



HAL
open science

Forma servi, forma Dei: les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes religieux français de l'âge baroque (1570-1640)

Tony Gheeraert

► To cite this version:

Tony Gheeraert. Forma servi, forma Dei: les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes religieux français de l'âge baroque (1570-1640). *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque XVIe-XVIIIe siècles*, 2000, Paris, France. pp.21-33. hal-02057734

HAL Id: hal-02057734

<https://hal.science/hal-02057734>

Submitted on 7 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FORMA DEI, FORMA SERVI

LES PARADOXES DE LA BEAUTE DU CHRIST CHEZ QUELQUES POETES DEVOTIONNELS DU XVII^E SIECLE

« Celle qui ruine l'être, la beauté
Sera suppliciée, mise à la roue,
Déshonorée, dite coupable, faite sang
Et cri et nuit, de toute joie dépossédée [...] »
(Yves Bonnefoy, Hier régnant désert, « la beauté »)

Le christianisme aurait fort bien pu ne jamais se poser la question de la beauté divine, à laquelle le Nouveau ni l'Ancien Testaments ne font presque jamais 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, possédât aussi celle-là ; aussi saint Augustin invoque-t-il le Créateur comme la « *pulchritudo pulchrorum omnium*, beauté de toutes les beautés⁴ ». Il arrive souvent aux poètes mystiques de l'âge baroque d'évoquer cette beauté

¹ Origène, déjà, s'était aperçu de ce silence du Nouveau Testament (*Contra Celsum*, livre VI, chap. 76).

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 13), 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, et 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 chez Augustin, voir Jean-Michel Fontanier, *La Beauté selon saint Augustin*, Rennes, P.U. 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 Q 2 Art 3 Resp).

³ *Phèdre*, 246 d.

⁴ *Confessions*, livre III, chapitre 6. 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 la beauté de Dieu est 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. 1, p. 569-574.

inaccessible; la religieuse Anne de Marquets écrit ainsi :

Las! quand serai-je ici en ce lieu déifique,
Pour lui chanter quelque divin cantique,
Et le louer à perpétuité?

Et quand verrai-je ainsi que je désire
Cette beauté que j'adore et admire,
Où gît tout l'heur de ma félicité?⁵

Le ton est élégiaque est discrètement mélancolique car, comme le note Plotin⁶, le désir de beauté est toujours constat d'une perte et nostalgie d'une absence. François Malaval, poète et mystique, est plus affirmatif quand il exhorte à l'amour de la « beauté souveraine » de Dieu: celle du monde, explique-t-il, ne la vaut pas:

Aimons la beauté souveraine,
Et par une immortelle chaîne,
Attachons-nous à ses appâts.
De tout ce qu'on voit d'estimable,
Elle est l'objet le plus aimable,
Tout l'univers ne la vaut pas.⁷

Mais le Dieu chrétien n'est pas la lointaine divinité platonicienne, confinée dans un monde idéal: lorsque le « Verbe s'est fait chair »⁸, le divin s'est intimement lié à la matière, chose impensable dans le 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*:

⁵ Anne de Marquets, « De la Beauté et excellence de Dieu », in *Les Divines poésies de Marc-Antoine Flaminius*, Paris, Nicolas Chesneau, 1568, sonnet III, p. 54. Sur cette poétesse, voir Évelyne Berriot-Salvadore, « Anne de Marquets: une nonnain latinisante », in *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique. 1550-1680*, éd. Pascale Blum et Anne Mantéro, Paris, Champion, 1999.

⁶ La contemplation de la beauté du monde est en effet pour lui une beauté inférieure qui ne peut que faire ressentir plus cruellement l'absence de la beauté parfaite (*Ennéades*, 5, 5, 12).

⁷ François Malaval, « Diverses élévations à Dieu par les choses sensibles », in *Poésies spirituelles*, Paris, Michallet, 1671, livre IV, p. 216. Les vers de ce mystique, né en 1627 et mort en 1719, sont d'autant plus touchants qu'il fut privé de la vue dès le berceau, à la suite d'un accident. Ses ouvrages développent une théologie proche du quiétisme de Molinos, et certains ont été mis à l'Index, mais il chercha à ne point se séparer de l'Église.

⁸ « *Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis; et vidimus gloriam ejus* », Jean, 1, 14.

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-même⁹ 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.¹⁰

Les théologiens appellent *exinanition* ou *kénose* cet anéantissement, du grec *κενος*, vide, parce 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 problème¹¹?

Les Pères de l'Église se sont de bonne heure intéressés à cette question, mais ils se heurtèrent d'emblée à un obstacle de taille: les Évangiles ne nous disent rien de l'apparence physique du charpentier de Galilée. Pour remédier à ce silence du Nouveau Testament, les Pères se tournèrent vers l'Ancien. Les événements relatés par la Bible juive sont bien sûrs antérieurs à la naissance de Jésus, mais celui-ci est identifié par les Pères au Messie d'Israël annoncé par les prophètes, aussi tentèrent-ils de découvrir dans la première partie de la Bible sinon son portrait, du moins une esquisse de ce que put être son apparence. Leur attention s'arrêta sur deux passages clés, le verset 3 du *Psaume* 44 et les versets 2 à 5 du chapitre 53 d'*Isaïe*. Mais ces deux textes sont contradictoires. Le psaume de David affirme d'une part que le Messie sera « le plus beau des enfants des

⁹ Littéralement: il se vida de lui-même.

¹⁰ « *Hoc enim sentite in vobis, quod et in Christi Jesu, cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo; sed semetipsum exinanivit, formam servi accipiens, in similitudinem hominum factum, et habitu inventus ut homo. Humiliavit semetipsum, faciens obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et donavit illi nomen quod est super omne nomen, ut in nomine Jesu omne genu flectatur caelestium, terrestrium, et infernorum, et omnis lingua confiteatur quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris* », *Philip.*, 2, 5-11.

¹¹ 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*, en particulier. Plusieurs travaux sont parus dans le sillage de ce grand ouvrage, en particulier celui de Francesca Ann 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.

hommes »¹², tandis qu'Isaïe le dépeint comme « l'homme des douleurs », meurtri et disloqué: « Nous l'avons vu sans beauté ni éclat, ni aimable apparence »¹³. Aussi les Pères n'ont-ils pas pu résoudre la question de façon définitive: les uns, comme Tertullien ou Origène, vont retenir avant tout les versets d'Isaïe et conclure que Jésus était d'apparence laide ou du moins très ordinaire. Si le Christ avait eu du feu dans les yeux et une apparence sidérale, déclare Tertullien, jamais les hommes de Jérusalem ne l'auraient crucifié¹⁴. Mais d'autres Pères, comme Cyrille d'Alexandrie¹⁵, Jean Chrysostome ou, parmi les Latins, Jérôme, insisteront sur l'éclat qui rayonne du visage du Christ: si Jésus n'avait pas eu dans son aspect physique quelque chose de sidéral, jamais il n'aurait pu entraîner les foules à sa suite¹⁶. Comme il ne saurait exister de contradiction dans les Écritures, les Pères tranchent diversement: Origène, par exemple, conclut à des transfigurations pour ainsi dire intermittentes¹⁷; Augustin affirme que le

¹² Psaume 44, 3 (dans la numérotation de la Vulgate): « *Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis; propterea benedixit te Deus in aeternum* »

¹³ Isaïe, 53, 2-3: « *Et ascendet sicut vigultum coram eo, et sicut radix de terre sitiendi; non est species ei, neque decor; et vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus eum despectum, et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem; et quasi absconditus vultus ejus; et despectus, unde nec reputavimus eum* ».

¹⁴ « *An ausus esset aliqui ungue summo praestingere corpus novum, sputaminibus contaminare faciem nisi merentem*, quelqu'un aurait-il osé effleurer seulement du bout de l'ongle un corps d'un genre nouveau, ou souiller de crachats un visage qui ne parût pas les mériter? », Tertullien, *De Carne Christi.*, livre IX, chap. 7, trad. J.-P. Mahé. Origène déclare que « de l'aveu général, les Écritures disent que le corps de Jésus était laid » (*Contra Celsum*, livre VI, chapitre 75, trad. M. Borret).

