck fait part de réserves analogues sur la réception contemporaine – qui pourrait être faussée – des images sur lesquelles s'appuie une pratique méditative. Transposées à l'étude des sonnets, ses prudentes réticences sur une prise en considération trop exclusive de la dimension artistique de celles-ci, nous paraissent d'une grande pertinence :

> [My work] offers a visual confrontation between meditative practice and artistic practice. To put it another way, we need to investigate how the reform of the arts, following the Council of Trent, was able to accompany or to base itself on the development of new forms of spirituality. Conversely, it is interesting to note how these new ways of communicating with the sacred and of expressing this communication were able to refer

[1] France Culture lors de l'émission « Une vie, une œuvre », « *Jean de La Ceppède ou les Théorèmes Spirituels* », émission du 9 février 2003.
[2] Annotation 3 *Ordures* p. 342 du sonnet I, II, 98.
[3] N'en déplaise à Jacqueline Plantié pour qui « La Ceppède s'efforce de catéchiser son lecteur » (introduction à son édition des *Théorèmes*, p. 47).

> to models from de the visual arts. In short, what is involved in ways of speaking about the spiritual image and of painting the process of meditation? How do the post-Tridentine ideals of the *ars pictura* encounter, or even merge with, those of the *ars meditatio* ? We will see that one of the main pathways between these two areas may be identified as the concept of *imitatio*, as sacred *mimesis* and pictorial *mimesis* allow themselves to be thought of in terms of each other. There may be a double benefit from such an enquiry : on the one hand, it will allow us to approach the mental equipment of a spectator of this period when faced with a religious painting ; on the other hand, and conversely, it will allow us to understand how the process of meditation was able to model itself on the creative process of painting. So I would like to consider the exchange of metaphors between construction of the mental image and perception of the material image, a perception thought of as an authentic creative act.[1]

La Ceppède ne brosse que rarement de grandes fresques mais il sait à merveille aménager un « milieu » propice à la sollicitation de la faculté imaginante avec des détails propres à « ensemencer » une activité méditative et des images qui se répondent en réseau. Dans la logique d'un Caravage, le poète excelle à faire apparaître, dans un tableau de petit format, une scène familière, assez contrastée par accrocher l'attention d'un spectateur pour l'amener à réfléchir sur la portée d'un geste, d'une situation plus complexe qu'il n'y paraît. À certains égards, il use d'une « poésie de genre » comme les peintres caravagesques annoncent « la peinture de genre » qui fleurira au XVIIIe siècle.

XIII. Le peintre de genre

Le sonnet constitue – on l'avait d'ailleurs déjà constaté à la Renaissance avec les *Antiquités de Rome* ou *Les Regrets* de Du Bellay et bien d'autres poètes virtuoses de cette forme poétique –, une toile parfaitement adaptée à l'évocation stylisée d'une scène. Il suffisait d'une image brossée en quelques traits pouvant être chargée d'un symbolisme comme un champ de blé[2], ou d'un portrait à charge comme celui d'un fanfaron[3] pour amorcer une réflexion sur la nature humaine, autant de pistes pour provoquer « le

[1] Ralph Dekoninck, *Ut pictura meditatio the meditative image in Northern Art, 1500-1700, Ad vivum : pictorial and spiritual imitation in the allegory of the pictura sacra* by Frans Francken II, Turnhout, Brepols, 2013 p. 319-320 : « [Mon travail] offre une confrontation visuelle entre la pratique méditative et la pratique artistique. En d'autres termes, nous devons étudier comment la réforme des arts, à la suite du Concile de Trente, a pu accompagner ou se baser sur le développement de nouvelles formes de spiritualité. Inversement, il est intéressant de noter comment ces nouvelles façons de communiquer avec le sacré et d'exprimer cette communication ont pu se référer à des modèles des arts visuels. En bref, qu'est-ce qui est impliqué dans les façons de parler de l'image spirituelle et de peindre le processus de méditation ? Comment les idéaux post-tridentin de la rencontre ars pictura, ont pu non seulement côtoyer mais même fusionner avec, ceux de l'ars meditatio ? Nous verrons que l'une des principales voies entre ces deux zones peut être identifiée comme le concept d'imitation, car la mimesis sacrée et la mimesis picturale peuvent être pensées en termes équivalents pour l'une et l'autre. Il peut y avoir un double avantage d'une telle enquête : d'une part, elle nous permettra d'approcher l'équipement mental d'un spectateur de cette période face à une peinture religieuse ; d'autre part, et inversement, il nous permettra de comprendre comment le processus de méditation a été en mesure de se modeler sur le processus créatif de la peinture. Je voudrais donc considérer l'échange de métaphores entre la construction de l'image mentale et la perception de l'image matérielle, et mettre en évidence ici un acte créatif authentique. »

[2] Joachim Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, sonnet XXX.

[3] Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet LXXI.

redoublement de la conscience signifiante »[1] dont La Ceppède use lui aussi. Ainsi, il rapproche la figure du Christ de celles de personnages d'autorité bienveillants comme celle du pilote expérimenté tenant ferme la barre dans la plus violente tempête avec un sang-froid héroïque et efficace, ou celle de « l'asseuré médecin […] généreux et sage » qui ne craint pas d'approcher les patients fussent-ils pestiférés, ou celle enfin du jardinier, protecteur des fragiles fleurs menacées par les tempêtes de la vie. Ce sont de figures que l'on retrouve disséminées dans toute l'œuvre soit directement, soit associées à la métaphore de l'Arbre de la Croix.

XIII. A. LA FIGURE DU PILOTE

Le pilote discret, voyant de tous côtés
Son navire battu des flots de la tempête,
N'a sur un seul objet ses regards arrêtés,
Ains les porte partout où l'orage tempête.

Or' sur les Matelots soigneux il les arrête,
Or' sur les officiers de soucis agités,
Ores sur les passans que sa nef a portés,
Parle à tous, et pourvoit au malheur qui s'apprête.

Ainsi le Christ parmi ce tumulte orageux
Soigneux, froid, reposé, discret et courageux,
Voit tout, pourvoit à tout, ô prudence admirable !
Judas, les Juifs, Pierre, les Disciples germains
Oyent les doux accents de sa voix secourable,
Et Malchus sent heureux le secours de ses mains.[2]

On constate que, sous la plume de La Ceppède, l'image à vocation didactique se complexifie en tableau animé. Le huitain brosse le portrait en actes d'un pilote dans son cadre d'activités (son vaisseau) confronté à une tempête. Sans s'appesantir sur une description de la tourmente, le poète fait apparaître, par touches successives particulièrement évocatrices, un homme capable d'apporter le meilleur à chacun, pour lui apporter ses conseils, ses ordres et sa maîtrise. Ses interventions sont réfléchies : il contrôle d'abord les manœuvres des matelots sans lesquels le vaisseau ne peut échapper au naufrage, puis se tourne vers les officiers qui doivent faire preuve, eux aussi et à son exemple, de maîtrise de soi, pour enfin réconforter les passagers. Ses actions multiples, ciblées, sont dictées par un principe unique, la sauvegarde de tous. Ce pilote « admirable » qui « voit tout » et « pourvoit à tout » – comme le souligne l'interjection redondante « ô prudence » puisqu'elle est, elle-même, porteuse de cette double signification – est véritablement un *auctor*. Bien que ce tableau soit de taille très modeste, il réussit à suggérer une situation qui parle à l'imaginaire du lecteur et le pousse à la réflexion. Mais ce tableau n'est qu'un élément d'un diptyque. Il reste au fidèle à transposer le huitain dans le sizain, pour associer le comparant (le pilote) au comparé (le Christ) afin que chacun des détails prenne sens et active une méditation. La reprise dans le sizain des prédicats présents dans le huitain « discret/soigneux/pourvoit au malheur » et l'évocation de comportements identiques (« oyent les doux accents de sa voix secourable » pour « parle à tous ») active la transposition. De même, « froid/reposé » qui s'oppose à l'agitation des éléments « battu des flots de la tempête » et l'agitation des accompagnants « de soucis agités » filent la métaphore. Faisant contraste avec l'affolement de ses disciples et la violence de ses ennemis, le Christ est « froid » (pour plein de sang-froid)

[1] Josiane Rieu, *L'esthétique de Du Bellay,* Paris, SEDES, 1995, p. 157.
[2] I, I, 74.

et « reposé » au cœur d'une situation de crise extrême. Dans une hypallage élégante par sa discrétion, la tempête climatique des quatrains est devenue allégoriquement tempête émotionnelle dans le premier tercet qui évoque le « tumulte orageux » de l'arrestation nocturne.

On ne peut que souligner l'économie des moyens dont fait preuve le metteur en scène qu'est La Ceppède : le récit de l'arrestation imposant un rythme rapide, le commentaire, loin de l'alentir et l'encombrer, le souligne efficacement par son *staccato* dramatique.

XIII. B. LA FIGURE DU MÉDECIN

Une autre figure d'autorité que choisit La Ceppède pour représenter le Christ est celle du médecin courageux. L'homme de science qu'il dépeint apparaît maître d'un savoir précieux mis au service d'une communauté en souffrance mais il est aussi présenté comme un homme de bien désireux de faire des émules. Cette représentation, qu'on trouve dès 1504 dans *Les sept œuvres de miséricorde* du Maître d'Alkmaar, dans le célèbre tableau du Caravage *Les sept œuvres de miséricorde*[1] correspond à l'idéal caritatif des communautés religieuses mis en exergue par la Contre-Réforme :

> L'asseuré Médecin qui généreux et sage
> Aux citadins pestés se rend officieux,
> Dès qu'il est dans l'enclos du lieu contagieux,
> Soigne ceux qui sous lui font leur apprentissage.
>
> Pour les antidoter il leur prescrit l'usage
> Du Royal Mithridat, du Bésar précieux,
> Des Trochismes musqués, des perfums gracieux,
> Et des fruits dont Saint-Rème[2] orne son paysage.
>
> Ainsi fait maintenant ce Médecin promis,
> Dès qu'il entre au verger, où de ses ennemis
> Un essaim pestueux vient dégorger sa rage.
>
> Il ordonne à ses onze un sûr contrepoison :
> C'est d'estre assis du corps, pour rasseoir leur courage,
> De veiller à leur garde, et de faire oraison.[3]

[1] Église Pio Monte della Misericordia Naples (1607).
[2] Saint Rémy de Provence.
[3] I, I, 16.

L'image est ancienne, réactualisée par le sonnet dans l'esprit du lecteur. L'image n'est pas créée, elle est remise en service et par le jeu d'écriture, elle retrouve une vraie efficacité rhétorique, comme en témoigne cette représentation d'« Adam et Ève chez l'apothicaire » datée de 1519[1] :



Si La Ceppède assigne généralement à l'image un usage moins esthétique que didactique, il prend soin néanmoins qu'elle garde une dimension référentielle importante afin de ne pas la réduire à une simple fonction instrumentale. La figure du médecin en constitue un exemple probant : ainsi, dans le deuxième quatrain de ce sonnet figure la panoplie des antidotes pour lutter contre la contagion de la peste. La Ceppède reprend ici la liste des moyens de lutte préconisés contre ce fléau considéré comme suprême. Ils avaient été répertoriés par un contemporain, Olivier de Serres, véritable initiateur de ce qui deviendra l'agronomie. Cet érudit – cité en note par le magistrat dont on a déjà pu constater le souci d'exactitude – , mentionne dans son *Théâtre de l'Agriculture et des Mesnages*[2] des produits aux fragrances riches et

[1] Adam et Ève chez l'apothicaire, *Chants Royaux sur la Conception* couronnés au puy de Rouen de 1519 à 1528.

[2] Olivier de Serres, *Théâtre de l'Agriculture et des Mesnages*, VIII, V, p. 938-939 : « Entre toutes les maladies desquelles Dieu chastie les péchés des hommes, la Peste est la plus redoutable pour la violence de son venin, tuant en peu de temps, ceux qu'il attrape : & ce avec tant de contagion, que les Medecins mesmes n'approchent des pestiférés, qu'avec grand danger de leur vie dont advient les remèdes estre employés rarement, ou rien du tout, & à tel défaut, plusieurs personnes périr en cest abysme : car moyennant prompt secours, & la bénédiction de Dieu, la pluspart en reschape. Or si és communes maladies, il est requis à chacun recercher les moiens de s'en délivrer : encores plus en temps de Peste, se doit-on estudier à ne tumber en si dangereux mal ou y estant, d'en sortir. […] que chacun en quelque lieu qu'il habite quelle aage & complexion qu'il ait, pense à éviter tels périls avec autant d'affection que Dieu lui en donne de moien, implorant sa miséricorde en si grandes calamités. L'habitation sera salutaire, si elle est en lieu

embaumées susceptibles de neutraliser les miasmes délétères de la peste. La Ceppède reprend fidèlement ces remèdes dont dispose la pharmacopée du début du XVIIe pour combattre cette maladie et il les associe aux vertus du Christ thaumaturge.

De prime abord, le soin méticuleux qu'il apporte à dresser la liste des remèdes ne laisse pas d'étonner quand il s'agit d'évoquer ce qui n'est, en réalité, dans ce sonnet, qu'une métaphore, celle de la rage qui anime les ennemis du Christ et qu'il convient de combattre. La métaphore de la peste n'est pas ici une simple image poétique, car la peste n'est pas une maladie comme d'autres, mais comme le rappelle Olivier de Serres : « Entre toutes les maladies desquelles Dieu chastie les péchés des hommes, la Peste est la plus redoutable pour la violence de son venin, tuant en peu de temps, ceux qui l'attrapent. » La peste est considérée comme le mal absolu, radical et létal. Par sa métaphore, La Ceppède rappelle que, châtiment divin, la peste peut seule rendre compte de la violence criminelle qui anime les ennemis du Christ. En cela, ceux-ci sont victimes et agents d'une réelle malédiction. Ainsi, le lecteur est conduit à mesurer que la rage destructrice des ennemis du Christ n'est pas une simple émotion portée à un paroxysme mais une malédiction qu'ils subissent – comme un châtiment anticipé de leur crime – et qui les conduit à être les acteurs du pire, la catastrophe de la Passion. Pour le poète, la violence exercée à l'encontre du rédempteur doit être considérée à la fois comme pathologique et comme mortifère : il la qualifie « d'essaim pestueux » qui « dégorge ». C'est donc la caractérisation de cette haine comme manifestation sacrilège qui s'avère l'élément majeur de cette métaphore. Elle justifie le rapprochement du Christ avec un médecin courageux, bienveillant, prêt à encourir tous les dangers pour préserver les siens de cette atteinte mortelle. Toutefois, le Christ est moins figuré par l'image du médecin que par celle des drogues que ce personnage préconise.

L'art de La Ceppède ne se limite pas à un détour didactique pour expliquer que la haine portée contre le Christ est, dans l'esprit et dans la lettre, une malédiction. La dimension esthétique de la figure vient recouvrir de grâce et subtilité l'inventaire exquis qui n'aurait pu n'être que thérapeutique. Le chiasme « royal Mithridat, Bésar précieux » qui rapproche des adjectifs raffinés, le quasi-pléonasme attaché aux parfums qualifiés de « gracieux », l'évocation des fruits de Saint-Rème, région connue de tous temps pour la richesse de ses vergers, dessinent un tableau opulent. Pour le magistrat aixois, il existe des domaines dans lesquels la lettre ne peut être dissociée de l'esprit : ceux ayant trait à la loi et ceux qui relèvent de la foi. Si la haine des Juifs est pour lui au propre comme au figuré une peste, de même les onguents précieux et les antidotes rendent-ils compte au propre comme au figuré des dons et des grâces dont le rédempteur pourvoit ses disciples. Le deuxième quatrain en fait état dans une nature morte, très riche.

---

aëré, eslevé, exposé au Soleil, & aux vents, non aquatique ni marécageux. Le logis percé de tous costés, pour la libre entrée du Soleil & passage des vents. L'on y fera tousjours bon feu, non seulement aux cuisines, ains aux autres cheminées des salles & chambres aussi parmi tous les membres de la maison, indifféremment, és galeries, basse-courts & autres lieux communs. Car le feu purge l'aer, chassant les mauvaises vapeurs, mesme si le feu est fait de bois aiant quelque bonne qualité, médicinale ou odorante, comme cade, genèvre, cyprés, laurier, sapin, rosmarin, lavande, aspic & semblables. En hyver principalement le feu est de requeste : & en Esté, mesme la nuict. Quelques fois l'on bruslera de l'encens, des parfums composés de benjouïn, labdanum, storax & semblables drogues. Les chambres seront souvent arrousées avec du vinaigre, & eau de roze. L'on y espandra des herbes, & fleurs, de bonne senteur, rosmarin, sauge, mélisse, rozes, œillets, & autres selon le lieu & le temps. Durant la chaleur, les chambres seront rafreschies avec rameures de chesne, de saule, & de vigne, dont l'on tapissera les murailles. Par tels moiens, l'aer se repurgera des mauvaises vapeurs procédantes de la constellation de l'année tendante à contagion. Quant aux personnes, sera bon porter avec soi des parfums précieux composés de musc, d'ambre gris, de civete, de storax, de labdanum, d'iris, & d'autres exquises matières. »

Cette délicate nature « coite » resplendit, comparable au trésor apporté par les Rois Mages : même richesse exquise, même abondance de matières précieuses et rares. Cet écrin regorgeant de trésors rompt dans un contraste saisissant avec la rage déferlante qui est vomie par les assaillants.

Les deux images également emphatiques – celle du coffret spirituel des antidotes et celle de la peste – s'affrontent symboliquement et radicalement. Faisant référence à ce sonnet, Jacqueline Plantié cite Yvette Quenot qui « a reconnu en Saint-Rème la ville de Saint-Rémy de Provence, et vu dans "l'asseuré médecin" une allusion à l'illustre fils de Saint-Rémy : Nostradamus ». Jacqueline Plantié suggère que « La Ceppède utilise donc de nombreuses lectures et dit peut-être, discrètement, son admiration pour l'astrologue médecin, son amitié pour le fils de Michel (César[1]), son amour de la Provence, de ses paysages, ses fruits, ses "perfums" ». Elle conclut que « la comparaison développée évoque les poètes de la Pléiade, mais tout autant les paraboles évangéliques[2]. De fait, on ne peut que constater un contraste très marqué : le comparé rassemblé dans le second tercet apparaît presque chiche rapporté au comparant… Le sonnet évoque donc moins, à nos yeux, les admonestations du Christ qu'il ne chante sa nature bienveillante et libérale dont témoignent les bienfaits. Thaumaturge, le Christ est un protecteur, mais Lance K. Donaldson-Evans souligne avec raison qu'il reste un médecin céleste accordant la liberté au malade « d'accepter ou de refuser la guérison qui lui est offerte. S'il refuse, le médecin est incapable de lui porter secours[3] » :

> Le Médecin ne peut rien plus faire au malade,
> Qui forcené s'obstine à ne le croire pas,
> Que deluy reprocher d'une juste boutade
> Que luy-mesme intraictable a causé son trespas.[4]

Comme celle du médecin, la figure du jardinier récurrente dans toute l'œuvre contribue elle aussi, mais de façon plus radicale, à souligner l'aide inconditionnelle offerte à la fleur fragile de l'Humanité.

XIII. C. LA FIGURE DU JARDINIER

En effet, le Christ peut être lui-même parfois désigné comme une fleur qui neutralise par ses vertus la toxicité du fruit cueilli au jardin d'Eden :

> O fleur l'honneur des champs, vous formerez demain
> L'andidote du fruit, par qui fut envahie,
> Au vieil Eden, la vie à tout le genre humain.[5]

Une fois encore, La Ceppède remobilise des images bien connues comme cette Marie-Madeleine et le Christ jardinier, peinte par Jacob Cornelisz van Oostanen en 1507.

[1] Qui est peut-être suggéré par une paronomase avec « Besar ».
[2] Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 85, note 55.
[3] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 132.
[4] II, I, 12.
[5] I, I, 55.



En effet, le Christ est plus souvent associé à la figure du jardinier sans qui les fleurs ne pourraient survivre. Fragiles, soumises aux assauts des intempéries et du vent glacé qui les fait se faner, inconstantes et périssables, elles ne se peuvent retrouver dans leur intégrité, délicates et parfumées, qu'avec la protection du « jardinier céleste ». Sa présence et ses soins leur sont indispensables. Les premières fleurs symboliques évoquées dans les *Théorèmes* sont les apôtres qui, en raison de leur faiblesse, ont déserté le Christ en danger. Et leur inconstance, conséquence de leur fragilité, se retrouve tout aussi mortifère dans chacun des mortels. Les hommes, récitant inclus, sont comme eux à la fois fragiles et peu fiables :

> Et vous, Sacrés Fleurons que la Bise funeste
> De la crainte glacée a pour un temps fené,
> Voyez-moi, comme vous, de maint vent halené,
> Dont le corrompu souffle à toute heure m'empeste.
>
> Et puisque tôt après ce Jardinier céleste
> Vous a l'émail, le lustre, et l'odeur redonné,
> Tenez l'en ma faveur toujours environné,
> Couvrant de vos parfums, mon vieux pus qu'il déteste.[1]

Dès lors, il suffit que le jardinier (figure à la fois d'Adam et figure du Christ qui est le nouvel Adam régénéré et rendu sublime) s'éloigne des fleurs pour que celles-ci dépérissent et disparaissent. Il semblerait que Marie-Madeleine endeuillée ait fait, elle aussi intuitivement, ce rapprochement. En effet, bien qu'elle n'ait pas reconnu de prime abord le Christ ressuscité, elle perçoit la bienveillance de l'inconnu qu'elle aborde ; elle croit s'adresser à la personne d'un jardinier qu'elle interpelle, anxieuse :

> Elle exprimait encor la cause douleureuse
> De ses pleurs, quand elle oit un petit bruit léger
> A son dos : et soudain, cette aveugle amoureuse
> Se tourne, et voit le Christ, mais c'est comme estranger.
>
> « O femme, lui dit-il, quel deuil te peut ranger

[1] I, I, 85.

A tant et tant de pleurs ? que cherches-tu pleureuse ?
- Ha, dit-elle, Seigneur, si ta main valeureuse
A mon Christ enlevé, où l'as-tu pu loger ?

Dis-le moi promptement, j'irai, j'irai le prendre ».
Mais à qui penses-tu cette response rendre,
O Marie ? tu crois le Christ un jardinier ?

Voire, il planta l'Eden : il sème, il rend fertile
Ton cœur de ses vertus, et d'un soin matinier
L'arrose des liqueurs que sa grâce distille.[1]

Elle a bien perçu, comme le méditant, que l'absence du Christ conduit au deuil et au désespoir tout comme l'absence du jardinier métamorphose le parterre le plus délicat en un « noir désert sauvage » :

Jardin infortuné que le malheur ravage
Prenez, prenez le deuil, votre bon Jardinier
Ne vous reverra plus, on l'a fait prisonnier,
Vous voilà désormais un noir désert sauvage.[2]

Mais quand le jardin est défiguré, le pire peut encore advenir car le jardinier, pour redonner vie à ce qui n'est plus qu'un hallier stérile, décide de pratiquer l'écobuage. Cette pratique est tout aussi purificatrice que radicale. Elle figure l'action de l'Esprit de la Pentecôte :

Quand un jardin s'hérisse en sauvage roncière[3]
Par l'oisif nonchaloir, le sage directeur
Ces espines allume, et ce feu destructeur
Des ronces, rend sa terre encore semencière.

La terre de Juda jadis grasse et foncière
N'estoit plus qu'un hallier, le grand Agriculteur
Donne à ses jardiniers ce feu restaurateur,
Pour la purger et rendre encore nourricière.

Le feu seul purifie. Et pource aux siècles vieux
Il estoit adoré comme tombé des Cieux,
On passait par le feu les choses épurables.

Dieu prend le nom de feu, duquel il est auteur,
A cause des rapports grandement admirables
Qu'a cette Créature, avec son Créateur.[4]

Mieux que tout autre, la figure double du jardinier – si bienveillante et si redoutable quand il détruit les ronces pour préserver l'intégrité du jardin – rend compte du double pouvoir du Christ. Lui aussi se manifeste à la fois dans la protection et dans la véhémence purificatrice. Cette dualité s'exprime fort logiquement dans le style adopté par La Ceppède au gré de l'évolution de la méditation comme le souligne Christophe Bourgeois :

[1] II, II, 23.
[2] I, I, 99.
[3] Faut-il identifier ici une paronomase qui désigne la poésie ronsardienne digne d'un fertile écobuage ? Nous n'attribuons pas une telle malice au sage magistrat car… nous demeurons prudents, mais le doute est permis.
[4] II, IV, 16.

> Le traitement du *pathos* relève […] d'une double finalité, selon qu'il marque la différence entre l'orateur et l'auditeur, ou l'identité. « Émouvoir les cœurs » (movere), c'est-à-dire au sens fort, mettre en mouvement, convertir, retourner, implique une effraction intérieure, la perception d'un écart, tandis que la douceur et la consolation rapprochent par la puissance unifiante de la parole amoureuse les deux pôles du discours. L'alliance complexe de la véhémence et de la douceur retrouve ainsi les diverses valeurs éthiques prises par le méditant dans la rhétorique spirituelle, tantôt sujet séparé de Dieu, objet de l'apostrophe et de l'invective, tantôt au contraire sujet en proie à l'effusion et à la communion.[1]

L'analyse de ces quelques figures majeures à vocation symbolique confirme la dimension didactique de cet emploi. Mais cette fonction éminente ne réduit jamais l'image à cette seule vertu car l'image met aussi en mouvement la faculté imaginante du méditant. Au-delà de la stricte transmission d'un savoir, l'imagination est toujours le levier dont use le poète pour déclencher la méditation. Elle s'appuie sur la chambre d'échos constituée par sa culture littéraire et profane.

XIV. La chambre d'échos culturelle

Le cadre engendré par des éclats visuels et sonores peut être enfin rehaussé par une réminiscence culturelle qui fait partie du patrimoine universel d'un homme lettré au XVIe siècle. Elle va « habiller » la scène, installer les tréteaux du théâtre intérieur que porte en elle toute personne goûtant les « incontournables » de la littérature antique. Les réminiscences que le fidèle actualise avec sa propre culture organisent une « chambre d'échos » destinée à son imaginaire. Le sac tragique de la ville de Troie va ainsi faire office de décor complémentaire et érudit à l'arrestation du Christ, décor dans lequel lueurs caravagesques et cliquetis métalliques exacerbent l'imaginaire. Ces détails puisés dans la topique tragique commune, rehaussent la représentation d'une dimension cruelle encore plus accusée :

> Comme il arraisonnait le traître Iscarien,
> Le voilà tout couvert de lanternes et d'armes :
> Jamais le Grec n'emplit le mur Hectorien
> De tant de cris, que le Christ oit ores de vacarmes.

De même la foule rageuse qui traîne le Christ au prétoire est-elle vue comme la lionne dans laquelle Ovide métamorphose la « grondante, ireuse et cruelle Atalante »[2], ou plus curieusement encore, La Ceppède voit-il apparaître la mélancolie des regards jetés vers la Terre par la douce Europe enlevée par Zeus, dans les regards tristes des pèlerins d'Emmaüs, « emportés par le souvenir » de celui qui portait tous leurs espoirs maintenant déçus, alors qu'il chemine à leurs côtés sans qu'ils l'aient reconnu :

> Ces Disciples ainsi loin du Christ emportés
> Au souvenir du Christ sont toujours arrêtés,
> Et bandent tous leurs sens après cette nouvelle.
>
> L'Agénoride ainsi, quand le Prince des Dieux
> Affublé d'un Taureau l'enlevait de chez elle,

[1] Christophe Bourgeois, *op. cit.,* pp. 670-671.
[2] I, II, 37.

Vers sa chère patrie allait tournant les yeux.[1]

Mais on ne peut du tout considérer ce qui ne sont que des références érudites comme des « figures » mythiques : ces réminiscences fabuleuses n'ont guère, en effet, de corrélations avec Hercule ou Prométhée, le fils de Japet – qui sont des héros ayant valeur de figures authentiques. Ces références[2] ne font qu'apporter une résonnance culturelle, personnelle à un tableau intime, révélateur de la personnalité de cet héritier cultivé de la Renaissance. Mais elles n'ont que peu de liens avec les images qui nourrissent la méditation. Elles appartiennent à un code culturel qui éclaire qui était le docte La Ceppède sans réellement influer sur le travail méditatif qu'il entretient avec son lecteur.

De fait, cette chambre d'échos ne suffirait pas à activer la mise en scène intérieure si la subtilité d'images poétiques signifiantes, lourdes de sens, ne relayait une volonté didactique toujours présente. Un sonnet qui inaugure le cycle de la Croix nous permettra d'en faire la démonstration. Nous nous attacherons à démontrer que l'art apporté à l'évocation de chacun des détails constituant l'image de l'arbre de la Croix, image hautement symbolique – et donc signifiante – démontre clairement comment didactisme et imagination sont étroitement intriqués.

XV. L'arbre de la Croix

Paul A. Chilton commente dans son étude *The poetry of Jean de La Ceppède* la figure majeure de l'arbre évoquée par le Prophète Daniel et que La Ceppède associe à la Croix :

> Probably the most clearly developed of the types and symbols of the cross in the *Theorèmes* is the central tree – an image with parallels in many religious symbolisms. The identification of the tree with the cross or with Christ himself has its justification in Nebuchadnezzar's dream of "a tree in the midst of the earth" whose height was great. It occurs in patristic writing, particularly that of Origen and Chrysostom, and is firmly embedded in the iconography of the Middle Ages. The true fulfiment of Nebuchadnezzar's tree is the cross. In interpreting this type in I, III, 28 La Ceppède emphasizes the height, centrality, and fertility of the cross. In the next sonnet images are developped independently of the iblical reference in order to stress the mediating role of the incarnate Christ […] An important feature amongst those which enable La Ceppède to elaborate such parallels is the theme of fecondity. Sonnet I, III, 30, for example, is devoted to an allegorical exposition of its first line : "*Cet Arbre est foisonnant en mille fruits divers*". And it is this theme that underlies certain other prefigurations of the cross. In the Old Testament the tree of life tends to be identified as the wine. The wine and the

[1] II, II, 41

[2] Achate pour Pierre (II, II, 93), Adon pour Adonis (I, I, 6), Atrée pour un homme méchant et cruel (II,II,42), Busires pour Busiris, roi d'Égypte célèbre pour ses cruautés qui désigne les Juifs (I, II, 75), Cacus célèbre pour son antre sombre, ici figurant le prétoire où siège Caïphe (I, II, 19), Esculape (II, I, 49), Tantale (« ce vieux parricide / Qui dans l'Éridan trempe, et ne peut s'abreuver » à qui comparé Pilate, qui ne pourra jamais laver sa souillure quoi qu'il lui en coûte (I, II, 87), Thersite pour désigner un soldat couard (I, II, 2).

> winepress (derived principally from Isaiah 63, 3) were, as La Ceppède points out "*figuratifs de la Croix*" (I, III, 23, n.4).[1]

La Ceppède reprend cette figure de l'Arbre dans le sonnet II, I, 39[2] et, comme l'avait précisé Paul A. Chilton, l'associe directement au Christ lui-même. La Ceppède précise en note que « tous les bois du terroir Judaïque désigne les Justes du peuple Judaïque pour n'interrompre point l'allégorie du bois et des arbres qui suit jusqu'à la fin de ce Sonnet » et que les « bourgeois du Ciel » sont les anges. On identifie donc bien ici l'allégorie sous le filage de la métaphore mais l'allégorie rayonne bien plus absolument dans le sonnet I, III, 30. Elle se déploie sous la forme d'une métaphore multiple extrêmement gracieuse d'un point de vue poétique, riche extrêmement aussi d'un point de vue méditatif, qui commente les attributs de l'Arbre de la Croix :

> Cet Arbre est foisonnant en mille fruits divers,
> En amour très parfait, en justice équitable :
> Mais la miséricorde est la plus délectable,
> Dont sans cesse il fournit largement l'univers.
>
> Ces beaux fruits sont toujours d'un feuillage couverts,
> Qui ne déchoit jamais, c'est la parole stable
> De ce Crucifié, dont la foi véritable
> Fait renaître, et nourrit nos espoirs toujours verts.
>
> Son ombrage amoureux sous lequel on repose,
> Est sa grâce, qui, ferme, à toute heure s'oppose
> A nos trois ennemis, et nous tient à couvert.
>
> Et les oiseaux nichants en ces rameaux fragiles
> Sont nos affections, qui se guindent agiles,
> Et se nichent aux trous dont ce corps est ouvert.[3]

---

[1] « Le plus clairement développé des types et des symboles de la croix dans les *Théorèmes* est probablement celui de l'arbre central - une image avec des parallèles dans de nombreux symbolismes religieux. L'identification de l'arbre avec la croix ou avec le Christ lui-même a sa justification dans le rêve de Nabuchodonosor d'un arbre planté au milieu de la terre dont la hauteur était immense. Cette image de l'arbre de la Croix apparaît dans l'écriture patristique, en particulier sous la plume d'Origène et de Chrysostome ; elle est fermement ancrée dans l'iconographie du Moyen Âge. Le véritable accomplissement de l'arbre de Nabuchodonosor est la croix. En interprétant ce symbole dans I, III, 28, La Ceppède met l'accent sur la hauteur, la centralité et la fertilité de la croix. Dans le sonnet suivant, des images sont développées indépendamment de la référence biblique afin de souligner le rôle médiateur du Christ incarné. […] Un trait important parmi ceux qui permettent à La Ceppède d'élaborer de tels parallèles est le thème de la fécondité. Le sonnet I, III, 30, par exemple, est consacré à une exposition allégorique dès sa première ligne : : "Cet Arbre est foisonnant en mille fruits divers". Et c'est ce thème qui sous-tend certaines autres préfigurations de la Croix. Dans l'Ancien Testament, l'arbre de vie a tendance à être identifié comme la vigne. Le vin et le pressoir (issus principalement d'Isaïe 63, 3) étaient, comme le souligne La Ceppède, des « figuratifs de la Croix (I, III, 23, n° 4). »

[2] « Christ, aux yeux aveuglés de la Gent Hébraïque, / Paraît un mauvais arbre : elle veut l'arracher, / Comme indigne occupant de la terre Mosaïque / De qui l'ombre ne sert qu'à les fort empêcher / Mais lorsqu'elle a cuidé tout à fait le sécher, / Le voilà reverdir, s'élever héroïque / Par-dessus tous les bois du terroir Judaïque, / Où les bourgeois du Ciel viennent or 'se nicher. / C'est cet arbre planté sur le moite rivage / De l'eau proportionnée à son juste breuvage, / Qui jamais ne s'effeuille, et porte en sa saison. / C'est ce pommier unique en la forêt sacrée / Dont la fidèle épouse a fait comparaison / Avec cet Amoureux qui son âme recrée. »

[3] I, III, 30.

Chaque élément du réseau lexical de l'Arbre (ici le signifiant) renvoie à un élément et un seul du domaine de la Foi et de la Grâce (là le signifié). Dans un mouvement très réussi, le corps du Christ qui avait été comparé à une pierre taillée, « la pierre mystique / De son corps[1] », dans laquelle avaient été creusées les « logettes » des cinq plaies, s'est métamorphosé en Arbre au feuillage persistant dans lequel, comme par transparence, se dessine le corps du Crucifié. En effet, au vers 14, on attend un tronc percé d'anfractuosités, alors que le vers final évoque le « corps ouvert » (le corps percé du Christ et donc ouvert par les cinq plaies) sur des trous délicatement accueillants (« se nichent aux trous) pour les émotions virevoltantes des méditants.[2]

XVI. La faculté imaginante, force d'impulsion pour la méditation

Ce similé est pour nous très révélateur de l'heureuse alliance de la grâce poétique produite d'une démarche imaginative et de l'efficacité didactique. C'est cette alchimie qui fait d'un sonnet une méditation dégagée de l'impératif souvent pesant de l'édification, si présent dans un catéchisme. La suggestion qui déclenche le processus imaginatif peut s'ancrer sur une accroche minime, un fragment d'image, un mot qui détermine un geste, une posture, un son. Dans cette hypothèse, l'image n'est pas asservie aux fers de l'exégèse, elle s'affranchit – ou presque… – par l'imagination, d'une fonction explicative : même si elle est présente et déterminante, cette destination ne saurait altérer la grâce poétique de la figuration. L'image née d'un détail comme enrichi par l'imagination engendre la nacre de la méditation. Son orient reste en grande part irréductible, les annotations – en prose – assumant le plus souvent cette charge exégétique. Il suffit que par un détail vibre une émotion pour que soit enclenché l'acte méditatif.

Nous voulons en faire la démonstration par partir d'un exemple ténu – qui exige toutefois une contextualisation minimale – ainsi, lorsque le Christ, dans sa veille au jardin des Oliviers, est confronté à la vision tragique des *Arma Christi*, le voici qui s'adresse à son Père. Ses paroles, sa gestuelle disent l'angoisse qui « desserre [ses] traits que la chair habille à sa façon » mais son désarroi vital, celui qui éveille l'empathie imaginative du lecteur est surtout activé par le simple verbe « trembloter ».

Ce seul verbe qui détaille la tessiture de la voix et son altération provoque la contagion émotionnelle. Extrêmement suggestif parce qu'il porte en lui la fragilité de l'enfant que redevient tout adulte en détresse, il est renforcé par le complément instrumental « de frisson ». La redondance n'a d'autre fonction que celle de déclencher avec une efficacité certaine l'empathie du lecteur qui peut ainsi percevoir lui-même cette fragilité. Avec ce seul verbe qui dit la vulnérabilité et la peur, le geste et la voix s'associent dans une image, une représentation mentale de faiblesse absolue :

> Après qu'il eut aux siens redit cette leçon,
> Il s'en éloigne un peu, met les genoux à terre,
> Tombe sur son visage, et prosterné desserre
> Quelques traits que la chair habille à sa façon.

[1] « Il souffre patient qu'à ce jour on fabrique / Des logettes pour vous dans la pierre mystique / De son corps, et sa voix vous semond d'y venir. » (I, III, 21).
[2] voir schéma récapitulatif du *simile* en annexe p. 581.

« Abba Père, dit-il, tremblotant de frisson,
Il n'est rien que ton veuil, que ta grandeur n'enserre,
Ton pouvoir absolu tous les pouvoirs atterre,
Transfère, si tu veux, de moi cette boisson.[1]

XVI. A. LA FORCE DU DÉTAIL

Dans l'exemple précédent, le détail porte sur un élément propre au sujet c'est-à-dire sa voix, mais le cadre scénique peut aussi planter un décor suggestif grâce à des éclats visuels et sonores que le poète met en place afin de scénariser la scène. Dès les premiers vers des *Théorèmes*, le récitant annonce qu'en qualité de témoin, il prendra lui-même place dans ce décor. Il figurera donc au sein de ce parcours tragique qu'il parcourra puisqu' il souhaite accompagner le Christ comme le ferait un apôtre apocryphe :

O voyage, ô village, ô jardin, ô montaigne
Si dévot maintenant le Sauveur j'accompaigne
Permetés qu'à ce coup je gouste vostre fruit.[2]

Dans cette perspective, il sollicite la grâce d'avoir la force de pouvoir suivre le futur supplicié dans ce parcours émotionnellement si éprouvant :

Mon Roy, puis que pour moy vous courez au trespas
Faites que vostre grâce à ce coup m'encourage,
Et me donne pouvoir de talonner vos pas.[3]

Conscient de la violence qui l'attend en qualité de témoin confronté à des horreurs, il affirme toutefois que se dérober à ce spectacle inhumain serait une faute (« point ici de retraite innocente ».) Il doit être présent là-bas, au plus près de l'action. Il ne s'agit pas, comme dans un pèlerinage, de suivre spirituellement *hic et nunc* les traces d'un martyr mais de lui prêter assistance par sa présence, *in illo loco et in illo tempore* :

Sors après lui, mon âme, et t'endosse son bois
Car tu n'as poinct ici de retraite innocente
Ta plus juste demeure est au pied de la Croix.[4]

Avec cette résolution, le récitant semble feindre de découvrir cette histoire tragique. C'est ce que laisse entendre implicitement la remarque faite par Lance K. Donaldon-Evans :

> La Ceppède […]se conforme à une autre prescription des contemplatifs : le poète se mêle lui-même au drame et dialogue avec les personnages. Ce procédé sert à actualiser la méditation et à rendre sa matière vivante et contemporaine.[5]

Or la tournure « ce procédé sert […] » utilisée par le critique américain n'est pas neutre. Car, sans vouloir instruire un quelconque procès d'intention à ce lecteur éminent des *Théorèmes*, nous craignons – peut-être à tort – que son expression suggère une instrumentalisation de la foi. Il convient plutôt de

[1] I, I, 24.
[2] I, I, 5.
[3] I, I , 8.
[4] I, II, 100.
[5] Lance K. Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 155.

s'interroger sur la signification de cette mise en scène pleine d'audace, sorte d'« autofiction » avant l'heure[1], difficilement concevable de nos jours chez un artiste évoluant dans un contexte européen sensiblement déchristianisé.

Que signifie cette « intrusion » autofictionnelle ? S'agit-il d'une feinte poétique avantageuse, d'une posture en somme ? Puisque La Ceppède n'est pas – à un sonnet près[2] – un mystique fusionn.ant par passion et par transport avec le Christ, cette interférence personnelle n'est-elle pas le chemin choisi pour approcher au plus près de Sa Personne, dans une démarche dévotionnelle ? On ne pourrait plus alors le soupçonner de choisir une posture ni d'user d'un procédé… Il faudrait plutôt lui reconnaître la sincérité d'un engagement personnel au même titre que s'engage un jaquet empoignant sa besace et son bourdon sur le chemin de Compostelle… Ces questions méritent d'être soulevées car il ne s'agit pas là de nuances accessoires mais du sens que l'auteur associe à cette œuvre singulière.

L'émotion portée par ses vers âpres, semble balayer tout soupçon de posture et donc d'imposture. On serait plutôt tenté de croire que le dévot La Ceppède s'astreint – et parvient – à (re)vivre le pire par l'imagination. Il ne rapporte pas une histoire ancienne mais, chrétien habité par le traumatisme de la Passion, il le redécouvre en même temps qu'il le porte à nos yeux avec une fraîcheur émotionnelle très puissante. Dans le voyage spirituel auquel le lecteur est convié, « il ne sera plus Temps »[3] comme le proclame l'Apocalypse. Pour ce croyant fervent, le Temps profane a disparu : voilà pourquoi l'émotion qu'il partage avec le lecteur-spectateur interdit toute forme de « surplomb ». Bien que recréée par l'imagination, la Passion n'est pas reconstitution : l'imagination qu'il place au service de la méditation est actrice d'une (re)découverte. S'appuyer sur l'imagination pour donner naissance à une expérience méditative et l'encadrer efficacement, est une condition impérative. Elle seule peut, par sa puissance, provoquer l'empathie pieuse par contagion des passions. Pietro d'Albano l'avait déjà souligné en 1302 dans son *Expositio problematum* :

> Dans tous les cas de ce genre [i.e. le frisson], l'âme compatit non seulement par des dispositions corporelles, mais aussi par des affections propres à l'âme et par des imaginations, quand celles-ci ont été violentes. [4]

Pour que le regard spirituel du spectateur soit capté, le poète aixois sait que l'approche doit être fascinante, à la fois subtile et très brutale. Car il s'agit bien d'un ressenti traumatique auquel le poète veut associer intimement le lecteur. Pour que l'emprise de l'émotion soit totale, il est tout aussi impératif que le metteur en scène sache opportunément s'effacer devant l'horreur, en même temps qu'il la dévoile au spectateur horrifié. Ainsi, par la captation qui est faite de son regard, le spectateur est prisonnier d'une visualisation subjective de l'horreur qu'il est contraint de faire sienne. Montaigne explique, dans un constat semblable, comment, en ce qui le concerne, l'imagination a, dans sa brutalité même, pouvoir sur lui – « le perce » – sans qu'il puisse vraiment résister à la contagion puissante des émotions qu'elle suscite.[5] Le « montage »

---

[1] Nous n'oublions pas toutefois que le terme d'« autofiction » est, avec Serge Doubrovsky, postérieur de trois siècles à l'œuvre du poète aixois.

[2] Voir *supra* I, II, 63.

[3] Apocalyse de Jean, X, Paris, Gallimard, 2018, p. 882.

[4] Pietro d'Albano, *Expositio problematum,* VII, 8 cité par Béatrice Delaurenti, *La Contagion des émotions*, Paris, Classiques Garnier, 2016, page 109 : « Le médecin, philosophe et astrologue padouan cite en particulier "la douleur que l'on éprouve en voyant quelqu'un souffrir, lorsque l'on s'est fortement représenté la [douleur] de l'autre en imagination" ».

[5] Michel de Montaigne, *Les Essais*, livre I, chapitre XXI *De la force de l'imaginat*ion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 95 : « *Fortis imaginatio generat casum*», disent

de la scène consacrée à la crucifixion – qui demeure particulièrement éprouvante à sa seule lecture – concourt à cet objectif : le récit en est cinématographique avant l'heure. Mais s'il y a manipulation, du moins n'est-elle pas insincère, elle n'est pas qu'un pur procédé. Car on constate que la lecture de ce type de poésie diffère par nature de celle de Du Bellay ou de Ronsard : elle est d'abord une expérience exigeante qui implique intensément le lecteur. Elle exige de lui autre chose qu'une admiration esthétique devant la prouesse poétique ; mieux même, le vers ne doit pas être trop réussi, pour ne pas faire courir le risque d'avoir un lecteur plutôt qu'un fidèle. Pour que ces sonnets « agissent » vraiment, le chrétien doit, par l'empathie, « jouer le jeu » et s'inspirer vers à vers, progresser pas à pas, dans ce parcours poétique qui ne l'épargne pas. En effet, ce parcours n'aspire pas à conduire en priorité à l'effusion poétique ni à l'émotion esthétique. Il est destiné, d'abord, à « percer » pour reprendre le terme adopté par Montaigne afin d'alimenter la méditation. Il faut sans doute même aller plus loin…

Convenons que ce cheminement spirituel exige de la part du lecteur contemporain (chez qui la démarche ignatienne ne rencontre plus, c'est une évidence, que fort peu d'échos), un effort de contextualisation spirituelle. De même que l'on parle de « prononciation restituée » pour les langues mortes, on pourrait analogiquement parler ici d'une nécessaire « lecture restituée » afin de ne pas laisser de côté le sens profond de cette entreprise. Il n'y a, en vérité, que dans la poésie violente et abrupte d'Agrippa d'Aubigné que l'on retrouve une telle exigence qu'un lecteur intègre doit accorder. On retrouve, en effet, chez d'Aubigné, une emprise comparable et implacable sur un lecteur « spectateur malgré lui » prisonnier de la vision d'horreur[1] imposée par un récitant. « Mais qu'est-ce que je voy ? » écrira d'Aubigné pratiquement au centre de gravité des *Tragiques* pour plonger, par cette exclamation à valeur d'interjection, le lecteur-spectateur, véritable témoin martyr, au cœur de l'horreur d'une scène hautement symbolique : le massacre en direct d'un couple d'amants. « Le témoin oculaire resurgit, avec une exclamation d'effroi et de pitié, *phobos kai eleos* de la tragédie en présence d'un cadavre », écrit André Tournon en commentant cet épisode[2]. Comme pour l'auteur des *Tragiques*, les écrits de La Ceppède se veulent d'abord « témoignages ». Magistrat, il respecte, dans cette longue déposition poétique sur la Passion que constituent les *Théorèmes*, la « règle fondamentale : le témoin doit déclarer ce qu'il a perçu physiquement, en spécifiant le ou les sens par lesquels s'est effectuée la perception : « j'ai vu, j'ai entendu, j'ai touché… »[3]

Comme avec l'exclamation de D'Aubigné qui inaugure son témoignage sur le massacre de Montereau « car mes yeux sont témoins du sujet de mes vers »[4], le sonnet qui ouvre la série des sept poèmes consacrés à ce climax de la Passion[5] joue un rôle majeur d'introduction dans une scénarisation très maîtrisée.

---

les clercs. Je suis de ceux qui sentent très-grand effort de l'imagination. Chacun en est heurté, mais aucuns en sont renversez. Son impression me perse. Et mon art est de luy eschapper, non pas de luy resister. Je vivroye de la seule assistance des personnes saines et gaies. La veue des angoisses d'autruy m'angoisse matériellement, et a mon sentiment souvent usurpé le sentiment d'un tiers.

[1] Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques,* V, *Les Fers*, vers 901 à 920, Paris, Gallimard, 1969 (1616), p. 172.

[2] André Tournon, « La poétique du témoignage dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », *Association d'études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme*, Genève, Droz, 2019/2, n° 89, p. 117-132.

[3] *Ibidem.*

[4] Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, I, *Misères*, *op. cit.*, v. 367-371 : « Ici je veux sortir du general discours / De mon fil entrepris, vaicu de la mémoire / Qui effraye mes sens d'une tragique histoire : / Car mes yeux sont tesmoins du subjet de me vers. ».

[5] I, III,14 ; I, III, 15 ; I, III, 16 ; I, III, 17 ; I, III, 17 ; I, III, 18 ; I, III, 19.

XVI. B. LES IMAGES MULTI-SENSORIELLES, CRUELLES, INSOUTENABLES

En effet, le réalisateur cadre d'abord la scène dans un plan large dès le premier quatrain. En bruit de fond, dans un environnement sonore suggestif, le lecteur et le récitant perçoivent déjà les cris haineux de la foule qui exacerbent la violence des officiants. Puis ce sont les bourreaux que La Ceppède met en scène. De personnages secondaires, ils vont être promus personnages majeurs et occuper la scène, au premier plan :

> Les bourreaux donc, pressés par les voix grommelantes
> Des parricides Juifs forcenant de courroux,
> Portent sur cet Agneau leurs griffes violentes ;
> Le jettent sur la Croix pour y marquer les trous.[1]

Un graphique peut mettre en évidence la montée de la tension liée à la description technique de la crucifixion[2]. Cette tension extrêmement dramatique qui va conduire à l'érection de la Croix repose sur deux adjuvants poétiques que sont le rythme et la phonétique. Le rythme est porté par la métrique qui enchaîne contre-rejet, rejet, contre-enjambement, charriant une violence toujours croissante. La phonétique se révèle particulièrement rugueuse avec les liquides [R] :

> bourreaux/pressés/grommelantes/parricides/forcenant/courroux/
> portent/leurs/croix/
> pour/marquer/trous.

La tension se met en place sur une protase très longue (36 syllabes) jusqu'à l'acmé : « violentes ». La libération s'écroule dans une apodose en chute libre ramassée sur deux hémistiches qui s'entrechoquent à la césure, sur les quatre liquides rauques finales en [R] « Croix » / « pour », « marquer », « trous ». Le vers se disloque en rythme et en sons dans une *mimesis* saisissante.

La Ceppède n'intime pas l'ordre de regarder, comme le fera le poète protestant, mais il procède tout aussi efficacement, par persuasion, pour atteindre un objet semblable. Sachant habilement s'effacer, le récitant focalise le regard du lecteur sur un fragment d'image, un détail qui porte le *punctum*, véritable brèche émotionnelle. Ainsi avec le deuxième quatrain du sonnet évoqué, il resserre le cadrage dans un plan de demi-ensemble consacré à la victime. Elle est visible maintenant dans son intégralité :

> Il se relève un peu sur ses faibles genoux,
> Offre au Père Éternel ses prières brûlantes
> D'amour, puis se recouche, et ses plaies coulantes
> Marquent au bois les lieux, pour y ficher les clous.[3]

Puis le premier tercet emprisonne encore le cadrage dans un second plan de demi-ensemble plus étriqué encore. La métrique repose maintenant essentiellement sur des contre-enjambements (« brûlantes », « plaies coulantes ») et des enjambements (« d'amour », « marquent au bois les lieux »), la tension libérée a provoqué un épanchement spirituel et physique : la victime s'abandonne à son sort sans rébellion aucune. Le sonnet est devenu tableau animé, fascinant pourvoyeur pour le lecteur d'émotions maîtrisées par le réalisateur afin que le lecteur dévot fasse « adhérence au Christ ».

---

[1] I, III, 14.
[2] Voir schéma en annexe p. 582.
[3] *Ibid.*

Le poète organise en effet un parcours visuel et auditif très cadré, on pourrait même parler à ce sujet de véritables balises sensorielles, propres à stimuler l'imagination empathique du lecteur. Avec une maîtrise extrêmement efficace des effets (qui relève d'un véritable expressionnisme[1] avant l'heure, « excessif et terrible »), le « metteur en scène » La Ceppède limite le champ au personnage du Christ, efface visuellement et acoustiquement les bourreaux (les bruits de fond ont eux aussi disparu). L'attention du spectateur est maintenant prisonnière, pas à pas ou plutôt plan par plan, d'étapes extrêmement dramatiques qui mettent en scène précisément le processus de torture. Le mouvement qui inaugure ce rituel technique (les bourreaux ne sont que des professionnels) et cruel (mais ils sont pourtant volontiers brutaux) se détache grâce à un verbe inchoatif « encommença » qui marque, comme au ralenti, le début du processus de torture. Seul le stimulus visuel est attaché à la perception de la scène et rend compte maintenant de la première action inaugurant un long processus de dislocation d'« une belle structure »[2]. Elle conduira à un quasi « vif démembrement[3] » :

> À peine le pauvret acheva de s'étendre
> Sur la Croix, que lui-même encommença de tendre
> Sa main gauche la première à la merci du fer.[4]

Le deuxième tercet n'est que pur commentaire mais il crée un effet d'attente, un suspens extrêmement dramatique. Le basculement dans le sonnet suivant correspond à une montée de l'angoisse traduite par le rétrécissement du champ visuel. Le cadre est maintenant limité à une main, découplée du visage. Tous les protagonistes sont dorénavant hors-champ, l'environnement sonore s'est effacé, seul se détachera dans le silence alentour le martèlement tragique de la crucifixion.

> Soudain que sur le trou cette main fut tendue,
> Dans sa paume on enfonce à grands coups de marteau
> Un clou gros et carré, jusqu'au dos du poteau,
> Sans qu'on ait de sa bouche une plainte entendue.[5]

L'effet obtenu est pictural, puissant. Par son regard captivé par le détail horrible, le spectateur ressent physiquement la torture. Le critique d'art Daniel Arasse explique dans *Le Détail*[6] combien cette intrusion d'un détail – ici la tête du « clou gros et carré, jusqu'au dos du poteau » qui remplit autant l'espace visuel que l'empan du vers – peut dramatiser le tableau, bouleverser la représentation réaliste en escamotant « le point de distance » nécessaire à l'élaboration d'un espace d'apparence tridimensionnelle :

> En s'approchant au plus près de la surface pour en goûter les mérites, celui qui regarde heurte en effet une assise du dispositif traditionnel de l'imitation en peinture, qui veut qu'un tableau soit envisagé à certaine distance. D'une importance théorique considérable, ce principe est à la base de la construction régulière d'un espace fictivement tridimensionnel, et il s'y est progressivement inscrit sous l'espèce du « point de distance », corrélatif nécessaire du « point de fuite » pour élaborer une apparence de

[1] On pourrait rapprocher cette poésie de ce que Karl-Joris Huysmans écrira de la crucifixion d'Issenheim peinte par Grünenwald, dans son roman *Là-Bas* : « Certes, jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils ; jamais peintre n'avait brassé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous. C'était excessif et c'était terrible. », *Là-Bas*, Paris, Gallimard, 1985, chapitre I, p. 13.
[2] I, III, 16.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibid.*
[5] I, III, 15.
[6] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 238.

