L'espace dans les *Théorèmes* de la Ceppède

Josiane Rieu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/11652>

DOI : 10.4000/narratologie.11652

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 331-342

ISBN : 291089746X

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Josiane Rieu, « L'espace dans les *Théorèmes* de la Ceppède », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 25 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/11652> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.11652>

Ce document a été généré automatiquement le 25 février 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

L'espace dans les *Théorèmes* de la Ceppède

Josiane Rieu

- ¹ L'espace, selon Kant, est la forme pure de l'intuition sensible, liée au sens externe, tandis que le temps est lié au sens interne : « l'espace seul peut ...faire que les choses deviennent pour nous des objets extérieurs »¹. Il peut alors sembler paradoxal d'étudier le traitement de l'espace dans la poésie religieuse, qui, par définition, cherche à dépasser les données du sensible pour accéder au plan spirituel, à opérer un mouvement d'intériorisation qui détourne complètement l'homme de son orientation habituelle vers le monde. Pourtant, l'ambivalence de la position du sujet, placé en situation de spectateur du monde, embrassant l'espace de son regard, et développant en lui un espace de méditation de plus en plus grand, y est peut être plus révélatrice de la problématique de la spatialité que dans les textes narratifs qui tendent à recréer une fiction d'espace à l'image du monde réel. Pour les philosophes, le monde extérieur et sa spatialité ne sauraient être des données de base, à l'intérieur desquelles se situerait l'homme, mais la conscience porte déjà l'espace, avant toute expérience sensible. Merleau-Ponty montre que l'espace est lié à la perception même que nous avons de notre corps. Or, le corps ne peut être considéré comme un objet parmi les autres, il est ce par quoi il y a des objets, ce qui demeure en permanence absolue, par opposition à « la permanence relative des objets à éclipse »². La spatialité du corps, seuil d'une intériorité essentielle, est marquée par l'interpénétration de l'objectif et du subjectif, de la réalité sensible et de la présence transcendante : « l'espace corporel peut se distinguer de l'espace extérieur et envelopper ses parties au lieu de les déployer parce qu'il est l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle... ». De même, selon les psychologues, la représentation du réel passe par le pouvoir de l'imaginaire mais aussi par la conscience du corps. Dans les images intérieures, dit SAMI-ALI, « se projette une subjectivité qui se constitue par le truchement du corps comme schéma de représentation, en constituant un espace, un temps et un objet. A la croisée du subjectif et de l'objectif, du rêve et de la perception, de l'affect et de la pensée, le corps propre, pris d'emblée dans une relation à l'autre dont la singularité est qu'elle précède les termes mêmes qu'elle relie, sous-tend toute représentation »³.

- 2 Cette conscience du philtre de l'imaginaire et du corporel dans la perception de l'espace, et donc de l'inévitable reconstruction de l'espace, habite la poésie religieuse du XVI^e siècle, et devient le lieu de discussions théologiques. Alors que la Réforme établit une hétérogénéité fondamentale entre les ordres mondain et spirituel, aboutissant à la condamnation des sens imaginatifs⁴, la Contre-réforme, inspirée par le mouvement ignacien, réhabilite l'utilisation du sensible et de l'imaginaire. Imaginer l'espace où se déroule la Passion du Christ, par exemple, est une étape vers la méditation de l'invisible. Le poète religieux doit donc maintenir une tension dans son texte, entre l'évocation sensible et son dépassement : la spatialité est alors comme décuplée, mise en scène et en abyme, pour conduire à l'intuition de l'atopie supérieure. C'est cette tension que nous voudrions envisager dans l'œuvre de La Ceppède.