¹⁵ 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' Icône du Christ. Fondements théologiques*, Paris, Le Cerf, 1986, p. 88).

¹⁶ « *igneum enim quiddam atque sidereum radiabat in oculis ejus et divinitatis majestas lucebat in facie*, quelque chose d'igné et de sidéral rayonnait dans ses yeux et une majesté luisait sur son visage », écrit saint Jérôme dans son commentaire sur Matthieu (*Commentarii in Evangelium Mathei*, livre III, chapitre 21). Il se justifie dans une lettre: « *Nisi enim habuisset et in vultu quiddam oculisque sidereum, numquam eum statim secuti fuissent apostoli nec, qui ad comprehendendum venerant, corruissent*, s'il n'avait eu dans le visage et dans les yeux quelque chose de sidéral (*quiddam sidereum*), jamais les apôtres ne l'auraient aussitôt suivi, et ceux qui étaient venus l'arrêter se seraient effondrés (*Epistulae*, 65, vol. 54, § 8). Jean Chrysostome, dans un commentaire sur Matthieu (*In Matth. 27, 2*) déclare que « l'aspect du Christ était plein de grâce [...]. Car si Moïse eut le visage resplendissant de gloire, Étienne celui d'un ange, imagine l'aspect qu'avait vraisemblablement le Seigneur ». Sur cette controverse patristique, voir Jean-Michel Fontanier, *La Beauté selon saint Augustin*, p. 151-158.

¹⁷ « [Celse] ne voit pas que la supériorité de son corps était proportionnée à la capacité de ceux qui le voyaient, et pour cette raison apparaissait sous la forme utile que demandait chaque vision individuelle » (*Contra Celsum*, livre VI, chapitre 77).

Christ reste toujours beau, même sur la croix, mais seulement aux yeux de l'âme¹⁸. En fait, le problème ne fut jamais résolu: François Mauriac, qui écrivit en 1942 un court essai intitulé *Le Christ était-il beau?* se fit encore l'écho de ces divergences et dut reconnaître que le chrétien est libre de souscrire à l'une ou l'autre traditions¹⁹.

Les poètes qu'on appelle « dévotionnels » de l'âge baroque ne pouvaient éluder ce débat, en raison même de leur projet littéraire. Ces auteurs, qui s'inspirent des méthodes de prière développées en particulier par les jésuites et fondées sur le recours à l'imagination, se proposaient en effet de fournir au chrétien des représentations de la vie du Christ pour qu'il puisse méditer sur ces scènes. Nombreux furent ceux qui, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, composèrent ce type de poésie; quelques-uns seulement, qui eurent la chance d'être exhumés au moment de la vogue baroque, jouissent d'une certaine faveur chez les universitaires – c'est le cas par exemple du poète toulousain Jean de La Ceppède – mais la plupart restent mal connus²⁰. Confrontés à la vieille discussion sur la beauté du Christ, ces écrivains tirent prétexte de l'hésitation des Pères pour proposer une réflexion complexe sur la liaison paradoxale de la beauté et de la laideur qui débouche sur une redéfinition de la beauté, fort différente de celle de la Renaissance, fondée sur les canons de la symétrie et de la proportion: ils sont en quête d'une beauté d'un autre ordre que celle de ces marbres antiques qui ne sont pour eux qu'un froid rêve de pierre trop oublieux de la condition des hommes.

J'essaierai dans un premier temps de présenter l'enjeu théologique d'un questionnement sur la beauté, avant de montrer que les baroques se plaisent à faire de la croix le lieu d'une atroce défiguration d'un Christ éclatant. Je terminerai en m'interrogeant sur la portée esthétique de la Passion: détruit-elle réellement la splendeur

¹⁸ *Enarrationes in psalmos*, ps. 127.

¹⁹ Ce texte sert de préface à l'ouvrage *Le Visage du Christ*, de Pierre Mornand (Paris, Bibliothèque française des arts, 1942). En fait, l'académicien hésite: après avoir repris la théorie origénienne des Transfigurations intermittentes (« tout se passe comme si le miracle de la Transfiguration ne s'était pas accompli une seule fois sur le Thabor, mais s'était renouvelé autant de fois qu'il plut au Seigneur de se faire connaître à l'une de ses créatures ») et la doctrine augustinienne de l'œil intérieur (« une lumière auguste sur cette face n'était perçue que grâce à une disposition intérieure »), il conclut en adoptant une position proche du docétisme. (« sa beauté physique éclate sur le linceul même, encore souillé de pus et de sang. La mort la plus atroce a laissé ce corps intact et les soufflets et les crachats et le sang et les larmes ne durent à aucun moment détruire la pureté de cette Face incorruptible »).

²⁰ Voir sur ces poètes le livre de Terence Cave, *Devotional Poetry in France, c. 1570-1613*, Cambridge, Cambridge UP, 1969.

divine, ou bien est-elle le lieu où se révèle paradoxalement une beauté que n’effraie pas la défiguration d’un corps martyrisé?

THEOLOGIE DE LA REDEMPTION ET ESTHETIQUE CHRETIENNE

Le mot *forma*, employé par saint Paul dans le chapitre deuxième de la lettre aux Philippiens, et souvent repris par les Pères, est capital²¹: il signifie à la fois en latin « forme » et « beauté »; grâce à cette équivoque, François Malaval est fondé à décrire toute l’histoire humaine, de la Création et de la Chute jusqu’à la Rédemption et la glorification, comme une histoire de la beauté perdue et retrouvée. Lors de la création d’Adam, dont Augustin dit qu’elle est une *formatio*, le premier homme s’est vu conférer une *forma*; en particulier, il a reçu dans son âme l’*imago Dei*, « image de Dieu », qui mettait en lui une étincelle de la splendeur divine:

Cette beauté n’est point avare
D’un trésor si grand, et si rare
Tout est rempli de sa bonté.
Elle imprime une vive image
Aux cœurs qui lui rendent hommage,
Et les rend beaux de sa beauté.²²

L’homme possède la beauté par participation et comme par réflexion de la beauté divine, qui elle seule mérite d’être appelée de façon absolue par la périphrase « la beauté ». La chute entraîna une perte de cette image: en croquant la pomme, Adam choisit les biens périssables, dont la beauté est fragile, et délaissa les promesses d’éternité; en préférant les créatures au Créateur, il devint semblable à elles et se soumit ainsi au royaume sensible, à la corruption et à la destruction. 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, une dé-formation qui laissa Adam et Eve dif-formes, moralement, mais aussi physiquement, puisque leurs corps se trouvèrent sujets à connaître la maladie et la mort. Voilà pourquoi le péché est laid, et

²¹ Voir par exemple le *Sermon* 117, 2 de saint Augustin; sur la complexe terminologie esthétique d’Augustin, voir Fontanier, *La Beauté selon saint Augustin*, p. 29-42; sur les implications esthétiques de la dialectique *formatio/deformatio/reformatio*, voir Carol Harrison, *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine*, Oxford, Oxford UP, p. 140-191.