> tridimensionnalité conçue en relation avec un spectateur fictif. Le terme de point de distance n'apparaît que tardivement dans la théorie de la peinture ; mais sa pratique se manifeste dès lors que le peintre veut situer l'espace de son œuvre par rapport à un spectateur (même imaginaire) et y disposer, pour lui, ses figures de façon convaincante. L'idée que le tableau de peinture est peint pour être regardé à distance et que son spectateur doit respecter cette distance s'il veut en percevoir l'effet revient régulièrement à travers la mimésis en peinture.

Dans cet exemple qui met en images un récit visuellement insoutenable, La Ceppède prend l'ascendant sur son lecteur par un récit glaçant de précision « graphique ». Le récit est devenu presque objectif[1]. On retrouve dans ces quelques sonnets, d'autant plus cruels qu'ils sont sobres, l'apparente froideur dont avait fait preuve Juste Lipse dans son chapitre consacré à « la fixation par les clous mais aussi par les cordes » dans son ouvrage *De Cruce* :

> Attardons-nous un peu plus sur la façon de clouer. On commençait par les mains, puis on passait aux pieds ce que Lucien, dans son Dialogue où Prométhée est crucifié, décrit avec une précision graphique. Vulcain y parle à Mercure : « Il a été crucifié – lui raconte-il –, les deux mains étendues de part et d'autre. » Et on clouait d'abord la droite, car dans le même texte Mercure dit à Prométhée : « Tends donc la main droite ! Et toi, Héphaïstos, enchaîne-la et cloue-la en abattant fort ton marteau. Tends aussi l'autre main, pour qu'elle soit fixée à son tour. » Puis on faisait la même chose pour les pieds. Mais une question se pose : les mains clouées pouvaient-elles supporter toute la masse du corps ? Car de toute évidence, c'était à elles (sauf si quelqu'un tenait les pieds du crucifié en lui fléchissant les genoux) qu'il était tout entier pendu. Mon avis est le suivant : pourquoi pas ? Ce sont des parties dures, tendineuses et lentes à se déchirer. Et peut-être n'est-ce pas toujours au centre de la paume que le clou était enfoncé, mais un peu plus haut, là où la main s'articule au bras, c'est-à-dire au niveau du poignet.[2]

Sans faire preuve d'une distanciation aussi marquée qu'induisent les questions « pratiques » posées par le petit traité de Juste Lipse sur la résistance des chairs confrontées au poids du condamné, La Ceppède contient lui aussi le commentaire personnel pour laisser la place à une évocation d'autant plus insupportable qu'elle est technique. Dans un plan dynamique qui s'en va resserrant, le réalisateur exacerbe l'imagination du lecteur en limitant son champ de vision à la plaie qui est ouverte dans la main du supplicié. Pour reprendre les mots de Juste Lipse, « il s'y attarde ». Dans un véritable plan-séquence (du marquage au trou effectif dans la paume), les bruits parasites s'estompent, le seul environnement sonore retenu est le bruit des marteaux qui résonnent. Le visage du Christ, hors champ, n'apparaît pas. Le tableau se réduit à des mouvements aussi violents que déterminés : le geste réitéré du marteau, celui du clou qui pénètre dans la chair. Le regard direct porté par le spectateur focalisé sur la plaie est happé par un spectacle, à proprement parler, fascinant auquel il a dû se préparer ; cette véritable mise en scène pour qu'opère l'illusion théâtrale à laquelle le fidèle est appelé, suit les injonctions des pratiques dévotes, courantes qui reposent largement sur une approche sensorielle. Elle est restituée par une imagination méthodiquement sollicitée. Voici, par exemple, comment, dans un manuel de dévotion jésuite, le fidèle est conduit à se représenter l'enfer :

> Le premier point sera de voir par l'imagination les grands brasiers et les âmes dans des corps de feu, le second entendre de mes oreilles les gémissements, hurlements, cris,

[1] Si l'on excepte la condamnation portée par la métaphore « griffes » et le terme de « parricides » qui exclut une vraie distanciation.

[2] Juste Lipse, *Crucifixions*, Paris, Arlea, 2018, p. 125. voir en annexe le texte « Crucifixions » p. 577.

> blasphèmes, contre le Christ notre Seigneur et contre tous ses saints, le troisième : respirer par l'odorat et la fumée le soufre et la sentine et la putréfaction.[1]

Ainsi, dans la logique de cette *mimesis* très réaliste, l'agression physique du coup est restituée par un montage visuel provoquant une dramatisation immédiate et brutale. Comme le ferait un témoin oculaire chargé de rapporter un événement d'importance, La Ceppède sélectionne des faits saillants, des instantanés destinés à accrocher et stimuler l'imagination de ceux qui n'ont que le loisir de se représenter à défaut de la vivre directement. La composition de lieu donne à voir, donne à entendre. Pour donner l'illusion du réel, elle feint de procéder au hasard, grappillant des éléments qui semblent épars mais qui en réalité ont été sélectionnés parce qu'ils font signe. L'analyse des deux isotopies – l'une sémantique, l'autre phonétique – qui conditionnent l'imaginaire dans cette scène-clef de la Passion, confirmera que le poète aixois use d'une démarche en tout point conforme à l'injonction ignacienne dans cette grappe qui rend compte de la crucifixion.

XVII. Une double isotopie baroque

Nuançant la distinction établie par Gisèle Mathieu-Castellani entre poésie mystique et poésie baroque, Michelle Clément rappelle dans son ouvrage consacré aux poètes baroques, la volonté de ces derniers de pratiquer une poésie de l'efficacité. Son commentaire s'applique parfaitement au projet qui sous-tend cette « grappe dans la grappe » de sonnets. Rappelons que ce « noyau d'émotion » d'une extrême densité décline, une à une, toutes les étapes cruelles de la mise en croix :

> Le message baroque tend à établir un pouvoir autoritaire parfois comminatoire de l'émetteur sur le récepteur en cela, il favorise la fonction conative du discours car on se place dans le contexte d'un discours de vérité qui doit emporter l'adhésion du récepteur.[2]

Pour obtenir cette adhésion, La Ceppède use de tous les moyens à la fois sémantiques et phonétiques que le verbe poétique lui octroie pour bouleverser son lecteur, lui transmettre un maelstrom émotionnel. Ce maelstrom dans lequel le lecteur va se perdre pour mieux retrouver le corps souffrant du Christ, repose d'abord sur un agencement d'images visuelles et sonores puisque les sons et les bruits sont aussi pourvoyeurs d'images.

Les images enchaînées élaborent une scène savamment traumatique capable d'alimenter – au risque de la heurter et de la bousculer – la faculté imaginante du lecteur :

> L'image est là pour émouvoir au double sens du mot c'est-à-dire affecter la sensibilité et créer une motion de l'âme, une mise en mouvement. L'image alors n'est plus réductible à un ornement du discours, elle n'est pas non plus l'objet de la rivalité entre poésie et peinture comme la définissait encore Jacques Pelletier. L'image en poésie implique une visualisation grâce à l'imagination mais elle n'a pas pour but, chez les baroques, de fixer le lecteur au stade de la représentation imaginée, elle ouvre sur un autre voir où l'image paradoxalement s'éclipse.[3]

[1] André Collinot et Francine Maziere, *op. cit.*, p. 23.
[2] Michelle Clément, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 52.
[3] *Ibidem* p. 65.

Au terme de la narration de cette séquence de torture, climax de cruauté mis en abyme dans la Passion, La Ceppède justifie l'abondance de détails horribles dans cette évocation. Ces informations qu'il qualifie lui-même d'« exagérations et circonstances hors du texte des Évangélistes » débordent, dans le détail, les références scripturaires. Dans plusieurs annotations, et en des termes très semblables, le poète invite à lâcher la bride à l'imagination car elle ne saurait, selon lui, trahir l'horreur de la réalité à la fois historique et canonique :

> Ces exagérations, & circonstances hors du texte des Évangélistes sont en mille diverses façons pieusement méditées par les Pères, comme S. Bernard, saint Bonaventure, Ludolphe, Guévarre, Crespet & autres, lesquels sans doute nous pouvons imiter supposans (comme il est raisonnable) que les exécuteurs de cette Tragédie, avec leurs autheurs, firent tout le plus sanglant pis dont ils peurent s'adviser pour mal-traiter le Sauveur. Et notamment est-il très-croyable, que tout ce qui est escrit en ce Sonnet, & au précédant, arriva de mesme.[1]

La Ceppède est confronté en qualité d'homme de loi aux deux problèmes usuels pour lui que sont le souci des autorités et l'attention portée à ce qui est « vraisemblable ». Habité par son souci de restituer une vérité vraisemblable non seulement factuelle mais surtout émotionnelle capable de restituer la Passion, le poète impose un imaginaire bouleversé au lecteur. À cette fin, il fait preuve d'une acuité isotopique très maîtrisée qui relève d'une véritable physique du verbe. L'univers clos constitué de sons et d'images récurrents dans lequel il installe la faculté imaginante du lecteur est marqué par un *vortex*, le vertige engendré par la topique du vide et la musique des groupes consonantiques dans lesquels dominent les liquides [R]. La Ceppède fait preuve à la fois de grande maîtrise et d'originalité quand « il torture et broie le langage » pour reprendre les termes mêmes d'Emil Cioran[2]. Le lecteur ne peut que décrocher du réel pour basculer dans ce « temps où le temps n'était pas encore »[3]. L'isotopie du vide est omniprésente dans cet ensemble de six sonnets avec la répétition du terme « trou ». Pris dans l'imaginaire dans lequel l'emprisonne le poète, le lecteur est soumis à des émotions puissantes : le Christ y est transpercé de clous, la terre y est déchirée jusqu'à son tréfonds par l'excavation qui reçoit le « bas-bout de la croix », l'Univers y est, comme les mains du Christ « miparti »[4]. Pour lui, le vide et la déchirure anticipent la mort du Créateur :

> Le jettent sur la Croix pour y marquer les trous. (I, III, 14)
>
> Soudain que sur le trou cette main fut tendue (I, III, 15)
>
> On vient à la main droite, elle a eu bel à teindre
> De sang le lieu du trou
> Puis à force on la tire, et la retire tant
> Qu'on la fait joindre au trou où le bourreau plantant
> L'autre clou, fut pourpré du sang qu'il fit épreindre.
> De même au trou d'en-bas, les pieds demeurent courts (I, III, 16)
>
> Puis la levant debout, la pointe on précipite
> Si roide dans ce trou creusé sur le rocher

[1] Annotation 1 *Fut tel* p. 385 du sonnet I, III, 19.
[2] Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 2011, II, p. 733 : « Aucune espèce d'originalité littéraire n'est encore possible si on ne torture, si on ne broie pas le langage. Il en va autrement si l'on s'en tient à l'expression de l'idée comme telle. On se trouve là dans un secteur où les exigences n'ont pas varié depuis les présocratiques. »
[3] *Op. cit.*, p. 744.
[4] I, III, 19.

mais aussi avec celle des termes « creux » : « Pour du creux préparé le bas-bout approcher (I, III,18) » et « percé » dont on relève trois occurrences : « Ses pieds sont donc percés, comme il avait prédit (I, III,18) ». Le poète s'emploie même à représenter graphiquement la Croix en usant d'un antépiphore particulièrement suggestif : « Percée est sa main gauche, et sa droite est percée (I, III,18) ».

Deux occurrences explicites, « percée », sont prises dans la construction rhétorique d'un antépiphore qui fait apparaître la croix latine au sein même d'un sonnet absolument singulier puisqu'il s'agit du sonnet qui évoque l'érection de la première croix chrétienne. De même le terme de « main » est dupliqué de façon implicite « sa main gauche / sa droite ». C'est donc un sonnet à la construction très appuyée qui métamorphose un vulgaire instrument de supplice en signe[1]. En effet, cette figure rhétorique qui repose sur la symétrie, encadre très ostensiblement le vers pour le
transformer graphiquement en bras de la croix. Elle fait de lui l'image sacrée qui inaugure le Tau, figure de ceux qui « marqués à [s]on coin »[2] constituent la Chrétienté.



GRÜNENVALD RETABLE D'ISSENHEIM DETAIL

La Ceppède suit ici une méditation proposée par les Pères de l'Église comme l'avait souligné Juste Lipse dans son ouvrage consacré aux crucifixions[3]. Il annonce, ce faisant, par une subtile anticipation graphique, la grappe suivante composée de douze sonnets tous consacrés à l'évocation de l'arbre de la Croix[4].

XVIII. Le raccourci d'une image analogique et didactique

La composition de lieu vise, d'évidence, à stimuler la faculté de représentation du fidèle ; toutefois, une simple image apparemment hors contexte, mais analogiquement pertinente, peut suffire à la mobiliser. Dans ce cas de figure, l'image proposée saisit le sens profond d'une scène très dramatique et

[1] Rappelons le « *In hoc signo vinces* » de la bataille du pont de Milvius remportée par Constantin, devise de ralliement chrétien abondamment illustrée par les peintres dévots.
[2] I, III, 31.
[3] Juste Lipse, *op. cit.*, p. 62, cité en annexe p. 577.
[4] Du sonnet I, III, 20 au sonnet I, III, 31.

le fixe dans l'imaginaire *via* la représentation portée par une métaphore. En effet, la métaphore construit la réception, elle donne à voir, elle interprète et permet d'appréhender la vérité profonde que cachait l'évidence trompeuse d'une réalité considérée jusqu'alors comme allant de soi. Oscar Wilde commentant les peintres dits *lakistes* – analyse reprise par Marcel Proust – théorisera cette clairvoyance de l'artiste[1]. Par un transfert, l'image devient, comme dans l'art graphique de la caricature[2], une grille d'interprétation du réel extrêmement prégnante. Le comparant analogique supplante dans l'imaginaire le comparé, le décontextualise en quelque sorte, l'essentialise et facilite ce faisant l'entrée dans la méditation.

La Ceppède nous en donne un exemple significatif dans la présentation qu'il fait de la troupe qui arrête le Christ : ce peloton de personnes excitées ne témoigne pas de beaucoup d'humanité. La troupe est définie comme haineuse : le poète répète à trois reprises le terme de « rage » pour la qualifier. Mais cette rage est moins dénoncée par un commentaire factuel que donnée à voir (La Ceppède l'annonce clairement : « j'accompare »). Les soldats et hommes de main des grands prêtres sont animalisés, représentés en mâtins, c'est-à-dire en grands chiens « bouffi[s] » d'agressivité. Comme les compagnons d'Ulysse métamorphosés en pourceaux et bêtes sauvages sous la baguette de Circé, les sicaires sont devenus sous la plume du poète une meute de dogues excités. Or, les dogues sont connus par les veneurs pour être des animaux dangereux dont il faut se garder en raison de leurs pulsions féroces et imprévisibles[3] à l'égard même de ceux qui les nourrissent :

> J'accompare Judas, et sa bande rageuse,
> Aux mâtins hérissés que la rage bouffit,
> Qui portent les efforts de leur rage outrageuse
> Sur celui, qui bon Maistre oncques ne leur méfit.[4]

L'image fait sens puisque c'est précisément Malchus, le soldat que le Christ avait secouru en lui recollant l'oreille tranchée par Pierre, qui, au prétoire, le soufflettera « furieux », « d'une main furieuse »[5]. La Ceppède procède de même pour stigmatiser ou pour expliquer : dans une image stylisée, il verrouille la réception du lecteur en imposant son point de vue, celui d'un directeur de conscience.

Ainsi, dans une représentation animale parfaitement antisymétrique de la précédente mais qui repose sur la même gestion analogique d'une scène, le poète propose une image des apôtres à tout le moins déconcertante puisqu'il les représente en fuite, lors de l'arrestation à Gethsémani, sous les traits de quelques étourneaux qui, apeurés, s'égaillent :

---

[1] Oscar Wilde, *Œuvres, Intentions* « Le déclin du mensonge » Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 797. « De nos jours nous voyons le brouillard non parce qu'il y a du brouillard mais parce que les peintres et les poètes nous font découvrir le charme mystérieux de tels effets. Il est probable qu'il y a du brouillard à Londres depuis des siècles. Je dirais même que c'est sûrement le cas. Mais personne ne le voyait, si bien que nous ne savions rien de lui. Il n'existait pas tant que l'Art ne l'avait pas inventé. »

[2] On se rappelle les caricatures d'Honoré Daumier croquant en poire le roi Louis-Philippe.

[3] *Le Livre de Chasse que fit Fébus, comte de Foix et seigneur de Béarn,* 17, **«** Du dogue et de toute sa nature **»,** Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, 2019, p. 57 : « Il vaut mieux dresser le dogue que tout autre bête, car il est mieux taillé et plus fort pour faire mal que toute autre bête, et aussi de leur nature les dogues sont volontiers étourdis et n'ont pas si bon sens que beaucoup d'autres chiens ; car si l'on poursuit un cheval il le prennent volontiers et ils vont aux bœufs, aux brebis ou à tout autre bétail, ou aux gens, ou à d'autres chiens ; j'ai même vu un dogue qui tuait son maître : bref, ils sont plus mal gracieux et plus mal doués, plus fous et plus étourdis que toute autre espèce de chiens. »

[4] I, I, 64.

[5] I, II, 11 : « Voici l'ingrat ouvrage, inique, injurieux, / Qui frappe son ouvrier d'une main furieuse : / Malchus vient de sentir la main officieuse / Du Christ, et si l'atteint d'un soufflet furieux. »

Des peureux oiselets la troupe gazouillarde
Au simple mouvement, au moindre petit bruit
D'un caillou, qu'un passant dans le taillis hasarde
Part, s'envole en désordre, et s'écarte, et s'enfuit.[1]

On note, dans ce quatrain, un suspens très marqué puisque par trois enjambements successifs, le poète retarde la résolution signifiante de l'image. En mimant par la déstructuration du quatrain le désordre de la scène et la désorganisation du sens qui caractérise tout effet de panique, il dénote, sans surplomb assumé, la débandade plus qu'il ne la commente et ne la condamne.
De même, le quatrième vers qui développe un rythme irrégulier,

Part, s'envole en désordre, et s'écarte, et s'enfuit
1 *5* *3* *3*

donne à voir l'éparpillement des oiseaux et donc de la petite phalange des apôtres qui paniquée se disperse. Le fidèle perçoit d'autant mieux le sens profond de la scène qu'il l'appréhende par le filtre de la métaphore : il voit d'autant plus nettement la fragilité des apôtres en fuite que le poète les lui fait d'abord voir comme des étourneaux qui se dispersent. La Ceppède avait déjà fait état de leur faiblesse mais il use cette fois de plus d'aménité qu'il ne l'avait fait dès les premiers sonnets. Ceux-là étaient très distanciés, très rudes à l'égard des apôtres incapables de réconforter le Christ à Gethsémani. Ici, le sonnet explique à défaut de justifier et se fait apologue. Dans un retournement dramatique, le destin tragique des apôtres dont la vie est bouleversée par la mission qui les attache au Christ, pierre jetée dans leur paisible existence antérieure, est annoncé :

Cependant qu'ils s'en vont où la peur les conduit,
Ils trouvent le péril de leur fuite couarde,
L'un donne dans la glu qui sa fuite retarde,
L'autre dans le filet qu'on a tendu la nuit.

Christ ainsi prisonnier fut la pierre jetée
Au milieu de sa troupe aussitôt écartée,
Chacun des siens se lâche à sa fragilité.

Et fuyant leur salut, pour fuir la potence,
L'un donne variable au rets de l'inconstance,
L'autre se jette au glu de l'infidélité.[2]

L'image permet, beaucoup plus efficacement que tout commentaire, de faire savoir que l'état d'esprit du poète a évolué à l'égard des apôtres depuis le début du drame. En effet, le magistrat avait été impitoyable à leur égard quand les apôtres exhibaient leurs insuffisances alors que le danger n'était pas encore avéré. Dans un tableau digne d'un peintre caravagesque gourmand de scènes de tavernes où domine la charge satirique, il les peignait naguère lâches. Il les stigmatisait veules. Le tour était beaucoup plus ironique (« vaillants en boutades »), sinon sarcastique. « Bleusaille » fanfaronne (« apprentis de Mars »), ils étaient donnés à voir comme une bande de matamores et de fiers-à-bras de tavernes, inexpérimentés et grotesquement vantards.

Or, cette superposition de deux temporalités associant deux événements distincts en apparence seulement figurait assez naturellement dans les manuels de dévotion, historiés.

[1] I, I, 79.
[2] *Ibidem*.

XIX. Les images avec inclusion de médaillons

Le jeu sur les temporalités que nous avons déjà mentionné apparaît dans cette association de deux sonnets, porteurs l'un et l'autre d'une image didactique. Le sonnet I, I, 10 annonce le sonnet I, I, 79 : dans un registre satirique qui égratigne sévèrement les « apprentis de Mars », il annonce la vulnérabilité pathétique des apôtres croqués en « peureux oiselets ». Le procédé s'apparente aux images complexes porteuses d'un médaillon qui mettaient en relation, dans les livres d'heures enrichis de leurs miniatures comme cette représentation de Jean Fouquet[1], qui met en scène Marie-Madeleine essuyant les pieds du Christ de ses cheveux et la même, myrophore, découvrant à l'issue de la Passion, le tombeau vide.



Une co-existence de deux temporalités différentes dans une image unique est également présente dans l'iconographie de certains manuels de méditation dans lesquels des événements du Nouveau Testament sont représentés avec certains épisodes de l'Ancien ou des *Actes des Apôtres*. La richesse et la complexité de l'image permettaient de mettre en évidence la sémantisation d'éléments que l'on aurait pu croire disjoints temporellement. Elles éclairaient la logique de l'accomplissement en œuvre dans les Écritures, celle d'un Temps sacré dans lequel tous les événements se répondent en échos :

> Création de comparaisons visuelles, de contrastes, de chiasmes, d'oppositions qui produisent également des effets de sens spécifiques […] certains épisodes de l'Ancien Testament (les « figures ») sont disposés dans les petits médaillons ovales qui sont inclus au sein même de la Vie du Christ (« l'original ») celles-ci étant bien présentées comme « l'achèvement » et la « perfection » des « figures », aussi bien du point de vue de la Providence divine qui s'y réalise, que du point de vue formel par la dimension plus importante et l'exécution plus détaillée de cette dernière scène.[2]

[1] *The hours of Étienne Chevalier Jean Fouquet*, London, Thames and Hudson, 1972, p. 42.
[2] Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 99.

Ainsi dans le manuel du père Richeome[1], étudié par Frédéric Cousinié, pouvait-on voir apparaître dans une image de la Cène, un médaillon inclus annonçant le repas avec les disciples d'Emmaüs.



La co-existence de ces deux temporalités commentait ainsi visuellement la logique de l'accomplissement que l'on retrouve dans des termes extrêmement similaires sous la plume de La Ceppède :

> L'invention & l'estoffe de ces tableaux n'est pas mienne, je n'y ay qu'un peu de langage, elle est du Fils de Dieu qui jadis en a tiré les lineamens & pourfils sur la membrane, ou de la loy de nature (comme en sont les quatre premiers) ou de son vieil Testament (comme sont les sept d'après) & s'estant faict homme, il a crayonné les deux penultiesmes, & parachevé tant ceux-cy que ceux-là, des traicts de sa propre main, sur l'instrument de sa nouvelle alliance en l'Eucharistie, & ce d'une divine façon. Car establissant ce haut et divin mystere en la place de tous ces anciens sacrifices & Sacremens, il a mis les vives couleurs sur la vieille & precedente peinture, embelly toutes les parties du desseing jadis faict, donné corps à l'ombre, vie au corps, & ame à la figure muere, & tracé en un abrégé admirable de ses grands merveilles, les plus beaux traicts de son infinie sagesse, puissance, & bonté.[2]

commentés par Lance K. Donaldson-Evans. La démarche analogique précède le processus analytique sur le chemin d'une vérité révélée. Elle est profondément ancrée dans la littérature : que l'image permette d'abord de voir des « mâtins » dans les soldats venus arrêter le Christ ou une troupe de moineaux apeurés chez les apôtres répond aux exigences conjointes de la poétique et de la méditation. Cette démarche éminemment littéraire fait appel, par-delà le Temps, au même processus fondé sur l'imagination pour

[1] Louis Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, L. Sonnius, 1601, A la royne, n. p.
[2] Cité par Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 99.

appréhender le sens profond d'une scène qu'il s'agisse des *Théorèmes Spirituels* ou de *La recherche du temps perdu*[1].

Ce rapprochement qui pourrait paraître un peu incongru permet toutefois d'illustrer comment, chez La Ceppède comme chez Proust, ce sont les mêmes ressorts littéraires et psychiques qui peuvent être retenus par des créateurs qui veulent représenter une réalité poétisée, spiritualisée. Les effets sont semblables, la faculté imaginante du lecteur est sollicitée avec la même efficace et selon un protocole tout à fait semblable… mais dans les vers du magistrat aixois, la faculté imaginante se place au service d'un projet dévot qui doit ouvrir sur l'intimité d'une méditation et non sur une satire sociale. La *mimesis* est comparable mais elle ne recouvre pas, dans l'un et l'autre cas, les mêmes attentes…

XX. Une réalité suggérée

D'autres fois enfin, il suffit de quelques gestes hostiles, d'éléments de corps qui brutalisent une victime. Voici des mains qui poussent, des bouches qui hurlent, des raccourcis de personnes humaines chargées de haine qui déclenchent le processus de représentation. Le lecteur est embarqué et avec lui, le fidèle, conditionné pour méditer... Donc, il s'agit moins de *mimer* le réel pour le rendre réaliste que de le suggérer. L'effet de réel est engendré par une émotion, ici par la peur et par l'horreur que déploie et amplifie l'imagination. Dans l'épisode évoqué, les visages ont disparu comme dans le *Christ aux outrages* peint par Fra Angelico au musée San Marco à Florence[2]. Ne subsiste plus comme trace mémorielle que la haine…

> Il va donc, et tandis un le vient peloter,
> Un autre l'injurie, un autre le courrouce,
> Un autre par derrière indignement le pousse,
> Et chacun à l'envi tâche à le picoter.[3]

XX. A. PAR UNE IMAGE QUI TRAUMATISE : L'*ACHÉIROPOÈTON* DE L'*ECCE HOMO*

On ne peut évoquer l'importance des images dans le récit de la Passion sans faire le point sur une image particulière, présentée comme telle dans la trame scripturaire. La Ceppède la traite avec une virtuosité baroque tout à fait étonnante. Il s'agit de l'*Ecce Homo*.

Dans un épisode souvent traité par les peintres[4], une fois « paré » du manteau rouge, couronné d'épines, arborant un roseau en guise de sceptre, le Christ est donné en spectacle à la foule par Pilate (« Jésus en manteau fut au peuple montré »). La Ceppède présente cet épisode avec une rupture dans le

[1] Ainsi, le héros d'*Un amour de Swann* perçoit d'autant mieux la dépendance de la domesticité de la Princesse de Guermantes qu'il voit d'abord en eux, à travers leur comportement contraint et fier malgré tout, de grands lévriers pleins de suspicion à l'égard de l'intrus qu'ils se doivent d'accueillir. Voir *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1954, p. 323.
[2] Voir en annexe p. 589.
[3] I, I, 95.
[4] Voir en annexe tableau du Caravage, *L'Ecce Homo,* Galleria del Palazzo Bianco, Genova, Italie p. 596.

cours du récit, un accident marqué par une aposiopèse héritée de Virgile. L'épisode met en scène un incident dû à la réaction violente de la foule confrontée à ce Christ montré non en gloire mais en dérision :

> Quand ces profanes mains du devoir forvoyantes
> Eurent sur l'innocent fait leur dernier effort,
> Pilate (commandant qu'on l'amenât) ressort
> Vers les Juifs, pour soûler leurs rages aboyantes.
>
> « VOICI L'HOMME, dit-il, vos armes flamboyantes
> N'ont point sur lui de prise, il n'est digne de mort.
> Veuillez donc… ». A ces mots le bruit fut si très fort
> Que sa voix se perdit dans ces troupes bruyantes.
>
> Lors JESUS en manteau fut au peuple montré,
> Couronné de halliers, d'un vieux Roseau sceptré.
> Quel prodige, ô grand Dieu, fais-tu voir sur la terre ?
>
> L'Eternelle Beauté, la Majesté des Cieux,
> Qui les Anges mutins d'un seul clin d'œil atterre,
> Sert ores de jouet, et de proie aux Hébrieux.[1]

Cet accroc dans le récit « veuillez donc… » reprend explicitement le précédent littéraire célèbre « *Quos ego… sed motos præstat componere fluctus* »[2] de l'*Énéide*. Cette réticence n'a d'autre fonction que souligner brutalement l'émergence d'une image paradoxale, choquante, qui s'impose aux sens des spectateurs. Ceux-ci sont contraints de constater, sans ménagement et sur le champ, que la beauté du Christ a été radicalement flétrie par « les crachats » et « la sanglante fange ». L'image est d'ailleurs référencée comme image dans le texte puisqu'elle porte le titre « L'ECCE HOMO ». Elle rend compte de la métamorphose de la Beauté en Laideur, elle fixe ce processus traumatisant.

Robert Mélançon rappelle qu'il convient de situer « le texte des *Théorèmes* à l'intérieur d'un espace de discours hors duquel il reste difficilement intelligible : la poésie amoureuse. »[3] Il rapproche des sonnets qui chantent la beauté sublime du Christ dont les œillades peuvent foudroyer au même titre que ceux d'une Belle, du sonnet de l' « *Ecce homo* proprement stupéfiant, envahi par les *topoï* de la beauté féminine, où la piété se teinte d'un érotisme prodigieux, et qui semblait proche tantôt, dans l'inversion des signes de l'éloge, du grotesque satyrique d'un Sigogne ».

Ainsi trois vers qui auraient pu être de la main même de Ronsard tant leur facture est pétrarquiste « Le coral de sa bouche est ores jaune pâle. / Les roses, et les lis de son teint sont flétris. / Le reste de son Corps est de couleur d'Opale. » co-existent-ils avec ceux *chantant et célébrant* une laideur extrême. Dans la figure du Christ, blason et contre-blason, se retrouvent, se succèdent dans une même célébration – qui prend son sens dans la kénose de la Croix – sans pour autant se neutraliser. Julien Gœury voit de même, avec pertinence, dans l'inversion de la logique néo-pétrarquiste, la matrice même de ce sonnet apparemment en rupture :

---

[1] I, II, 69.

[2] Virgile, *Œuvres complètes, l'Énéide*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, pp. 252-253 : « *Tantane vos generis tenuit fiducia vestri ? / Iam caelum terramque meo sine munine, venti, / Miscere et tantas audetis tollere moles ? / Quos ego… sed motos praestat componere fluctus.* » Enéide Livre premier. Traduction de Jeanne Dion et Philippe Heuzé « Si grande est donc l'audace qui s'est emparée de votre race ? / Vous osez, Vents, remuer ciel et terre / sans mon assentiment et agiter de si grandes masses ? / Ceux que je… mais il faut apaiser le mouvement des flots ».

[3] Mélançon, R., *op. cit.* p. 140.

VOICI L'HOMME, ô mes yeux, quel objet déplorable :
La honte, le veiller, la faute d'aliment,
Les douleurs, et le sang perdu si largement
L'ont bien tant déformé qu'il n'est plus désirable.

Ces cheveux (l'ornement de son chef vénérable)
Sanglantés, hérissés, par ce couronnement,
Embrouillés dans ces joncs, servent indignement
A son test ulcéré d'une haie exécrable.

Ces yeux (tantôt si beaux) rebattus, renfoncés,
Ressalis, sont, hélas ! deux Soleils éclipsés,
Le coral de sa bouche est ores jaune pâle.

Les roses, et les lis de son teint sont flétris.
Le reste de son Corps est de couleur d'Opale,
Tant de la tête aux pieds ses membres sont meurtris.[1]

Antoinette Gimaret souligne, elle aussi, avec beaucoup de finesse la dimension baroque de cette métamorphose. Elle met clairement en évidence le « processus » d'altération diachronique de cette beauté en cours de dissolution :

> De ce corps christique déforme, le poète détaille la métamorphose, parcours vertical dans lequel la silhouette entière n'est ressaisie que dans le dernier vers. […] Le poème décline les lieux du corps suivant un axe vertical (cheveux, yeux, bouche) dans un effet constant, presque pictural , de « retouche ». La métamorphose opère dans la diachronie, les contrastes chromatiques soulignant le clivage temporel.[2]

L'auteur de *L'autopsie et le Théorème* souligne, pour sa part, combien le thème de l'*Ecce homo* permet la mutation de l'évocation d'une souffrance intériorisée, psychologique, en l'exhibition d'une souffrance physiologique devenue proprement spectaculaire :

> Afin d'exprimer « l'horrible spectacle » de cet homme martyrisé, le poète doit suppléer à l'absence d'une véritable topique descriptive de la déchéance physique Mais il n'en abandonne pas pour autant l'univers pétrarquiste de la représentation. Il applique en effet aux descriptions du corps du Christ martyrisé, un modèle de portrait féminin mais en le travestissant. Il s'agit de trouver un équivalent dans l'horreur au parangon de la beauté de la poésie amoureuse, de montrer comment la méchanceté humaine « Change ce beau visage en celuy d'un lépreux ». Le code descriptif est apparenté, mais la recherche d'un réalisme du détail horrifiant se substitue à la recherche d'une expression de la perfection toujours plus idéale. Le corps défait, l'organisme à l'agonie, remplacent le corps parfait. Sans aller jusqu'à concurrencer le réalisme des satires anti-érotiques, ni même les excès du portrait bernesque (car la représentation de la déchéance physique ne doit en effet jamais inviter à la grimace, risquer de faire naître le sourire), le spectacle de la réalité physiologique du corps ne prend toute sa mesure que par rapport au modèle pétrarquiste qu'il travestit. Il y a dans les Théorèmes un *Ecce homo* chrétien qui transpose exactement l'« Ecce femina » pétrarquiste. […] La description du visage emprunte en effet à la topique néo-pétrarquiste ses clichés métaphoriques les plus rebattus (le soleil, le corail, les roses et les lys, la couleur d'opale), puis opère un renversement radical. Les cheveux « crespés » ou « annelés » de la belle laissent place à des cheveux hérissés et embrouillés, les yeux-planètes à des soleils éclipsés.[3]

Julien Gœury est tout à fait fondé à discerner dans ce portrait dégradé la topique néo-pétrarquiste inversée mais peut-être conviendrait-il d'y distinguer aussi une image sacralisée très singulière. Plus qu'un

[1] I, II, 70.
[2] Antoinette Gimaret, *op. cit.* p. 436.
[3] Julien Gœury, *op. cit.*, p. 123-124.

portrait, cette méditation présente une icône qui s'est réalisée d'elle-même, une icône qui établit le lien entre la réalité et la représentation de la réalité. Représentation de la beauté disparue, « déformée », elle est devenue icône « indigne » et « exécrable » de Dieu. Le premier quatrain a beau relever les agents de la décomposition de la beauté défunte (« la honte, le veiller, la faute d'aliment, les douleurs, le sang perdu »), le sonnet imprime l'image d'une réalité qui s'est faite image et qui est perçue comme telle. Aboutissement d'un processus de dégradation, cette image d'un Christ laid et avili est devenue icône divine, produit de la souffrance assumée par le Christ. Cette image n'est pas produite de main humaine, elle est une sorte d'*archéiropoeton*[1] *:* elle nous donne à voir, par la volonté divine, ce qui n'est plus là, la beauté perdue. Elle est donc pleinement une image mais une image paradoxale. Elle est l'icône de la Beauté dissoute « par le flétrissement progressif du corps[2] », l'icône d'un corps devenu symbole d'une perte. L'« *Ecce homo* » présenté par La Ceppède n'est plus, à la différence du tableau du Caravage, la représentation d'un corps humain : le sonnet est l'image d'un corps perdu, défait, dissous, absent. Ce sonnet n'est pas la représentation d'un cadavre – dont la matérialité ne peut être remise en cause – mais la représentation – par la soustraction d'éléments relevant des canons de la beauté – d'une pure absence. Image repoussante et pathétique d'une beauté irrémédiablement perdue, l'« *Ecce homo* » du poète aixois invite bien plus qu'un *memento mori* à la méditation mélancolique sur la perte incompréhensible de la vie. Comme toute icône, cette image mystérieuse est à la fois compréhensible et irréductible cependant à toute *mimesis*. Elle est en cela, singulière, affranchie d'une véritable composition de lieu et des images qui d'ordinaire permettent au lecteur le glissement de la réalité à une surréalité dévote. Antoinette Gimaret commente ce glissement vers l'horreur qui s'en va précipitant dans l'évocation du Christ trépassant[3] dans « ce basculement du corps désirable au corps lépreux » :

> Le poème déroule la métamorphose, en multipliant les verbes de mouvement, jusqu'au dénouement où la mort fige le visage dans l'entrouvert. La parole poétique accompagne et accomplit la déconstruction du corps héroïque menacé par la lèpre, l'écartèlement, la décomposition. Dans les divers recueils, les leimotivs (« Change ce beau visage en celui d'un lépreux » ; « Soudain il se corrompt et change de visage ») montrent que l'homme de douleur est celui qui n'a « plus forme d'homme ». L'image opère dans la dissonance par la création d'une nouvelle icône, non plus celle du transfiguré mais du défiguré. C'est ce qui constitue précisément le « scandale » chrétien : proposer un Dieu homme et souffrant, en réponse aux corps vaillants et forts de la mythologie et de l'épopée.[4]

---

[1] Dictionnaire de l'Académie Française : « Achéiropoïète, adj. XVIIIe siècle. Emprunté du grec *akheiropoiêtos,* de même sens, lui-même composé du préfixe *a-* privatif, de *kheir,* « main », et de *poiêtos,* participe passé de *poieîn,* « faire ». *Didact*. Se dit d'une image, notamment de celles du Christ et de la Vierge Marie, qui n'a pas été créée par la main de l'homme. *Le visage du Christ sur le voile de Véronique est considéré comme la première image achéiropoïète. Le portrait du Christ de l'église Saint-Jean-de-Latran à Rome, ébauché par saint Luc et supposé achevé par les anges, est dit achéiropoïète. L'image achéiropoïète du corps du Christ sur le saint suaire* ».

[2] Antoinette Gimaret, *op. cit.* p. 436.

[3] I, III, 85 : « Dès que cette Oraison fut par lui prononcée / Il laisse un peu sa tête à main droite pencher. / Non tant pour les douleurs dont elle est offensée / Que pour semondre ainsi la Parque d'approcher. / Voilà soudain la peau de son front dessécher, / Voilà de ses beaux yeux tout à coup enfoncée / L'une et l'autre prunelle, et leur flamme éclipsée, / Leur paupière abattue, et leurs réaux se cacher. / Ses narines à peine étant plus divisées / Rendent son nez aigu : ses temples sont crusées, / Sur ses lèvres s'épand la pâleur de la mort. / Son haleine est deux fois perdue, puis recouverte, / A la tierce il expire, avec un peu d'effort, / Les yeux à demi clos, et la bouche entrouverte. »

[4] Antoinette Gimaret, *Ibidem,* p.438.

Pourtant cette image singulière d'une perte permet, elle aussi, d'accéder à une surréalité dévote. Marie-Madeleine, au pied de la Croix, pleure ces feux qui convertirent son cœur embrasé d'un amour impudique à un amour transcendental (« sacré-saint dont il est ores épris »). L'image lumineuse et divine du Christ de la Transfiguration qui éclairait ses disciples de ses rayons au mont Thabor[1] trouve un exact contre-point dans cette image éminemment mortelle, indigne, « exécrable ». L'évocation de l'Homme-Dieu repose donc deux représentations possibles du divin, soit par le truchement d'une beauté soit par le truchement d'une laideur l'une et l'autre absolues. Dans ce sonnet, le poète choisit manifestement la voie apophatique. Avec son choix de représenter le Christ par la *via negativa* mise en évidence par Denys l'Aréopagyte – brillamment analysée par Jan Miernovski –, La Ceppède permet à son lecteur de percevoir la transcendance du Rédempteur dans cette image extrême dont l'abjection est le signe dissimilaire :

> Les « signes dissimilaires » sont […] supérieurs aux noms divins plus nobles, tels que « Beauté », « Bonté », « Intelligence ». Certes aussi bien les uns que les autres sont totalement inadéquats à la Théarchie divine. La différence qui, néanmoins les sépare, est la franchise avec laquelle les « signes dissimilaires » proclament leur négativité. Du point de vue de la Vérité transcendante, cette différence demeure totalement négligeable. Perçue dans la perspective de l'homme, elle est capitale : la monstruosité des images dissimilaires pousse le croyant à abandonner les reflets trompeurs des signes pour désirer d'autant plus ardemment l'Absolu dépassant toute beauté, toute bonté et toute intelligence imaginables. C'est dans ce sens que les « signes dissimilaires », les négations sont, selon Denys, plus « vraies » que les affirmations, car elles ne tentent pas d'occulter leur foncière inadéquation. […] le croyant ne devrait pas se laisser bercer par les formes chatoyantes des images sensibles. Tout au contraire, choqué par leur inconvenance, leur absurdité, il est appelé à passer outre, vers ce Principe qu'aucun nom ne peut exprimer. Dans ce geste de transgression du sensible, il ressemble au sculpteur équarriant un bloc de pierre, éliminant la masse de matériau inutile pour en dégager une forme pure et parfaite. Il nous importe de suivre cette démarche ablative et soumettre les attributs divins à la négation, en vertu de l'absolue transcendance de Dieu par rapport au créé. Ce postulat fonde la supériorité de la théologie négative, apophatique, sur la théologie affirmative, cataphatique. Cette dernière multiplie les noms de Dieu, en commençant par l'affirmation de l'Être, le « Je suis qui suis » biblique. Empruntant la voie des perfections sacrées telle que la Sagesse ou la Bonté, elle descend plus bas, vers les merveilles de la Création, même les plus infimes. La *via negativa* inverse cette démarche. Débutant par les « signes dissimilaires » monstrueux et abjects, car bassement matériels, elle s'élève progressivement, en niant tout attribut de Dieu, jusqu'à l'Être même, pour déboucher sur le Néant. Évidemment, dire que Dieu est Néant ne signifie nullement nier son existence. Il s'agit uniquement de signifier qu'il dépasse l'Être. La négation n'est pas privative, elle est transcendante.[2]

La beauté corrompue, déformée donne à voir l'« image hideux »[3] du « genre humain » qui doit être reformé par cette transcendance : le corps du Christ n'est plus « désirable » mais « déplorable ». Ce corps mortel n'est plus « vénérable » mais « exécrable » ; les yeux ne sont plus deux astres irradiant mais des « Soleils éclipsés », « rebattus », « renfoncés », « ressalis ». Ce corps naguère si beau exhibe maintenant la laideur, absolument. Antoinette Gimaret rappelle que la *reformatio* du corps altéré de l'Homme souillé par le péché originel, la « restauration de sa beauté[4] », passe nécessairement par cette défiguration du « plus beau des fils de l'homme[5] » :

---

[1] I, I, 17.
[2] Jan Miernovski, *Les signes dissimilaires*, Genève, Droz, 1997, pp. 12-13.
[3] I, II, 71.
[4] Antoinette Gimaret, *Ibidem* p. 440.
[5] Psaume 45 : 2.

> Seule la grâce du Christ peut accomplir la *reformatio* de l'homme pécheur, restauration de la beauté qui passe paradoxalement par la défiguration sur la croix. Au cours de sa Passion, le Christ perd en effet non seulement sa beauté mais, au sens propre, sa « forme humaine », monstre sans corps et sans visage qui, pour sauver les hommes, a dû se rendre semblable à eux et laisser s'effacer en lui l'image divine. D'où l'épisode de l'Ecce homo : Pilate présente à la foule celui dont le corps n'a plus rien d'humain mais qui est précisément l'homme, puisqu'il en a assumé la déformation morale. C'est à partir de cet abaissement du Christ dans la chair ou kénose, que les poètes religieux tentent de souligner une liaison entre beauté et laideur et cherchent, selon la formule de Tony Gheerart, à substituer aux canons renaissants « une beauté qui fût moins oublieuse de la beauté des hommes.1 » Dans ces descriptions du Christ défiguré, les poètes jouent bien sûr sur un registre pathétique excessif mais cet excès est justifié par la dialectique paulinienne de la *deformatio* et de la *reformatio*.[…] Paradoxalement, la défiguration n'est pas un obstacle à l'expression de la beauté du Verbe, mais au contraire, la condition qui rend possible l'épiphanie de la beauté divine au du supplice. En assumant totalement la difformité pécheresse, le Christ la divinise et la réforme. Une poésie du morbide et de la défiguration se trouve donc dogmatiquement justifiée.[2]

Qu'on ne s'y trompe donc pas, la radicalité de cette altération dit d'abord la radicale altérité de l'Homme-Dieu avec la même efficace que l'hommage rendu à sa beauté : la transcendance ne pervertit pas les lois de beauté et d'harmonie mises en œuvre par le « Grand Ouvrier » lorsqu'il « forma ce grand ouvrage / Du petit univers, sur son image saint »[3], elle les « enfreint[4] ». Elle les dépasse, les transcende.

XX. B. PAR DES IMAGES « CHORALES »

Quelques rares sonnets s'organisent en de vastes compositions dignes de certains tableaux de Breughel l'Ancien, fourmillant de détails que l'œil et l'oreille du fidèle sont invités à découvrir. Mais l'ordonnancement du tableau d'ensemble revient au lecteur comme à un artiste qui devrait recomposer une mosaïque dispersée à partir de quelques tesselles qui subsisteraient. L'assemblage final revient en propre au lecteur en sa qualité de maître d'œuvre de l'ouvrage. Plus pertinentes que jamais résonnent les notes laissées par Paul Éluard sur ces yeux et ces oreilles que vivifie la Poésie[5].

Plus tard, sur le chemin du supplice, le metteur en scène La Ceppède place de nouveau son lecteur au beau milieu du désordre joyeux d'une foule qui se repaît du spectacle d'un condamné promis à la mort. Il ne s'agit plus du tableau caravagesque en clair-obscur d'une arrestation nocturne qu'il avait brossé cent sonnets plus tôt mais d'une fresque, celle d'un cortège. Il dépeint d'abord les réactions du public, préparant ainsi la réception du lecteur. Est identifiée ici une réaction de compassion (« Aucuns mus de

---

[1] Tony Gheeraert, *Forma Dei, forma servi* : les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes dévotionnels français du XVIIe siècle, in *La beauté et ses monstres*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 23.

[2] Antoinette Gimaret, *Ibidem,* pp. 440-441.

[3] I, II, 71.

[4] *Ibidem.*

[5] Paul Éluard, *Donner à voir*, Poésie, Gallimard, 1978 (1938), p. 77 : « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas d'évoquer, mais d'inspirer. Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront, un beau jour, des amants. On rêve sur un poème comme on rêve sur un être. »

pitié » / « plein d'émoi », « larmoyant »), là un sentiment d'agressivité (« aucuns forcenés d'ire »). Puis, dans un deuxième temps, La Ceppède donne à voir des gestes symboliques. Il ne s'agit plus de quelques gestes malveillants presque furtifs comme au jardin des Oliviers[1] mais l'évocation d'une fête sauvage. Après la proclamation solennelle d'une « injuste sentence » :

> Or le Trompette sonne, et chacun fait silence
> Pour ouïr publier cette injuste sentence.[2]

le champ libre est laissé à une grande manifestation de liesse, populaire et sauvage :

> Soudain l'air d'alentour résonne mille abois.[3]

L'outrage n'est plus furtif mais public, collectif, complaisant et communicatif : « l'un salit de crachats l'ivoire de son front », « l'autre couvre ses yeux des plus sales ordures ». De véritables horreurs se répondent : « l'un dit : c'est un sorcier et l'autre un affronteur », « un l'appelle hypocrite, un autre séducteur ». Le sonnet recueille images et sons dégradants et devient lui-même un « calepin », pour reprendre les termes du poète, dans lequel sont relevées ces manifestations haineuses. Certes le récitant livre son point de vue. Il évoque bien sûr un « funeste » convoi. Il associe dans l'empathie le fidèle au « peuple d'en-haut » compatissant et éploré mais il prend le soin, en qualité de témoin, de laisser se détacher, sans profondeur de champ, quelques détails pris sur le vif, éléments du spectacle donné par une foule obscène. La foule cruelle à qui la mort d'un homme seul est donnée en pâture est devenue, un temps, le véritable sujet. Hors-champ, en marge du convoi, le lecteur se retrouve le témoin horrifié d'une fête féroce.

Ce n'est qu'à ce moment que le témoin voit le Christ tel qu'en lui-même enfin la souffrance le change. Il ne voit plus seulement le rédempteur, la victime outragée mais retrouve, avec lui, le corps souffrant, l'« Homme des douleurs » tel que l'avait annoncé Isaïe :

> Tandis à coups de pied on le presse d'aller.
> Mais ce fardeau l'accable, et le met hors d'haleine.
> Il n'a muscle, tendon, nerf, artère, ni veine,
> Qui ne rompe, et sa bouche a perdu le parler.
>
> Las ! ce n'est pas merveille, on a fait écouler
> Jà presque tout son sang, et la mort plus humaine
> Que le Juif veut forcer l'esprit de s'envoler,
> Pour avecque son Corps, faire mourir sa peine.[4]

Selon un processus extrêmement moderne que l'on retrouve dans l'art de la représentation contemporaine (photographie ou images animées) l'information apportée au lecteur est limitée à la captation subjective du réel par un œil qui détaille, par une oreille qui distingue les cris et les injures. La restitution est saisissante, plus vraie que nature car la composition de lieu qui est ici à l'œuvre permet au spectateur – que nous sommes par procuration – de voir et d'entendre le pire avec l'instrument de notre imagination et de donner place à d'authentiques blasphèmes, ces mots qu'on ne peut pas dire dans la vie ordinaire, sous peine d'avoir, après quelques récidives, la langue tranchée. Le lecteur des *Théorèmes* voit et

[1] I, I, 95 : « un le vient peloter », « un autre par derrière indignement le pousse », « chacun à l'envi tâche à le picoter ».
[2] I, II, 95.
[3] Ibidem.
[4] I, II, 99.

d'entend ce que perçoit le Christ, *il imagine le contre-champ* [1]! La faculté imaginante du lecteur le place au milieu de ce maelström émotionnel où la pitié des uns se heurte à la haine des autres. La scène, dans sa surréalité, « sonne juste » même si La Ceppède prend le soin, une nouvelle fois, de préciser dans une annotation – déjà citée – que ce qu'il présente dans le sonnet comme des citations, relève en vérité de son imagination et non des références scripturaires[2]. À son insu, le lecteur a pris la place du Christ… Rien n'avait été annoncé, seules ont parlé les images. Le lecteur qui a partagé l'angoisse intime du Christ grâce à une focalisation interne, subtile et discrète, peut maintenant voir le Christ pitoyable et admirable avec le regard non plus d'un spectateur mais d'un disciple. *Via* le regard du récitant, il peut maintenant non plus « voir » avec les yeux avides du peuple mu par « son désir ». Purifié par le sang d'une cruelle ordalie acceptée (« son amour s'oppose à la mort de ses maux »), il doit assumer sa mission de témoin. Dans un recueillement dont parlera admirablement un autre immense poète[3], il peut enfin « regarder […] cet horrible spectacle » et comme « l'autre peuple d'en haut » et » admirer » sans voyeurisme, le « Mystère profond » du *sacre* de la Croix. Le lecteur, porté par le manuel de dévotion, peut enfin comprendre lui aussi, « plein d'émoi », l'obscure signification de la kénose et pieusement accepter le mystère de la Rédemption jusque-là masqué le voile de l'inacceptable. L'image se fait multiple, elle se difracte en images assumées selon des points de vue différents : celui du « peuple courant » happé par des émotions contradictoires « l'ire » et « la pitié », celui du « peuple d'en haut » qui ne se contente pas de « voir passer » le convoi mais qui le « regarde plein d'émoi », celui de celui qui outrage par la souillure du crachat, celui qui stigmatise par une parole odieuse… Devant ce spectacle, immergé dans cette scène bouleversante, le spectateur est lui aussi happé par des émotions extrêmes. Loyola avait été le pionnier dans cette représentation complexifiée qui avait le pouvoir de projeter le spectateur au cœur du mystère et le transformer, par la méditation « l'enrôler ».

Il a fallu que parlent les images dans leur jargon cruel pour que le fidèle accède enfin à une vision engagée. Une fois encore, la démonstration est faite du pouvoir de l'image non comme illusion mais comme instrument de méditation et d'entrée dans une surréalité qui se vit comme « néo-authentique ». Paul Éluard a déjà suggéré la force et la pertinence de ce puissant *medium* :

> Les images sont, les images vivent et tout devient image. On les a longtemps prises pour des illusions, car on les limitait, car on les soumettait à l'épreuve de la réalité, d'une réalité insensible et morte, au lieu de soumettre cette réalité à l'épreuve de l'interdépendance qui est la sienne, qui la rend vivante, active, en perpétuel mouvement.[4]

[1] Procédé adopté très souvent, en raison de son extrême efficacité, par les réalisateurs de films d'épouvante…

[2] « Bien que ces paroles & injures suivantes en ce Sonnet, & plusieurs des précédans & suivans, ne soient escrites dans les Evangélistes ; si est-il licite de les méditer ainsi pieusement, à l'exemple des anciens Pères Contemplatifs ; puis que nous sommes bien asseurez qu'on fit au Sauveur en ce temps, tout le pis que la rage de ses haineux pouvoient faire. »

[3] Charles Baudelaire, *Recueillement* : « Pendant que des mortels la multitude vile, / Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, / Va cueillir des remords dans la fête servile, / Ma douleur donne-moi la main, viens par ici, Loin d'eux… ».

[4] Paul Éluard, *Le Poète et son ombre*, *Proses 1928-1952*, Paris, Seghers, 1963, p. 75-76.