I. La spatialité des Théorèmes : position du problème

- 3 Rappelons d'abord que Jean de La Ceppède (1550 ?-1623), conseiller au Parlement d'Aix (1578), puis Président de la Cour des Comptes (1586), est un humaniste et poète de la Contre-réforme⁵. Les *Théorèmes sur le sacré mystère de nostre Redemption* sont un recueil de poésie religieuse, publié en 1613 et 1622. Le terme de « théorèmes », selon l'étymologie, signifie « objet de contemplation »⁶, puis objet de spéculation abstraite.
- 4 La spatialité structure le recueil. Trois livres de cent sonnets chacun placent le lecteur-spectateur successivement dans les trois lieux du Drame : le Jardin (Jardin des Oliviers), le Palais (où se situe le procès de Jésus), le Calvaire (où se situent le supplice et la mort de Jésus). Chaque sonnet invite à la méditation d'un épisode de la Passion, comme autant de stations, et de gros plans, où chaque détail compte et est porteur de significations. Le lecteur doit imaginer la scène comme s'il y était transporté.
- 5 En cela, La Ceppède suit de près le modèle donné par Ignace de Loyola, dans ses *Exercices spirituels* (1548). La méthode ignacienne d'oraison mentale s'appuie sur l'application des sens : il s'agit de concentrer toute son énergie sur des images précises, puis d'étendre la réflexion à soi-même, dans sa situation présente, et enfin, d'élargir la méditation de soi aux vérités plus générales de la foi, jusqu'à la possibilité d'une révélation-contemplation. Les conseils de la première semaine sont révélateurs de cette attention à la visualisation spatiale :
- Le premier prélude est une certaine façon d'organiser l'espace. A ce propos il faut noter que dans toute contemplation ou méditation sur une réalité corporelle, par exemple le Christ, il nous faudra nous représenter, selon une certaine vision imaginaire, un lieu corporel représentant ce que nous contemplons, comme un temple, ou une montagne, lieu dans lequel nous puissions trouver le Christ Jésus ou la vierge Marie et tout ce qui concerne le thème de notre contemplation. Si au contraire est scrutée une réalité incorporelle, comme est la considération des péchés (...), la construction du lieu pourra être d'imaginer que nous voyions notre âme enfermée dans ce corps corruptible comme dans une prison, et l'homme lui-même exilé dans cette vallée de misère au milieu d'animaux sans raison⁷.
- 6 Dans la littérature mystique, l'espace imaginaire est organisé comme un théâtre intérieur, où se jouent les progrès de l'âme. Saint-Augustin avait décrit le « palais de la mémoire », et inauguré cette rétroversion de l'espace : le ciel, la terre, la mer même lorsqu'ils ne sont pas placés sous nos yeux sont vus au dedans de nous, par la mémoire. Et cet espace est infini : « un renforcement à perte de vue : l'on n'en saurait toucher le bout »⁸. C'est qu'il communique intérieurement avec l'Etre divin. Cet espace de l'âme

est atopie en son origine, mais a besoin d'une formulation spatiale et temporelle pour se manifester à nous, qui vivons sur le mode sensible, et devons traduire l'invisible en métaphores.

- 7 Thérèse d'Avila développe de la même façon la métaphore du « château intérieur ». Ce palais minuscule abrite un grand Roi :
 Mais quoi de plus admirable que de voir Celui qui remplirait mille et mille mondes de sa grandeur se renfermer dans une demeure aussi étroite ! (...) Mais le Seigneur (...) agrandit peu à peu sa capacité (...) il jouit de toutes les libertés parce qu'il a le pouvoir d'agrandir ce palais⁹.
- 8 Le but de cette extension spatiale spirituelle est néanmoins la fusion avec Dieu, qui absorbera tout espace : l'âme doit se vider de tout ce qui l'encombre inutilement et se remplir de Dieu seul ; l'oraison mentale doit se résoudre en oraison de quiétude, où l'âme ne voit ni des yeux du corps ni des yeux de l'âme, mais vit la présence accomplie de soi à soi (chapitre XXXIII).
- 9 La Ceppède entreprend une œuvre de conversion, en s'appuyant sur la double essence de la spatialité. Le sentiment de l'espace étant le seuil à partir duquel se joignent l'univers extérieur (saisi et recréé par le sujet) et l'univers intérieur du sujet, celui qui lui échappe et qui plonge ses racines dans le divin, en-deçà de tout espace et de tout temps. Dans les *Théorèmes*, l'espace réel, déjà fortement symbolique, puisqu'il s'agit de celui de la Passion, emplit l'espace imaginaire du lecteur, qui va s'y investir personnellement. C'est l'étape d'une identification et d'une écriture mimétique. Puis cet espace visualisé s'enrichit de références qui le démultiplient, en établissant des relations à d'autres épisodes bibliques par exemple. Cet effet de superposition empêche l'instauration d'un espace cadre où se fixerait l'imaginaire. Le lecteur est obligé de conduire constamment une lecture symbolique, d'aller de la spatialité imaginaire (narrative), qui déjà détourne le lecteur de la réalité extérieure, mais qui entretient encore avec elle une relation analogique, à l'intuition de l'atopie essentielle, irreprésentable, qui ne peut se manifester que dans un mouvement de dépassement permanent. Mais où a lieu ce mouvement, dans quel « espace » de retournement qui serait un non-lieu absolu ? Sans pouvoir thématiser cet espace intérieur, celui de la conscience — de l'« âme » pour la poésie spirituelle —, sans pouvoir le « voir » ni le représenter, on peut donner à percevoir les sauts spirituels (ou les déplacements exégétiques) qui sont son mode de fonctionnement. Or, cette représentation impossible du « lieu » de la transcendance du sujet, — qui est un « espace » en contre-champ de l'espace extérieur projeté —, peut être transposée analogiquement dans l'espace de fonctionnement du texte poétique lui-même.
- 10 L'espace textuel devient le lieu visible, cette fois objectivement représenté, des progrès de l'initiation qui s'accomplit au cours de la lecture.

