

Forma Dei, forma servi: les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes dévotionnels français du XVII^e siècle

« Celle qui ruine l'être, la beauté » (Yves Bonnefoy)

Le christianisme aurait fort bien pu ne jamais se poser la question de la beauté divine, à laquelle la Bible ne fait que fort peu allusion¹. Pourtant, les Pères de l'Église ont très tôt éprouvé le besoin d'envisager la Révélation dans sa dimension esthétique². La tradition philosophique hellénique les marquait trop profondément pour qu'ils puissent ignorer que la beauté est, depuis le *Phèdre* de Platon, le premier attribut de la divinité³. Il leur parut évident que le Dieu chrétien, qui contient toutes les perfections, possédait également celle-là; aussi saint Augustin invoque-t-il le Créateur comme la « *pulchritudo pulchrorum omnium*, beauté de toutes les beautés »⁴.

Mais le Dieu chrétien n'est pas cette lointaine divinité platonicienne confinée dans un monde idéal: lorsque le « Verbe s'est fait chair »⁵, le divin s'est intimement

1. Origène, déjà, s'était aperçu de ce silence, du moins en ce qui concerne le Nouveau Testament (*Contra Celsum*, livre VI, chap. LXXVI).

2. Qu'est-ce que la beauté pour les Pères de l'Église? Augustin lui-même s'interroge sur sa définition (« *Quid est ergo pulchrum? et quid est pulchritudo?* », *Confessions*, livre IV, chapitre XIII), d'autant plus difficile à cerner que de nombreux termes servent à l'évoquer (*species, forma, decor, pulchritudo*, voire *aptum* et *honestum*), et que ces mots ne sont pas exactement synonymes. Plusieurs traditions interfèrent: celle de Plotin, qui identifie beauté et lumière, mais aussi celle des stoïciens et de Cicéron, qui fait de la proportion et de la symétrie les fondements du beau. Saint Augustin hérite des deux courants: pour lui, la beauté résulte surtout de l'harmonie des *pondus, mensura* et *numerus*, mais exige aussi une *suavitas coloris* et la *claritas*. Pour une analyse rigoureuse de cette notion de beauté chez l'évêque d'Hippone, voir Jean-Michel Fontanier, *La Beauté selon saint Augustin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998; pour l'époque médiévale, voir Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* [1987], Paris, Grasset, 1997. Saint Thomas s'en tient à une définition ample: « *Pulchra dicuntur quae visa placent* » (*Somme théologique*, Ia Q2 Art 3 Resp).

3. *Phèdre*, 246 d.

4. *Confessions*, livre III, chapitre VI. Dans le même ouvrage, l'évêque d'Hippone s'écrie: « *Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi!* Que je me suis mis tardivement à t'aimer, ô beauté si ancienne et si neuve, que je me suis mis tardivement à t'aimer!». Il évoque ainsi la beauté de Dieu bien plus souvent que son infinité. Voir Étienne Gilson, « L'infinité divine chez saint Augustin », in *Augustinus magister*. Congrès international augustinien, Paris, Études augustiniennes, 1954, vol. I, p. 569-574.

5. Évangile de Jean, I, 14.

lié à la matière, chose impensable dans le cadre du platonisme. Jésus de Nazareth est en effet considéré par les chrétiens à la fois comme « Fils de l'Homme », ainsi qu'il s'appelait lui-même, mais aussi comme « Fils de Dieu », ces deux natures étant liées dans une personne unique. Saint Paul considère cette Incarnation comme une dégradation, ou plus exactement un anéantissement; le Christ, explique-t-il dans le deuxième chapitre de l'Épître aux Philippiens, s'est dépouillé de sa beauté divine (la *forma Dei*) pour revêtir la forme de l'homme esclave du péché, la *forma servi*:

Jésus-Christ [...] qui, ayant la forme et la nature de Dieu, n'a point cru que ce fût pour lui une usurpation d'être égal à Dieu, mais il s'est anéanti lui-même⁶ en prenant la forme et la nature de serviteur, en se rendant semblable aux hommes, et étant reconnu pour homme par tout ce qui a paru de lui au-dehors. Il s'est rabaissé lui-même, se rendant obéissant jusqu'à la mort, et la mort sur la Croix. C'est pourquoi Dieu l'a élevé par-dessus toutes choses.⁷

Les théologiens appellent cet anéantissement *exinanition* ou *kénose*; ce mot est issu du grec *kénos*, vide, et signifie que le Christ fait homme s'est comme vidé de sa gloire divine. Dans quelle mesure l'humiliation que s'est imposée la divinité en prenant chair a-t-elle détruit en même temps sa beauté? Que devient le Verbe, expression de la beauté éternelle de Dieu, dans ce corps qui a voulu se soumettre aux limites et aux épreuves de la condition humaine? Ou, pour poser la question de manière plus abrupte, Jésus était-il beau ou était-il laid, et quels peuvent bien être les enjeux théologiques et littéraires d'un pareil problème?⁸

