

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1999)
Heft: 2

Artikel: Les Théorèmes de Jean de la Ceppède ou : de la poésie considérée comme transfusion sanguine
Autor: Hunkeler, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870361>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.01.2025

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

LES THÉORÈMES DE JEAN DE LA CEPPÈDE OU : DE LA POÉSIE CONSIDÉRÉE COMME TRANSFUSION SANGUINE

Dans le débat sur l'*imitatio* qui oppose au XVI^e siècle les tenants d'une conception unilatérale de la transmission respectueuse aux adeptes d'une intervention plus créatrice, l'œuvre de Jean de La Ceppède occupe une place particulière. D'une part, son enracinement dans la poésie religieuse catholique et sa stricte obédience à la censure de l'Église font des *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption* (1613) l'exemple typique d'une littérature respectueuse, voire docile ; d'autre part cependant, c'est la distance même entre le Christ du récit de la passion et le poète qui retrace et explicite ce « sacré mystère » qui est responsable d'un décalage massif entre l'inspirateur et l'inspiré. Pour pallier cet écart sans pour autant perdre de vue le caractère miraculeux de l'inspiration qui le force à prendre la parole, le poète a recours à un vocabulaire où se combinent des emprunts au texte biblique et au sacrement de l'Eucharistie aussi bien qu'à la théorie antique des humeurs. En effet, le problème de l'influence est envisagé et thématiqué par La Ceppède de manière littérale : sang, larmes et encre sont les termes récurrents qui lui permettent de relier le sacrifice du Christ au poète qui s'en nourrit, et qui produira à son tour des larmes qui nourriront ses écrits.

« J'ai peur que nous avons les yeux plus grands que le ventre, et plus de curiosité que nous n'avons de capacité. Nous embrassons tout, mais nous n'étreignons que du vent ». La leçon de scepticisme que nous administre Montaigne dans les lignes que je viens de citer gagnent en signification si nous les replaçons dans leur contexte d'origine : le début de l'essai « Des cannibales¹ ». En effet, Montaigne nous met en garde : avoir les yeux plus grands

1. Michel de MONTAIGNE, *Essais*, livre I, chapitre XXXI, Paris : GF-Flammarion, p. 251.

que le ventre est chose courante, même et surtout si l'on se met à parler d'un phénomène aussi étrange que l'anthropophagie. Telle était aussi la constatation d'André Green, qui remarqua en 1972 que la disparition progressive du cannibalisme en tant que pratique culturelle allait de pair avec l'intérêt croissant que notre culture prenait à ce même phénomène². La fascination qu'exerce le cannibalisme n'est cependant pas un acquis des temps modernes. L'exemple de Montaigne montre bien que l'anthropophagie apparaît d'emblée, dans le discours de ceux qui ne la pratiquent pas, comme chargée d'un sens qui dépasse largement celui du rituel primitif. Le cannibalisme, dit en somme Montaigne dans son célèbre essai, est bien plus qu'une pratique dégoûtante ; c'est une forme de culture.

Des études récentes ont montré que cette constatation fonctionne également en sens inverse³. En effet, si l'on peut dire avec Montaigne que le cannibalisme est une forme de culture, on peut affirmer aussi, et sans tomber dans un simple jeu de mots, que la culture est elle-même une forme de cannibalisme, qu'elle utilise et met en relation toute une série de conceptions, de termes et de représentations qui ont trait à la dévoration et jusqu'à l'anthropophagie. Bien avant « Le silence des agneaux », manger l'autre est un acte où s'interpénètrent amour et haine, fascination pour autrui et affirmation de soi, acte littéral ou (si j'ose dire) cru et dimension symbolique.