²² François Malaval, « Diverses élévations à Dieu par les choses sensibles », p. 217.

pourquoi aussi saint Augustin explique que les monstres de la nature sont un avant-goût de l'enfer²³. C'est bien cette perte de la beauté qui frappe Malaval dans sa description du péché originel:

Un jour un amant trop barbare
 Osa s'emparer d'un fruit rare
 Que la beauté gardait pour soi.
 Malgré sa défense il le mange,
 Ce fruit le déprave et le change,
 Et lui fait suivre une autre loi.
 D'abord il est couvert de honte,
 Sa propre douleur le surmonte;
 Il hait la suprême beauté,
 Il voit dans sa chute effroyable,
 Le corps flétri, l'âme coupable,
 L'esprit sans force et sans clarté.²⁴

Il ne faudrait pas se laisser piéger par le ton un peu mignard de cette poésie, dont la rigueur théologique est sans reproche: l'homme pécheur, qui abandonna la beauté pour le sensible, s'est dépravé et enlaidi, car l'on se rend toujours conforme à ce qu'on aime, explique Augustin²⁵. Amoureux d'une créature finie et périssable, il fut donc lui-même soumis à la vieillesse, à la dégénérescence et pour finir à la mort. Au lieu d'être pris de remords, il en vint à la haïr la beauté: amant de la laideur, il est maintenant animé d'une « saphophilie » qui le pousse à détruire et saccager la beauté²⁶. Malaval suit ici Augustin qui repérait déjà en l'homme cette secrète pulsion qui conduit à avilir le beau. C'est cette haine de la beauté, ou « misokalie », qui rend compte de l'acharnement des bourreaux contre le Christ au cours de la Passion²⁷.

Dieu, qui prend l'homme en pitié malgré la haine qu'il lui voue, décide de le sauver et pour cela envoie son Fils habiter parmi les hommes. Du point de vue de l'esthétique chrétienne, l'objet de la venue du Christ est donc de rétablir la *forma* divine: sa grâce produit une *re-formatio* de l'âme, seconde création décrite par Augustin comme

²³ *De Civitate Dei*, livre XXI, chapitre 8.

²⁴ François Malaval, « Diverses élévations à Dieu par les choses sensibles », p. 220.

²⁵ *De Moribus*, I, XIII, 22.

²⁶ Sur la relativité de cette « *saphophilia* », terme qu'Augustin emprunte aux Grecs, voir *De Musica*, livre VI, chapitre 13.

²⁷ Μισοκαλος est d'ailleurs un attribut du démon (voir G.J.-M. Bartelink, « Μισοκαλος, épithète du diable », in *Vigiliae christianae*, 12, 1958, p. 37-44).

une restauration de l'image de Dieu ternie, et par là même de la beauté: il s'agit de passer « *a deformi forma formosam in formam*, d'une forme difforme à une forme belle²⁸ »; écrit-il dans le *De Trinitate*; il déclare dans ses commentaires sur les psaumes que le Fils « *formavit pulchritudinem [ecclesiae]*, donna [à l'Église] forme et beauté », écrit l'évêque d'Hippone²⁹. Le paradoxe de cette opération est que pour accomplir cette *reformatio*, le Messie doit en passer par l'épreuve de la défiguration et de la suppression de sa beauté: il faut que la *forma Dei* accepte de se dégrader en *forma servi* pour racheter les pécheurs. Malaval, qui continue à lire en termes esthétiques l'économie de la Rédemption, explique pour décrire l'Incarnation que la Beauté a dû renoncer à elle-même:

Mais qui croirait cette merveille:
Alors la beauté non pareille
Prend tout l'air qu'elle voit en lui:
Elle se ternit elle-même,
Pour ressembler à ce qu'elle aime,
Et pour devenir son appui.³⁰

Toujours en vertu de cet axiome augustinien selon lequel l'on se rend nécessairement conforme à ce qu'on aime, le Christ est devenu semblable à ces hommes que le péché a rendus difformes. Les poètes qui chantent la vie du Christ adoptent volontiers cette perspective esthétique.

« LE PLUS BEAU DES ENFANTS DES HOMMES »

Rares sont les poètes dévotionnels à négliger, comme Tertullien ou Origène, la beauté physique du Christ. À la manière de Malaval, la plupart considèrent que l'opération de *reformatio* est déjà visible sur les traits du Seigneur pendant sa vie terrestre. Aussi Jésus, nouvel Adam et source d'une nouvelle création, reflète pour eux d'emblée la beauté divine. Leurs descriptions s'inspirent d'une lettre fictive, prétendument écrite par le gouverneur de Jérusalem Publius Lentulus, dans laquelle il donnait un portrait du Christ à l'intention du Sénat romain:

²⁸ *De Trinitate*, livre XV, chapitre 8, § 14.

²⁹ *Enarrationes in Psalmos*, psaume 44, § 3.

³⁰ François Malaval, "Diverses élévations à Dieu par les choses sensibles", p. 220.

Un homme singulièrement vertueux a surgi et vit parmi nous; ceux qui l'accompagnent l'appellent le Fils de Dieu. Il guérit les malades et ressuscite les morts. Il est de haute taille et attire les regards. Sa figure inspire à la fois l'amour et la crainte. Ses cheveux sont longs et blonds, lisses jusqu'aux oreilles; des oreilles aux épaules, ils sont légèrement crépus et bouclés; une raie les sépare au milieu et ils retombent des deux côtés selon l'usage des Nazaréens. Les joues sont à peine rosées, le nez et la bouche sont bien faits, la barbe est pleine, de la couleur de la noisette mûre, comme les cheveux; elle est courte et séparée en son milieu. Son regard révèle la sagesse et la candeur. Ses yeux bleus s'éclairent parfois de lueurs subites. Cet homme, généralement aimable dans la conversation, devient terrible quand il réprimande. Mais même alors, il émane de lui une sereine assurance. Nul ne l'a vu rire, mais souvent on l'a vu pleurer. Le ton de sa voix est grave, réservé et modeste. Il est aussi beau qu'un homme peut l'être. On l'appelle Jésus, fils de Marie.³¹

Cette lettre apocryphe, trop belle pour être vraie, eut un succès iconographique et littéraire retentissant, puisqu'elle servit de modèle à tous les portraits du Christ, même une fois la supercherie découverte. Plusieurs Pères donnaient une caution plus autorisée à cette kalokaghatie christique, ainsi saint Jérôme, qui, dans un commentaire de l'Évangile de Matthieu, prête au Messie une beauté céleste: « ses yeux jetaient comme des flammes et des éclairs, et la majesté divine brillait sur son visage³² ».

Si la beauté du Christ est toujours liée à l'éclat, c'est que le Fils est « lumière née de la lumière », *lumen de lumine*, ainsi que l'enseigne le *credo* qui suit de près saint Jean³³. Aussi Jacques de Gevry, lorsqu'il compose une paraphrase sur le symbole de Nicée, ajoute-t-il presque naturellement la qualité esthétique à l'évocation de la lumière, alors que cette dernière seule est dans le latin:

C'est ce grand Dieu de Dieu, lumière de lumière,
Des beautés la première [...]³⁴.

La beauté, dans la tradition néo-platonicienne, est identifiée à la lumière³⁵, et c'est dans le cadre de cette tradition que s'explique l'équivalence de ces deux notions: chez les baroques, la lumière entraîne invinciblement l'évocation de la beauté, et la beauté, celle

³¹ [Source originale]

³² *In Matth.*, 3, 21, 15. 16, trad. E. Bonnard.

³³ « La lumière brille dans les ténèbres », *Jean*, 1, 5.

³⁴ Jacques de Gevry, « Paraphrase sur le symbole de Nicée », in *Le Triomphe de l'amour sur la mort, ou la mort et la Passion de Notre Sauveur Jésus-Christ*, Paris, Pelle, 1687, p. 160. Jacques de Gevry, seigneur de Launay et originaire du Berry, vécut de 1649 à 1709 et fut trésorier de France.