Les Pères de l'Église s'intéressèrent de bonne heure à cette question, mais se heurtèrent d'emblée à un obstacle de taille: les Évangiles ne nous disent rien de l'apparence physique du charpentier de Galilée. Leur attention s'arrêta donc sur deux passages de l'Ancien Testament qui prophétisaient la venue du Messie, et dans lesquels ils virent comme une esquisse de son portrait: le verset 3 du Psaume XLIV et les versets 2 à 5 du chapitre LIII d'Isaïe. Mais ces deux textes sont contradictoires; le psaume de David affirme que le Messie sera « le plus beau des

6. Littéralement: « il se vida de lui-même ».

7. Philipp., II, 5-11 (traduction de la Bible de Port-Royal; éd. Philippe Sellier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990).

8. Sur l'importance de la dimension esthétique de la Révélation chrétienne, le livre fondamental est ici celui d'Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix. Aspects esthétiques de la Révélation*, Paris, Aubier, 1965-1983. Plusieurs travaux sont parus dans le sillage de ce grand ouvrage, en particulier celui de Francesca Aran Murphy, *Christ the Form of Beauty*, Edimbourg, T & T Clark, 1995, et *The Beauty of Christ: An Introduction to the Theology of Hans Urs von Balthasar*, éd. Bede McGregor et Thomas Norris, Edimbourg, T & T Clark, 1994.

enfants des hommes»⁹, tandis qu'Isaïe le dépeint comme «l'homme des douleurs», meurtri et disloqué: «Nous l'avons vu sans beauté ni éclat, ni aimable apparence »¹⁰. Lequel de ces deux passages nous décrit-il l'aspect de Jésus de Nazareth? Ou plutôt, car la Bible ne saurait se contredire, comment Jésus a-t-il pu être à la fois «le plus beau des enfants des hommes» et cet individu «sans forme ni beauté» annoncé par Isaïe? La question ne fut jamais résolue nettement; certains Pères, comme Tertullien, retiennent avant tout les versets d'Isaïe et en concluent que Jésus était d'apparence laide ou du moins très ordinaire; Origène penche pour des transfigurations intermittentes dans lesquelles se serait révélée par éclairs sa divinité. D'autres auteurs, comme Cyrille d'Alexandrie¹¹, Jean Chrysostome ou, parmi les Latins, Jérôme, insisteront au contraire sur l'éclat qui rayonne du visage du Christ. Pour résoudre la contradiction, Augustin affirme que la beauté du Christ est d'ordre spirituel: aux yeux du chrétien, le Messie reste beau, même sur la Croix, mais d'une beauté incorporelle qui lui vient de l'âme.

À l'âge baroque, ce débat intéressa tout particulièrement les poètes «dévotionnels» qui composaient des vies de Jésus. La plupart d'entre eux, qui s'inspiraient des méthodes de prière héritées de la *devotio moderna* et développées par les jésuites, souhaitaient que leurs ouvrages puissent fournir au chrétien un support visuel à sa méditation. Dans ces conditions, ils ne pouvaient ni ne voulaient éluder la question de la beauté du Christ. Loin d'esquiver cet épineux problème, ils en firent au contraire l'occasion d'une réflexion sur la nature et la définition de la beauté chrétienne. L'absence de doctrine figée sur la question permit à ces écrivains de proposer une réflexion complexe sur la liaison paradoxale de la beauté et de la laideur, et déboucha sur une redéfinition de ces notions. Refusant de limiter la beauté au simple respect de canons ou de règles de symétrie, ils partirent en quête d'une beauté différente de celle, trop froide et marmoréenne à leur goût, qu'avaient tentée d'imposer les humanistes. Aux froids rêves de pierre renaissants, ils cherchaient à substituer une beauté qui fût moins oubliée de la condition des hommes.

Ce bref parcours à travers quelques-unes de ces vies de Jésus tentera d'abord de présenter l'enjeu théologique d'un questionnement sur la beauté, avant de

9. Psaume XLIV, 3 (dans la numérotation de la Vulgate): «*Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis; propterea benedixit te Deus in aeternum*».

