Communication de Monsieur Pascal Joudrier

ꕥ ◆ ꕥ

Séance du 5 avril 2019

ꕥ ◆ ꕥ

Pour une lecture « réformée » de l'Apocalypse figurée par Jean Duvet (1561)

Depuis plus d'un siècle, les historiens de l'art ont mis le buriniste Jean Duvet et son œuvre singulière à leur juste place, une des plus hautes dans la production artistique de la Renaissance française. Dans son œuvre d'ampleur et de diffusion limitées (le catalogue d'Eisler compte soixante-treize estampes), ce sont les vingt-trois planches de l'*Apocalypse figurée* qui ont retenu mon attention (outre ces rares planches séparées, il n'existe plus que sept exemplaires de l'édition de 1561). Il s'agit assurément, comme l'affirme Colin Eisler[1], de « la plus puissante et impressionnante suite gravée dans la France du XVIe siècle » : presque illisibles au premier abord, déconcertantes par un « archaïque » refus de la perspective et une féconde « horreur du vide », ces noires « images » révèlent au regard actif, au risque d'une immersion hallucinée, les visions johanniques qui y sont « figurées » et représentées.

Je ne reprendrai pas les analyses qui ont été avancées sur la vie même de Duvet, encore mal connue[2], ni sur les complexes sources iconographiques de son œuvre, entre les influences italiennes et germaniques (notamment le modèle prégnant des bois gravés de Dürer). N'étant ni théologien ni crypto-millénariste, je ne me risquerai pas plus à interpréter les nombreuses difficultés du texte de l'Apocalypse, qui a suscité des centaines de commentaires, inégalement inspirés, et parfois sottement fantasmatiques… Je ne peux toutefois considérer ces planches sans y entendre l'ébranlement des magistères et des hiérarchies au temps des Réformes, l'attente de changements profonds, et, pour une minorité

des chrétiens d'alors, la ferme assurance d'un Salut offert sans condition ; j'y perçois ainsi nettement un « bruit de fond réformé », et y lis les possibles indices de l'adhésion discrète à la Réforme de Jean Duvet, graveur d'une exceptionnelle intelligence artistique, à la personnalité inquiète, au questionnement existentiel sincère, se libérant progressivement des modèles contraints, et de l'angoisse eschatologique de son temps. Son *Apocalypse* serait alors à voir et à entendre comme le plus efficace antidote à cette angoisse, une œuvre de combat contre l'obsession « apocalyptique » de son temps !

Il semble que l'*Apocalypse figurée* ne puisse se comprendre qu'en la replaçant dans le contexte des problématiques et des exégèses du texte de *l'Apocalypse*, renouvelées, actualisées et répandues par la Réforme protestante entre 1530 et 1555. Comme le démontre Denis Crouzet, « la doctrine de Calvin est un système de libération de l'angoisse du Temps. Tout concourt à permettre à l'homme de ne pas se faire du Jugement dernier et du problème de son salut une pensée obsédante »[3]. Mon hypothèse est donc que l'*Apocalypse figurée* par Jean Duvet participe de cette « déseschatologisation » propre à la doctrine réformée : loin de renforcer l'angoisse du Jugement dernier (qu'il ne représente d'ailleurs pas sous sa forme la plus effrayante, décrite au ch. 21), le parcours des vingt-deux planches de Duvet est un cheminement de confiance absolue en la victoire du Christ, dans l'assurance du Salut immérité qui est offert au fidèle. Au demeurant, un tiers à peine des Planches expose les suites douloureuses ou mortelles des fléaux « apocalyptiques » (au sens négatif et hélas le plus courant du terme) ; ces fléaux (grêle, eaux amères et épidémie, tremblement de terre…) font partie du répertoire convenu de la littérature apocalyptique, et sont à comprendre symboliquement. Quant aux guerres, aux pouvoirs totalitaires et aux pénuries, nous savons qui en est responsable, et il n'est point besoin d'en chercher ailleurs la cause ! Ces fléaux ne touchent qu'une partie de la nature et de l'humanité, et sont annoncés à titre d'avertissement et d'appel à la conversion aux plus obstinés, aux plus idolâtres, aux rois qui adorent la Bête, à la population soumise et corrompue de Babylone / Rome ; le renversement et la chute « dans l'étang de feu » sont réservés aux plus dangereux séducteurs : « Satan », le faux-prophète, et leurs avatars diaboliques.

La suite de Duvet troue patiemment la nuit cauchemardesque, panique et mortifère de l'imaginaire chrétien (catholique, en l'occurrence, en 1550), pour y substituer dans les deux tiers des Planches une vision lumineuse, pacifiée, porteuse d'espérance, et donnant de l'endurance aux fidèles qui acceptent leur « élection », et exercent leur « vocation sacerdotale et prophétique » en ce temps douloureux de crise religieuse. Il est tout à fait improbable en effet que Jean Duvet se soit cantonné à un rôle d'illustrateur dans un long travail de dessin

et de gravure qui a duré dix ans ; il a pu le commencer vers 1545 au profit d'une « commande royale », comme l'indique le Privilège de 1556, soit pour le décor (toiles peintes ? tapisseries ?) d'une entrée d'Henri II, soit plutôt pour les vitraux de la Sainte Chapelle de Vincennes[4], restaurée et embellie par François Ier et son fils Henri II et où ce dernier transfère en 1557 le siège de l'Ordre de Saint Michel. Quoi qu'il en soit du projet initial, il est resté inabouti, et a été infléchi par Duvet, sans doute après les événements de l'été 1548 qui ont provoqué l'éradication brutale de la Réforme à Langres.

Nous considérons que les vingt-deux planches de l'*Apocalypse* éditées à Lyon en 1561 forment un ensemble complet en soi et conçu par le graveur lui-même, en regard de la traduction originale (qui suit la version Olivétan/Calvin de 1540) du livre de l'Apocalypse. Duvet a pu en superviser les variantes textuelles, les retouches graphiques, et l'impression. Ces planches d'une évidente cohérence stylistique, d'une puissante expressivité, et d'une grande fidélité scripturaire, constituent avec le *Frontispice* de 1555, une sorte de « testament artistique »[5] du graveur et de confession de foi chrétienne, cette foi qu'il écrit avoir partagée avec un groupe de personnes « plus compétentes » que lui dans l'exégèse johannique. Les différences et les singularités nombreuses de ces Planches, quand on les compare à la production iconographique répétitive de la même époque, ne peuvent relever que d'une réflexion théologique (ou plutôt christologique) approfondie du texte de Jean, et d'une interrogation très personnelle sur les limites et les possibilités de l'image quand il s'agit de retraduire en « figures » les « visions » d'un prophète, lui-même confronté à la traduction de ses « visions » en mots.

Contextes et perspectives

Comment aborder le livre de l'Apocalypse ?

Le texte de saint Jean constitue un ensemble concerté et cohérent, dont la composition procède par séquences, reprise et superposition poétique de motifs (ce qui est différent de redites, doublets, et redondances…), symbolisme des images et des nombres (particulièrement du septénaire) : en tout état de cause, ce texte reste difficile à lire, et a nécessité études et relectures, appropriation, actualisation et interprétations à chaque époque de l'Église, selon les attentes, les craintes ou les espérances. Cette lecture engage en effet l'intelligence et l'intuition de chaque interprète, son interpellation directe en tant que lecteur des signes qui disent la Parole, que la foi seule entend ; il n'est pas aisé de décrypter un langage prophétique[6], des codes iconographiques et des schèmes imaginaires portés par des siècles de production de gloses et d'images dans le monde chrétien, avant la sécularisation de l'art.

