

Denis Roegel

Les peintures de Stimmer sur l'horloge astronomique

Nous dédions cet ouvrage à tous ceux
qui n'ont jamais répondu à nos demandes de recherche,
notamment à certains conservateurs du patrimoine et restaurateurs,
et qui ont par là même freiné la recherche sur le patrimoine.

« J'ai toujours été très partisan du décloisonnement,
c'est-à-dire d'établir des ponts entre diverses disciplines.
Ne pas rester tout le temps avec des œillères dans son domaine
de l'histoire de l'art par exemple, mais voir aussi
ce qui se faisait de commun avec les sciences par exemple,
ou avec la musique aussi ; mais il faut dire qu'il y a
pas mal de forteresses à démolir
pour permettre disons cette ouverture-là »

(Victor Beyer, ancien conservateur en chef
des musées de Strasbourg, sur France 3,
en 1994, lors de la présentation de son livre
sur le mausolée du Maréchal de Saxe.)

« [Il n'est peut-être pas si difficile que cela]
de savoir distinguer au premier coup d'œil
les gens médiocres et ceux qui ne le [sont] pas.
Bien sûr, il faut savoir faire abstraction de la sympathie
ou de l'antipathie que l'on éprouve. Surtout de la sympathie.
Elle sert souvent de camouflage à l'incompétence. »

(Primo Levi et Tullio Regge, *Dialogue*, Paris, 2023)

Denis Roegel

**Les peintures de Tobias Stimmer
sur l'horloge astronomique
de la cathédrale de Strasbourg**

2024

— ouvrage hors commerce —

— ne peut être vendu —

© Denis Roegel. Nancy, 2024.

Aucune partie de ce texte ne peut être reproduite sans l'accord de l'auteur, à l'exception de courtes citations, conformément à l'article L.122-5 du Code de propriété intellectuelle français.

Ce document n'est diffusé qu'à la condition de rester hors-commerce et libre. Il ne peut faire l'objet d'aucune vente, même à prix coûtant, quel que soit son support. Une version, même reliée, ne peut être vendue. L'accès en ligne de ce document ne peut être soumis à une facturation, ni à une authentification. Le fichier PDF ne peut être modifié.

Sauf mention contraire, toutes les photographies sont de l'auteur. Elles ne peuvent être reproduites et diffusées sans l'accord de l'auteur.

L'auteur autorise implicitement les bibliothèques publiques, notamment la Bibliothèque nationale de France, à mettre ce document en ligne, tel que déposé à la BNF.

L'auteur interdit expressément la mise en ligne de ce document à toute autre entité sans l'accord écrit de l'auteur. La mise en ligne est notamment interdite sur le site du projet « Chronospédia » (ou des sites affiliés), sur les sites de la DRAC ou de quelconques musées, en particulier de Strasbourg.

Ces restrictions s'appliquent en France et à l'Étranger.

Les idées exprimées dans cet ouvrage n'engagent que l'auteur et sont entièrement indépendantes de ses affiliations.

La couverture réutilise des illustrations du corps de l'ouvrage.

<p>Version préliminaire : –1 La version finale sera publiée courant 2024.</p>

Avertissement

Ce volume hors-commerce est publié en marge de l'exposition « Strasbourg 1560-1600. Le renouveau des arts »¹ sur la Renaissance dans la seconde moitié du XVI^e siècle à Strasbourg. Notre ouvrage (ainsi que des compléments) est disponible en ligne à l'adresse

<https://roegeld.github.io/stimmer>

1. Cf. [Dupeux et Huhardeaux Touchais (2024)]. Du 2 février au 19 mai 2024 au Musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg.

Sommaire

1	Introduction générale	1
2	Les peintures sur l'horloge (Stolberg)	17
3	Le contexte artistique de Stimmer	159
4	Les sources de Stimmer	191
5	Conclusion	553
6	Bibliographie	555
7	Table et sources des figures	627

1. Introduction générale

Cet ouvrage s'intéresse essentiellement à l'œuvre graphique du peintre suisse Tobias Stimmer (1539-1584) en rapport avec l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Mais il ne s'agit pas ici de l'actuelle horloge, ou pas exactement de l'actuelle horloge, que les touristes viennent admirer tous les jours dans la cathédrale. L'actuelle horloge est la troisième de ce nom et il s'agit, pour simplifier, de l'habitacle de l'horloge du 16^e siècle dans lequel on a placé de nouveaux mécanismes. Ces mécanismes sont très intéressants ¹, mais ils ne nous concernent pas ici.