10. Isaïe, LIII, 2-3.

11. Christoph Schönborn, qui paraphrase l'opinion de ce Père, écrit: «Prendre au sérieux l'Incarnation exige de voir dans l'humanité du Verbe non pas un instrument, un vêtement, une demeure extérieure étrangère, mais "la chair du Dieu incorruptible". Il s'ensuit que si la chair est propre au Verbe et que si le Verbe reste le Verbe substantiel au Père, il garde alors, même en tant que Verbe incarné, sa "ressemblance avec Dieu le Père"» (*L'Icone du Christ. Fondements théologiques*, Paris, Le Cerf, 1986, p. 88).

montrer que les baroques se plaisent à faire de la Croix le lieu d'une atroce défiguration d'un Christ éclatant. La courte enquête s'achèvera sur la portée esthétique de la Passion : détruit-elle réellement la splendeur divine ? N'est-elle pas plutôt le lieu où se révèle paradoxalement une beauté que n'effraie pas la défiguration d'un corps martyrisé ?

« Le plus beau des enfants de hommes »

Le mot *forma*, employé par saint Paul dans le chapitre deuxième de la Lettre aux Philippiens, et souvent repris par les Pères, est capital¹² : il signifie à la fois en latin « forme » et « beauté ». Lors de la création d'Adam, dont Augustin dit qu'elle est une *formatio*, le premier homme s'est vu conférer une *forma*, image de Dieu qui mettait en lui une étincelle de la splendeur divine. La chute entraîna l'effacement de cette image. L'âme d'Adam cessa alors d'être le miroir du divin, perdit sa lumière et s'assombrit ; la *forma* s'oblitéra jusqu'à disparaître : le péché fut ainsi la cause d'un enlaidissement, d'une dé-formation qui laissa Adam et Ève difformes, moralement, mais aussi physiquement, puisque leurs corps furent désormais soumis à la maladie et à la mort. Au lieu d'être pris de remords, Adam en vint à haïr la beauté : devenus amants de la laideur, lui et ses descendants sont maintenant animés d'une « saphrophilie » qui les pousse à détruire et saccager le beau. C'est donc aussi pour faire face à ce désastre esthétique que Dieu envoie son Fils : la grâce du Christ seule peut accomplir la *re-formatio* de l'âme humaine, et sa dispensation passe paradoxalement par la défiguration sur la Croix. C'est cette dramatique de la beauté que racontent les poètes baroques de la vie de Jésus. Conscients de la dimension esthétique de la Rédemption, ils ne négligent jamais dans leurs vers l'aspect physique du Christ. La plupart considère que l'opération de *reformatio* est déjà visible sur les traits du Seigneur pendant sa vie terrestre : son corps humain, en parfaite harmonie avec sa nature divine, n'est pas entaché par le péché, et n'a donc rien de laid. Arnauld d'Andilly, solitaire de Port-Royal et poète de la vie du Christ, peut ainsi évoquer « l'auguste beauté »¹³ de Jésus, tandis que Nicolas Frénicle parle de « la belle architecture » de son corps¹⁴. Cette beauté du Christ est toujours liée à son éclat parce que le Fils est « lumière née de la lumière », *lumen de lumine*, ainsi que l'enseigne le *Credo* qui suit de près saint

12. Voir par exemple le Sermon 117, 2 de saint Augustin ; sur les implications esthétiques de la dialectique *formatio/deformatio/reformatio*, voir Carol Harrison, *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 140-191.

13. Robert Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, Paris, Camusat, 1634, strophe LXIII.

14. Nicolas Frénicle, *Jésus crucifié*, Paris, Camusat, 1636, p. 121.

Jean¹⁵. C'est surtout à l'occasion de la Transfiguration sur le Thabor que resplendit la beauté lumineuse de Jésus. Lazare de Sèlves compose à cette occasion un sonnet célébrant un Christ solaire :

Mortels qui admirez en ces beautés mortelles
Un teint blanc, un beau trait, et des yeux la lueur,
Venez voir la beauté, la clarté du Sauveur,
Et admirez en lui les beautés immortelles.

Sa face, vrai soleil des clartés éternelles,
Et ses habits passant les neiges en blancheur,
Cette nue, et la voix du Père et du Seigneur,
Et mille beaux rayons, et vives étincelles.

Christ, Élie, et Moïse, employant leur savoir
À discourir entre eux de l'excès du pouvoir,
De l'excès de sa mort, et de la grand'victoire,

De l'excès de vertu, de l'excès de bonté,
De l'excès de l'amour, de l'excès de beauté,
De l'excès de la grâce, et de l'excès de gloire¹⁶.

Toute rupture entre le corps terrene et l'âme divine est abolie dans cette épiphany où la divinité transparait dans la corporéité; le lecteur est frappé de la disjonction entre le texte évangélique, qui ne mentionne pas la beauté de l'événement, et le caractère central que cette notion revêt dans ce poème. La beauté y est « excessive » en ce qu'elle est surnaturelle et dépasse les facultés humaines: le simple mortel, dont les yeux sont affaiblis par le péché, ne saurait voir la splendeur divine, car une telle apparition est pour lui aveuglante; sur le plan doctrinal, cet « excès » renvoie aussi à la générosité du Christ dont la grâce est « surabondante » parce qu'elle doit excéder nos péchés¹⁷.