XXI. Le conditionnement par l'image

De façon très subtile[1], La Ceppède a juxtaposé deux sources d'images : il a opposé, sans expliciter sa démarche, deux types d'images, celles produites par le Christ-voyant, celles portées sur le Christ-vu. Les unes et les autres coexistent, parfois elles se chevauchent ou, radicalement, s'opposent. Le travail de composition et de représentation fait que la faculté imaginante du lecteur, qui a été sollicitée sous une contrainte implicite, rebondit des unes aux autres, rebondit d'un sens à un autre, de l'ouïe à la vue, d'une faculté sensorielle à l'autre…

> Dans le cas de certaines pratiques, jésuites avant tout, s'établissaient d'autres rapports plus sophistiqués encore aux images qui engageaient plus profondément les sens (que ceux-ci soient « corporels », « imaginatifs » voire « spirituels ») et plus généralement le corps du fidèle. Dans les ré-interprétations postérieures des Exercices spirituels de Loyola par ses disciples, la vue, en second lieu l'écoute (liée à la lecture des textes), sont semble-t-il généralement privilégiées. C'est ce que l'on pourrait constater notamment chez Rodriguez, de la Puente ou Bruno, qui en restent à l'idée de « s'imaginer » être présent devant ou au sein de la scène représentée : « comme s'il voyoit avec ses propres yeux toutes les choses qui sont racontées ». En revanche, dans les Exercices spirituels du fondateur de l'ordre, ou dans la réélaboration qu'en propose par exemple en France un Jacques Noüet dans L'homme d'oraison (1674), sont élaborées des représentations de nature plus complexe et étendue qui ne sont pas simplement des images visuelles. La fameuse « composition de lieu », cela a été souvent signalé, est une véritable construction multisensorielle et empathique qui, si elle n'est pas propre aux jésuites, apparaît comme beaucoup plus développée que la plupart des constructions analogues. Cette composition, Ignace la crée en recourant à ce qu'il nomme, après saint Bonaventure, « l'application des cinq sens ». Lors de la méditation sur les différents « points » proposés, la triple grille de lecture de chaque mystère et de chaque « image » qu'ouvrait l'application des « puissances de l'âme » s'enrichit ici de cette incorporation des sens qui démultiplie les possibilités d'analyse ou de perception de l'image tant spirituelle que matérielle. Dans le cas par exemple du mystère de l'Incarnation, cette application ne concerne que la vue et l'ouïe (« oüyr avec l'oreille les discours que tiennent toutes ces personnes »), mais pour d'autres méditations, celle de la Nativité par exemple, le fidèle était amené à exercer, en imagination, l'ensemble de ses facultés sensorielles.[2]

Le lecteur entre, par le biais de ces compositions multisensorielles, dans une surréalité qui est celle portée par la foi. Béquille pour l'imagination, la composition de lieu – qu'elle repose sur un détail ou un ensemble plus vaste – fait se lever le Lazare de l'inspiration dévote, et pour paraphraser l'Évangile, la fait se lever et marcher (la très belle expression italienne dit : « *Sorgi e cammina* »). Car c'est bien cette mise en mouvement de l'imaginaire du lecteur qui va lui permettre de méditer sur le sens à donner à cette souffrance qu'il voit maintenant avec les yeux de sa foi.

Parce qu'il a été dûment préparé par cette confrontation d'images extrêmes et opposées, il est maintenant apte à méditer. Contrairement à la démarche mystique qui fait se perdre le fidèle pour qu'il puisse s'unir à l'Unique et se fondre en Lui, la relation dévote que portent ces vers assigne sa place au fidèle. Elle transcende la réalité sans l'abolir, l'exalte pour accéder à une surréalité pieuse. Le lecteur-fidèle, homme qui s'inscrit dans la réalité de son temps, est pourtant maintenant lui aussi en station debout au pied de la Croix. Il a perdu son « innocence » et son irresponsabilité profanes, il doit assumer la part qui

[1] Selon la technique familière à l'art cinématographique – devenue un stéréotype de la narratologie audiovisuelle – du champ/contre-champ.
[2] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 59.

lui revient de témoin informé et engagé. Prêt à affronter l'horreur, il doit, comme l'y invite le récitant dans une syllepse énonciative, se placer aux côtés du juste injustement châtié :

> Sors après lui, mon âme, et t'endosse son bois
> Car tu n'as point ici de retraite innocente.
> Ta plus juste demeure est au pied de sa Croix.[1]

Ce tercet qui clôt le deuxième livre consacré au procès constitue une anabase, une injonction à se mettre en route pour s'élever vers le Calvaire. Il ne s'agit pas d'une invitation mais d'une résolution qui doit être actualisée (le mode impératif en témoigne) et qui est argumentée (l'explication introduite par la conjonction « car ») n'est rien de moins que conative…

La composition de lieu génératrice d'une forme d'illusion a été organisée et mise en œuvre par un haut magistrat dont l'action publique était pourtant quotidiennement enracinée dans la réalité la plus prosaïque, et si l'on nous autorise ce pléonasme, la plus ancrée dans la réalité. La Ceppède n'était pas qu'un « membre autorisé » de l'élite aixoise, courtisan du bâtard royal, le Grand Prieur de l'Ordre de Malte. Il n'était pas, non plus, qu'un amateur de rimes comme on a pu le laisser entendre fâcheusement dans un raccourci bien léger. La réalité est évidemment plus complexe. On ne peut ni ne doit réduire sa personne à celle d'un notable influent ni à celle d'une figure locale érudite de premier rang… dans la lointaine Provence, et encore moins à celle d'un amateur éclairé des belles lettres taquinant la Muse. Mais il faut mesurer que ce laïc éminent dans son orbe social, Président très respecté du Parlement de Provence, « seigneur des Aygalades » exemplairement fidèle à ses souverains quelle que fût leur foi originelle, engageait sa sensibilité virtuose et son art, au service d'objurgations tridentines qui faisaient clairement écho à sa foi. Par-là, son art de poète baroque était assumé comme un « moyen d'action » efficace dans cette reconquête idéologique de l'Église militante. Il était détenteur d'un pouvoir public assez considérable qui lui avait été confié selon une chaîne sacrée (comme en témoigne l'anadiplose « Le Ciel le donne aux Rois / Les Rois aux magistrats, pour rendre la justice » et la concaténation relative (« Dont les justes décrets, dont le saint exercice »). Il était aussi un écrivain discret. Il se devait donc de légitimer son pouvoir et son art à sa façon, en les associant pour rester en cohérence avec ses convictions :

> Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Rois,
> Les Rois aux magistrats, pour rendre la justice,
> Dont les justes décrets, dont le saint exercice,
> Par l'effort de la peur sont forcés maintes fois.[2]

XXII. Conclusion sur le sens et la fonction de l'image dévote dans les *Théorèmes Spirituels*

Le projet artistique, loin d'être frivole comme pourrait le laisser entendre l'expression fort malvenue « poète à ses heures »[3], fait montre au contraire, en des temps politiquement et idéologiquement très perturbés, d'un sens aigu de l'engagement :

[1] I, II, 100.
[2] I, II, 81.
[3] Fabrice Micallef, *Le Bâtard Royal, Henri d'Angoulême dans l'ombre des Valois (1551-1586)*, Genève, Droz, 2018, p. 304 : « L'historien René Fromilhague, biographe de Malherbe, a établi une liste des membres de

> L'art devait poursuivre par ses moyens propres l'œuvre conciliaire. La conquête (ou reconquête) de ceux qui auraient été tentés par « l'hérésie » protestante demandait à ce que l'argumentation doctrinale des décrets conciliaires, abstraite et froide, soit transposée en langage concret et frappant. Il ne suffisait qu'il y ait des images sur les murs des églises, il fallait qu'elles fassent tressaillir de joie ou de peur, qu'elles parlent aux sens et à l'émotion. La finalité de la pédagogie médiévale était, rappelons-le, l'adhésion collective à des vérités de la foi qui n'avaient pas été mises en doute. L'image baroque, en revanche, appelle les tièdes, les indécis et les hérétiques à une conversion. En introduisant entre l'œuvre et le spectateur le concept rhétorique de la persuasion, l'art baroque, comme l'écrit le critique polonais Jan Bialostocki, a pris un tournant : « Jusqu'alors l'art avait pour objet d'éveiller l'admiration objective face à la beauté ou à la représentation de la Nature ; l'attitude du spectateur face à l'œuvre d'art équivalait ou s'apparentait à son attitude face à la réalité. Au XVIIe siècle, la notion d'une dialectique entre le spectateur et l'œuvre apparaît dans l'esprit des artistes. L'œuvre n'est plus seulement un fait objectif, elle devient un moyen d'action ».[1]

Ce qui reste vivant et indiscutable de la parole de cet homme au demeurant très discret est donc une œuvre puissante, celle d'un poète baroque converti, adepte d'une pratique méditative dévote portée par une imagination extrêmement efficace dans sa puissance. Cette œuvre offre un visage double, à la fois poétique et érudit, notamment à travers ses annotations que nous allons maintenant étudier avec le souci de ne pas les réduire à un discours auxiliaire mais de les envisager enfin comme le sous-bassement essentiel d'une œuvre destinée à un lectorat hétérogène : lectorat composé de fidèles mais aussi de directeurs de conscience. Avec leur lecture, ils pouvaient préparer leur « *liber sermonis* », leur recueil de lieux et de thèmes, susceptibles d'être utilisés dans un autre contexte. Œuvre composée par un laïc, assez singulière – la richesse et l'hétérogéïté faisaient d'elle, en effet, presque un *unicum* dans la littérature dévote pourtant si riche –, les *Théorèmes* permettaient à ces fidèles concernés à des titres divers par la méditation, une adhésion intime et authentique à la personne du Christ. Les uns et les autres étaient par elle invités à « s'adosser à la Croix »…

Pour eux, l'illusion avait alors définitivement changé de camp : la Muse devait être convertie et la Poésie devenir avec la puissance de ses images « la langue du seuil »[2], ultime langue des vivants entre les fidèles et le mystère de la foi qui relève clairement… de l'ineffable.

---

ce cercle lettré, liste complétée par d'autres recherches plus récentes, notamment celles d'Isabelle Luciani. On y trouvait d'abord des personnages qui étaient membres de la maison du grand prieur depuis les années 1570 et l'avaient suivi en Provence. C'était le cas de Malherbe et de Siméon Guillaume de La Roque, tous deux poètes. Venaient ensuite les figures locales. Parmi les Salonais, se distinguaient César de Nostredame, fils du célèbre astrologue, ainsi que le poète Étienne d'Hozier. L'élite aixoise était également représentée, avec le jeune poète et antiquaire Louis Gallaup, sieur de Chasteuil, Jean de La Ceppède, sieur d'Aygalades, conseiller au Parlement et également poète à ses heures, l'avocat François Du Périer, Jacques Perrache, sieur d'Ampus, auteur de vers français, italiens et espagnols, ou encore Annibal Fabrot, professeur de droit romain. De Marseille venait l'homme de lettres Robert de Ruffi, et de Grasse le poète Louis Bellaud de Bellaudière, déjà mentionné, gentilhomme de la maison du grand prieur. »

[1] Henriette Levillain, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 81-82.

[2] Italo Calvino*, Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil,1995, p. 82 : « Les livres sont les marches d'un seuil… que tous les auteurs cimmériens ont franchi. Ensuite commence la langue sans paroles des morts, qui dit ce que seule la langue des morts peut dire. Le cimmérien, c'est l'ultime langue des vivants… La langue du seuil ! On vient ici pour tendre l'oreille à l'au-delà… Écoutez… »

PARTIE 6. UNE POÉTIQUE DE L'INCONSTANCE ET DE LA SATURATION[1]

Les *Théorèmes* invitent à accéder, comme l'annonce leur sous-titre, au mystère de la Rédemption – et donc à celui de l'Incarnation qui lui est consubstantiellement associé. Or, de l'Incarnation à la kénose de la Croix, tout apparaît tissu de paradoxes indémêlables à l'œil profane : notamment la double nature du Christ et son avilissement servile indispensable à la manifestation – dans toute sa magnificence – de sa Gloire. Tous les efforts du poète aixois conduisent donc à frayer un cheminement méditatif pour son lecteur, à travers une poétique de l'incertitude capable de rendre compte du sentiment de doute et d'angoisse auxquels sont soumis les témoins de la Passion, et à y poser les balises de l'exégèse. Le poète s'emploie ainsi à déployer une poétique qui aide son lectorat à accompagner et à accepter, à défaut de la comprendre rationnellement, la métamorphose mystérieuse du héros épique en héros pathétique. Il élabore enfin dans sa représentation spectaculaire de la Passion une poétique de l'excès dans laquelle il combine le sublime avec l'horreur, la beauté avec la laideur repoussante.

Voilà autant de caractéristiques qui avaient séduit l'abbé Brémond, le véritable « inventeur » du trésor oublié des *Théorèmes*, dans cette œuvre passionnée et cruelle, typique d'un art tourmenté que l'on a qualifié – non sans susciter des réserves toujours actuelles – de baroque. L'auteur de l'*Histoire littéraire du sentiment religieux en France*[2] avait été, en effet, sensible aux beautés baroques de l'art en général et de la littérature en particulier. Ce concept de baroque qu'avaient identifié de grands critiques d'art comme Jacob Burckardt, puis Henrich Wölfflin a été le sujet de nombreuses controverses, nous allons pourtant nous y référer – avec la plus grande prudence dans cette étude – comme le firent Jean Rousset ou Imbrie Buffum[3] qui évoque comment l'abbé Brémond établit des « passerelles esthétiques » entre l'œuvre de La Ceppède et l'art pictural de son temps :

> *Although the Abbé Brémond was of course unaware of our more recent concept of a literacy baroque, which its relation to painting and the other fine arts, the characteristics he discovers in La Ceppède are, in fact, some of those which I should consider baroque. His allusion to the variegated and dazzling life of Rubens' painting is significant, as is also his reference to the pungent keenness of the etcher's art : Jacques Callot is not mentionned by name, but the comparison fits him well.*[4]

[1] L'étude porte presque exclusivement sur les *Théorèmes* de 1613.

[2] Henri Bremond, Histoire littéraire du sentiment religieux en France, t. 1-3, Paris, Jérôme Millon, 2006.

[3] Auquel fait régulièrement référence Paul Chilton dans sa belle étude sur La Ceppède.

[4] Imbrie Buffum, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou,* New Haven, 1957, p. 115: « Si l'abbé Brémond ignorait bien entendu notre conception d'une esthétique baroque attachée à la littérature, plus récente que celle qu'il met en évidence dans son rapport à la peinture et aux autres beaux-arts, les caractéristiques qu'il découvre à La Ceppède sont, en fait, de celles que je considère comme baroques. Ses rapprochements [en ce qui concerne La Ceppède] avec la vie bigarrée et éblouissante de la peinture de Rubens est significative, tout comme la référence [toujours en rapport avec l'œuvre de La Ceppède] à l'acuité acérée de l'art d'un graveur : Jacques Callot n'est pas cité par son nom, mais le rapprochement lui sied parfaitement ».

Imbrie Buffum souligne aussi combien le caractère paradoxal du Christianisme permet à la poétique baroque – bien qu'elle ne soit pas exclusivement sacrée – d'en traduire avec virtuosité toutes les nuances[1] :

> *Christianity […] is also highly paradoxal. What is more paradoxal than this very doctrine of the Incarnation : the idea that Christ was as the same time true God and true man ? Paradoxical also is the relationship of faith to works : on the one hand we are told that we are saved by faith rather than works, on the other that faith without works is dead. And the teaching of Christ is full of paradox : God obviously prefers the prodigal son to his virtuous brother, and the publican to the pharisee. One could could go and on citing examples ; however, I hope I have made my point clear that I regard baroque art as essentially paradoxical, and in this aspect also, then, it has close parallels with Christianity. Each of the four Gospels devotes an altogether disproportionate amount of space – if we are to consider them as biographies – to the Passion and Crucifixion ; and of course the very symbol of Christianity is an instrument of torture : the Cross. We have seen that horror and martyrodom are important aspects of baroque art also. The Christian story is essentially dramatic ; theatrically is one of the great baroque categories. Christianity places great emphasis on transformation, conversion, spiritual growth, rebirth, resurrection ; movements and metamorphosis are essential aspects of the baroque. Despite all these complexities and apparent contradictions, Christianity possesses an organic unity. […] To me the baroque transcends national and religious frontiers : it is a form of the sensibility, a kind of Zeitgeist, which appears all over Europe in the late sixteenth and part of the seventeenth centuries.*

Nous allons donc distinguer successivement la fièvre de l'expression qui caractérise nombre de sonnets – alors qu'elle n'apparaît *jamais* dans les annotations – et qui témoigne de l'émotion souvent extrême du fidèle confronté à des mystères qui de prime abord le bouleversent.

Puis nous analyserons comment le sentiment d'inconstance si présent en ces vers conduit à des renversements brutaux, des paradoxes subtils où la foi peut moduler ou bousculer les certitudes de la raison.

Né des ambiguïtés que le méditant tente de lever en dévoilant des pièges et des masques, ce sentiment d'inconstance est porté par une poésie dont mesurerons enfin la richesse dans l'expression des contrastes et la puissance émotionnelle que traduisent un recours constant à l'hyperbole et à une volonté de saturation dans l'expression.

---

[1] « Le christianisme […] est également très paradoxal. Qu'y a-t-il de plus paradoxal que cette doctrine même de l'Incarnation : l'idée que le Christ était à la fois vrai Dieu et vrai homme ? Paradoxal aussi est le rapport de la foi aux œuvres : d'une part, on nous dit que nous sommes sauvés par la foi plutôt que par les œuvres, d'autre part que la foi sans les œuvres est morte. Et l'enseignement du Christ est plein de paradoxes : Dieu préfère évidemment le fils prodigue à son frère vertueux, et le publicain au pharisien. On pourrait continuer à citer des exemples ; cependant, j'espère avoir clairement indiqué que je considérais l'art baroque comme essentiellement paradoxal, et sous cet aspect également, il a donc des parallèles étroits avec le christianisme. Chacun des quatre Évangiles consacre une place tout à fait disproportionnée en matière d'espace – si nous devons les considérer comme des biographies – à la Passion et à la Crucifixion ; et bien sûr, le symbole même du christianisme est un instrument de torture : la croix. Nous avons vu que l'horreur et le martyre sont également des aspects importants de l'art baroque. L'histoire du christianisme est essentiellement dramatique ; théâtralement, elle constitue l'une des grandes catégories de l'art baroque. Le christianisme met l'accent sur la transformation, la conversion, la croissance spirituelle, la renaissance, la résurrection ; les mouvements et la métamorphose sont des aspects essentiels du baroque. Malgré toutes ces complexités et contradictions apparentes, le christianisme possède une unité organique ; il en va de même pour l'art baroque. […] Pour moi, le baroque transcende les frontières nationales et religieuses : c'est une forme de sensibilité, une sorte de *Zeitgeist*, qui apparaît dans toute l'Europe à la fin du XVIe et une partie du XVIIe siècle. »

I. La fièvre de l'expression

Imbrie Wölfflin avait noté comment la multiplication d'exclamations et d'interrogations peut dans certains sonnets imprimer une dynamique qui n'est pas sans rappeler le mouvement et l'emphase picturale d'un Rubens ou d'un Caravage. Son analyse repose sur un des premiers sonnets qui rapporte « l'anabase » du Christ, son départ plein de force, d'allant vers son destin tragique, que relate le récitant entraîné presque malgré lui dans cette impétueuse et périlleuse aventure, sur ses traces, dans ses « pas ». L'inquiétude sur ses propres ressources mentales, l'incompréhension devant cette brutale plongée dans le drame sinon l'angoisse de celui qui doit le suivre nonobstant ces réserves, s'entendent dans une expression devenue fiévreuse :

> Mais qui vous meut, Seigneur, de sortir à cette heure ?
> De passer ce torrent ? de gravir sur ce mont ?
> De revoir ce jardin où l'Apôtre parjure
> Conduit mille assassins pour vous faire un affront ?
>
> Vous fuites l'autre jour pour ne voir vostre front,
> Ceint du bandeau Royal : maintenant on conjure
> De vous assassiner, & vous estes si prompt
> D'aler pour recevoir une mortele injure.
>
> O doux-forçant amour que ton pouvoir est fort !
> Ny l'effroy des tormens, ny l'horreur de la mort
> Ne peuvent arrester cet amoureux courage.
>
> Mon Roy, puisque pour moy vous courez au trespas
> Faites que vostre grâce à ce coup m'encourage,
> Et me donne pouvoir de talonner vos pas.[1]

> The succession of questions in the first quatrain are, in effect, exclamations. […] The reader will remember that I consider emphasis and exaggeration to be one of the essential baroque categories and that among the devices used this purpose are exclamation and accumulation. Here four exclamations are heaped up – and line 9 constitutes a fifth. The whole octet is a theatrical picture : Christ leaves the city, crosses the torrent, and climb the mountain, while a thousand assassins plot his death. Theatricality is indeed an ever present characteristic of the *Théorèmes* ; the majority of the sonnets are, at the same time, paintings and dramas. I have already compared La Ceppède to Rubens ; he might perhaps even more fittlingly be likened to Caravaggio or to the great French baroque painter Georges de La Tour, especially since so many of the *Théorèmes* are night scenes of martyrodom like the former's « Death of St. Matthew » or the latter's « St. Sebastian. ». The Passion of Christ is a subject which appeals to baroque artists : horror and martyrodom are in important baroque category. The emphasis on « *amour* » and « *amoureux* » which we shall see again and again in these poems, is a particular aspect of incarnation : among the forms of concrete imagery frequently adopted by baroque artists, the erotic-ecstasy is one of the most characteristic. […] We should also noticed the contrast in the second quatrain : Christ fled to avoid the royal crown, and now rushes to receive mortal injury. This sonnet is rich in movement – the whole octet is full of verbs expressing intense activity : « *meut* », « *sortir* », « *passer* », « *gravir* », « *faire un affront* », « *fuites* », « *aller* » ; and the last tercet we have « *courez* » and « *talonnez* ». The last tercet reveals the poet's moral and religious purpose – a purpose which, of course, animates all the

[1] I, I, 8.

Théorèmes. La Ceppède prays to be granted the courage to follow in the footsteps of Christ.[1]

Mais si le récitant, « secrétaire » de l'épopée christique craint, en ce qui le concerne, de ne pouvoir être apte à suivre un Maître si impétueux, il ne peut accepter – d'autant qu'il connaît la vanité de leurs promesses – les rodomontades des apôtres. Il use donc, ici aussi, de questions assez aigres d'ailleurs qui sont autant de reproches ; les vers débordent d'émotion affichée :

> Comme donc osez-vous, ainsi legerement
> A ce coup vous promettre un courage indomptable ?
> Comment donc osez-vous respondre asseurement
> Comme le prognostic du Seigneur véritable ?[2]

Ce ne sont d'ailleurs pas les seules réprimandes qu'ils doivent essuyer puisqu'à l'occasion de leur fuite – effective – lors de l'arrestation, le narrateur, témoin de cette lâcheté, cherche délibérément à flétrir leur couardise. Une fois encore, il use de questions devenues rhétoriques puisque la seule réponse envisageable serait un acte de profonde contrition que les apôtres sont pour l'heure bien impuissants à fournir. Les vers sont tourmentés, débordant d'une profonde indignation :

> Surgeon de sang Royal, fuyez-vous bien les armes,
> Que la simple Noblesse aime si chèrement ?
> Parents du Christ qu'on traites ores si durement,
> Hé ! le quittez-vous seul parmi ces durs vacarmes ?
>
> Vous, qui deviez le suivre aux plus chaudes alarmes
> Manquez-vous de promesse ainsi légèrement ?
> Et vous, Jean, qu'il aimait plus singulièrement,
> Laschez-vous ce bon Maître à ces cruels gens d'armes ?
>
> Peagiers, & pescheurs faits Princes de sa main,

[1] Imbrie Buffum, *op. cit.*, chap. 3 « A religious sonnet sequence : the *Théorèmes* of Jean de La Ceppède », p. 115 : « La succession de questions dans le premier quatrain sont en effet des exclamations. […] Le lecteur se souviendra que je considère l'emphase et l'exagération comme l'une des catégories baroques essentielles et que parmi les dispositifs utilisés à cet effet figurent l'exclamation et l'accumulation. Ici, quatre exclamations sont entassées – et la ligne 9 en constitue une cinquième. L'octet entier est une image théâtrale : le Christ quitte la ville, traverse le torrent et escalade la montagne, tandis que mille assassins complotent sa mort. La théâtralité est en effet une caractéristique toujours présente des *Théorèmes* ; la plupart des sonnets sont à la fois des peintures et des drames. J'ai déjà comparé La Ceppède à Rubens ; il pourrait peut-être être encore plus justement assimilé au Caravage ou au grand peintre baroque français Georges de La Tour, d'autant plus que tant de *Théorèmes* sont des scènes nocturnes de martyres comme la "Mort de saint Matthieu" du premier ou le "Saint Sébastien" du second. La Passion du Christ est un sujet qui séduit les artistes baroques : l'horreur et le martyre sont dans une catégorie baroque importante. L'accent mis sur "amour" et "amoureux" que nous reverrons sans cesse dans ces poèmes, est un aspect particulier de l'incarnation : parmi les formes d'imagerie concrète fréquemment adoptées par les artistes baroques, l'érotisme-extase est l'une des plus caractéristiques. […] Nous devrions également remarquer le contraste dans le deuxième quatrain : le Christ s'est enfui pour éviter la couronne royale, et se précipite maintenant pour recevoir des blessures mortelles. Ce sonnet est riche en mouvement – tout l'octet est plein de verbes exprimant une intense activité : "meut", "sortir", "passer", "gravir", "faire un affront", "fuites", "aller" ; et le dernier tercet nous avons "courez" et "talonnez". Le dernier tercet révèle le propos moral et religieux du poète – un propos qui, bien entendu, anime tous les *Théorèmes*. La Ceppède prie pour avoir le courage de suivre les traces du Christ. »

[2] I, I, 13.

Vous l'abandonnez donc à ce peuple inhumain ?
Tant la peur de la mort a vostre ame asservie.[1]

Le narrateur se fait plus incisif encore et ses vers sont plus animés, plus tourmentés, puisqu'il fustige à la fois le déshonneur de cette aristocratie dont font partie les parents du Christ de lignée royale comme lui. Ils osent fuir devant le danger et trahir de fait l'idéal de chevalerie que se doit de respecter le plus modeste chevalier ; mais La Ceppède fustige aussi tous les anoblis de fraîche date – les humbles « péagiers » et les « pêcheurs » d'hier, haussés par la grâce de « ce bon Maistre » au rang de « Princes » –, ceux-là ajoutent au déshonneur la plus noire ingratitude. Ce sont des gens de peu malgré leur récent anoblissement, qui semblent ne mériter que sa colère voire son mépris – Mathieu le publicain se voit rétrogradé au rang de « péagier », Pierre et les autres ne sont que de pauvres pêcheurs – indignes de l'honneur qui leur a été fait. Le pire semble presque réservé à Jean, le « préféré » qui lui-même se dérobe, abandonnant – on relèvera l'antithèse puissante – le « bon » Maître aux « cruels » gens d'arme… Nous pourrions multiplier les exemples de ces vers lourds d'émotion mais les plus enfiévrés, comme le marque l'amoncellement d'impératifs relayés par une ironie désespérée, dénoncent la cruauté des sicaires qui ligotent le Christ lors de l'arrestation dans la nuit du mont des Oliviers :

Or sus donc serrez fort, liez fort, ô canaille,
Celuy qui vient à vous pour dénoüer vos nœuds.
Tiraillez, travaillez cestuy-ci qui travaille
Pour soulager les griefs de vos travaux peineux.

Resserrez, captivez dans un roc caverneux
Cil, qui sa liberté pour vos libertez baille
Combatez, abatez cestui-cy qui bataille
Pour abatre (abatu) vos antiques haineux.

O liens, ô travaux, ô mystiques estreintes,
O combats, si les Juifs de vos fortes espreintes[2]
Ne font bien leur profit, profitez les sur nous.

Déliez nos liens, soulagez nos misères,
Délivrez nous des fers de l'éternel courroux,
Et combatez l'effort de nos forts adversaires.[3]

La Ceppède entremêle à ce tissu extrêmement serré d'impératifs (13 occurrences réparties sur 14 vers), un réseau nourri d'échos lexicaux :

Travaillez / travaille / travaux / travaux
Combatez / abatez / bataille / abatre / abatu / combatez
Liez / liens / déliez

Il contribue ainsi à déstabiliser les vers et à organiser efficacement le désordre apparent des signifiés. Les significations et les registres s'entrechoquent, basculant du satirique au pathétique, brouillés comme sont douloureusement brouillés les sentiments qui basculent brutalement de l'horreur à la dévotion (« mystiques estreintes »).

Imbrie Buffum perçoit, dans ce sonnet aussi, une forte charge poétique baroque. Elle repose sur une tension extrême qui se libère dans le dernier vers porteur d'espoir :

[1] I, I, 80.
[2] « Espreinte » : empreinte, marque, contrainte.
[3] I, I, 91.

> *This sonnet is buit of imperatives : «* serree *», «* liez *», «* tiraillez *», «* travaillez *», «* resserrez *», «* captivez *», «* combattez *», «* abattez *», «* profitez *», «* déliez *», «* soulagez *», «* délivrez *», «* combattez *» : thirteen in all for a space of fourteen* lines. *This is not only a remarkable example of heaping : since these are all verbs, the impression of movement, change and struggle is very strong ; and since they are all imperatives, we feel that energic power of the will which so often characterizes the baroque. In the octet these imperatives all express intense physical effort and combat : we are reminded of such pictures of Rubens as the « Erection of the Cross » in Antwerp cathedral or the « Battle of the Amazons » in the Munich museum – or of Caravaggio's « Martyrodom of St. Matthew » in San Luigi dei Francesi and Callot's engraving of the horrors of war. Then the sestet verbs are in contrast, for the most part, since they express ideas of release, relief and deliverance ; this has the effect of establishing an antithesis between the two parts of the sonnet. On the other hand, of course, the whole octect is bitterly ironical, and this adds the characteristically baroque element of paradox to those of mass and movement. Yet, the sonnet does not leave us with this impression of violence and irony : in the end, all conflicts are resolved in the confident hope of Christ's ultimate victory ; moral and artistic unity are re-established, and the world (felt in the last analysis to be the creation of God) accepted, as is usually the case in baroque art. A word should be said also about the curious blend to the echo technique (which is an aspect of heaping) with semipunning and etymological hyplay (a form of surprise and paradox). Note, in line 6, the echoing, contrasting repetition of « liberté », and above all, in lines 7 and 8, the ingenious interweaving of all the words associated with « battre ». The theme comes back in line 10 (« combats ») and in the final line (« combattez »). A verbal and imagistic link is provided whereby the agitated tensions of the octect lead to the resolution of the sestet : Christ is going to win the battle.*[1]

Ces vers fiévreux – dont nous ne donnons que quelques exemples – où semblent tourbillonner les interrogations, les exclamations, les injonctions, contribuent à la diffusion du profond sentiment d'inconstance généralisée, qui sert de toile de fond à la peinture héroïque du Christ, seul élément de stabilité dans cet ensemble bouleversé. Le trouble de *tous* les acteurs de la tragédie – à la seule exception du Christ – marqué, nous allons le constater, par des renversements, rehausse d'autant la figure du héros maître de ses émotions, maître du jeu, malgré sa faiblesse apparente. Singulière, sa personne se détache impavide et bienveillante dans ce maelström d'émotions.

II. Inconstance et renversements

[1] Imbrie Buffum, *op. cit.*, p. 121. « Ce sonnet est bâti sur des impératifs : "serree", "liez", "tiraillez", "fournir", "resserrez", "captivez", "combattez", "abattez", "profitez", "déliez", "soulagez", "Délivrez", "combattez" : treize en tout pour un espace de quatorze vers. Ce n'est pas seulement un exemple remarquable d'accumulation : comme ce sont tous des verbes, l'impression de mouvement, de changement et de lutte est très forte ; et comme ce sont tous des impératifs, on sent l'énergie et la puissance de la volonté qui caractérise si souvent le baroque. Dans le huitain, ces impératifs expriment tous un effort physique et un combat intenses : ce sonnet nous rappelle des images de Rubens comme l'*Érection de la Croix* dans la cathédrale d'Anvers ou la *Bataille des Amazones* au musée de Munich – ou le *Martyre de saint Matthieu* peint par Le Caravage visible à San Luigi dei Francesi et les gravures de Callot dénonçant les horreurs de la guerre. De plus, les verbes du sizain forment le contraste puisqu'ils expriment, pour la plupart, des idées de libération, de soulagement et de délivrance. La composition bâtit une antithèse entre les deux parties du sonnet. D'un autre côté, bien sûr, le huitain entier est amèrement ironique, et cela ajoute l'élément de paradoxe typiquement baroque à ceux de la masse et du mouvement. Pourtant, le sonnet ne nous laisse pas cette impression de violence et d'ironie : à la fin, tous les conflits sont résolus dans l'espérance confiante de la victoire finale du Christ ; l'unité morale et artistique est rétablie et le monde (ressenti en dernière analyse comme étant la création de Dieu) accepté, comme c'est généralement le cas dans l'art baroque. Il faut dire aussi un mot sur le curieux mélange de la technique de l'écho (qui est une des réalisations provoquées par l'effet d'entassement) avec le jeu paronomastique et étymologique (qui crée une forme de surprise et de paradoxe). Notez, au vers 6, la répétition en écho contrasté de "liberté", et surtout, aux vers 7 et 8, l'entrelacement ingénieux de tous les mots associés à "battre". Le thème revient au vers 10 ("combats") et au dernier vers ("combattez"). Un lien verbal et visuel est fourni par lequel les tensions agitées du huitain conduisent à la résolution apaisante du sizain : le Christ va gagner la bataille.

Cette inconstance est marquée par des renversements de prises de position qui déstabilisent le tableau initial de l'épopée de l'amant courant « à sa nocière fête »[1]. La faute initiale en revient, nous l'avons déjà constaté, aux apôtres apeurés qui de vaillante troupe se défait en « bande »[2] de rodomonts déconfits avant même que « nul rouet ne débande »[3]. La seule certitude se révèle paradoxalement les insuffisances de ces « apprentis de Mars » : « le sûr pronostic de [leur] manquement »[4]. Et Pierre a beau se défendre vigoureusement de connaître une telle défaillance,

> – Moi ? que je sois à nuit si manque de constance,
> Repart Simon, alors qu'infidèle éventé
> Je te fausse la foit dont je me suis vanté ?
> J'épouserai plutôt les fers et la potence. »[5]

la réalité démentira très vite ses illusions, et, comme l'avait annoncé son Maître, inconstant naufragé de ses émotions, il l'abandonnera lors de la tempête de l'arrestation :

> Des abois éclatants de ce peuple enragé,
> Du cliquetis des fers, la montagne résonne ;
> Le Parterre frémit, l'onde bruit, le Ciel tonne :
> Rien ne demeure coi que le seul outragé.
>
> Qui lui charge le col d'une chaîne impiteuse,
> Qui lui serre les bras d'une corde honteuse,
> Qui rude l'emmanotte, et le pouille, et le bat.
>
> Et ses onze, et ses onze (ô Dieu, quelle constance)
> Qui lui promettaient tant de fidèle assistance,
> Le quittent, et s'en vont sans rendre autre combat.[6]

Il ne tardera pas à le renier car il est lui-même le siège d'un combat intérieur irrépressible auquel se livrent des émotions contradictoires ; la peur glaçante qui le transperce, le tétanise, et son ardente fidélité à son Pasteur :

> Jean, cogneu du Pontife, entre parmy la presse
> Jusqu'en la basse-court : mais le Soldat venteur
> Qui devoit tout par tout suivre son dictateur
> Se tient dehors à l'huis, tout confit en détresse.
>
> Celuy-là, qui voit l'autre esfrayé, sans adresse,
> Sort, parle à la portière, est son introducteur
> Et Pierre, au lieu d'aller se joindre à son Pasteur,
> S'en va droict au fouyer pour le froid qui le presse.
>
> Ha ! que fais-tu pauvret ? tu entres dans la cour
> Des pièges de ce monde, & vas t'asseoir au tour
> De ces pipeurs Démons, de ces braises charneles.
>
> C'est ainsi qu'esloigné du Soleil Eternel.
> S'amortissant en toy les flammes eterneles

[1] I, I, 4 : « Il y court aussi prompt qu'à sa nocière fête ».
[2] I, I, 10 : « Ainsi le bon saint Pierre, ainsi toute sa bande ».
[3] *Ibidem*.
[4] I, I, 11.
[5] I, I, 14.
[6] I, I, 78.

Tu as resourse au feu de ton amour charnel.[1]

Glacé par sa peur puisque « la chaleur mesme de l'âme s'estoit refroidie en luy »[2], Pierre se réfugie au « feu du désir charnel »[3] environné des « Ministres qui se chauffoient [qui sont] les Démons »[4]. Ballotté entre des mouvements d'âme opposés, Pierre, incapable de trancher puisqu'il est prisonnier de ses incertitudes, incarne l'humain déchiré entre son devoir nourri de son amour spirituel et ses émotions issues de son amour propre, de sa chair :

Pauvret, l'amour le pousse, et la peur le retient.
Sa peur est de la chair, son amour appartient
A l'aimé, qui relève, et porte son courage.[5]

Son inconstance donne donc pouvoir à l'emprise des passions et des démons et font de lui le champ clos où s'affrontent dans un combat très incertain ses vertus et ses vices, Dieu et le Mal. Cette dernière méditation partage avec les sonnets angoissés de Jean de Sponde la même dimension baroque qui souligne la fragilité du pécheur :

Et quoy ? mon Dieu, je sens combattre maintesfois
Encor avec ton Temple, et ta main, et ta voix,
Cest Ange révolté, ceste chair, et ce Monde.[6]

Mais c'est aussi une angoisse partagée avec le narrateur. Témoin des égarements d'acteurs éminents de la Passion qu'il perçoit en miroir, il se dit dans un très beau tercet à l'esthétique fougueusement baroque, à la merci lui aussi, de ces pulsions qui font de lui un cheval fou qu'aucun mors – instrument et symbole stoïciens par excellence – ne saurait maîtriser :

Si les flots de la peur ont pu sans résistance
Esbranler ces rochers[7] de vos mains affermis,
Si la seule terreur des liens a blesmis
Leurs fronts, quele peut estre, ô Seigneur ma constance ?

Ne m'imputez donc pas cette pareille offense
De vous avoir laissé, je suis hélas sousmis
A mile & mile peurs : mile fiers ennemis
M'assaillent tous le (sic) jours, & courbent ma défense.

De mes fiers appétits le coursier indompté,
Entraîne maintefois ma libre volonté :
Et si ne puis sans vous arrester sa carrière.

Donnez-nous donc, Seigneur, pouvoir de l'arrester,
De peur qu'il donne en fin dans la noire barrière
Où (sans vous) je me voy des-jà précipiter.[8]

---

[1] I, II, 4.
[2], annotation 7 « Eterneles » p. 205 du sonnet I, II, 3.
[3] *Ibidem*, annotation 5 « Charnelles ».
[4] *Ibidem*.
[5] I, II, 14.
[6] *Poètes du XVIe siècle*, Jean de Sponde, « Quelques poèmes chrestiens », Paris, Gallimard, 1953, p. 898.
[7] Les apôtres selon l'image employée par saint Augustin.
[8] I, I, 84.

Ce basculement de Pierre, cette faiblesse du futur chef de l'Église, est capté dans deux très beaux sonnets de facture parfaitement baroques qui reposent sur une maîtrise rare de la métamorphose.

II. A. L'ART DE LA MÉTAMORPHOSE.

Le premier « saisit » avec une grande virtuosité ce déséquilibre existentiel qui précipite le pécheur dans l'erreur désespérante, le second[1] son chagrin immense et ses remords que nous analyserons plus loin pour son recours remarquable à l'hyperbole.

> Il eut dit, il despart, il estoit à la porte,
> Et le Coq dégoisa sa première chanson
> Mais si n'entend-il point encor cette leçon
> Tant l'effroyante peur hors de soy le transporte.
>
> C'est, hélas, pour néant que cette voix le porte
> A garder sa promesse. En vain cet hameçon
> Veut pescher ce Pescheur, qui n'est plus qu'un glaçon
> Qu'ores ce coup de mer loin du rivage emporte.
>
> Pécheurs nous oyons tous ce Coq mystérieux
> Quand des zélés Prescheurs les discours sérieux
> Nous marquent nos erreurs, crient la pénitence.
>
> Mais l'amour du péché dont nos cœurs sont espris
> Nous joinct avecque-luy d'une telle accointance
> Que nous avons les chans de ces Coqs à mespris.[2]

Ce sonnet est remarquable à plus d'un titre. D'une part, il reprend la thématique de la peur que La Ceppède vient de développer autour du personnage de Pierre, et transforme cet ancien pêcheur en pécheur. De prédateur de poisson, le voici devenu lui-même proie d'un autre pêcheur pour le moins singulier, le coq… l'« ergoté trompette »[3]. Car le volatile est devenu ici le porte-voix, le héraut donc le trompette du Christ qui le rappelle en vain à son devoir. La chanson du coq est un « hameçon » destiné non à perdre la proie mais à la sauver. Mais la proie vient déjà de se métamorphoser. La peur qui a empli le cœur de Pierre, celle qui l'a transi au point de le pousser à se réfugier, pour son malheur, auprès du feu pour se réchauffer, a fait de son cœur un « glaçon ». L'hameçon est dès lors devenu inefficace pour une telle proie. Le glaçon va donc dériver au gré des « coups de mer », image baroque qui se sera reprise quelques sonnets plus loin par celle du vaisseau pris par la tempête : « son cœur est combattu, / Fait semblable au vaisseau, qui, jouet de l'orage, / De deux vents contraires est tousjours rebattu. »[4] L'homonymie permet de transformer le pêcheur en pécheur. Le « prédateur » peu efficace malgré tout son allant du pécheur sera désormais le « zélé […] Prêcheur […] » dont les « discours sérieux » appellent en vain à « la pénitence ».

D'autre part, La Ceppède réactive la thématique de l'amour : l'amour de Dieu battu en brèche par l'amour de soi. Il en reprend le lexique amoureux : « amour », « épris », « joint », « accointance » et « mépris ». La confusion du tourbillon des images rend compte du tourbillon des émotions confuses. Elles s'avèrent semblables mais contradictoires, les unes bénéfiques les autres fatales : le Bien et le Mal,

[1] I, II, 30.
[2] I, II, 5.
[3] I, II, 29 : « Il maudissait encor quand l'ergoté trompette / Pour la seconde fois entonne sa chanson. »
[4] I, II, 14.

prenant à tour de rôle des masques peu différenciés comme l'atteste les images du prédateur et de l'hameçon.

Enfin, alors que le huitain évoquait d'abord au passé dans un tourbillon d'images la trahison de Pierre avant de la commenter au présent dans le deuxième quatrain, La Ceppède s'associe et associe le lecteur à cette leçon d'humilité afin que nous mesurions notre vulnérabilité. Il a donc recours à la première personne et au présent gnomique dans le sizain afin que soit tirée de l'expérience dramatique de Pierre, une leçon universelle tandis que le poème se clôt en un mouvement cyclique sur le chant bienveillant du coq « dégoisé » en vain pour les pauvres pécheurs…

Nous retrouvons une dynamique aussi mouvante et aussi déconcertante dans l'évocation pour le moins baroque qui est faite de l'instrument de la Croix dans un sonnet qui a été commenté avec finesse par Imbrie Buffum.

II. B. LES MÉTAMORPHOSES DE LA CROIX

> L'Autel des vieux parfums dans Solyme [Jérusalem] encensé,
> Fait or' d'une voirie un Temple vénérable,
> Où du Verbe incarné l'Hypostase adorable
> S'offre très odorante à son Père offensé.
>
> Le vieux Pal, sur lequel jadis fut ageancé
> En Edom le Serpent aux mordus secourable,
> Eslève ores celuy qui piteux a pensé
> Du vieux Serpent d'Edem, la morsure incurable.
>
> Le Pressoir de la Vigne en Calvaire est dressé,
> Où ce fameux raisin ce pressoir a pressé,
> Pour noyer dans son vin nos léthales Vipères.
>
> L'eschelle Israëlite est posée en ce lieu,
> Sur laquele aujourd'hui s'appuyant l'homme-Dieu,
> Nous fait jouïr des biens qu'il promit à nos Pères.[1]

La Ceppède construit sa méditation sur un assemblage de figures qu'il détaille dans ses annotations (l'autel, le pal, le pressoir, le serpent de l'Eden et le serpent d'airain, l'échelle de Jacob). Christophe Bourgeois rappelle que « toutes les figures sophistiquées qui font aujourd'hui notre admiration dans cette section relèvent d'un ensemble d'images parfaitement codées que l'on retrouve dans toute la production dévote d'alors »[2]. Ces figures sont non seulement juxtaposées mais elles se répondent comme les deux figures antagonistes du serpent du péché qui a apporté la mort dans l'Eden et celle curative élaborée par Moïse sur ordre divin pour guérir les malades dans le désert. Là où ses inspirateurs comme le prédicateur Cornelius Musso, évêque de Bitonto procèdent par entassements d'images quasiment enchevêtrées, mais porteurs en raison de leur densité d'une grande puissance parénétique comme nous pouvons le constater dans cette citation retenue par Christophe Bourgeois dans son article déjà mentionné,

> As-tu pas souvenance, Docte, du bois de la vie ? de bois de la science du bien et du mal ? Sçais-tu pas que l'arche de bois, sauva le monde du déluge des eaux ? Jacob adore la sommité et le coupeau d'un bois, les rochers ne distillent les rivières coulantes d'eau vive,

[1] I, III, 23.

[2] Christophe Bourgeois, « Figures baroques de la Croix : une poétique de l'énigme », *Dix-septième siècle*, 1994, 222, 1, pp. 75-90.

> s'ils ne sont frappez d'un bois : ce serpent de cuivre, qui délivre l'armée du venin, est sur le bois : Le bois adoucit les eaux amères, afin que l'on en puisse boire, l'on passe à gué le grand fleuve Jourdain avec le baston de bois : David s'en va avec une pièce de bois combattre le Geant, dequoy est fact et basty le chariot de Salomon, tant beau sinon de bois ? Où est-ce qu'Esdras presche, sinon sur le bois ? Comment est pesché le fer d'Elisée, sinon avec le bois ? Dequoy se faict le grand amas, pour sacrifier Isaac, sinon de bois ? et où et crucifié nostre Sauveur JESUS-CHRIST, sinon au bois ? Ô bois, ô sainct bois ![1]

La Ceppède privilégie une composition qui intègre ces images puissantes dans une structure narrative. Elle est circonscrite par chacun des quatrains puis chacun des tercets. Pour autant, ces narrations – parce qu'elles s'enchaînent – ne segmentent pas le flux poétique mais *a contrario* se répondent jusqu'à l'effet de clôture « ouverte » du dernier vers pour reprendre le concept de Wölfflin. Celui-ci n'est autre, en effet, qu'une nouvelle ouverture sur l'infini de l'éternité heureuse.

Les images se mêlent donc aussi et interfèrent puisque le pressoir de la Croix évoqué dans le premier tercet produit un vin qui noie les « léthales vipères » c'est-à-dire les péchés de l'humanité rédimée : elles avaient constitué le foyer de la représentation du deuxième quatrain. Mais là où Cornelius Musso avait privilégié un effet d'entassement d'images, La Ceppède introduit une fluidité mouvante d'images glissant les unes sur les autres par un heureux effet de tuilage. Il introduit dans cet ensemble apparemment fluide une subtile complexité – cryptée mais rendue intelligible par l'annotation afférente – puisque le vin, obtenu du raisin qui permit de noyer les vipères envoyées par Dieu pour punir les Hébreux qui récriminaient contre Dieu dans le désert, ne provient pas du « fameux raisin » du sang du Christ. Il est la liqueur obtenue des raisins coupés dans la Terre Promise de Canaan et rapportés par les Juifs envoyés en reconnaissance par Moïse, en avant-garde, « fameux raisin » que le Christ dit avoir lui-même pressé (« Ainsi le dit-il, *J'ay seul foulé le pressoir,* en Esaye 63. verset 3. etc. ») :

> Annotation 5. *Raisin*. Allusion au raisin qu'apportarent [sic] les explorateurs de la terre promise (figuratif de Jésus-Christ crucifié) aux Nombres 13. verset 24.[2]

Le raisin suspendu au bâton des explorateurs est donc celui suspendu au bois de la vigne, figure du Christ suspendu au bois de la Croix.

Il est ici aisé de mesurer combien la virtuosité du poète aixois dans le jeu des figurations, si elle fluidifie le flux poétique et lui apporte une harmonie qui faisait cruellement défaut à la matrice prédicative de Cornelius Musso, ne réduit pas la portée exégétique d'une littérature qui demeure parénétique. Mais La Ceppède accorde en surcroît à ces vers qui appellent une exégèse robuste une indéniable beauté poétique. Pour complexe que soit son montage, il n'en demeure pas moins extrêmement gracieux…

On retrouve enfin dans ces vers une esthétique composite reposant sur une métamorphose continue reliant les deux mondes celui « d'en-haut » et celui « d'en-bas » avec l'apparition dans le dernier sonnet de l'échelle de Jacob. Cet élément biblique s'inscrit dans une mise en scène maniériste qui rappelle non seulement l'enterrement du comte d'Orgaz d' El Greco, comme le souligne Imbrie Buffum,

> *In the final tercet, Jacob's ladder is essentially a visual image. The ladder links heaven and earth. It should be pointed out that mannerist and baroque art are fond of grand pictorial scenes taking place simultaneously on heaven and earth : consider for example El Greco's « Burial of Count Orgaz » which shows, on the lower level, a realistic portrait gallery of sixteenth-century Spaniards attending the funeral, while on the upper level, the count is received before the throne of God. And just as Jacob's ladder had*

[1] Cornelius Musso, *Sermons tres-doctes et tres eloquens*, Paris, G. Chaudière, 1584, respectivement f° 363 v° et 365 r°.
[2] Annotation 5 *Raisin* p. 392 du sonnet I, III, 23.

> *angels providing the link between heaven and earth, so here, in the midst of the historical scene, St. Stephen and St. Augustine have come down to carry the body of Count Orgaz. In poetry, d'Aubigné's Les Tragiques also mingles the two levels : at the end of his account of the Massacre of St. Bartholomew, the heaven open and angels descend with golden chalices to gather up the blood of the martyrs. Since this sonnet is about the Incarnation, it is natural that it should make extensive use of concrete, or incarnational, imagery ; and since it is about the Redemption, it is also natural that there should be images of transformation and metamorphosis. And so we have the dressing and curing of the wound, the drowning of the vipers in wine, and finally the curious composite image of the Jacob's ladder and cross, whereby man may become Christlike and ascend to heaven.* [1]

mais aussi le convoi du Christ se dirigeant vers le Calvaire vu à la fois les proches de la victime, par le public présent à cet élément de la Passion, par les anges désolés dans les cieux et par le lecteur lui-même.[2]

Imbrie Buffum met enfin en évidence le choix auquel procède La Ceppède de présenter les figures de la Croix selon les sens de l'Homme : l'odorat dans le premier quatrain, la vue dans le second puisque le serpent d'airain devait être exposé aux regards pour soigner les blessures mais aussi le toucher puisque les vipères tuaient par contact leurs victimes, le goût avec la référence au vin du premier tercet, enfin la vue avec l'échelle reliant les deux mondes :

> Le poème est un exemple remarquable d'imagerie pluri-signifiante: chacune des quatre divisions naturelles fait appel à un sens différent. Le premier quatrain concerne l'odeur : l'encens de l'autel de l'Ancien Testament et le doux parfum du sacrifice du Christ à Dieu. L'encens offert pendant le sacrifice de la messe est bien sûr suggéré par là. L'association entre culte et encens est encore indiquée par la juxtaposition de deux mots aux résonnances similaires : « adorable » et « odorante ». […] Le deuxième quatrain traitant de la morsure de serpent, concerne les sensations de toucher. Le premier tercet, avec ses références au vin, au raisin, au pressoir et au vin, fait appel au sens du goût. Là encore, bien que cela ne soit pas explicitement indiqué, La Ceppède a à l'esprit la messe et la doctrine de la transsubstantiation ; le vin devient le sang du Christ et enlève les péchés du monde : « Pour noyer dans son vin nos léthales vipères. » […] Dans le dernier tercet, l'échelle de Jacob est essentiellement une image visuelle. L'échelle relie le ciel et la terre.

Cette composition maniériste est aussi assez représentative de l'art pictural baroque avec lequel la poésie de La Ceppède partage nombre de traits. Nous en retrouvons un autre exemple dans une méditation évoquant l'éclipse qui suivit le décès du Christ, elle aurait pu être inspirée par les *Métamorphoses* d'Ovide – mais La Ceppède ne les mentionne pas dans ses annotations, elles qui suscitèrent la faveur de nombre de peintres baroques et maniéristes, parmi les plus grands : Tiepolo, Caravage, Poussin, Rubens – le doute n'est toutefois pas infondé tant son esthétique rappelle ces vers latins. L'épisode de la mort de Phaëton semble ici avoir été très inspirant pour le poète aixois.

---

[1] Imbrie Buffum, *op. cit.*, p. 126-127 : « Il faut souligner que l'art maniériste et baroque aiment les grandes scènes picturales se déroulant simultanément sur le ciel et la terre : considérons par exemple l'*Enterrement du comte d'Orgaz* du Greco qui montre, au niveau inférieur, une galerie de portraits réalistes du XVIe, les Espagnols contemporains de l'enterrement assistant aux funérailles, tandis qu'au niveau supérieur, le comte est reçu devant le trône de Dieu. Et tout comme l'échelle de Jacob avait des anges assurant le lien entre le ciel et la terre, de même ici, au milieu de la scène historique, saint Étienne et saint Augustin sont descendus porter le corps du comte Orgaz. En poésie, *Les Tragiques* d'Aubigné mêlent également les deux niveaux : à la fin de son récit du massacre de Saint-Barthélemy, le ciel s'ouvre et les anges descendent avec des calices d'or pour recueillir le sang des martyrs ».

[2] I, II, 98 : « Voila doncques marcher ce funeste convoy : / Et le peuple courant, où son désir l'attire / Aucuns meus de pitié, aucuns forcenés d'ire, / Voyent passer leur Prince en ce piteux arroy. / L'autre peuple d'enhaut regarde plein d'émoy / Cet horrible spectacel, & larmoyant admire / Ce Mystère profond, contemplant ce grand Roy / Qui porte à ce grand jour sur le dos son Empire. »

II. C. LE TABLEAU BAROQUE DU SOLEIL ENDEUILLÉ

La Ceppède évoque ce sonnet en des termes assez singuliers dans la « Table des Sonnets et le Sommaire d'iceux » : « Description poëtique de l'Eclipse du Soleil arrivé le jour de la Passion de Jésus-Christ, où le Soleil est introduit parlant. ». Ils reposent sur un métalangage qui ne commente pas le fond mais exclusivement la forme retenue (« poétique », « introduit parlant »). De fait, la référence à la personnification et surtout à la prosopopée de l'astre jouent ici un rôle dramatique et esthétique déterminant car le sonnet ne porte pas de réelle charge méditative. L'art qui, dans ces vers, organise dramatiquement et visuellement la représentation d'un deuil sur un mode hyperbolique, met en scène la douleur selon une allégorisation très rare dans les *Théorèmes*, œuvre dans laquelle un réalisme parfois très crû prend la plus large place.

