

Le vrai visage de Calvin

Autor(en): **Boissonnas, Henri**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **10 (1962)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-727839>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

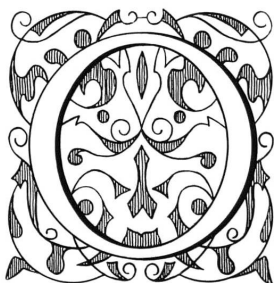
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE VRAI VISAGE DE CALVIN

par Henri BOISSONNAS



N lit dans l'excellente iconographie calvinienne de Doumergue: « C'est qu'il importe de donner une secousse profonde et salutaire à notre imagination. Il importe de rompre cette obsession d'un Calvin né à l'âge de 50 ou 60 ans avec une figure vieillie par une série de maladies lentes, douloureuses et mortelles. »¹ Calvin, « fut un étudiant brillant, recherché de nombreux amis qui lui restèrent exceptionnellement fidèles, plein d'entrain, garde ce tempérament toute sa vie. »² Il blâme tous les excès mais, excès à part, approuve les festins d'amis. « La loi divine permet d'inviter ses amis à un festin et de les traiter plus libéralement que d'ordinaire... La libéralité de Dieu envers le genre humain est si grande qu'il nous fournit non seulement ce qui est nécessaire à la nourriture de notre corps, mais même en ce qui nous apporte abondance et plaisir. Ainsi le vin a été donné, non seulement pour fortifier le cœur de l'homme mais même pour le rendre joyeux... il faut seulement que la gaieté et la volupté que nous procure le vin ne troublent pas notre culte à Dieu. »³ Ainsi parle Calvin en chaire. « Une faute y a eu, dit son biographe, c'est qu'en l'abstinence il a eu trop peu d'égards à sa santé, se contentant par plusieurs années d'un seul repas pour le plus en vingt-quatre heures et jamais ne prenant rien entre deux: tellement que tout ce que les médecins lui ont peu persuader quant à ce pinct a été que, environ demi au devant sa dernière maladie, il prenait parfois quelque petit de vin, et humait un œuf environ le midi. Ses raisons étaient l'imbécillité de son estomach et la migraine, à laquelle il disait avoir expérimenté ne pouvoir remédier que par une diète continuelle: de sorte que quelque fois je l'ai vu faire entière abstinence jusqu'au deuxième jour. »⁴

¹ E. DOUMERGUE, *Iconographie calvinienne*, Lausanne, 1909, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Opera*, XXX, pp. 564, 565. Cité par Doumergue, p. 11.

⁴ *Opera*, XXI, p. 109. Cité par Doumergue, p. 11.

Tel est, succinctement, le portrait que nous donnent ceux qui ont le plus connu ou étudié Calvin.

Mon propos est de montrer les images anciennes qui nous offrent le véritable aspect visuel du réformateur et pourquoi la plupart des portraits peints ou gravés de profil que l'on a cru ressemblants ne le sont pas et reposent sur une base précaire. A part le portrait hollandais, manifestement composé loin du modèle, aucune image de face ne correspond au profil à barbiche si répandu.⁵

Tout d'abord quelques renseignements techniques doivent être fournis.

Le désir de posséder les portraits de célébrités a toujours existé, et dès le début de l'impression on cherche à le satisfaire par des gravures. L'absence de concurrence, le manque de culture du public assuraient le succès d'images souvent très médiocres. Le droit d'auteur n'existant pas, nul ne se gênait pour copier le travail d'autrui, et l'on considérait qu'une copie valait l'original. On ne se doutait même pas, le meilleur des copistes ne pouvant faire une copie parfaite, qu'il y aura toujours une différence avec l'original. Ceci pour toutes sortes de raisons, dont la principale est que l'artiste construit son tableau par des touches qui se superposent jusqu'à ce qu'il ait obtenu l'effet cherché. La radiographie peut nous montrer toutes ces touches qui se chevauchent et se contrarient parfois, tandis qu'en lumière naturelle nous ne voyons que la dernière couche qui recouvre les préliminaires. Au contraire de l'artiste, le copiste n'imité que la couche superficielle; dès le début il indique d'un trait continu les profils extérieurs, alors que ces profils avaient été obtenus par des débordements ou des corrections successives. Matériellement donc la copie est différente de l'original. Elle l'est encore parce que la main de l'artiste obéit spontanément aux impulsions de son esprit, tandis que celle du copiste est sans cesse bridée par les traits à reproduire. La différence s'aggrave si le copiste est médiocre et si cette copie médiocre est elle-même recopiée, l'écart augmente et grandit avec chaque nouvelle copie des copies antérieures. Les erreurs d'une première version peuvent s'accroître dans des proportions que l'on a peine à imaginer. Les sculptures grecques et romaines nous montrent ces déformations allant crescendo. On peut constituer des séries impressionnantes des reproductions réparties dans divers musées et chaque fois plus déformées des œuvres que Phidias tailla au V^e siècle avant J.-C. et des portraits plus récents des empereurs romains. Il y eut là une dégradation progressive et continuelle de modèles parfaits. Ne pouvant établir aucune comparaison avec les originaux restés à Athènes ou à Rome, le public lointain se satisfaisait de ce qu'il n'était pas en mesure de critiquer.