L'*Apocalypse* étant l'accomplissement même du Nouveau Testament, les « histoires » rapportées dans le dernier livre canonique de l'Écriture sainte ne sont pas des fictions pour enfants, un plaisant conte, un scénario fantastique, une suite bizarre et obscure : adressée par Jean aux Églises chrétiennes de son temps, et, depuis lors, à tous les chrétiens, cette « Révélation de Jésus-Christ » leur dit clairement la trame véritable de l'Histoire humaine, justement « accomplie » en Christ. L'*Apocalypse* est née en temps de crise, pour temps de crise : chaque temps de persécutions de l'Église, chaque attente de réformes, chaque angoisse de fin du monde, en ont réactivé la lecture avec une force inouïe en affirmant l'imminente irruption d'un monde nouveau, ce que certains ont compris de façon pessimiste dans la terreur du Jugement, d'autres, plus positivement, comme un message résolument optimiste, leur donnant de tenir bon, de patienter : « n'aie pas peur ! Je suis le Vivant, à tout jamais… Je viens bientôt » (Ap 1, 17-18 et 22, 7). Le livre de l'*Apocalypse* affirme de la première à la dernière « vision » que le Dieu d'Israël s'est révélé (*apokalupto*, en grec) définitivement en la personne du Christ, l'Agneau immolé mais debout, vainqueur des puissances de mort ; il faut donc que le chrétien se détourne des pseudo-divinités, des faux prophètes, des cités de perdition, de la contrefaçon parodique et mortifère du culte et du message évangéliques. Cette tension entre une actualisation du texte prophétique selon une lecture « réaliste », emplie d'effroi, ou selon une lecture « spirituelle », portée par l'espérance, distingue fondamentalement les Catholiques et les Réformés du XVIe siècle. *L'Exposition sur l'Apocalypse de Saint Jean*[7], par le pasteur Antoine Du Pinet, peut servir à montrer quelle lecture les milieux réformés concevaient alors, et comment les Planches de Duvet peuvent en témoigner à leur façon. Calvin, qui n'a pas commenté le livre de l'*Apocalypse*, a par ailleurs ridiculisé les tentatives de l'astrologie[8], et du millénarisme littéral : « les chiliastes (ou millénaristes) ont voulu raccourcir le règne de Jésus-Christ et le restreindre au terme de mille ans. Or leur badinage est si puéril qu'il n'a pas besoin d'être réfuté. Le nombre de mille dont il est fait là mention (Ap 20, 4) ne se rapporte point à la béatitude permanente de l'Église, mais à beaucoup de révolutions qui devaient advenir pour molester l'Église » (*Institution* III, 25, 5).

La publication entre 1530 et 1560 de plusieurs commentaires protestants de l'Apocalypse (notamment ceux de Meyer, Du Pinet, et Bullinger) n'a pas d'équivalent du côté des théologiens catholiques de l'époque. On trouve par contre en milieu catholique une prolifération d'opuscules astrologiques, de pronostications catastrophistes, de « canards » angoissants, de prédications boutefeux et pousse-au-crime[9]. Cette vague de panique eschatologique va trouver en Calvin un de ses plus résolus pourfendeurs, au nom de l'Évangile. Dans un contexte d'instrumentalisation effarée du texte de l'*Apocalypse*, les

Réformateurs sont à juste titre restés prudents et un temps muets sur son interprétation. Mais la condamnation sans appel des Anabaptistes par Luther puis par Calvin confirme qu'une lecture millénariste littérale de l'*Apocalypse* n'a aucun fondement scripturaire pour la Réforme. Les Réformés ont adapté la lecture au fur et à mesure que les conflits doctrinaux, les persécutions, puis les guerres les pressaient d'y voir symbolisés et actualisés leurs ennemis (le catholicisme romain) et leur combat (sous l'étendard du Christ) ; il est cependant clair que les Planches de Duvet, grosses des questionnements des années 1545-1555, n'ont déjà plus en 1561 (année de leur édition à Lyon) la même portée, à la veille des premiers massacres, et de la prise de pouvoir par les Huguenots à Lyon. Un lecteur protestant de 1555 pouvait réassurer sa foi en Christ vainqueur du péché et de la mort (d'abord au sens spirituel), se convaincre que la Réforme se diffusant, le Royaume de Christ approchait, *par la seule arme de la Parole de Dieu*, prêchée et entendue. Le lecteur de 1561 allait plutôt chercher une mystique réassurance de la justesse de ses choix, croyant dans une issue désormais politique et militaire du conflit. Dans les années 1540-1570, dans chaque camp, l'imaginaire de l'*Apocalypse* a ainsi été directement percuté par la réalité des victoires et des défaites, des anathèmes et des exécutions (comme à Langres, en 1548) avec une montée de la violence jusqu'à l'explosion de l'été 1572, vue par les catholiques comme la victoire à Armaggedon ! Les images de Saint Jean, instrumentalisées, tirées de leur contexte métaphorique et spirituel, servirent alors de détonateur plus que de « révélateur »… L'histoire avait rattrapé et dévoré la « vision », il n'y avait plus de distance ni « d'accommodation » entre la « figure » et le réel, rugueux, atroce.

Jean Duvet et la Réforme

À Langres, où vit Duvet, un groupe réformé langrois est mis au jour au printemps 1547, suite à l'arrestation de colporteurs de livres protestants, puis au printemps suivant à celle de leur chef, Robert Lelièvre, un ancien religieux devenu prédicateur itinérant. Torturé, Lelièvre donne le nom d'un autre prédicateur, Argillières, arrêté en plein culte avec une vingtaine de fidèles, dans la maison du bourgeois Taffignon. Ces Réformés sont des autochtones, pour moitié des femmes, dont une noble dame ; les hommes sont des artisans, dont deux sont orfèvres. Accusés de blasphème, d'avoir tenu un conventicule, *d'avoir lu et prêché la Bible en français*, et suivi la liturgie de la Cène calviniste, neuf hommes et trois femmes sont condamnés à mort et exécutés en 1548, Lelièvre étant brûlé à Paris, et aussi *« en figure »* à Langres. Quatre femmes ayant apostasié doivent faire amende publique et honorable, l'une d'elles est fustigée…

Il est avéré que l'éradication du groupe de Langres, avec l'exécution collective de douze personnes, a été exceptionnellement féroce, « atypique dans l'histoire

de la répression de l'hérésie »[10]. L'historien précise que « l'exécution collective langroise est l'une des plus importantes de l'histoire de la répression des réformés en France ». Ainsi pensons-nous que, sympathisant probable de la Réforme à titre personnel et familial, mais non adhérent du conventicule langrois à l'autodafé duquel il a pu hélas être présent, Duvet a mis ses convictions en veilleuse à partir de 1548, comme tant de fidèles isolés, redoutant la répression, non décidés à s'exiler, et donc contraints de se conformer, au moins en apparence, à l'air du temps (inscription à la Confrérie du Saint Sacrement incluse).

Dans sa famille très proche, son neveu, Jean Duvet[11], parce que réformé, se réfugie et s'installe très précocement à Genève, dès 1539. Pierre, le propre fils de Jean Duvet, graveur de l'Apocalypse, est un orfèvre actif à Auxerre dans les années 1540-1560, et il s'est lui aussi converti. Il est donc indéniable que les idées de la Réforme, dont la féroce répression indique que les autorités en redoutaient la prédication et le témoignage, se discutaient autour de l'artiste, deux orfèvres de Langres ayant même fait partie du groupe exécuté le 3 septembre 1548.