Au premier abord, l'œuvre pieuse de Jean de La Ceppède semble à mille lieues des pratiques anthropophages dont Montaigne fait état. Mais ce qu'on appela à l'époque la « France Antartique » n'est pas, n'en déplaise aux hommes « cultivés », aux antipodes de la mère patrie : Montaigne en cite pour preuve les atrocités commises en France « entre voisins et concitoyens » lors des guerres de religion. L'étude consacrée par Frank Lestringant au débat de l'Eucharistie qui oppose au XVI^e siècle protestants et catholiques montre assez avec quelle virulence cannibalisme réel et anthropophagie symbolique marquèrent l'imaginaire de l'époque, et combien cette dispute qui mêle « la pure abstraction à

2. André GREEN, « Cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 6 (1972), p. 27-52.

3. Voir Terence CAVE, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris : Macula, 1997, p. 97, ainsi que Francis BARKER et alii (éd.), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

la matérialité la plus grossière⁴» pouvait faire les délices de la sensibilité baroque. S'il y a en effet une chose que nombre de textes de ces années nous enseignent, c'est qu'il n'y a qu'un pas du sacrifice symbolique au carnage réel, du lait de la mère nourricière au sang bu par ses fils ingrats, bref : de l'agneau au gigot.

Sans montrer le même imaginaire carnassier qu'un d'Aubigné ou un Verstegan, l'œuvre de Jean de La Ceppède, si pieuse en apparence, est, elle aussi, marquée par cet arrière-fond culturel. Les écrits de La Ceppède, ou du moins ce qu'on en connaît, sont fortement enracinés dans le renouveau de la poésie religieuse que connaissent l'Italie, l'Espagne et la France à l'époque de la Contre-Réforme, et on peut dire que l'écriture de La Ceppède y trouve son origine aussi bien que sa justification⁵. Les travaux d'Yvette Quenot ont montré jusqu'à quel point l'auteur s'est nourri de lectures pieuses pour devenir un véritable « maître dans l'art d'emprunter⁶ », et combien son œuvre est mise au service de la foi catholique qui est la sienne. Le but de ma contribution d'aujourd'hui est d'étudier comment l'œuvre de La Ceppède réfléchit et thématise cette influence massive à travers une relecture combinée du *topos* de l'inspiration, des théories de l'imitation en vogue au XVI^e siècle et, surtout, de l'imaginaire anthropophage esquissé. J'essaierai de montrer que son œuvre développe une véritable rhétorique de l'influence aussi bien par rapport à ce qui la nourrit — l'inspiration divine en l'occurrence, mais aussi toutes sortes d'écrits pieux — que par rapport à ceux qu'elle se propose de nourrir : ses lecteurs.

Quand paraît en 1613 le premier tome des *Théorèmes sur le sacré Mystère de nostre Redemption*, le livre est encadré, comme l'usage le veut, de plusieurs pièces encomiastiques⁷. Le recueil s'ouvre ainsi sur un sonnet de Malherbe, dédié à Marie de Médicis, et il se clôt sur une série de pièces regroupées sous le

4. Frank LESTRINGANT, *Une Sainte Horreur, ou le voyage en Eucharistie. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : PUF (histoires), 1996, p. 248.

5. Voir à ce propos André BAICHE, *La Naissance du baroque français. Poésie et image de la Pléiade à Jean de La Ceppède*, Toulouse : Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1976, p. 235-45 et passim.

6. Yvette QUENOT, *Les Lectures de La Ceppède*, Genève : Droz, 1986, p. 212.

7. Nous citons les *Théorèmes* selon l'édition établie par Y. Quenot (Paris : S.T.F.M., 1988-1989).

titre « La muse grecque, latine et françoise sur les Théorèmes de Messire Jean de La Ceppède ». Que disent ces « muses » — qui ne sont autres que des notables liés à La Ceppède — des vers de notre auteur ? Comme de droit, elles offrent des louanges : pour le « si beau sujet » qu'il a choisi, pour son esprit « rare » et « inimitable », mais surtout pour la « divine flamme » qui anime son livre. L'éloge de Malherbe, s'il ne met pas en doute l'honneur et la capacité de La Ceppède, insiste cependant sur ce point crucial : « L'Esprit de ce grand Dieu, qui ses graces inspire [...] Sur un si beau sujet l'a fait si bien escrire. » (v. 5 et 8.) La rime l'indique clairement : pour le poète, l'écriture est d'abord une affaire d'inspiration.