II Les glissements de spatialités : le seuil de l'atopie

- 11 Tout d'abord, la spatialité de l'écriture prend une signification symbolique. Les trois livres de trois cents sonnets renvoient à la Trinité, mais aussi à l'image de la croix (la lettre tau en grec signifie 300). Le texte est défini d'emblée comme un propiciatoire (sonnet 1), et La Ceppède explique : « c'est-à-dire cette Croix (qui est le sujet de cet œuvre), dont le Propiciatoire du vieux Testament (...) feut la figure (...). Or la Croix du fils de Dieu a esté le vray Propiciatoire, qui nous réconciliant à la divine Majesté la nous

a rendue propice et favorable (...) C'est pourquoy S. Paul et S. Jean appellent nostre Crucifié Propiciatoire ou Propiciateur, et la Glose ordinaire de l'Exode explique Propiciatoire ; c'est-à-dire Jesus-Christ. » (p. 70). Le Texte met en perspective sa propre forme et les significations étagées de l'ancien et du nouveau testament ; le problème est bien celui d'une mise en correspondance des lieux : l'arche, premier propiciatoire, devient la Croix, qui devient Jésus, et tous ces lieux sont transfigurés par la valeur sacrée de « lieu de rédemption » ; le texte peut à son tour revêtir cette valeur, et devenir le lieu d'un enjeu spirituel. Lieu réel, puisque le lecteur le tient entre ses mains, et subit une « conversion » ou une évolution en cours de lecture.

- 12 La structure du recueil est aussi marquée par l'alternance d'un sonnet et de son commentaire en prose, qui opère une rupture de forme et de ton. L'auteur développe dans ces commentaires l'interprétation allégorique et théologique de tous les détails de la description donnés dans le poème, avec force référence aux Pères de l'Église et aux textes bibliques¹⁰ Ces méditations durent parfois plusieurs pages (comme pour expliquer la « sueur de sang » qui s'exprime de l'angoisse du Christ au mont des Oliviers, I, p. 142 à 171). Leur impersonnalité, selon Marie-Madeleine Fragonard¹¹, nie en quelque sorte les audaces et l'enthousiasme poétique, et obligent à une prise de distance.
- 13 Les sonnets eux-mêmes mettent en scène les décrochements de l'espace de la narration à l'espace de la réflexion théologique.
- 14 Tout d'abord, le poète utilise un art dramatique, visuel, et persuasif, de manière à susciter un effet de pathos cathartique chez le lecteur. Les mouvements pathétiques sont amplifiés par des monologues tragiques (comme lorsque le Soleil se retire devant la mort du Christ, Livre III, sonnet 65), ou par l'émotion de personnages-relais : « Ce qu'il souffre en son corps, je le souffre en mon cœur » dit Marie devant son fils supplicié (Livre III, sonnet 61). Le poète est aussi un personnage de relais. Il s'adresse souvent à son âme, — ou à l'âme humaine en général : « Où croupis-tu mon ame ?... Si tu veux avoir part au fruit de ce combat, / Il faut de près le suivre et luy faire adhérence. / Sors donc avecques luy... / Christ a quitté la pourpre : il te la faut quitter. / Il a repris sa robe : il te faut l'imiter... » (livre II, sonnet 93). L'espace est sans cesse sollicité et réinterprété sur le plan symbolique. Le poète commente d'ailleurs : « Pour suivre Jésus, il faut sortir avec luy du Prétoire ; c'est-à-dire des vaines grandeurs du monde, et de chez soy ; c'est-à-dire de l'amour de nous-mêmes... » (p. 445).
- 15 Il associe son écriture à un cheminement auprès du Christ : « Faites que vostre grâce à ce coup m'encourage Et me donne pouvoir de talonner vos pas » (I, sonnet 8) ; et par des effets de confusion des espaces narratif et méta-textuel, il situe le lieu de son écriture au lieu décrit. Au moment d'évoquer la nuit du Procès, il s'épouvante : « Les erreurs, les horreurs de cette nuit m'esfrayent (...) J'ay perdu le sentier que vos ennemis frayent, Je n'oy rien que glapir ces chiens qui vous abbayent. Comment pourray-je donc sçavoir vostre procès ? Rasseurez moy, mon Prince... » (II, sonnet 1).
- 16 A tout moment, le plan de la narration, avec son dynamisme propre et ses images hautes en couleurs, est dépassé par le sens allégorique et spirituel qui transforme l'image en symbole : « Tous vos faits, tous vos dits, ont un sens héroïque. / Est-ce pas pour monstrier, que cet acte tragique / Pour lequel vous priez, sera la liaison... » (Sonnet 30, livre I). Si le Christ tend d'abord sa main gauche pour y recevoir la blessure du clou, c'est que : « La gauche avec le cœur a plus de voisinage : Pour ce il veut que première on l'ouvre en témoignage Qu'il leur ouvre son cœur pour nous fermer