Cette théophanie est toutefois exceptionnelle dans la vie de Jésus qui, le plus souvent, renferme sa gloire en vertu de cette « humilité » dont parle la Lettre aux Philippéens; Jésus-Christ est avant tout un Dieu caché, qui ne s'est dépouillé de l'humilité de la *forma servi* qu'au moment de cet épisode sur le mont Thabor. L'évocation de la beauté dans les scènes de Transfiguration sert surtout de contrepoint à la description des horreurs de la Passion, moment où s'occulte la divinité du Christ et où sa beauté est bafouée par la cruauté des hommes.

15. « La lumière brille dans les ténèbres », Évangile de Jean, I, 5.

16. Lazare de Sèlves, *Poésies spirituelles* (1620), éd. L. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1983, p. 50, « Sur l'Évangile de la Transfiguration ».

17. Épître aux Romains, v, 20.

« Nous l'avons vu sans beauté ni éclat » : le Christ, monstre sans figure

La peinture de la Renaissance avait le plus souvent tenté d'épargner au Christ l'humiliation de la Passion : Jésus reste chez Carpaccio¹⁸ un éphèbe parfait, un Apollon à l'antique ; chez Mantegna, sa mort tranquille se déroule sous un ciel bleu azur¹⁹. Il en va de même en poésie, où Ronsard fait du Dieu incarné un « Hercule chrétien »²⁰. Le XVII^e siècle en revanche, qui renoue avec les représentations médiévales du Christ souffrant, met en scène avec une délectation jubilatoire les souffrances de la semaine sainte²¹. La foi baroque, surtout en milieu catholique, est fondée sur la confiance dans l'affectivité et les émotions, aussi les poètes usent-ils de tous les procédés dont ils disposent pour renforcer le pathétique de leurs descriptions. L'antithèse entre la beauté du Christ glorieux et cette défiguration sanglante qu'il subit lors de sa Passion participe d'une volonté d'émouvoir à tout prix, et l'évocation préalable de l'excès de beauté du Christ rend encore plus scandaleuse l'altération de sa *forma* au milieu des souffrances qu'il endure. Les poètes rivalisent d'ingéniosité pour décrire la métamorphose du bel enfant des Psaumes en ce monstre difforme, « sans éclat ni belle apparence », prophétisé par Isaïe. Les poètes baroques donnent ainsi de la Flagellation des descriptions innombrables et interminables, disproportionnées lorsque l'on considère le texte des Évangiles où l'épisode est relaté en quelques mots²². À la suite des auteurs médié-

18. Voir par exemple sa « Lamentation sur le Christ mort ».

19. Émile Mâle observe, en peinture, cette évolution radicale : « Le corps livide du crucifié se détache sur un ciel noir, éclairé de pâles lueurs, un ciel plein de menaces... au XV^e siècle, la Croix se dressait sous un ciel d'azur et il y avait entre la mort du Fils de Dieu et la sérénité de la nature un contraste qui attendrissait les âmes mystiques : le monde sauvé par le Rédempteur semblait sourire [...]. Le XVII^e siècle est grave comme le XII^e, qui représenta au pied de la Croix les éléments épouvantés par la mort du créateur de l'Univers » (*L'Art religieux du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 213).

20. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1994, t. II, p. 525-532.

21. Pour Émile Mâle, la peinture se fait l'écho de modifications profondes de la sensibilité : « Les scènes de la Passion, dont le caractère douloureux avait été voilé par les artistes de la Renaissance, reparurent au XVII^e siècle, aussi pathétiques qu'au XV^e. Il est curieux de voir renaître, au temps de la Contre-Réforme, l'esprit de la fin du Moyen Âge. L'art qui exaltait l'extase, la vision, le martyr, qui épouvantait la chrétienté en lui montrant la hideuse figure de la mort, ne pouvait manquer de remuer la sensibilité en racontant la Passion. Les écrivains religieux s'emparèrent des pages les plus tragiques des mystiques du XV^e et y ajoutèrent des traits nouveaux. L'art du XVII^e siècle, que Poussin, Philippe de Champaigne et Le Brun nous ont habitués à considérer comme un art de raison, fut en Europe un art de passion » (*op. cit.*, p. 208).