Le premier sonnet des *Théorèmes* reprend cette idée en la développant. S'il commence par l'affirmation d'une voix triomphante capable de rivaliser avec celle de Virgile, « Je chante les amours, les armes, la victoire » (v. 1), il continue, de manière plus modeste, par l'invocation de sa muse chrétienne, en priant le Christ en personne de lui purifier la bouche et de lui apprendre à chanter : « Remply moy de l'Esprit qui remplit les esprits / Des antiques ouvriers du Tabernacle antique. » (v. 10-11). C'est seulement à condition d'être inspiré par le Christ que le poète se voit capable de mener à bien son entreprise : « Et je te chanterai tout-puissant et tout bon. » (v. 14).

Le cheminement poétique qui est ici esquissé n'est pas sans rapport avec ce qu'on sait de la production littéraire de Jean de La Ceppède : la voix qui s'inspire d'une source païenne doit céder la place à une voix inspirée par Dieu⁸. Le glissement du « je chante » (v. 1) au « je chanterai » (v. 14) correspond à un changement radical d'objet : amours, armes et victoire, les thèmes préférés de la production poétique laïque, voire païenne, sont réinterprétés à la lumière chrétienne, puis remplacés par un sujet unique, la gloire du Christ. Notons aussi que ce changement du sujet du discours

8. Jeune, La Ceppède a écrit des vers profanes, un drame sur un sujet non-religieux ainsi qu'une *Idée de la Beauté* publiée en 1582. Tous ces textes sont perdus. Ce n'est qu'en 1594 qu'il publie sa première œuvre pieuse, une *Imitation des pseumes de la penitence de David*, suivie de « douze meditations sur le sacré Mystere de Nostre Redemption ». Voir l'introduction à l'édition d'Y. Quenot, p. 12-20. Pour une analyse des 12 méditations publiées en 1594, voir Lancelot K. DONALDSON-ÉVANS, *Poésie et méditation chez Jean de La Ceppède*, Genève : Droz, 1969, appendice B, p. 185-93.

amène un changement au niveau du sujet de l'énonciation, comme pour marquer qu'on ne choisit pas impunément le Christ comme sujet. En effet, « je chante » et « je te chanterai » ne se ressemblent que pour mieux se distinguer : tandis que la première est une parole qui fait preuve d'un regard rétrospectif (« Je chante les amours, les armes, la victoire / Du Ciel, qui pour la Terre a la Mort *combattu* »), la seconde (« Purifie ma bouche au feu de ce Charbon, / Qui jadis repurgea la bouche Prophétique : / Et je te chanterai tout-puissant & tout bon. ») est prospective. Elle annonce les 299 sonnets du recueil que l'on va lire ; mais au-delà de cette fonction programmatique, elle annonce aussi de manière prophétique l'incarnation du Christ dans la voix du poète.

En effet, le premier sonnet des *Théorèmes* est largement construit selon la figure rhétorique de la métonymie. L'évocation de la victoire du Ciel sur laquelle il s'ouvre doit être comprise, comme La Ceppède le spécifie dans la première de ses annotations, de manière figurative, prenant « le contenant pour le contenu », le Ciel pour le Christ⁹. Mais c'est seulement dans la suite du poème que la figure rhétorique de la métonymie connaît toute son importance. En effet, la question de l'inspiration divine du poète est traitée précisément selon le modèle de cette figure : au vers 7, le poète exprime le désir que le Christ lui épure l'air dans ses poumons ; aux vers 10 et 11, il le prie de le remplir du même Esprit qui avait aussi rempli les esprits des ouvriers de Moïse ; enfin, aux vers 12 et 13, il souhaite que sa bouche soit purifiée par le feu.