Les mécanismes de l'ancienne horloge, construits par les horlogers suisse Habrecht sous la direction de Conrad Dasypodius et David Wolkenstein, ne nous concernent pas non plus ici, bien qu'eux aussi soient des plus intéressants.

Dans cette introduction, nous nous limiterons à situer l'horloge astronomique pour ceux ou celles qui ne la connaîtraient pas, à faire le point sur les gravures de l'horloge par Stimmer, à donner un petit état des lieux de la recherche, puis nous passerons en revue les différentes parties de notre ouvrage.

1.1 L'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg

L'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg est l'une des grandes attractions de la cathédrale de Strasbourg. L'actuelle horloge est la troisième de ce nom, du moins la troisième achevée. Une première horloge astronomique avait été construite au 14^e siècle en face de l'actuelle horloge et le seul élément qui en subsiste est le coq automate conservé au musée des arts décoratifs de la ville de Strasbourg.

La seconde horloge a été entamée dans les années 1530, mais les travaux ont été interrompus. Ils ont été repris vers 1571 et achevés en 1574 par les mathématiciens Conrad Dasypodius et David Wolckenstein, les horlogers Isaac et Josias Habrecht et le peintre Tobias Stimmer. Le buffet de l'actuelle horloge astronomique, une construction en pierre recouverte de boiseries, est celui de cette horloge de la Renaissance. Cette horloge, par défaut d'entretien, a de moins

1. Cf. [Ungerer et Ungerer (1922), Bach et al. (1992), Oestmann (2020)]

en moins bien fonctionné et a finalement été laissée à l'arrêt vers 1788 ².

Ce n'est que cinquante ans plus tard que la rénovation de l'horloge a été entreprise. Plus qu'une rénovation, il s'est agi d'une reconstruction de l'horloge, ou du moins de ses mécanismes. Jean-Baptiste Schwilgué (1776-1856) a été chargé de ce travail qui a été réalisé entre 1838 et 1843 et qui a abouti à l'horloge actuelle, qui est donc un édifice essentiellement du 16^e siècle contenant des rouages du 19^e siècle.

Nous ne détaillerons pas davantage les fonctions et rouages de ces horloges et les ouvrages déjà mentionnés pourront renseigner les lecteurs intéressés. Nous pouvons cependant regarder les gravures de l'horloge réalisées au 16^e siècle, car elles nous donnent une excellente idée de ce qu'était l'horloge.

1.2 Gravures

Nous récapitulons ici les principales gravures « historiques » de l'horloge astronomique par Stimmer ³.

Stimmer a gravé ⁴ l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg en trois tailles ⁵. Sur ces gravures, on distingue bien les principaux panneaux peints de Stimmer, que ce soient ceux de la création du monde ou de la résurrection, ceux de la tourelle des poids, ou encore les tableaux d'éclipses.

La figure 1 représente l'un des variantes de la grande gravure de l'horloge ⁶. Cette gravure de 1574 (image : 29,0 cm × 51,9 cm) ⁷ est formée de deux bois et comporte dans deux cartouches les traductions en allemand des passages de la bible inscrits sur l'horloge. Elle existe en plusieurs variantes pour le texte et les

2. On lit souvent que l'horloge a *cessé de fonctionner* à ce moment-là, mais la réalité est plutôt qu'elle a alors été abandonnée, ce qui n'est pas la même chose. On aurait très bien pu continuer de la faire fonctionner.

3. Nous aurions aimé examiner les gravures de l'horloge en possession du Cabinet des dessins et estampes des musées de Strasbourg, mais le conservateur du Cabinet n'a pas répondu à nos demandes envoyées en 2023. Nous nous sommes donc contenté de consulter les gravures conservées par la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU).