22. Sur la disproportion entre la sobriété des sources évangéliques et le traitement hyperbolique du thème dans l'iconographie chrétienne au XV^e et au XVII^e siècles, voir Louis Réau, *L'Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957, t. II, p. 452.

vaux, en particulier sainte Brigitte de Suède dont les visions ont exercé une grande influence sur cette littérature, ils prennent le temps de représenter longuement l'acharnement des bourreaux sur leur divine victime²³. Il s'agit toujours de permettre au méditant de visualiser ces scènes où coulent le sang et les larmes :

Ô divine Marie, espoir des affligés,
Figurez-moi l'horreur des bourreaux enragés,
Les fouets rouges de sang, les clous et les épines,
Et les cris forcenés de ces troupes mutines
Qui demandent la mort d'un Dieu qui les chérit²⁴.

La confrontation du beau corps du Christ avec les faces patibulaires et animales des tortionnaires sert avant tout à accuser la tension dramatique et à provoquer les larmes du dévot. Chez Bigre, la Flagellation confine à la dissection ; à force d'être battu de coups de fouets, le Christ est si écorché que sa chair est à vif et que l'Homme-Dieu laisse voir à nu l'intérieur même de son corps tourmenté :

Dans ce corps mis en proie à ces dénaturés
Rien ne reste d'entier aux membres déchirés,
Ce pitoyable corps, dont l'image m'effraie
Dépouillé de sa peau ne paraît qu'une plaie,
Tant de muscles, de nerfs, et d'organes divers
Sous les coups redoublés tressaillent découverts²⁵.

Cette anatomie quasi médicale du Christ possède un sens théologique précis : il s'agit de montrer que le Fils de Dieu est vraiment un homme et qu'il a donc vraiment souffert pendant sa Passion, ce que n'iaient un certain nombre d'hérésies christologiques. Cette scène est orchestrée par des tortionnaires en nombre indéterminé, mais à la mesure de l'horreur qu'ils provoquent :

Quoi, tigres forcenés, vous osez déchirer
Ce saint corps que le ciel fait gloire d'adorer,
Et sa mort est l'objet de vos rages brutales ?
Barbares furieux, monstres dénaturés,
Vous saurez dans l'horreur des peines infernales
Combien est grand celui que vous défigurez²⁶.

23. *Les Révélations* de la sainte connurent à l'époque moderne de nombreuses rééditions, en particulier *Revelationes caelestes*, Monachii, Wagner et Hermann, 1680, livre I, chapitre X, p. 17-18.

24. N. Frénicle, *Jésus crucifié*, p. 3.

25. Bigre, *Jésus mourant. Poème dédié à la reine*, Paris, Pierre Moreau, 1644, p. 28. L'idée d'un Christ que les coups finissent par écorcher vient de sainte Brigitte : « *Verberatum usque ad costas, ita ut costae ejus viderentur* ».

26. Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, strophe XLV.

Les bourreaux ici décrits par Arnauld d'Andilly ne sont en fait que l'extériorisation de notre propre sadisme : ils sont toujours des « monstres » grimaçants et dif-formes parce qu'ils sont pécheurs et donc dé-formés par leurs crimes. Le résultat de cet acharnement est l'évanouissement de la beauté divine, déploré ici par Gabrielle de Coignart :

Mon âme, élève-toi, vois son sacré visage
 Qui chasse de ton cœur tout ténébreux nuage,
 Contemple la clarté et lumière des cieus,
 Ces beaux yeux amoureux et sa face admirée
 [Est] pour nos péchés toute défigurée ²⁷.

La plus beau des humains a perdu sa figure,
 Et la même beauté est tournée en laidure,
 Et la très pure chair de son corps délicat
 A perdu la splendeur de son divin éclat ²⁸.

Dans ce passage où l'on entend les échos du chapitre d'Isaïe cité plus haut, la splendeur et la *claritas*, promises au corps glorieux des ressuscités et dont la Transfiguration avait donné un avant-goût, se sont ici dissipées. D'autres poètes préfèrent au terme de « défiguré » celui, plus paulinien et augustinien, de « déformer ». En fait, au cours de la Passion, le Christ perd non seulement sa beauté, mais au sens propre sa « forme humaine » ; sans figure ni visage, il n'est plus aux yeux des poètes dévotionnels qu'une créature monstrueuse ; amoureux des « barbares » qu'il est venu sauver, « l'homme des douleurs » a dû se rendre semblable à eux et devient lui-même, bien que dans un autre sens, l'un de ces « hommes de sang qui n'ont plus rien d'humain » dont parle Bigre pour désigner les bourreaux ²⁹. Pour sauver ces monstres qui représentent toute l'humanité pécheresse, il a en effet fallu que Jésus se rende semblable à ses assaillants et laisse s'effacer en lui aussi l'image divine ; très caractéristiques sont ces deux vers de Gevry, variation sur *l'ecce homo* : « Voilà l'homme pour toi si chargé de souffrances, Et si défiguré qu'on ne le connaît plus » ³⁰. *L'ostentatio Dei*, monstration du Christ devant le prétoire, devient ici exhibition d'un monstre sans identité. Une ironie sourde et terrible jaillit de ces *ecce homo* baroques, dans la mesure où la créature que Pilate présente à la foule n'a précisément plus rien d'humain : « on doute si d'un homme il fut l'ombre ou l'image » ³¹,

27. Gabrielle de Coignart, « Discours sur la Passion de Notre Sauveur JC », in « Vers chrétiens », in *Œuvres chrétiennes* [...], éd. Colette H. Winn, Paris, Droz, 1995, p. 463.