Il suffit de comparer les deux sonnets qui évoquent, l'un et l'autre, les réactions bouleversées et extériorisées d'un être aimant confronté à la mort du Christ : les lamentations amoureuses et brûlantes de Marie-Madeleine[1] et la réaction violente du Soleil que donne à voir ce sonnet. On mesure aussitôt que le premier sonnet est tragique, intimement érotisé alors que le second est, d'abord, profondément pictural et dramatique. Ce dernier poème ne vise pas l'expression d'une douleur intime mais veut représenter, par l'affrontement de masses lumineuses et une dynamique heurtée de manifestations supra-humaines, la manifestation d'une douleur sublime. Par son caractère très visuel, il illustre ce que Henrich Wölfflin considère comme un des traits caractéristiques de l'art baroque :

> On n'a aucun sens de la valeur et de l'importance individuelle de la forme, on n'est sensible qu'à l'action plus diffuse de l'ensemble ; la forme particulière et délimitée – la forme plastique – cesse d'être significative, on compose en faisant appel à des effets de masse ; les éléments les moins définis : lumière et ombre deviennent les véritables moyens d'expression.[2]

Le choix maniériste d'une allégorisation de nature mythologique qui rappelle plus l'esthétique picturale – notamment celle mise en œuvre par exemple par Pierre-Paul Rubens dans *La chute de Phæton* [3]– que des sources bibliques, tranche donc nettement avec l'ensemble de l'œuvre. Pourtant, ce n'est pas le sujet (une éclipse) qui déterminait le mode de représentation choisi, rien n'interdisait le choix d'une représentation réaliste ; en effet, La Ceppède avait déjà évoqué une éclipse mais elle était alors symbolique. Le poète avait choisi ce phénomène physique pour rendre compte, métaphoriquement, de l'arrestation du Christ dans ce qu'on a pu appeler « le sonnet en noir »[4] :

---

[1] I, III, 98 : « Quelle vois-je à ce coup, dit-elle, cette face, / Cet objet désiré des bienheureux esprits, / Qui toutes les beautés de ce bas monde efface, / Qui serène l'azur de l'étoilé pourpris ? / Quel vois-je ces flambeaux, qui des feux de Cypris / Triomphant, ont mon cœur fait devenir de glace/ A l'amour impudique, afin de donner place / A l'amour sacré-saint dont il est ores espris ? / Quelles vois-je ces mains, qui les Cieux maçonnèrent ? / O méchef, ô désordre, ô mer d'afflictions. / O trop fidèle Amant, que seul je porte en l'âme, / Voulez-vous que pour moi tant de perfections / Tapissent désormais sous une froide lame ? ».

[2] Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1988 (1888), p. 104.

[3] Voir le tableau en annexe p. 597.

[4] I, I, 77 : « Ni des Poles glacez les eternelles nuicts, / Ni l'espaisse noirceur des nuicts Cimméroniques, / Ni la palpable horreur des nuicts Pharaoniques, / Ne peuvent s'égaler à vostre nuict, ô Juifs. / Mais, grand Christ, ce n'est pas chose estrange, depuis / Que vous avez ouvert les gouffres Plutoniques, / Et que vous retirez de ces tourbes iniques / Vos rayons lumineux en vous mesme réduits. / Ainsi l'avez-vous dit en paroles funèbres, Que c'est icy leur heure, & l'effort des tenebres. / O

> Mais, grand Christ, ce n'est pas chose estrange, depuis
> Que vous avez ouvert les gouffres Plutoniques,
> Et que vous retirez de ces tourbes iniques
> Vos rayons lumineux en vous mesme réduits.

Il n'est pas inutile de rappeler le contexte : le soleil du Christ ayant été neutralisé par les « tourbes iniques » de ses ennemis, la nuit la plus profonde avait envahi les cœurs, l'obscurité et le froid de la mort avaient pris le pas sur la lumière et sa chaleur salvatrice. Imbrie Buffum souligne avec quelle virtuosité La Ceppède avait composé un sonnet de deuil grâce à l'évocation de ténèbres physiques. Celles-ci rendaient compte de la tristesse morale et métaphysique étreignant tous les acteurs de la Passion lors de cette arrestation qui initiait le processus de mort :

> Ce sonnet est un développement remarquable de l'image des ténèbres : les ténèbres conçues à la fois visuellement comme le décor d'un drame tragique et symboliquement comme une expression de l'état spirituel de l'homme. Il évoque l'obscurité (pour citer le Canon de la messe du livre de prière commune) de « la nuit où il a été trahi. » Face à tous les mots connotant l'obscurité – « nuits », « noirceur », « gouffres », « ténèbres » – se dresse l'image unique de la lumière : « rayons lumineux ». Elle brille comme la torche unique éclairant de façon dramatique les ténèbres du « Saint Sébastien » ou de la « Marie-Madeleine » de Georges de La Tour.

Pour rendre compte de cette angoisse métaphysique extrême, La Ceppède s'était alors s'appuyé sur des éléments tirés d'une réalité géo-physique, à savoir l'obscurité qui était supposée régner aux pôles[1] (une annotation analyse cette obscurité physique, appelée ici à dénoter des ténèbres métaphysiques).

Or, paradoxalement, lorsqu'il s'agit d'évoquer, comme ici, une éclipse véritable – un phénomène astronomique donc –, le poète prend l'exact contre-pied de son choix antérieur. Au lieu d'adopter une présentation qui aurait pu être inspirée par la science pour représenter une éclipse, il lui préfère une évocation qui repose sur une esthétique directement héritée de la mythologie. Voulant proclamer le caractère miraculeux de cette éclipse, signe visuel de la mort de l'Homme-Dieu, et le marquer pour tel dans ses vers, il préfère délibérément le registre merveilleux au registre réaliste pour le représenter :

> Cependant le soleil fournissant sa journée
> Voit son Maître à la croix de tourmens foisonné,
> Ja prest à rendre l'ame : il blesmit étonné,
> Et volontiers sa course eut ailleurs détournée.
>
> Il se fasche de voir sa teste environnée
> D'un brillant diadème, & dit passionné
> Dois-je avoir de rayons ma teste couronnée,
> Voyant mon Créateur d'espines couronné ?
>
> A ces mots il arrache avecques violance
> Sa flambante couronne, & despité l'élance

---

nuict profonde, noire, & des nuicts la greigneur. Mais pourquoy peut helas ! cette nuict à cette heure / Brunir un si beau jour ? he ! dites le Seigneur, / C'est à fin d'accomplir mainte vieille Escriture ».

[1] La Ceppède suit ici l'érudit Sacrobosco, savant médiéval, mathématicien et astrologue qui est d'ailleurs contredit par un autre érudit suédois, religieux et cartographe, Olaüs Magnus (annotation « Les éternelles nuicts » : « Pource que l'air y est extremement espais & nuageux, & que les rais du Soleil y sont telement foibles, qu'ils font eslever beaucoup plus de vapeurs qu'ils n'en peuvent consommer : Et ne pouvant par ainsi rasserener l'air, il se peut dire qu'il n'y a point de jour. C'est le texte de I. de Sacrobosco au 3. de son Sphère, De qui le zenith, & et le point vertical, est au Pole du monde. Si que les Anciens ont estimé les Poles inhabitez pour leur extreme obscurité et froideur. A quoy toutesfois les Modernes contredisent, comme on peut voir au Commentaires de Junctin, & d'Olaüs Magnus audit lieu. »).

Dans les abysmes creux, soudain le jour s'enfuit.

O comme tu sers bien, ô Soleil, ce bon Maistre
Tu fis naistre un beau jour la nuict, qui le veit naistre
Et ce jour qu'il se meurt tu fais naistre une nuict.[1]

Ces vers évoquent donc l'éclipse qui dura trois heures après la mort du Christ, phénomène mentionné par les Évangiles synoptiques. Dans cette perspective, La Ceppède use du tour ici très précieux de la personnification et de l'allégorisation de l'astre pourvoyeur de lumière. Le procédé n'est pas rare, il suffit de se rappeler *Les Tragiques* de D'Aubigné qui mettent en scène l'Océan de semblable façon dans une allégorie doublée d'une prosopopée[2]. Mais à la différence du poète protestant – lequel fait précéder sa présentation singulière de quelques vers explicatifs pour justifier cette échappée allégorique –, l'auteur des *Théorèmes* rompt brutalement l'esthétique de la narration « réaliste » de la Passion avec l'insertion de cet épisode, véritable tableau baroque. Sans transition, il plante donc le décor et la mise en scène d'une manifestation de deuil tirée tout droit de la mythologie. Le Soleil – et non le soleil – voyant son Maître mourir sur la croix, pâlit d'étonnement ; il se sent honteux que sa propre tête soit couronnée de rayons de lumière tandis que celle de son Créateur est couronné d'épines ; il arrache violemment sa couronne flamboyante et la lance dans l'abîme, amenant de ce fait de subites ténèbres sur la terre.

Cet épisode peut être rapproché, formellement, des *Métamorphoses* d'Ovide, notamment de la rencontre de Phœbus et de son fils, Phæton, au cours de laquelle le père prend la peine d'ôter sa couronne flamboyante pour ne pas effaroucher son fils[3]. Cette rencontre est suivie, peu après les déboires de Phæton, de la réaction violente à la fois de deuil et de colère d'Apollon-Phœbus rendu furieux à l'annonce de la mort de son fils maladroit. Elle se traduit par une éclipse, une « grève sauvage »[4].

Comme dans *Les Métamorphoses*, le Soleil accomplit un labeur dans les *Théorèmes* : « Cependant le soleil fournissant sa journée », qu'il interrompt brusquement sous le coup de l'émotion. Le choc émotionnel se traduit aussitôt par une altération lumineuse (« Il blesmit étonné ») qu'il veut d'ailleurs accentuer (« Et volontiers sa coure eut ailleurs détournée »). Le sentiment de deuil entraîne chez Ovide comme chez La Ceppède un sentiment de colère (« il se fasche », « passionné », « despité ») puis la proclamation d'un discours au style direct qui anticipe une série d'actes violents (« il arrache avecques violance », « l'élance »). Enfin, dans un très bel effet d'antanaclase (« soudain le jour s'enfuit »), disparaît

[1] I, III, 65.

[2] Le vieillard Océan se plaint longuement de ce que ses eaux ont été polluées par le sang des victimes de la Saint-Barthélemy, avant de mesurer qu'il s'agit là du sang très précieux de martyrs. Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques,* « Les Fers », v. 1447-1532, Paris, Gallimard, 1969, p. 184-186.

[3] Ovide, *Les Métamorphoses*, livre II, Paris, Les Belles Lettres, trad. Olivier Sers, 2019, lignes 32-43, p. 66 : « Le Soleil qui voit tout voit le jeune homme et dit : / Qu'es-tu venu chercher dans cette citadelle, / Phæton, fils de mon sang que je ne puis renier ? / Il répond : Ô commun flambeau du monde immense, / Père, si tu permets que je te nomme ainsi, / Si Clymène d'un dol ne couvre pas sa faute, / Donne un gage attestant que tu m'engendras bien, / Et chasse de mon âme un doute insupportable. / Il dit. Son père ôta la couronne radieuse / Scintillant sur sa tête, ordonna qu'il s'approche, / L'embrassa, et lui dit : Je ne puis sans mensonge / Ne pas te reconnaître, et Clymène a dit vrai. »

[4] *Ibidem*, vers 381-388, p. 76 : « Livide cependant, le père de Phæton, / Privé d'éclat, tel qu'on le voit les jours d'éclipse, / Déteste la lumière et le jour, se déteste, / S'abandonne à son deuil, au deuil joint la colère, / Et fait grève. Assez ! dit-il au monde, assez ! / Depuis la nuit des temps ma vie est sans repos ! / Je suis las d'un labeur sans fin ni récompense ! / Conduise qui voudra le char porte-lumière. »

brusquement et pudiquement le dieu Soleil, et aussitôt avec lui, la lumière comme absorbée « dans les abîmes creux ». L'allégorie s'efface dans la réalité : l'éclipse.

Tout le sonnet repose sur l'oxymore d'abord sous-jacent « le soleil blême » qui se confirme avec l'éclipse – le jour-nuit. Le dernier tercet présente harmonieusement comme un écho ce qui n'est déjà plus vraiment un oxymore dans un commentaire adressé à l'astre du jour ; ce commentaire qui peut s'apparenter à une pointe précieuse « Tu fis naistre un beau jour la nuict qui le veit naistre / Et le jour qu'il se meurt tu fais naistre une nuict » fait évoluer l'oxymore en un élégant paradoxisme dans lequel s'estompe toute violence. En effet, le jour et la nuit ne sont plus confondus mais corrélés grâce à un double chiasme. Le sonnet se clôt dans un « fondu au noir », l'image s'évanouit dans le noir complet, et le deuil.

III. Saturation et hyperbole

L'esthétique baroque se plaît à représenter le basculement du jour à la nuit et réciproquement, de l'affirmation la plus assurée de la fidélité à la trahison, la conversion du crime à la sainteté comme Dimas le larron mais avec toujours un sens très marqué de l'hyperbole ; nous n'en donnerons que deux exemples mais les références abondent dans les *Théorèmes*. Ces deux exemples mettent en scène les deux humeurs essentielles de la Passion, l'eau et le sang, qui par-delà leur matérialité rendent compte en termes dynamiques – par leur flux hyperbolique et mouvant – de l'amplitude et de l'évolution des émotions qui affectent les acteurs de la Passion.

IV. A. LES LARMES DE SAINT PIERRE

Après avoir réalisé – grâce au chant du coq – qu'il vient de trahir le Christ et avoir perçu son œillade intime restée bienveillante malgré son reniement, Pierre « pleure amèrement »[1]. Bien que la situation s'inscrive dans un tourbillon émotionnel et un cadre psychologique complexes, le sonnet consacré aux larmes de Pierre analyse sa réaction sans avoir le moindre recours à une grille d'analyse psychologique. Ainsi, il n'est pas fait état de remords – même s'ils sont évidents – comme c'est le cas de façon très allusive pour Judas. Ce dernier « très fidèle au défi de l'infidélité » avait cherché dans la mort – et non dans les larmes – une issue qu'il croyait manifestement à tort libératoire, par rapport aux « fureurs dont il [était] agité »[2].

En ce qui concerne Pierre, le poète choisit de mettre l'accent sur les modalités de cet épanchement. Le sonnet n'est qu'une amplification de l'adverbe « amèrement ». Mais, contrairement à la démarche induite dans la rédaction de l'annotation que La Ceppède avait consacrée à l'origine de la sueur sanglante – où la psychologie prenait une part assez déterminante –, ici La Ceppède ne reprend pas les raisons qui ont conduit à ces pleurs. La description des pleurs est seule retenue comme si ces larmes comptaient en vérité plus que l'être humain qui les produit… De fait, La Ceppède devenu un temps théologien veut révéler le pouvoir qu'ontologiquement ces larmes recèlent :

[1] I, II, 39.
[2] I, II, 40.

Dans les valons ombreux la neige amoncelée
S'empierre maintefois sous le froid Echanson,
Puis se résoult en eau quand le divin Besson
A sa flambante coche à la Vierge attelée.

La peur de mesme au cœur de Céphas recelée
Parmy ces Basilics s'estoit faite un glaçon,
Mais or' du Vierge sein le Vierge Nourriçon
Au feu d'un seul regard l'a bien-tost dégelée.

Elle fond, elle coule, elle sort par ses yeux.
Cette eau fait un Lavoir qui (favory des cieux)
Le baptize, & d'éteint sa mortelle soüilleure.

Trente ans ne verront point ce tiède baing seché.
Tant qu'il vivra, ses yeux chaque nuict à telle heure
Dourront des nouveaux pleurs à l'antique peché.[1]

En apparente rupture avec le fil de la narration, le premier quatrain décrit le dégel en été d'un glacier. Pourtant, ce n'est pas le registre réaliste qui prévaut : l'image poétique s'impose aussitôt avec le verbe « s'empierre » qui rend compte de la métamorphose de la neige compactée. Ce premier quatrain qui expose au présent gnomique une réalité géo-physique – la fonte des glaces – constitue le comparant d'une comparaison qui n'apparaîtra explicitement que dans le second quatrain. Le relais poétique est pris par des allusions mythologiques assez obscures (au « froid Echanson », au « divin Besson » et à « sa flambante coche »). Une annotation permet d'élucider ce qui se présente comme une énigme littéraire :

> *Echanson* : C'est-à-dire, quand le Soleil entre au signe du Verseau, qui est au mois de Janvier. Cet Echanson parmy les fables poëtiques est le beau Ganymede, que Jupiter fit ravir au Ciel par un Aigle & l'establit son Echanson, qui placé depuis entre les Astres, a esté fait le II. signe du Zodiaque, & nommé le Verseau, pource que la situation de ses Estoiles rapporte l'image d'un qui verse de l'eau. Hygyn. In astron. poët.[2]

Une autre annotation tout aussi précieuse explique ce qu'il convient d'entendre pour la deuxième partie du premier quatrain :

> *Attelée*. C'est-à-dire, quand le Soleil (appelé au vers precedant le divin Besson, pource que selon les Poëtes il naquit de Latone d'une mesme ventrée avec Diane) entre au signe de la Vierge, qui est au mois d'Aoust.[3]

Ainsi pour ce quatrain évoquant la fonte d'une neige très dure qui fond à la fin du mois de juillet avec les chaleurs estivales, la mythologie ne sert – non sans préciosité – que d'élégante datation. La formulation de cette datation est assez alambiquée pour demeurer quelque peu obscure… Le poète cultive cette relative opacité comme en témoigne l'ambiguïté de la référence à une Vierge (pour laquelle La Ceppède choisit une majuscule) qui n'est pas Marie mais Diane. Ce détour assez maniériste par l'énigme semble un héritage de la rhétorique jésuite attachée à développer une stratégie efficace pour capter l'intérêt de l'auditoire comme le soulignent André Collinot et Francine Mazière :

> Reste à capter l'intérêt des élèves. La polymathie qui comprend la « science du blason, la sphragistique [science des sceaux], l'épigraphie, la diplomatique, la numismatique… » mais également « la manière de composer les énigmes, les emblèmes, les devises… »

[1] I, II, 30.
[2] Annotation 1 *Echanson* p. 246 du sonnet I, II, 30.
[3] Annotation 2 *Attelée*, *ibidem*.

(*Ratio*, I, II, p. 66 et 67) est une façon de séduire de jeunes esprits et d'attirer leur naturelle curiosité par une science qui articule le dessin des images selon une même composition : « On amènera insensiblement les auditeurs à comprendre l'énigme de façon qu'ils soient heureux d'en avoir découvert le mot avant qu'on le leur ait dit ». (*ibid.*, p. 69)[1]

Le jeu de l'énigme se complexifie d'ailleurs avec le second quatrain auquel n'est pas attachée d'annotation spécifique. Yvette Quenot propose de comprendre « du Vierge-sein le Vierge Nourrisson » comme « le fils de la Vierge, né du sein du Vierge (le Père) »[2]. Le second quatrain constitue donc le second élément de la comparaison jusqu'alors implicite. La locution adverbiale « de même » permet de l'identifier comme le comparé de la figure de la comparaison. Le comparé est donc la peur que Pierre a cachée au fond de lui, en tentant de donner le change aux valets et aux servantes avec lesquels il se chauffe autour d'un brasero. Ce quatrain reprend le sonnet précédent en faisant allusion à l'œillade que Jésus avait adressée à Pierre « Au feu d'un seul regard l'a bientôt desgelée ». Ce quatrain qui dépeint le repentir dans sa manifestation la plus hyperbolique est donc la conséquence de cet unique regard qui lui était réservé, plus brûlant que le plus ardent brasero :

JESUS, qui de sa peine a moins de marrisson
Que de voir sa brebis de son troupeau distraite
(Faussant le mur) l'œillade, et l'émeut de façon
Qu'elle connoist sa faute, & pense à la retraicte. [3]

Le regard de ce Bon Pasteur lui a fait mesurer le poids de sa trahison. La peur qui avait saisi Pierre, qui l'avait transi alors qu'il était toisé par les valets et les servantes aux regards inquisiteurs aussi glaçants que ceux de basilics, s'évanouit sous le regard chaleureux de son Maître. Une autre annotation explicite cette nouvelle référence mythologique des Basilics que La Ceppède associe aux servantes et aux valets se réchauffant autour du foyer :

Basilics. C'est-à-dire, parmy les valets & servantes de Caïphe. Les Basilics sont les plus malins & plus offensifs de tous les serpens. Ils tuent les hommes par leurs regards, & sifflemens, au rapport de Pline livre 8. chapitre 21. De mesme les regards, & les voix de ces valets & servantes jettèrent tant de froid venin dans le cœur de ce bon Apostre, que sans l'antidote du regard du Sauveur, il estoit mort eternellement, si la mort corporele l'eut pris sur le point de ses negations, suivant l'opinion de S. Augustin au Traitté 113. sur le 18. de S. Jean. Certes, dit-il, si Pierre après avoir renié Jésus-Christ fut mort aussi-tost, que pouvoit-il estre que perdu ? Le cardinal Tolet en l'annotation 21. sur ledit chapitre 18. de S. Jean dit, que ce péché de S. Pierre fut mortel, ainsi dit maint autre.[4]

Alors que le huitain développe les circonstances dans le cadre de la comparaison, le sizain décrit, sans transition, la rupture interne qui permet à Pierre de mesurer sa faute et de se libérer sous la forme d'un flux lacrymal hyperbolique. Il est évoqué dans un rythme ternaire particulièrement appuyé : « elle fond, elle coule, elle sort ». Le sizain dévoile enfin la signification qu'il faut reconnaître à cette eau sortie des yeux : ces larmes jouent le même rôle majeur que celui, sacramentel, produit par l'eau lustrale du baptême. Ainsi, Pierre est baptisé par ses larmes : il échappe grâce à elles à une mort éternelle et vivra ce baptême quotidiennement à cause d'un repentir qui durera pendant plus de trente ans. Une dernière annotation précise la nature religieuse de ces larmes qui dépasse une simple manifestation émotionnelle :

[1] André Collinot et Francine Mazière, *op. cit.* p. 54.
[2] Yvette Quenot, « La Vierge dans les *Théorèmes*, *XVIIe siècle*, janv-mars 1991, p. 28-29.
[3] Dictionnaire de Huguet XVIe siècle ; « marrisson » : « chagrin, affliction », I, II, 29.
[4] Annotation 3 *Basilics* p. 246 du sonnet I, II, 30.

> *Soüilleure.* Ces larmes repentantes filles d'une forte & profonde contrition, favorisées du Ciel (dit le vers precedent) c'est-à-dire, de la divine miséricorde, qui les a épreintes, & quant & quant acceptées, ont lavé la soüilleure du peché de cet Apostre […] ont nettoyé sa coulpe […] & pour cet effect […] ont eu force de Baptesme.[1]

Toute la méditation a donc pour objet de persuader le lecteur dévot de prendre conscience du prix qu'il doit accorder à ces larmes de contrition. Ces larmes vont bien au-delà d'un trouble émotionnel. Leur signification est plus profonde : leur pouvoir est plus grand que la manifestation d'un remords ; leur pouvoir pénitentiel se double d'un pouvoir rédempteur proportionnel à leur sincérité et leur abondance. L'hyperbole baroque de ce dégel qui repose sur l'image de la métamorphose d'une roche en eau, est, dans le même temps, la condition et la manifestation du pardon qui est accordé au pleurant. Ces larmes versées ont une valeur baptismale. Elles sont même la figure du baptême, elles lavent Pierre de sa souillure au même titre que l'eau lustrale du baptême lave le chrétien du péché originel. La visée exégétique et théologique est donc bien la cible de cette poésie qui n'a effectivement que peu à voir avec la psychologie.

Nous avions souligné la confusion entretenue par les références mythologiques, confusion renforcée par une forme d'ambiguïté manifestement cultivée autour de la Vierge ; cette obscurité difficile à élucider sans l'appareil critique des annotations, rend compte du mystère attaché à un sacrement singulier : celui du baptême par les larmes. Frédéric Cousinié commente le phénomène à travers l'importance nouvelle reconnue aux larmes dans la démarche pénitentielle en ce début de XVIIe siècle :

> Refoulées au XVIIe siècle lorsqu'elles [i.e. les larmes] sont l'expression des « passions » humaines ou de la mélancolie (l'antique acedia redoutée des religieux) elles sont au contraire intensément valorisées en tant que signes du dégoût pour la vie terrestre et manifestations de la componction, de la contrition, de la pénitence, mais aussi de la compassion et de la miséricorde à l'égard des pécheurs, ou encore de la participation aux souffrances et au sacrifice du Christ. Elles peuvent être alors le résultat d'un « don des larmes » d'origine divine recherché à ce titre par les dévots, larmes selon la grâce, issues, comme le lait de la Vierge, de la grâce et de l'amour divin. Elles ont le pouvoir d'obtenir la miséricorde divine, de purifier le cœur du fidèle à l'instar d'un « nouveau baptême », éliminant péché et concupiscence, et permettent de toucher en retour le cœur du Père. [2]

Le don hyperbolique des larmes – tant par son volume dans l'instant que par la durée elle aussi hyperbolique de cette repentance – est ici le véritable sujet de ce poème. Cette offrande très particulière peut être, précise Frédéric Cousinié, rapprochée du don du sang versé par le Christ. Elle en est une forme de contre-point réservé au dévot qui peut, avec son don de larmes, répondre au sacrifice de son « Bon Maître ». Le don de « l'eau des larmes » du dévot s'inscrit comme une compensation du don du sang de Jésus ; par cet échange, le dévot reconnaît le prix prohibitif payé pour lui par le Rédempteur :

> Ainsi tout comme les larmes et la sueur de sang du Chrsit au Jardin des Oliviers annonçaient le sang versé lors de la Passion, on sait que les propres larmes du dévot participant aux souffrances du Christ peuvent devenir l'équivalent du sang versé par le Christ et constituent un sacrifice personnel qui fonde leur statut méritoire.[3]

Eau des yeux et sang sont donc intimement mêlés. Nous allons maintenant mesurer comment l'évocation du sang versé par le Christ participe, elle aussi, de cette esthétique hyperbolique révélatrice du prix accordé par ls dévots au sacrifice du mystère de la Rédemption.

---

[1] Annotation 4 *Soüilleure, ibidem.*
[2] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 35.
[3] Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 37.

IV. B. UNE MER SANGLANTE

Le sang est l'autre humeur répandue à profusion dans les *Théorèmes*, c'est elle, nous venons de le constater, qui motive le don des larmes, reconnaissance pénitentielle par le dévot du sang versé pour lui. Julien Gœury met justement en lumière l'analogie entre « espreindre » du sang et exprimer du sens :

> Le beau verbe d'« espreindre » s'applique indifféremment dans les deux recueils à l'expression physiologique des liquides comme le sang ou les larmes, selon les exigences ponctuelles de la paraphrase biblique. […] Mais il se rapporte aussi à l'expression même du sens. Un discours vrai, issu de tréfonds de l'être qui le profère, est toujours littéralement exprimé (« espreint »), c'est-à-dire qu'il résulte d'un travail corporel qui peut être une véritable torture quand il s'agit du Christ. […] La Ceppède hérite bien d'un double sens qu'on ne saurait lui attribuer en propre. Il trouve là néanmoins un effet de raccourci poétique majeur. Cette « expression corporelle » réunit le Christ, dont le corps est un texte, au poète-méditant, dont le corps est une écritoire. Le Christ s'est exprimé. Il reste au poète-méditant à trouver une nouvelle forme d'expression qui lui permette de confondre définitivement expérience méditative et expérience poétique.[1]

Son analyse confirme ainsi, de façon parallèle, la relation triangulaire entre le sang répandu, les larmes versées et les paroles écrites comme le sonnet « Aux monarques vaincueurs… »[2] le suggérait. Le corps répandant un flot de sang est arrosé d'autant de larmes et célébré par autant de vers qui « recontent »[3] donc remémorent mais aussi décomptent inlassablement tous les tourments infligés non seulement par les bourreaux bibliques mais aussi par les pécheurs méditants. L'évocation du sang versé – le don initial qui inaugure et motive l'échange triangulaire – est hyperbolique :

> Pilate enfin voyant qu'il ne peut contenter
> Sans mesfaire au Sauveur cette race Gorgone.
> Lui fait donner le fouet, pour au moins arrester
> Le plus cruel dessein de sa rage félonne.
>
> Les soudarts font soudain ce que le juge ordonne
> A l'envy chacun joë à le mieux refoüeter.
> Le sang qui rejaillit empourpre la Colonne.
> Tandis qu'il accomplit ce qu'il a fait chanter.
>
> Las ! par la loy du foët le criminel plus vile
> N'a que quarante coups : JESUS en a cinq mile
> Qui replayant son dos en font sourdre une mer.
>
> Une mer, où suivant l'oracle Morasthyte
> Il veut à cette fois nos pechez abysmer
> Portant le chastiment de nostre demerite.

L'évocation de ce don est aussi dynamique (« le sang qui rejaillit ») ; elle est spectaculaire, portée par un verbe inchoatif (« empourpre la Colonne ») : le sang métamorphose le lieu. Pour finir, elle est abyssale : la quantité du sang versé est incommensurable (« une mer »). Cette représentation est corrélée à la réalité « objective », « historique » de la flagellation qui est rapportée par les textes évangéliques mais la relation poétique qui est faite par La Ceppède de ce supplice passe par le prisme d'un sentiment de culpabilité qui n'apparaît évidemment pas dans les Évangiles et qui fait apparaître une autre réalité,

[1] Julien Gœury, *op. cit.*, pp. 451-452.
[2] I, II, 63
[3] I, II, 61.

subjective cette fois. La flagellation interprétée par La Ceppède ne relève plus de l'« histoire » mais de la métaphysique (« Il veut à cette fois nos pechez abysmer / Portant le chastiment de nostre demerite »). Dès lors, le réalisme factuel s'efface derrière la force émotionnelle portée par le témoignage dévot qui repose sur une amplification assumée, prônée par la *ratio discendi et docendi* chère à la rhétorique jésuite très présente dans les *Théorèmes*. Le souci de persuasion du narrateur justifie l'hyperbole de cette évocation qui « noue […] l'intelligible au sensible »[1]. Moins réaliste que bouleversante, elle s'avère profitable au donateur de larmes[2] qui tire du surcroît de douleur largement exposé par le narrateur, le bénéfice d'une contrition proportionnelle, à la mesure de son affliction et de son empathie :

> On peut donc définir le discours : une œuvre par laquelle l'orateur s'efforce de persuader. Or, persuader un auditeur, c'est le toucher en parlant de telle manière qu'il veuille faire ce que désire l'orateur, non pas tant parce qu'il croit vrai que parce qu'il estime que cela lui est profitable. C'est ce qui fait que l'on persuade, moins en éclairant les esprits qu'en touchant les cœurs, en dirigeant les volontés. Ces sciences n'ont en vue que la vérité, et elles s'inquiètent peu des qualités ou des dispositions des personnes à qui elles démontrent ; tandis que la rhétorique se préoccupe de celui à qui elle expose la vérité, ou ce qui en a l'apparence.[3]

Ainsi, la narration peut s'ouvrir sur une description si hyperbolique (« replayant son dos ils font sourdre une mer ») qu'elle devient une épopée tragique.

D'une emphase à l'autre, cette évocation renvoie à un écho antithétique, à celui de la naissance glorieuse et heureuse du Sauveur. La profondeur de la douleur chez les spectateurs du supplice infligé au Sauveur n'a d'égale que la profondeur de la joie qui étreignait ceux qui avaient assisté à la Nativité :

> Seigneur vostre refuge estoit si haut posé
> Que nul mal, que nul fléau ne le pouvoit atteindre :
> Mais il est or'si bas, que ces chiens ont osé
> Sur vostre chair leurs dents rageusement empreindre.
>
> Esprits qui tressaillans de joye vintes ceindre
> Cette Crèche où premier son Corps fut reposé,
> Je vous voy, le voyant de son sang arrosé,
> Mille fois de vos yeux mille larmes épreindre.
>
> Mais c'est à vous, mon ame, à verser mille pleurs
> Puis que vos noirs méfaits luy causent ces douleurs :
> Il supporte pour vous ces maux insuportables.
>
> Et pour bien méditer ces tourmens douleureux,
> Recontez, jour & nuict vos crimes detestables,
> Car tout autant de coups il a receu pour eux.[4]

Il convient de s'interroger sur le choix fait par La Ceppède de faire entrer en résonnance ces deux éléments de la vie du Christ, sa naissance et la flagellation. Un élément qui remonte même à plus loin que la naissance, est commun à ces deux bouts de cette existence : il s'agit d'une colonne. Cet élément architectural intervient dans la représentation de la vie du Christ très exactement dès la conception même du Rédempteur, c'est-à-dire l'Annonciation ; il réapparaît lors de la flagellation. Le vers qui la mentionne – sans aucun doute le plus beau et le plus visuel du sonnet I, II, 60 – est situé au milieu du poème, il est

[1] André Collinot et Francine Mazière, *op. cit*, p. 55.
[2] *Ibidem*, *Ratio*, II, I, p. 30 et 31.
[3] André Collinot et Francine Mazière, *Ibidem,* p. 55.
[4] I, II, 61.

même le foyer de cette image : « Le sang qui rejaillit empourpre la Colonne. ». On notera l'article défini « la » alors que cet élément architectural n'a jamais encore été mentionné dans les poèmes précédents, on relève de même la majuscule qui lui est attribuée : « la Colonne ». « La colonne » était donc déjà présente lors de l'Annonciation et constitue l'élément déterminant qui justifie que La Ceppède mette en relation l'Incarnation (à travers la Nativité) et la Flagellation.

L' Annonciation qui permet l' Incarnation est – pour reprendre les termes du grand historien d'art Daniel Arasse – l'instant où l'infini vient dans le fini, l'incommensurable dans la mesure[1] ; elle incorpore le plus souvent, dans les représentations picturales, une colonne, élément toujours majeur du décor. Toujours selon Daniel Arasse[2], il se trouve que la colonne est une figure du Christ : elle représente à elle seule le mystère de l'Incarnation. Elle constitue un élément remarquable, central, dans le sonnet I, II, 61, autour de la colonne empourprée de la flagellation dont fait mention la méditation de La Ceppède, s'organise un étrange jeu de miroirs (« je vous voy, le voyant de son sang arrosé […] mille larmes épreindre ») dans lequel le narrateur-méditant semble se perdre, « s'abysmer » lui qui participe par ailleurs, par ses péchés et par ses carmes à cette flagellation.

Ainsi, la scène de la flagellation est présentée comme une scène-miroir de celle de la Nativité ; l'une et l'autre semblent se répondre. Elles sont clairement spectaculaires et rassemblent, l'une et l'autre, un public. Dans chacune, la même assistance partage une même joie et une même douleur ; nous ne citerons que deux exemples, mais ils sont légion, comme la prédelle de la Nativité associée à l'Annonciation de Francesco del Cossa[3] – les anges aux côtés des bergers célèbrent la naissance du Sauveur (« Esprits qui tressaillans de joye vintes ceindre / Cette Crèche où premier son Corps fut reposé ») – ou les *Tableaux sacrés* de Richeome[4] dans lesquels agenouillé, le roi David accompagne son descendant attaché à une colonne brisée, d'un regard bouleversé, lors de la Flagellation.



[1] Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 65.
[2] Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne*, Paris, Éditions Hazan, 1999, p. 203 : « On a compris que cette triomphale colonne est, encore une fois, une figure du Christ ».
[3] Francesco del *Cossa, Annonciation*, Dresde, Gemäldegalerie, vers 1465-1469.
[4] Louis Richeome, La Peinture spirituelle ou l'art d'aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutaire, 1611.



L'Incarnation et la Rédemption passent toutes deux par cette colonne, celle de l'Annonciation et celle de la Flagellation vers laquelle convergent tous les regards.

Le méditant s'inclut dans ce jeu kaléidoscopique de regards croisés et apporte son « écot » lacrymal, son don des larmes : « Mais c'est à vous, mon ame, à verser mille pleurs / Puis que vos noirs méfaits luy causent ces douleurs. » À ce stade, on peut alors parler d'un échange équitable de *caritas* puisqu'à la mer sanglante du sang du Christ qui vient d'être répandue, répondent les « mille larmes » répandues « mille fois » par le dévot bouleversé. L'échange est dans le même temps hyperbolique et équitable parce qu'équilibré autour des trois dons ; il est inlassablement répété, « reconté ». L'équation initiale (sang versé = larmes répandues = vers retranscrits) ouvre sur une méditation féconde (« pour bien méditer ces tourmens douleureux »).

L'effet de saturation est donc bien présent à travers la représentation hyperbolique que La Ceppède fait de ces échanges humoraux, pourtant c'est à travers le feu et la lumière, attributs divins, que l'intensité et l'effet de saturation sont encore les plus manifestes.

IV. C. LE CHRIST DE LUMIÈRE

Le feu et la lumière sont, de fait, intimement associés au Christ, dès son « anabase » :

> Il exhale soudain le feu qui le brûlait
> Sur les siens : les exhorte à l'amour fraternelle,
> Les lave ; les sublime au feu qu'il exhalait,
> Pour après lui régir l'Église Paternelle.[1]

Sans jeu de mot déplacé, on peut dire que les apôtres vivent un « baptême du feu » qui les purifie. Le Christ, lui-même, brûle dans ses prières, qu'il en soit le bénéficiaire : « Trois fois il renoua sa prière enflammée / Que trois fois pour les siens il avait intermis »[2] ou qu'il les adresse à son Père pour un autre bénéficiaire, tel Dimas qui obtient le Paradis *in articulo mortis* :

> Ta soudaine réforme, ô Larron généreux,
> Est un effet certain de la prière ardente
> Que vient ores d'offrir au Père rigoureux
> L'Humanité du Fils en cette Croix pendante.[3]

Très fréquemment, le Christ est désigné comme un Soleil de Justice[4], un flamboyant Soleil[5], un Soleil éternel[6] – les occurrences sont autant de variations autour d'un thème constant – mais le foyer de ce brasier solaire sont ses yeux aux « clartés doux-forçantes » aussi douces que puissantes comme en témoigne cette méditation dont le huitain s'inscrit parfaitement dans la tradition néo-pétrarquiste.

[1] I, I, 2.
[2] I, I, 34.
[3] I, III, 50.
[4] I, I, 75 : « vos cœurs aveuglés, dont l'humeur furibonde / Ce Soleil de justice injustement poursuit. ».
[5] I, II, 31 : « Ô flamboyant Soleil, froudroyez les défenses / De ma chair, et rendez mes désirs assez forts / Pour me tirer du monde, et pleurer mes offenses. ».
[6] I, II, 3 : « C'est ainsi qu'esloigné du Soleil Éternel / S'amortissant en toi les flammes éternelles / Tu as ressource au feu de ton amour charnel. ».

Christophe Bourgeois souligne, pour d'autres occurrences semblables chez La Ceppède, cette proximité[1] qui peut aller, chez d'autres poètes dévots contemporains jusqu'au *contrafactum* :

> Ce ne sont pas sans plus ses paroles puissantes,
> Qui courbent ces mutins, il sort de ses beaux yeux,
> Tant d'éclats, tant d'éclairs, que ces méchans Hébrieux
> Ne peuvent soutenir leurs flammes terrassantes.
>
> Ô beaux yeux, beaux Soleils, ô beautez ravissantes,
> Qui passez de bien loing les beautez de ces lieux,
> Qui donnez estre & lustre à la beauté des Cieux,
> Qui pourroit soustenir vos clartez doux-forçantes ?
>
> Moyse après avoir à l'Éternel parlé
> Fut contraint de tenir son visage voilé,
> Pour n'esblouïr les yeux du peuple Israëlite.
>
> La face de mon Christ, brilloit bien autrement.
> Vous en fistes la preuve, ô peintre Abigarite,
> Lors que son jour frappa vos yeux d'aveuglement.[2]

Dès lors, nous l'avons souligné, la représentation du divin est plurielle : la lumière n'est jamais chantée plus magnifiquement que dans la blancheur aveuglante qui caractérise ce Christ rédempteur. La lumière n'est plus simplement l'antithèse de l'obscurité mais elle est le signe hyperbolique de pureté éblouissante comme le donne à méditer, dans une démarche exclusivement cataphatique, le « sonnet en blanc ».

Imbrie Buffum qualifie le sonnet qui évoque le Christ revêtu d'une tunique blanche, lors de sa comparution devant Pilate, de « Symphonie en blanc majeur »[3] ; l'expression est heureuse tant la couleur blanche allie ici puissance et harmonie. Le critique américain l'associe à l'art de la peinture baroque dans laquelle la lumière éblouissante joue un rôle majeur.

La Ceppède bâtit cette poésie sur la figure de l'anaphore dans laquelle les termes récurrents impriment un rythme envoûtant de litanie. On y retrouve la scansion de l'importante prière du *Sanctus*[4], l'« hymne de victoire », l'*Epinikios hymnos* (ἐπινίκιος ὕμνος,») qui ouvre, par sa louange du Tout-Puissant (le *deus sabbaoth*), la prière eucharistique à laquelle les fidèles sont invités à s'associer :

> Blanc est le vêtement du grand Père sans âge

[1] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 145 : « Tout l'arsenal rhétorique du néo-pétrarquisme, ses antithèses, ses expressions favorites comme son goût pour l'ornement descriptif peuvent ainsi être mis au service du discours spirituel. […] La transformation symbolique est généralement fidèle à un principe unificateur puissant : la relation de l'amant à sa maîtresse se transforme en relation complexe entre l'esprit désireux de trouver Dieu et la chair qui le fait souffrir. ».

[2] I, I, 51.

[3] Imbrie Buffum, *op. cit.*, p. 125 : « Ce sonnet pourrait en effet s'appeler "Symphonie en blanc majeur". Mais dans l'ensemble, une analogie picturale est plus appropriée qu'une analogie musicale. Il fait bien sûr partie de la tradition générale de l'art chrétien de représenter Dieu en termes de lumière rayonnante, mais cette technique atteint son apogée à l'époque baroque. Dans la "Chute de Saint-Paul" du Caravage, la présence du Christ s'exprime par le flot de lumière blanche qui baigne le cheval et son cavalier projeté. Le tableau "saint François recevant les stigmates" de Barroci représente Dieu comme une lumière si éblouissante que le moine doit conjurer le regard intense avec son bras. "Le Christ et les pèlerins à Emmaüs' de Rembrandt et la gravure de Callot "Le Bénédicité" qui montre la Sainte Famille à leur repas du soir, tous deux dépeignent une blancheur irradiante émanant des personnes divines. »

[4] « Sanctus, Sanctus, Sanctus / Dominus Deus Sabaoth / Pleni sunt coeli et terra / Gloria tua / Hosanna in excelsis / Benedictus qui venit in nomine Domini / Hosanna in excelsis ».

Blancs sont les courtisans de sa blanche maison
Blanc est de son esprit l'étincelant pennage :
Blanche est de son Agneau la brillante toison.

Blanc est le crespe sainct dont (pour son cher blason)
Aux Nopces de l'Agneau l'Espouse s'advantage.
Blanc est or' le manteau dont par mesme raison
Cet innocent Espous se pare en son Nopçage.

S'affeubloit pour dévot offrir ses vœus aux Cieux :
Blanc estoit l'ornement dont le Pontife vieux
Blanc est le parement de ce nouveau grand Prestre.

Blanche est la robbe deüe au fort victorieux.
Ce vainqueur (bien qu'il aille à la mort se souzmettre)
Blanc, sur la dure mort triomphe glorieux.[1]

L'adjectif « blanc » figure onze fois dans le sonnet dont dix fois en position initiale de vers, c'est lui qui imprime à tout le sonnet le rythme qui convient à des acclamations réitérées. Attribut du divin, il est ontologiquement associé aux habitants de la Jérusalem Céleste, évoquée dans le premier quatrain (le Père, les chérubins, l'Agneau mystique). À bien des égards, on peut le considérer comme la matrice féconde qui donnera naissance, dix-neuf ans plus tard, à pas moins de cinq sonnets[2] dans les *Théorèmes* lumineux de 1622 qui chantent la victoire sur la Mort : cette « grappe » ouvre sur la vision eschatologique de la montagne mystique où se rassemblent les Élus.

De même, le second tercet de ce sonnet de 1613, dans lequel la couleur blanche marque la victoire sur la Mort, semble être une anticipation du sonnet de 1622 qui clôt la grappe eschatologique à venir ; celui-ci déploie le portrait en gloire du vainqueur du Prince Stygieux[3].

Le sonnet « en blanc » est donc tout à fait riche de potentialités ; une lecture comparative du tercet de 1613 et du sonnet de 1622 est d'ailleurs une expérience qui permet de mesurer la densité de ce « sonnet en blanc ». En effet, sa force poétique n'est pas modalisée par un souci didactique comme son écho à venir le sera, avec des effets de symétrie – très voire trop – appuyés. Dans la signalisation allégorique, la couleur blanche figure la pureté et la virginité ; c'est à ce titre qu'elle pare le voile et le manteau des époux – le Christ et son Église – protagonistes d'un mariage mystique dont les noces du Cantique des Cantiques n'étaient que la figuration.

Enfin, la couleur blanche étant sacerdotale, elle permet d'établir le lien entre l'Ancien Testament dans lequel « le Pontife vieux s'affublait pour dévot offrir ses vœux aux Cieux » et le « parement » du Christ, « nouveau grand Prêtre ». La couleur blanche porteuse de lumière, de pureté et de puissance présente la promesse de l'accomplissement. Succédant au « sonnet en noir »[4] et précédant le « sonnet en rouge »[5] qui inaugure véritablement le supplice, le « sonnet en blanc » projette, dans une habile prolepse,

[1] I, II, 54.
[2] II, III, 25 ; II, III, 26 ; II, III, 27 ; II, III, 28 ; II, III, 29.
[3] II, III, 30 : « Le conquérant jaloux d'une victoire preste / Part de son Throsne : Attaque : Et puis victorieux / Y revient, s'y rasseoid, s'y repose, & s'arreste / Chez soy, pour sur les siens regner impérieux. / Christ ainsi pour entrer au combat furieux / De la Croix, part du Ciel, reconquiert la conqueste / De Sathan, puis au Ciel dispose sa retraicte / S'y rasseoid, s'y repose, & règne glorieux. / Cette seance donc que ce bon Père ordonne / A son fils bien-aymé, nous aprend qu'il luy donne / Le repos pacifique, & le gouvernement. / Et sa dextre qui rend ceste seance auguste / En faveur du séant, marque certainement / Qu'ils sont regnans ensemble en équalité juste. »
[4] I, I, 77.
[5] I, II, 63.

le fidèle par-dessus le bain de sang du supplice vers l'avenir glorieux, éblouissant et certain de la Rédemption. La construction prédicative de l'ensemble marie tous les thèmes (le Père et les chérubins, les époux, l'officiant auguste, le vainqueur Rédempteur) et les inonde d'une lumière irradiante, éblouissante (« étincelant pennage », « brillante toison », « glorieux ») qui « mousse de rayons »[1].

[1] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *Le dormeur du val*, Paris, Gallimard, 1972, p. 32.

CONCLUSION

1. Du « vieil prophane parnasse » au « nouveau sacré calvaire », une nostalgie baroque de la grandeur

Tant dans le domaine littéraire que pictural, Heinrich Wölfflin voit dans le goût – toujours plus affiché dans ces dernières années du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle –, pour la représentation des espaces célestes et infinis, une caractéristique importante de l'art baroque :

> La religiosité, ranimée par les Jésuites, utilise avec prédilection la représentation des espaces célestes infinis et des innombrables chœurs des saints pour disposer au recueillement. On s'enivre à la représentation de ce qui échappe à toute représentation ; on brûle de se précipiter dans les abîmes de l'infini.[1]

Le célèbre critique d'art remarque que l'état d'esprit de la Renaissance a profondément évolué : la simplicité, l'allant, le goût des formes et du détail ont laissé place à l'insistance, au jeu dynamique des masses, aux effets d'accumulation, à une recherche de la saturation des couleurs, à la dramatisation du sujet par l'alliance oxymorique de l'ombre et de la lumière. Il montre – notamment à travers une comparaison très précise des débuts du *Roland Furieux* (1516) de l'Arioste et de la *Jérusalem délivrée* (1580) du Tasse[2] – comment les phrases se font plus empesées, comment les rythmes s'alentissent, comment les images se font plus amples et témoignent d'une « nostalgie de la grandeur »[3] :

> La nostalgie qu'a l'âme de se perdre dans l'infini ne peut trouver aucun apaisement dans la forme limitée, dans le spectacle simple qu'on peut embrasser du regard. L'œil à demi fermé n'est plus réceptif à l'attrait de la belle ligne, on exige des effets plus diffus : la grandeur écrasante, l'étendue illimitée de l'espace, le charme insaisissable de la lumière, voilà les idéaux du nouvel art.[4]

L'optimisme de la première Renaissance s'est peu à peu délité et, avec lui, s'est sans doute estompé un certain goût pour la ligne claire et le détail – à moins qu'il ne soit insupportable et source d'une réaction d'émotion exacerbée comme nous en avons rencontré dans les *Théorèmes*. L'art de cette fin de siècle résonne encore des angoisses nées des traumatismes politiques et idéologiques de ce XVIe siècle – si fécond mais si tourmenté. Beaucoup de certitudes ont été bousculées et ces péripéties à la fois individuelles et collectives – souvent tragiques – ont modifié l'expression des émotions dans la littérature, ont laissé quelques traces dans leur représentation, dans l'Art notamment. Les remarques d'Henrich Wölfflin entrent en résonnance à double titre avec l'œuvre poétique des *Théorèmes Spirituels* de La Ceppède : d'une part avec son architecture baroque, où la deuxième partie lumineuse consacrée à la Résurrection éclaire les ténèbres ensanglantées de la Passion et, par ailleurs, avec sa visée théologique de restauration d'une grandeur perdue.

---

[1] Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Gérard Monfort éditeur, 1988, p. 105.
[2] *Ibidem*, p. 102.
[3] *Ibidem*, p. 103.
[4] *Ibidem*, p. 105.

Le poète aixois est toujours respectueux de la « *bella maniera* » de Ronsard et de la Pléiade – qui demeure avec Virgile, la référence poétique dans ses annotations. Sans doute ces poètes inspirés jouent-ils, dans l'esprit du poète aixois, un rôle comparable dans la poésie à celui que Michel Ange avait pu jouer dans l'art architectural, celui de repère incontestable, et – formellement – indépassable. Mais leur feu poétique et visionnaire s'est étouffé dans les épreuves de cette Renaissance si éprouvée par les affres de la guerre civile, le poète aixois ne les reconnaît plus comme *poetae theologi* ; les lueurs de leur torche sont désormais brouillées par une « épaisse fumière » qui brouille le « jour clair de [l]a belle lumière »[1]. La confusion est devenue une menace tant pour les enjeux politiques qu'artistiques, elle n'a pas épargné le projet renaissant.

L'appréhension de la vérité est devenue problématique en cette fin du XVIe siècle ; s'opposent maintenant apparence et essence : d'ailleurs, la Passion elle-même en donne des exemples troublants. Ainsi l'épouse de Pilate qui veut, en apparence, sauver le Christ en plaidant son innocence auprès de son magistrat d'époux, ne fait que suivre, à son insu, les injonctions de Satan pour empêcher l'accomplissement des Écritures et la Rédemption – c'est-à-dire la victoire sur la Mort – qui passent par le sacrifice de Jésus :

> Ainsi dit le Romain, quand voicy le message
> De sa chère moitié, qui le prie instamment
> D'être avecque ce Juste arresté, froid & sage :
> Et de ne faire point contre luy jugement.
>
> Car j'ay pour luy (dit-elle) enduré maint tourment
> En songe cette nuict, & veu maint dur presage.
> Ainsi cette Payenne apperçoit en dormant
> Ce qu'au Juif éveillé ne sert d'apprentissage.
>
> Ainsi le pauvre Roy des antres Stygieux
> (N'aguères de la mort du Christ si curieux)
> Empêche ores sa mort qui d'empire le prive.
>
> Ainsi par une femme il fit l'homme pecher :
> Ainsi par une femme il veut ore empécher
> Que JESUS par sa mort l'homme mort ne r'avive.[2]

Et Jésus lui-même doit cacher son essence divine sous l'apparence horrible de l'*Ecce homo*, user donc d'une feinte pour tromper Satan, comme Rachel avait dû tromper son père Laban en cachant ses *théraphims* et prétexter avoir ses règles pour ne pas avoir à se déplacer pendant la fouille de sa tente par son père. C'est sa supercherie et sa ruse qui avaient permis la fuite de son époux :

> C'est cet image hideux de nostre genre humain
> Qu'en ces mots, VOICY- L'HOMME, exhibe le Romain :
> Dieu se cachant de luy sous l'écorce mortele.
>
> Comme autres fois Rachel pour ses derniers adieux
> Par les mois de son sexe (ô pieuse cautèle)
> Trompa son vieux bon-homme, & luy cacha ses Dieux.[3]

Michèle Clément met en évidence cette nouvelle géographie du cheminement spirituel qui éloigne l'homme de l'appréhension de la vérité :

[1] I, II, 49.
[2] I, II, 58.
[3] I, II, 71.

> Si l'on veut expliquer la présence soudain obsédante à la fin du XVIe siècle de cette opposition entre apparence et essence, il faut chercher du côté de l'appréhension de la vérité. La vérité définie alors philosophiquement comme adaequatio rei et intellectus présuppose en effet que l'objet (res) est un pour qu'un rapport de conformité soit possible entre l'objet in se et l'appréhension de cet objet par la pensée. Mais si l'objet se dérobe en démultipliant ses facettes, la vérité n'est plus le rapport de conformité entre res et intellectus mais la préférence d'un rapport parmi d'autres, du fait de la plurivocité de l'objet. Cela entraîne un morcellement de la saisie du réel, partant un éclatement de la conception de Dieu.[1]

Comme les pèlerins d'Emmaüs, le fidèle, parce qu'il est par nature imparfait, est incapable, sans le secours de Dieu, d'aller au-delà du mensonge des apparences :

> Le sensible excellent le sentiment émousse,
> Cet excellent objet votre veüe repousse,
> C'est pourquoi, le voyant, vous ne le voyez pas.[2]

Le Christ seul peut aider l'homme à « déchiffrer tous les tableaux secrets » par le dépassement des figures.