4. Il va de soi que lorsque nous écrivons que Stimmer a « gravé », c'est un abus de langage pour dire que Stimmer a « dessiné en vue de faire graver ».

5. [Andresen (1866), p. 50-51]

6. Cf. [Oestmann (2020), p. 58] et [Beaujean et Tanner (2014a), p. 98-99]. Cette gravure a été imprimée par Jobin, cf. [Weber (1976), p. 284-285].

7. Ces dimensions sont celles données par [Geelhaar et al. (1984), p. 107]. Les dimensions peuvent légèrement varier d'un exemplaire à l'autre, nous avons par exemple mesuré 29,1 cm × 52,5 cm pour un exemplaire (R.96) et 28,9 cm × 52,5 cm pour un autre (R.97) à la BNU, ces deux versions étant les variantes sur six colonnes de texte. Les dimensions totales, avec le texte, étaient de 44 cm × 58 cm (R.96) et 36,5 cm × 56 cm (R.97).

titres⁸. Elle était notamment accompagnée d'un poème de Fischart⁹. Elle a été reproduite dans une planche dépliant en 1922 par Ungerer¹⁰.

Comme l'écrit Andersson¹¹, cette gravure peut être vue comme un guide au programme iconographique de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. En fait, elle pourrait aujourd'hui encore être distribuée aux touristes qui viennent admirer l'horloge¹².

La gravure moyenne (figure 2) a pour dimensions de l'image 22,3 cm × 38,5 cm¹³ et comporte un seul cartouche à droite¹⁴. Elle daterait aussi de la même époque¹⁵ et a été réimprimée en 1598 dans l'*Opervm poeticorum Nicodemi Frischlini, pars epica* de Frischlin (1547-1590)¹⁶, où Stimmer est cité en page 79. Cette gravure existe encore avec un texte de Fischart sur une colonne supplémentaire à gauche¹⁷, ou avec un cartouche vide¹⁸.

La petite gravure (figure 3) a pour dimensions de l'image 7,8 cm × 10,7 cm et accompagne les descriptions de Frischlin (1575)¹⁹ et de Dasypodius (1578 et 1580)²⁰.

8. La variante à six colonnes de texte est illustrée dans le catalogue de l'exposition de Bâle [Geelhaar et al. (1984), p. 104]. Cf. [Weber (1976), p. 284], numéro 29. La variante que nous présentons comporte 147 vers de Fischart, mais c'est elle qui semble être classée parmi les « petites versions » par Weber.

9. [Weller (1857)], [Kurz (1867), p. XIV-XVI et 383-391] (où l'original retranscrit comportait des lacunes), [Hauffen (1896)], [Geelhaar et al. (1984), p. 104] (avec des lacunes)

10. [Ungerer et Ungerer (1922)]

11. [Andersson (1985), p. 322]

12. Encore aujourd'hui, il n'y a aucune explication devant l'horloge, même si l'on peut acheter un petit guide sur l'horloge à la cathédrale.

13. Ces dimensions sont celles données par [Geelhaar et al. (1984), p. 108]. Sur un exemplaire de la BNU (R.100.954) de l'édition de Frischlin de 1598, nous avons mesuré le cadre à 21,1 cm × 37,5 cm. Il doit cependant là encore y avoir quelques variantes, car l'exemplaire que nous avons vu porte dans le cartouche « 417. * * * HOROLO-gium Argento-ratense », alors que notre figure n'a pas le « 417 ». Ce nombre semble être le numéro de page où devait se placer la planche, sachant que dans les éditions de 1612 [Frischlin (1612)] et 1614 [Frischlin (1614)] (mais pas 1598) la partie sur l'horloge commence en page 417. On peut dès lors se demander si la planche vue dans l'exemplaire de 1598 de Frischlin est bien celle destinée à cette édition.

14. [Oestmann et Schramm (1992), p. 82], [Oestmann (2020), p. 59], [Beaujean et Tanner (2014a), p. 100-101]. Le Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg en possède un exemplaire avec le chiffre « 417 » [Kintz (2022), p. 82], dont provenant certainement d'une édition de Frischlin de 1612 ou 1614.