28. *Ibid.*, p. 495.

29. Bigre, *Jésus mourant*, p. 27.

30. Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 93.

31. *Ibid.*, p. 119.

écrit encore Gevry; Dieu lui-même ne reconnaît plus son fils dans cette victime de l'abjection universelle :

Dans cet état affreux, Père plein de courroux!
Regardez votre Fils! Le reconnaissez-vous?
Qu'il meure, dit ce Dieu, je le veux, je l'ordonne ³².

Dans cette description de Bonnacamp, il ne s'agit ni bien sûr du Christ en gloire, ni non plus du Christ souffrant, mais d'un être sans forme, sans figure et sans visage, du rebut de l'univers. En rendant méconnaissable le Christ martyrisé, le poète joue certes sur le registre de l'affectivité et agit sur les fibres sensibles du lecteur, mais une telle description, pour exagérée qu'elle soit, est justifiée par la dialectique paulinienne de la *deformatio* et de la *reformatio*. Le pathétique et l'outrance pourront être jugés de mauvais goût, ils n'ont toutefois rien de gratuit : ils signifient que, pour dépasser la laideur, le Christ doit faire l'expérience de l'in-forme et perdre son visage dont Lévinas a montré qu'il constituait le socle de l'idée même d'humanité. Les tortures et la mort de Jésus sont le lieu d'un travail du négatif qui implique l'acceptation de la perte de la beauté : dans la mesure où celle-ci doit s'aliéner dans la matière informe pour relever cette dernière de sa difformité, le passage par la laideur devient un moment essentiel de l'œuvre de Rédemption.

La *kalokaghatie* du Christ rayonnant de la Transfiguration est donc scandaleusement brisée et détruite aux jours sombres de la Passion. Mais cet acharnement n'est possible que parce la défiguration du beau Dieu fait partie du plan de la Rédemption.

« Tout couvert d'une éclipse profonde » : *pulchritudo abscondita*

Les coups d'étrivières reçus par le Christ ne parviendront pas à anéantir totalement sa beauté. Les poètes soulignent volontiers l'incorruptibilité de Dieu au moment même où ils le décrivent en proie au supplice :

Lors chacun se résout de traduire au prétoire
Ce grand Dieu que les cieux ne sauraient contenir,
Et d'y presser l'arrêt qui supprime sa gloire,
Elle de qui l'éclat ne peut jamais finir. ³³

32. De Bonnacamp, « Sur la Flagellation. Sonnet », in *Sonnets sur les principaux mystères de la naissance, de la vie, de la mort et de la Résurrection du Fils de Dieu*, Vennes [Vannes], Guillaume le Sieur, 1687, p. 43.

33. Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 59.

Malgré leur triomphe provisoire, le vandalisme qu'exercent les Romains contre le Christ est voué à l'échec: la tentative pour supprimer sa gloire se heurte à l'éternité de son «éclat», cette *claritas* promise aux corps des ressuscités. Mais quelle peut être cette beauté qui résiste au martyre, ou même qui a besoin du martyre pour se révéler pleinement?

On peut noter tout d'abord que cette beauté paradoxale de l'homme des douleurs n'est pas de l'ordre d'une transposition: rien ici qui puisse ressortir à l'idéal du *kalos kaghatos*. Cette beauté du supplice ne peut être que fort différente de la perfection plastique dont la Renaissance avait fait un paradigme esthétique. Pour ces poètes à la logique à la fois perverse et théologiquement très sûre, la défiguration est non pas un obstacle à l'expression de la beauté du Verbe, mais au contraire un moment de sa réalisation; ils vont nous montrer non seulement que la beauté du Christ subsiste dans sa Passion, mais que cette défiguration est la condition qui rend possible l'épiphanie de la beauté divine au sein du supplice. Si Dieu passe de la *forma Dei* à la *forma servi*, fait-il autre chose que passer d'une beauté à une autre, en vertu même de la double signification du mot *forma*? Nous prendrons pour tenter de le montrer l'exemple de deux couronnements d'épines, l'un de Jacques de Gevry et l'autre d'Arnauld d'Andilly; dans ces deux stations du chemin de croix, ils rendent au roi de carnaval, affublé d'un vieux manteau et d'un sceptre de roseau, la beauté majestueuse du roi de gloire:

Puis le couvrent de pourpre, et sous cette écarlate
 Que le temps a rongé et réduite à lambeaux,
 L'on voit cet amoureux où la constance éclate,
 Qui brave la douleur, l'opprobre et ses bourreaux;

 Qui rend à ce manteau, mais avec avantage,
 L'éclat de sa couleur qu'il reprend dans son sang,
 Et par la cruauté qui sans cesse l'outrage,
 Montre que la souffrance aime et suit l'innocent ³⁴.

Le sang métamorphose la laideur de la guenille et lui redonne l'éclat de sa pourpre perdue avec une intensité que le manteau n'avait jamais connue: le poète transforme ainsi la scène de la Dérision en métaphore de l'opération rédemptrice du Christ, dont le sang versé rend à l'homme enlaidi par ses crimes une beauté plus grande que celle d'Adam au paradis. Le sang répandu, qui assure le salut des hommes, est empreint de beauté et confère la beauté; il n'est plus considéré comme la conséquence de la violence injuste exercée contre l'innocent, mais comme la pierre alchimique qui change la boue en or et permet de restaurer la

34. Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 87.

beauté perdue; le manteau que les Romains font endosser à Jésus pour s'en moquer est ainsi le premier objet à bénéficier de l'œuvre de *reformatio*: les lambeaux de pourpre revêtent, tout luisants du précieux liquide, une splendeur inattendue. De même, pour Arnauld d'Andilly, le corps démembré du Messie surpasse toutes les beautés terrestres; voici en effet sa paraphrase de la scène du couronnement d'épines par les soldats romains de Pilate :

Que la pourpre des rois cède à cette écarlate
 Que ces méchants, ô Dieu, te donnent pour manteau;
 Ton sang fait qu'aujourd'hui le rubis est moins beau,
 Bien que d'un feu si vif à nos yeux il éclate.
 Les épines qu'on teint dans ce sang non pareil
 Effacent la splendeur des rayons du soleil [...] ³⁵.

Ce n'est pas ici malgré le déshonneur qu'on lui fait subir que le Christ reste beau, c'est au contraire le martyre lui-même qui confère à Jésus une perfection d'ordre esthétique: le rubis et le soleil, métaphores topiques de la beauté, sont supplantés par le sang du Sauveur. La *kalokaghatie* des Grecs est ici entièrement subvertie: il ne s'agit plus, comme pour la Diotime du *Banquet*, de retrouver la beauté transcendante par la médiation des corps sensibles, mais de la découvrir dans l'horreur d'un corps martyrisé. Le *splendor* n'irradie pas à travers une chair spiritualisée et lumineuse, il se révèle au contraire à travers la forme d'un Christ sanglant et défiguré. La Flagellation n'est plus ici effacement de la *forma Dei*, mais le seul lieu où peut encore se manifester réellement la beauté divine, dans la mesure où c'est en assumant une totale identité avec la chair pécheresse ³⁶ et en prenant sur lui la difformité humaine que le Messie la divinise et la re-forme. Nous sommes loin, ici, de la position de saint Augustin, qui distinguait entre la laideur du corps crucifié et la beauté de l'âme christique, visible par les seuls yeux de la foi ³⁷. Les baroques estiment plutôt que le Christ dans sa Passion est au fond l'expression la plus parfaite, bien que paradoxale, de la beauté absolue, voire la source de toute vraie beauté.

D'une colline à l'autre, du Thabor au Golgotha, la définition de la beauté s'est singulièrement compliquée. La montagne de la Transfiguration n'était que le lieu d'une théophanie somme toute classique ³⁸ et au fond inutile: la magnificence

35. Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, strophe XLVI.

36. Saint Paul, *Épître aux Romains*, VIII, 3.

37. « *Quam rem amamus in Christo?* », demande Augustin, « *membra crucifixia, latus perforatum, an caritatem?* »; la question est purement rhétorique, car pour lui, il ne fait pas de doute que « *caritas amatur* » (*Enarrationes in psalmos*, ps. 127, § 8).