Lorsque plus près de notre époque les graveurs se mirent à copier des tableaux, le fait que la gravure n'offre pas autant de ressources que la peinture apporta

⁵ Sur l'*Iconographie calvinienne* voir les articles de F. AUBERT dans *Genava*, t. VIII, 1930, t. IX, 1931, t. XII, 1934, t. XXII, 1944.

encore d'autres causes de déformations. La gravure sur bois des primitifs est surtout linéaire. Elle procède par traits là où la peinture peut faire jouer des tonalités profondes. A ce propos notons que les parties sombres des peintures s'obscurcissent avec le temps et qu'ici des nuances, tout d'abord distinctes, finissent par se confondre; les profils dans l'ombre sont alors perdus dans les noirs du fond.

Le graveur, qui lui s'appuie sur les profils, ne sait plus ou trouver ceux-ci; son œil erre en vain sur une surface foncée et, s'il n'a pas beaucoup de scrupules, il imagine au petit bonheur. Lorsqu'on nettoie des tableaux obscurcis par les crasses et les vernis foncés et que reviennent en lumière leurs finesses, on mesure les erreurs énormes qui ont été faites sur leurs copies. Dans un tableau, ce qui émeut le spectateur ce ne sont pas les précisions du peintre, au contraire ce sont les suggestions qu'il a esquissées: parce que seules les suggestions mettent en branle l'imagination. Si le graveur copiste n'a pas un très grand talent, il ne saura pas transcrire ces évocations (fig. 1 et 2). Dans la copie du *Christ à la paille* de Rubens, la Vierge vieillit subitement et les cheveux de Jésus et de Joseph d'Arimatee perdent leurs qualités. Ryckemans, qui passait pour être un bon graveur, par de multiples petites infidélités dans les visages, a changé leurs caractères. Et pourtant, ici, il travaillait directement d'après l'original.

Le métier de la gravure étant assez sec, lorsque le graveur n'est pas talentueux, sa gravure amaigrit le sujet qu'il copie. Cette question de métier a accentué l'aspect de maigreur de Calvin.

Autrefois il était d'usage de représenter un côté du visage dans l'ombre, cette partie ombrée se confondant *presque* avec les sombres du fond. Après quelques années la confusion des tons était *complète*, l'oxydation des couleurs, du vernis, et les crasses ayant effacé toute différence de couleurs et de valeurs.

Dans ce cas le graveur qui avait à représenter les cheveux ou la barbe d'après un portrait oxydé laissait déborder son imagination pour représenter ce qu'il ne pouvait voir. Selon son tempérament, il amplifiait ou amenuisait, il ondulait ou il raidissait le poil d'une barbe qu'il ne discernait pas. Dans le *Martyre de Saint Juste* on voit ce que devient le système pileux du vieillard sous le burin de Witdoeck (fig. 3 et 4). Et voici les *Trois Grâces* du Prado, à qui Jode enlève des séductions, rajoute une tulipe parmi les roses et transforme bien d'autres choses (fig. 5 et 6). Ces trois exemples de gravures sont pris au hasard parmi des milliers semblables.