Pour les poètes, la vanité du *poeta theologus* attachée à Ronsard n'est plus de mise : « Le poète ne s'apparente plus à Dieu par son activité créatrice pas plus qu'il ne conquiert l'éternité grâce à elle. »[3] Le poète ne doit être que le truchement de Dieu. Verbe incarné, Dieu est à l'origine de toute prolation, lui seul est le maître de l'éloquence :

> Esprit qui fécondez les âmes les plus sèches,
> Qui rendez éloquents les plus rudes espris,
> Dardez or sur ma teste une de vos flammèches,
> Et rendez La Ceppède à bien parler appris.[4]

Dorénavant, cette éloquence est au service d'une parole « utile », militante au service de Dieu et d'une Église qui reconnaît l'autorité du Roi : « Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Rois, Les Rois aux Magistrats, pour rendre la justice. »[5] Toute littérature qui ne serait pas « consacrée », n'exhiberait que la vanité d'un « talent inutile »[6] car son efficacité et sa force illocutoire ne relèvent que de l'autorité divine ; elle seule en mérite « tout le gain »[7]. De façon assez paradoxale, l'auteur lui-même aspire à être, lui aussi, la cible d'un projet qui passe pourtant par son talent et son engagement. Mais si en l'exécutant, il n'en est pas le destinateur, il doit donc solliciter l'appui divin pour être touché :

> Mais fay, Seigneur, aussi que ce soit ma délice,
> Qu'en poliçant autruy, mon ame je police,
> Que je soy le premier de mon discours époint.[8]

À défaut de cette reconnaissance divine, seule gage d'efficace, l'auteur ne serait qu'« un zère en chiffre inutile à soy-même ». Mais doté de ce talent, il est alors « embarqué » : il ne peut s'effacer devant

---

[1] Michèle Clément, *Une poétique de crise : Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 74.
[2] II, II, 57.
[3] *Ibidem*, p. 87.
[4] II, IV, 1.
[5] I, II, 81.
[6] I, III, vœu final.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.

l'engagement auquel Dieu l'assigne. S'il s'y dérobait, il ne serait qu'« un trompette blême / Qui sonnant va sonnant la charge, et poultron n'y va point ».

L'inquiétude et l'angoisse doivent être transcendées et s'efforcer de chanter désormais l'épopée de la Croix à travers la violence des contrastes, la puissance de l'hyperbole et les pièges des paradoxismes jusqu'à exalter « la sanglante fange [qui] change [l]e beau visage [de Jésus] en celuy d'un lepreux ». Devenues des principes d'inspiration, l'inquiétude et l'angoisse sont les éléments majeurs d'une poétique qui met en scène le pire dans les *Théorèmes* de 1613, c'est-à-dire la mort de l'Immortel :

> Ainsi meurt l'Immortel, qui donne par sa mort
> La mort à la mort même, et rendant apaisée
> L'ire du haut-Tonnant, bride le dur effort
> De l'empire Avernal, comme prédit Osée.[1]

Puisque la poésie si brillamment incarnée dans la première Renaissance par le prieur de Saint-Cosme s'est, selon La Ceppède, dévoyée, il lui faut, poète engagé, se faire prophète pour restaurer, plus auguste et plus grave, la grandeur perdue. La muse du nouvel Osée n'est plus Cassandre, Hélène ou Marie, elle est devenue la sublime Uranie. Dans sa poésie, La Ceppède doit donc désormais utiliser de puissantes masses et des éclairages abrupts pour rendre compte du contraste et du mouvement agité qui a rompu l'unité primitive, pour évoquer – sans le trahir – le combat de la Croix contre l'emprise du Prince Stygieux. Lui qui politiquement aspire à l'unité et la paix, met, poétiquement et parallèlement, en œuvre la restauration d'un idéal qu'il pense avoir été trahi.

Il adhère dès lors à une esthétique nouvelle qui sera identifiée quelques siècles plus tard comme baroque[2], esthétique qui se veut « accomplie », au sens christique du terme. Saint François de Sales lui-même ne manquera d'ailleurs pas d'être sensible à la puissance de ce projet de réhabilitation des idéaux chrétiens et le félicitera pour son entreprise audacieuse. L'évêque de Genève saluera sa volonté de « pénétrer [lui aussi] les cœurs et [d']assujettir la mémoire » afin d'accéder de nouveau à un sublime que la Renaissance avait vu peu à peu s'émousser.[3]

---

[1] I, III, 86.

[2] Nous mesurons combien ce concept de « baroque » si décrié peut être « chatouilleux » pour reprendre une expression adoptée par l'exégète La Ceppède pour des esprits heureusement épris de rigueur, et nous confessons tous nos scrupules à l'utiliser encore néanmoins…mais nous avons un exemple illustre en la personne de Jean Rousset, esprit brillant s'il en est, pour ne pas abandonner tous nos repères en rase campagne. Nous citerons donc ce maître pour assurer avec humilité un semblant de défense : « Ces ouvrages [J. Rousset évoque *L'Âge de l'éloquence* (Droz, 1981) et *L' École du silence* de Marc Fumaroli] renouvellent à bien des égards notre intelligence du XVIIe siècle en donnant tout leur poids à la tradition rhétorique, à l'action oratoire, aux débats sur le style autour desquels se rencontrent, s'échangent, s'affrontent les séductions de l'Italie et les résistances gallicanes, rejoignant tout élargissant l'éventail le territoire sur lequel je m'étais autrefois engagé. Trop tard pour que je puisse en faire mon profit, ils semaient eux aussi le doute sur l'utilité de l'appel au baroque […] A vrai dire, la fragilité de l'hypothèse baroque tient à l'ambivalence de sa définition : proposée tantôt comme style, comme système formel, elle se prête au regard moderne ; tantôt comme cadre chronologique, elle renvoie à une culture dont elle prétend dégager les tendances dominantes. Quant à moi, tirant les leçons de l'expérience, j'ai fait le choix moins ambitieux, sans doute moins risqué, de lire chaque œuvre dans son isolement, attentif à ses structures internes, indépendamment de toute référence englobante. Choix de convenance personnelle, et toujours révocable : entre le regard rapproché et le regard actuel, le dernier mot n'est jamais dit. » Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, collection Les Essais, 1998, p.33.

[3] « A quoy je suis encor attiré par cette sçavante pieté qui vous fait si heureusement transformer les muses payennes en chrestiennes, pour les oster de ce viel prophane Parnasse et les loger sur le nouveau sacré

2. Un traité de dévotion qui développe une morale toute salésienne

La lettre de saint François de Sales est un hommage ni fortuit, ni de circonstance. Nous avons pu constater, notamment à travers l'étude de l'annotation « de ceste volupté faussement délectable »[1], que La Ceppède propose de mettre en œuvre une morale néo-stoïcienne très proche des enseignements salésiens :

> Il nous est bien permis de nous plaire modestement en la beauté des choses créées : Mais il n'en faut pas tellement flatter le goust, ny en avaller si avidement les douceurs que nostre affection se tourne en furie. Tant que nous usons des richesses que Dieu nous donne simplement, honorablement, & avec une libéralité mesnagère, sans en abuser, ny nous passionner indignement ou injustement pour les accroistre, nous jouyssons de ceste volupté sans reproche.

Le traité de dévotion est aussi porté par une volonté de réunification et d'apaisement autour d'un pouvoir royal incontesté : la recherche d'orthodoxie doctrinale et l'impératif moral de loyauté nationale sont étroitement associés. Dans une véritable démonstration par l'absurde, un personnage-clé des *Théorèmes* de 1613, Ponce-Pilate – le politique qui s'est *toujours* trompé – en donne la preuve ; le magistrat « italien »[2] incarne la figure de l'homme politique qui laisse la proie pour l'ombre alors qu'il connaît la vérité :

> Tu sais la vérité ; tu la dis nettement,
> Et si, ton esprit faible au mensonge s'arreste.[3]

Affichant « un courage héroïque »[4] de pure façade alors qu'il est assailli par les passions, il cède aux « rudes abois éclatant des gosiers de cette inique bande »[5] et choisit la compromission. Tout autre est le chemin proposé par un La Ceppède qui ne veut se laisser – ni par lâcheté ni par avidité –, réduire aux honneurs dans lesquels croupissent les âmes faibles[6]. La Ceppède prône donc un engagement auprès du Christ mais aussi un engagement au service d'une société pacifiée s'il le faut par une poigne qui ne tremble pas au service de la Justice :

Calvaire. Et pleust a Dieu que tant de poetes chrestiens qui ont en nostre aage si dignement tesmoigné comme vous, Monsieur, la beauté de leur esprit, eussent aussi, comme vous, fait paroistre la bonté de leur jugement au choix des sujetz de leurs poëmes! La corruption des mœurs ne seroit pas si grande; car c'est merveille combien les discours resserrés dans les lois des vers ont de pouvoir pour penetrer les cœurs et assujettir la memoire. Dieu leur veuille pardonner de l'abus qu'ilz ont fait de leur erudition. Et vous, Monsieur, usés, ains jouisses tous-jours ainsy saintement de ce beau, riche et bon esprit que la divine Majesté vous a conferé en cette vie temporelle, affin que vous vous resjouissies a jamais, contemplant et chantant glorieusement les mesmes mysteres, en la vie eternelle. », Annecy, 1910, *Œuvres*, t. 16, *Lettres*, vol. 6, p. 201.

[1] Annotation 3 *De ceste volupté faussement délectable* p. 147 du vœu du livre I, de la seconde partie.

[2] I, II, 51.

[3] I, II, 87.

[4] I, II, 83.

[5] I, II, 88.

[6] I, II, 93.

Quand David entreprint de combattre l'audace
De ce fier Rodomont, qui bravoit furieux,
Saül le fit armer de pot & de cuirace,
Et si luy fit donner ses habits précieux.
Mais brave il n'en veut point, & prend (moins soucieux)
Sa fronde, son baston, des cailloux, sa besace :
Et sans rien de l'autruy, desjà victorieux,
Approche l'ennemi, le charge, le terrasse.[1]

Le magistrat aixois a pu mesurer qu'il fallait prendre des risques au service d'une vérité qui apparaît pour lui sous le double visage de la foi catholique et de la loi gallicane, il faut donc compter sur ses propres forces et convictions (« sans rien de l'autry ») et ne pas craindre de rendre la pourpre qui appartient « aux roys & à ceux qu'ils veulent honorer »[2] si la reconquête d'une juste autorité l'exige. Pour « faire adherance »[3] à ce projet théologique et politique, pour effacer les faux-semblants qui ont tant bouleversé la France et semé le doute sur ce qu'est la vérité, enfin, « pour avoir part au fruict de ce combat »[4] alors il faut stoïquement « quitte[r] l'apparence des grandeurs du Prétoire »[5] et ne garder que les vertus théologales : « la Foi, l'Amour, et l'Espérance »[6]. De tels propos prennent évidemment une résonnance toute particulière sous la plume d'un magistrat… Cette cohérence entre le projet poétique, politique et religieux est justement soulignée par Paul Chilton :

> *Indeed, the work as a unity could be said to have a persuasive, even quasi-magical function. The Théorèmes, whose narrative symbolism is that of the eucharistic rite, have the characteristics of ritualistic representation : the obsessional concern with the correct presentation of the action, exhausting of possibilities of interpretation, the accumulation of authoritative justification, the repetition of symbolics patterns. The work seeks to restore a fragmented world by means to the representation of destruction and resurrection. La Ceppède's poetry is not, then, merely a "reflection" of the contemporary situation, and not flight from it. It is the most coherent cultural response of the Aixois elite to the problem of the day, a responce which seeks to transcend these problems through a poetic representation of the recovery of unity. The mere act of publication and public dedication to the monarch of the work affirms the integration of a francophone Provençal culture into the nation-state.*[7]

Paul Chilton souligne aussi fort justement que cette logique d'intégration qui a pour cible la réunification d'un monde déchiré passe par une perspective poétique. Elle n'est pas seulement un « habillage » littéraire et artistique mais aussi un projet dévotionnel, littéraire et personnel porté par une « machine à penser » :

> The Théorèmes are a machine à penser with their own logic built into the poetic fabric. It is a logic of relationships between separate domains. The relationships are of opposition or of analogy between, for instance, sacred and profane, God and man, sun

[1] I, II, 92.
[2] Annotation 2 « Aux Roys » p. 334 du sonnet I, II, 92.
[3] I, II, 93.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*.
[7] Paul Chilton, *op. cit.* p. 220 : « En effet, l'œuvre considérée dans sa globalité, comme un tout, semble assumer une fonction persuasive, voire quasi magique. Les *Théorèmes*, dont la symbolique narrative est celle du rite eucharistique, ont les caractéristiques d'une représentation quasiment rituelle : le souci obsessionnel de la présentation correcte de l'action, l'épuisement des possibilités d'interprétation, l'accumulation de justifications faisant autorité, la répétition de schémas symboliques. L'œuvre cherche à restaurer un monde fragmenté au moyen de la représentation de la destruction et de la résurrection. La poésie de La Ceppède n'est donc pas simplement un "reflet" de la situation contemporaine, et n'est donc pas une fuite. C'est la réponse culturelle la plus cohérente de l'élite aixoise au problème du jour, une réponse qui cherche à transcender ces problèmes à travers une représentation poétique de la restauration de l'unité. Le simple acte de publication et de dédicace publique de l'œuvre au monarque affirme l'intégration d'une culture provençale francophone dans l'État-nation. ».

> and earth, inner and outer, signified and signifier, non-literal and literal. Similarly, there is a paradigm of mediating terms between these oppositions : the incarnate Christ, the sun's heat and light, the garment, and ultimately, the théorèmes' themselves.[1]

« Le souci obsessionnel de la présentation correcte de l'action, l'épuisement des possibilités d'interprétation, l'accumulation de justifications faisant autorité, la répétition de schémas symboliques » dont fait état Paul Chilton sont indéniables. Ils permettent de rapprocher ce souci inlassable d'érudition de l'efficace dans la quête du savoir qui animait les « *scriptores* » les plus avertis[2] au service de la pratique dévotionnelle. Les *Théorèmes* sont bien – notamment à travers l'érudition des annotations qui organise une *praelectio* des Évangiles – une actualisation savante et poétique de la rhétorique appliquée à la lecture de la Passion. Mais l'œuvre va bien au-delà : le souci de concilier ce qui pourrait apparaître de prime abord comme inconciliable relève d'une rhétorique et d'une mystique qui tentent de pallier l'inadéquation du discours et les « hésitations poétiques » dans la rencontre avec le divin que souligne Michel de Certeau. Comme le suggère Christophe Bourgeois, les *Théorèmes* peuvent être, à ce titre, considérés comme une œuvre « mystique » qui n'atteint toutefois ni la plénitude ni l'évidence d'une révélation mystique de Dieu :

> Cette éloquence, même animée d'un élan mystique, peut-elle surmonter les contradictions de l'existence ? L'histoire devait tragiquement démentir l'utopie humaniste d'un logos capable de réformer l'homme intérieur et la société par sa seule puissance harmonique. L'ordre consolant qu'explore l'éloquence est une promesse et l'éclat des mots passe, comme un rêve se dissipe. Dès lors, nos textes sont souvent porteurs d'une double lecture : à côté d'une célébration poétique offerte comme une consolation spirituelle perce souvent l'inquiétude devant la distance qui sépare l'homme et Dieu, ou devant l'épreuve que constitue tout déchiffrement du chaos des apparences. […] La rhétorique du déchiffrement ne livre donc pas nécessairement dans toute sa plénitude l'évidence du Dieu révélé. On rejoint ici l'histoire de la théologie mystique. Au fil du dix-septième siècle, celle-ci acquiert progressivement son autonomie (et sa marginalité) en postulant une expérience unique et indicible, irréductible au discours théologique et ecclésial commun.[3]

Il est indéniable que les *Théorèmes* se distinguent singulièrement des écrits de Thérèse d'Avila et Jean de La Croix mais le souci de médiation qui sous-tend les méditations, grâce à la structure ouverte qu'est devenu le sonnet – indissociable le plus souvent d'une grappe –, n'est pas qu'un habillage rhétorique. L'œuvre qui a été conçue dans les affres de la tragédie nationale[4] après l'*Imitation de la Pénitence de David* (1594), poésie marquée, elle, par un puissant élan pénitentiel[5], se veut maintenant reconquête. Les *Théorèmes*, « paroles de feu et de liesse » pour reprendre la belle expression de Christophe Bourgeois[6], s'ouvraient, nous l'avons constaté, sur des accents héroïques glorifiant un combat conduisant à la « nocière feste » contre l'Avernal Colosse. Mais dès le second livre de la Première Partie des *Théorèmes*,

---

[1] *Ibidem,* p. 218 : « Les *Théorèmes* sont une machine à penser avec leur propre logique intégrée dans le tissu poétique. C'est une logique de relations entre domaines séparés. Les relations sont d'opposition ou d'analogie entre, par exemple, sacré et profane, Dieu et l'homme, le soleil et la terre, intérieur et extérieur, signifié et signifiant, non littéral et littéral. De même, il existe un paradigme de termes médiateurs entre ces oppositions : le Christ incarné, la chaleur et la lumière du soleil, le vêtement et, finalement, les "théorèmes" eux-mêmes. »

[2] André Collinot et Francine Mazière, *op. cit.*, p. 37 « Les *scriptores* sont dans les collèges, les pères exempts de toute tâche pédagogique, administrative et pastorale, ce qui leur permet de se consacrer entièrement à l'érudition. ».

[3] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 783.

[4] « Desquels après les embrasemens de nos derniers mal-heurs, j'ay fait naistre cettuy-cy, pourtant en sa main le livre du Prophète enveloppé des mystères, escrit dedans pour les doctes, & dehors pur les ignorans », *Avant-propos*, *A la France*, 1613.

[5] Voir Paul Chilton, *op. cit.*, pp. 24-35.

[6] Christophe Bourgeois, *op. cit.*, p. 665.

l'épopée s'est intériorisée dans un projet plus personnel, plus mystique, tourné vers la méditation. Comme dans un souffle angoissé – qui n'a plus grand-chose d'épique – le héraut confie son désarroi dans une éloquente paronomase :

> Les erreurs, les horreurs de cette nuict m'esfrayent.
> Comme auray je le cœur d'apprendre le succès,
> Du noir dessein, de vos Juifs qui s'esgayent
> A commettre sur vous toute sorte d'excez ?[1]

La représentation de « la nocière fête » du Christ et de son Église a été intériorisée. Si le Christ a « accompli » l'Ancien Testament, on peut avancer que, parallèlement, les *Théorèmes* « accomplissent » les Évangiles ; dans un écho poétique très personnel, ils mettent en abyme et parachèvent cette peinture parfaite du « crayon des vieilles Écritures ».

Le bénéficiaire ultime de cette quête – qui reste le fidèle/le lecteur – apporte aux sonnets, qui alimentent la méditation de la « peinture parfaite » de la Passion, le glacis de ses larmes. En effet, les carmes ne développent pas de « hauts prêches »[2], mais se présentent, avec beaucoup plus d'humilité, comme les larmes offertes[3] d'un poète-méditant – auquel on peut accorder, jusqu'à preuve du contraire, le bénéfice de la sincérité[4]. Et d'évidence, les larmes poétiques appellent à ruisseler d'autres larmes, celles du lecteur empathique.

Le don du sang, prophétisé dans les « vieilles Écritures » a bien été actualisé par la mort et la rédemption du Christ, mais il a été littérairement équilibré par un contre-don de carmes. L'échange s'avère en effet triangulaire entre le Christ-rédempteur, le pécheur-lecteur et la *persona* poétique du prophète. Le sacrifice du Christ qui rédime l'Humanité est célébré et exalté par un don des larmes de « reconnaissance ». On peut en effet considérer ici le terme dans sa double acception : reconnaissance d'une dette de sang et expression de la gratitude du fidèle ; le poète aixois l'actualise, pour sa part, dans ce projet de toute une vie, avec le bouleversant contre-don de ses pourprines larmes qui ensanglantent ses carmes.

---

[1] I, II, 1.
[2] II, IV, 1.
[3] I, II, 63.
[4] Nous ne suivons absolument pas, pour notre part, l'analyse « sceptique » de Julien Gœury qui ne considère dans ces larmes qu'« un leurre théorique » voire une sorte de rhétorique autotélique : « Le poète doit-il être pour autant considéré comme l'acteur fervent de l'expérience spirituelle qu'il convertit en poème, ou bien n'est-il en fait que le spectateur privilégié du spectacle dévot qu'il a su écrire pour lui-même ? Les prières sont révélatrices de cette inadéquation foncière entre la parole et l'action. La représentation que défend La Ceppède dans son œuvre du théorème comme contemplation personnelle, n'est rien d'autre qu'un leurre théorique que l'intertexte dévot cautionne. Et "l'écriture des larmes" n'est bien définitivement qu'une image qui dissimule le regard dessillé mais resté sec d'un poète toujours maître de ses émotions. », Julien Gœury, *op. cit.*, p. 458. Rien n'indique que la personne et la *persona* poétique ne puissent fusionner dans ce contre-don lacrymal.

ANNEXES

TEXTES & SCHEMAS

LISTE DES TEXTES

1. *TABLE ALPHABETIQUE DES AUTHEURS DE DIVERSE PROFESSION COTTEZ & ALLEGUEZ EN CESTE SECONDE PARTIE DES THEOREMES* : P. 552-555

2. ANNOTATION *1 DU CIEL I, I,1,* P. 17 : P. 555

3. ANNOTATION *1 QUI PEUT AVOIR SEANCE A LA DEXTRE ETERNELLE QUE LE CHRIST ?* I, II, 36 P. 256 : P. 556-558

4. ANNOTATIONS *« ROUGE HUMEUR », « ROULANTE », « AGONIE »* ATTACHEES AU SONNET I, I, 37 : P. 559-568

5. ANNOTATION *QUE LE RETOUR DES MORTS A VOS AYEUX APRIT.* DU SONNET II, II, 56 P. 275 : P. 569-570

6. ANNOTATION *DE CESTE VOLUPTE FAUSSEMENT DELECTABLE* II, I, VŒU POUR LA FIN DU LIVRE : P. 571-572

7. ANNOTATION *3 « DE CE BOIS QU'IL PERÇA DU SONNET II, I, 33* P. 94 : P. 573

8. HOMMAGE DE MERINDOL A LA CEPPEDE POUR SA QUESTION TRAITEE AVEC ELEGANCE ET ERUDITION A PROPOS DE LA « SUEUR SANGLANTE » DU CHRIST AU MONT DES OLIVIERS : P. 574-575

9. LETTRE DE SAINT FRANÇOIS DE SALES A JEAN DE LA CEPPEDE : P. 576

10. JUSTE LIPSE*, CRUCIFIXIONS*, P. 62 : P. 577

11. METHODE D'APPROCHE D'UN TEXTE THEATRAL PAR MICHEL VINAVER : P. 578-579

12. TABLEAU DES AXES DRAMATIQUES SELON MICHEL VINAVER : P. 580

13. SCHEMA ANALYTIQUE DU SONNET I, III, 30 L'ARBRE DE LA CROIX : P. 581

14. SCHEMA METTANT EN EVIDENCE LA DRAMATISATION DU SONNET I, III : P. 582

15. LETTRINES BIBLIQUES : P. 583-584

16. TABLEAUX ANALYSANT QUELQUES FIGURES BIBLIQUES : P. 585

- *MOÏSE* : P. 585
- *JONAS* : P. 585
- *RACHEL* : P. 585
- *GOLIATH* : P. 585
- *JONATHAS* : P. 585
- *JUDA* : P. 586
- *ANNE, MERE DE TOBIE* : P. 586
- *SUZANNE* : P. 586
- *YAWHE* : P. 586
- *MICHEE* : P. 586
- *HEBREUX DE L'EXODE* : P. 586
- *POMME D'ADAM* : P. 586

- *ISAAC* : P. 586
- *JOSEPH.* : P. 587

TABLE
ALPHABETIQVE
Des Autheurs de diuerſe profeſſion cottez & alleguez en ceſte ſeconde Partie des Theoremes.

Abulenſis.
Ælianus.
Æneas Gazæus.
Albertus Magn⁹
Alcuinus.
Alenſis.
Alexander ab Alex.
Alpharabius Arabs.
Ambroſius.
Ammianus Marcellinus.
Amphilochius.
Anaſtaſius Sinaita.
Bart. Angluſius.
Anſelmus.
Antoninus.
Apuleius.
Arator.
Aretas.
Arias Montanus
Ariſtoteles.
Arnaldus de Villanoua.
Arnobius.
Athanaſius.
Athenagoras.
Auerroes.
Auguſtinus.
Autor mirabilium S. Script.
Dom. Bañez.
Baronius.
Seb. Barradas.
Barraſsius.
Baſilius.
V. Beda.
Belarminus.
R. Bellæus.
Bernardus.
S. Bernardinus.
Beroſus.
Biblia Regia.
Biblia ſacra.
Bibliotheca SS. Patrum:
Bonauentura.
Boſius.
Breuiarium Rom. Eccleſiæ.
Brocardus.
Vinc. Bruno.
Bucardus Modernus.
Cæſarius.
Cæſarius Arelatenſis.
Caietanus.
I. Carthagena.
Catharinus.
Iul. Caſſerius.
Caſsianus.
Caſsiodorus.
Caſsius Naruienſis.
Cedrenus.
Celeſtinus Papa.
Petrus Chryſologus.
Chryſoſtomus.
Cicero.
Clemens Alexandrinus.
Clemens Romanus.
Clicthouæus.
Collumella.
Concilium Tridentinum.
Concilium Tolet. II.
Concilium Epheſinum.
Concord. Bibl. Bulloci.
Cornelius à Lapide.

I. à Coſta.
Coſterus.
Nic. Cuſanus.
Cyprianus.
Cyrillus Hieroſol.
Cyrillus Alexandr.
Damaſcenus.
P. Damianus.
Mart. Delrio.
Deſportes Abbas Thiroñ.
Didymus Alexandrinus.
Diodorus Siculus.
Dionyſius Areopagita.
Dionyſius Alexandrinus.
Dionyſius Carthus.
Dorotheus Tyrius.
Durandus.
Guilel. Durandus.
Egeſippus.
Elias Cretenſis.
Epiphanius.
Eſpencæus.
Eucherius.
Euſebius Cæſarienſis.
Euſebius Emiſſenus.
Euthymius.
I. Fertinandus.
S. Vincent. Ferrerius.
Fulgentius.
Galenus.
Gaudentius Brixienſis.
Gellius.
Genebrardus.
Gennadius.
Giſlerus.
Gloſſa Ordinaria.
Gregorius Nyſſenus.
Gregorius Nazianzenus.
Gregorius Turonenſis.
Gregorius Papa.
Haymo.
Heracleota.
Hieronymus.
Hilaretus.
Hilarius.
Hilarius Arelatenſis.
Hippocrates.
Hippolytus martyr.
Homerus.
Honorius V. Papa.
Hopperus.
Horatius.
Corn. Ianſenius.
Incognitus in Pſalm.
Innocentius III.
Ioſephus.
Ioſeph. Vicecomes Ambroſianus.
Irenæus.
Iſidorus.
Iulianus Pomerius.
Iuſtinus martyr.
Lactantius Firmianus.
Laurentius.
Lauallius.
Leo Papa.
Leo Imperator.
Leontius.
Lipomanus.
T. Liuius.
Loyerus.
Ludolphus Saxo Carth.
Fed. Luminus.
Lyranus.
Magiſter ſententiarum.
Marcellus.
Maldonatus.
Maxentius.
Hier. Mercurialis.
Mercurius Triſmegiſtus.
Metaphraſtes.
Methodius.
Ioan. Bapt. Montanus.
R. Moyſes.
Cornelius Muſſus.
Fed. Nanſea.
Nicephorus.
Nicetas.
Nilus Abbas.

Oecumenius.
Optatus Mileuitanus.
Origenes.
Oroſius.
Pacianus.
Paludanus.
Paraphraſtes Chaldaicus.
Paulinus Nolanus.
Paulus Burgenſis.
Paulus Foroſempronienſis.
Pepinus.
B. Pererius.
Perſius.
Petrus Alexandrinus.
Philaſtrius.
Philo Iudæus.
Photinus.
Pierius.
Pineda.
Plinius.
Plinius Iunior.
Plutarchus.
Polycrates.
Prateolus.
Primaſius.
Procopius.
Proſper.
Prudentius.
Rabanus Maurus.
Remigius.
Ribadeneyra.
F. Ribera.
Richardus.
Ronſardus.
Ruffinus.
Rupertus.
I. de Sacroboſco.
Salmeron.
Sanctes Pagninus.
Scotus.
Sedulius.
Seneca Philoſophus.
Seruius.
Seuerianus.
Sixtus Senenſis.
Solinus.
Sophronius Patriarch. Hieroſ.
Sotus.
Statius.
Did. Stella
Stephanus.
Strabo.
F. Suares.
Iac. Suares.
Suetonius Tranquillus.
Suidas.
Sulpitius Seuerus.
Summa Conciliorum.
Tacitus.
Tertullianus.
Theodoretus.
Theodorus Lector.
Theodorus Studites.
Theodorus Mopſueſtienſis.
Theophylactus.
S. Thomas Aquinas.
Toletus.
Torniellus.
Trapezuntius.
Turrecremata.
Turrianus.
Greg. à Valentia.
Iac. de Valentia.
Valerius magnus.
Verdierus.
Victorinus.
Blaſ. Viegas.
Vignerius.
Virgilius.
Vvaldenſis.
Xenophon.
Zonaras.

Fin de la Table des Autheurs.

Annotation 1 *Du Ciel* I, I, 1 p. 17

C'est-à-dire de Jésus-Christ prenant (par la figure ordinaire) le contenant pour le contenu Façon de parler fort licite traictant du Sauveur non seulement comme homme (que nous croyons par nostre Symbole ordinaire estre monté au Ciel et y seoir à la dextre du Père) mais encore comme Dieu, puis que l'Escriture mesme dit bien expressement que '*Dieu est au Ciel, qu'il habite au Ciel, qu'il est là-haut aux Cieux, qu'il y a estabIi son siège, qu'il tonne, qu'il exauce des Cieux que nous croyons par nostre Symbole ordinaire estre monté au Ciel et y seoir à la dextre du Père*. Comme au Pseaume 102 verset 9.112, verset 1.10, verset 4 en Josué chapitre2, verset 11 et au 3ème livre des Roys chap. 8 verset 30 en l'Ecclésiaste 5 verset 1 en S. Mathieu 6, verset 1 et 9, aux Actes 7, verset 49, en Isaïe 66, verset 1 et en mile et mile autres lieux. Non pas qu'il faille croire que Dieu qui est infiny et incompréhensible, qui contient tout, et qui est par tout, par essence, puissance et présence comme enseigne S. Thomas en sa 1. part. quest.7. art. 1 et quest. 8, art.1.2. et 3. puisse estre contenu par le Ciel qui ne le peut comprendre, ainsi qu'il est escrit au 2. du Paralipom. chap. 2.verset 6 au chap.6 vers 17. et audit chap. 8. du 3. livre des Roys vers. 27 *Non enim loco clauditur qui claudit omnia* dit Pierre Chrisologue sur S. Mathieu 6. Mais les Sainctes Escritures et l'Église parlent ainsi et nous permettent d'ainsi parler.Premièrement pour s'accomoder à nostre infirmité, qui ne peut pas mieux concevoir cette essence incorporele que par la désignation de la nature excelente du Ciel : c'est pourquoy dit S Augustin au livre 2, chapitre 9 du Sermon de Jésus-Christ en la montagne que l'opinion de ceux, qui ne se peuvent imaginer une chose incorporele, est plus tolérable, s'ils croyent que Dieu est plustost au ciel, qu'en la terre. Secondement pour ce que Dieu, bien que par tout, plus au Ciel toutesfois et aux choses célestes, nous manifeste la puissance et la sapience de sa Majesté : c'est où sa grandeur est plus éminente, dit Génébrard sur le Pseaume 122 du Paralimpo. chapitre 20. En troisième lieu pour la fruition des bien-heureux. C'est pourquoy disent les Pères, notamment Nic. de Lyra sur le 1. vers. dudit Pseaume *122 Encore que Dieu soit par tout, si est-ce que par une certaine façon spéciale, il est dit, habiter au Ciel, où les bien-heureux le voyent face à face*. Finalement et moralement Jésus-Christ mesme nous aprend à prier Dieu comme nostre Père estant au Ciel, à fin de distraire en priant nos pensées de la terre. Pource dit Chrisost. Homil.20 sur S.Mathieu Quand il dit nostre Père qui est aux cieux, il ne le dit pas pour enfermer Dieu au Ciel, comme en un chasteau : mais pour retirer de la terre celui qui prie, et le porter au Ciel.Et en l'Homil. 14 de l'œuvre imparfait il dit, Nostre Père qui est aux cieux, pour nous advertir que nous avons un Père céleste et que ceux qui ont un Père au Ciel ayent honte de s'abaisser et sousmettre aux choses de la terre. Or cette phrase de dire le Ciel est authorisée de maint exemple. David au Pseaume 72 vers.9. dit, que les meschans ont mis leur bouche contre le ciel, pour dire contre Dieu qui habite au ciel ; comme l'explique sainct Augustin et Euthymius. Ainsi parlent les Ambassadeurs de Jonathas au premier livre des Macchabées chap. 12 verset 25 *Nous avons eu secours du Ciel* (c'est-à-dire de Dieu) *et nous avons esté délivrés*. Et l'enfant Prodigue en S.Luc 15 vers.21 crie *Mon Père j'ay péché contre le Ciel* (c'est-à-dire contre Dieu) *et contre vous*. Surquoy dit S.Augustin, *caelum forsan appellat ispsum summitatem Dei patris*. Et Jésus-Christ mesme parle ainsi en S.Luc 20 verset 4 demandant aux Pharisiens si le Baptesme de S. Jean estoit des hommes, ou du Ciel, pour dire, de Dieu. S.Augustin , du temps sermon 120 du Mardy après le Dimanche des Rameaux, serm. 1 a parlé sur ce sujet de la Passion presque tout de mesme que ce premier quatrain, disant : *Rex Caeli homini militavit*, etc.

Qui peut avoir séance à la dextre éternelle que le Christ ?

II, 36 note 1 p. 256

La response est, nul. Ainsi parle S. Paul au I. des Hébrieux verset 13 en ces mots. À quel des anges a-t-il dit quelquefois, sois assis à ma dextre ? Rapportant ce premier vers du Psalmiste au Pseaume 109. Le Seigneur a dit à mon Seigneur, scieds-toy à ma dextre. Cette dextre de Dieu le père dont le Fils a parlé si souvent, et à laquelle S.Marc au chapitre dernier verset 19 atteste que Jésus-Christ était assis dès son Ascension, et à laquelle Saint-Étienne le veid debout au fort de son martyre, au 7. des Actes, verset 56 doit estre spirituellement, et métaphoriquement entenduë : pour ce que Dieu n'estant que pur esprit en S.Jean 4. verset 24 n'a rien de corporel, n'y différence aucune de la droicte, à la gauche : ains en sa béatitude éternelle tout est à la droicte. C'est-à-dire, franc de misère, et comblé de toute félicité (dit S. Augustin au livre 2. du Symbole chapitre 4. sur le milieu tome 9.) Il faut donc sçavoir premièrement que c'est d'estre assis à la dextre de Dieu : puis si cette séance doit être entenduë de Jésus-Christ comme Dieu ou comme homme. En troisième lieu, si elle appartient à luy seul privativement à toutes les créatures : et après comme sont compatibles ces insertions de S.Marc et de S.Étienne, que le Christ soit assis, et qu'il soit debout à la dextre du père. Quant au I. poinct, cette dextre en son premier sens, n'est pas une désignation de lieu, et de situation, qui ne convient qu'aux choses finies, et circonscriptibles : car comme pourroit convenir cette dextre locale, et définie au fils de Dieu, qui est infiny, et inscirconscriptible ? Dit le grand Athanase en la question 79 sur la fin au livre des questions à l'empereur Antioche. Ainsi dit S. Jean Damascène au quatrième livre de la foi orthodoxe chapitre 2. C'est sa toute-puissance Sa Majesté, disent Saint Athanase en ladite question 79 et en l'oraison de contre les Arriens. S.Ambroise au livre 2 de la foy chapitre 4 et des autres Pères. Si disant, que le Christ sied à la dextre de Dieu ; c'est-à-dire, qu'il est égal à son Père, et en un mot qu'il est Dieu. Ainsi l'expliquent Origène au 35 sur S. Mathieu. S. Augustin sur ledit Pseaume 109. S.Basile au livre du S.Esprit chapitre 6. S.Chysostome en l'homélie 2. sur l'espître aux Hébrieux. Théophyle et Théod. sur la 2. aux Hébrieux et presque tous, après la Glose ordinaire. Elle est encor (selon S. Augustin au lieu prealegué) la béatitude du Père Eternel : pource dit David au Pseaume 15 verset dernier Que des joyes immorteles sont à la dextre de Dieu. Cette séance encor à la dextre, signifie la Royale dignité, et justicière puissance, suivant ces paroles de Salomon au 20 des Proverbes verset 8. Le roi qui sied sur le Throsne de jugement, dissipe le mal par ses regards, cette interprétation est du mesme S. Augustin au livre du symbole chapitre 7 presque au commencement, tome neuf. Et au livre de Ago.Christ. chapitre 26 et d'Isidore au I. livre des divins offices au chapitre de l'Ascension du Seigneur, et finalement seoir à la dextre de Dieu, est interprété de l'habitation en la gloire céleste, et de l'absoluë jouïssance de tous les biens principaux du Père Eternel. Par S.Chrysostome en la I. homélie du Symbole, par S.Augustin au livre du symbole aux Catéchumènes chapitre 7. par la Glose ordinaire sur le verset 34. du 8. aux Romains et par le sieur Genebrard sur ledit I. verset du Pseaume 109.

Quant à la 2. question il est indubitable, et facile à croire. Que cette séance à la dextre du Père appartient à Jésus-Christ comme Dieu, selon la 2. et 3. interprétation que nous avons cy-dessus marquées et, et par la commune doctrine des pères cottés sur icelles. Ainsi le définit S.Thomas en la question 58 de la 3. partie article 2. Il est bien certain aussi qu'elle luy convient comme homme, non pas seulement par la communication des Idiomes (comme parlent les Théologiens) et par la vertu de l'union hypostatique, à raison de laquele l'humanité est ensemble adorée avec la divinité, (comme dit S. Jean Damascène audit livre 4. chapitre 3.) mais encor spécifiquement en tant qu'homme par son excellence, perfection et dignité. Non selon la I. interprétation cy-dessus apporté pource que Jésus-Christ, comme tel, est moindre que le Père (ainsi qu'il a tesmoigné luy-mesme en S.Jean 14. verset 28) et que l'humanité ne peut passer en substance Divine, ny excéder les bornes de la Nature créée, autrement elle ne serait plus humaine (comme a doctement remarqué ledit archevêque d'Aix) mais selon toutes les autres significations ; c'est-à-dire, que son humanité est jouïssante de la béatitude, de la gloire, de l'autorité Royale, de la souveraine puissance judiciaire, et de tous les principaux biens du Père Eternel. Ainsi le résoult le mesme S.Thomas à l'article 3. de la mesme question 58. Et certes, quoy qu'il soit fort à propos, et bien vray d'interpréter que Jésus-Christ sied à la dextre de Dieu comme Dieu; c'est-à-dire qu'il est égal à son Père ; toutesfois l'autre assertion est fort véritable aussi, et l'interprétation qu'en son humanité même il tient cette dextre (au sens marqué cy-dessus) est la plus literale, et preuvée par le texte mesme de l'Escriture en pareils termes que le dernier tiercet du Sonnet précédant. S.Marc

audit chapitre dernier. S.Luc au I. des Actes verset 9. disent que nostre Sauveur estant ressuscité ayant parlé à ses Disciples, monta au Ciel, et sied à la dextre du Père. Il est certain donques que celuy, qui est monté est celuy mesme, qui est assis à sa dextre : Or c'est un article expres de nostre foy que l'humanité glorieuse du fils de Dieu est montée au Ciel, non en sens métaphorique, mais réellement. Voyez mille beaux passages sur cette vérité en S.Augustin au Sermon 5. de la Résurrection. S.Amboise au livre de l'Inst. de la Vier. S.Denis au 7. chapitre de celeste Hierarchie. Justin au Dialogue contre Tryph. et S.Cyrille Alexandrin au 12. sur S. Jean chapitre 58. Disant que les Anges virent et admirerent cette humanité avec les cicatrices de ses playes, et marques de sa mortalité avant sa Résurrecion. Il est donques très convenable de dire, que Jésus-Christ comme homme sied à la dextre du Père. Ainsi dit S.Paul aux Ephésiens, chapitre 1.verset 20. Que Dieu a resuscité le Christ, et la constitué dans le Ciel à sa dextre. C'est donc cette humanité, qui sied à sa dextre, puisque c'est elle qui l'a resuscité. Le semblable dit il aux Romains 8. verset 11. et 34. Et cette interprétation est la plus commune parmy les Pères, Tertullien contre Prax. chapitre 3. S. Chrysostome en l'homélie 3. sur l'epistre aux Ephésiens, Théodoret sur l'Epistre aux Hébrieux. S. Leon Pape audit Sermon 1. et 2. de l'Ascension, et mille autres mesmes S.Augustin fort expressement au livre 3. du Symbole, chapitre 7. tome 9. disant que cette dextre est la puissance de juger, donnée à cet homme nay d'une femme, qui premier a esté jugé.

Pour la 3.question, il est certain que cette seance à la dextre de Dieu selon la 1. interpretation, n'appartient qu'à Jésus-Christ seul, comme Dieu, d'autant que seul il égal à son Père. Pource dit S.Paul audit I. chapitre aux Hébrieux, que cette parole sieds toy à ma dextre,n'a pas mesme esté dite aux Anges, il faut toutesfois entendre cecy en comparaison des créatures. Car pour le S.Esprit cette seance luy est aussi commune dit S.Athanase interpretant et entendant du S.Esprit ces paroles du 7. vers du Pseaume 109. Dominus a dextris tuis in lib. Testim. ex sac. script. de natur. commun. similes essent inter. patri. et fil. et Spirit. Sanct. in. cap. de dominatu et in cap. quod spiritus sedeat. Et selon les autres trois interpretations de cette dextre, la seance en icelle ne convient aussi qu'à Jésus-Christ seul, comme homme en la façon qu'il l'a possede ; c'est-à-dire, très excellemment et très parfaictement pardessus toutes les creatures : et avec une très-eminente superiorité. Non seulement en degré d'intension, et de perfection ; mais encor au moyen de l'obtenir, comme connaturele, et à luy seul deüe par la propre vertu de sa dignité, et Majesté. Ainsi le resout S. Thomas en ladite question 58. article 4. avec tous les Pères, et c'est l'un et l'autre sens que le 3.vers de ce Sonnet (avec la suite au 4.) doit estre entendu, suivant S. Cyrille Alexandrin, qui au 12. livre chapitre 12. de son Thrésor dit ; que le seoir à la dextre du Père est tellement propre à Jésus-Christ, qu'il ne peut convenir à nulle des créatures. Et c'est ainsi en l'un et l'autre sens que S.Ignace a dit, Comment dit-on à un homme pur, sieds toy à ma dextre ? Epist. 7. ad Tharsens. tom.I. sac. bib. Il est bien vray que d'autre façon , (c'est-à-dire,) par communication et subalternement : et par autre moyen ; c'est-à-dire, par l'entremise et faveur de Jesus-Christ mesme nostre mediateur, cette séance à la dextre de son Père convient à ses membres, et frères, à qui plus, à qui moins, selon la différence de leur capacité, et son bon plaisir. Les témoignages de cette vérité que les Eleus seront assis au Ciel, et y con-regneront (dit l'Apostre) avec Jésus-Christ, et que cet Aigneau les fera seoir près de luy, sur le Trosne de son Père (c'est-à-dire, participer à sa béatitude, et en tous les biens paternels) sont exprès en l'Escriture S.Paul aux Ephésiens 2. verset 6. et à la 2. à Timothée chapitre, 11. verset 11. et 12. en l'Apocalypse 3. verset 21. et au 20. verset 4. et 6. en S.Luc 22. verset 29. et 30. et en S. Jean 14. verset 2. et 3.

Quant à la dernière difficulté, elle se resout ainsi brièvement, suivant l'explication de S. Grégoire en l'homélie 29. sur les Evangiles (dite l'homélie de l'Ascension) le seoir appartient à celuy qui juge : est l'estre debout est la posture d'un combattant, et de celuy qui se tient prest et disposé au secours d'un autre. S. Estienne donc au combat de son Martyre veid Jésus-Christ debout comme son assistant, son second et son ayde. Et S. Marc le descrit (sans contradiction pourtant) assis comme Juge des vivans et des morts, et possesseur absolu du repos éternel. On peut encor à mon advis concilier ces deux passages d'une autre façon plus littérale. C'est, qu'ores que ces verbes sedere et seoir soient communement fort divers en significatio, ils sont néanmoins quelque fois synonimes, signifians une mesme chose en l'Escriture, comme ces passages, Sedebit Dominus in aeternum, Pseaume 28. verset 10. Sedet super caelos. Sedet super sedem sanctam au Pseaume 46. verset 9 et autres semblables, ce mot sedere ne signifie autre chose que durare, et quiescere, sine variatione, suivant les anciennes interprétations, mesmes de Rabbi Mossei ou Moysi en son livre 1. chapitre 11. Et de mesme le verbe, stare signifie permanere, et non variari comme en ces passages justitia eius in aeternum stat. fides in seculum stabit, en l'Ecclesiast. chapitre 40. verset 12. Terra autem in aeternum stat. En l'Ecclesiast. chapitre 1. verset 4. Id est firma permanet. Ainsi l'interprète le mesme Rabbi au mesme 1. livre chapitre 13. en ce sens donques il n'y a contrariété, ny pas mesme

différence entre S. Marc et S. Estienne. Surquoy est à noter (pource qui est de la vision de S. Estienne) que plusieurs des Pères l'ont literalement interprétée et affirmé, qu'il veid réellement le Corps glorieux de Jésus-Christ debout : de cet advis sont S. Chrysostome en l'homélie 18. sur les Actes et les autres Grecs sur le 7.des Actes. S. Grégoire en l'homélie 29. sur les Evangiles et sur le 1. des Roys chapitre 1. Et S. Augustin au livre des questions du vieux et nouveau Testament, question 98. Mais quant à l'autre assertion qu'il est assis, quoy que de l'une on peut inférer l'autre, toutesfois les Pères et Docteurs Catholiques l'interprètent tous métaphoriquement, pour signifier que Jésus-Christ possède quiètement, pacifiquement, avec dignité, et Majesté singulière, la beatitude, le Royaume, et les autres biens paternels. Et combien que ce ne soit point à nous de déffinir s'il est au Ciel debout, ou assis, ou tantost d'une façon, et tantost de l'autre (puis que le tout est sa en puissance) si est-il plus probable de penser qu'il y est plustost debout ; puis que c'est le propre d'un Corps bien disposé à toute sorte d'actions, importantes et parfaictes : et l'estre assis, est marque de lassitude, et comme necessaire pour se reposer après le travail. Or, il n'y a, ny travail, ny lassitude, ny necessité là haut.

Annotation 1 *Rouge humeur* p. 85 attachée au sonnet I, I, 37.

Ce n'est pas pourtant à dire que ce ne fut vray sang : mais le sang est icy ainsi appelé avec Tertulien au lilvre de la chair de Jésus-Christ. *Le sang*, dit-il, *qu'est-ce autre chose qu'une humeur rouge.* Les Medecins & Naturalistes appelent humeur le sang, & le marquent pour la première des quatre humeurs du corps humain. Hipocrate au livre de la structure de l'homme. Et le Pape Innocent 3. au chap. *In quadam 8. circa finem ex. de celebrat. Missar.*

Annotation 3 *Roulante* pp. 86-87 attaché au sonnet I, I, 37.

Cette sueur de sang est icy descrite comme naturele, & la cause d'icele r'apportée à la violence de la douleureuse angoisse de Jésus-Christ, suivant la doctrine de S Jean Damascene au 3. livre de la foy orthodoxe chapitre 20. qui dit bien expressement *que cette sueur, ces gouttes de sang vindrent d'angoisse.* Et conformement à la commune opinion des anciens Peres receuë en l'Eglise comme atteste ledit Suarés. Qui (estant aussi de cet advis) dit, *Il sua du sang par la violence de l'interieure affliction & agonie qu'il souffrit en cette priere.* Et le mesme dit Beaux-Amis au traitté de la Passion du Seigneur en ces mots. *La sueur estoit vrayement sanglante, & procedoit du violent combat de la nature.* De mesme & bien amplement D. Stella sur ce passage de S. Luc. *Il jetta cette sueur pour le grand effort de la prière, & pour la grande appréhension de la mort, qui est la chose au monde la plus terrible qui le pressoit, & la souvenance du danger qui luy estoit proche, & angoisse extreme, &.* Le Père Maldonat sur le 26. de S. Matthieu nombre 37. dit qu'il a naturelement sué le sang par la vive apprehension d'un si ignominieux genre de mort. Le mesme dit Le Père Louis de Grenade en sa I. partie de l'oraison & meditation en la méditation du Mardy matin. Corn. Jansen. au chapitre 137. du Com. sur sa concord. L'Evesque d'Ast au sermon 10. au commencement de la 2. partie & presque tous.

Annotation 4 *Agonie* pp. 87-111 attaché au sonnet I, I, 37.