La date et le lieu d'édition du livre, 1561, à Lyon, et le nom du probable imprimeur du texte, Jean Marcorelle, réformé notoire, nous poussent à penser qu'à la veille de la domination de la grande cité par le parti calviniste[12], l'ouvrage de Duvet a sans doute été perçu, peut-être même malgré son auteur, comme de mouvance réformée, presque de propagande militante. 1561 est en effet l'année du Colloque de Poissy, dernière tentative pour rétablir l'unité de l'Église française ; c'est aussi l'année où est mise au point l'entreprise d'édition massive du *Psautier huguenot*, par des imprimeurs lyonnais et genevois. C'est en 1561 que Georgette de Montenay rencontre à Lyon l'éditeur de ses *Emblèmes chrétiens* (c'est-à-dire calvinistes) qu'elle augmente jusqu'à cent huitains dans les années 1561-1563, et que Pierre Woeiriot met génialement en images entre 1563 et 1566. En 1567, l'imprimeur de Montenay / Woeiriot, tous deux réformés, est précisément leur coreligionnaire Jean Marcorelle, mais l'ouvrage est victime de la reprise en main de Lyon par les catholiques, puis, après une nouvelle tentative d'édition en 1571, il disparaît alors que sonnent les « vêpres lyonnaises » (version locale de la Saint Barthélemy). La traduction du livre de l'*Apocalypse* éditée en regard des gravures de Duvet est incontestablement celle de la *Bible à l'épée* (version d'Olivétan, revue par Calvin, chez Girard, 1540), avec quelques minimes variations lexicales et syntaxiques, qui en font une traduction anonyme et unique, sans approbation, assumée comme telle par l'éditeur : cela est assurément caractéristique de l'édition protestante. S'il est vrai que des versions de la *Bible à l'épée*, arrangées, plus ou moins catholicisées, paraissent à Lyon au début des années 1550 (chez B. Arnoullet, J. de Tournes, Ph. Rollet), il s'agit de *Bibles* complètes, auxquelles on a retranché la Préface de

Calvin et des annotations érudites, et l'illustration se limite à des vignettes sur bois. L'édition de l'*Apocalypse* de Duvet en 1561 n'a non plus aucun équivalent avec les *Figures du Nouveau Testament* (chez de Tournes, dès 1557, avec les bois de Bernard Salomon), ou avec les *Figures de l'Apocalypse* : le format de ces bois, gravés de façon souvent malhabile sur les modèles de Cranach, est très réduit, mieux adapté cependant à ces recueils in-8 ou in-16 qu'aux in-folio précédents ; et le texte se résume à des quatrains ou des huitains, paraphrasant ou arrangeant poétiquement l'Écriture, ou à de brèves citations de versets du Nouveau Testament. Les suites de gravures originales de l'*Apocalypse* sont le plus souvent durant ce demi-siècle l'œuvre d'artistes liés à la Réforme, ou travaillant pour elle : Cranach, Holbein, Beham, Gerung, Bernard Salomon… Dans le conflit militant des interprétations, on assiste sans surprise à la progressive « récupération » des prophéties de l'*Apocalypse* dans le combat interconfessionnel : tant du côté luthérien, où une lecture anti-romaine se répand dès les années 1530, comme en témoigne l'illustration de Cranach, que du côté catholique[13] : chaque camp désigne son adversaire comme l'Antéchrist.

L'ambition du projet de Duvet n'était pas seulement d'égaler Dürer, le maître de l'*Apocalypsis cum figuris* de 1511, voire de le dépasser. Duvet ne voulait pas imiter ou réinterpréter à sa manière et avec les potentialités de la gravure sur cuivre les quinze xylographies de Dürer, ni illustrer à nouveaux frais le texte de Saint Jean dans le but d'orner une grande *Bible* in-folio dont ce cycle de gravures aurait été l'élégant couronnement : son projet a dû être authentiquement de création artistique, comme le montre le *Frontispice*, et de questionnement spirituel. C'est pourquoi il pose avec tant d'acuité dans chaque Planche la question de la figurabilité de l'Écriture sainte, et plus problématiquement encore celle de la Parole, incarnée en Christ lui-même.

Contrairement aux bois gravés de Dürer, de Cranach et de leurs nombreux épigones, il est impossible d'enluminer ou de colorier les planches de Duvet, dont la densité des noirs annihile toute séduction chromatique, réfute toute symbolique des couleurs, si essentielles, si expressives, dans les grands cycles enluminés des manuscrits du commentaire de Beatus de Liebana, ou dans les tapisseries flamandes… Avec Duvet, pas de complaisance, ni de distraction : il y faut une approche lente, humble, dépouillée de préjugés ; il faut se donner le temps d'une contemplation avant toute identification, d'un silence avant toute verbalisation, d'un saisissement avant toute explication. Ces planches nous frappent comme une apparition griffée de signes, tendue de forces, et saturée de sens ; ces « calmes blocs », comme rescapés d'un « désastre obscur », sont l'équivalent graphique le plus recevable, le seul fidèle, le seul regardable, d'une « vision » mystique, indicible, irreprésentable. On est très loin du tableau convenu de tel peintre classique, d'un chromo stéréotypé, d'une imagerie

pieuse... L'unicum iconographique que constitue l'*Apocalypse figurée* (burin, nombre et liaison des Planches, grand format - 30 x 21 cm -, contrepoint du texte, style…) trouve sens dans une lecture « réformée ». Duvet nous paraît mettre ainsi particulièrement en valeur le cœur de la doctrine calviniste ; Calvin n'a au demeurant rien mis en doctrine qu'il n'ait trouvé dans la seule lecture inspirée de l'Écriture : « Salut offert sans condition, par grâce (Pl. 1 et 5), vocation (Pl. 2), élection (Pl. 5), vocation sacerdotale et prophétique (Pl. 6, 9 et 10), dénonciation de toute idolâtrie (Pl. 13, 15, 16), refus du magistère du pape (Pl. 8 et 15), refus du culte des anges et des saints (Pl. 22), dénonciation de la transsubstantiation (Pl. 19), affirmation de la doctrine de la double prédestination (Pl. 14), affirmation que la Royaume est déjà là (Pl. 21 et 22), et qu'il n'y a pas à s'angoisser d'un au-delà infernal (Pl. 14 et 20)… »

L'*Apocalypse figurée* par Duvet, tout obscur que paraisse le texte, tissé d'images prophétiques, de paroles évangéliques et d'hymnes liturgiques, si déconcertantes et codées qu'en paraissent les « visions », fait appel à la connivence fraternelle d'un lecteur exigeant qui ose lire lui-même la Bible en français, et qui ne se contente pas « d'illustrations » plus ou moins artistiques. Duvet demande un « lecteur » qui s'interroge sur le statut de l'image et de la « figure » quand il s'agit de prêcher, d'entendre et de vivre l'Évangile, un lecteur qui ne cherche pas à renforcer son angoisse pour justifier le meurtre immédiat des « hérétiques »[14], mais qui se sent touché par le message christologique libérateur et joyeux que lui adresse cet ultime livre biblique[15].

Lecture du frontispice de 1555 et de trois des planches (3, 14 et 16)

Le Frontispice comme « autoportrait »

Il convient sans hésiter d'identifier le scripteur/graveur, assis à gauche, dos courbé, main sur la joue, concentré, les yeux clos, comme un « autoportrait » de Jean Duvet, qui a longuement médité le texte de Jean, s'est confronté à ses images, et en a progressivement tiré les vingt-deux gravures qui suivent, vingt-deux comme le nombre des chapitres de Jean. Ce vieillard n'est pas endormi, il n'est pas un paisible « rêveur », ni un doux mélancolique[16] : en fait, comme saint Jean dans les Planches 1 et 21, il a les yeux fermés pour nous signifier qu'il « voit », et qu'il n'est permis de « voir » les « choses d'en haut » qu'en fermant un instant les yeux sur ce qui , ici-bas, nous occupe, nous presse et nous aliène...

Lumina fallunt : « ma vue baisse », grave Duvet, qui s'est usé les yeux sur son travail. Cette cécité est autant physique que symbolique. Ce *Frontispice*, comme Duvet le note, « contient » lui-même des *« sacra misteria »* tirés du texte de

l'*Apocalypse* de Jean[17] : il faut donc lire et interpréter ce *Frontispice* comme une « vision », à l'intérieur de laquelle Duvet se représente, ayant remonté le temps jusqu'au Ier siècle, voyagé jusqu'à l'est de la Méditerranée : il « est » à Patmos, s'impliquant dans la scène visionnaire comme il a mis Saint Jean en scène dans sept des Planches suivantes. La grande cité fortifiée qui s'étage derrière Saint Jean n'est pas plus Dijon que Genève : elle représente l'espace tout humain et matériel des villes, celles des trafics commerciaux, celles du culte idolâtrique de l'empereur ou du pape, celles des pouvoirs qui persécutent, exilent et exécutent les témoins de l'Évangile. Cette ville, si reconnaissable comme telle, est ainsi métonymique du « monde » qu'il faut quitter, parce que la « vision » ne peut certainement pas y avoir lieu. Cette ville du Frontispice est à mettre en perspective renversée avec la Jérusalem céleste des deux dernières Planches, 21 et 22, dont la « réalité » est toute d'ordre spirituel, ville enfin vivable parce que chacun y est habité par la Parole.