15. Cette gravure a aussi été imprimée par Jobin, cf. [Weber (1976), p. 284-285].

16. [Frischlin (1598)]

17. Voir l'estampe 77.998.0.424 du Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, illustrée en [Kintz (2022), p. 812].

18. Voir l'estampe 77.998.0.423 du Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, illustrée en [Kintz (2022), p. 758].

19. [Frischlin (1575)] Sur la description de Frischlin, voir [Kühlmann (2016)] et [Frick et Grütter (2021)]. Une édition critique du texte de Frischlin et d'autres textes contemporains sur l'horloge est en préparation par Frick et Grütter.

20. [Bendel (1940), p. 71], [Geelhaar et al. (1984), p. 107-109], [Oestmann (2000), p. 53], [Oestmann (2020), p. 57], [Oestmann (2020), p. 60-62], [Beaujean et Tanner (2014b), p. 211],

Il est intéressant de noter qu'aucune de ces gravures ne comporte les panneaux de la femme de l'Apocalypse et du dragon et cela pourrait inciter à penser que ces gravures ont été achevées avant l'horloge, ou bien que les deux peintures de la femme de l'Apocalypse et du dragon sont un tout petit peu postérieures à 1574. Oestmann ne fait pas de commentaire à ce sujet ²¹. Cela dit, la gravure d'Isaac Brunn des années 1610 (et non 1609 comme l'indique Oestmann ²²) montre clairement ces deux peintures.

Au cours des siècles suivants, de nombreuses gravures furent produites par d'autres artistes, souvent sur la base de celles de Stimmer. Signalons simplement les dessins très détaillés réalisés par Michel Grieshaber (1816-1890) pour l'horloge astronomique de Schwilgué. L'un de ces dessins représente l'horloge dans son état de 1574 et nous en avons illustré quelques extraits dans le chapitre sur les sources de Stimmer (chapitre 4) ²³.

Il faut cependant garder à l'esprit que Grieshaber a manifestement non pas représenté l'horloge telle qu'elle se trouvait avant l'intervention de Schwilgué, mais l'horloge telle qu'il pensait l'avoir été en 1574, en utilisant les données à sa disposition, c'est-à-dire tout d'abord l'horloge elle-même, ensuite les gravures de Stimmer ou d'autres comme celles de Brunn. Le fait que Grieshaber représente le bouclier d'Apollon ne signifie par exemple pas que ce bouclier existait encore en 1840.

[Beaujean et Tanner (2014c), p. 117]

21. [Oestmann (2020), p. 86-87]

22. [Oestmann (2020), p. 63] Cette gravure est conservée sous les cotes R.101 et R.102 à la BNU.

23. Les plans de l'horloge de Schwilgué existent en deux exemplaires qui étaient à l'origine contenus dans des meubles spéciaux. Un exemplaire est conservé à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame mais a été gravement mutilé pendant la seconde guerre mondiale après avoir été sorti de son meuble (encore conservé). Le second exemplaire se trouve dans les réserves du musée des arts décoratifs de Strasbourg ²⁴. Là, les plans se trouvent encore dans le meuble, mais le meuble est en partie cassé, sans doute parce qu'il a été manipulé avec peu de précautions par un ancien conservateur. Il faut souligner ici le manque total d'intérêt des conservateurs passés pour ce patrimoine, sans parler des blocages actuels mis en place par la direction des musées de Strasbourg à notre encontre. Le conservateur en chef des musées, M. Lang, n'a par exemple jamais répondu à nos courriers sur nos travaux sur ces plans, ni à notre proposition de réunion pour envisager les meilleures mesures à prendre pour leur conservation. Pour ne donner qu'un exemple, à force de sous-traiter toutes les restaurations, les conservateurs ne réalisent souvent pas que la première priorité ne doit pas être de restaurer. Avant de restaurer les plans, par exemple, il faut *d'abord* les numériser scientifiquement (et pas avec *Adobe Photoshop*!). L'approche actuelle des musées de Strasbourg n'est certainement pas la meilleure manière de gérer le patrimoine scientifique et technique.