Toute l'assertion de ce tiercet est véritable : mais elle n'est pas pourtant sans contredit & sans difficulté. Premièrement, comme peut avoir esté en Jésus-Christ l'agonie (qu'on ne peut interpréter icy, qu'un combat de l'esprit contre la chair, ou des appétits contre la raison) puis qu'en luy les appétits sensitif &naturel, bien que touchez au vif &troublez de la crainte, de la tristesse & de la douleur, n'ont pourtant empesché que la raison n'aye tousjours esté la maistresse, & qu'ils n'ont esté esmeus qu'autant qu'elle l'a voulu, & que la divine volonté l'a permis ? C'est contre la doctrine Catholique de croire qu'il y ait eu en luy repugnance ou contradiction de volontez : comme on peut veoir en la question 18. Article 6. de la 3.partie de S.Thomas sur cette difficulté Beaux. en ladite section 2. dit qu'à la vérité cette agonie n'a point esté un combat de la chair contre l'esprit, ny des sens contre la raison, mais une répugnance de l'objet à la puissance, de la mort au sens, & à la nature, qui bien qu'aborrhent le supplice l'a neantmoins volontairement accepté par la force de la raison predominante,&cette force a espraint (avec la sueur) ce sang de ses veines. Le Père Suarés au lieu cy-dessus cotté en la 2. Annotation dit aussi quasi le mesme ; sçavoir, que combien que Jésus-Christ abhorrat naturelement la mort, toutesfois il la vouloit & embrassoit d'une volonté délibérée & résoluë, laquele commandant cet acte de l'appétit sensitif, & surmontant l'affection naturele causoit cette agonie. Corn.Jansen. en la 3.partie de de ses comment. sur sa concord. Chapitre 137. croit qu'il ne faut pas prendre ce mot agonia, en la signification de combat ou contention, mais en l'autre qui lui est propre ; sçavoir, d'angoisse, aussi (dit-il) les aucuns ont tourné ce texte in angore, au lieu que nostre version commune dit in agonia. Toutes ces interprétations sont bonnes. Nous y adjousterons la nostre (soubsoumise toutesfois au plus saint jugement de l'Eglise) cette agonie a esté véritablement à ce coup en Jésus-Christ, selon sa propre définition de combat. Voicy comment le docte Galien au livre 2.de symptom.caus. chapitre 5. un peu devant la fin, dit que ce que nous appelons avec les Grecs, agonie, est une double passion composée de deux affections qui produisent des effets contraires ; c'est à sçavoir de la peur (qui fait une contraction ou retirement du sang, & des autres humeurs

des esprits , & de la chaleur à l'intérieur vers leur principe) & de l'ire (qui au contraire les tire du centre à la circonférence, & les fait courir du cœur aux extremitez.) Ces deux mouvements opposites font véritablement un conflit, dont l'homme est merveilleusement agité. & cette angoisseuse agitation est proprement appelée agonie. Or l'assemblage de ces deux passions en une personne a esté en Jésus-Christ à ce coup, & par conséquent la vraye agonie. Quand à la peur S. Marc l'asseure en termes bien exprés ; & nous avons marqué cy-devant (aux Sonnets 18. & 20.) que c'est le sens commun de l'Eglise. & quant à l'ire, nous le prouverons fort aisément ; si le premier, pour oster tout soupçon d'impiété, nous monstrons qu'elle peut est sans péché & sans répréhension, que de soy-mesme elle n'est point mal, & que maintesfois elle est nécessaire & loüable : comme marque S.Chrysostome en l'Homilie 11. sur S.Matthieu. L'ire matériellement est une ardeur, une ébullition ou ferveur du sang qui est au cœur & autour d'iceluy, par l'évaporation ou exhalaison du fiel esmeu & troublé : comme enseigne S Jean Damascène , livre 2. de la Foy Orthodoxe, chapitre 16. & François Picolomini de l'Université Philosoph. Grad.1. chap.34. La cholère, dit-il, est une inflammation du sang & des esprits auprès du cœur : & formellement , c'est une passion & mouvement de l'appétit sensitif, s'efforçant de repousser l'injure à nous faite, ou à celuy que nous aimons, avec désir quelquefois qu'elle soit vengée, & le coupable puni ; selon le mesme S. Jean Damascène, joint son Interprete, & S.Thomas en la 1.partie de la 2. question 46. & en la 2. question158. & Cicéron à la 4. Tuscul. Or qui dira que ceste ferveur de sang, que ce mouvement de l'appétit sensitif, que ce juste effort de repousser l'injure, soit péché, ou mal tant soit-il petit, desmentira la nature, qui a fait naistre cette loy quant & nous (dit l'Orateur Romain pour Milon) ou desnaturera celuy qui en voudroit faire exempt. Car ceux-là sont sans douleur & sentiment, dit Aristote au livre 4. des Ethiq.chap.5.qui ne sçavent se courroucer & repousser l'injure : & est une chose servile d'endurer en sa personne, ou mespriser en ses amis les injures, contumélies, & convices, sans en avoir aucun resentiment. A la vérité S.Paul dit très-bien (ou plustost Dieu par sa bouche) à la 2. aux Corinth. chap.12. vers.9 Que la vertu se parfait en l'infirmité. Comme pourroit la plus héroïque vertu des Morales, qu'on appele Clémence, se trouver jamais en l'homme, si ce mouvement de l'irascible luy défailloit ? puis que la clémence n'est autre chose que la tempérance & médiocrité de l'ire : comme enseigne Aristote au mesme lieu, adjoustant de mesme suitte, que celuy-là est vertueux & loüable, qui se courrouce ainsi, quand, & autant qu'il est décent, pour les causes, &contre qui il doit, par les règles de sa raison : que celuy est fol qui ne s'esmeut & s'alume quand il en a du sujet, & que cette lenteur insensible est vice. C'est pourquoy ledit Picolomini audit Grad. 1.chap.14 appele l'ire le ministre de la raison, combattant pour elle contre les cupidités. Dit encore que cette passion est toute spirituele, & qu'elle ne pratique que ce qui appartient à l'âme, & qui est estroitement lié avec la raison. & Platon, au rapport de Plutarque, au livre de la Vertu, dit que, L'ire & le courroux sont les nerfs de l'âme ; c'est pour quoy cette passion, & les autres semblables, qui après leurs premiers mouvements cèdent à la raison, & voire mesme qui se portent jusques à leurs naturels effets, sans dérèglement toutesfois, sont par les Théologiens mesmes estimées causes ou instruments des vertus. Ainsi dit S. Grégoire au 5. des Morales, chap. 33. & plus amplement S.Augustin (approuvant l'opinion des péripatéticiens) au 9.livre de la Cité de Dieu, chapitre 4. & 5. conformément à ce que dit Plutarque au comm. dudit livre de la Vertu Morale, que, Les passions sont la matière de la vertu, comme la raison en est la forme. C'est pour quoy les mesmes Théologiens définissent que le mal n'est point l'objet de l'ire, & qu'elle se compatit fort bien avec la raison ; non seulement comme dénoncente l'injure, mais comme impérieuse & modératrice des mouvements d'icele : tesmoin S. Thomas 1.2. question 46. art.2. & 4. & que le courroux n'est point ilicite ny l'ire péché, sinon lors qu'il y a de l'excès violent en son mouvement intérieur & extérieur, ou de l'injustice au désir de vengeance, qui luy est naturel : comme enseigne le mesme S. Thomas 2.2. question 158.art.1.& 2. C'est pour quoy le Roy Prophète nous a dit ; Courroucez-vous, & ne péchez point, Psalme 4. verset 5. Voire, mais (dira quelqu'un) si l'appétit ou désir de vengeance est dans l'ire, par nostre définition cy-dessus, & par la doctrine de la glose sur le 19. du Lévitique, comme peut-elle estre sans péché ? puis que Dieu se réserve à luy seul la vengeance, au 32. du Deutéronome, verset 35. en l'Ecclesiast. chap.28 verset 1. & aux Romains 10.verset19. La response est en un mot, que

quand ce désir a pour object simplement le dommage de celuy contre qui il est bandé, non pour autre fin que pour assouvir la haine, l'ire est péché sans doute : mais quand ce désir est réglé par la raison, & ne tend qu'à la correction ou punition du crime, plustost que du criminel, & qu'à la juste reparation du tort receu par les voyes licites de la justice, il n'est ny péché, ny mal, d'autant que la vengeance faite par la justice est faite par Dieu mesme : dit S. Thomas. 2. 2.question 158. art.1. pour ce que la puissance punissante est son ministre, comme atteste S. Paul aux Romains 13. Voire pouvons-nous dire davantage avec les Pères, que l'ire allumée contre le vice est vertu, & le souhait de voir la vengeance des crimes, juste & loüable : (tesmoin David au Pseaume 57. verset 11. qui dit que Le juste se resjouyra quand il verra la vengeance, & lavera ses mains au sang des pécheurs :) aussi est- il honoré du nom de zèle par S. Augustin, au traité 10. sur S. Jean, par S. Thomas audit article 1. de ladite question 158. & par mile autres. Ainsi, sans pécher, S. Paul a esté esmu d'un juste courroux contre Ananias, au 23. des Actes, verset 4. & S. Pierre contre Simon au 8. des Actes, verset 20. Disons donques maintenant avec asseurance, que l'ire, qui n'excède point les bornes de l'appétit sensitif, de la justice & de la charité, a esté en Jésus-Christ. Pource que comme véritablement homme, il a véritablement prins aussi toutes les passions natureles & irreprehensibles ; comme nous avons monstré sur ledit sonnet 18. & 20. & pour ce, dit S. Augustin au chap. 9.du 14.livre de la Cité de Dieu : Que cet homme qui estoit vray en luy quant au corps, n'y pouvoit pas estre faux quant aux affections. Pource, dit S. Thomas en la troisième partie question 18. article 6. sur la fin, qu'il pleut audit Seigneur, & selon la volonté divine, & selon la volonté raisonnable, que ses appétits naturels & sensitifs s'esmeuvent, & receussent les agitations & mouvemens selon l'ordre & qualité de leur nature. & pource en fin, que tout ce que nous avons dit cy-dessus en la diffinition, ou description non seulement matériele, mais formele de l'ire, s'est retrouvé en luy ; l'effort de l'appétit sensitif repoussant l'injure a esté par luy-mesme monstré à descouvert, quand il a prié son Père en termes bien exprés, de l'affranchir de cet amer calice : & le juste désir de vengeance, de l'offense que ce peuple ingrat faisoit à Dieu son Père, ne peut n'avoir point esté en luy comme juste, & jaloux de l'honneur paternel, sçachant très-bien, que comme sa passion luy plaisoit, l'action de ces ingrats l'offensoit : Placuit enim passio, displicuit actio, disent les Théologiens, suivant la doctrine de S. Thomas en la question 47. de la 3. partie, article 6. tout à la fin. & pourtant dit très-bien le docte Génébrard, sur le 11. verset du Pseaume 68. que le mot de zèle (dont le Messie use en iceluy) signifioit sa juste indignation, conceuë du profanement de son temple. Il est vray que cet effort & ce désir ont esté commandez par la raison, qui réglant le premier, luy a fait dire à son Père, que s'il luy plaisoit qu'il mourut, sa volonté fut faite ; & limitant l'autre aux purs termes de la vertu, qui ne peut estre sans l'ire ; c'est-à-dire, de la clémence qu'il a pratiquée en la Croix, lors qu'il a prié son Père pour ceux qui l'avoient crucifié. Cette vérité que l'ire réglée (comme dessus) a esté en Jésus-Christ, est encor bien prouvée par cette concluante raison (par laquele conclud aussi S. Thomas, au lieu qui sera cy-après cotté) l'ire est un effet (ou selon aucuns) une partie de la tristesse ; car la douleur qu'on a d'estre offensé, esmeut l'appétit sensitif à repousser l'offense, & désirer la vengeance d'icele. Cette maxime est prouvée par l'authorité d'Arist. 7. des Ethiques, chap.6. de saint Jean Damascène, livre 2. de la Foy Orthodoxe, chap.16. & de S. Thomas en ladite question 46. de la première & seconde partie, article 1. & 2. Or nous avons bien vérifié aux précédentes Méditations, qu'il a prins la passion de la tristesse ; il s'enfuit donc aussi qu'il a prins cele de l'ire, qui est partie d'icele, & son principal effet. Que si le mespris & la contumélie dont use l'offensant, & l'excelente dignité de l'offensé, sont les vrayes causes de l'ire : comme enseigne ledit Philosophe au 2. livre de la la Rhétorique, chapitre 2. & 9. & bien amplement S. Thomas en première & seconde partie, question 47. art.2. & 3. pourquoy ne croirons-nous pas qu'il aye esté chaudement esmeu d'une naturele & juste indignation (dans les bornes de la raison & de la charité toutesfois) par l'appréhension du plus injurieux mespris, & des plus sanglantes indignités qu'homme souffrit jamais ? puis mesme qu'il estoit, non seulement d'excelente dignité, mais le plus parfait des parfaits. A ces raisons assistent les authorités des Docteurs & de l'Escriture mesme , en saint Matthieu 15. verset 7. il appele en courroux les Juifs hippocrites, ains encore aveuglés & fols. Mais plus expressement S. Marc au chap.3. verset 5. dit que Jésus-Christ regarda avec ire les Juifs, & s'attrista

de l'aveuglement de leurs cœurs. Luy-mesme, par la bouche de son Prophète, audit Pseaume 68. verset 11. dit, Le zèle de ta maison m'a mangé, & les opprobres de ceux qui te reprochent : paroles que les Docteurs interprètent de son ire, & juste indignation contre les meschans, dont il pratiqua maintesfois les effets ; mesme lors qu'il chassa avec le foüet ceux qui profanoient la maison de son Père, en S. Jean chapitre 2. verset 15.16. & 17. par lequel acte S.Chrisostome, en l'homélie 22. sur S.Jean, admet en luy l'indignation (qui est un effet de l'ire) & S. Cirile au 2. sur S.Jean, chap.18. l'esmotion & l'indignation de parole & d'effet. S.Chrisostome encore, au rapport de S. Thomas en la Chaine, sur le3. de S. Marc, admet librement l'ire & la tristesse en Jésus-Christ, & dit que l'une & l'autre estoit convenable à l'humanité qu'il avoit prinse pour nous. S.Thomas afferme bien expressement cette vérité en la question 15. de sa troisième partie, article 9. & le docte Suarez, au commentaire dudit article, dit que ceste doctrine est sans difficulté receuë par tous les Théologiens, & toute certaine. Reste encore cette petite doute, comme peut avoir esté l'ire en Jésus-Christ, puis que cele mesme qui est bonne & loüable, & qu'on appele zèle, trouble l'œil de l'entendement, comme l'autre l'aveugle tout affait ; selon S. Grégoire au 5. des Morales, chap.33. A cela nous respondrons, que tout ainsi que les passions que nous croyons avoir esté en Jésus-Christ, estoient en cela différentes des nostres, qu'en nous elles préviennent nostre volonté, & en luy au contraire elles suivoient la sienne : de mesme les puissances de l'ame operoient en luy d'autre façon qu'elles n'opèrent en nous : en nous elles s'entredonnent maintesfois de l'empeschement, & quand l'une est bandée en quelque action, l'opération de l'autre est d'autant affoiblie : de là vient que l'ambitieux n'est guière sensible à la volupté ; que le voluptueux ne soigne guière les affaires sérieuses ; que le contemplatif ne cherit guière son corps ; que le mélancholique mesprise les délices, & que le mouvement de la cholère (quoy que modéré par la raison) empesche & trouble aucunement la contemplation d'une belle ame : mais en Jésus-Christ, par la moderation de la vertu divine, toutes les puissances de son ame pouvoient librement opérer ce qui leur estoit propre, sans que l'opération de l'une donnat empeschement à l'action de l'autre : & pour ce , n'empeschoit point la tristesse & la douleur de la partie inférieure ; de mesme ces passions de l'inférieure partie ne donnoient aucun empeschement ny trouble à la supérieure, c'est-à-dire, à la raison. C'est la doctrine de S. Thomas, audit article 9. de la question 15. en la solut. de la troisième & dernière raison de douter. Voila donques le conflit des mouvements contraires de la peur & de l'ire, & par ainsi la vraye agonie en Jésus-Christ.

Voici encore en luy-mesme à cette heure un autre combat de deux mouvements contraires : il y a six espèces de peur ou de crainte, dont les deux qui servent à nostre propos sont la terreur & la honte : comme enseigne saint Jean Damascène au chap. 15. dudit 2. livre, & ces deux passions ont leurs mouvemens tous contraires (comme les autres deux dont nous avons discouru :) la terreur fait la mesme contraction que nous avons dit cy-dessus, & retirement du sang, & des autres humeurs, des esprits & de la chaleur vers le cœur, & des extrémités au centre ; & au contraire la honte attire & r'amène le tout du centre à la circonférence, & de l'intérieur aux parties externes : comme enseingne le mesme Galen au lieu prealegué, & nostre Aristote au 4. des Ethiq. chap.9. qui remarque le preuve de cette vérité, par l'expérience qui nous fait voir blesmir ceux que l'horreur de la mort effraye, & rougir ceux que la honte esmeut. Or que la terreur & l'horreur ayent esté en Jésus-Christ, nul n'en doute plus ; nous l'avons assés prouvé : & quant à la honte, qui peut en douter s'il croit en luy ? puis qu'au verset 11. du Pseaume 68. il dit luy-mesme parlant de sa passion (de laquele, selon S. Augustin, tout le Pseaume doit estre entendu) Que l'opprobre & la confusion, c'est-à-dire la honte, ont à cette heure couvert sa face. Sa face, dit la glose ordinaire, couverte de crachats, & di Haimond, couverte de soufflets & d'opprobres : couverte dit Lyra, d'un voile moqueur, lors qu'on le bufferoit. En somme (comme nous avons marqué cy-dessus, & marquerons cy-après en maints endroits avec les Pères contemplatifs) la mort mesme ne luy a point esté si cruele, que la honte d'estre exhibé publiquement, tantost avec un manteau blanc, tantost avec la pourpre, & le sceptre moqueur d'un roseau comme fol ; d'estre dépoüillé tout nud en Calvaire, & tout nud mourir d'un si ignominieux genre de mort : toutes ces ignominies & moqueries estant à cette heure présentes par leur certitude aux yeux de son entendement ont esmeu vivement en luy cette passion de la

honte, & par le mouvement d'icele, contraire à celuy de la peur, causé avec les autres passions susdites cette forte agonie : & pour ne laisser aucun scrupule sur le mot de honte, nous marquerons icy, que nous entendons bien par iceluy ce que les Latins appelent verecundia : mais non comme l'a entendu ledit S. Jean Damascène, disant, que c'est la crainte de l'infamie par le crime commis : ny comme son interprete & plusieurs autres disant, que c'est la honteuse crainte de commettre le mal ; car ces craintes, ou ces hontes ne pouvoient estre en Jésus-Christ, qui estoit impeccable : ainsi comme signifiant cette modeste & sainte honte, qui n'est autre chose que la crainte de l'infamie & du déshonneur qu'on nous procure & qui nous menasse de prés par la malicieuse calomnie & traitement ignominieux que nous devons certainement souffrir, comme si nous l'avions demerité. Honte qui sans doute a esté l'une de ses plus esmouvantes & plus affligeantes passions ; comme ont médité tous les contemplatifs sur les passages des Evangélistes, qui marquent les traits de moquerie qu'on luy fit à cette nuict, son despoüillement en Calvaire, & sa nudité en la Croix, & sur l'ignominie de cette façon de mort.

La seconde & plus grande difficulté est, si cette sueur de sang a esté naturele (comme l'asseurent nos vers) ou miraculeuse. Pour le miracle, combattent les raisons & les authorités suivantes.

Premièrement il est certain, qu'estant le sang le trésor de la nature, elle le retient si soigneusement, que sans une forte violence, elle ne permet pas qu'il sorte par les voyes mesmes ouvertes ; & pour empescher qu'il ne s'escoule pas facilement , elle l'a fait d'une fort espesse (ou crasse) consistance, & les pores par où la sueur sort si petits, qu'à peine la subtilité de la veuë les peut discerner. Il n'y a donc point d'apparence de croire, que sans miracle le sang de Jésus-Christ puisse estre sorty (comme la sueur) par les pores de son corps.

Secondement, si cette sueur de sang fut naturele, ç'a esté, ou pource que le sang de ce corps estoit cru, ferus & tant humide, qu'il se fondoit en eau sanglante (auquel cas Aristote dit, qu'un homme peut suer le sang, au livre 3. de l'Histoire des Animaux, chap.19 & 3. livre des parties des Animaux, chap.5) ou par une générale dépravation de toute l'habitude, ou constitution dudit corps, & trop grande relaxation d'iceluy ; selon l'opinion de Celius Rodiginus, eu 5. livre de ses diverses leçons, chap.2. ou voirement (comme escrit le subtil Hiérosme Cardan, de la subtilité, livre 12. qui est inscrit dans la nature & tempérament des hommes, sur le commencement) pource que le sang déjà subtil fut par quelque violente tristesse & passion de l'esprit eschauffé, alumé, atténué, & de mesme suite espreint : or est-il que nostre sujet ne convient (ou semble ne pouvoir convenir) à pas un de ces trois cas. Car pour les deux, premier & second, ce seroit erreur de dire qu'il y a eu aucune intempérature au sang, ny maladie quelconque au corps de Jésus-Christ qui fut formé à la justesse du tempérament & perfection de la nature d'Adam en l'estat d'innocence ; & qui ne pouvoit estre sujet à tels maux, ny par les défauts de la génération (puisqu'il n'estoit point fait de semence d'homme) ny par quelque désordre en son vivre (puisqu'il estoit la mesme tempérance, comme a esté marqué cy-devant en l'annotation 3. sur le sonnet 20.) & pour le troisième, la véhémente passion de Cardan se trouve voirement en nostre fait ; mais non pas la subtilité du sang, ny l'atténuation extraordinaire d'iceluy par la véhémente chaleur : car au contraire les paroles de Saint Luc (selon la force de la diction grecque) marquent que les gouttes de la sueur dont nous parlons estoient de sang espaissy, & comme caillé, que nous appelons communément grumeaux (qualité bien esloignée de la chaleur & subtilité.)

En troisième lieu, ce n'est pas le propre de la peur, ou de la terreur, ny de la tristesse encore, d'envoyer le sang hors du corps ; ains leur coustumier effet est de l'attirer des extremitez mesme les plus esloignées, qui en demeurent à cause de ce long temps pasles & froides pour le retirer au cœur ; la providence de la nature estant tele d'accourir avec toutes ses forces au secours de ce membre principal affligé. Ainsi Galen au livre des causes des Symptomes chap.8. & S. Thomas en la première partie de la seconde, question 44. aux responces art.3. disent que la crainte chasse les humeurs & la chaleur des parties externes à celes qui font au-dedans par contraction & retirement.

Finalement, disent aucuns on n'a jamais remarqué, ny en Hippocrate, ny Galen ny en autres célèbres médecins, qu'un homme aye sué, ny puisse naturelement suer le sang, ains a esté disputé & soustenu que cela ne peut estre, par Jean-Baptiste Silvatique au livre des cent controverses de médecine, controverse 5. Ceste opinion qu'il y a du miracle dans cette sueur de sang de Jésus-Christ, est autorisée de plusieurs Pères & Docteurs mesme des modernes, qui ne voulant pas la mescroire du tout (comme aucuns des Anciens) ny la rapporter à des comparaisons, ny des hyperbores (comme Euthymus & Théophile) ains advouant que ce fut vray & naturel sang, disent néantmoins les aucuns, que l'effusion d'iceluy fut miraculeuse & que le miracle fut en la façon de jeter le sang : les autres, que cete sueur doit estre rapportée partie à la nature partie au miracle : quelques autres (plus absolument) qu'elle eut une cause surnaturele, & envoyée divinement d'en haut. Ce sont les opinions de Jansénius audit chap.37. de Stella sur ledit 22. chap. de Saint Luc du Panigarole au sermon 10. de la Passion, en la 2.partie ; du Père Portugais, au sermon du Vendredy oré, & dudit Médecin Silvatique, qui afferme cela avoir esté ainsi déterminé par le Concile de Trente : (nous tantost s'il a dit vray) l'opinion de ces modernes semble avoir esté en faveur ce que dit S. Hilaire au livre 10. de la Trinité, & Bède sur 5. Luc, que c'est chose contre-nature de suer le sang.

Ce nonobstant l'opinion contraire, que toute cete sueur de sang a esté sans aucun spécial miracle, semble plus probable & véritable, & par raison & par authoritez. La première raison est, qu'en toute bonne discipline il ne fait jamais recourir aux causes extraordinaires quand les ordinaires suffisent ; & de mesme en traitant & interprétant les saintes lettres il ne faut jamais recourir aux miracles ny à l'absoluë puissance de Dieu, sans nécessité, c'est-à-dire, qu'au cas du défaut des causes & raisons natureles : ainsi qu'après S. Augustin, au commencement de son 2. livre sur la Genèse, ad litteram, enseigne B.Pererius sur le 1. chap.de la Genèse au commencement en la 2. règle, 19. Or est-il que l'homme peut suer le sang naturelement & qu'il est facile d'en remarquer la cause en la nature : il s'ensuit donc qu'il faut croire que cete sueur du sang de Jésus-Christ, plustost naturele que miraculeuse ; la mineure de ce syllogisme est aisée à prouver ainsi : tout ce qui advient quelquefois est possible, comme ce qui advient tousjours est nécessaire : c'est la maxime dudit Silvatique mesme allegant Averroës livre 9. de la Sagesse, comme 21. & 22. & au comme 38. du livre huitième de la Physique. Or est-il arrivé maintes fois sans miracle, que des hommes ont sué du sang : Guillaume Rondelet Docteur Régent en médecine à Montpellier en son livre De dignoscens. morb. chap.2. atteste avoir veu un homme d'estudes fort laborieux suant le sang par toutes les parties de son corps, à cause de la véhémence de l'estude de la rareté de ses veines, & de la subtilité de son sang. Le Père Maldonnat en son commentaire sur le 26. de S.Matthieu vers la fin du vers.37. escrit avoir aprins des témoins oculaires, que deux ans auparavant à Paris, un homme fort robuste & bien sain oyant prononcer l'arrest de sa mort, fut couvert tout à coup d'une sueur sanglante. Il y a un vieux manuscrit dans la Bibliothèque d'Observance d'Aix (sans le nom de l'auteur) qui atteste une histoire toute pareille : Lutetia patiorum homo quidam nobilis bene valens & sanus, audita in se capitali sententia sudore sanguino est perfusus. Aristote & maints autres attestent que cela est arrivé de leur temps. Il est doncques possible & non seulement il l'est, par leurs tesmoignages des choses advenuës mais par les raisons apportées par ces graves autheurs qui remarquent comme & pour quoy cela peut advenir : à l'authorité desquels nous adjousterons cele de Maistre Louis Duret Médecin fort célèbre en France lequel en son livre 2. Coacar. Hip. chap.17. de la langue & des autres parties de la bouche au comm. sentent.13. dit ces mots bien esprés. Qualis sudor gruentu, quem facit ichorosus sanguis exudans percutim talis & cruor qui ex gengivis elabitur. & sur ce propos est remarquable ce qu'escrit de Scanderberg, l'Historiographe de sa vie, que la seule appréhension du combat ne dilatoit pas selon les pores de ses lèvres mais les crevassoit & en exprimoit le sang ; tant peuvent les esprits eschauffez par la force de l'imagination : Marin Barlet a remarqué & attesté cecy véritable aux Chroniques des Turcs tome 3. livre 8. Gestes de Georges Castriot Roy des Epirot. L'auteur du livre imprimé soubs le nom de Galen (soit qu'il soit à luy ou non) dont le titre est, de l'utilité de respirer, escrit que les pores se peuvent tant dilater, que le sang s'escoulera par iceux. Jansénius mesme (quoy qu'il croye y avoir du miracle en nostre

cas) advouë cecy possible naturelement en deux mots : Il faut savoir que la nature du corps humain est telle qu'au lieu de suer elle peut jeter du sang délié. Il est bien vray que les raisons de la sueur du sang, dont parlent Aristote, Rodiginus et Duret, fondées sur l'abondante sérosité du sang, et générale indisposition de toute l'habitude du corps, ne convient pas à Jésus-Christ, qui estoit très-bien habitué, et de très bonne complexion (comme disent les Pères) aussi ne veut-on servir en ce cas de leurs authorités, que pour prouver seulement, que la sueur de sang par les pores (quele cause qu'il y ait) est possible en la nature, et qu'elle est advenuë. Mais les cas et les raisons de Cardan, Maldonat et de Rondelet servent tout affait , non seulement à la preuve générale de la susdite maxime ; mais encore particulièrement à l'opinion que nous soustenons en cet individu : car ils disent qu'une violente passion, qu'une douleur véhémente peut beaucoup agiter les esprits, eschauffer et subtiliser le sang, et enfin l'espreindre par les pores dilatez, ex multo servido spiritu. Hé ! qui pourroit nier que tout cela n'aye esté en nostre pitoyable Agonisant ? qui a tesmoigné luy-mesme par sa bouche, que son ame estoit triste jusques à la mort ; c'est-à-dire (selon aucuns des Pères, comme rapporte l'Evesque d'Ast en la 2. partie du sermon 6.) si triste et si angoissé comme s'il mouroit tout à l'heure : qui a dit de soy-mesme par la bouche de David, au Pseaume 114. verset3. Les douleurs de la mort m'ont environné, et les périls de l'enfer, c'est-à-dire du sépulchre, m'ont trouvé : paroles que plusieurs rapportent à cette agonie, mesmes ledit Maldonat sur le 26. chapitre de S. Matthieu : à ces raisons peut encore bien rapporter cette-cy de Cajetan sur le 22. de S.Luc : tout ainsi, dit-il,qu'aux parties génitales il arrive quelquesfois que la nature fournit du sang en défaut de la semence. Et comme (pouvoit-il dire encore avec Hippocrate, duquel il a prins, sans l'alléguer, la susdite maxime, au livret de la composition de l'homme) elle suggère aux femmes du sang aux mameles, à faute du lait trop largement trait ; ainsi se peut-il faire, que défaillant au corps de Jésus-Christ la sérosité (matière ordinaire de la sueur) consommée par les veilles, abstinences et travaux de sa vie, et par l'ardente douleur qu'il souffrit ; en fin la vehemence de sa forte imagination, et de ses nombreuses passions, ait poussé, ait espreint de ses pores du sang au lieu de l'ordinaire sueur ; qui sans autre cause, que cele de la douleur et de l'agitation des esprits, peut-estre espreinte ; comme dit Icocitius en son comm. sur le 2. livre 1. Coac. comm.sent.5. sur quoy nous remarquerons en passant, que l'Evesque d'Ast a induit à crédit pour son opinion en ce lieu de Cajetan, qui manifestement (par ce que dessus) juge le contraire. La seconde principale raison de nostre opinion est telle, qui est en peu de mots couchée sur le texte de ce tiercet, et qui s'explique ainsi. Cette sueur de sang n'a point esté révélée par le S.Esprit à l'Evangéliste, aux Apostres, ny publiée à la postérité en l'Eglise, que pour l'une de ces deux fins, ou plustost pour toutes les deux ensemble ; sçavoir, pour nous asseurer de la vérité de la nature humaine de Jésus-Christ, et pour nous exprimer l'extreme violence de ses douleurs, cause de son agonie, et très asseuré tesmoignage de son amour ; or le miracle ne convient ny à l'une ny à l'autre fin ; car si nous croyons que ce sang soit sorty de son corps par miracle, c'est-à-dire, par le pouvoir absolu de la divinité, et non par la force de l'affliction interne, nous perdons cette preuve de sa réelle humanité, puis que celuy dont la toute-puissance a fait sortir de l'eau d'un sec rocher, peut bien aussi facilement faire sortir du sang d'un corps imaginaire et fantastique : nous anéantissons aussi ce tesmoignage signalé de la vérité de son angoisse (et en conséquence de son amour) puis que non seulement avec bien peu d'affliction, mais voire sans aucune interne, ny externe douleur la divinité a bien peu aisément faire sortir cette sueur de sang. Or il n'est pas permis au Chrestien de douter tant soit peude sa reele humanité, ny de la vérité de son angoisse et de son amour, sans desmentir les textes exprés de l'Escriture, la doctrine des Pères, et le commun consentement de l'Eglise. Nous avons dit cy-dessus, que cette sueur de sang a esté révélée comme à Moyse la création du monde, pour ce que nul la peut avoir veuë ; car à cette heure Jésus-Christ estoit esloigné de ses Apostres d'un ject de pierre, dit le texte, et s'il estoit nuict tout à fait : et voire selon l'opinion de plusieurs, mesmes d'Euthymius, lesdits Apostres estoient lors endormis, n'ayans point esté esveillez par Jésus-Christ la seconde fois qu'il revint à eux. Si que ledit autheur estime, que cette sueur de sang, et la consolation de l'Ange furent par Jésus-Crist mesme révélées à ses Apostres, durant les quarante jours qu'il conversa avec eux après sa Résurrection : au surplus, l'assertion de ces trois vers affermans cette

sueur avoir esté toute naturele et sans miracle, est assistée de l'authorité du cardinal Cajetan, et de ces deux judicieux et doctes Pères Maldonat et Suarès, aux lieux cy-dessus cottez : et les autheurs de la contraire opinion semblent (sauf le respect deu à leur doctrine et mérite) impliquer une cotrariété ; car ils advoüent les causes de cette sueur de sang toutes teles que nous les avons marquées cy-dessus, et par ainsi natureles ; et veulent toutesfois que l'effet en soit miraculeux.

Reste à respondre aux argumens qui semblent combattre nostre opinion. Quant au premier, fondé sur la crasse consistance du sang, et petitesse des pores, les exemples cy-dessus apportez, l'eschauffement des esprits, l'atténuation du sang, et la dilatation des pores sur l'ardente violence de la douleur, et puissante force de l'imagination d'une si horrible mort, rendent manifestement possible par nature cette sueur de sang, et d'autant plus en Jésus-Christ : pource (comme disent les Pères, mesmes Maldonat) qu'il estoit de complexion délicate, et de rare texture. Mais pour monstrer encore manifestement, que ledit argument ne conclud point nécessairement, nous remarquerons icy ce qui a esté observé à Aix l'an 1596. Et que j'ay aprins de maistre Antoine Mérindol, Docteur et Professeur Royal de Médecine en l'Université d'Aix (homme aussi véritable que docte, et très digne de sa profession) qu'un homme de Ginacervi nommé Burle, sur la fin d'une longue fièvre sua, et jetta par les pores une pituite si crasse et si visqueuse, qu'on eut toutes les peines du monde de l'en nettoyer. Or qui dira que le sang soit ny plus ny tant espez, ny si gluant que cette pituite ? Elle a toutesfois, sans miracle, passée par les pores : à plus haute raison le sang chaud et subtil (espreint par la vive appréhension de ses horribles tourmens) i'a peu passer sans miracle. Au second argument (et à la réplique qu'on en pourroit tirer contre cet exemple de la pituite) la responce est claire, parce que nous cy-dessus monstré, que le sang de cette sueur estoit chaud et atténué par la violence de la douleur, & que les pores estoient dilatés par la ferveur des esprits esmeus. Et ne fait rien la remarque, que ces gouttes de sang estoient comme grumeaux, c'est-à-dire, de sang espaissi et comme congelé, si nous supposons ces deux règles très-véritables en la médecine marquées par le docte Fernel au 6. livre de la Physiologie, chap.7. des fonctions et humeurs. La première est, que la nature des veines est tele, qu'elles ne laissent jamais congeler ou espaissir le sang tant qu'elles le contiennent, si ce n'est rarement et pour une cause occulte de maladie. Magna vis est venarum, dit-il, que conceptum sanguinem coïre nunquam sinunt, nisi fortasse ex rara quadam et abdita morbi causa.La seconde est, que le sang dès qu'il est hors des veines (ses vases naturels) s'espaissit et congèle en grumeaux : et soit qu'il tombe dedans ou dehors le corps, Statim, dit-il, concrescit in grumum. Donc bien que les gouttes de cette sueur ayent esté faites comme grumeaux, cela ne conclud pas pourtant que le sang ne fut chaud et atténué avant que sortir, et sortant des pores, hors desquels par après il a esté espessi et concrevit in grumos, par la loi de sa nature, et encore (d'autant plus en ce cas) par la cause externe du froid tant du lieu et de la nuict que de la saison : car l'Evangéliste nous tesmoignera tantost qu'il faisoit lors bien froid, et que les serviteurs du Pontife, avec S.Pierre estoient auprès du feu. Et ne serviroit pour éviter le concluant exemple, que nous cy-devant à portée de la crasse pituite sortie par les pores, si quelqu'un en vouloit dire la mesme chose que nous avons dit du sang ; cette prompte concrétion, hors des vases, est toute particulière au sang, et n'est point de mesme aux autres humeurs. Ainsi le dit expressement le mesme Fernel audit chap. si que ladite pituite estoit crasse et visqueuse avant que sortir, et en sortant, comme elle a esté veuë après. Il est donc tousjours vray, que non seulement le sang subtil, mais voire encore celuy qui est crasse et de solide consistance, peut sortir par les pores. Quant à la troisième raison de l'opinion contraire on accorde, que d'abord et le plus souvent la crainte fait une contraction du sang et de la chaleur, des extremitez au cœur, mais aussi cela n'est pas tousjours ny en tous cas, ny en tous sujets ains il est véritable généralement, que les passions de l'esprit esmeuvent les humeurs, les esprits et la chaleur diversement ; tantost de l'extérieur à l'intérieur et tantost au contraire ; tantost des parties supérieures aux inférieures, et tantost par un transport des humeurs du plus bas au plus haut. Quelquesfois (dit Thomas de Fieur des forces de l'imagination, quest.18. conclusion 51.) Les passions meuvent les esprits et les humeurs par des mouvemens opposites et successifs, ou vicissitudinaires, et dans peu de temps elles r'amènent et meuvent aux parties externes les mesmes

humeurs et chaleur qu'elles avoient retiré à l'intérieur : l'exemple de la cholère est familier et pressant pour prouver cette vérité, que chacun peut avoir observé, elle fait blesmir l'un, et rougir l'autre, et voire fait-elle maintesfois tous les deux effets en un mesme sujet en bien peu de temps : nous avons vu des hommes esmus de cholère tout à coup, paslir, trembler, devenir froids, et presque sans pous (qui sont les effets de la peur) et dans un moment après rougir jusques aux cheveux, et devenir bruslans et livides, et leur pous eslevé et fréquent extraordinairement. Pourquoy ne croirons-nous pas de mesme, qui l'en peut estre ainsi de la peur, singulièrement quand elle est meslée avec les autres passions ? Le meslange ou concurrence desqueles apportent aussi des effets contraires en divers, et voire presque en mesmes instans, comme nous avons bien particulièrement remarqué cy-dessus, par la preuve que nous avons fait de la vérité de l'agonie, qui seule par les mouvemens contraires des passions qui la causoient, a peu aussi naturelement que véritablement espreindre cette sueur de sang. Cette seule response satisfait plus que suffisamment audit troisième argument : mais en voicy encore une autre très-pertinente. Nous avons monstré que la peur, la tristesse, l'ire, et la honte (cause de cette agonie) ont esté causées par la fantasie et vive appréhension des peines horribles et des ignominieuses indignitez que Jésus-Christ devoit souffrir, la certitude desquelles les rendoit présentes aux yeux de son esprit, toutes teles qu'il les veit peu d'heures après les yeux du corps : comme asseurent tous les Pères contemplatifs, et nous l'avons médité cy-dessus au sonnet 18. Or c'est l'ordinaire effet d'une forte appréhension d'esveiller les appétits d'en faire naistre les passions, d'esmouvoir le cœur, d'agiter et d'eschauffer les esprits, d'altérer le tempérament et toutes les parties du corps et le plus souvent par d'extraordinaires chaleurs : comme enseigne S.Thomas en la troisiesme partie, question 13. art.3. en la responce du 3. argum. et cont. gent. chap.99. et 103. François Suarez és disputes métaphysiques, disputes 18. section 8. chap. 25. C'est la force de cette imagination qui dans une nuict blanchit entièrement le poil d'un condemné en l'avril de ses ans ; qui fit mourir deux autres condemnez, ores que le bourreau ne les touchast l'un qu'avec une houssine, et l'autre qu'avec linge moüillé, et qui a produit mille autres teles merveilles (que l'ignorance a creu miracles) marquées en divers endroits par les bons autheurs, et recueillies par ledit Thomas de Fieur audit traité des forces de l'imagination quest.8.9. et 10. Et c'est en fin ceste mesme imagination qui a fait suer le sang à ce dont nous cy-devant marqué les histoires et maintenant à Jésus-Christ. Voire (dira quelque esprit curieux) comme ont peu se compatir la peur et la tristesse, que nous avons si souvent assemblées cy-dessus en Jésus-Christ ? Puis que l'une a pour objet le mal absent et futur, et l'autre le mal présent et certain : comme enseigne Aristote au 2. de la Rhétorique. On respond en un mot, qu'outre la simple peur ordinaire qui ne peut estre que des maux advenir et contingens, il y a une espèce de crainte (plus proprement appelée horreur) qui naist mesme de la préférence de l'objet douloureux, et cette-cy est concurrrente avec la tristesse du mal non advenu, mais qui doit advenir certainement. Le criminel avant sa condemnation craint de la première crainte, qui l'advenir : quand il est condemné, il n'a plus véritablement cette crainte, ains une certaine tristesse que luy apporte la certitude de sa prochaine mort (non toutesfois encore présente, que par l'appréhension) et en mesme temps, comme il s'imagine vivement la potence, l'espée, la rouë, et les outils de son voisin supplice ; et plus encore quand il les approche et les void, le voilà saisi d'une nouvele peur et frayeur, d'une tremblante horreur qui se trouvent en luy ensemblement, avec l'angoisseuse tristesse qu'il patit déjà de la mort asseurée. C'est de cette peur, de cet effroy, de cette horreur dont parle S. Marc et dont nous parlons, et que nous croyons concurrente avec la tristesse ou angoisse, dont fut à cette heure saisi nostre Sauveur par la certitude et vive imagination de tous ces ignominieux tourmens. Le dernier argument basty sur qu'on ne lit point qu' Hippocrates, Galen, ny autres des Médecins anciens ayent parlé de la sueur de sang, ne conclud point : car il ne s'ensuit pas pourtant que cela ne puisse estre, puis que ceux qui sont venus après l'ont observé, et que l'expérience l'a fait voir naturelement possible, comme nous avons cotté cy-devant : aussi n'ont-ils pas cognu absolument tous les effets de la nature, que l'expérience a fait marquer à leurs successeurs. Et si peut-on bien soustenir encore que Galen en a parlé, et enseigné ce que nous soustenons non seulement audit lieu suspect, de l'utilité de la respiration (qu'on n'est pas obligé de croire n'estre pas sien, puis qu'il est imprimé sous son

nom) mais encore aux 5. des Méthod. chap.2. où il dit ces mots :Diapedesis vero ex tunica quidem ipsa rarefacta, sanguine vero tenuato oritur, etc. Or ce mot Diapedesis signifie transcolatio, qui est en effet resudation ou sueur. Quant à la prétenduë détermination du Concile de Trente nous pouvons bien dire asseurement que ledit Silvatique en a parlé sans l'avoir veu, au rapport de quelqu'un qui n'en sçavoit pas plus que luy. Car c'est la vérité qu'il n'y a point en tout le texte dudit Concile un seul mot de la sueur de sang de Jésus-Christ tant s'en faut qu'il en aye déterminé.

Annotation du sonnet II, II, 56 : *Que le retour des morts à vos ayeux aprit.*

Il est certain que les Juifs, & partant les Apostres croyoient le retour des esprits, & pource il croyent que l'apparence qu'ils voyent est seulement l'esprit de leur Maistre. Or qu'ils creussent le retour des ames parmy les vivans, outre l'assertiion des P. il est facile à preuver par l'Escriture mesme, comme en la transfiguration S. Pierre & ses deux Collègues en Luc 9. verset 30. & 33. virent Moyse dés pieçà mort. Davantage en S. Matthieu 16. verst 14. les aucuns disent que Jésus-Christ estoit Jérémie, ou quelque autre des Prophètes decedez long temps auparavant, & par ainsi qu'ils entendoient l'esprit de l'un d'iceux estre revenu. Les Prestres & Levites témoignent le mesme par l'interrogat qu'ils font à sainct Jean Baptiste en S. Jean I. verset 20 & 21. L'histoire de Samuël est commune pour ce suject au I. livre des Roys chapitre 28. dépuis le verset 11. jusqu'au 19. Et sur icelle sont mémorables à ce propos les paroles de Jésus Fils de Syrach [*il s'agit de Jésus, fils de Sirach, ou Ben Sira, érudit qui aurait vécu au IIe siècle avant notre ère et pourrait être l'auteur de l'un des livres poétiques de l'Ancien Testament, le Siracide, également appelé L'Ecclésiastique et daté de – 180 environ av. J.-C.*] au 46. chapitre de l'Ecclésiastiq. mesme au verset dern. Où il est bien expressément dit que Samuël après avoir dormy (c'est-à-dire estre mort) prophétiza. Ce qui ne se peut raporter qu'à l'esprit de Samuël decedé, & rapellé par la Pythonisse. Toutefois pource, qu'ores que plusieurs croyent que c'estoit véritablement l'esprit de Samuël comme Josephe, au 6. des antiquit. chapitre 15. Justin Martyr au Dialogue avec Tryphon, & autres : Neantmoins le plus grand nombre croit que c'estoit un diable, comme Tertul. au livre de l'Ame chapitre 57. S. Basil. sur le 8. d'Esaye, S. Augustin livre 2. quest. *ad Simplic. Mediol.* quest. 3. & quest. *ad Dulcit.* quest. 6. S. Cyril. Alexand. *de adorat. in Spiritu*, & maint autre. Il nous suffira de proceder icy en peu de paroles par deux résolutions. La premiere que les bons & les mauvais esprits paroissent aux hommes en ce monde par la volonté de Dieu, & à diverses fins. Pour les bons les lieux sont vulgaires en l'Escriture des apparitions des Anges : & pour les mauvais, l'apparition du diable en forme de serpent à nos premiers parens : Celle du mesme à Jésus-Christ au désert. Et mille autres estranges que les bons Autheurs ont recueilly comme sainct Augustin au 22. de la Cité de Dieu chapitre 8. Cassiod. au 12. livre de l'histoire Tripart. chapitre 9. *Theodorus Lector libro 2. Collectan.* Cedren. *In compend. histor.* La seconde que les ames des trépassez non seulement reviendront & reprendront leurs corps en la Résurrection generale, mais encor que devant (rarement toutefois, & par la seule permission de Dieu) elles sont revenuës, & reviennent à nous, sans toutefois reprendre leurs corps qui sont au tombeau, mais seulement empruntant des corps aëriens (comme ont fait les Anges) pour se rendre visibles à nous. Ce que Dieu a permis & permet à diverses fins. Tantost pour découvrir un crime tout à fait caché, & en faire la juste punition, comme en l'histoire des deux Arcades chez Valère le Grand au livre I. chapitre 7. Tantost pour affermir une belle ame chancelante en la foy de l'immortalité, comme en l'histoire de Marcile Ficin & de Mercatus, raportée par le Card. Baron. au 5. tome de ses Annal. en l'annot. 412. & par le Père del Rio au livre 2. de ses disquisti. Magiq. quest. 26.sect. 5. Et tantost pour demander aux vivans leurs prières & charitables offices, pour leur allegeance ou délivrance des peines qu'ils souffrent hors de l'Enfer de l'eternelle damnation, comme en l'histoire de Paschasius, que sainct Gregoire rapporte au livre 14. de ses Dialog. chapitre 40. Et pour mille, & mille autres bonnes fins, ausquelles tend la Divine providence. Ceste dernière proposition n'est pas seulement, de la traditive des Juifs, & presque de tous les peuples, de tous les Orateurs, & de tous les Poëtes ; mais elle est asseurée par la doctrine de P. de nostre Religion Chrestienne. Comme de sainct Hierosme contre Vigilan.de sainct Augustin *de Cur. pro. mort. agend. cap. 16. &* 19. de Tertul. *de Resurrect. Carn.* d'Orig. au 7. livre cont. Celf. de sainct Gregoire de Nysse, de Justin Martyr en l'Apolog. 2. pour Chrest. Au Dialog. avec Tryph. & de maint autre : singulièrement, & bien clairement de M. Génébr. sur le Pseaume 77. au verset 45. Et par quelque histoire par aucuns d'eux cottée que je ne raporteray point icy pour n'estre prolixe. R'envoyant pour ces exemples le Lecteur à sainct Grégoire le Grand audit 4. livre de ses Dialogues. Et poiur la disput. à M. P. le Loyer Conseiller au

Présidial d'Angers au 6. livre de ses Spectres chapitre II. jusqu'au 15. inclusivement. Mais principalement sur ceste matiere des apparitions des ames, voyez sainct Thomas en la quest. 89. de sa I. partie article 8. en la sol. du 2. arg

Annotation *de ceste volupté faussement délectable* II, I, vœu pour la fin du livre

Aristote au 7. de ses Ethiq. ch. 13. dit que tous les hommes par l'instinct naturel cherchent & suivent la delectation : c'est-à-dire la volupté. Qui n'est autre chose que le plaisir qui delecte, & flate nostre esprit, & nos sens, appelle volupté : pource que c'est ce que principalement, & fort affectueusement nous voulons. Il y a plusieurs sortes de voluptez selon S. Jean Damas. au chap. 13 de son 2. liv. de la foy Orthod. & Clicthou. en son Comment. sur iceluy Plat. au Phileb. & au Phedr. & maints autres bons autheurs. Ceste matière mérite un long discours. Nous reduirons toutesfois ce que nous en sçavons en peu de lignes, pour la commodité, & profit du lecteur. Nous considérerons donc les voluptez, en trois differances. La première est, de celles de l'ame seulement, & de celles de l'ame & du corps ensemble. Celles-là consistent au sçavoir, & en la contemplation ; celles cy au contentement des sens, appellées corporeles, quoy que le corps en jouysse conjoinctement avec l'esprit, & qu'il n'y ait point veritablement de volupté purement et nuëment corporele. De ceste espèce sont les délectations du boire, du manger, de l'acte de la génération, & autres semblables. La seconde difference est qu'il y a des voluptez qui sont natureles & necessaires, comme est l'usage des viandes, sans lequel la vie humaine ne peut subsister à faute de réparer la consomption de l'humide radical. Les autres sont natureles, mais non pas precisement necessaires comme l'appariage de l'homme & de la femme : car bien qu'il soit nécessaire à perpétuer l'espèce de l'homme, il ne l'est pas pourtant à la conservation de l'individu ; puis que plusieurs de l'un & de l'autre sexe ont vescu & vivent les aucuns en virginité, & les autres en continence. La troisième differance est des voluptez véritables, & des fausses. Les véritables sont premièrement celles de l'ame, qui consistent en la spéculation de la vérité, & aux offices de la vertu : Et encore celles du corps & de l'ame ensemble, modérées si justement par la raison que leur usage n'aporte point d'amertume, ny d'excés, ny de repentance, & ne nous asservit, ny empesche point de bien faire. Les fausses, ou faussement délectables, mensongères & piperesses (dont nous parlons en ces vers) sont ces delices belles, douces & friandes à l'abord, dont le déboire est amer comme absynthe : semblables aux avettes qui versent un peu de miel, & piquent aussitost de leur aiguillon douleureux : Qui sous l'apparence de l'usage permis des sensibles contentements naturels & nécessaires, ou des naturels simplement, nous attirent par leurs chatoüillemens aux abus, excez & desordres si avant que nous perdons en fin avec la force de l'esprit & du corps, l'usage de la raison, & qui pis est, le moyen & le pouvoir de nous rendre, & réjoindre à Dieu nostre vray centre. Il nous est bien permis de nous plaire modestement en la beauté des choses creées : Mais il n'en faut pas tellement flatter le goust, ny en avaller si avidement les douceurs que nostre affection se tourne en furie. Tant que nous usons des richesses, que Dieu nous donne simplement, honorablement, & avec une libéralité mesnagère, sans en abuser, ny nous passionner indignement ou injustement pour les accroistre, nous jouyssons de ceste volupté sans reproche. Mais quand l'éclat de ceste terre (un peu plus luisante que l'autre) nous donne si avant dans les yeux que nous l'estimons estre nostre souverain bien, voilà bien nos sens pervertis, nostre raison renversée, & nostre ame idolatre de cest excrement luisant. Le desir de l'honneur, & de la gloire jusques aux bornes de la raison, est licite & genereux : Mais si nous laschons nos sens & nostre esprit aux fausses amorces de ceste volupté, nous voilà transportez d'un fol desir de gravir au sommet de toutes les vanitez, de mespriser tout le monde, & d'ambitionner en fin l'encens, & les Holocaustes, c'est-à-dire les cultes qui ne sont deuz qu'à Dieu, à l'imitation de Caligula. Le plaisir que nous avons au goust des viandes & du vin dont nous sommes nourris, est permis : Mais il faut bien prendre garde que sa friandise ne nous jette au desordre de Vitellius, qui mangeoit pour vomir, & vomissoit pour manger, & ne nous ensevelisse en fin dans l'yvrognerie, & la gourmandise. Le repos & la delicatesse du corps n'ont simplement rien de mauvais : Mais il faut bien nous garder de nous lascher à la faineantise. Il n'est point interdit à l'homme d'user, & de jouyr de la grandeur de son courage : Mais il la faut tellement borner qu'elle ne passe jamais jusques à l'outrageuse insolence, & ne se porte en fin à l'aveugle temerité. L'amour des femmes (auquel comme par excellence entre toutes les delices, tout

chacun a donné le nom de volupté) est naturel, & peut estre innocent. Mais s'il outre-passe les loix de Dieu, & de l'honnesteté, & se déborde aux excés, il devient brutal, & se tourne en rage, & frenezie. De toutes les fausses voluptez ceste cy est la plus dangereuse à cause que les amorces nous alechent si doucement, qu'en fin peu à peu elle nous devoye, & distrait tout à fait de nostre seul, & vray souverain bien. Et si n'est-elle que faussement delectable, puis qu'en fin ses mignardises, sont des sottises, ses exercices des malices, ses constances des repentances, ses delices des supplices, & ses appas des trépas. C'est pourquoy le sage en ses Proverbes nous marque que de la femme débauchée, la grace n'est que piperie, & la beauté rien que vanité : Que son œil est le piège du pécheur, que ses leures semblent un ray de miel, mais en fin elles distillent l'aluyne : que ses pieds conduisent à la mort : que sa maison est la voye d'enfer. Ce grand Evesque de Milan au chap. 5 de son 1. liv. de Caïn, & d'Abel, dit que la paillardise est un rude esperon, qui nous pousse à toute sorte de crimes, & ne laisse jamais l'esprit en repos. Conformément à ce traict S. Jean Damasc. au 2. liv. de ses parallel. la nomme la metropole de tous les maux : comme Cicéron en son 1. des loix l'en appelle la mère. Or généralement la fausse volupté en toutes especes, cy dessus raccourcies, s'establissant une fois en nos cœurs, y sied comme une Royne delicate, impérieuse & puissante toutefois, à tant qu'elle commande souverainement, & met bas à ses pieds toutes les vertus, qui semblent n'estre plus que pour observer religieusement toutes ses volontez. Elle prononce à la prudence de la servir à veiller & cercher soigneusement les moyens de se conserver habilement, & discrètement, pour durer longuement en son throsne. Elle ordonne à la Justice d'obliger par toute sorte de faveurs ceux qui peuvent servir ses passions, & luy défend d'offenser personne, afin que personne ne la trouble, & qu'elle puisse vivre en seureté. Elle prescrit à la force que s'il arrive quelque : Aristote au 7. de ses Ethiq. ch. 13. dit que tous les hommes par l'instinct naturel cherchent & suivent la delectation : c'est-à-dire la volupté. Qui n'est autre chose que le plaisir qui delecte, & flate nostre esprit, & nos sens, appelle volupté : pource que c'est ce que principalement, & fort affectueusement nous voulons. mal douleureux au corps qu'elle possede, ceste vertu se roidisse à l'entretenir à l'entretenir doucement des délices savourées, & par ce moyen émousse les pointes de la douleur. Elle commande finalement à la Tempérance, d'arrester en l'usage des choses necessaires & naturelles, les excés non pas qui luy apportent le plaisir ; mais bien ceux qui le peuvent empescher par la surcharge, ou peut l'estoufer par la privation entière de la santé, en laquelle les Epicuriens ont estably leur volupté. Si que ces héroïques Princesses servent indignement à ceste corrompuë & menteuze maistresse. Pource donc que ceste volupté détourne & débauche les meilleures functions de nos esprits, qu'elle asservit la vertu mesme, & la rend (si on n'y prend garde) sa maquerelle, qu'elle est la peste capitale de nos ames, & qu'elle les divertit de la poursuite des biens eternels, les sépare & les éloigne de Dieu, nous supplions très humblement la Divine Bonté en ce Sonnet (qui clost ce premier livre) de nous distraire tout à fait d'icelle, de nous réunir & rejoindre à luy, comme nostre fin. Et pour dessiller nos yeux de ses impostures, lisons tous les jours ces belles paroles de S. Bernard en son Epist. 114. *Illa vera & sola voluptas est, quæ non de creatura, sed de creatore percipitur, cui comparata omnis aliunde jucunditas, mæror est, omnis suavitas dolor, omne dulce amarum, omne decorum fœdum, omne denique quodcumque delectare potest, molestum.*

II, I, 33. Annotation 3 *De ce bois qu'il perça* p. 94

C'est-à-dire de l'Image du bois du Christ que les Juifs crucifièrent. A la vérité S.Athanas. ne dit pas qu'elle fut de bois, mais il ne dit pas aussi de quelle matière elle estoit. Et pource il est croyable qu'elle estoit plustot de bois que de pierre : puis que le coup de lance la perça si aysément. La conception de tout ce sizain est sur ce doute, s'il est demeuré en terre quelque petite portion du sang du Seigneur. La raison de douter est qu'à Rome en la Basilique de Latran, et à Mantouë encor on conserve et monstre du sang qu'on dit estre de Christ. Et la résolution est que ce n'est point du mesme sang du corps ; mais celuy qui sortit miraculeusement de son Image qui fut crucifiée longtemps après luy. Ainsi dit sainct Thomas en la 3. part.quest.54. art.2. sur la fin. Ainsi S. Athanas. au liv. de la passion de l'Image du Seigneur chap.7. rapporté au 7. Synod.act.4 Turrecremat, au chap. Invita, de consecrat. distinct.2. Innocen.3. au liv.4. du Mystère de la Messe chap.30. L'histoire de cette Image est telle au raport de S. Athanas. du 1.jusqu'au dernier chap. dudit livret. Il y a en Syrie une Cité entre Tyr et Sidon nommée Berith, de la domination d'Antioche, en laquelle habitoient un grand nombre de Chrestiens, un desquels ayant prins à loüage une maisonnette y logea tout contre la muraille vis-à-vis de son lit une Image de de Jésus-Christ justement de sa taille. Long temps après il cerche et trouve un logis plus spacieux, auquel il transporte tout ce qu'il avoit dans le premier, excepté cette Image qui par oubly, ou par quelque secret de la providence de Dieu, demeura en cette première logette délaissée, et après habitée par un Juif qui y logea quelque temps sans prendre garde à cette Image. Un jour il invita à disner un de ses compagnons, qui estant à table jette ses yeux dans ce recoin de muraille où elle estoit aucunement cachée. Il l'advise, entre en furie, vomit cent blasphèmes contre Jésus-Christ, poüille son hoste, et le défère aux Princes des Prestres, qui accompagnez des anciens du peuple se portent sur le lieu, vérifient cette accusation, saizissent l'accusé, luy font toute sorte d'injures, le torturent, et le chassent à demy mort de leur synagogue. Après il saisissent irreveremment cette Image, la jettent par terre, et disent qu'ils luy devoient faire toutes les mesmes indignitez que leurs pères avoient fait à celuy qu'elle refiguroit : Et soudain ils luy crachent en la face, la soufflètent, et luy percent de cloux les mains et les pieds, la couronnent d'espines, luy portent à la bouche du fiel, et du vinaigre, la frappent d'un rouzeau à la teste, et l'un d'eux en fin luy donne dans le flanc un rude coup de lance : et du lieu que le fer perça (comme de la playe du Christ) sortit soudain et découla longuement du sang et de l'eau en grande abondance. Les Juifs font aporter un vase pour recevoir ce sang, et cette eau, dont il est soudain remply et disent entre eux ; On compte merveilles de ce Christ, faisons conserver cette eau et ce sang dans nostre synagogue, appellons y nos malades, et leur en faisons des onctions, et nous verrons ce qui en sera, ils le pratiquent ainsi sur un paralytique, sur un aveugle, et sur plusieurs autres malades, tous lesquels par l'application de ce baume miraculeux sont aussi tost guéris. A ce coup les Princes des Prestres, les Anciens et toute la multitude des Juifs se convertissent, et adorent Jésus-Christ crucifié. Et s'en vont au Metropolitain, qui les enquiert soigneusement de ce fait, et puis mande venir à luy ce Chrestien, qui avoit posé et oublié cette Image en ladicte maison, duquel il apprend qu'elle fut jadis taillée de la main de Nicodème (qui vint vers Jésus-Christ de nuict) Que ce grand sculpteur mourant la délaissa à Gamaliel, Gamaliel à Jacques, Jacques à Siméon, Siméon à Zachée, et ainsi par succession de l'un à l'autre jusques à la subversion de Jérusalem 43 ans après l'Ascension du Seigneur : que deux ans avant la venuë de Tite Vespasian les fidèles, qui estoient dans ladicte ville, furent admonestez par le S. Esprit d'en sortir et d'emporter tout ce qu'ils avoient appartenant à leur vraye Religion, au Royaume d'Agrippa confédéré des Romains. Ce qu'ils firent. Et luy mesme qui avoit aprins le tout par tradition de ses maieurs, et qui par droit héritager d'iceux possédoit cette Image l'emporta quant et luy en Syrie, où elle a esté du despuis. Soudain ce bon Evesque baptise tous ces Juifs convertis, et penitens : consacre leur Synagogue à leur réquisition sous le tiltre de S. Sauveur, distribue ce sang et cette eau dont ladite cruche estoit pleine, en des petites bouteilles de verre, et les envoye par toutes les Eglises des Chrestiens : et les prie de fester désormais solemnellement le neusième de Novembre jour auquel ce miracle avoit été fait.