Pour « figurer » une « vision » de saint Jean, et à défaut de la recevoir soi-même, il faut « lire » ce que Jean décrit avoir vu. Duvet n'a pu graver ses Planches qu'en ayant « pris la place » de Jean, en s'étant lui-même « exilé », en s'étant mis à l'écoute de la Parole qui sourd dans l'Écriture, afin de « donner à voir » et à entendre à son tour. Le *Frontispice* est cette façade que l'on voit

d'entrée de jeu, frontalement : il fait « ouvrir l'œil », il met en jeu (détonant, d'étonnement, d'entonnement de louange) ce que notre regard va affronter, et ce à quoi il va se confronter.

Le graveur n'est pas assis et accoudé à une table : comme le montre la disposition de ses jambes, comme le confirment les autels gravés aux Planches 4, 6, 7, 10, et 14, cette table est comme un autel, avec sa nappe, ou plutôt comme une table de communion : la Bible est ouverte à l'incipit de l'*Apocalypse*, et Jean tient sa plume ou son stylet en gaucher ; sur la table, le texte saint voisine avec la tablette où Duvet a gravé, avec le burin posé à côté, son nom, son âge, son origine, sa profession, et sa satisfaction d'avoir achevé sa tâche (*« PERFECIT »*) : vertigineuse mise en abîme du *Frontispice* lui-même. Duvet y met en complémentarité et en parallèle l'œuvre écrite de Saint Jean et la sienne, pas moins, toutes deux contenant *également* la Révélation de Jésus-Christ, toutes deux supports d'une souhaitable prédication de la Parole dont ils sont tous deux les « serviteurs » (Ap 1, 1 et 22, 9). Par un télescopage renversant, les « tableaux » de Duvet s'avancent comme « figures » et métaphores des « histoires » de Saint Jean, dont le récit vaut alors comme *ekphrasis* de l'œuvre de Duvet.

La signature de Duvet

Duvet, orfèvre de Langres, signe son œuvre, sur ce *Frontispice*, comme sur chaque Planche ; ce n'est pas vanité d'auteur, mais son inscription dans la « vision » : il en assume pleinement non seulement la paternité artistique, mais surtout le rôle prophétique, dans l'esprit de Moïse et de Saint Jean. « Ces histoires », il les a menées à cet achèvement, qui est aussi un commencement ; « ces histoires », il les a fait passer du texte à l'image, il en a accompli la translation interprétative. Son Livre n'est pas un livre d'art, c'est un livre unique, qui n'a d'équivalent dans l'Europe de son temps que le recueil de Dürer (1498 et 1511) : coups de force d'artistes qui se permettent d'aller jusqu'au bout d'un projet personnel et audacieux, à leur compte. Ce n'est pas une *Bible* illustrée, ce n'est pas un traité de théologie, c'est la succession de vingt-deux Planches, seules, en regard du texte traduit, seul. Pas de gloses, pas de notes, pas de Préface justificative. Il n'y a rien à modifier, rien à ajouter ni à retrancher (cf. Ap 22, 18-19), c'est comme cela.

Chacun reconnaît dans les tablettes, simples ou en diptyque, où Duvet grave sa signature une allusion aux deux tables de la Loi, portées par Moïse, mais où le doigt même de Dieu a gravé ses Dix Paroles (Ex 31, 18). Certes, les orfèvres du temps de Duvet employaient des tablettes comparables pour y insculper leur poinçon ; certes Duvet a commencé de les utiliser bien avant de se mettre à son *Apocalypse* ; mais il nous semble que dans ce chef-d'œuvre ces tablettes-signatures, et l'endroit où elles se trouvent insérées, prennent une

valeur significative, riches de leur légitimité scripturaire, voire « prophétique ». Il serait bien anachronique de penser que Duvet n'ait cherché à se tailler avec cette œuvre qu'une place de premier plan dans l'histoire de l'art de la Renaissance française ! Mais il a sûrement voulu témoigner en artiste de son espérance chrétienne dans une période de panique eschatologique pour la plupart de ses concitoyens catholiques, mais de « désangoissement » salutaire pour la minorité des fidèles Réformés. Pour l'artiste conscient d'aborder un texte biblique particulièrement difficile, et d'arriver après Dürer et bien d'autres créateurs d'images de l'*Apocalypse*, la conception et la gravure de ses Planches dépasse de beaucoup une commande de cartons de tapisseries, fût-elle royale, ou d'illustrations, fût-elle pour la meilleure cause…

Le *Frontispice* lui permet de réfléchir au terme de son travail sur l'épreuve de son élaboration, sur la problématique représentation de « visions », elles-mêmes traduites et ravalées en mots avant de ressortir en gravures. Pour le chrétien qu'il est, l'interpellation et l'interprétation du texte de Jean sont particulièrement problématiques et enrichissantes, en une époque de lourde angoisse eschatologique, après le drame du chiliasme révolutionnaire des Anabaptistes, vingt ans plus tôt. La question s'impose alors de savoir si la Parousie et le Jugement sont imminents, ou non ; s'il faut lire de façon réaliste et actuelle la description des fléaux que Jean développe en séries, ou non ; faut-il craindre la fin du monde et le Jugement pour demain, ou s'en remettre en confiance à la Grâce de Dieu, qui a déjà accordé son pardon et son Salut aux hommes ? La « Révélation » reçue, transcrite, ou « figurée », cela interroge : qu'ai-je vraiment vu et compris ? Quelle est ma légitimité pour en témoigner ? Saint Jean a pour lui l'autorité de l'Esprit saint, et accomplit une mission prophétique (voir ch. 10). Duvet peut quant à lui s'appuyer sur l'autorité du texte biblique, qui est imprimé face à l'image, pour toute vérification juxtalinéaire. Il reste à s'interroger sur les rapports herméneutiques entre la Planche « figurée » par Duvet et le texte-source de Jean ; sur la conformité doctrinale de l'image produite ; et sur l'efficacité même de l'image : choc esthétique ? Aide-mémoire ? Incitation éthique ? Prédication par l'image ? Secousse spirituelle ? Par quels moyens (rhétoriques, graphiques, stylistiques) transmettre l'évidence aveuglante, l'éclat déjà amorti, le saisissement ineffable de la « vision » ?

Duvet en tout cas affirme avoir « accommodé » les « mystères » de la Révélation de Jésus-Christ écrite par Jean au plus près de la « vraie lettre du texte » en recourant « au jugement d'hommes plus compétents »[18] : ce souci de fidélité scripturaire prouve que Duvet a été lui-même un lecteur attentif du texte (grec ou latin) et d'une au moins de ses traductions ; il a eu recours pour en éclairer la portée « au jugement d'hommes plus compétents », clercs ou plutôt prédicateurs évangéliques, voire ministres réformés, porteurs d'une

exégèse nouvelle et personnelle de l'Écriture… Il se peut aussi que ces « viri peritiores » qualifient d'autres artistes, dont les œuvres, comme les gravures de Dürer, ont pu influencer ses compositions, nourrir son imaginaire, stimuler sa propre lecture. C'est dire qu'on ne peut pas lire immédiatement et qu'on ne peut pas regarder naïvement le texte et les figures de l'*Apocalypse* : nous sommes nécessairement informés (déformés ?) par des siècles de lectures et d'images que la théologie et l'art chrétien ont développées, catéchisées, télescopées…

Un Frontispice emblématique

On peut donc lire ce *Frontispice* comme une méditation de Duvet à partir du texte de Jean, comme une vision/prédication de l'*Apocalypse* elle-même, c'est-à-dire authentiquement de la Révélation de Jésus-Christ (et non de la Fin du monde !), mise en « figure » et en « miroir » !