Pour en revenir à Calvin, Doumergue et le D^r Maillart-Gosse ont très bien montré que toutes les images que nous avons encore de lui ont été faites d'après un très petit nombre de modèles dont certains sont perdus. Plusieurs traits communs les relient. Ce sont: le front dégagé, la belle ligne du nez et son attache au front, enfin et surtout l'œil, un œil remarquable par ses proportions et son dessin en amande. Son ampleur et sa pureté de forme ne permettent pas qu'on le confonde



Fig. 1. P. P. Rubens, *Le Christ à la paille*.

avec celui d'un autre réformateur, que ce soient Farel, Viret ou Froment. C'est lui qui caractérise aussi bien les portraits de la jeunesse que ceux de l'âge mûr. Tout au plus pour ces derniers a-t-il moins de fraîcheur dans le pourtour.

On sait, par des documents d'époque, que déjà de son vivant les images de Calvin étaient très demandées. Les fabricants n'étaient que de « pauvres imai-giers », manquant de métier et de talent. Celui qui est peu habile en dessin préfère s'attaquer au profil dont les contours sont faciles à repérer, tandis que la vue de face lui oppose des difficultés de modelés insurmontables. C'est pour cette raison que la plupart des graveurs médiocres ont représenté Calvin de profil.

Retenons bien que d'après le seul profil d'un visage, il est impossible d'en imaginer exactement l'aspect de face. Si l'on fait comme Monsieur Silhouette, qui s'amusait à projeter contre un mur de jardin l'ombre portée de ses amis et à en fixer le contour par un trait de charbon, on s'aperçoit que, de profil, la projection d'une barbe, non hirsute, se dessine comme une barre prolongeant le menton. Cette silhouette là ne permet pas de discerner si le modèle avait une barbe carrée, ronde, en pointe, simple ou double.



Fig. 2. Le même gravé par N. Ryckemans.

Les bas-reliefs et peintures des Assyriens et des Egyptiens représentent, de profil, quantité de personnages barbus, et c'est seulement lorsque nous possédons une statue de ces mêmes personnages que nous pouvons savoir si leur barbe était étroite ou large, carrée ou ronde.

La figure d'Henri IV est bien connue, sa barbe en éventail caractéristique. Lorsque Rubens le représente de profil, à cheval, à la bataille d'Ivry, sa barbe forme une barre droite; on la devine touffue et rien de plus. Et pourtant Rubens connaissait toutes les ressources de son métier et ne négligeait jamais de s'en servir. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que de reproductions en copies et de copies en répliques toujours plus déformées par des imagiers maladroits, l'erreur de la barbe en pointe se soit perpétuée aussi bien chez les admirateurs que chez les adversaires du réformateur, d'autant plus que pour ces derniers cette barbe « comme un poignard », ou de bouc comme celle du diable, faisait admirablement leur affaire.

On a des raisons de croire que le portrait Tronchin a été peint d'après nature. Sa barbe se perd dans l'ombre et ce portrait, souvent et mal restauré, a passablement souffert. Notons en passant que les tons sombres sont plus fragiles que les



Fig. 3. P. P. Rubens, *Martyre de Saint Juste*.

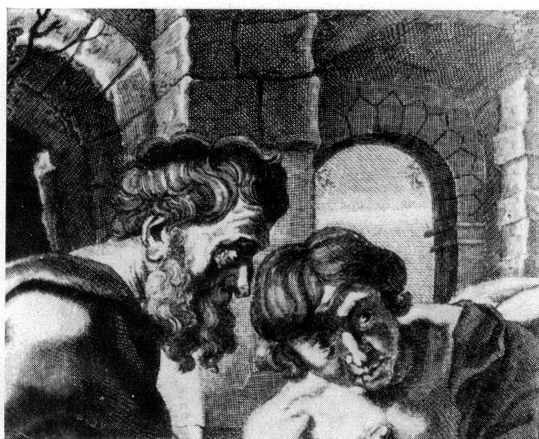


Fig. 4. Le même gravé par Witdoeck.