³⁵ Voir *supra*, page 1, note 2.

de la lumière. Les mots de splendeur et d'éclat sont volontiers employés par nos poètes parce qu'ils relèvent à la fois des deux champs sémantiques de l'esthétique et de la luminosité. Dans les Vies de Jésus en vers, l'incarnation du Fils et la soumission à la *forma servi* ne suffisent pas à étouffer entièrement l'éclat du Verbe: Arnould d'Andilly, poète et solitaire de Port-Royal, évoque « l'auguste beauté »³⁶ du Nazaréen, tandis que Nicolas Frénicle parle de « la belle architecture » de son corps³⁷. C'est surtout à l'occasion de la Transfiguration sur le Tabor que resplendit la beauté 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, Hélié, et Moïse, employant leur savoir
A 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, et de l'excès de beauté,
De l'excès de la grâce, et de l'excès de gloire.³⁸

Toute rupture entre le corps terreux et l'âme divine est abolie dans cette épiphanie où la divinité transparaît 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 qu'elle revêt dans ce poème. La beauté est « excessive » en ce qu'elle est surnaturelle et dépasse les facultés humaines: l'être humain, dont les yeux sont affaiblis par le péché, ne saurait voir la divinité dans toute sa splendeur car une telle apparition est pour lui aveuglante; cet excès renvoie aussi à la à la générosité du Christ dont la grâce est « surabondante » parce qu'elle doit excéder nos péchés³⁹. Cette théophanie est

³⁶ Robert Arnould d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, Paris, Camusat, 1634, strophe 63.

³⁷ Nicolas Frénicle, *Jésus crucifié*, Paris, Camusat, 1636, p. 121.

³⁸ Lazare de Sèlves, *Poésies spirituelles* [1620], éd. L. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1983, p. 50, « Sur l'Évangile de la Transfiguration ».

³⁹ *Romains*, 5, 20.

exceptionnelle dans la vie du Christ qui, le plus souvent, renferme sa gloire en vertu de cette « humilité » dont parle la lettre aux Philippiens; cette soumission du Fils est soulignée par Arnould d'Andilly:

Mais peut-être, Israël, pour t'obliger à croire
 Tu veux que de Jésus ta sainte humilité
 Ne serve plus de voile à sa divinité,
 Et qu'il se montre à toi dans l'état de sa gloire.
 Vois donc l'astre du jour cacher ses tresses d'or
 Quand cet astre éternel paraît sur le Tabor,
 Et joint à ses rayons l'éclat de ses miracles.⁴⁰

D'Andilly emploie la même comparaison solaire que Lazare de Sèlves et décrit lui aussi cette splendeur surnaturelle qui éclipse la beauté du Soleil, mais il insiste davantage sur le caractère provisoire d'une telle manifestation: Jésus-Christ est avant tout un Dieu caché, qui ne s'est dépouillé qu'un instant de l'humilité de la *forma servi*. La Passion est, au contraire de ce qui s'est passé sur le Tabor, le moment où s'occulte la divinité du Christ.

« NOUS L'AVONS VU SANS BEAUTE NI ECLAT »

La peinture de la Renaissance avait le plus souvent tenté d'épargner au Christ l'humiliation de la Passion: Jésus reste chez Carpaccio⁴¹ un éphèbe parfait, un Apollon à l'antique; chez Mantegna, sa mort tranquille se déroule sous un ciel bleu azur⁴². Il en va de même en poésie, où Ronsard fait du Dieu incarné un « Hercule chrétien⁴³ ». 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 sainte⁴⁴. La

⁴⁰ *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, strophe 23.

⁴¹ Voir par exemple sa « Lamentation sur le Christ mort ».

⁴² 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 mystique: 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).

⁴³ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 525-532.

⁴⁴ 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

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. En peinture par exemple, la Flagellation est désormais représentée sur une colonne basse et non plus sur une colonne haute, ce qui permet d'imprimer au supplicié davantage de torsions et de convulsions, sans qu'aucune partie du corps de Jésus soit épargnée⁴⁵. L'antithèse entre la beauté du Christ glorieux et cette défiguration sanglante participe d'une volonté d'émouvoir à tout prix, et l'évocation préalable de l'excès de beauté du Christ rend encore plus pathétiquement scandaleuse l'altération de sa *forma*. Les poètes rivalisent d'ingéniosité pour décrire la métamorphose du « plus beau des enfants des hommes » en monstre difforme.

Le monstre sans figure

Les poètes baroques donnent de la Flagellation des descriptions innombrables et interminables, disproportionnées lorsque l'on considère le texte des Évangiles où l'épisode est relaté en quelques mots⁴⁶. A la suite des auteurs médiévaux, 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 bourreaux⁴⁷. Il s'agit toujours de permettre au méditant de visualiser ces scènes où coule

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-Age. L'art qui exaltait l'extase, la vision, le martyre, 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). Après Émile Mâle, Manuel Jovert observe lui aussi que « À partir du XVI^e et surtout du XVII^e siècle, on ne se contente plus de représenter le Christ pendant la Flagellation, on veut aussi le montrer après le supplice, dans un état d'épuisement propre à susciter l'apitoiement des fidèles » (*Le Christ dans l'art*, Monaco, Sauret, 1994, p. 122). Une exception majeure à l'âge baroque, d'autant plus remarquable qu'elle est espagnole, celle de Vélasquez, qui refusera toujours l'excès de *pathos* et l'effusion sentimentale; son Christ en croix du Prado évoque plutôt l'incorruptibilité du corps du divin.

⁴⁵ « On est surpris, quand on passe en revue les scènes de la Passion, de trouver la Flagellation du XVII^e siècle plus émouvante que celle du XV^e. Jadis, Jésus-Christ était attaché à une haute colonne qui le soutenait et restait droit sous les coups des bourreaux. Maintenant, il est lié par les mains à l'anneau d'une colonne basse, de sorte qu'il n'a plus de point d'appui et se renverse sous les lanières et les verges » (Émile Mâle, *op. cit.*, p. 208).

⁴⁶ 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.

le sang et les larmes:

O 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 chérit.⁴⁸

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. Il serait fastidieux de citer longuement ces textes répétitifs et monotones à force de surenchère dans le macabre. Chez Bigre, la Flagellation confine à la dissection; à force d'être battu de coups de fouets, le Christ est si écorché que la 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 découverts.⁴⁹

Le Christ devient méconnaissable et n'est plus qu'une image effrayante de la douleur. Même scène anatomique chez Jacques de Gevry, où les coups de fouet entament sa belle chair et la changent en portrait de mort:

Cinq mille coups de fouets effacent la figure,
Qui lui restait encor d'un homme tout meurtri,
Où font voir sur son corps la vivante peinture
D'un cadavre écorché que la rage a pétri:
N'en font par la douleur qu'une plaie incurable,
Que la cruauté sonde et presse avec effort,
Qui fait qu'on voit céder sur sa face adorable

⁴⁷ 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 10, p. 17-18: « [Virgo Maria loquitur] Quando vero considerabam loca clavorum in manibus, et pedibus, quos secundum prophetas crucifigendos audivi, tunc oculi mei replebantur lachrymis, et cor meum quasi scindebatur prae tristitia [...]. Filius meus totus sanguinolentus, totus sic laceratus stabat ». Sur la dévotion sentimentale de la fin du Moyen-Age, voir, pour l'Angleterre, Ellen M. Ross, *The Grief of God. Images of the Suffering Jesus in Late Medieval England*, New-York/Oxford, Oxford UP, 1997. L'auteur insiste sur la douceur des représentations médiévales (« *God bled and wept and suffered on the Cross to manifest the full mercy of divine compassion* », p. viii): les mises en scènes baroques sont souvent plus cruelles.

⁴⁸ N. Frénicle, *Jésus crucifié*, p. 3.

⁴⁹ 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* », écrit-elle.

Le portrait de la vie à celui de la mort.⁵⁰

C'est sainte Brigitte qui est responsable du nombre « cinq mille coups de fouets », chiffre qui lui a été révélé dans ses visions⁵¹ et qui devient la norme à l'âge baroque: auparavant, on s'en tenait plutôt aux quarante coups réglementaires des flagellations romaines. Cette exagération est le principe d'une gigantesque *amplificatio* qui gagne tous les moments de l'épisode: le sang coule, les blessures s'ouvrent, la douleur s'accroît jusqu'à l'intolérable. Le Christ est le nouveau Job, dont le corps tout entier n'est plus qu'une plaie ulcérée:

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 exécration.⁵²

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 défigurez.⁵³

Dans cet extrait d'Arnauld d'Andilly, on reconnaît bien sûr le goût baroque pour le « spectacle de la mort⁵⁴ », les écoulements liquides et l'expression de la souffrance; l'expressionnisme violent et les personnages aux gestes convulsés traduisent la cruauté des « monstres » qui bafouent Jésus et déchiquettent la *forma servi* sans reconnaître la *forma Dei* latente. Les bourreaux, qui ne sont en fait que l'extériorisation de notre propre sadisme, sont toujours des "monstres" grimaçants et dif-formes parce qu'ils sont pécheurs et donc dé-formés par leurs crimes; victimes de la *deformatio* causé par le péché, ayant effacé en eux-mêmes l'image de Dieu, ils ne peuvent supporter de voir

⁵⁰ Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 83.