Le Cygne est emblématique de Duvet, dont il constitue en somme le blason[19] parlant, ainsi que la touffe d'ajoncs duveteux. Ce *tufetum* (d'où vient le mot « duvet »), ou *tufa latifolia*, plante qui croît dans les lieux humides, fournit des poils très fins dont on faisait des oreillers et des matelas. Blessé d'une flèche qu'il a extraite lui-même de sa gorge, le cygne a rompu la chaîne qui le liait à une souche, et glisse résolument en direction du graveur. Ou plutôt sa chaîne

a été rompue, et dans ce passif, comme souvent dans le texte biblique, il faut reconnaître l'action de Dieu : le cygne ne s'est pas libéré tout seul de l'attache et de la flèche mortifère. Il a reçu « gratuitement » (voir Planche 22) le Salut qui lui est offert. Duvet additionne à loisir les signes de la finitude et les menaces d'un temps dévorant : barque des trois Parques, dont Atropos s'apprêtant à couper le fil de la vie ; sablier sur le pupitre ; souris guettée par le chien, cygne observé par le chat, poissons pris dans les filets, oisillon déchiqueté par un rapace… Duvet paraît nous engager à une telle mélancolique lecture : *« Fata premunt »* : le Destin m'accable, et déjà tremblent mes mains, déjà mes yeux défaillent, ou me trompent… On peut même lire : mon destin (angoisse existentielle du septuagénaire) ou les destins (malheur des temps, angoisse eschatologique). Mais il faut lire la suite, dans une logique concessive : certes, nous sommes mortels, et pécheurs (le petit démon active son soufflet, comme dans un *Ars moriendi* xylographié), mais sauvés (l'ange nous tient par les cheveux) ; il nous est donné un moyen efficace de nous libérer de la Fatalité angoissante et tragique de la mort et du Jugement comme unique et proche horizon. Les Parques n'ont pas le dernier mot et leur coup de ciseaux fatal ne met pas fin au monde ! C'est le but même de la Révélation de Jésus-Christ que de nous enlever des yeux ce « voile » de mort : « révélé », Christ libère de l'angoisse eschatologique et d'un pessimisme désespéré[20].

Le Vivant est « le commencement et la fin », ce que la première et la dernière Planche de Duvet nous montrent en vérité : le Vivant, Sauveur, Parole de Dieu, porte les « clés de l'Hadès et de la mort ». Il « essuiera les larmes de nos yeux » (Ap 21, 4) qui faiblissent *(lumina fallunt)* ; il tend sa main vers nos mains qui tremblent *(manus trepidunt)*, et les Planches 2, 4, 6, 9, 10, 21 et 22 le « figurent » clairement : Christ est déjà, depuis toujours, présent. Et c'est lui en fait « qui vient bientôt » *(fata premunt)*, c'est lui qui transforme la fatalité mortifère du *chronos* (les Parques, le sablier) en avènement joyeux d'un *kairos* (la « vision » accueillie, « l'œuvre » accomplie, « je viens bientôt », Ap 22, 7, 12, et 20), et cela change tout ! Duvet peut donc ajouter : cependant, quand même, le Temps nous presse, quand même mes mains tremblent, quand bien même ma vue défaille…, *mens restat victrix* = « l'esprit (ou mon esprit) reste debout, vainqueur » (en Christ), victorieux de la fatalité, de la désespérance, et je vous en donne la preuve, mon épreuve : *grande suadet opus* = « cette œuvre sublime (l'Apocalypse de Jean) m'en persuade, ou : mon grand-œuvre (mes vingt-deux Planches enfin achevées, *perfecit*) m'en convainc ».

Cette lecture est tout à fait conforme à la foi chrétienne : le Psaume 91 encourage le fidèle à ne pas craindre « le lacs du chasseur, ni la terreur de la nuit, ni la flèche qui vole de jour… » De même le Cygne de Duvet pourrait chanter et dire avec Paul (1 Co 15, 54-58) : « La mort a été engloutie dans la victoire

(celle du Christ, ce que « révèle » toute l'Apocalypse). Mort, où est ta victoire ? Où est ton aiguillon ? … Progressez dans l'œuvre du Seigneur, sachant que votre travail, dans le Seigneur, n'est pas inutile ». Et Duvet pourrait entendre, comme saint Jean : « Ecris ! (= grave !). Heureux les morts, ceux qui meurent dans le Seigneur dès maintenant. Qu'ils se reposent de leurs labeurs, car leurs œuvres les suivent ! » (Ap 14, 13)

Planche 3 : l'ouverture des quatre premiers sceaux, et les quatre cavaliers (Ch. 6, 1-8)

Du bois célébrissime gravé par Dürer, Duvet donne une version radicalement différente et renouvelée, formellement et théologiquement. Il casse la diagonale à l'élan irrésistible des quatre cavaliers, « comme dardés par une catapulte » (Emile Mâle), issus d'une infernale coulisse et galopant irrésistiblement dans un silence de cauchemar. Duvet inverse la diagonale, contrariée par une disposition dos à dos des deux premiers cavaliers centraux, en éventail, et complique la lisibilité immédiate de la charge de cavalerie. Le premier cavalier est ici un blanc archer, couronné, auréolé, nettement séparé des trois autres par la ligne médiane : comme nombre de commentateurs avant lui depuis Irénée, Duvet l'assimile au Cavalier blanc du Ch. 19, 11-16, c'est-à-dire à une puissance au service de Dieu, comme la prédication évangélique, et potentiellement même au Christ comme juge eschatologique. Jusqu'au XIIIe siècle, c'est d'ailleurs cette interprétation christologique du premier cavalier qui a dominé. C'est aussi en l'occurrence l'interprétation des exégètes réformés du XVIe siècle, comme Du Pinet et Bullinger, qui voient ce cavalier comme une allégorie du Christ, ou plutôt celle de l'Évangile et de la prédication chrétienne : « celui qui y était assis [sur ce cheval blanc] représente Jésus-Christ, qui use de ses apôtres et disciples comme d'un cheval blanc, pur et net. Il les envoie çà et là, comme l'arc envoie les sagettes et flèches aiguës contre les ennemis »[21]. C'est l'interprétation choisie par Duvet (et son groupe d'exégètes), et il soulignera encore cette ressemblance intentionnelle dans sa Planche du ch. 19, en asseyant le Christ sur le même cheval, et se dirigeant dans le même sens.

Les trois autres cavaliers ont reçu « puissance pour tuer avec l'épée et par famine et par mortalité » : le second cavalier personnifie la Guerre, celle que se font les hommes, condottières et capitaines avides de pouvoir et de territoires ; elle tient par les cheveux la tête de la Paix, qu'elle s'apprête à fendre avec son épée. Eisler note que cette personnification de la Paix semble une innovation iconographique de Duvet. Du Pinet y voit ceux qui « tuent la conscience par fausse doctrine, ministres de la mort et d'enfer, lesquels vous trouverez par les couvents et monastères »[22]. Le troisième cavalier est ici un marchand usurier et maladroit, nez busqué, pied à l'étrier, tentant de se mettre en selle sur son

cheval rétif et semblant le menacer avec sa balance (dont le mouvement est repris à Dürer). Il incarne la Famine, ou plutôt la Pénurie provoquée par une augmentation injustifiée et spéculative des prix, et par le désordre des guerres.

Du Pinet y voit encore « les faux apôtres, jugeant tout à leur fantaisie, pesant à leurs poids, usant des Saints Écrits selon leur volonté et à leur jugement », et provoquant la famine … « de la Parole de Dieu »[23] ! Le quatrième cavalier, sur la croupe d'un canasson étique, est la Mort, ou la Peste[24] : comme en Ap 1, 8 et 20, 13, elle fait couple avec l'Hadès, vers la gueule monstrueuse duquel elle pique et racle avec son trident l'immense corps d'un roi gisant de tout son long au premier plan[25]. Pas moins de seize autres corps, ou bustes, vêtus ou nus, tordus par l'effroi et désespérés, s'accumulent dans le quart inférieur gauche, piétinés, renversés, accablés, victimes des guerres, des disettes, des épidémies.