clairs, aussi ont-ils été souvent détruits dans les tableaux anciens. Dans les « croquis de l'étudiant » nous possédons des documents dont la technique montre, sans conteste, qu'ils ont été exécutés *de visu*. Ce sont dix croquis de la même main, en des états plus ou moins avancés. Tous ont les mêmes proportions et les mêmes caractéristiques; ces deux pages sont typiquement des feuilles d'étude. Le dessinateur poursuit un modèle dont seule la tête se meut et, chaque fois que celle-ci bouge, il recommence un nouveau dessin. Ceux-ci sont situés un peu au hasard dans la page. Lorsqu'à la fin de la séance l'artiste, Bourgoïn, choisit le meilleur dessin pour le terminer par un encadrement, les initiales J.C. et sa signature, une partie de ce dessin empiète sur un précédent croquis qui se confond avec l'initiale C (fig. 7). Ce portrait de profil, qui possède toutes les caractéristiques de Calvin, offre dans l'ensemble la même silhouette voûtée que celle du croquis de l'autre page, dont le visage cette fois se présente un peu plus de face (fig. 9).

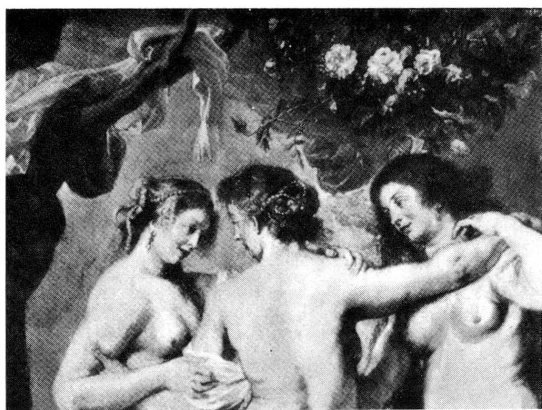


Fig. 5. P. P. Rubens, *Les Trois Grâces*.

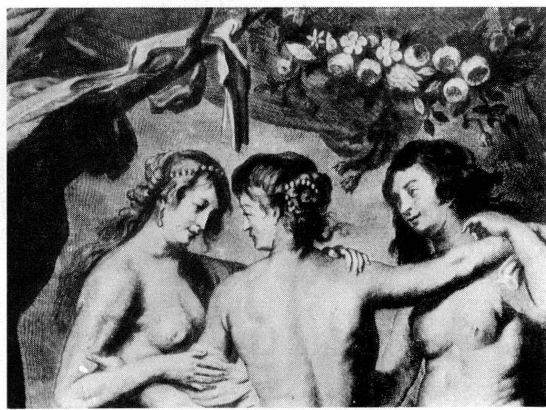


Fig. 6. Le même gravé par P. de Jode.



Fig. 7. Calvin de profil. Dessin à la plume dit: le portrait de l'étudiant.

Cette silhouette affaissée d'un homme usé, qui pourrait se superposer presque exactement sur les deux dessins, ne peut avoir été dessinée que d'après le même modèle discourant, au corps immobile, et dont seule la tête se tournait d'un côté à l'autre de son auditoire.

Un troisième croquis, également de face trois quart, possède les mêmes caractéristiques (fig. 8). Dans ces deux documents exécutés d'après nature, la barbe est large et bifide.

On peut se demander pourquoi Doumergue y a vu deux personnages différents au lieu d'un seul. Lui-même répond: «Il importe de donner une secousse profonde et salutaire... de rompre cette obsession d'un Calvin né à l'âge de 50 ou 60 ans avec une figure vieillie.»⁶ Lui et ses collaborateurs avaient encore l'obsession d'un Calvin à barbiche et ne songeaient même pas que cette barbe eût pu avoir une autre forme. L'idée préconçue obnubilait leur esprit. A leur décharge, notons que

⁶ DOUMERGUE, *op. cit.*, p. 10.

la petitesse des croquis rendait leur étude difficile et que des agrandissements photographiques les eussent éclairés.

De longues recherches sur des portraits anciens, leur examen sous les rayons ultraviolets, X ou infrarouges, leurs nettoyages avec toutes les surprises qu'ils apportent, nous permettent aujourd'hui de voir plus clair là où, jusqu'ici, les ombres des tableaux cachaient leurs mystères sous d'obscurs vernis.

Doumergue et Maillart ont eu le mérite de rechercher les origines de tous les portraits peints ou gravés. Ils ont constitué des familles, montré la filiation de ces images et quels étaient les modèles d'après lesquels les autres avaient été peints ou gravés.