L'idée que le poète doit aspirer à devenir le réceptacle du Saint Esprit n'a en soi rien d'original ; elle reprend au contraire un *topos* antique cher à toute la littérature de l'époque. Ce qui est remarquable, c'est bien plus la manière dont La Ceppède infléchit la figure habituelle du poète comme réceptacle d'une voix qui le transcende pour lui faire dire autre chose que ce qu'elle semble dire au premier abord. Si nous relisons les vers 10 et 11 du sonnet 1 avec leurs répétitions insistantes, nous constatons que La Ceppède y emploie le même terme, en l'occurrence « esprit »,

9. Faut-il rappeler que les *Théorèmes* de La Ceppède ne se composent pas seulement des sonnets proprement dits, mais aussi d'importantes annotations de la part de l'auteur ? À titre d'exemple, le premier sonnet est suivi de 123 lignes de notes qui expliquent des expressions jugées problématiques et les justifient à la lumière des textes de référence (La Bible, les Pères de l'Église, les principaux exégètes).

pour désigner le contenant aussi bien que le contenu — avec la différence considérable que le contenant est au pluriel et écrit avec minuscule (« esprits »), tandis que le contenu est au singulier et écrit avec majuscule (« Esprit »). La rencontre de l'inspiré et de l'inspirant, de la pluralité terrestre avec la singularité céleste, a lieu dans un terme commun qui représente à la fois ce qui est contenu et ce qui est contenant.

La même fusion est indiquée au dernier vers du sonnet en question. Au lieu de se limiter à la seule fonction d'être le réceptacle de la parole sainte, la voix du poète tend encore à s'identifier à celle du Christ lui-même en une fusion qui se trouve reflétée dans la légère ambiguïté grammaticale du dernier vers du sonnet, « Et je te chanterai tout-puissant & tout bon », les épithètes se référant certes au Christ, mais aussi, par métonymie précisément, au poète et à ses vers. Chanter le Christ signifie abolir les frontières entre sujet et objet en une union mystique ; le Christ est à la fois l'origine et la fin du discours idéal et tautologique dont le poète ne fait que permettre l'actualisation.

Aux Monarques vaincueurs la rouge cotte-d'armes
Appartient justement*. Ce Roy victorieux
Est justement vestu par ces mocqueurs gens-d'armes
D'un manteau, qui le marque & Prince, & glorieux.
O pourpre emplis mon test de ton jus précieux
Et luy fay distiller mille pourprines larmes,
A tant que meditant ton sens mystereux,
Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces Carmes.
Ta sanglante couleur figure nos pechez*
Au dos de cet Agneau par le Pere attachez*:
Et ce Christ t'endossant se charge de nos crimes*.
O Christ, ô saint Agneau, daigne toy de cacher
Tous mes rouges pechez (brindelletes des abysmes)
Dans les sanglans replis du manteau de ta chair¹⁰.

Une analyse du célèbre « sonnet en rouge » (I, 2, 63) permettra de mieux saisir le fonctionnement du processus poétique et la rhétorique de l'influence tels qu'ils sont esquissés dans les *Théorèmes*¹¹. Le sonnet en question se trouve à peu près au milieu

10. Les astérisques indiquent la présence d'une annotation de La Ceppède dans le texte original.

11. Ce sonnet a fait l'objet de plusieurs commentaires, notamment de L. K. Donaldson-Evans, *Poésie et méditation*, p. 28-32 et 135-7; de Jean ROUSSET, « Jean de La Ceppède et la chaîne des sonnets », in *L'Intérieur et l'extérieur*,