Moins terrifiante que la Planche de Dürer, qui condense toutes les paniques liées à une fin du monde fantasmatiquement redoutée, la Planche de Duvet rend compte des fléaux déjà prophétisés par Ezéchiel, mais en attribue clairement la faute à ceux qui ont choisi la mort, plutôt que d'entendre la Parole de vie, qui leur a pourtant été prêchée. La Prédication parcourt la terre avant que les premiers fléaux ne frappent les hommes, et certains d'entre eux semblent en prendre une tardive et panique conscience, causée par un endurcissement obstiné, une vie de manquements répétés et de conversions refusées…

Planche 14 : le Jugement eschatologique : moisson, et vendange de la colère de Dieu (Ch. 14, 14-20)

Duvet choisit une nouvelle fois une version christologique en figurant le « Fils d'homme », rappelant la vision inaugurale, Ap 1, 13, dynamiquement assis au rebord d'un grand nimbe : « et voici une nuée blanche, et quelqu'un était assis, et en sa main une faucille tranchante » (Ap 14, 14). Comme le décrit le texte, Duvet représente fidèlement les trois anges qui le servent et lui apportent faucille et conseils : « jette ta faucille et moissonne (v. 15), vendange les grappes de la vigne » (v. 18). Ce double Jugement, moisson des élus à la droite du Christ, et vendange des réprouvés à sa gauche, évoque la majesté grandiose des tympans romans (Moissac, Autun, Conques...). On remarquera que le texte ne décrit pas ces activités de moisson et de vendange ; Duvet, comme avant lui certains illustrateurs de ce chapitre, présente des scènes charmantes d'angelots au travail, portant gerbes et paniers. Duvet pousse le détail jusqu'à graver au centre en bas le flot de sang issu du pressoir et de la cuve, sang qui monte jusqu'au mors des chevaux (Ap. 14, 20). Ce détail s'observe déjà dans les Beatus espagnols et dans les Apocalypses anglo-normandes du XIIIe siècle.

Là où Cranach (*Bible* de 1522) avait gravé un cuveau en bois, suivi par Schaufelein (*Nouveau Testament* de 1524) et Holbein, Duvet montre un grand pressoir à vis de son temps, alimenté par les hottes des angelots. Ce ne sont cependant pas des « Amours vendangeurs » qui s'activent joyeusement, motif bien connu de l'art funéraire antique, mais des Amours agents de la « colère

de Dieu », devant un pressoir assez sinistre au fond (on pense à la machine de la *Colonie pénitentiaire*, de Kafka).

La moisson est une figure du rassemblement eschatologique des élus dans la félicité, comme l'indiquent déjà Mt 3, 12 et Mc 4, 29. Les vendanges sont une sanglante image du châtiment des réprouvés. Mais nous voyons ici bien mieux qu'une anticipation du « Jugement dernier » du Ch. 19, que Duvet au demeurant n'a pas voulu graver, bien qu'il ait suscité au long des siècles d'innombrables versions peintes ou sculptées. Il s'agit, à notre avis, d'une figuration de la doctrine calviniste de la double prédestination. Cette doctrine qui semble si effrayante parfois est au contraire aimable et très libératrice : Dieu a prédestiné les uns au salut (moisson), les autres à la réprobation (vendange). Mais personne ne connaît le dessein de Dieu le concernant, ni la décision prise, qui relève du « sanctuaire de la sagesse divine », où nul n'a accès. Aussi convient-il au fidèle, comme l'Esprit l'en convainc, de faire toute confiance à Dieu, de se laisser toucher par sa Parole d'Amour et de Pardon ; dès lors, pour le chrétien éprouvant par la foi qu'il fait partie des « élus », sauvés par la seule Grâce de Dieu, tout est clair : le Salut est à vivre aujourd'hui, et sa responsabilité chrétienne est d'en témoigner activement par des actes fraternels et solidaires, dans une société fondée sur des lois justes. La doctrine de la double prédestination est donc « plus une espérance qu'un déterminisme : elle explique pourquoi, dès le présent, tous ceux qui sont appelés par la Parole ne perçoivent pas sa puissance salvatrice »[26]. Au reste tout homme qui se croit « réprouvé », pour autant qu'il « accepte d'être accepté » (Tillich), qu'il entende la Bonne Nouvelle, et reçoive la Parole de Salut, peut à tout instant se convertir, changer sa vie, trouver la place qui l'attend parmi les « élus ». Comme le dit le texte de Jean (Jn 5, 22) : « le Père ne juge personne, mais il a remis au Fils le Jugement tout entier », et cela évite une fois pour toutes de fantasmer sur un Dieu terrifiant, impitoyable, ou sur un Pantocrator inaccessible, plus prompt à condamner qu'à pardonner. En effet, tout l'Évangile le proclame, Christ n'est pas venu pour juger et condamner les « pécheurs », mais leur faire miséricorde et les appeler à le suivre.

Nous pensons que Duvet avait sans doute l'assurance que, tant pour les fidèles (moisson) que pour les idolâtres (vendange), le Jugement a lieu et s'expérimente dès maintenant : le Salut est donné, inconditionnellement ; il n'est pas à gagner à coup de mérites et d'œuvres ; le Jugement n'est pas à redouter et à reporter dans un futur plus ou moins lointain. La Planche de Duvet « figure », sans dramatisation angoissante, ce moment « critique » qui s'ouvre à chacun de nos actes d'accueil, de partage, d'humanité, et c'est alors la joie du « Royaume » ; ou inversement, d'exclusion, d'égoïsme et de violence faite aux autres, et c'est alors l'angoisse de « l'Enfer ».

Planche 16 : l'adoration de la Grande Prostituée de Babylone (ch. 17, et 18, 1-2 et 21)

Inspirée du bois gravé de Dürer, mais de composition inversée, cette Planche de Duvet s'en éloigne considérablement, puisque le Langrois grave trois Planches successives (16, 17 et 18) là où le Nurembergeois n'en a fait qu'une, synthétisant l'adoration de la Grande Prostituée (ch. 17), la chute de Babylone (ch. 18) et le combat du Cavalier Fidèle et Véridique (ch. 19). La composition de Duvet, en trois planches, lui permet de rendre de façon détaillée, narrativement beaucoup plus efficace, symboliquement beaucoup plus expressive, ces scènes fameuses de l'*Apocalypse* ; les exégètes, dès le Moyen-Age, avaient avancé une extension de sens de la figure de la Rome/Babylone, et avaient superposé la Rome impériale de jadis à la Rome pontificale de leur temps. Avec Cranach[26] et Alciat, la lecture emblématique de la Grande Prostituée en tant que *Ficta religio* (Rome papale comme « fausse religion ») s'est diffusée en milieu protestant grâce aux *Figures du Nouveau Testament*, aux recueils d'Emblèmes, et même aux arts décoratifs.

Duvet grave une inoubliable Bête, « montant » (v. 3) et s'avançant au-delà de la ligne médiane dans l'entrelacement de ses longs et noueux cous reptiliens, d'où surgissent les sept têtes. On y reconnaît la Bête du chapitre 12, plus entortillée, plus disproportionnée. La Prostituée, « magna meretrix », « ivre du sang des martyrs fidèles à Jésus », semble dans cette ivresse se balancer bien au-dessus du dos de la Bête, qu'elle enlace sensuellement, s'accrochant pour garder l'équilibre aux cous et à la queue entortillée (en forme de 666 ?) de sa monture monstrueuse. Véritable oxymore iconographique, cette cavalière si à l'aise sur la Bête est une femme élégante et séduisante, couronnée, parée de bijoux, et à peine couverte d'une robe transparente, sous son manteau de pourpre écarlate. Elle présente à ses adorateurs fascinés, en la faisant miroiter et convoiter, « la coupe d'or et d'abominations ».

On voit à ses pieds, à la renverse, agenouillés ou debout, tous empressés, pantelants et obséquieux, les Rois de la terre qui ont paillardé avec elle, et voudraient bien y retourner… Duvet place en haut à droite le moine que Dürer avait agenouillé devant la Bête. Pourtant, les « abominations », emplissant la coupe que brandit la femme, signifient une prostitution spirituelle, la « séduction de fausse doctrine » : boire à cette coupe-là, c'est « communier » à la persécution des témoins du Christ et de son Église, qui ont payé dans le sang leur fidélité à la Parole.