Ces espèces d'arbres généalogiques montrent que la plupart de ces portraits dérivent de :

1. Le Tronchin dont la barbe dans l'ombre a une forme jusqu'ici insaisissable.
2. Le Rotterdam dont la barbe, perdue dans les noirs, est toutefois nettement large (à noter que le premier graveur, travaillant directement d'après ce portrait, a déjà fortement déformé la barbe en l'amenuisant et en lui donnant une pointe qu'elle n'a pas dans la peinture).
3. Le Bâle dont la barbe large a en outre une ombre médiane qui la divise. (Son premier graveur est plus fidèle puisqu'il la fait large avec une ombre médiane, mais lui aussi y ajoute une pointe dans le bas.)

La gravure (de profil) des icones a été faite d'après le Tronchin obscur, elle est ainsi basée sur une incertitude.

Le portrait de la bibliothèque, peint d'après le Tronchin, a la même base fragile.

La gravure Boyvin (profil), qui a la barbe de bouc, n'a pas été faite d'après le modèle vivant.

La gravure Hondius a été faite d'après la précédente.

Le Woeriot a été fait d'après celui de la bibliothèque, copié lui-même du Tronchin, etc.

En résumé tous ces profils sont des interprétations, souvent très fantaisistes, d'un modèle dont la barbe perdue dans l'ombre avait une forme indéfinissable.

En revanche, nous possédons beaucoup d'images de face ou de trois quarts qui nous montrent, à différents âges, un Calvin dont la barbe est large et pas en pointe.

1. Le portrait de Touraine.
2. Le Hanau, divisée nettement en deux (depuis lors a été contesté).
3. Le Limousin, carrée.
4. Le Rotterdam, perdue dans le noir, mais large.
5. Le Bâle, large avec une ombre médiane, qui la divise.



Fig. 8. Calvin de profil et de face. Dessins à la plume de Bourgoïn.

6. La gravure du fondateur de l'Académie qui, bien que de profil, montre une ligne médiane et est nettement divisée en bas.
7. Le Tobias Stimmer, très bouclée à l'allemande, mais grande et divisée du bout.
8. Le de Bry, grande et divisée du bout.
- 9 et 10. Les deux portraits de l'étudiant, nettement large et bifide.
11. La médaille d'argent du Musée de la Réformation qui la montre robuste et en tout cas pas effilée.

D'un côté, dérivant d'un seul portrait perdu dans les noirs et n'offrant aucun point solide, nous avons tout un lot de peintres et graveurs qui déforment délibérément le modèle ainsi que nous l'avons vu.

En face de ces incertitudes et de ces déformations nous possédons onze documents de *sources différentes* montrant clairement que Calvin n'avait pas la barbe en poignard que lui infligeaient les Jésuites, mais bien une barbe large qui, si elle s'éclaircissait avec l'âge, n'en restait pas moins ample et à deux pans.



Fig. 9. Calvin de face trois quarts. Dessin à la plume de Bourgoïn.

Doumergue s'élevait déjà contre une tradition tendancieuse que les Hornung, Hébert, Schaeffer, Dunki, Pilet-Cougnard, Lugardon, van Muyden, de Beaumont, Bovy, contribuèrent à propager avec toutes les facilités de reproduction apportées par le XIX^e siècle, et que le monument de la Réformation a plus solidement assise.

Soulignons que Doumergue, pour son iconographie, a mis en vedette, sous le titre de la couverture, non pas un Calvin à barbe de bouc, mais bien le bois de la collection Maillart-Gosse, lequel s'oppose à la fausse tradition. Si l'on considère la base fragile sur laquelle elle repose et la quantité de documents qui la réfutent, on ne peut que déplorer qu'il soit si tard pour contrôler les origines d'une tradition qui trahit l'aspect de l'homme que nous révérons.

Il est difficile d'interrompre cette tradition erronée, toutefois j'espère alerter les historiens afin qu'ils s'intéressent désormais aux images de Calvin, jusqu'ici négligées parce que sortant de l'ornière traditionnelle. En effet Calvin n'a jamais eu ce visage étriqué. Bien au contraire, les croquis de Bourgoin, le Gardelle et d'autres nous montrent avec évidence que l'ampleur et la force que l'on voit dans son œuvre se lisaient aussi sur son visage.