du second livre des *Théorèmes* consacré au procès du Christ. Il fait partie d'une série de sonnets particulièrement méditatifs qui prennent place à un moment d'intensité narrative réduite, entre l'instant où le Christ, affublé d'un manteau blanc (sonnet 54), est renvoyé par Hérode à Pilate, puis fouetté par les soldats romains (sonnet 60), et celui de l'*ecce homo* (sonnets 69-71) qui précède la capitulation de Pilate devant les Juifs et la décision de crucifier le Christ¹². Jean Rousset¹³ a parlé de l'architecture des *Théorèmes* en termes de chaînes ou de grappes ; c'est ce deuxième terme qui semble ici particulièrement apte à rendre compte des sonnets 60 à 68 au cœur desquels se trouve le poème en question. En effet, le « sonnet en rouge » n'est pas seulement en relation étroite avec le sonnet 54, dit « sonnet en blanc », dont il reprend le sujet clé du manteau et du symbolisme de sa couleur ; il est aussi au centre d'un passage qui développe l'image du corps saignant du Christ suite à sa flagellation, image qui préfigure évidemment la crucifixion à laquelle le troisième livre des *Théorèmes* est consacré. Comme au livre I où le phénomène de la sueur de sang du Christ donne lieu à toute une suite de sonnets (37-40)¹⁴, c'est encore, au cœur du livre II, le scandale du sang versé par le Christ qui est au centre d'un des passages les plus élaborés du recueil. En effet, le « sonnet en rouge » est encadré de plusieurs pièces où le sang du

Paris : Corti, 1976, p. 13-43 et plus particulièrement p. 30-42 ; de Paul A. CHILTON, *The Poetry of Jean de La Ceppède. A Study in Text and Context*, Oxford : Oxford University Press, 1977, p. 154 et d'Y. Quenot, *Les Lectures*, p. 218-9. Je tiens également à remercier Luzius KELLER de ses suggestions.

12. L'intensité narrative réduite se trouve reflétée dans le caractère elliptique de l'*argument* qui précède le livre II des *Théorèmes* : « Herode [...] le fait vestir d'un habit blanc & le renvoie à Pilate : & à ce jour furent reconciliez Herode & Pilate, auparavant ennemis. Pilate appelle les principaux Prestres [...] ».

13. Dans la préface, non paginée, de sa reproduction (Genève : Droz, 1966) de l'édition de Toulouse (1613/1622) des deux parties des *Théorèmes*.

14. L'agencement de cette séquence a été analysé avec bonheur par Julien GOEURY, qui montre notamment comment les sonnets 37-40 forment un « retable poétique » avec deux panneaux extérieurs de récit et d'explication et deux panneaux intérieurs qui développent l'image centrale du Christ comme pressoir et lavoir, et comment La Ceppède construit ses poèmes par ce que l'auteur appelle une « hématidrose poétique » : « La représentation du motif de la sueur du sang dans les *Théorèmes* de Jean de La Ceppède : phénomène naturel et miracle d'artifice », *xvii^e siècle*, 194 (janvier-mars 1997), p. 145-55.

Christ est successivement qualifié d'eau qui lave les péchés, de vin ou de nectar qui peut nourrir les croyants, enfin de baume qui guérit leurs plaies.

C'est toutefois dans le sonnet dit « en rouge » que l'image du sang est employée dans toute sa puissance évocatrice. C'est le manteau rouge dont est vêtu le Christ par les soudards de Pilate qui est au début d'un adroit mouvement de transfert et de transformation qui commence par le Christ pour passer au poète avant de retourner au Christ. Le premier quatrain du poème insiste sur la signification symbolique de l'acte des soudards : ce qui était prévu comme le comble de la moquerie — nous dirions aujourd'hui de l'ironie — se retourne en une affirmation pour ainsi dire littérale. « Justement » : tel est le mot clé qui révèle la vérité cachée dans l'acte des soudards. Ce qui est prévu par ceux-ci comme figure (l'ironie) doit être lu de manière littérale : le manteau rouge est effectivement le signe de la royauté du Christ — mais d'une royauté figurative (métaphorique). Procédé ingénieux : dans un premier temps, la lecture figurative est refusée au bénéfice d'une lecture littérale, pour ensuite, dans un deuxième temps, être appliquée à son tour. Ce qui est refusé ici n'est donc pas la figure, et encore moins la dimension figurative du discours (sur laquelle tout l'argument se base ici) ; c'est uniquement la mauvaise figure, ou, autrement dit, la mauvaise lecture. La stratégie du texte — et le texte, ici, c'est l'histoire tout entière telle qu'elle est rapportée et, du coup, interprétée par les Évangélistes, les commentateurs (auxquels La Ceppède se réfère dans une annotation) et l'auteur lui-même — consiste à se placer à un niveau littéral quand l'adversaire se place à un niveau figuratif et vice versa. Ce qui fait la force de ce genre de discours, c'est donc précisément sa fragilité : le fait de pouvoir se renverser à tout moment — d'où la nécessité, pour La Ceppède, de recourir aux autorités.