l'Enfer » (III, sonnet XIV). Le sonnet XXX du livre III est une méditation sur l'image 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 dechoit jamais, c'est la parole stable
 De ce Crucifié, dont la foy 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 ennemis¹², et nous tient à couvert.
 Et les oyseaux nichans en ces rameaux fragiles
 Sont nos affections, qui se guident agiles,
 Et se nichent aux trous dont ce corps est ouvert.

- 17 Ce poème est particulièrement intéressant parce qu'il offre une visualisation de l'espace de transposition allégorique, dans les trous ouverts du corps du Christ. Les blessures sont mises en correspondance avec les affections ou les faiblesses des hommes, rédimées par le supplice. Mais la croix et le corps structurent tout l'espace et attendent un remplissage des « vides » ainsi laissés au travail de la lecture. Le poème accomplit ce remplissage, en établissant les relations terme à terme, et en liant sans cesse un élément visuel et une notion abstraite (nos espoirs toujours verts).
- 18 La relation de participation affective à la scène se transforme donc en une relation intellectuelle de reconnaissance des sens allégoriques. Néanmoins, le texte ne se finit pas sur l'interprétation intellectuelle, mais au contraire, revient sur l'image.

III. Le retour de l'image : l'espace de l'incarnation

- 19 La dernière étape de ce parcours de lecture est la révélation qui permet de « voir », sous le spectacle, la vision symbolique dans sa simplicité et dans sa richesse de significations. Après avoir suggéré ces décrochements de l'imaginaire spatial, le texte se replie sur une image, dont la spatialité est écartelée et saturée de multiples résonances signifiantes.
- 20 Observons le travail de l'écriture où s'opère le retissage de l'imaginaire dans le beau sonnet 63 du livre II. Ce poème déploie toutes les significations de la couleur rouge du manteau jeté par dérision sur les épaules du Christ : ce manteau devient le symbole à la fois des péchés et du sang qui les rachète. Le poète demande d'avoir part à ce sang précieux, dans la douleur éprouvée par sympathie devant la scène, et dans son écriture même :

Aux Monarques vainqueurs 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 et Prince, et glorieux.
 O pourpre emplis mon test de ton jus précieux
 Et luy fay distiller mille pourprines larmes
 A tant que meditant ton sens mystérieux,
 Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces Carmes.
 Ta sanglante couleur figure nos péchéz
 Au dos de cest Agneau par le Père attachez :

Et ce Christ t'endossant se charge de nos crimes.
 O Christ, ô saint Agneau, daigne toy de cacher
 Tous mes rouges péchez (brindelles des abysmes)
 Dans les sanglans replis du manteau de ta chair.