Dès les premiers commentaires de l'*Apocalypse*, aux premiers siècles du christianisme, il n'a fait aucun doute que cette courtisane babylonienne figure Rome, la capitale impériale, au régime idolâtre dans son principe, au pouvoir

démoniaque et hostile à l'Église, prétendant exercer une domination suprême et universelle, après avoir fait la guerre aux peuples de son empire et en avoir gagné les autorités à sa cause. Les sept têtes évoquent les sept collines de

Rome, et la succession de sept empereurs, de Caligula à Domitien (régnant au moment de la composition de l'Apocalypse), en passant par Néron, dont une croyance populaire prédisait le retour. C'est cette puissance romaine dominant sans partage l'espace politique et commercial méditerranéen, persécutant sans retenue les chrétiens, dont Saint Jean voit la chute prochaine, inévitable, définitive. Dès maintenant, visiblement, la chute de la grande cité de Babylone est non seulement annoncée, mais elle est déjà accomplie.

Au XVIe siècle, les protestants identifient aisément l'institution catholique romaine avec cette « prostituée », Luther dénonçant la « captivité babylonienne de l'Église ». L'ange en haut à gauche de la Planche peut donc annoncer la chute de Rome au passé prophétique : « elle *est tombée* », c'est fait, le verdict est accompli (18, 2), ce qui contraste fortement avec le futur du verset 21, où l'ange soulevant la meule dit que « Babylone *sera précipitée* avec la même violence ». Ainsi le « pas encore » est bien « déjà là », ce qui est un des paradoxes les plus porteurs de sens du livre de l'*Apocalypse* et de la foi chrétienne. Cette chute est tellement spectaculaire que Duvet la montre deux fois : en haut à gauche de la Planche 16, la ville brûle et dans la fumée de cet embrasement, on croit deviner le Château Saint-Ange (parfaitement reconnaissable dans la gravure du *Nouveau Testament* de 1524). Puis la Planche 17 va développer ce frappant renversement de la Prostituée et montrer les lamentations des rois, des marchands, des marins, des musiciens… qui y trouvaient profits et satisfactions.

Conclusion

Duvet a assurément été touché par la prédication de l'Évangile au temps de la première Réforme : alors que son neveu est parti pour Genève dès 1540, le vieil orfèvre est resté à Langres, et a achevé cette suite de gravures en 1555. L'ultime Planche de son recueil montre clairement que celui dont on trouve le nom en 1550 dans le registre de la Confrérie du Saint-Sacrement de Langres sait que l'on n'adore pas sans idolâtrie le Saint-Sacrement, ni les anges, ni les saints : « je tombai pour l'adorer aux pieds de l'ange, et il me dit : garde toi de le faire ! Je suis un compagnon de service pour toi… » (Ap 22, 8). Duvet sait que le pouvoir des Pontifes romains tombera, aussi lourdement que la meule de la Planche 16 ; il sait que Satan peut bien se déchaîner encore « un peu de temps », sa défaite est déjà consommée, l'Ennemi est vaincu (Pl. 20) ; il sait que son espérance est vivante, et qu'il n'est plus besoin de Temple, de dogmes et de rites dans la Cité nouvelle où tout est louange à Dieu et accueil du prochain (Pl. 21 et 22).

Les anges peuvent bien montrer des scènes merveilleuses, ils n'en sont que les médiateurs-messagers ; l'évangéliste peut bien écrire des versets inspirés,

il n'en est que le modeste bénéficiaire, à qui la Révélation de Jésus-Christ a été « manifestée et signifiée » ; le génial graveur peut bien figurer des visions exaltantes, il n'en est que le traducteur et le passeur en images. L'important est d'y discerner le message prophétique, faute de quoi on idolâtre. Il ne faut pas confondre la poésie du texte de Jean ou la vigueur des Planches figurées de Duvet avec la vérité de cet appel personnel qui chemine au travers des chapitres et des « images », et n'a de raison d'être qu'à toucher le cœur et l'esprit. On aura perçu, dans notre essai de lecture « réformée » de l'*Apocalypse figurée* par Duvet, que celui-ci s'est bien gardé d'expliciter, comme les luthériens Cranach et Gerung, des allusions partisanes et des traits polémiques, au point que la plupart des commentateurs n'ont pas décelé que la spécificité du buriniste langrois prend un sens nouveau si on l'éclaire de cette lumière protestante, ou, en tout cas, spirituellement hétérodoxe.

Il ne faut pas prendre le langage (verbal ou graphique), ses codes obligés (littérature prophétique et apocalyptique) ou ses références (modèles iconographiques, recettes esthétiques), pour le message. Cependant, l'emploi très singulier du noir et du blanc dans ces Planches, le jeu des perspectives déformées, et le souci de ne laisser aucun vide sans y graver des nuages, des plumages, ou des visages, servent admirablement le propos du buriniste : imprimer/exprimer sa compréhension du texte au plus proche d'une expérience « visionnaire », utiliser à plein les pouvoirs de l'image pour dire l'indicible, figurer l'infigurable, présenter ce qu'il est impossible de se représenter. N'y aurait-il pas dans ces cuivres si denses, si noirs, une forme plastique de l'apophatisme ?

Chef-d'œuvre *(opus grande)* d'un artiste qui maîtrise sa technique et impose un style très personnel, elle est l'œuvre d'un chrétien du XVIe siècle qui réfléchit sur le texte de Jean et s'interroge. L'*Apocalypse figurée* agit alors comme une prédication par l'image, une « révélation » du risque et au risque de la « figuration », telle que nous la propose humblement « un compagnon de service » (Ap 21, 9), un « serviteur de la Parole » (Ap 1, 1). Pour Duvet, il est clair qu'il est possible dès maintenant (l'an 1550, ou plus) d'entrer dans la « cité céleste », de lire dans l'Histoire chaotique et sanglante des hommes les signes de la venue du Christ pour le Salut offert à tous ceux qui, d'âge en âge, reconnaissent en lui leur Sauveur et leur Dieu, et en témoignent, jusqu'au bûcher inclusivement. Hapax iconographique et artistique, la suite de Duvet est d'autant plus singulière que les illustrations du texte biblique au XVIe siècle se limitent à des représentations archéologiques (du Temple, de l'Arche, du camp des Hébreux…), à des saynètes historiques et narratives (avec une complaisance pour des passages scabreux de l'Écriture), et parfois, entre 1520 et 1560, à des images polémiques anti-catholiques. Max Engammare conclut son étude en affirmant que ces illustrations « n'avivent que peu, voire jamais, la

foi sotériologique, l'espérance eschatologique, l'exigence éthique »[28]. Or c'est précisément ce que Jean Duvet met si efficacement en « figures », dans une approche « déseschatologisée » propre au calvinisme d'alors !

Notes

[1] Eisler, 1979, p. 102.

[2] Voir C. Chédeau 1997-1999, et plus récemment C. Chédeau, 2018, notices du catalogue de l'exposition *Langres à la Renaissance*, p. 228-231 et 263-264. La date de la mort de Duvet oscille entre 1559 et 1562…

[3] D. Crouzet, 2009, p. 147.

[4] Eisler, p.18, écrit : *« the very form and style of the Apocalypse Series anticipate evidence of window designs »*. Voir l'article de L. Vissière, 1998. Il reprend la chronologie des travaux confiés par Henri II à Philibert Delorme en 1549 pour achever et décorer avec magnificence la chapelle dont François Ier avait déjà lancé la rénovation. L'édifice est inauguré en 1552, et le premier chapitre de l'Ordre royal de Saint-Michel y a lieu en 1555, avant même la pose des verrières colorées de l'abside (vitraux subsistants) en 1555-1556, puis celle des verrières de la nef (1556-1563, le chantier étant resté inachevé). Les auteurs des cartons des verrières de l'Apocalypse décorant l'abside (« l'œuvre la plus somptueuse jamais consacrée à l'Apocalypse », selon E. Mâle) sont Luca Penni et Claude Baldouin, le verrier est le Parisien Nicolas Beaurain.

[5] C. Chédeau, 2018, p. 232.