C'est toutefois le second quatrain du « sonnet en rouge » qui fait de ce poème un véritable manifeste littéraire de l'auteur. L'apostrophe directe de la pourpre, qui est ici moins une couleur qu'un colorant¹⁵, fait débiter un mouvement de transfert qui part

15. Cette différence se trouve d'ailleurs reflétée dans le genre du terme : « le pourpre », c'est la couleur rouge vif, tandis que « la pourpre » désigne soit la matière colorante extraite d'un mollusque, soit, par synecdoque lexicalisée, l'étoffe rouge, symbole de richesse et de haute dignité sociale.

du Christ tel qu'il est décrit au premier quatrain pour arriver — en tant que force efficace — au poète. En effet, celui-ci doit se faire le réceptacle du précieux liquide qu'il recueillera dans son crâne pour, dans un second temps, évacuer à son tour un liquide, des larmes, qui seront désormais colorées (« mille pourprines larmes »). Mais l'efficacité de la pourpre invoquée ne s'arrête pas à la simple coloration des larmes. La méditation sur le sens mystérieux de la pourpre finira par transformer les larmes en du sang qui « ensanglantera », comme le dit si bien le poète, « ces Carmes », terme plutôt rare qui relie l'idée de chant à celle de la rougeur : le carmin.

L'importance qui est mise sur le terme de méditation et le pluriel de « Carmes » nous indique clairement qu'il en va ici non seulement d'un moment particulièrement intense de l'inspiration chrétienne, mais de toute l'entreprise poétique de Jean de La Ceppède. En effet, « méditation » est, avec « contemplation » et « démonstration logique », la paraphrase la plus utilisée pour traduire le titre du recueil de La Ceppède, *Les Théorèmes*¹⁶. Dans notre poème, c'est le premier tercet qui nous livre en abrégé le contenu de cette méditation sur la signification de la couleur rouge : rouge-sang est en effet la couleur des péchés endossés (dans les deux sens du terme) par le Christ. De cette explication, on passe directement à la prière du second tercet où les deux images du manteau, celle du manteau-péché endossé et celle du manteau royal et protecteur, sont condensées : le Christ est prié de cacher les rouges péchés des humains dans les « sanglans replis du manteau de sa chair ».

Avec ce vers final, le périple figuratif est terminé. Le manteau réel jeté sur le dos du Christ, qui était aussi le signe visible de sa gloire et la figure des péchés endossés par lui, s'est finalement transformé en un manteau de chair. Au niveau rhétorique, nous sommes passés de l'ironie (la moquerie) à la métaphore (la gloire), puis à la métonymie (les péchés portés *sur* la peau), pour

16. Y a-t-il vraiment dans ce titre, comme le prétend P. Chilton (*The Poetry*, p. 216), une ambiguïté délibérée entre « contemplation » d'une part et « démonstration logique » de l'autre ? L'analyse de notre sonnet pencherait plutôt en faveur d'une compréhension pour ainsi dire « active » du terme de « contemplation » ou « méditation » (aussi à l'aide des annotations), ce qui désamorcerait quelque peu l'antagonisme entre les deux lectures proposées par Chilton.

finir avec une synecdoque (les péchés supportés *dans* la peau). Le rapprochement du divin avec l'humain a atteint son point culminant avec la synecdoque : Christ est devenu homme, mais il ne cesse de rester Dieu. L'identité est ainsi exclue.