⁵¹ Elle en compte en fait précisément 5475.

⁵² Jean de La Ceppède, *Théorèmes*, éd. J. Plantié, Paris, Champion, p. 191, sonnet 70.

⁵³ *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, strophe 45.

⁵⁴ Selon la formule de Jean Rousset (*La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et la [sic] paon*, Paris, José Corti, 1954).

celui qui est la beauté suprême; enlaidis, ils rêvent par vengeance de profaner la beauté: la vision du beau suscite chez ces êtres dévoyés non l'amour ou l'admiration, mais la pulsion de détruire. Animés d'un besoin de mettre les chairs en lambeaux, ils figurent notre propre penchant au saccage de la beauté, notre propre désir sourd de lacérer « le plus beau des enfants des hommes ». D'où ce déchaînement de violence, comme pour prendre leur revanche sur cet « excès de beauté » dont parlait Lazare de Sèlves et qui, en les éblouissant, leur fait trop sentir leur propre laideur physique et morale. Cette instinct destructeur est particulièrement nette chez Bigre:

Un coupable en sa place attirerait leurs pleurs;
La vertu du souffrant leur est insupportable,
Ils l'outrageraient moins s'ils le croyaient coupable.⁵⁵

C'est ainsi en toute conscience et en toute lucidité que les Juifs cherchent à briser la *forma Dei*: ils veulent effacer dans le Christ cette image de Dieu obscurcie dans leur âme. Le résultat de cet acharnement est l'évanouissement de la beauté divine, comme on le voit dans ces vers de Chartier :

Alors on vit Jésus qui venait de souffrir
Les effets violents d'une rigueur barbare
Dépouillé de l'éclat très brillant et très rare
De sa grande beauté ses traits sont effacés,
La poussière et le sang en leur lieu sont placés [...].⁵⁶

Cette perte de la beauté est topique; toutes les vies du Christ décrivent l'occultation de la *forma Dei* comme une disparition de l'éclat du Christ:

Hélas qu'il est changé de ce que tu l'as vu!
Il n'a plus les beautés dont il était pourvu,
Un injuste mépris succède à la louange;
Des roses, et des lis l'agréable mélange
Qui rendait de son teint l'éclat victorieux,
A cessé de paraître et d'enchanter les yeux.⁵⁷

Le mot « défiguré », par lequel Isaïe décrit l'homme des douleurs et employé ici par Frénicle, est récurrent dans ces poèmes pour décrire l'issue de ce travail de dévastation. On le trouve par exemple chez Gabrielle de Coignart:

⁵⁵ Bigre, *Jésus mourant*, p. 28.

⁵⁶ Chartier, *Histoire sainte de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Paris, I. de Senlecque, s. d., p. 26.

⁵⁷ Nicolas Frénicle, *Jésus crucifié*, p. 116.

Mon âme, élève-toi, vois son sacré visage
 Qui chasse de ton cœur tout ténébreux nuage,
 Contemple la clarté et la lumière des cieus,
 Ces beaux yeux amoureux et sa face admirée
 [Est] pour nos péchés toute défigurée.⁵⁸

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.⁵⁹

La splendeur et la *claritas*, promises au corps glorieux des ressuscités et dont la Transfiguration avait donné un avant-goût, se sont ici dissipés. D'autres poètes préfèrent au terme de défiguré celui, plus paulinien et augustinien, de « déformer ». Il n'est pas surprenant que ce soit le mot choisi par La Ceppède, toujours si précis théologiquement:

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.⁶⁰

Le paradoxe est à son comble: celui qui était venu réformer l'humanité et lui rendre sa beauté semble lui-même victime de la *deformatio*. En fait, le Christ perd non seulement sa beauté et sa *claritas*, 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 sauvé, il 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 bourreaux⁶¹: pour sauver ces monstres, il a fallu que Jésus se rende semblable à ses assaillants et laisse s'effacer en lui aussi l'image divine:

Voilà l'homme pour toi si chargé de souffrances,
 Et si défiguré qu'on ne le connaît plus.⁶²

L'*osentatio Dei*, monstration du Christ devant le prétoire, devient ici, chez Jacques de

⁵⁸ 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.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 495.

⁶⁰ Jean de La Ceppède, *Théorèmes*, p. 191, sonnet 70.

⁶¹ Bigre, *Jésus mourant*, p. 27.

⁶² Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 93.

Gevry, exhibition d'un monstre sans identité. Il y a de l'ironie dans ces *Ecce homo* baroques où celui 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'image⁶³ », écrit encore Gevry, à tel point que son Père céleste lui-même ne reconnaît plus celui qu'il a envoyé dans cet objet 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.⁶⁴

Il ne s'agit dans cette description de Bonnecamp 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 rien de gratuit, car ils signifient que le Christ doit faire l'expérience de l'in-forme, perdre son visage dont Lévinas a montré qu'il constituait le cœur de l'humanité, pour dépasser la laideur. Les tortures et la mort du Christ sont le lieu d'un travail du négatif qui implique l'acceptation de la perte de la beauté: dans la mesure où celle-ci s'aliène dans la matière informe pour la relever 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.

La « kénose » du Dieu caché

Jacques de Gevry met dans la bouche du Christ accusé chez Pilate un

⁶³ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁴ De Bonnecamp, « 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.

commentaire de ces versets de l'*Épître aux Philippiens*:

Mais comme on ne saurait comprendre ma nature,
Et que vous ignorez mon Être et mon pouvoir:
Sachez donc que mon corps est une créature
Où votre Créateur s'est voulu faire voir.

Que je suis le Messie et l'auteur de la grâce;
La Sagesse éternelle, ou le Fils du Très-Haut:
Et que si mon éclat par l'opprobre s'efface,
C'est de m'être chargé de porter vos défauts.

C'est de m'être obligé de laver votre crime
Dans les flots de mon sang, au milieu des douleurs:
C'est de m'être soumis de servir de victime
A la brutalité de toutes vos fureurs [...].⁶⁵

Ces strophes, construites sur la même opposition que les versets pauliniens, insistent sur la soumission du Christ qui a permis et même voulu subir cette épreuve: pleinement Dieu (« Messie, Sagesse éternelle, Fils du Très-Haut »), il renonce à sa forme divine (son « éclat... s'efface ») pour prendre celle du serviteur (« servir ») afin porter dans l'humilité les crimes des hommes (« soumis, victime »). La « kénose » d'après laquelle Dieu s'est vidé de sa divinité débouche au XVII^e siècle sur la foi dans le Dieu caché; Pascal et les Solitaires de Port-Royal n'étaient pas les seuls à affirmer cette dissimulation divine: elle est une évidence pour tous les spirituels du XVII^e siècle qui suivent ici Isaïe: *Vere, tu es Deus absconditus*⁶⁶. La Passion est le moment privilégié de cette occultation divine:

Jésus donne les mains et se laisse lier
En misérable esclave au funeste pilier.
Ces mains qui régiraient les célestes mobiles
Souffrent sous des liens leurs puissances débiles,
Et laissent déployer de criminels efforts
Sur le plus délicat et le plus beau des corps;
Mais trop atténué pour faire résistance
Aux assauts d'un tourment qui combat sa constance [...].⁶⁷

Si Jésus n'avait pas « atténué » sa divinité, expliquent les Pères, jamais les hommes n'auraient porté la main sur lui. S'il avait eu un corps « sidéral », enseigne Tertullien,

⁶⁵ Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 56.