[6] Largement issu, entre autres, des livres de Daniel, Ezéchiel, Zacharie, Isaïe…, et de l'apocalyptique juive. Cela ne doit pas amener à conclure que l'Apocalypse n'est qu'une grossière « compilation », emplie « d'incohérences, de doubles emplois, de contradictions » (A. Loisy, *L'Apocalypse de Jean*, p. 54).

[7] Du Pinet a augmenté *sa Familière et brieve Exposition sur l'Apocalypse* de 1539 en Exposition sur l'Apocalypse, éditée en 1543, et préfacée par Théodore de Bèze en 1557 (ce qui donne une caution « genevoise » à l'ouvrage).

[8] Voir son plaisant *Traité ou Advertissement contre l'Astrologie qu'on appelle judiciaire et autres curiosités qui règnent aujourd'hui au mond*e, 1549.

[9] D. Crouzet, 2009, p. 191-201, analyse en détail les libelles « apocalyptiques » d'Artus Désiré, massivement diffusés entre 1545 et 1562. Pour le délirant Désiré, Calvin est « messager d'Antéchrist » !

[10] El Kenz, p. 6.

[11] Avec lequel, depuis les recherches de Naef en 1934, on l'a souvent et à tort confondu, par homonymie.

[12] Voir Y. Krumenacker (dir.), *Lyon 1562, capitale protestante*, Lyon, 2009.

[13] Voir *Les Figures de l'Apocalipse de Saint Ian apostre et dernier Evangeliste, exposées en latin et vers françois*, Etienne Groulleau, 1547, et *les Figures et visions de l'Apocalipse de sainct Jehan*, Nicolas Buffet, 1548.

[14] D. Crouzet, 2009, p. 185, analyse la réception « catholique » des *Figures de l'Apocalypse* des années 1540 : « le lecteur devient soudain visionnaire. Il lui est proposé de voir ce que Saint Jean a vu. Le livre n'est-il pas alors tel un lieu mystique de voyance du Sacré, un livre dans lequel chacun peut se placer face à l'image terrorisante de l'ire de Dieu déchaînée et aux violences terribles et exemptes de toute pitié qui ponctueront la fin des Temps ? » C'est exactement le contraire de la lecture confiante et allègre que donne Duvet de la *Révélation* !

[15] M. Engammare, 1995, p. 146, précise que « l'image n'est jamais à l'abri d'une mésinterprétation. Il faut donc l'associer au contexte *perspicaci attentione*. L'image ne se regarde que dans son contexte scripturaire ».

[16] Il ressemble au prophète Jérémie peint à la Sixtine par le saturnien Michel Ange. Faut-il vraiment voir en saint Jean un génie « mélancolique » inquiet (Eisler argumente longuement sur ce point, p. 37-38, et 48) ? Sûrement pas ! En Jean Duvet alors ? Pas davantage…

[17] *« Sacra in hac et aliis sequentibus tabellis contenta misteria ex divina Iohannis Apocalipsi desumpta sunt… »* : les mystères sacrés contenus dans cette planche et dans les autres qui suivent ont été tirés de la divine Apocalypse de l'apôtre Jean.

[1] SACRA IN HAC ET ALIIS SEQUENTIBUS / TABELLIS ERAE LITERAE TEXTUS / PROXIME ACCOMODATA ADHIBITO / ETIAM VIRORUM PERITIORUM IUDICIO

[19] Alciat fait classiquement du cygne, dès 1534, « le blason et armoirie des poètes ».

[20] Voir D. Crouzet, 2009, p. 146 : la doctrine calvinienne « permet de briser l'encerclement obsessionnel que le prophétisme d'angoisse avait progressivement façonné ou actualisé. La Réforme re-forme la représentation du Temps ; elle a ceci de positif qu'elle s'articule à une sortie individuelle de l'angoisse ».

[21] Du Pinet, p. 120.

[22] Du Pinet, p. 126, où il avance que « l'Europe est quasi empoisonnée de l'hypocrisie de la prestraille ».

[23] Du Pinet, p. 124.

[24] Du Pinet, p. 126, y reconnaît « les hypocrites contrefaisant leurs faces, sous l'ombre de piété et religion, dressant guerre mortelle contre Jésus-Christ ».

[25] Dans les *Figures du Nouveau Testament* éditées par Jean de Tournes en 1557, Bernard Salomon montre la gueule infernale avalant un Pape à triple couronne.

[26] D. Crouzet, *Dieu en son royaume*, p. 160.

[27] Dans le *Nouveau Testament* de 1524, comme dans la *Bible* de Wittenberg en 1534, la Grande Prostituée porte une triple couronne ; Duvet ne l'a cependant pas coiffée de la tiare pontificale que montre encore la Planche 68 des *Emblèmes chrétiens*, gravés par le calviniste Woeiriot avant 1566.

[28] M. Engammare, 1995, p. 188.

Bibliographie

BERSIER, 1977 : Jean-Étienne BERSIER, *Jean Duvet, le Maître à la Licorne, 1485-1570?*, Paris, Berger-Levrault, 1977, 193 p.

CHEDEAU, 1997-1999 : Catherine CHEDEAU, « Nouveaux éclairages sur la vie et l'œuvre de l'orfèvre et graveur Jean Duvet (v.1485-après 1562 ?), *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, 1997-1999, v. 38, p. 207-239.

CHEDEAU, 2007 : Catherine CHEDEAU, « Jean Duvet : artiste ou artisan ? », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen-Age à la Renaissance* (actes du colloque de Limoges, 2004), PU Limoges, 2007, p. 47-64.

CHEDEAU, 2018 : Catherine CHEDEAU, Notices sur Jean Duvet et son œuvre, dans le catalogue de l'exposition *Langres à la Renaissance*, 2018, p. 228-264.

CHONÉ, 2018 : Paulette CHONÉ, Notices sur Jean Duvet et son œuvre, dans le catalogue de l'exposition *Langres à la Renaissance*, 2018, p. 265-283.

CROUZET, 2009 : Denis CROUZET, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion*, Champ Vallon, 2009.

DU PINET, 1557 : Antoine) DU PINET, *Exposition sur l'Apocalypse de Saint Jean extraite de plusieurs docteurs tant anciens que modernes*, [Genève], 1557, 378 p. + Table.

EISLER, 1979 : Colin EISLER, *The Master of the unicorn, The life and work of Jean Duvet*, New-York, 1979, 370 p.

EL KENZ, 2016 : David EL KENZ, « Le combat des derniers temps à Langres : Henri II en Saint Michel terrassant le dragon (v.1548) de Jean Duvet », dans *Imaginaires et représentations de l'Apocalypse à la Renaissance*, Cornucopia, Le Verger-bouquet n° X, 2016, en ligne.

ENGAMMARE, 1994 : Max ENGAMMARE, « Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVIe-XVIIe siècle), dans *Mélanges de l'École française de Rome*, 1994, 106-2, p. 549-591.

ENGAMMARE, 1995 : Max ENGAMMARE , « Les représentations de l'Écriture dans les Bibles illustrées du XVIe siècle. Pour une herméneutique de l'image imprimée dans le texte biblique », dans Dupuigrenet-Desroussilles (éd.), *La symbolique du livre dans l'art occidental*, 1995, p. 119-189.

JOUDRIER, 2021 : Pascal JOUDRIER, *Un « miroir » calviniste : les Emblèmes, ou Devises chrestiennes de Georgette de Montenay et Pierre Woeiriot* (1567), Droz, 2021, 509 p.

VISSIERE, 1998 : Laurent VISSIERE, « Les verrières de la Sainte-Chapelle de Vincennes, une Apocalypse politique », *dans Bulletin monumental*, 1998, 156-2, p. 149-172.

ZERNER, 1994 : Henry ZERNER, Notices sur Jean Duvet, dans *La Gravure française à la Renaissance*, catalogue d'exposition, BnF, 1994.

ZERNER, 2018 : Henry ZERNER, Notices sur Jean Duvet, dans le catalogue de l'exposition *Langres à la Renaissance*, 2018, p. 284-291. Ce beau catalogue reproduit toutes les Planches de l'Apocalypse figurée par Duvet, visibles en outre sur de nombreux sites en ligne, et libres de droits.