- 21 Le poème part d'une réflexion sur la teinte rouge, dont le christ est « vestu », pour transformer cette couleur en substance sacrée, finalement incarnée dans les « sanglans replis du manteau de ta chair ». Il orchestre un itinéraire qui conduit de l'image sensible, presque superficielle, à ses significations allégoriques, et à la « visualisation » du mystère de l'Incarnation (dans le dernier tercet). Or, cette alchimie est explicitement réalisée par la médiation de l'œuvre poétique. Le poète demande à son tour l'ingestion de la couleur, et sa transsubstantiation (« O pourpre emplis mon test de ton jus précieux » v.5). Il lui donne d'abord une réalité lacrimale (« Et luy fay distiller mille pourprines larmes » v. 6), —c'est le stade de la participation pathétique—, et dans un deuxième stade, grâce à la méditation du sens sacré (v.7), il renouvelle la transformation des larmes en sang, pour donner vie à son œuvre, ainsi irriguée de l'inspiration divine (« A tant que méditant ton sens mystérieux / Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces Carmes »). Dans cette opération, il subit lui-même une métamorphose, rejoignant l'image du Christ, et accomplissant encore pour lui le mystère sacrificiel ; et par une seconde métamorphose, il fait du texte poétique le corps analogique qui pourra exprimer le sacré. De façon révélatrice, le poème mène le lecteur du déchiffrement allégorique de l'image, qui sépare et analyse les éléments de significations (« Ta sanglante couleur *figure* nos péchez » v.9), à une émotion nouvelle, où l'intensité de l'image est multipliée par l'infini réseau de sens qui parcourt le symbole rendu à sa complexité. Le rouge est celui du manteau de l'opprobre et de la victoire ; du sang qui rachète et des péchés (rouges du feu de l'enfer) qui sont rachetés.
- 22 L'échange des corps du Christ et de l'orant hante cette poésie de l'Incarnation, qui voudrait opérer la transposition corporelle et spatiale dans une ubiquité où se réaliserait la fusion avec le sacré. Pourquoi, demande le poète, des parfums pour embaumer le corps imputrescible du Christ ? « ...pour nous apprendre à parfumer nos cœurs, / De pensers, de desirs de l'ordure vaincueurs / Pour servir à ce mort de tombeau venerable./ Deffunct, qui seul pouvez nos desirs parfumez / De vos grâces, grand Dieu, soyez moy favorable, / A tant que dans mon cœur je vous puisse inhumer » (III, sonnet C). Par la médiation de la sensation olfactive s'accomplit l'accueil du Christ en soi, et l'interférence des espaces corporels. De même, Marie, pour soulager la soif de son fils supplicié, demandait que ses larmes montent vers lui, dans une vaporisation sublime où elle se serait fondue en lui :
- Ma substance fondue au feu de mon martyr
 S'escole par mes yeux ; voy la donq et l'attire
 Comme le Soleil va les vapeurs attirant.
 Ainsi tu recevras en toy-mesme ta Mère,
 Ainsi ta dure mort me sera moins amère,
 Si je puis soulager ton âme en expirant (III, sonnet 76).
- 23 Les images de la Passion subissent ainsi une appropriation collective, par le tissage poétique qui partout fait éclater les connexions infinies entre le modèle christique et la vie humaine, entre l'histoire sacrée et le présent du lecteur, entre l'espace évoqué et l'espace du poème même. Dans son « Vœu pour la fin de cet œuvre », le poète reprend l'image du sang que distillent ses vers :
- Voy mon offrande, et fay que le sang qui distile
 De mes vers, soit des tiens le doux ébatement.

Mais fay, Seigneur, aussi que ce soit ma délice,
 Qu'en poliçant autrui mon ame je police,
 Que je soy le premier de mon discours époint.