⁶⁶ « *Vere tu es Deus absconditus* », Isaïe, 45, 15. « Véritablement tu es un Dieu caché », écrit Pascal dans la lettre 4 à Charlotte de Roannez (in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 266).

⁶⁷ Bigre, *Jésus mourant*, p. 27.

personne n'aurait osé injurier le Christ ni cracher sur lui⁶⁸. La *latens Deitas*, « divinité cachée » que célèbre la liturgie⁶⁹, reste sans cesse *deitas*, même et peut-être surtout du fond de cet avilissement. Aussi les poètes dévotionnels choisissent-ils soigneusement leurs métaphores pour figurer cette oblitération de Dieu dans l'Homme des douleurs; l'une des plus fréquentes est celle de l'éclipse:

Ils font voir à l'envi tout ce que peut la rage,
Et la fureur de l'un pousse l'autre à l'outrage;
Ils frappent sur Jésus, ils redoublent leurs coups;
Sa patience extrême augmente leur courroux,
Sa face est tout en sang, sale et défigurée,
Les fouets dont leur butin de sa peau déchirée;
Jésus laisse éclipser sa grâce et sa beauté.⁷⁰

Maintenant chez les rois on se moque de lui;
Il souffre en son honneur un million d'injures,
Et sa beauté *s'éclipse* au milieu des ordures;
Ces yeux (tantôt si beaux) rebattus, renfoncés,
Resalis, sont, hélas! deux soleils éclipsés,
Le corail de sa bouche est ores jaune pâle.⁷¹

L'image de l'éclipse est récurrente parce qu'elle est parfaitement correcte du point de vue théologique: d'une part, la métaphore solaire pour désigner le Christ est habituelle, attestée aussi bien par les Écritures que par la tradition; d'autre part, de même que la beauté est associée à la lumière, de même l'ombre connote-t-elle la laideur de la *forma servi*. Pour ces poètes qui évoluent encore dans un monde analogique, l'éclipse de la divinité du Christ fait de plus écho à celle du soleil visible au moment de sa mort sur la croix. La justesse de l'image est parfaite, puisqu'elle suggère que le Christ ne perd pas réellement sa beauté, qui est seulement renfermée et invisible au regard des hommes. Enfin, le phénomène étrange de l'éclipse solaire n'est pas sans rapport avec cette ténèbre lumineuse par laquelle les mystiques désignent souvent le Dieu transcendant⁷².

La deuxième image utilisée, celle du miroir terni, employée ici par Gabrielle de

⁶⁸ Voir *supra*, page 4, note 14.

⁶⁹ Voir le *Cantique de saint Thomas pour le Saint-Sacrement*, consacré au mystère du Dieu caché dans l'Eucharistie.

⁷⁰ Nicolas Frénicle, *Jésus crucifié*, p. 106.

⁷¹ *Ibid.*, p. 135.

⁷² Hopil parle de la « Nuit plus claire qu'un jour » et de l' « Obscurité claire où loge le silence »; en Angleterre, Vaughan parle de Dieu comme d'une « *dazzling darkness* » (*The Night*).

Coignart, est toute aussi bien choisie, et tout aussi riche de de connotations religieuses:

C'est pour notre salut et pour nous délier,
 Que la seule vertu se fait ainsi lier,
 Que la même innocence est faite prisonnière,
 Et que la clarté même a perdu sa lumière,
 La gloire est tourmentée et l'honneur dépouillé,
 Et que ce beau miroir de larmes est souillé.⁷³

Qu'il était sanglant, angoisseux et débile
 O très sacré miroir des anges bienheureux,
 Qui t'a ainsi défait et rendu ténébreux?⁷⁴

De même que le Soleil ne disparaît pas réellement durant l'éclipse, de même le miroir n'est pas détruit lorsqu'il est sale: l'un et l'autre sont obscurs ou opaques, certes, mais toujours présents. L'image du miroir possède des résonances théologiques: elle est utilisée par saint Paul dans la première épître aux Corinthiens⁷⁵, et par Augustin lui-même pour évoquer l'obscurcissement de l'image de Dieu dans l'âme du pécheur; le Christ, dont la grâce purifie et nettoie, s'est abaissé jusqu'à accepter de laisser effacer en lui l'apparence de l'*imago Dei*. Les deux images de l'éclipse et du miroir souillé parfois employées ensemble, comme dans ces vers de Gabrielle de Coignart:

Car ils ont pratiqué leur cruelle malice,
 Et ont fait éclipser ce soleil de justice,
 Crachant horriblement de leur gosier infect
 La même puanteur au visage parfait.
 Cette face qui rend toute chose embellie,
 Est des vilains pécheurs vilainement salie,
 En cette grand beauté des anges le miroir,
 Où l'on voit vivement le beau même apparoir,
 Et qui d'un doux attrait de ses grâces divines,
 Peut faire son amour ardre dans nos poitrines,
 Souffre pour nous laver dix mille saletés,
 Afin que largement nous soyons rachetés.⁷⁶

La troisième image employée, qui fonctionne comme les précédentes, est celle du nuage, qu'utilise ici Lazare de Sèlves:

O beaux yeux qui lisant au plus profond des coeurs
 Y souliez allumer une si vive flamme,
 Illuminer soudain les sens, l'esprit et l'âme,

⁷³ Gabrielle de Coignart, « Discours sur la Passion de Notre Sauveur Jésus-Christ », p. 473.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 496.

⁷⁵ 1 *Cor.* 3, 12.

⁷⁶ Gabrielle de Coignart, « Discours sur la Passion de Notre Sauveur Jésus-Christ », p. 480.

Quel nuage a terni vos célestes splendeurs?⁷⁷

Le Christ, qui voulait partager la condition humaine, a accepté que son corps soit corruptible jusqu'à assumer le passage par la souffrance et la mort. Mais dans cette épreuve, la beauté du Christ disparaît-elle vraiment? Ces trois métaphores de l'éclipse, du miroir et du nuage laissent entendre que la beauté divine subsiste toujours au milieu des atrocités du vendredi saint. Isaïe parlait déjà de l'*absconditus vultus* du Christ⁷⁸: Dieu est caché, mais reste présent derrière le voile qui le dissimule. Les théologiens sont d'ailleurs unanimes: les deux natures humaines et divines restent toujours indissolublement unies en Jésus, de sorte que le Christ reste toujours le Dieu incorruptible, même sur la croix, même durant les trois jours passés au tombeau; à l'occasion de sa paraphrase du psaume 44, Augustin proclame avec ferveur cette persistance de la beauté divine:

Pour nous qui sommes croyants, l'Époux [i.e. le Christ] est beau partout. Il est beau dans le Ciel comme Verbe auprès de Dieu; beau dans le sein de la Vierge, où il ne perdit pas sa divinité, et revêtit l'humanité [...]; il est beau dans les bras de ses parents; il est beau dans les miracles, et beau dans la Flagellation; il est beau conférant la vie, et beau ne se refusant pas à la mort. Il est beau remettant son âme, et beau la reprenant; il est beau sur la croix, beau dans le sépulcre, beau de retour au ciel.⁷⁹

Pourtant, le même Augustin considère ailleurs que

Le Christ apparut laid à ses persécuteurs; et s'ils ne l'avaient pas jugé laid, ils ne l'auraient pas agressé ainsi, ils ne l'auraient pas frappé de verges [...]. S'ils ont commis ces actes, c'est qu'il leur apparaissait laid.⁸⁰

Quel peut être alors cette impossible beauté du Christ pendant la Passion, qui se dissimule aux uns mais peut se laisser voir aux autres? D'ailleurs, nous ne pouvons

⁷⁷ Lazare de Sèlves, « Sur le trépas de Jésus-Christ », in *Œuvres spirituelles*, p. 99.

⁷⁸ Isaïe, 53, 3.