Hommage de Mérindol à La Ceppède pour sa question traitée avec élégance et érudition à propos de la « sueur sanglante » du Christ au mont des Oliviers.

Huic proxima ea est quam interceptam propriè dicere possumus,& proprius priore illisam , ac quasi cespitantem quam Hippocrates [b] πνεῦμα ὥσπερ ἀναχαλώμενον id est spiritum intro reuocatum dixit ; & ἀυτίκα ἀνεσπασμένον id est subito retractum appellauit, [c] tum ἀντίσπασιν τῦ πνεύματος, id est spiritus reuulsionem nominauit, [d] & πνεῦμα προσκόπτον id est spiritum offendentem vocat. [e] Ea verò est quasi de repente reuocata citra duplicationem inspiratio, expiratione interrupta. Quæ ex eodem Coo Sene,[f] conuulsionem minatur:musculis qui inspirationi inseruiunt, & quibus maior ad motum nixus imprimitur,liberè se laxare nequeuntibus Illa verò præcedenti aduersa,quam Galenus [g] ait omissam esse ab Hippocrate, in quâ scilicet duplex sit extra reuocatio: rara admodum est,cùm natura vix vnquam tantam fuliginum quantitatem ferat, vt duplicatione expirationis ad illarum expurgationem indigeat. Calida tandem respiratio, per quam scilicet (vt habetur in Coacis)æstuosus & fumidus exhalat spiritus,efflatione potiùs quàm simplici expiratione emissus,vt notat Duretus : [h] magni intùs latentis incendij & vstionis est index. Vnde nihil mirum,si lethalis esse dicatur ab Hippocrate minùs tamen quàm frigida, frigida enim, in quâ frigidus aër expiratur;in morbis quibus febris coniungitur , significat à calore febrili exhaustum esse calidum innatum.

Cuius exolutio omni vehementissimâ intensione caloris est periculosior. Verùm vt docet Galenus [i] in morbis qui citra febrem consistunt,& in quibus frigiditas totum animalis habitum apprehendit:quales sunt,suffocationes ab vtero & spiritûs interceptiones his respondentes quæ raro viris adueniunt:etsi non citra periculum frigida respiratio fiat,non tamen vt in prioribus penitùs est pernicioſa. Atque hæc de respirationibus satis:cùm quæ ab aliis differentiis rectè scilicet,sublimi & similibus ad morborum tam diagnosim quam prognosim vtilia colligi possunt, facilè discantur ex ijs quæ de causis differentiarum respirationis diximus.[k]

b Lib.1.epid. egroto 1.
c Lib. eodem egro. 11.
d Lib. de ratione victus in acutis sect. 4. text 34.
e 4 aph. 68.
f Aphor. cit, & eadem 4. acut. text 34.
g Lib. 3. de diffic. respir. cap. 3.
h Comm. in text. 2. cap 9. lib.2. coacarū
i Lib. 3. de diffi. respir. cap.10.
k Cap 8.lib. 5. tract. 2.

De sudore.

Caput IIII.

Etsi sudorem Auicen nas [a] definiat aqueitatem sanguinis cui pus cholericum est admixtum : & Galenus, [b] vnum ex humoribus ijs appellet qui in corpore proueniunt, cuius vt vtinæ materia sit bibitus humor in corpore excalefactus & bilioſæ nonnihil substantiæ adeptus,ad cutem vsque permeatis omnibus quæ interſunt partibus perueniens.Tamen quia sudorem sanorum tantùm definisse videntur:sic meliùs sudorem tam sanis quàm ægris communem definiri posse existimamus, vt dicatur liquidum excrementum, quod facultatis expultricis quomodocumque excitatæ impulsu,exiguos corporeæ molis meatus peruadens,per cutis poros erumpit. Liquidum esse excrementum dicimus:vt eius matteriam explicemus. Quæ cum multiplex sit , ea tamen semper diffluens est. In sanis etiam eadem est sudoris atque vrinæ materia. Serum scilicet,seu aquea potulentorum portio:quæ dum hepatis parenchyma peruadit excrementitiâ bile infecta, magnâ quidem parte per venas emulgentes in renes & vesicam amandatur : reliquiæ verò eiusdem , sanguini per venas effuso permiscentur,vt is liquidior redditus capillamenta vasorum faciliùs permeet.

Vbi verò seri hoc reliquum officio satisfecit,membrorum nutritioni ineptum , vel in vapores sensim conuersum per insensibilem transpiratum exoluitur ; vel affatim per sudorem expellitur. In ægris verò aut quomodocumque præter naturam affectis,humores varij humorumque ichotes vel sero soluti,vel eidem permixti plerumque per cutem sudando expelluntur. Sic bilis tum flaua tum nigra in alterutro ictero laborantibus excreta,lintea quibus inuoluuntur inficit. Ita vtriusque excrementitiæ bilis ichor,tertianarum ac quartanarum paroxysmo inclinante, sero permixtus per sudorem excernitur. Nec non & crassam aliquando pituitam pari ratione excretam nouimus, à Burlæo Ginaceruiensi : qui cùm diuturnis & variis affectibus in hac ciuitate anno 1596. laborasset, tandem in grauiorem febrem lapsus,per sudorem crassam viscidamque pituitam excreuit, quæ vix acute abstergi aut eradi potuit,vnde integrè conualuit. Aliàs etiam sanguis per sudorem effluxit. Seu sanguineus ichor esse dicatur,seu sanguis qui effunderetur : vt placuit Aristoteli, [c] Theophrasto, [d] Cœlio Rhodigino, [e] Duretio, [f] Danieli Furlano , [g] vel multo à venis humore, crudo tamen & veluti segregato (vt habet ex Furlani lectione Theophrastus) à multo labore, per æstuum feruorem,in laxo & raro corpore excreto. Vel vt existimat Rhodig ex constitutionis prauitate, corpore laxiore,sanguine præterea aquoso,ex insiti caloris imbecillitate effuso. Seu purus & sincerus sanguis vehementer attenuatus,per cutis poros excerneretur. Quod fieri posse insinuat author lib. de vtilitate respirationis inter spuria Galeni, Cardanus item [h] & D. Lucas [i] cùm ait Christo Domino in agoniâ prolixiùs oranti,factum esse sudorem sicut guttæ sanguinis decurrentis in ter-

a Lib.2 tract 2 cap. 048.
b Lib.10. de simpl. medic. facult.
c Lib. 3. de histor. anim. cap. 19. & 1. de part. anim. cap. 5.
d Lib. de sudoribus.
e Lib.5. lect. antiquarum.
f Lib 2. coacar. cap 7. com. in sent 13.
g Comm. in sent. 10. 11 tan lib de sudor Theop
h Lib.de natura hominis non longè à principio.
i Cap. 22.

ram

ram. Ita referente Georgio Fabro lib. 3. annalium Miſniæ anno 1552. menſe Iulio Agatha Alterman ægra, per quatriduum ſanguinem ex fronte ſudauit. Et authore Maldonato [k] Lutetiæ homo robuſtus & benè valens, auditâ in ſe capitali ſententiâ, ſudore ſanguinis fuit perfuſus. * Quod Cardanus ſuprà euenire cenſuit, cùm præ moleſtiâ animi tenuis ſanguis igneo calore extenuatus exprimitur. Quod tamen potiùs ex agoniâ quàm ab animi moleſtiâ accidit. Agoniam autem Galenus, [l] ex timore & ira compoſitum animi affectum eſſe aſſeruit. In quo ſpiritu & ſanguine intro per timorem reuocatis, mox ſuccedente ira, indignatione aut feruore obſequioſæ voluntatis; calefacti & fuſi ſpiritus ac ſanguis, cum vehementi impetu foras aguntur.

Quem cruentum ſudorem naturaliter fieri poſſe negans cum Mercuriali, [m] Siluaticus, [n] ex eo quòd ſanguis craſſior ſit quàm per poros cutis effundi poſſit; & quòd naturæ charus non permittatur [vel etiam ſero permixtus] effluere: minùs probabiliter loqui videtur. Cùm pituita craſſior ſanguine non ſolùm per ſudores aliquando, vt ſuprà relato Burlæo accidit, euacuetur: ſed etiam in morborum metaſtaſi ac præſertim colico dolore in paralyſim verſo, per latentes membranarum neruorúmque ductus nonnunquam tranſfundatur. Præterea quantumcumque ſanguis ſit naturæ charus nihilominus eâdem acriùs irritatâ in ὑπερκάθαρσι, & vehementioribus hæmorrhagiis, tam ſymptomaticis, quàm ab initio criticis: liberaliùs etiam quàm par ſit effunditur. Verùm & idipſum minimè repugnare naturæ viribus id docebit, quod à Petro de Oſma [o] relatum eſt: ſcilicet Indum quemdam conſueuiſſe, morbos cuiuſcumque rationis curare illitione articulorum cum ſucco anonymæ cuiuſdam plantæ, quæ ſincerum ſanguinem per modum ſudoris extraheret tam à membro dolente quàm à cæteris illitis partibus. Verùm quod ad hanc quæſtionem pertinet, elegantiſſimè ſimul & doctiſſimè tractatur ab Illuſtriſſimo Domino de la Ceppedde in ſupremâ Regiarum rationum & vectigalium Curiâ Primo Præſide æquiſſimo & Prouincialium ornamento. Tandem ſero per ſudorem excreto colliquamentum etiam carnoſarum partium vt à Galeno [q] accepimus, aliquando permiſceturr. Atque ex his omnis ſudorum materia completur: ſeu illi ſanis ſeu ægris aduenient.

Secundò ſudorem excrementum eſſe diximus: vt finalem eius cauſam indicaremus. Natura enim ad ſudorem ſeu ab externis cauſis, ſeu à morbo irritata, ideo promouetur; vt ſuperfluum potûs ciborúmque liquorem nutritioni ineptum, atque omnem alium inutilem, per habitum corporis vaſaque diffuſum, & quaſi effereſcentem foras excernat. Vnde Ariſtoteles, [r] ſudorem ait rem eſſe vitioſè corpori adiunctam qui per calorem excerni debeat.

Illum verò facultatis excretricis impulſu fieri aſſerentes, efficientem ſudoris cauſam explicamus. Non enim per vaporum ad cutem perfrigerationem ſudor erumpit, vt aliquibus viſum eſt: [s] ſed expultrice facultate irritatâ à ſero puro vel impuro per exercitia, à laconici æſtu, ab ſtragulorum copiâ, aut aliâ ſimili ex causâ ſuperexcaleſcente & attenuâte; vel ab eiuſdem acritudine, illi à putredine aut medicamento diaphoretico impreſſa. Vnde non niſi cute laxatâ, & eiusporis apertis ex Ariſtotele, [t] ſudamus: necnon per quietem & ſomnum magìs, quàm per motum & vigiliam iuxta eumdem. [u] Id verò quoniam per quietem & ſomnum anima magìs intenta facultatibus naturalibus, expultrici liberiorem operam præſtat, illique magìs attendit. Hic verò non leuis occurrit quæſtio: num quædam ſudoris excretio ſit naturalis, an verò ea præter naturam ſemper aduenial. Valeſius, [x] voluit ſudorem eſſe excretionem toto genere ſecundùm naturam. Dioclesr contrà antiquus Medicus apud Galenum, [y] illum præter naturam eſſe affirmauit. In qua controuerſia cum Galenus ambiguus eſſe videatur, vt ex variis eius textibus [z] colligitur: vtramque liceat conciliare ſententiam. Quare dicimus excretionem ſecundùm & præter naturam Galeno ipſo inſinuante [a] dupliciter dici: primò enim excretiones ſecundùm naturam ſunt, quæ ſanis familiariter accidere ſolent nullâ violentâ cauſâ naturam promouente: quibus oppoſitæ præter naturam appellantur. Ita Pergamenus [b] vrinæ, ſtercoris, & geniturræ vacuationes naturales appellat. Secundò verò illæ ferunt eſſe ſecundùm naturam, quæ ſeu ſanis ſeu ægris accidant, fiunt cum virtutis robore ac prouidentia de animalis ſalute, & per quas id quod contriſtat expellitur: præter naturam autem illæ, in quibus ea quæ excernuntur vel ſpontè profluunt quòd ab ipſis corporibus ob imbecillitatem contineri nequeant, vel cum ægri læſione expelluntur. Iuxta ergo prius ſignificatum, ſententiam Dioclis potiorem reor. Quoniam omnibus quæ ad corpus attinent rectè adminiſtratis, & alimento à natura ſubacto nunquam ſenſibilis humor excerneretur: & vt addit Galenus ſolet natura proprij alimenti ſingularum partium ſuperfluitates diffiare, ac quantò fortius extiterit calidum innatum tantò magis difflatio ſenſum effugit, neque ſudor niſi à violentis cauſis promouetur, aut ad morbum conſequitur. Quamuis apud Rhodiginum, [c] admirandum illud ex D. Auguſt. legatur, quemdam ſolitum ſudare vbi vellet. In ſecunda autem acceptione, cum Valeſio ſentiendum puto: vt dicatur ſudor in genere ſecundùm naturam, licet in ſpecie aliquando ſymptomaticè aduenial. Atque eo ſenſu meritò Galenus, [d] aliquando aſſeruit opinionem Dioclis videri duram eſſe, aliàs verò [e] dixit, ſudoris, vrinæ, & eius quod per aluum aut vo-

mitum

k *Comm. 1 6 cap. 16. D. Mathæo. 37*
* *Anno item 1592. initio Decembris Ludou. Leon Antipolitanus capitium Nicia ea illi pronunciaretur decretum mortis ſanguinem aquæ permittam ſudauit. quod vt Ducilla Sabaudiæ Infantis Hiſpaniæ rebeum fuit, illum à morte liberari mandauit, atque is adhuc viuere dicitur.*
l *Lib. 2. de cauſ. ſympt. cap. 5. aliquando ante finem*
m *In lib. prognoſt. p. 624.*
n *Lib. contra. medicin. contro. 5.*
o *In epiſtola ad Monardū lib 2 eorum quæ ab Indijs Occident. emeburtur inſerta.*
p *Lib 1. theorematum ct. ad theor. 37*
q *Lib. 3 de ſymm. cauſis cap. 2. ad finē.*
r *Sect. 2 prob. prob. 2.*
s *Theophraſto lib. de ſudor.*
t *Sect. 2 prob. probl. 2.*
u *Sect. eadem probl. 16. 25. & 24.*
x *Lib. 1 contro. cap. 2.*
y *Lib. 2. aph. 15.*
z *Comm. in citatum aph. & lib. de ſym. diff. cap. vlt.*
a *Lib. de ſym. differ. cap. 6.*
b *Comm. 3. in 6. epidem. com. ſex. 27.*
c *Lib. 20. lect. antiq. cap 16.*
d *Citat. cap. vlt. lib. de differ. ſympt.*
e *Lib. de ſectis cap. 8.*

Lettre de Saint François de Sales à Jean de La Ceppède

MXXX. A M. Jean de La Ceppède925 (Minute). Remerciements au destinataire pour l'envoi d'un poème. — L'auteur a su transformer les muses païennes en chrétiennes. — Puisse-t-il servir d'exemple à d'autres poètes. — Le pouvoir des vers pour pénétrer les cœurs. [1613-1614926.] Monsieur, Ce m'a esté un honneur extremement sensible d'avoir receu de vostre part ces riches et devotz Theoremes927 que le Reverend Pere Ange Le Blanc928 m'a remis; et si j'avois le riche parfumier ou cabinet des unguens que cet ancien prince Alexandre le Grand destina pour la garde des livres et escritz d'Homere929, je le destinerois aussi a la conservation de ce beau present, lequel m'est d'autant plus pretieux que je n'avois garde de l'oser [286] esperer, puisque je n'ay pas mesme pensé que vous eussies sceu que je fusse au monde, ou estant, de vray, si peu de chose, confiné en ce recoin de nos montagnes, je me tiens pour invisible. Mais toutefois, comme ce sont les grandes lumieres qui descouvrent les atomes, ainsy m'aves vous peu voir. Or, puisque non seulement il vous a pleu, Monsieur, de jetter vostre pensee et, ce qui est encor le plus, vostre bienveuillance sur moy, je vous supplie tres humblement de me continuer cette grace par la mesme courtoisie et bonté qui l'a fait naistre en vostre ame sans aucun merite de ma part; et si je ne puis par les effectz, au moins par affection je m'essayeray de correspondre a cette faveur, vous portant a jamais un honneur, ouy mesme (si vous me permettes ce mot) un amour tres particulier. A quoy je suis encor attiré par cette sçavante pieté qui vous fait si heureusement transformer les muses payennes en chrestiennes, pour les oster de ce viel prophane Parnasse et les loger sur le nouveau sacré Calvaire. Et pleust a Dieu que tant de poetes chrestiens qui ont en nostre aage si dignement tesmoigné comme vous, Monsieur, la beauté de leur esprit, eussent aussi, comme vous, fait paroistre la bonté de leur jugement au choix des sujetz de leurs poëmes! La corruption des mœurs ne seroit pas si grande; car c'est merveille combien les discours resserrés dans les lois des vers ont de pouvoir pour penetrer les cœurs et assujettir la memoire. Dieu leur veuille pardonner de l'abus qu'ilz ont fait de leur erudition. Et vous, Monsieur, usés, ains jouisses tous-jours ainsy saintement de ce beau, riche et bon esprit que la divine Majesté vous a conferé en cette vie temporelle, affin que vous vous resjouissies a jamais, contemplant et chantant glorieusement les mesmes mysteres, en la vie eternelle. Je suis de tout mon cœur, Monsieur, 925 L'éditeur de 1641, qui le premier a publié cette lettre, l'adresse: A un Seigneur de Justice. Bien que le texte ne renferme aucune allusion à l'exercice de la magistrature, nous croyons que le destinataire est Jean de La Ceppède, ou Cépède, sieur d'Aigalades, premier président de la Chambre des Comptes, aides et finances de Provence, né à Marseille vers le milieu du XVIe siècle. Les biographes vantent sa piété, son érudition, son savoir scripturaire et théologique. De son union avec Madeleine de Brancas, il eut une fille qui épousa Henri de Simiane, seigneur de la Côte. Malherbe, dont il fut l'ami, lui dédia un élogieux sonnet à propos des Theoremes (voir la note (927) ci-dessous). Il mourut à Avignon en 1622 ou 1623. (D'après Moreri et Michaud.) 926 La date de l'apparition des Theoremes (voir la note suivante) justifie celle que nous donnons à cette lettre. 927 Jean de La Ceppède avait publié à Lyon, en 1594, l'Imitation des Pseaumes de David, avec des sonnets et des méditations sur le mystere de la Rédemption. Cet ouvrage fut retouché et réimprimé sous le titre suivant: Les Theoremes de Messire Jean de la Ceppede... sur le sacré mystere de la Redemption... suivi de l'Imitation de quelques Pseaumes et autres Meslanges spirituels. A Tolose, Raymond Colomiez, MDCXIII. — Un second volume parut en 1621. Il n'existe, à notre connaissance, aucun poème de ce nom, publié à cette époque par un autre auteur: cette raison confirmerait la désignation que nous faisons du destinataire. 928 De nombreuses recherches faites pour identifier ce Religieux sont restées infructueuses. 929 Plon., 1. XIII. 202/335 Vostre tres humble serviteur, F., E. de Geneve.

Œuvres de St. François de Sales tome 16 lettres vol. 4 Annecy 1910.

Juste LIPSE : Crucifixions p. 62

C'est de la même façon que d'autres Pères, au moyen d'images diverses, décrivent la croix et enseignent quel fut son aspect, non sans bonheurs d'invention et de style. Ainsi Jérôme : "Qu'est-ce que cette forme de croix, sinon la forme carrée du monde ? Les oiseaux quand ils volent dans les airs, déploient leurs ailes en forme de croix ; et l'homme, quand il nage ou quand il prie, étend lui aussi les bras en forme de croix." Ainsi Tertullien : "Vous adorez les victoires, bien que dans les trophées il y ait des croix, celles qui constituent les entrailles de ces trophées […]. Toutes ces images dont vous ornez vos enseignes militaires ne sont que la parure des croix, et la toile de vos étendards et de vos bannières que le vêtement des croix. Je loue votre goût : vous n'avez pas voulu consacrer des croix nues et sans ornement." Ainsi Minucius Félix : "Nous ne révérons pas les croix, ni ne souhaitons d'y être attachés. De toute évidence, c'est vous [*les païens de l'Empire romain*] qui les adorez, en adorant des dieux de bois, car elles en constituent l'armature. Et les bannières et des étendards de vos places fortes sont-ils autre chose que des croix dorées et enjolivées ? Ces trophées mêmes qui sont vos plus glorieux monuments n'ont pas seulement la figure d'une croix, mais celle d'un homme crucifié. Au surplus, il est naturel qu'on voie le signe de la croix dans l'aspect d'un navire sur l'eau, dont les voiles sont enflées ou qui avance à force de rames. Si l'on hisse un joug contre soi, c'est encore une croix qu'il représente, et quand un homme, d'une âme pure, prie Dieu les mains étendues, sa silhouette est la même. Partant, ou c'est dans l'ordre de la nature qui se fonde sur le signe de la croix, ou c'est votre religion qui est tout entière formée sur lui." Ainsi encore Maxime de Turin : "Grand est le sacrement de la croix et, si nous le comprenons, c'est par lui que le monde est sauvé. Ce signe est pareil à la mer fendue par les navires : pour ce faire, on élève d'abord un mât qui, avec son antenne, qui est cruciforme, puis on tend une voile afin que la croix du Seigneur, faite des flots même, les brise. Mais le bon laboureur, lui aussi, quand il prépare la terre en la retournant, ne pousse pas autrement sa charrue qu'en inscrivant dans le sol le signe de la croix : quand il le laboure, il y enfonce le soc en appuyant sur le manche afin de creuser son sillon, reproduisant ainsi la croix. Le ciel même, au reste, est constitué selon la forme de ce signe : nous en distinguons quatre parties, l'Orient, l'Occident, le Midi et le Septentrion qui sont comme contenus par les angles de la croix. Et il n'est pas jusqu'à l'attitude de l'homme, pour peu qu'il étende les mains, qui ne représente la croix, or, c'est ainsi, les mains levées qu'on nous enseigne de prier, pour que par le geste même de nos membres nous proclamions la Passion du Seigneur."

Méthode d'approche d'un texte théâtral par Michel Vinaver

Méthode générale

– **Prélèvement d'un fragment** du texte pour « lecture au ralenti ».
– **Division du fragment** en quelques segments. On décide d'un changement de segment quand par exemple il y a un changement de ton, d'intensité, d'interlocuteur.
– **Les micro-actions :** la « lecture au ralenti » se fait en s'arrêtant à chaque réplique et commence par la question *quelle est la situation de départ ?* Puis, on relève au fur et à mesure, les *événements*, les *informations* et les *thèmes* (mots-outils), de façon à isoler dans le texte ce qui est proprement action. On pointe donc réplique à réplique les micro-actions produites par la parole (et le cas échéant par les didascalies) en déterminant *ce qui se passe, par quel moyen est-ce que ça se passe* (au travers de quelle figure textuelle) et *quelles liaisons fonctionnelles* s'opèrent entre les micro-actions d'une part et les événements, informations et thèmes d'autre part.
– **L'action de détail :** ensuite on fait une pause, on récapitule ce que nous a appris notre lecture réplique à réplique dans chaque segment, puis on prend de la hauteur et on examine l'ensemble du fragment : il s'agit de l'action de détail entre la micro-action et l'action d'ensemble (la pièce dans son entier). On recherche les mêmes éléments que pour les micro-actions mais pour l'ensemble du fragment.

Mots outils

– **La situation de départ :** c'est le point au moment où commence le fragment dont on s'occupe.
– **Information :** toute donnée factuelle qui nous parvient par le contenu des paroles prononcées. Elle peut être vraie, fausse ou douteuse.
– **Événement :** renversement majeur de situation amené par une didascalie (X reconnaît Y et se jette dans ses bras), une information tenue pour vraie par son destinataire (Z dit à X : Y est votre frère ; à partir de quoi X se jette dans les bras de Z), par un moment critique où la situation bascule (un aveu, une reconnaissance, une méprise).
– **Thèmes, axes thématiques :** le flux des paroles émises fait émerger des thèmes soit épars soit organisés en réseaux. Ils constituent le soubassement sur lequel l'action s'engendre et se tend. Souvent la présence d'un thème appelle l'apparition du thème contraire : vivre/ mourir, rester/partir, mal/bien. Des thèmes concrets peuvent cohabiter avec des thèmes abstraits, universels.
– **Parole, instrument ou action :** la parole est *action* quand elle change la situation, quand elle produit un mouvement d'une position à une autre, d'un état à un autre. La parole est instrument (ou véhicule) de l'action quand elle sert à transmettre les informations nécessaires à la progression de l'action d'ensemble ou de détail. Elle peut être les deux à la fois et il peut y avoir alternance.
– **Didascalies actives ou instrumentales :** La didascalie est un discours de l'auteur et non d'un personnage. Elle est active lorsqu'elle indique un changement de situation ; elle est instrumentale lorsqu'elle apporte une indication favorisant l'intelligence des paroles prononcées ou aidant la compréhension de l'action d'ensemble ou de détail.
– **Pièce-machine ou pièce-paysage :** quand l'avancement de l'action se fait par enchaînement de cause et d'effet, on a affaire à une pièce-machine ; quand on a une juxtaposition d'éléments discontinus, à caractère contingent (qui aurait pu ne pas avoir lieu), on a affaire à une pièce-paysage. Dans certaines pièces les deux coexistent.

Figures textuelles

Figures textuelles fondamentales s'appliquant à une réplique ou à une partie de réplique :

(1) Attaque : le fait de porter un coup ou de chercher à ébranler l'autre dans sa position, à le faire bouger.
(2) Défense : le fait de repousser une attaque, de chercher à persévérer dans sa position et à la préserver.
(3) Riposte : le fait de réagir à l'attaque par une contre-attaque.
(4) Esquive : le fait d'éluder l'attaque, de chercher à y échapper, à se soustraire au coup, de fuir ou de s'écarter.
(5) Mouvement vers : le fait d'aller vers l'autre dans un mouvement de rapprochement.

– Autres figures textuelles s'appliquant à une réplique ou à une partie de réplique :
(6) Récit : des faits passés qui sont rapportés
(7) Plaidoyer : dans une situation conflictuelle, argumentation en faveur d'un point de vue, d'une thèse, d'une position.
(8) Profession de foi : présentation d'une croyance, d'une conviction, en dehors de tout conflit
(9) Annonce : la chose annoncée peut être une intention, une décision. Elle se rapporte au présent ou à l'avenir.
(10) Citation : inclusion, dans une réplique, de propos rapportés, oraux ou écrits.
(11) Soliloque : un personnage s'interroge, ou se parle, ou laisse sa parole se dévider, seul, ou en présence d'autres personnages, ou même en situation apparente de dialogue.
(12) Adresse au public : rompant avec la fiction théâtrale, un personnage parle à la salle.
(13) Discours composite : réplique où se combinent indissociablement une pluralité de figures textuelles.

– Figures textuelles s'appliquant à un ensemble de répliques :
(14) Duel : groupe de répliques à dominante attaque-défense-risposte-esquive.
(15) Duo : groupe de répliques à dominante mouvement vers.
(16) Interrogatoire : succession de questions et de réponses.
(17) Chœur : personnages parlant ensemble, mais aussi succession de répliques ou l'individualité des personnages s'efface pour laisser la place à un effet choral.

– Figures textuelles relationnelles s'appliquant à une réplique dans sa relation avec le matériau textuel qui le précède :
(18) Bouclage : imbrication dans la réplique précédente.
(19) Effet-miroir : renvoi à l'intérieur d'une réplique à un élément précédent.
(20) Répétition-variation : réitération d'un élément textuel passé.
(21) Fulgurance : une réplique crée une surprise par rapport à ce qui précédait.

Michel Vinaver complète sa méthode par un travail autour des quinze axes dramaturgiques qu'il a définis et qu'il propose sous forme de tableau dans son ouvrage *Écritures dramatiques* (éd. Actes Sud,1993).

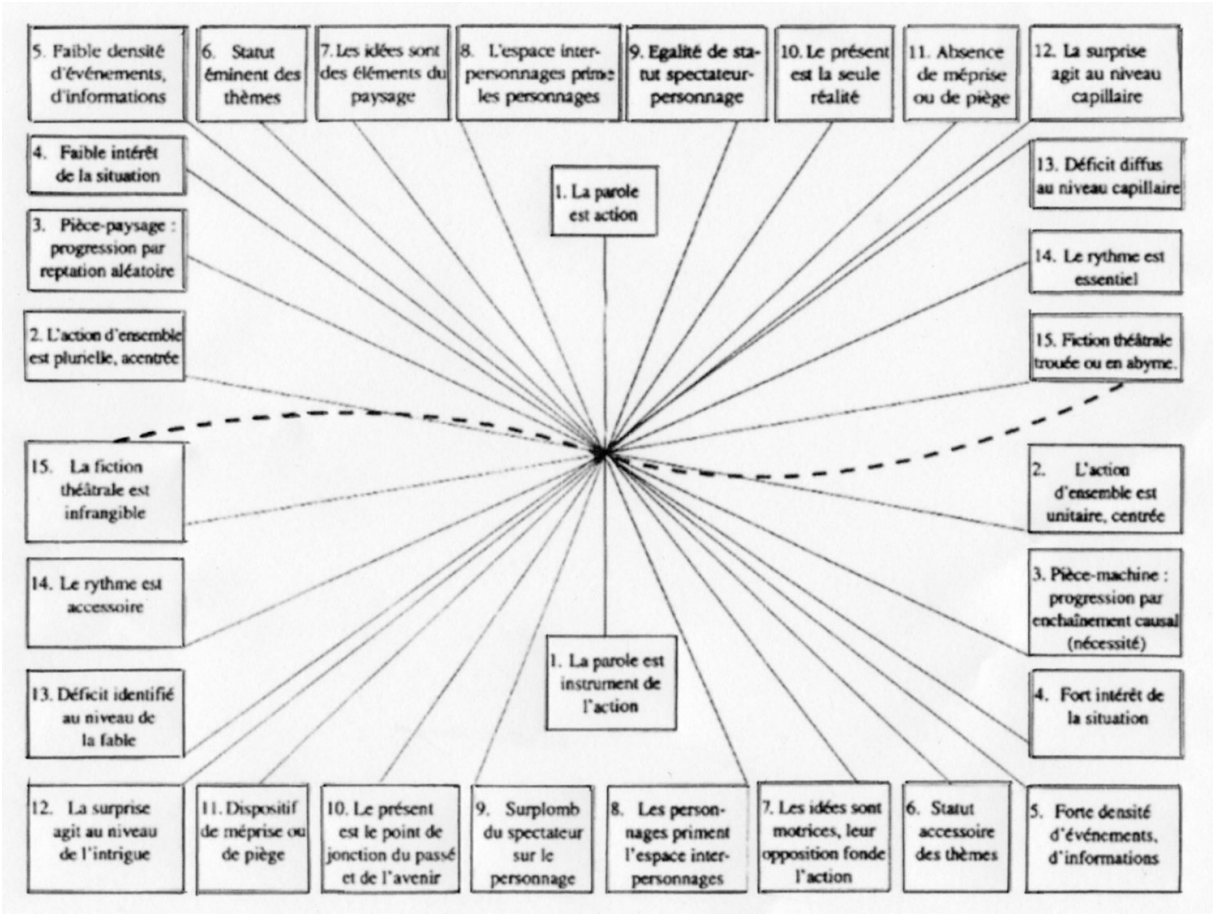


Tableau des axes dramatiques

selon Michel Vinaver

Schéma analytique du sonnet I, III, 30 L'arbre de la Croix

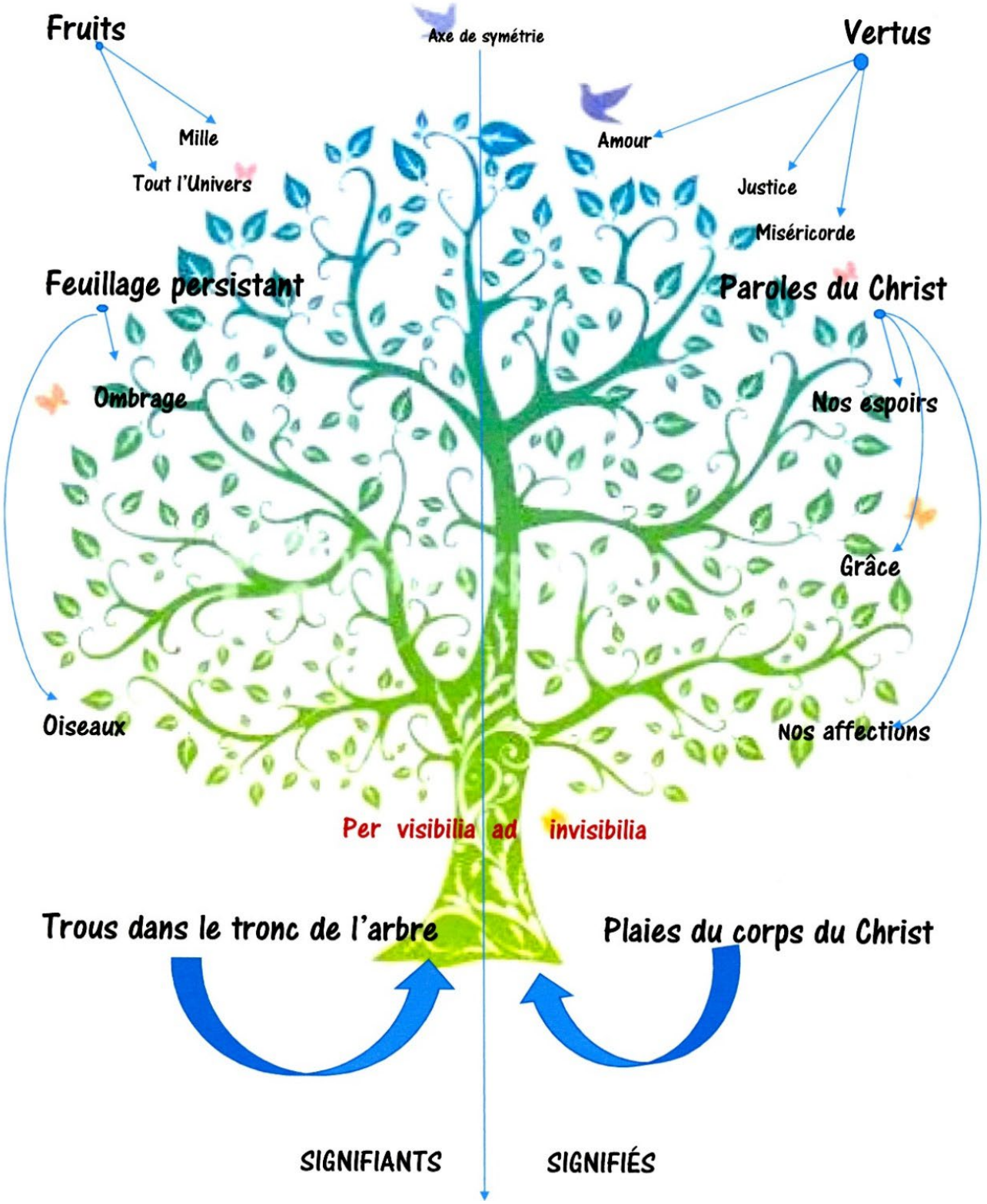
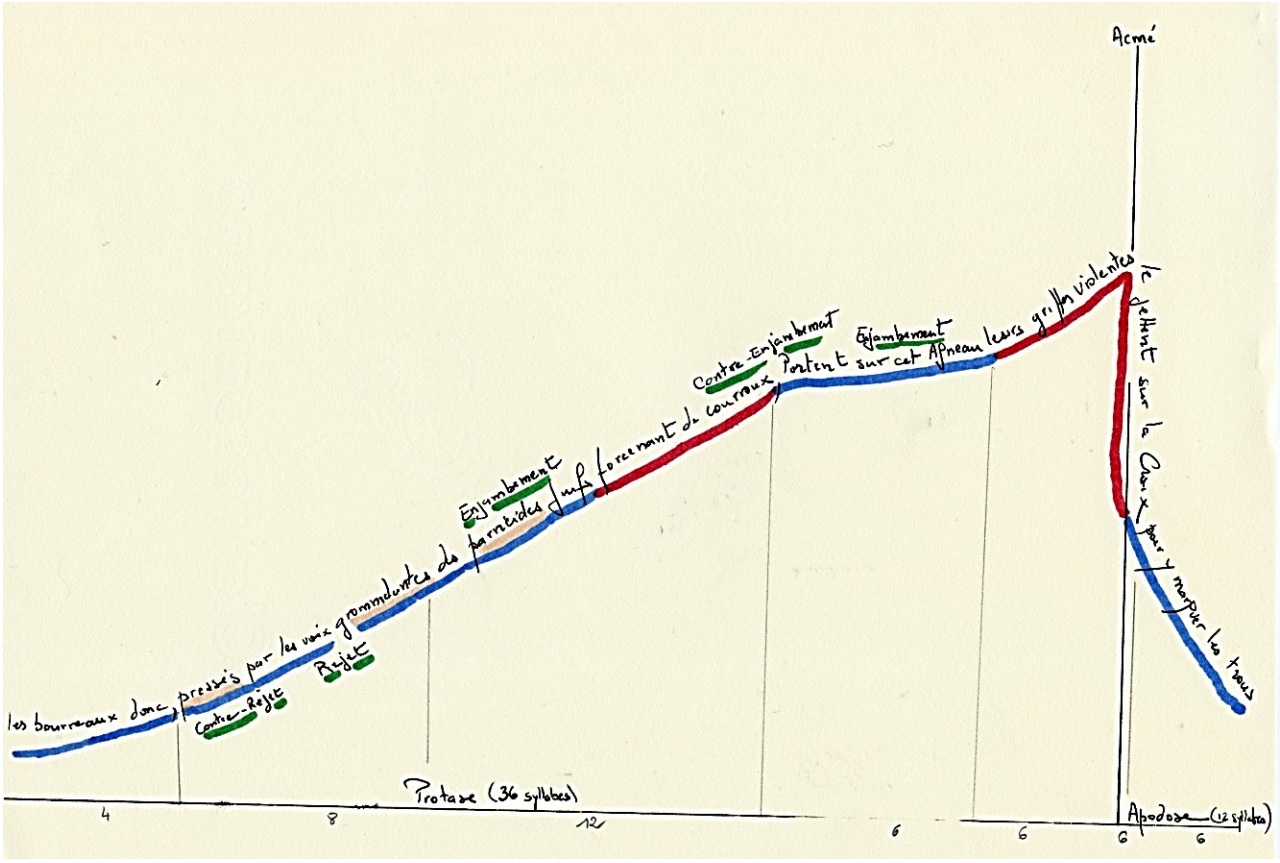


Schéma mettant en évidence la dramatisation du sonnet I, III, 1



LETTRINES BIBLIQUES

 OSÉE  PIERRE  LOT

 HIBOU QUI N'APPARAIT QUE COMME HIÉROGLYPHIQUE CRYPTÉ DES JUIFS

 ABRAHAM  CAÏN  HABACUQ

 SAMSON  NOÉ  DANIEL


RUTH

LOTH

MOÏSE


ELIE ou ESAÏE ?

FESTE

Tableaux analysant quelques figures bibliques

Figurant	Figuré	Figurant connexe	Nexus de la figure	Lien figurant/figuré	Figure associée	Références
MOÏSE	CHRIST	Amalec	Figure de la Croix faite par les bras levés, elle apporte la victoire	Semblable	Satan (« Amalec d'en-bas »)	I,III,27
		Les Hébreux	Salvateur	Semblable	Le corps ressuscité du Christ	II,I,15
	LONGIN	rocher	Liquide jaillissant	Semblable	Le corps du Christ en croix	I,III,95
	LES SOLDATS DE ANNE VENUS ARRÊTER LE CHRIST	Dieu de l'Ancien Testament	Impossibilité de soutenir le regard de Dieu	Semblable	Jésus-Christ	I,I,51

Figurant	Figuré	Figurant connexe	Nexus de la figure	Lien figurant/figuré	Figure associée	Références
JONAS	APÔTRES	Christ au mont des Oliviers	Sommeil	semblable		I,I,41
	CHRIST	Baleine	Durée de la disparition		Les Limbes	II,I,17

Figurant	Figuré	Figurant connexe	Nexus de la figure	Lien figurant/figuré	Figure associée	Références
RACHEL	CHRIST	Benjamin	Enfantement	Semblable	Église	I,I,21
		Laban	Dérobe la divinité à la vue des ennemis		Juifs et Romains	I,II,71
GOLIATH	CÉPHAS (Simon-Pierre)	David	Vantardise et pleutrerie	Semblable	La servante qui reconnaît Pierre	I,I,14 I,II,4
JONATHAS	CHRIST	Ennemis philistins	Solitaire au combat	Semblable	Ennemis présents au Golgotha	I,III,8
		Nicanor Achis	Accusé à tort, outragé		Les Juifs et Hérode	I,II,52

Figurant	Figuré	Figurant connexe	Nexus de la figure	Lien figurant/figuré	Figure associée	Références
JUDAS	**CHRIST**	Nicanor	Accusé à tort	Semblable	Judas l'Iscariote	I,II,40
ANNE Mère de Tobie	**VIERGE MARIE**		Angoisse d'une mère	Semblable		I,III,98
SUZANNE	**CHRIST**	Les vieillards	Faux-témoignage	Semblable	Les faux-témoins du procès instruit par Ponce-Pilate	I,II,16
MICHÉE	**CHRIST**	Achab	Prophète outragé par un soufflet	Semblable	Malchus soufflète le Christ	I,II,11
YAWHÉ	**CHRIST**	Buisson ardent	Épines	Semblable	Couronne d'épines	I,II,64
HÉBREUX de l'Exode	**JUIFS QUI ARRÊTENT LE CHRIST**	Dieu de l'Ancien Testament	Ingratitude à l'égard d'un Dieu bienfaiteur	Semblable	Dieu du Nouveau Testament / le Christ	I,I,89
POMME D'ADAM	**PAIN CONSACRÉ**	Ève	Aliment	**Figure inverse Source de Mort *vs* source de Vie**	Disciples d'Emmaüs	II,II,48

Figurant	Figuré	Figurant connexe	Nexus de la figure	Lien figurant/figuré	Figure associée	Références
ISAAC	**CHRIST**	Fagot pour le sacrifice	Victime portant l'instrument de son sacrifice sur son dos	Semblable en tout point	La Croix	I,II,63
			Via dolorosa vers le lieu du sacrifice			I,II,95
		Son épouse Rebecca Samaritaine qui abreuve ses chameaux	Tous les traits d'Isaac « figure parfaite du Christ » selon L. C.		Âme du pécheur	I,III,75

Figurant	Figuré	Figurant connexe	Nexus de la figure	Lien figurant/figuré	Figure associée	Références
JOSEPH	CHRIST	Frères de Joseph	Vendu	Semblable	Judas l'Iscariote	I,I,46
		Sceptre de commandement	Roi	Semblable	Croix	I,II,4
			Prisonnier et prince	Semblable		II,I,48
	ADOLESCENT LA CEPPÈDE	Femme de Putiphar	Prend la fuite	Figures multiples (enchâssées)	Les soldats de Anne venus arrêter le Christ	I,I,87 I,I,88

ILLUSTRATIONS

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. FRA' ANGELICO, *CHRIST AUX OUTRAGES*, (1438) COUVENT SAN MARCO, FLORENCE : P. 589

2. SANDRO BOTTICELLI, *LA CALOMNIE D'APPELLE,* (1495), GALERIE DES OFFICES, FLORENCE : P. 590

3. PIERO DELLA FRANCESCA, *RÉSURRECTION,* (1463-1465) MUSEO CIVICO, BORGO SAN SEPOLCRO : P. 591

4. JEAN FOUQUET, *LE MARTYRE DE SAINTE APOLLINE, LIVRE D'HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER* (1452-1460) : P.591

5. MICHELANGELO BUONAROTTI, *LE JOUR ET LA NUIT,* (1521), DETAIL DU TOMBEAU DE JULIEN DE MEDICIS, NUOVA SAGRESTIA CAPPELLE MEDICEE, FLORENCE :P. 593

6. VAN DYCK, *PORTRAIT DU ROI CHARLES 1ER D'ANGLETERRE* (1636), MUSEE DU LOUVRE, PARIS : P. 593

7. NICOLAS FROMENT, *TRIPTYQUE DIT DU BUISSON ARDENT* (1475-1476), CATHEDRALE ST. SAUVEUR, AIX-EN-PROVENCE : P. 595

8. LE CARAVAGE, *ECCE HOMO* (1606), GALLERIA DEL PALAZZO BIANCO, GENES : P. 596

9. PIERRE-PAUL RUBENS, *LA CHUTE DE PHÆTON,* (1605), NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON : P. 597

Christ aux outrages de Fra' Angelico,

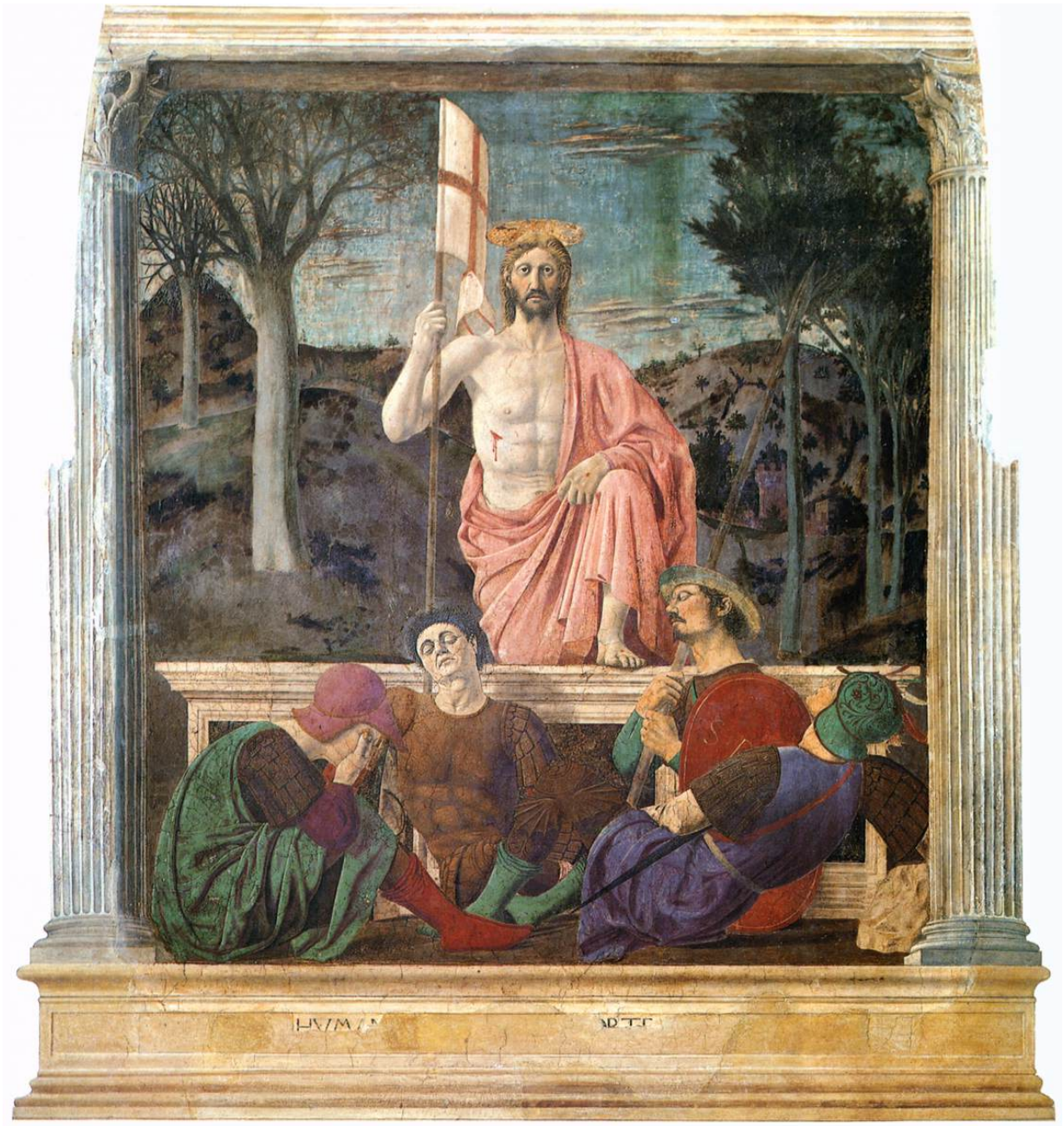
couvent San Marco de Firenze



Sandro Botticelli, la calomnie d'Appelle, (1495) Galerie des Offices, Florence.



Piero della Francesca, *Résurrection*, Museo Civico, Borgo San Sepolcro.



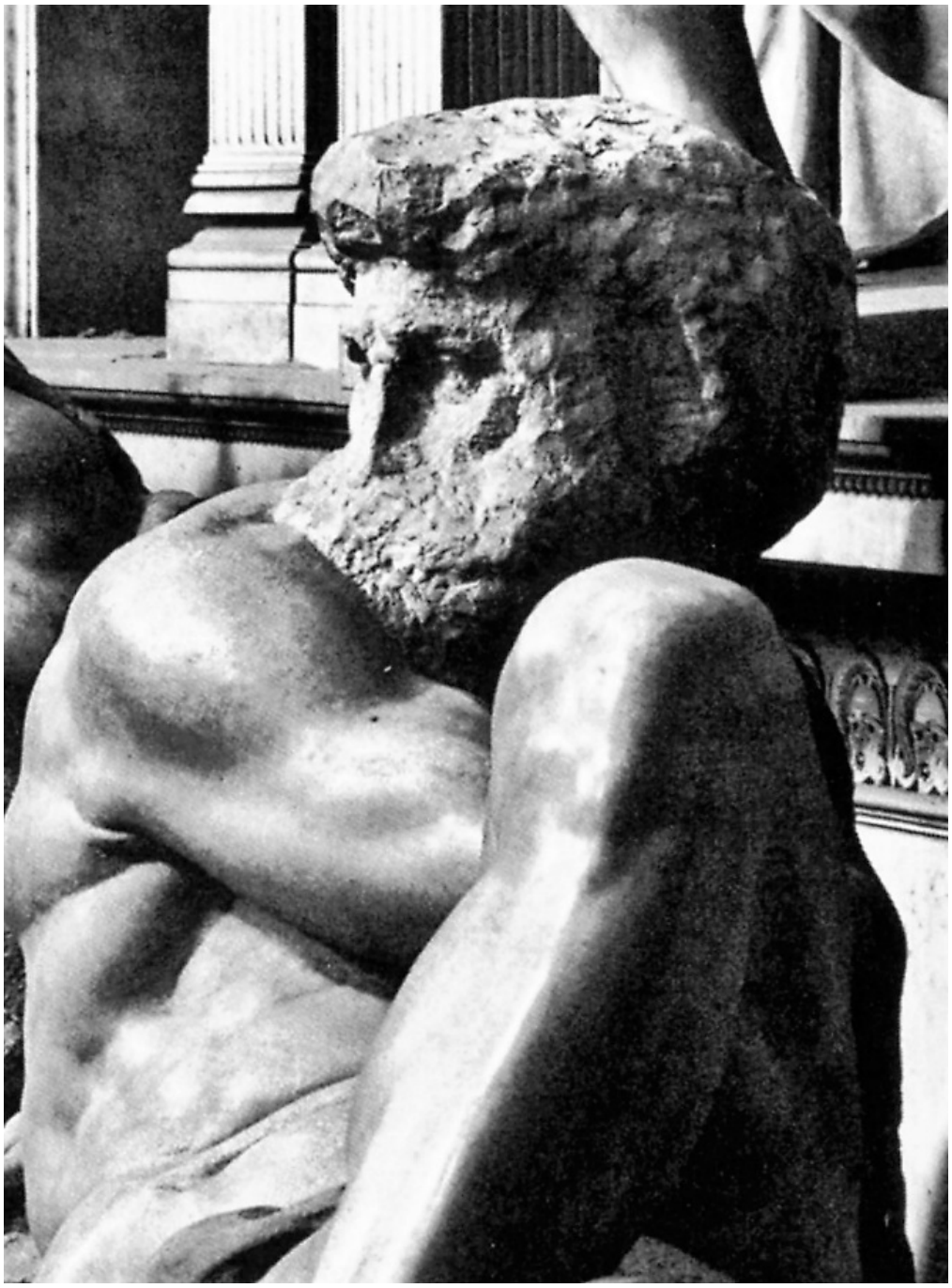
Jean Fouquet *Le martyre de sainte Apolline* livre d'heures d'Étienne Chevalier.