- 24 L'écriture voudrait être « sacrifice », et se confondre le plus possible avec ce « Propiciatoire » que le poète demandait à l'Esprit saint de lui apprendre à chanter au premier sonnet du livre I. L'acte d'écriture voudrait être un acte d'interpénétration des corps, — et du coup, des espaces sacré et humain.
- 25 En effet, par ces jeux de résonances entre les temps de l'humanité, entre l'humain et le divin, les Écritures deviennent lieu d'émotion, préparée par les mises en scène de chaque « moment ». Ces mises en scène, peu à peu leitmotifs, finissent par habiter l'imaginaire du lecteur, devenir un imaginaire à la fois collectif et personnel. Le texte poétique est donc un espace de relais, entre le texte sacré, narration originelle devenue inaccessible à cause de la corruption du monde¹³, et la prière personnelle qui doit se développer chez le lecteur au-delà de la lecture. Le texte propose comme modèle de lecture ou de pensée un entrecroisement perpétuel, qui intensifie, certes, son propre système, mais qui en même temps, suppose un prolongement dans la conscience et l'imaginaire d'un lecteur, et donc s'ouvre à une participation active qui le décentrera. L'espace textuel est un espace d'Incarnation provisoire.
- 26 Nous avons commencé cet exposé en rappelant que la représentation du corps détermine la représentation de l'espace, dans l'ambivalence du subjectif et de l'objectif. La poésie spirituelle de la Ceppède donne la clef de cette ambivalence, en liant la représentation spatiale à l'intuition de l'atopie essentielle, et en se fixant sur la double nature de la personne du Christ : sur sa corporalité et sur sa divinité, renvoyant en chaque lecteur à l'intrication de l'humanité et de l'étincelle divine qui l'habite.
- 27 C'est pourquoi le mystère de l'Incarnation¹⁴, rendu plus sensible dans les convulsions du corps divin souffrant, est à la fois le sujet de l'œuvre, et le processus de son écriture même : l'image incarne le mystère, et rédime la corporalité en l'irriguant de toutes parts du plus haut sens, en donnant à ressentir dans la participation pathétique la plus physique, les mouvements de l'esprit et du cœur qui ne cessent de repousser le seuil de perception de l'ailleurs.

NOTES

1. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Puf, 1974, p. 69.
2. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Tel, Gallimard, 1945, p. 108 ; deuxième citation p. 117.
3. SAMI-ALI, *Penser le somatique, Imaginaire et pathologie*, Bordas-Dunod, 1987, p. 3.
4. Voir PHILIPPE DENIS, « La Réforme et l'usage spirituel des cinq sens », in *Le Corps à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours, sous la dir. de J. Céard, M.M. Fontaine, et J.-C. Margolin, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.
5. A Avignon, il fréquente la confrérie de la Doctrine Chrétienne, qui vise à répandre une ferveur puissante, affective, dans l'esprit de la Contre-Réforme ; on y médite particulièrement le mystère

de la Passion. Quand Henri IV abjure le Protestantisme, La Ceppède revient à Aix, où il s'engage dans une série de missions juridiques et diplomatiques difficiles. Il publie à Lyon en 1594 *L'Imitation des Pseaumes de la Pénitence de David*, et à Toulouse en 1613 les *Théorèmes sur le sacré mystère de notre Rédemption*, suivis d'une *Seconde Partie des Théorèmes* en 1622.

6. La Ceppède utilise sans distinction « méditation » et « théorème », comme le remarque Yvette Quenot, dans son édition, Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le sacré mystère de notre redemption*, pub. par Yvette Quenot, S.T.F.M., Paris, Nizet, 1988-89, 2 vol., I, p. 60. Toutes nos références à La Ceppède renvoient à cette édition.

7. Ignace de LOYOLA, *Exercices spirituels*, trad. J.-C. Guy, Le Seuil, 1982, p. 69. Sur la question de la théâtralisation de l'âme, voir Michel de Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, Tel, 1982, p. 258 et suiv.

8. SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre X, 14-15, trad. Louis de Mondadon, Le Seuil, 1982, p. 259.

9. Thérèse d'AVILA, *Le Chemin de la perfection*, chapitre XXX, trad. du R. P. Grégoire de St Joseph, Paris, Le Seuil, 1961, p. 170.

10. Voir Françoise CHARPENTIER, « L'auto-commentaire de Jean de la Ceppède », *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire, France / Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, 1990 ; J. McIVER et J. PLANTIE, « Echos de la liturgie dans les Théorèmes de La Ceppède », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LIV, 1992, N° 1, p. 63-80.

11. Marie-Madeleine FRAGONARD, « Réécriture de soi et quête du sens dans les *Théorèmes* de Jean de La Ceppède », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, N° 10, 1988, p. 181-196.

12. Les trois ennemis sont le Diable, la Chair et le Monde.

13. La Ceppède l'explique dans son Avant-Propos A la France, *op. cit.*, t. I, p. 51-54.

14. C'est pourquoi Jean ROUSSET conclut ainsi son étude sur La Ceppède : « Dans l'univers si violemment incarné de La Ceppède, la communication de la Trinité à l'homme pécheur ne peut se faire qu'à travers le corps saignant de l'Intercesseur ; le Moi ne se reconnaît pleinement que dans le Vous qui l'enveloppe de ses "replis" », *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, p. 42.

AUTEUR

JOSIANE RIEU

Université de Nice-Sophia Antipolis