⁷⁹ « *Nobis ergo jam credentibus, ubique sponsus pulcher occurrat. Pulcher Deus, Verbum apud Deum; pulcher in utero Virginis, ubi non amisit divinitatem, et sumpsit humanitatem [...]; pulcher in manibus parentum; pulcher in miraculis, pulcher in Flagellis; pulcher invitans ad vitam, pulcher non curans mortem; pulcher deponens animam, pulcher recipiens; pulcher in ligno, pulcher in sepulcro, pulcher in caelo* », *Enarrationes in psalmos*, 43, 3. Cf. Bossuet, éd. Lebarcq, I, 266; lettre, ed. Urbain et Lévesque, I, p. 45.

⁸⁰ « *Ergo foedus apparuit; et nisi eum foedum putarent, non insilirent, non flagellis caderent, non spinis coronarent, non sputis inhonestarent, sed quia foedus illis apparebat, fecerunt illi ista* », *Enarrationes in psalmos*, ps. 127, § 8. cf. saint Paul, 1 Cor. 2, 8.

aimer que le beau, explique l'évêque d'Hippone⁸¹; ne faut-il pas donc que le Christ défiguré soit, d'une manière ou d'une autre, empreint de beauté, pour que nous puissions l'aimer? Où peuvent donc se réfugier, sur ce corps fustigé, les marques sensibles de la splendeur du Verbe?

PULCHRITUDO ABSCONDITA

Les cinq mille coups d'étrivières ne parviendront pas à anéantir totalement la beauté du Christ dans sa Passion, et les poètes vont prendre soin de rendre perceptible, aux yeux des dévots, l'invisible éclat du Christ flagellé. Ils 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.⁸²

Malgré leur triomphe provisoire, le vandalisme qu'exercent les Juifs contre le Christ est voué à l'échec: la tentative pour supprimer sa gloire se heurte à l'éternité de son éclat. Dans cette beauté paradoxale de l'homme des douleurs, il n'est rien pourtant qui puisse être de l'ordre d'une transpiration, rien qui puisse ressortir à l'idéal du *kalos kaghatos*: cette beauté du martyre est d'un autre ordre.

La lustration du regard

La solution la plus simple est de considérer que la beauté de l'âme, inaltérable, ne subit pas le contrecoup des maltraitances subies sur l'ordre de Pilate: aidé par la description des poètes dévotionnels, l'œil intérieur du méditant peut alors accéder à cette beauté cachée par la laideur du corps:

Amour mourant d'amour, mort vivant en tout lieu
Qui possède enfermé l'Immensité de Dieu:
Qui couvert de crachats, de coups, d'ignominies
Contient dans ce tombeau les beautés infinies.⁸³

⁸¹ *De Musica* VI, XIII, 38.

⁸² Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 59.

Nous retrouvons dans ces vers de Jacques de Gevry un écho de la problématique posée par Platon: la laideur apparente de Socrate est un masque qui dissimule sa beauté réelle⁸⁴. C'est ainsi également qu'Augustin résout la dialectique de la beauté et de la laideur: il considère que la beauté du Christ ne vient pas de son aspect extérieur, mais de sa charité, et que la perception de cette beauté morale passe par la purification du regard: les yeux de chair doivent se fermer, et l'œil interne s'ouvrir. Si le Christ parut laid à ses persécuteurs, explique Augustin, c'est qu' « ils n'avaient pas les yeux pour voir la beauté du Christ⁸⁵ ». Sa splendeur sur la croix est d'ordre incorporel⁸⁶, aussi l'œil spirituel percevait-il la beauté de l'âme du Christ là où les yeux physiques ne voient que l'infamie et l'atrocité. On retrouve cette théorie sous la plume d'Érasme, qui, dans ses adages, compare Jésus au Socrate de Platon et se demande: « le Christ ne fut-il pas un merveilleux Silène? »⁸⁷. Le Nazaréen, d'après le philosophe de Rotterdam, est en effet beau intérieurement, mais laid à l'extérieur:

Si l'on observe l'aspect extérieur du Silène, que pourrait-on y voir de plus bas ou de plus méprisable à l'estimation du vulgaire? [...] C'est sous cet aspect qu'il se présenta aux regards du prophète mystique, quand il le dépeignait en disant 'Il n'y a en lui ni forme ni beauté'.⁸⁸

Le paradoxe platonicien d'Érasme se résout comme chez l'évêque d'Hippone: un regard assaini est nécessaire pour percer l'écorce de la chair et accéder à la vraie beauté:

Mais si nous avons la bonne fortune d'examiner ce Silène, une fois ouvert, c'est-à-dire quand il consent à se montrer lui-même aux yeux purifiés de l'âme, alors, Dieu immortel, quel ineffable trésor on découvrira!⁸⁹

Pour Gabrielle de Coignart, par exemple, les persécutions n'ôtent rien à la splendeur

⁸³ Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 152.

⁸⁴ Clément d'Alexandrie souscrit à ce point de vue: « Le Seigneur était laid à voir, l'Esprit en témoigne dans Isaïe: 'nous l'avons vu, il n'avait ni belle apparence ni beauté, mais son apparence était méprisée et négligée des hommes'. Or, qui est meilleur que le Seigneur? mais ce n'est pas la beauté de la chair, beauté qui est illusion, la vraie beauté de l'âme et du corps qu'il a montrée est la bienfaisance de l'âme, l'immortalité de la chair » (*Paid.*, livre III, chapitre 1, § 3). Il ajoute que la vraie beauté est la charité.

⁸⁵ « *Non enim habebant oculos unde Christus pulcher videretur* », *Enarrationes in psalmos*, ps. 127, § 8.

⁸⁶ *Civ. Dei*, livre XVII, chapitre 16, § 1.

⁸⁷ Adage 2201. Édité par J.C. Margolin, Belles Lettres, « Le corps éloquent », 1998, p. 7.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 7-8.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 8.

substantielle du crucifié; le but de la poésie dévote est de permettre au méditant de percevoir cette *claritas* du Fils au milieu même de ses souffrances; le fouet ne défigure le Christ que pour les yeux de la chair soumis aux apparences et le Christ monstrueux reste, pour celui dont le regard est pur, le Christ glorieux:

Toutefois quelque angoisse et peine qu'on lui donne,
Le mal n'altère en rien l'honneur de sa personne,
Ni de la gravité de son regard si doux,
Et de la majesté qui reluisait à tous.
Cette vive splendeur qui reluit en sa face,
Pour cette nuit de maux encore ne s'efface.⁹⁰

Cette perspective platonisante est pourtant assez rare chez les poètes dévotionnels baroques, qui répugnent souvent à opposer aussi radicalement intériorité et extériorité. Certes, les chrétiens n'acceptent pas l'idée grecque de *kalokaghatie* d'après laquelle la belle âme doit nécessairement transparaître dans un beau corps; mais en sens inverse, le christianisme refuse également qu'on disjoigne absolument le corps et l'âme: cette dérive et, pourrait-on dire, cette tentation platonicienne ne sont pas orthodoxes, car les théologiens ont toujours soutenu que les corps ne sont pas, comme le pensait Platon, une dépouille ou un tombeau (on connaît le jeu de mots fameux *σωμα/σημα*), mais sont appelés à la Résurrection et à la glorification. Ce qui est vrai du corps des hommes l'est encore davantage pour le Christ et, d'ailleurs, ceux qui prétendraient que le corps charnel de celui-ci n'est pas divin se rendraient coupables des anciennes hérésies christologiques d'inspiration hellénistique qui niaient l'unité des deux natures dans une seule hypostase, comme le docétisme. Par ailleurs, la spiritualité baroque, en particulier catholique, refuse le dualisme, prend en compte l'individu dans sa totalité, et insiste sur la Rédemption du sensible⁹¹. Aussi les poètes dévotionnels se gardent-ils le plus souvent de prétendre que l'âme du Christ reste belle au milieu de sa déchéance corporelle. Pour ne pas éclater comme sur le Tabor, la beauté divine du Christ ne peut pas ne pas apparaître dans des chairs qui, bien que déchirées, restent animées de l'Esprit de Dieu.