Michelangelo BUONAROTTI, Détail du tombeau de Julien de Médicis (1521)

Le Jour et la Nuit

Nuova sagrestia Cappelle Medicee, Florence



Van Dyck (1636)

Portrait de Charles 1er d'Angleterre

Musée du Louvre Paris

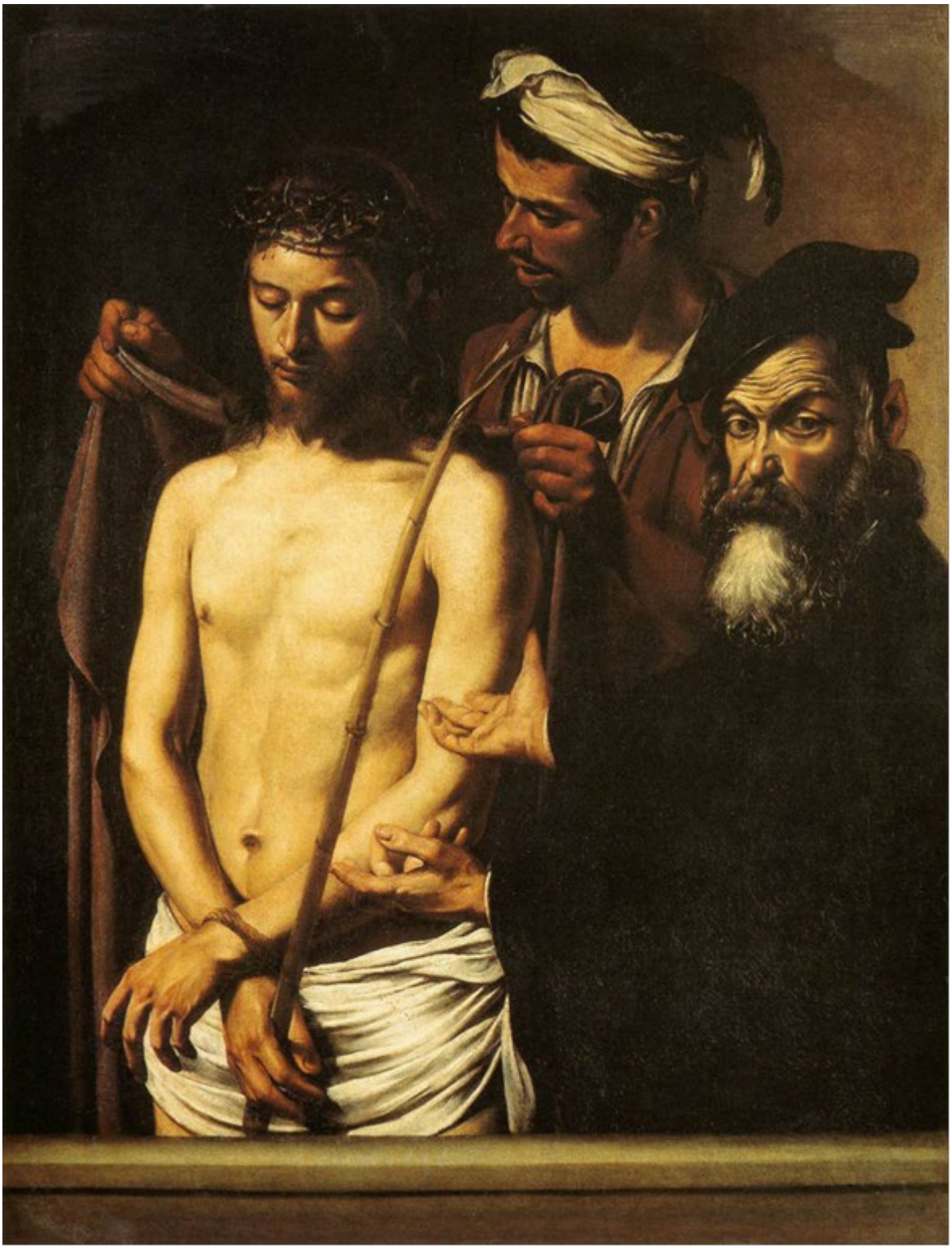


Panneau central du triptyque

de Nicolas Froment dit du *Buisson Ardent*, cathédrale St. Sauveur, Aix-en-Provence



ECCE HOMO (1605) Le Caravage Galleria del palazzo bianco Gênes.



Pierre-Paul Rubens, *La chute de Phæton,* 1605, National Gallery of Art, Washington.



BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES

1. Œuvres de Jean de La Ceppède

L'idée de la Beauté, Aix, Maillou, 1582[aucun exemplaire connu à ce jour].

Imitations des Pseaumes de la penitence de David, Lyon, Jean Tholosan, 1594.

Imitations des Pseaumes de la penitence de David, Seconde édition reveüe & augmentée de quelques paraphrases d'autres Pseaumes, & pièces de devotion, Toulouse, Colomiez, 1612. [texte relié avec l'édition des *Théorèmes* de 1613.]

Les Théorèmes de M. M. J. de La Ceppede (…) sur le Sacré Mistere de nostre Redemption, Divisez en trois Livres, Avec quelques pseaumes, & autres meslanges spirituels, Toulouse, J.et R. Colomiez, 1613.

La Seconde Partie des Theoremes de M. J. de La Ceppede (…) sur les mysteres de la descente de Jesus-Christ aux Enfers, de sa Resurrection, de ses apparitions avec icelle, de son Ascension, et de la Mission du S. Esprit en forme visible, divisée en quatre Livres, Toulouse, R. Colomiez, 1621 [ou 1622 avec un titre abrégé]. Achevé d'imprimé de 1622.

Les Théorèmes sur le sacré Mystère de nostre Rédemption, reproduction de l'exemplaire de la Bibliothèque de Marseille, édition de Toulouse de 1613-1622, édition établie par Jean Rousset, Genève, Droz, 1966.[1]

Les Théorèmes sur le sacré Mystère de nostre Rédemption, édition critique du recueil de 1613 publiée par Yvette Quenot, Premier Livre, Paris, S.T.F.M., Nizet, 1988 et Livres II et III, Paris, S.T.F.M., Nizet, 1989.

Les Théorèmes sur le sacré Mystère de nostre Rédemption, édition critique des recueils de sonnets [sans les annotations de l'auteur] de 1613 et 1622, publiée par Jacqueline Plantié, Paris, Champion, 1996.

2. Œuvres spirituelles et théologiques consultées par Jean de La Ceppède (liste non exhaustive[2])

Athanase (saint), *Opera omnia*, Cologne, 1548.

Avila, (D'), T. et Jean de la Croix, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2012.

Augustin (saint), *Opera omnia,* Paris, 1571.

Beauxamis, Th., *Homiliæ in Sacro-sancta Cœnæ mysteria, Passionem & Resurrectionem Domini Nostri Jesu*

Blois (De), L., *Opera, Paradisus animæ fidelis*, XIII, Anvers, B. Moret, 1632.

Bonaventure (saint), *L'esguillon de l'Amour Divin, mis en vers françois par Blaise de Vigenère*, Lyon, 1592.

- Itinéraire de l'esprit vers Dieu, Paris, Vrin, 2019.

[1] Nos références sont toutes tirées de cette édition.

[2] Cf. la « Table alphabétique des Autheurs de diverses professions cottez & alleguez dans [la] Seconde Partie des Théorèmes » figurant en annexe p. 551-553.

Bruno, V., *Meditations sur les mysteres de la Passion & Resurrection de Jesus Christ nostre Seigneur,* traduit par Philibert du Sault, Paris, 1589.

Crespet, P., *Le triomphe de Jesus & Voyage de l'ame Devote s'acheminant par quarante Journées au mont de Calvaire,* Paris, 1588.

- *La Pomme de Grenade mystique*, Lyon, 1592.

Genebrard, G., *Psalmi Davidis vulgata editione (…)*, Paris, L'Huillier, 1581.

Gerson, J., *La théologie mystique d'un point de vue pratique*, in « Ecrits spirituels du Moyen Age », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2019.

- *Le Memorial de la vie chrestienne,* trad. par N. Colin, Paris, 1610.

Grenade, L. de, *Traicte de l'Oraison & Meditation, vray chemin & addresse poiur acquerir & parvenir à la grace de Dieu, & se maintenir en icelle, faict en espagnol (…) & mis en nostre vulgaire par F. de Belle-Forest, comingeois, reveu par J. Chabanel, Paris, 1608*.

Guevarre, A. de, *Livre du Mont de Calvaire, où sont contenus les mystères admirables mis à fin par le fils de Dieu Jesus-Christ nostre Seigneur, lorsque là il mourut pour le rachat de tout l'humain lignage (…) traduit de l'espagnol en françois par François de Belleforest*, à Paris, chez Robert le Fizelier, 1589.

- Tome II du *Mont de Calvaire,* traduit par François de Belleforest Comingeois, à Paris chez Gervais Mallot, 1575.

Hopil, C., *Les Douces Extases de l'Ame spirituelle […] ou exposition mystique et morale du Cantique des Cantiques de Salomon,* Paris, Sébastien Huré, 1627. Réédition critique par G. Peyroche d'Arnaud, Genève, Doroz, 2000.

Jansenius, C., *Commentarium in suam Concordiam, ac totam Historiam Evangelicam, Partes III*, Louvain, 1592.

Jean (saint), *Apocalypse*, Livre X, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2018.

Le Moyne, *Hymne de la sagesse divine et de l'amour divin. Le Discours de la poésie*, édité par Anne Mantero, Paris, Le Miroir Volant, 1986.

Léon Le Grand (saint), *Opera omnia*, Paris, 1614.

Lipse, J., *Physiologia*.

- *Crucifixions*, Paris, Arlea, 2018.

Loyola (De), I. (saint), *Les Exercices* spirituels, Collection Sagesses, Paris, Seuil, 1961.

Ludolphe le Chartreux, *La vie de Jesus-Christ, nostre Sauveur (…) maintenant enrichi du texte des Saincts Evangiles & de la cotte des sentences & passages des anciens docteurs de l'Eglise : & retraduict (…) par le Seigneur de Fresnoy (…)*, Paris, 1582.

Maldonnat, J., *Commentarii in quatuor Evangelistas*, Lyon, 1607.

Musso, C., *Les Sermons tres-doctes et eloquens, mis d'Italien en François par Gabriel Chappuys Tourangeau*, Paris, 1584.

Panigarole, F., *Cent Sermons sur la Passion de Nostre Seigneur, Prononcez à Chappuys d'Amb. Tourangeau,* Paris, chez Gervais Mallot, 1586.

- *L'art de Prescher & bien faire un sermon*, trad. par G. Chappuys, Paris, 1604.

Richeome, L., *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*…, Paris, L. Sonnius, 1601.

- *La Peinture spirituelle ou l'art d'aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutaire*, 1611.

Sales, F. de (saint), *Œuvres*, t. XVI, Lyon-Paris, Emmanuel Vitte, 1910.

- « Traité de l'amour de Dieu », livre VI, Chap. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969.

Suarez, F., *Commentatoriorum ac Disputationem in Tertiam Partem Divi Thomæ, Tomus secundus, Mysteria vitæ Christi,* Lyon, 1608.

Suarez, J., *Le Thresor quadragesimal,* Paris, 1608.

Thomas d'Aquin (saint), *Enarrationes quas Catenam auream dicunt in quatuor evangelia*, Paris, 1577.

- *Tertia pars summæ sacræ theologiæ,* avec les commentaires de Thomas de Vio Cajetan, Lyon, 1585.

Thomas A Kempis, *Imitation du Christ,* in « Ecrits spirituels du Moyen Age », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2019.

Tolet, F., *In sacrosanctum Johannis Evangelium Commentarii*, Rome, 1590.

Voragine, J. de, *La Légende Dorée,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004.

3. Œuvres diverses

Aslan, R., *Le* zélote, Paris, Gallimard, Collection Folio, 2013.

Aubigné (D'), A., *Les Tragiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969.

Baudelaire, C., *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961.

Bellay, (Du), J., *Les Antiquités de Rome*, *Les Regrets*, in *Poètes du XVIe siècle,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.

Bèze, T. de, *Abraham sacrifiant,* « avis au lecteur », éditions Marguerite Soulié, Mugron, José Feijò, 1990.

Bible, Émile Osty et Joseph Trinquet, Paris, éditions du Seuil, 1973.

Bible, nouveau Testament, introduction de Jean Grosjean, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2018.

Bible, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959.

Calvino, I., *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, éditions du Seuil, 1995.

Chassignet, J.-B., *Le mépris de la vie*, in *Poètes du XVIe siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.

Cioran, E., *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973.

Coignard, G. de, *Œuvres chrestiennes*, Genève, Droz, 1995.

Colonna, F., *Le Songe de Poliphile,* (1546), Paris, éditions Imprimerie Nationale, 1994.

Écrits spirituels du Moyen Age, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2019.

Dauphiné, J., Demonet, M.-L., Dubois, C.-G., Fragonard, M.-M., Michel, A., Pantin, I., Rieu, J., Roudaut, F., *Du Bartas et l'expérience de la beauté – La semaine (jours I, IV, VII)*, Paris, Champion, 1993.

Donne, J., *Méditations en temps de crise*, Paris, Rivages poche, Petite bibliothèque, 2002.

Drelincourt, L. *Sonnets chrétiens sur Divers Sujets. Divisez en quatre Livres,* Niort, Vve Bureau, 1677.

Du Bartas, G. de Salluste, *La Sepmaine ou Création du monde* (texte de 1581), éditions Y. Bellanger, Paris, Nizet, 2 vol., 1981.

Du Bellay, J., *L'Olive,* éd. E. Calarini, Genève, Droz, 1974.

- *Œuvres* in *Poètes du XVIe siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.

Erasme, *Le manuel du soldat chrétien ou les obligations et les devoirs d'un chrétien, et la préparation à la mort*, Paris, Edme Couterot, 1711.

Ficin, M., *De l'Amour*, Paris, Éditions des Belles Lettres, 2002.

Fouquet, J., *The hours of Étienne Chevalier*, London, Thames and Hudson, 1972.

Les Epithètes de M. de La Porte (1530-1571), Gallica.

Gallaup de Chasteuil, L. (De), *Imitation des Pseaumes de la Pénitence royalle,* Paris, A. de L'Angelier, 1596.

Gassendi, P., *Vie de Peiresc*, livre 2.

Horace, *Ode III, 30 : Épilogue.*

Horapollon, *De la signification des notes hiéroglyphiques des Ægyptiens*, c'est-à-dire des figures par lesquelles ilz escripvoient leurs mystères secretz, & les choses sainctes & divines. Nouvellement traduict de grec en francoys et imprime avec les figures a chascun chapitre. Avec privilege…1543, Source gallica. bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France.

Huysmans, K.-J., *Là-Bas*, Paris, Gallimard, 1985.

La Fontaine, (De), J., *Fables*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954.

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron (1558)* in *Conteurs français du XVIe siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956.

Malherbe, F. de, *Œuvres*, édition présentée, établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Marot, C., *Adolescence clémentine*, XIII. De la Passion de nostre Seigneur Jésus-Christ, 1532.

Maxime, V., *Actions et paroles mémorables.*

Montaigne (De), M., *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre II, Paris, Éditions des Belles Lettres, 2019.

Papon, J., *Commentaires sur les coutumes du Bourbonnais. Recueil d'arts notables des cours souveraines de France, Les Trois Notaires.*

- *Recueil des arrêts des cours souveraines de France*, 1556.

Péletier du Mans, J., *L'Amour des Amours*, éditions J.C. Monferran, Paris, STFM, 1996.

Petrarca, F., *Dal Canzoniere,* traduction par Gérard Genot, Paris, Aubier-Flammarion, 1969.

Phœbus, G., *Le livre de chasse*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, 2019.

Porete, M., *Le miroir des âmes simples et anéanties : et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, Paris, Albin Michel, 2011.

Proust, M., *À la recherche du Temps perdu,* Un amour de Swann, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t.1., 1954.

Rabelais, F., *Pantagruel*, chapitre XXII, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994.

Racine, J., *Phèdre*, acte II, scène 5 (1677).

Rimbaud, A., *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972.

Ronsard, P. de, *Discours sur les misères de ce temps,* Discours à la Royne (1562), Œuvres complètes, 2 t., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950.

Scève, M., *Délie, objet de plus haute vertu*, in Poètes du XVIe siècle, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.

Selve, L. de, *Les œuvres spirituelles sur les évangiles des jours de Caresme et sur les festes de l'année,* édition critique par Lance K. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1983.

Sénèque, *Entretiens, Lettres à Lucilius*.

Sponde, (de), J., *Sonnets sur la mort* (1588)*,* in Poètes du XVIe siècle, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.

Supervielle, J., *Œuvres poétiques complètes*, *Les amis inconnus*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996.

Tasso, T., *La Jérusalem Délivrée*, in Anthologie Bilingue de la Poésie Italienne, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994.

Vair, (Du), G., *De la constance et consolation és calamitez publiques (1594).*

Verville, (De), B., F., *La muse céleste de Béroalde de Verville*, Tours, Mettayer, 1593.

- *Le Cabinet de Minerve. Auquel sont plusieurs singularités, figures, tableaux…rencontres ioyeuses & quelques histoires meslees és avantures de la sage Feniss patron du Devoir*, Paris, S. Molin, 1596 original provenant de *The Bristish Library,* numérisé le 1. déc.2020.

Virgile, *Énéide*, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2015.

Wald Lasowski, P., *Les singes de Dieu*, Paris, Le cherche-midi, 2016.

Wilde, O., *Œuvres, Intentions*, « Le déclin du mensonge », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996.

II. ÉTUDES

1. Livres et articles consacrés à Jean de La Ceppède et aux *Théorèmes Spirituels*

Brémond, H., *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, T. I-III, Paris, Éditions Jérôme Million, 2006.

Bourgeois, C., *Théologies poétiques de l'âge baroque, La Muse Chrétienne (1570-1630),* Paris, Honoré Champion, 2006.

- « Figures baroques de la Croix : une poétique de l'énigme », revue Dix-septième siècle, 2004/1 (n° 222), pages 75 à 90.

Carli, P.-C., « L'empire des passions au cœur de la Passion, le signe de "la sueur sanglante" dans les *Théorèmes spirituels* de Jean de La Ceppède », Revue RHR, n°91, décembre 2020.

Chilton, P. A., *The poetry of Jean de La Ceppède,* Oxford, Oxford University Press, 1977.

Chouinard, D., « La Ceppède ou la fuite du sens », *Études littéraires*, vol. 20, n°2, 1987.

Cottegnies, L., Gheeraert, T., Venet ,G., La beauté et ses monstres, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

Donaldson-Evans, L. K., *Poésie et méditation chez Jean de La Ceppède,* Genève, Droz, 1969.

- « Notice biographique sur Jean de La Ceppède » in *B.H.R.*, t. XXVIII, 1966.

Evans, R. (Jr.), A., *Figural Art in the Théorèmes of Jean de La Ceppède*, MLN, Vol.78, N°3, French Issue, The John Hopkins University Press, 1963.

Faisant, C., « L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard », *Versants*, XV, 1989.

Fanlo, J.-R., « Truchements : la Passion et les signes dans les *Théorèmes* de La Ceppède », paru dans « Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680), Actes du colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997, Paris, Champion, 1999.

Fragonard, M-M., « Réécriture de soi et quête du sens dans les *Théorèmes* de La Ceppède » in *Cahiers de littérature du XVIIe siècle*, Publication de l'Université de Toulouse-Le Mirail, n°10, 1988, p. 181-1996--

Gimaret, A., Les Voix de Dieu, « la prophétie dans les Théorèmes spirituels de Jean de La Ceppède », Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

Gœury, J., « La représentation du motif de la sueur de sang dans les *Théorèmes sur le Sacré Mystère de Nostre Redemption* de Jean de La Ceppède : phénomène naturel et miracle d'artifice », *Dix-septième siècle*, n° 194, Janvier-Mars 1997, p. 145-155.

- *L'autopsie et le théorème, poétique des Théorèmes spirituels (1613-1622) de Jean de La Ceppède*, Paris, Champion, 2001.

- « La relation dévote, une relation *queer* ? Le cas des *Théorèmes* des Jean de La Ceppède », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XLI, 81 (2014), p. 241-255, Tübingen, G. Narr Verlag, collection Biblio 17, p. 237-255.
- « Survivance de la Grande Rhétorique dans les *Théorèmes* de Jean de La Ceppède », Colloque International *Les Grands Rhétoriqueurs*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 83-97.

Mâle, E., *l'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1932.

Mantero, A., « Louange et ineffable : la poésie mystique du XVIIe siècle français », Littératures classiques Année 2000/ 39 /pp. 297-315.

Mélançon, R., « Le Pétrarquisme pieux : la conversion de la poésie amoureuse chez Jean de La Ceppède » in *R.R.*, février 1987, p. 135-147.

Miller, E., S., « La Ceppède's Théorèmes: parts and whole, st. Peter in context and rhetorical structure », Genève, Droz, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, T. 53, No. 1 (1991), pp. 33-47 .

Plantié, J., *Les Théorèmes sur le sacré Mystère de nostre Rédemption*, édition critique, notes et introduction, Paris, Champion, 1996.

- « Les *Théorèmes* ont-ils été lus au XVIIe ? », *le XVIIe siècle de Roger Duchêne,* Hommage avril 2007. Web 17. free.fr/ RD03 /3401. htm.

Plantié J. et Yérémian J., « Un Théorème de plus : le frontispice des *Théorèmes* de Jean de La Ceppède », *Revue XVIIe siècle*, avril-juin 1984, n° 143, Paris.

Quenot, Y., « Un discours inconnu de Jean de La Ceppède : la bienvenue adressée à Marie de Médicis lors de son arrivée à Marseille le 3 novembre 1600 », Genève, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* t. 36, n°2, 1974.

- *Les lectures de La Ceppède*, Genève, Droz,1986.
- « Une lettre de Jean de La Ceppède à Claude Expilly », Genève, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Droz, t. 50, n°1, 1998. p. 81-86.
- « La Vierge dans les *Théorèmes* » *XVIIe siècle*, janv-mars 1991.
- « Une peinture de l'agonie du Christ au début du XVIIe siècle » in *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'Age classique*, Actes du Colloque international de Saint-Etienne, 1995, p. 293-303.
- *Bibliographie des Écrivains français. Jean de La Ceppède*, Paris-Rome, éditions Memini, 1998.

Rieu, J., « L'espace dans les *Théorèmes* deLa Ceppède » in *Création de l'espace et narration littéraire*, Actes du Colloque international de Nice-Séville, éd. G. Lavergne, *Cahiers de narratologie*, n°8, Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1997, p. 331-342.

Rousset, J., *Préface*, in *Les Théorèmes*, éd. reprint, Genève, Droz, 1996.

- « De la contemplation à la réflexion. Sur deux sonnets de Jean de La Ceppède » in *De Ronsard à Breton. Recueil d'Essais. Hommages à Marcel Raymond*, Paris, José Corti, 1967, p. 51-57.

Ruchon, F., *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède, poète chrétien et magistrat (1548-1623)*, Genève, Droz,1963.

Viñas del Palacio, Y., « Prière et supplication dans la poésie religieuse du premier XVIIe siècle », pp. 179-197 *in* Marchal-Albert, L. (dir), Bruley, P.(dir), Dufief, A.-S. (dir), *La supplication, discours et représentation*, Nouvelle édition [en ligne] Rennes : Presses universitaires de Rennes. Disponible sur Internet :<htpp://books.openedition.org/pur/53183>. ISBN : 9782753557901. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.53183.

2. Emission radiophonique

« Une vie, une œuvre », *Jean de La Ceppède ou les Théorèmes Spirituels,* France Culture, Émission du 09.02.2003.

3. Etudes diverses

Albano (D'), P., *Expositio problematum,* VII, 8 cité par Béatrice Delaurenti, *La contagion des émotions*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Alduy, C., *Politique des « Amours », poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

Allais, G., *Malherbe et la poésie française à la fin du XVIe siècle (1585-1600)*, Thèse de Paris, 1891.

Aquilon, P., *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1982.

Ariès, P., *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.

Aragon, L., « Du sonnet », *L'œuvre poétique*, Paris, Messidor, t. V, 1954.

Arasse, D., *Le détail*, *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

- *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.
- *L'Annonciation italienne*, Paris, Éditions Hazan, 1999.
- *Le portrait du Diable*, Paris, Les éditions Harkhê, 2009.

Baille, Y., *Les monstres chez Ambroise Paré : un regard rétrospectif,* le « monstre » humain : Imaginaire et Société [en ligne]. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005.

Barnavi, E. et Descimon, R., La Sainte Ligue, le juge et la potence. L'Assassinat du Président Brisson, Paris, Hachette, 1985.

Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

- *La Chambre Claire* (1980) in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Seuil, 2002.

Bastaire, J., *La Passion du Christ selon les poètes baroques français,* Paris, Orphée La Différence, 1993.

- *Christi,* Paris, 1573.

Baudelaire, C., *L'art romantique*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1869.

Bjaï, D. ,« Le long poème narratif à la Renaissance » in Nouvelle Revue du XVIe siècle, Grand genre, grand œuvre, poème héroïque, (numéro spécial), Genève, Droz, 15/1-1997.

Belting, H., *Pour une anthropologie des images,* Paris, Gallimard, « collection le temps des images », 2004.

Bernard, S., *Le Poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

Bernazzani, A., « L'hostie et le retable : la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen Âge », Acta Iassyensia Comparationis, 2012.

Buffum, I., *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, 1957.

Bysshe Shelley, P., *Défense de la poésie*, Paris, Rivages Poche, 2011.

Carabin, D., *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVIe et XVIIe siècles (1575-1642)*, Paris, Champion, 2004.

Carrols, A., *De l'ode à la pastorale, formes de la célébration politique en France(1549-1572)*, thèse sous la direction Jean-Raymond Fanlo, soutenue le 16.12.2014 à Aix-Marseille, dans le cadre de l'École Doctorale Langues, Lettres et Arts (Aix-en-Provence), en partenariat avec le Centre Interdisciplinaire d'étude des littératures (Aix-en-Provence).

Cave, T., *Cornucopia, figures de l'abondance au XVIe siècle*, trad. française G. Morel, Paris, Macula, 1997.

Charvet, J.-L., *L'éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

Clément, M., *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Collinot, A. et Mazière, F., *L'exercice de la parole, fragments d'une rhétorique jésuite*, Paris, Éditions des Cendres, 1987.

Conteurs italiens de la Renaissance, sous la direction d'Anne Motte-Gilet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993.

Contrucci, J., et Duchêne, R., *Marseille*, Paris, Fayard, 1998.

Cousinié, F., *Images et méditation au XVIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Collection Art & Société », 2007.

- *Esthétique des fluides, Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, Paris, Éditions du félin, 2011.

Céard, J., *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1977.

- « Les transformations du genre du commentaire », *L'automne de la Renaissance (1580-1630)*, Paris, Éditions J. Lafond et A. Stegmann, Vrin, 1981.

Certeau, (De), M., *La fable mystique I,* Paris, Gallimard, 1987.

Charles, M., *L'arbre et la source*, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1996.

Compagnon, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, éditions du Seuil, 1979.

Crouzet, D., *Les Guerriers de Dieu*, Paris, Champ Vallon, 1990.

Cru, J., *Histoire des gorges du Verdon jusqu'à la Révolution,* Paris, coédition Édisud et Parc naturel régional du Verdon, 2001.

Dauvois, N., « Annotations d'auteurs à l'aube de l'imprimerie : d'une autorité à l'autre », *Littératures classiques*, 2007/3 (N°64) p. 7-20.

Dekoninck, R. et Melion, W. S., *Ut pictura meditatio. The meditative image in Northen Art,* 1500-1700, Turnhout, Brepols, 2012.

Delaurenti, B., *La contagion des émotions*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Delumeau, J., *Le catholicisme entre Luther et Voltaire,* Paris, PUF, 1971.

Deleuze, G., *Le pli. Leibnitz et le* Baroque, Paris, éditions de Minuit, 1988.

Dubois, C-G., *Le baroque, profondeur de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

Duby, G., *Œuvres, Histoire des mentalités,* « L'outillage mental », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2019.

- *Œuvres, le temps des cathédrales,* (1976), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2019.

Duby, G. et Mandrou, R., *Histoire de la civilisation française*, (Moyen-Âge-XVIe siècle), Paris, Armand Colin, 1968, p. 364.

Eco, U., *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004.

- *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale,* Paris, Grasset, 1987.

Eliade, M., *Traité d'histoire des religions,* Paris, Payothèque, 1975.

Elie, M., *Aux origines de l'empathie*, Nice, Les éditions Ovadia, 2009.

Éluard, P., *Donner à voir (1938)*, Paris, Poésie/Gallimard, 1978.

- *Le Poète et son ombre, Proses (1928-1952)*, Paris, Seghers, 1963.

Encyclopédie des religions sous la direction de Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier, Paris, Bayard Éditions, 1997.

Faivre d'Arcier, B., « Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde », Paris, Bordas, 2008.

Fanlo, J.-R., *L'Évangile du démon*, *la possession diabolique d'Aix-en-Provence, (1610-1611),* Ceyzérieux, Champ Vallon, 2017.

- « Du rituel au procès : l'affaire Gaufridy dans l'Histoire admirable de Michaëlis et les Histoires tragiques de François de Rosset », Paris, *Réforme, Humanisme, Renaissance*, Année 2011, n°73, p. 119-130.

Febvre, L., *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle, La religion de* Rabelais, Paris, Albin Michel, 2003.

Foucault, M., *Les Mots et les Choses (1966)* in *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome 1, p. 1127, 2015.

Fleury, C., *Métaphysique de l'imagination*, Paris, Essais Folio, 2020.

Fragonard, M. M., *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Champion, 2004.

- « Poésie du sentiment religieux – XVIe, XVIIe siècle », *Encyclopædia Universalis*.

Freccero, C., *Queer/Early/Modern,* Durham, Duke University Press, 2005.

Fumaroli, M., « Réflexions sur quelques frontispices gravés d'ouvrages de rhétorique et d'éloquence (1594-1641) », in *Bulletin de la société de l'art français,* 1975, article recueilli dans *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle,* Paris, Flammarion, 1994.

- *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et 'Res Litteraria ˚ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève-Paris, Droz-Champio, 1980.

Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Geonget, S., « *Opinion et perplexité de Montaigne à Pascal »*, Journal de la Renaissance – Volume II – 2004 – pp.165-176, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université F. Rabelais, Tours.

Gimaret, A., *Extraordinaire et Ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant* (1580-1650), Paris, Champion, 2011.

Graziani, F., *L'amour héroïque* in *Plaisir de l'épopée,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

Grelot, P., *Le langage symbolique dans la Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 2001.

- *Dieu, le père de Jésus-Christ*, Paris, Desclée, 1994.

Hadot, P., *La philosophie comme manière de vivre*, Paris, Albin Michel, 2001.

- *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiennes, 1987.

Heck, C. et Cordonnier, R., *Le Bestiaire Médiéval*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

Huchon, M., *Nostradamus*, Paris, Gallimard, Collection Biographies nrf, 2021.

Iribarren, I., « Le théologien : poète de la doctrine », *Revue des sciences religieuses*, 85/3/2011.

Isaac, J., *L'enseignement du mépris*, Paris, Grasset, 1962.

Jouanna, A., *La France du XVIe siècle*, Paris, PUF, Éditions du Quadrige, 2019.

Klapisch-Zuber, C., *Le voleur de Paradis*, Paris, Alma Éditeur, 2015.

Klibansky, R.., Panofsky, E., Saxl, F., *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

Lagrée, J., *Le néostoïcisme, une philosophie par gros temps,* Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010.

Langer, U., « La mise en question du "milieu" éthique chez Valla, Vives et Montaigne », dans la *Renaissance décentrée*, dir. Frédéric Tinguely, Genève, Droz, 2008.

Le Goff, J., *La civilisation de l'occident médiéval,* Paris, Arthaud, 1964.

Levillain, H., *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003.

Lévi-Strauss, C., *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

Libral, F., « La note d'autorité dans la poésie religieuse du XVIIe siècle », Revue Littératures classiques, 2007/3, (N°64), pp. 147-168.

Lightbown, R., *Botticelli*, Paris, Éditions Citadelles-Mazenod, 1990.

Lubac, H. de, *Histoire de l'exégèse médiévale. Les sens de l'Ecriture,* Paris, Aubier, (4 volumes) 1959-1964.

- L'Écriture dans la Tradition, Aubier, Paris, 1966.

Maclean, I., *Interprétation et signification à la Renaissance*, *le cas du droit*, Genève, Droz, 2016.

Mandrou, R., *Introduction à la France moderne 1500-1640*, Paris, Albin Michel, 1974, collection L'évolution de l'humanité.

Malherbe, F. (De), *Œuvres*, éd. A. Adam, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.

Marmontel, *Éléments de littérature (1787)*, t. 2, Paris, Verdière, 1820.

Mathieu-Castellani, G., *Plaisir de l'épopée*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

- - « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse » in *Questionnement du Baroque,* (études réunies et présentées par A. Vermeylen), Bruxelles, Lanion,1986.
- *Mythes de l'Eros baroque*, Paris, P.U.F., 1981.

Mercier, F., *Piero della Francesca, une conversion du regard*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales, 2021.

Mesnard, J., « Culture et Religion au dix-septième siècle », in *La culture au dix-septième siècle,* Paris, P.U.F., 1992.

- « La théorie du figuratif dans les *Pensées* de Pascal » in *La culture au XVII*e *siècle,* Paris, P.U.F., 1992.

Micallef, F., *Le bâtard royal, Henri d'Angoulême dans l'ombre des Valois (1551-1586)*, Genève, Droz, 2018.

Miernovski, J., *Les signes dissimilaires*, Genève, Droz, 1997.

Morier, H., *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 1975.

Ortigues, E., *Le discours et le symbole*, Paris, Aubier, 1962.

Panofsky, E., *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge,* « Imago pietatis », Paris, Flammarion, 1997.

Picard, R., *La poésie française de 1640 à 1680*, Paris, SEDES, 1964.

Pigeaud, J., *Aristote, L'homme de génie et la Mélancolie*, Paris, Petite bibliothèque Rivages Poche, 1988.

Poulet, G., *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

Rey, A., *Le Robert historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992.

Rey-Flaud, H., *Le cercle magique*, essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Age, Paris, « Bibliothèque des Idées », NRF, 1973.

Richard, J.-P., *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

Ricœur, P., *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, (3 tomes), 1983.

- *La métaphore vive*, Paris, Seil, 1975.

Rieu, J., *L'esthétique de Du Bellay*, Paris, SEDES, 1995.

Rossi, A., « Pour un emboitement médiatique et méthodologique », Images Re-vues [en ligne], 11/2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/3108.

Rougemont, D. de, *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972.

Rousset, J., *Anthologie de la poésie baroque française*, t. 2, Paris, José Corti, 2000.

- *L'intérieur et l'extérieur, Essai sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, José Corti, 1968.
- *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon,* Paris, José Corti, 1953.
- « La poésie baroque au temps de Malherbe » in *Dix-septième siècle*, N°31, avril 1956.
- *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998.

Sachot, M., *L'invention du Christ*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Sacey, C.- A., *Études biographiques pour servir à l'histoire de l'ancienne magistrature française*, Paris, Amyot, 1858 ; Petrey-Girard et Tarrête [dir.], *Guillaume du Vair : parlementaire et écrivain (1556-1621*), Paris, Honoré Champion, 2002.

Schütze, S., *Caravage L'œuvre complet*, Cologne, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2015.

Serres (De), O., seigneur de Pradel, *Théâtre de l'Agriculture et des Mesnages*, livre huitième, Chapitre V.

Soubrenie, E, « Le commentaire au XVIIe siècle : du texte à la critique du texte », *Sillages critiques*, 9 | 2008, 43-88.

Tallon, A., et Vincent, C., *Histoire du Christianisme en France : des Gaules à l'époque contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2014.

- *La France et le Concile de Trente (1518-1563)*, Rome, École française de Rome, 2017.

Tapié, V.L., *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1972.

Tarrête, A., « Un gallican sous la Ligue : Guillaume du Vair (1556-1621) », *Revue de l'Histoire des religions*, N°3 / 2009.

Taveneaux René, « Les prémisses de la réforme tridentine », *in* : revue d'histoire de l'Église de France, t. 75, n°194, 1989.

Tenenti, A., « Milieu XVIe siècle, début XVIIe siècle. Libertinisme et hérésie ».

Tournon, A., « La poétique du témoignage dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », *Association d'études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme*, Genève, Droz, 2019/2.

- *La Glose et l'Essai*, Paris, Honoré Champion, collection Études Montaignistes, N°37, 2000.

Vigarello, G., *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Vinaver, M., *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud, 1993.

Weber, H., *La création poétique au XVIe siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1956.

Wölfflin, H., *Renaissance et Baroque (1888)*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1988.

Zanta, L., *La Renaissance du stoïcisme au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1914.

Zemp, H. et Quang Hai, T., « Recherches expérimentales sur le chant diphonique », Cahiers d'ethnomusicologie [en ligne], 4/1991, mis en ligne le 1er janvier 2012. URL: http://ethnomusicologie.revues.org/1572.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 5

INTRODUCTION. SUR LES TRACES D'UN ILLUSTRE POÈTE MÉCONNU 7

I. QUELQUES ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES 7

II. PRÉSENTATION RAPIDE DE L'ŒUVRE, SA STRUCTURE, SA GÉNÈSE 20

PARTIE 1. L'AMBITION PROPHÉTIQUE DES *THÉORÈMES SPIRITUELS* 38

I. LES ANNONCES CROISÉES DES FRONTISPICES 38

I. A. UNE ENSEIGNE MYSTÉRIEUSE 38

I. B. LA REPRÉSENTATION SOCIALE DE LA CEPPÈDE, VANITÉ OU BUCHER DES VANITÉS ? 42

I. B. 1. LE RETABLE 47

I. B. 2. LES NICHES 53

I. B. 3. LA PARTIE SUPÉRIEURE DU RETABLE 55

II. MAGISTRAT OU PROPHÈTE ? 61

II. A. UNE VOIX SINGULIÈRE 61

II. B. L'EFFACEMENT DU MAGISTRAT DEVANT LE PROPHÈTE 65

II. C. LA *FIGURA* PROPHÉTIQUE : LE NOUVEL OSÉE 71

II. C. 1. L'ÉPISODE BIBLIQUE 76

II. C. 2. DE LA BELLE CAPTIVE À LA PAILLARDE GOMER 76

II. C. 3. DE JEZRAHËL AU PETIT BANANIAS 81

III. La condescendance et la plénitude de la Vérité 88

IV. La Ceppède, nouvel homéliaste 96

V. L'art de sinopia des *Théorèmes* : le spolvero vétéro-testamentaire 99

V. A. LE *SPOLVERO* DES FIGURES 102

V. B. FIGURE ET MÉTAPHORE : POÉSIE DE LA PROFONDEUR 106

V. B. 1. MÉTAPHORE, FIGURE MYTHOLOGIQUE, FIGURE BIBLIQUE : UN FONCTIONNEMENT COMPARABLE POUR DES FINS DIVERSES 109

VI. Les résonnances figuratives et l'enrichissement des figures 126

VII. L'Hui de l'Éternité, temps des prophètes… 129

VII. A. LA FUGUE DE LA TEMPORALITÉ 130

VII. A. 1. L'EXEMPLE DE LA *PIETÀ* DE NOUANS DE JEAN FOUQUET 131

VIII. L'aporie temporelle 132

IX. Le souffle de l'Esprit et les voix de l'Église mystique 140

PARTIE 2. LA TRAME NÉO-STOÏCIENNE DE LA REPRÉSENTATION LACEPPÉDIENNE 148

I. LE CLAIR-OBSCUR PHILOSOPHIQUE DE LA PASSION : DE LA CÉLÉBRATION DE LA CONSTANCE À LA STIGMATISATION DE LA CORRUPTION ET DE LA COUARDISE 152

I. A. UN CHRIST PUISSANT, HÉROS ÉPIQUE ET SOUMIS A LA LOI DU PÈRE 152

I. A. 1. UN CHRIST PUISSANT PAR SA FAIBLESSE 157

I. A. 2. LE MIROIR STOÏCIEN DE LA MÈRE TRAGIQUE 161

I. A. 3. UN IDÉAL DE VÉRITÉ ET CONSTANCE, INATTEIGNABLE POUR LES MORTELS, VERS LEQUEL IL CONVIENT POURTANT DE TENDRE 164

I. B. VERS UNE TYPOLOGIE DES « VOLUPTÉS » 164

I. B. 1. POUR UN USAGE RAISONNÉ DES VOLUPTÉS 166

I. B. 2. LE PIÈGE FÉMININ ... 170
II. PORTRAITS ... 175
II. A. UNE CRÉATURE CRÉÉE LIBRE PAR DIEU ... 175
II. B. LE RESPECT DE LA LIBERTÉ AU PRIX DE LA TRAHISON MÊME ... 177
II. C. UN POUVOIR INCARNÉ POUR LE PIRE ET LE MEILLEUR : DE LA COUARDISE DE PILATE À L'APPRENTISSAGE DE LA CONSTANCE CHEZ PIERRE… UNE REPRÉSENTATION TOUTE EN NUANCES ... 182
II. C. 1. PONCE-PILATE, HOMME D'UN POUVOIR DÉVOYÉ, CONTRE-EXEMPLE DU MAGISTRAT STOÏCIEN ... 183
II. D. PIERRE TEL QU'EN LUI-MÊME ENFIN L'ÉTERNITÉ LE CHANGE… ... 187
II. D. 1. LA PEUR DE PIERRE ... 188
II. D. 2. PIERRE, LE COLÉRIQUE ... 190
II. E. UNE GALERIE DE PORTRAITS CONTRASTÉS ET UN EXEMPLE SANS DOUTE À IMITER… ... 196
PARTIE 3. LES hybridations gÉnÉriques d'UN OBJET POÉTIQUE ... 200
I. Le poème épique ... 200
I. A. LE STYLE ÉPIQUE DANS LES *THÉORÈMES* (1613 ET 1622) ... 206
I. A. 1. L'AMOUR HÉROÏQUE D'UN CHRIST PARFAIT CHEVALIER ... 206
I. A. 2. LA FIGURE CANONIQUE DU HÉROS ÉPIQUE : SOUS LE SIGNE DE VIRGILE ET DU TASSE 207
I. A. 3. LES RUPTURES DE TON HÉROÏ-COMIQUES ... 209
I. B. LA FIGURE HÉROÏQUE DU CHRIST TRIOMPHANT ... 211
I. C. LA KÉNOSE DE LA CROIX : DE L'ATHLÈTE À LA DÉPOUILLE ... 216
I. C. 1. LA CLAIRVOYANCE DE DISMAS ... 220
I. C. 2. L'ANAMORPHOSE ÉPIQUE DU LÉPREUX ... 222
II. Ultime *canzoniere* ? ... 228
II. A. D'INDÉNIABLES POINTS COMMUNS ... 229
II. B. UNE PHILOSOPHIE QUI RENVOIE UN ÉCHO LOINTAIN DU NÉO-PLATONISME ... 232
II. C. Un fronton et un exorde dignes d'un *canzoniere* ... 233
II. C. 1. LE FRONTISPICE ET LE SONNET INAUGURAL ... 233
II. C. 2. UN EXORDE PASSIONNÉ DIGNE DES *AMOURS* ... 234
II. D. Une architecture binaire ... 235
II. E. La tresse lyrique, de l'Amant à l'Aimé(e) ... 237
II. E. 1. LA FIGURE ANDROGYNE DE L'AIMÉ, « MALHEUREUX AMANT » ... 239
II. E. 2. L'AIMÉ(E) ... 242
II. E. 2. 1. L'ARRESTATION AU MONT DES OLIVIERS ... 243
II. E. 2. 2. LE RENIEMENT DE PIERRE ... 244
II. F. Foyer de regards mêlés ... 250
II. F. 1. ÉROS ET MATERNITÉ ... 251
II. F. 2. LE REGARD AMOUREUX DE MARIE-MADELEINE ... 252
II. F. 3. LE REGARD AMOUREUX DU FIDÈLE ... 256
II. F. 4. LE REGARD AMOUREUX DU MÉDITANT ... 258
PARTIE 4. UN DISCOURS SOUS UN « REGARD CONDITIONNÉ OU VOILÉ PAR L'OMBRE DU CHEF-D'ŒUVRE » : ESSAI DE RÉHABILITATION D'UNE LITTÉRATURE « ANCILLAIRE » ... 264
I. Un discours auxiliaire ou essentiel pour la conversion de la muse ? ... 267
I. A. UNE NOUVELLE PROBLÉMATIQUE ... 269
I. B. L'ÉVOCATION DES « ANNOTATIONS » PAR LA CEPPÈDE ... 272
I. B. 1. LES MARGINALIA DE L'AVANT-PROPOS, DES ÉLÉMENTS DÉFENSIFS ? ... 272

I. B. 2. LISTE DES ANNOTATIONS QUI FIGURENT DANS L'AVANT-PROPOS 274
I. B. 3. LA QUÊTE D'UNE LÉGITIMITÉ THÉOLOGIQUE 275
I. C. LES *MARGINALIA* DE L'*AVANT-PROPOS*, DISPOSITION INAUGURALE DES ANNOTATIONS 277
II. À quelle « loy de l'annotation » se référer ? 280
II. A. À QUEL VOCABLE DE LA SCHOLASTIQUE LES RATTACHER ? 283
II. B. UNE ÉVIDENTE CONTINUITÉ ÉNONCIATIVE ENTRE SONNETS ET ANNOTATIONS : LA TRESSE MÉDITATIVE 289
II. B. 1. UN RELAIS DE SONNET À SONNET : LE FIL D'ARIANE DES ANNOTATIONS 289
II. B. 2. SONNETS ET ANNOTATIONS : BALISES COMMUNES D'UN PARCOURS SPIRITUEL 290
II. C. LES ANNOTATIONS, LA PROLIFÉRATION D'UN TISSU INTERSTITIEL 293
II. C. 1. 1. LE CORPUS 293
II. C. 2. UN EXEMPLE D'ANNOTATION REMARQUABLE : LE CAS « CHATOUILLEUX » DU MENSONGE 297
II. D. DE L'ANNOTATION AU SONNET, UNE CRISTALLISATION DE LA MÉDITATION 306
II. E. L'OUTILLAGE THÉOLOGIQUE ET CONCEPTUEL DE LA MÉDITATION À TRAVERS LES ANNOTATIONS 308
II. E. 1. TABLEAU DE RÉPARTITION DES ANNOTATIONS DE TYPE II DANS LES THÉORÈMES 309
II. E. 2. LA LECTURE ANALYTIQUE D'ÉCLATS PORTEURS DE SENS 310
II. E. 3. LA LECTURE DISCURSIVE DE SYNTHÈSES THÉOLOGIQUES 311
III. L'esquisse d'un portrait 331
III. A. UN HOMME LOYAL, HONNÊTE INTELLECTUELLEMENT 335
III. B. UN HOMME RIGOUREUX DANS SES RECHERCHES ET INTERPRÉTATIONS 337
III. C. UN HOMME SCRUPULEUX ET PRÉCIS 338
III. D. UN HOMME LIBRE ET CRITIQUE CONFRONTÉ AUX DÉVOIEMENTS DE CERTAINS ECCLÉSIASTIQUES 339
IV. Les livrées des annotations 341
IV. A. L'AMATEUR DU LEXIQUE ET DE LA PHILOLOGIE 341
IV. B. L'AMATEUR DES LETTRES ANTIQUES 344
IV. C. L'HISTORIEN 345
IV. D. LA TENTATION DE L'ÉRUDITION 350
IV. D. 1. L'ENCYCLOPÉDISTE 353
IV. D. 2. LA COSMOGONIE FAIT AUSSI L'OBJET DE TOUTES LES ATTENTIONS DE CET HÉRITIER DE LA RENAISSANCE 354
IV. D. 3. LA MAGIE 355
IV. E. L'HUMAIN DANS TOUS SES ÉTATS 357
IV. E. 1. LES FANTÔMES 357
IV. E. 2. LE CORPS DU RESSUSCITÉ 359
IV. E. 3. LE CORPS PARFUMÉ 361
V. L'amateur de « curiosités » 363
V. A. LES GENOUX, SIÈGE DE L'ESPRIT VITAL 364
V. B. LA FONTAINE MIRACULEUSE 365
VI. Le poète en prose 365
VII. Le conteur 369
VII. A. LE RÉCIT HAGIOGRAPHIQUE 372
VII. B. LE RÉCIT D'UNE HISTORIETTE 374
VII. C. LA LOGIQUE D'UN APOLOGUE 376
VIII. Conclusion, plaidoyer pour plus de lisibilité… 377

PARTIE 5. LE POUVOIR DES IMAGES AU SERVICE DE LA DÉVOTION 385
I. Connaître la vie du Christ pour bien l'imiter 385
II. Des images de nature et de fonction diversifiées 390
II. A. LES LETTRINES, IMAGES GRAPHIQUES PROPÉDEUTIQUES À LA MÉDITATION ? 390
III. Le bestiaire médiéval, un fonds d'images efficaces et réactualisées 395
III. A. LES SYMBOLES CHRISTIQUES 395
III. B. LES AUTRES SYMBOLES 399
III. C. LA MÉTAPHORE FILÉE DES CHIENS ET DES LOUPS 404
III. D. L'ADOLESCENT VICTIME D'UN MÂTIN 407
IV. Les images mentales 409
IV. A. UNE *DISPOSITIO* SOPHISTIQUÉE ET EFFICACE 411
IV. A. 1. LES GRAPPES DE SONNETS 412
IV. A. 2. TABLEAUX DES GRAPPES DE SONNETS DES THÉORÈMES DE 1613 414
V. Un parcours spirituel qui repose d'abord sur l'art de représenter et de suggérer 417
V. A. UNE PARENTÉ ASSEZ MANIFESTE AVEC LES MYSTÈRES MÉDIÉVAUX 418
V. A. 1. CE QUI DISTINGUE LES THÉORÈMES DES MYSTÈRES 418
V. A. 2. LEURS POINTS COMMUNS 420
V. B. L'ART DE REPRÉSENTER, LA PEINTURE SACRÉE ET LES *THÉORÈMES* 428
V. B. 1. IMAGE DE SONNET, IMAGE DE RETABLE, DES IMAGES MYSTIQUES À DÉCRYPTER 431
V. B. 2. SCÈNES DE LA PASSION DE HANS MEMLING, POINTS DE CONVERGENCE AVEC LES THÉORÈMES 433
VI. Étude de la grappe consacrée à l'agonie du Christ au jardin des Oliviers 440
VI. A. LES SONNETS NARRATIFS 441
VI. B. LES SONNETS EXPLICATIFS 442
VI. B. 1. LES FIGURES TEXTUELLES 446
VI. C. LES SONNETS ARGUMENTATIFS 452
VII. Le sonnet source des images de piété 455
VIII. Le sonnet dit « en rouge », image de piété 458
VIII. A. UNE PARODIE DE SACRE 459
VIII. B. PHÉNOMÉNOLOGIE D'UNE THÉOPHANIE : DE LA CONTEMPLATION À LA FUSION 461
VIII. C. LE DISTILLAT DES ÉMOTIONS : DE L'INTIMITÉ DE LA CONVERSION À L'ÉCRITURE INSPIRÉE 462
VIII. D. MÉTAMORPHOSE DU SPECTATEUR EN ACTEUR : LA *MANDUCATIO PER VISUM* 465
VIII. E. DE LA *MIMESIS* À L'EXPÉRIENCE MYSTIQUE 466
IX. Les *Théorèmes,* une icône du Christ ? 467
X. Un double dialogisme 469
XI. Un témoignage, un engagement 472
XII. La « composition de lieu » 474
XII. A. OUTIL PRÉPARATOIRE À LA MÉDITATION 474
XII. B. SI EST-IL LICITE DE LES MÉDITER AINSI PIEUSEMENT… 477
XIII. Le peintre de genre 478
XIII. A. LA FIGURE DU PILOTE 479
XIII. B. LA FIGURE DU MÉDECIN 480
XIII. C. LA FIGURE DU JARDINIER 483

XIV. La chambre d'échos culturelle 486
XV. L'arbre de la Croix 487
XVI. La faculté imaginante, force d'impulsion pour la méditation 489
XVI. A. LA FORCE DU DÉTAIL 490
XVI. B. LES IMAGES MULTI-SENSORIELLES, CRUELLES, INSOUTENABLES 493
XVII. Une double isotopie baroque 496
XVIII. Le raccourci d'une image analogique et didactique 498
XIX. Les images avec inclusion de médaillons 501
XX. Une réalité suggérée 503
XX. A. PAR UNE IMAGE QUI TRAUMATISE : L'*ACHÉIROPOÈTON* DE L'*ECCE HOMO* 503
XX. B. PAR DES IMAGES « CHORALES » 508
XXI. Le conditionnement par l'image 511
XXII. Conclusion sur le sens et la fonction de l'image dévote dans les *Théorèmes Spirituels* 512
PARTIE 6. UNE POÉTIQUE DE L'INCONSTANCE ET DE LA SATURATION 514
I. La fièvre de l'expression 516
II. Inconstance et renversements 519
II. A. L'ART DE LA MÉTAMORPHOSE. 522
II. B. LES MÉTAMORPHOSES DE LA CROIX 523
II. C. LE TABLEAU BAROQUE DU SOLEIL ENDEUILLÉ 526
III. Saturation et hyperbole 529
IV. A. LES LARMES DE SAINT PIERRE 529
IV. B. UNE MER SANGLANTE 533
IV. C. LE CHRIST DE LUMIÈRE 537
CONCLUSION 541
1. DU « VIEIL PROPHANE PARNASSE » AU « NOUVEAU SACRE CALVAIRE », UNE NOSTALGIE BAROQUE DE LA GRANDEUR 541
2. UN TRAITE DE DEVOTION QUI DEVELOPPE UNE MORALE TOUTE SALESIENNE 545
ANNEXES 549
TEXTES & SCHEMAS 550
LISTE DES TEXTES 550
ILLUSTRATIONS 588
LISTE DES ILLUSTRATIONS 588
BIBLIOGRAPHIE 598
I. SOURCES 598
II. ÉTUDES 603
Table des matières 612

Paul-Claude CARLI

De mille pourprines larmes à l'ensanglantement des carmes des Théorèmes Spirituels de Jean de La Ceppède

Résumé

Auteur d'une œuvre poétique et théologique marquée par la Contre-Réforme et une pensée philosophique néo-stoïcienne, Jean de La Ceppède atteste aussi d'un engagement gallican actualisé dans sa carrière de parlementaire de haut rang. Somme de 520 sonnets consacrés à la Passion, cette œuvre dévote se réclame formellement de la poésie ronsardienne alors qu'elle en répudie le caractère profane. Génétiquement hybrides, ces recueils sont autant « Amours » chrétiennes, *canzoniere* dévot, qu'épopée, manuel de méditation et d'oraison. Cette autofiction se revendique d'une inspiration prophétique. Organisés selon une esthétique baroque, les *Théorèmes* rassemblent des sonnets et leur commentaire en prose qui les éclairent et les nourrissent. Cette étude interroge aussi le rôle herméneutique pris par les images dans la démarche dévotionnelle et méditative. Ces vers développent une iconologie féconde décryptant les symboles et les anticipations de la geste christique dans l'Ancien Testament.

Poésie dévote, Contre-Réforme, Sonnets, Passion du Christ

Résumé en anglais

Author of a poetic and theological work marked by the Counter-Reformation and a neo-Stoic philosophical thought, Jean de La Ceppède also attests to an updated Gallican commitment in his career as a high-ranking parliamentarian. Sum of 520 sonnets devoted to the Passion, this devout work formally claims to be Ronsardian poetry while it repudiates its profane character. Genetically hybrid, these collections are as much Christian "Amours", devout canzoniere, as they are an epic, a manual of meditation and of prayer. This autofiction claims a prophetic inspiration. Organized according to a baroque aesthetic, the Théorèmes Spirituels bring together sonnets and their prosaïc commentary that illuminates and nourishes them. This study also analyses the hermeneutical role taken by images in the devotional and meditative process. These verses develop a fruitful iconology deciphering the symbols and the anticipations of the Christlike gesture in the Old Testament.

religious poetry, Council of Trente, sonnet, Passion of Christ