Dans le « sonnet en rouge », La Ceppède a recours à plusieurs images superposées pour exprimer l'inspiration qui le fait écrire. Yvette Quenot a montré de manière concluante qu'un discours de Pierre Crespet est à l'origine de la plupart des images choisies par La Ceppède pour son sonnet en rouge¹⁷. Ce dernier y trouve notamment la réflexion sur le manteau rouge, l'image du sang qui arrose le croyant et même les larmes qui sont produites en échange contre le sang. La force de notre poète se montre cependant dans sa manière de reprendre, de développer et de combiner ces images à d'autres éléments fournis par la tradition pour en faire un texte hautement significatif et original. De l'iconographie médiévale, La Ceppède emprunte ainsi l'idée, absente chez Crespet, du crâne d'Adam arrosé et symboliquement lavé par le sang du Christ crucifié, une image qui se transforme à l'époque de la Contre-Réforme pour montrer souvent un crâne renversé, tel un calice accueillant le précieux liquide¹⁸. Mais c'est aussi l'imagerie eucharistique, très populaire à l'époque, qui a pu fournir son imagerie et sa rhétorique à La Ceppède à travers les représentations de miracles produits par et avec le sang du Christ pour prouver la vérité de la foi catholique et de son dogme central, la transsubstantiation. Merveilles de l'homophonie : le « sens mystérieux » du vers 7 est incarné dans le « sang » mystérieux du vers 8. Car contrairement à ce qui se passe chez Crespet, le sang du Christ n'est pas seulement, chez La Ceppède, ce qui fait couler les larmes ; bien plus, c'est selon la logique mystérieuse de la transsubstantiation que le sang est à la fois ce qui transforme les larmes (i.e. les colore, v. 6) et ce en quoi les larmes se transforment (v. 8)¹⁹. La même chose pour l'encre : le liquide qui coule des yeux *devient* celui qui est habituellement destiné à l'écriture. Les conséquences pour l'écrit sont énormes. On le sait depuis le *Docteur Faustus* de Christopher Marlowe : écrire, et *a fortiori* si-

17. Y. Quenot, *Les Lectures*, p. 218-9.

18. Voir James HALL, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris : Monfort, 1994, p. 127.

19. Voir F. Lestringant, *Une Sainte Horreur*, p. 265 : « Alors que les autres viandes se changent en nous et deviennent notre substance, celle-ci, à l'inverse, nous change en elle. »

gner de son sang, est une activité qui engage toute la responsabilité d'une personne, qui la lie de manière définitive à ce qu'elle a écrit. « Ensanglanter [s]es Carmes » signifie pour La Ceppède marquer une appartenance au sens fort du terme : ses poèmes relèvent certes de lui qui en est l'auteur, mais au-delà, ils sont inspirés — ou faudrait-il plutôt dire : influencés — par le Christ lui-même. Tel le sonnet qui se clôt sur l'évocation de la chair du Christ, l'écrit doit lui aussi être ramené à celui qui l'a sinon produit, du moins permis.

Car la muse chrétienne est une muse qui ne donne que pour mieux reprendre. Le glissement des figures rhétoriques qui produit le texte a une fin bien précise que les transformations successives du manteau et du liquide rouge mettent en évidence : tout est fait pour que le lecteur soit ramené au véritable point de départ, à cette origine qu'il s'agit de retrouver à l'aide, précisément, d'une méditation qui est aussi une déduction logique. Au terme du voyage iconographique, rhétorique et poétique que propose le sonnet en rouge, ce n'est pas le mouvement qui s'impose ; c'est le retour à la fixité de Dieu. À l'ouverture virtuellement illimitée des analogies thématiques, La Ceppède oppose la finalité d'une stratégie rhétorique qui vise à produire sa propre abolition dans une tautologie bienheureuse. La chaîne des sonnets de La Ceppède, dont le sonnet en rouge est un des joyaux, tient le lecteur fermement enchaîné.

Thomas HUNKELER
Université de Zurich