⁹⁰ Gabrielle de Coignart, "Discours sur la Passion de Notre Sauveur JC", p. 473.

⁹¹ Voir en particulier sur ce point Yves Bonnefoy, *Rome 1630*, Paris, Flammarion, 1970.

La noblesse du port

A la frontière entre l'âme et le corps, le regard de Jésus peut être le lieu où se préserve l'éclat de la *forma Dei*. Les apôtres, au moment de la descente de croix, sont sensibles à sa pureté:

A la délicatesse
Et la vivacité de son teint glorieux
Il ne restait plus rien que l'éclat de ses yeux.
Son beau corps nettoyé malgré la violence
Et les coups des bourreaux, dont l'extrême insolence
L'avait des saletés couvert indignement,
Paraissait animé.⁹²

Il s'agit pour le poète de suggérer que ce corps continue de recevoir le souffle (« *anima* ») de l'Esprit, qui fut donné au premier Adam le jour de sa Création et qui ne saurait quitter un seul instant le nouvel Adam, qui conserve « éclat » et « beauté ». Cette beauté mâle et grave réside aussi dans la tenue et la réserve manifestées par Jésus, et qui ne le quittent pas au moment des tortures. Ponce Pilate est sensible à ce maintien noble du Christ:

Pilate est étonné d'un si profond silence,
Il contemple Jésus, il admire son port [...].⁹³

La bienséance des gestes et la retenue des mouvements peuvent manifester la beauté morale, dans une sorte d'*actio*, au sens rhétorique, du corps⁹⁴. Après la Flagellation, le Christ n'a rien perdu de cette « majesté », explique François Berthod:

Car par la majesté qu'il portait sur sa face
Pilate remarquait quelque chose en ses yeux
Qui lui faisait douter qu'il fut du sang des dieux.⁹⁵

Le gouverneur, bien que païen et polythéiste, ne peut s'empêcher de ressentir confusément que le condamné qu'on lui amène n'est pas un homme ordinaire. Pour Bonnacamp, c'est encore la contenance de Jésus qui trahit sa nature divine:

Plus ils sont violents, plus il paraît modeste:
On voit que sa constance égale son malheur;

⁹² Chartier, *Histoire sainte de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, p. 50.

⁹³ Frénicle, *Jésus crucifié*, p. 102.

⁹⁴ Voir J.-M. Fontanier, *La Beauté selon saint Augustin*, p. 120.

⁹⁵ François Berthod, *Histoire de la Passion de Notre Sauveur Jésus-Christ, mise en vers français*, Paris, veuve G. Loyson, 1655, p. 64.

Il souffre sans murmure un excès de douleur;
Et regarde en pitié, celui qui le déteste.⁹⁶

Si donc, au moment de sa mort, la splendeur du Verbe persiste dans le corps de Jésus, c'est d'abord dans son regard et ses vertus de modestie et de constance qu'elle s'est réfugiée.

Une « horrible beauté »

Mais cette dignité ne suffit pas à plusieurs poètes, qui voient dans la défiguration non 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 la défiguration est la condition qui rend possible l'épiphanie de la beauté divine: 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*? Deux couronnements d'épines, l'une de Jacques de Gevry et l'autre d'Arnauld d'Andilly, 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 avecque 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.⁹⁷

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 la scène de la Dérision est 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

⁹⁶ Bonnecamp, « Sur la Flagellation », in *Sonnets...*, p. 43.

⁹⁷ Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort*, p. 87.

exercée contre l'innocent, mais comme la pierre alchimique qui change la boue en or et permet de restaurer la beauté perdue; le manteau que les Romains font endosser à Jésus pour s'en moquer est ainsi le premier objet qui bénéficie de l'œuvre de *reformatio*: la fausse beauté de la pourpre en lambeaux revêt, toute luisante du précieux liquide, une splendeur inattendue. Pour Arnauld d'Andilly également, le corps démembré du Messie surpasse toutes les beautés terrestres:

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 [...].⁹⁸

Ce n'est pas ici malgré le déshonneur qu'on lui fait subir que le Christ reste beau: c'est le martyr qui lui confère 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 pécheresse⁹⁹ et en prenant sur lui la difformité humaine que le Messie la divinise et la reforme. Alors qu'Augustin expliquait que ce n'était pas en tant que crucifié que le Christ était beau, mais parce que sa beauté intérieure pouvait être perçue par des yeux rédimés¹⁰⁰, les baroques estiment au contraire 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.

⁹⁸ Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, strophe 46.

⁹⁹ Saint Paul, *Épître aux Romains*, 8, 3.

¹⁰⁰ « *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).

D'une colline à l'autre, du Tabor 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 classique¹⁰¹ et au fond inutile: la magnificence divine qui resplendit ce jour-là ne servit pas au salut des hommes; elle terrassa les apôtres qui furent effrayés de tant de gloire: 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: la beauté transcendante et absolue n'est pas ce qui convient au monde déchu. La révélation du Tabor, 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 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 péché¹⁰². 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 profonde.¹⁰³

La similitude 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, dans cette Transfiguration à rebours, la

¹⁰¹ Cf. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 675-682; Euripide, *Bacchantes*, 230-231; Ovide, (*Danaé*)

¹⁰² Voir Urs von Balthazar, *La Gloire et la Croix*. Voir aussi Michel Quenot, *La Résurrection et l'icône*, Mame, 1992, p. 276.

¹⁰³ Lazare de Sèlves, « Contemplation de Notre Seigneur Jésus-Christ élevé en croix », strophe 57, in *Poésies spirituelles*, p. 96.

divinité de Jésus se donne à voir sur un mode bien différent de celui du Tabor, où elle étincela avec tant d'« excès » et presque de maladresse¹⁰⁴. Ici, c'est dans sa propre disparition que se dévoile la présence du Dieu caché¹⁰⁵. 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 tout simplement ce qu'au XVII^e siècle on appelle le *sublime*¹⁰⁶?

CONCLUSION

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*¹⁰⁷, 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 beauté¹⁰⁸ » en ce que, prenant sur lui notre nature corrompue, il la purifie, la divinise, et l'embellit. La lumière étrange de la Passion permet au chrétien d'échapper à cette léthargie esthétique qui réduit la beauté à la simple perception des sens – ordre, proportion, symétrie – et lui permet de reconnaître la vraie beauté jusque dans la souffrance du martyr. Loin de

¹⁰⁴ Platon notait également, de son côté, que la confrontation avec le beau provoque l'effroi (*Phèdre*, 250 d).

¹⁰⁵ Cf. saint Paul, *Épître aux Colossiens*, 2, 3.

¹⁰⁶ Sur le « sublime dans ses rapports avec le monstrueux », voir Alain Michel, « Le monstrueux et le beau: la rhétorique du merveilleux au temps de la Renaissance », p. 94. Avant Burke, explique le critique, la Renaissance savait déjà que « le véritable sublime est lié à la contemplation de la ténèbre et de l'abîme. Celui qui a découvert cette réalité ne s'appelait pas Sénèque: il s'agissait de l'auteur du *Livre de Job*. Nous connaissons cet auteur: c'est Dieu [...]. Il a conclu par la glorification de l'abîme. Comment aurait-il pu la rendre plus forte qu'en célébrant la bête qui habite dans les profondeurs, le monstre par excellence, Léviathan? » (p. 95). Alain Michel ne cite pas le Christ parmi les beaux monstres dont il relève l'existence à la Renaissance: le Satan de Milton et Caliban cohabiteraient, il est vrai, assez mal avec le Verbe incarné...

¹⁰⁷ Voir sur ce point Michèle Clément, *Une Poétique de crise. Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Champion, 1996.

¹⁰⁸ Cette étonnante formule est de Baudelaire.

toute niaiserie benoîtement sulpicienne, loin aussi de tout esthétisme, les scènes de Flagellation et de Crucifixion 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 laideur 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 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

Cérédi – université de Rouen