38. Cf. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 675-682; Euripide, *Bacchantes*, 230-231, etc.

divine qui resplendit ce jour-là ne servit pas au salut des hommes ; elle terrassa les apôtres effrayés de tant de gloire et cette vision, qui n'était pas à leur mesure, les aveugla au lieu de les éclairer. Certes, le Christ y révéla sa beauté, mais dans un foudroiement jupitérien insupportable. Le mot « excès », répété huit fois dans le sonnet de Lazare de Sèlves cité plus haut, mérite d'être pris au sérieux et considéré dans sa valeur négative : la beauté transcendante et absolue n'est pas ce qui convient au monde déchu. La révélation du Thabor, presque clinquante à force d'être fulgurante, n'était pas proportionnée aux capacités ni aux besoins des hommes ; l'effet de sidération qu'elle provoqua paralysa les apôtres au lieu de les libérer. La véritable épiphanie se réalisa, contre toute attente, chez Pilate et sur le Golgotha : c'est dans le spectacle affreux et pourtant ordinaire d'un corps supplicié que se dévoile la vraie beauté surnaturelle et miraculeusement rédemptrice. En se dépouillant de sa gloire et en prenant sur lui la monstruosité de l'homme criminel, Dieu glorifie la chair souffrante ; il étend ainsi son règne jusqu'à y inclure, pour le transformer, ce qui fut le royaume de la laideur, des ténèbres et du péché³⁹. Aussi n'est-ce ni par hasard, ni par une ironie déplacée que Lazare de Sèlves emploie encore le mot « transfiguré » pour désigner le Christ en Croix :

Ce visage si beau, où toute grâce abonde,
Qui des plus saints esprits est si fort désiré,
Il ressemble au soleil, il est transfiguré,
Car il est tout couvert d'une éclipse profonde⁴⁰.

La comparaison inattendue du Dieu martyr au soleil n'est pas une pointe brillante et ornementale : elle met sur le même plan l'éternelle beauté de Dieu et la lumière solaire inépuisable ; elle signifie que, même au milieu des tortures, le Christ reste le soleil du monde : l'éclipse, en tant qu'elle est absence et manque, désigne encore, en creux, l'astre du jour ; dans ce soleil noir de la Croix sur laquelle se déroule une Transfiguration à rebours, la divinité de Jésus se donne à voir sur un mode bien différent de celui du Thabor, où elle étincela avec tant d'« excès » et presque de maladresse⁴¹. Ici, c'est dans sa propre disparition que se dévoile la présence du beau Dieu caché⁴². Sans grandiloquence et sans brillant tapageur, la beauté divine apparaît dans l'humilité et l'abjection ; loin du faste et de l'éclat, rayonnante seulement de son horreur, cette beauté chrétienne, qui défie toutes les normes de l'esthétique, n'est-elle pas ce qu'au XVII^e siècle on appelle le *sublime* ?

39. Voir H. Urs von Balthazar, *La Gloire et la Croix*, op. cit.

40. Lazare de Sèlves, « Contemplation de Notre Seigneur Jésus-Christ élevé en Croix », strophe LVII, in *Poésies spirituelles*, p. 96.

41. Platon notait également, de son côté, que la confrontation avec le beau provoque l'effroi (*Phèdre*, 250 d).

42. Cf. saint Paul, Épître aux Colossiens, II, 3.

La poésie dévotionnelle de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle offre ainsi au vieux débat sur la beauté du Christ une richesse et une originalité nouvelles. En cette époque baroque caractérisée par l'« excès » et où s'effondrent l'harmonie de la Renaissance et l'idéal du *kalon kaghaton*⁴³, la christologie catholique justifie le développement d'une poésie du morbide et de la défiguration ; les poètes se délectent du spectacle de la beauté saccagée et sont fascinés par la décomposition de la forme : le Christ est pour eux le beau monstre, éclatant d'une « horrible beauté⁴⁴ » ; mais s'il accepte de prendre sur lui notre nature corrompue, c'est pour la purifier, la diviniser, et l'embellir. La lumière étrange de la Passion permet au chrétien d'échapper à cette léthargie esthétique qui réduirait la beauté à la simple perception qu'en reçoivent les sens – ordre, proportion, symétrie –, et lui permet aussi de reconnaître la vraie beauté jusque dans la souffrance du martyr. Loin de toute niaiserie benoîtement sulpicienne, plus loin encore de tout esthétisme, les scènes de Flagellation et de Crucifixion de la poésie baroque cristallisent ainsi les incertitudes d'une réflexion sur le beau tourmentée et perverse : au moment de la mort de l'Homme-Dieu, les notions flottantes de beauté et de laid en viennent à se confondre dans une relation de glissements et de renversements continuels ; bien plus que l'opposé antithétique du beau, le laid devient non seulement la menace toute proche dans laquelle la beauté risque à tout moment de s'abîmer, mais aussi, surtout, la condition paradoxale de sa révélation.

Tony GHEERAERT
Université de Rouen

43. Voir sur ce point Michèle Clément, *Une Poétique de crise. Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Champion, 1996.

44. Cette étonnante formule est de Baudelaire.