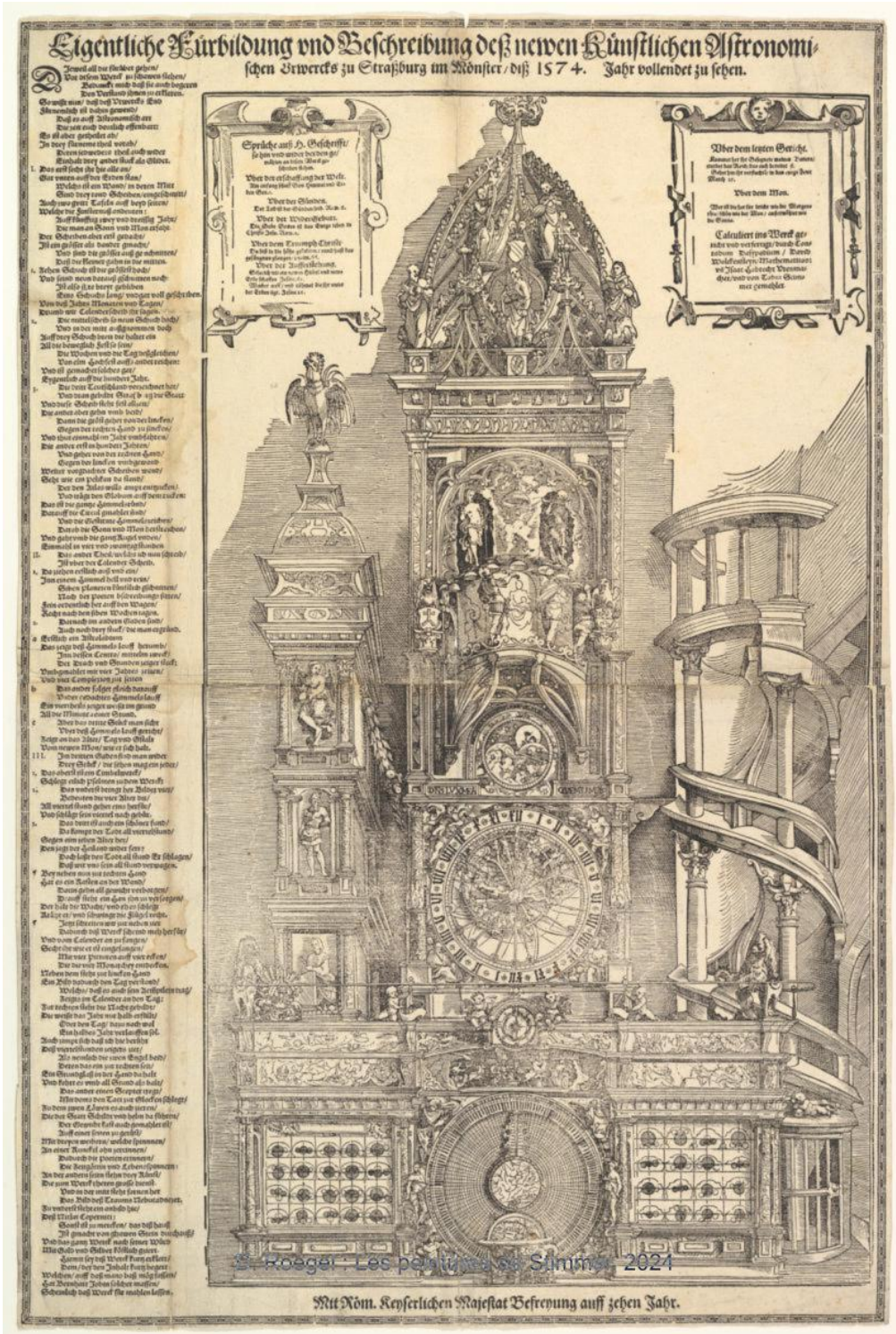


FIGURE 1 – Stimmer : grande gravure de l'horloge astronomique, version à 147 vers de Fischart.



FIGURE 2 – Stimmer : gravure moyenne de l'horloge astronomique parue dans [Frischlin (1598)].

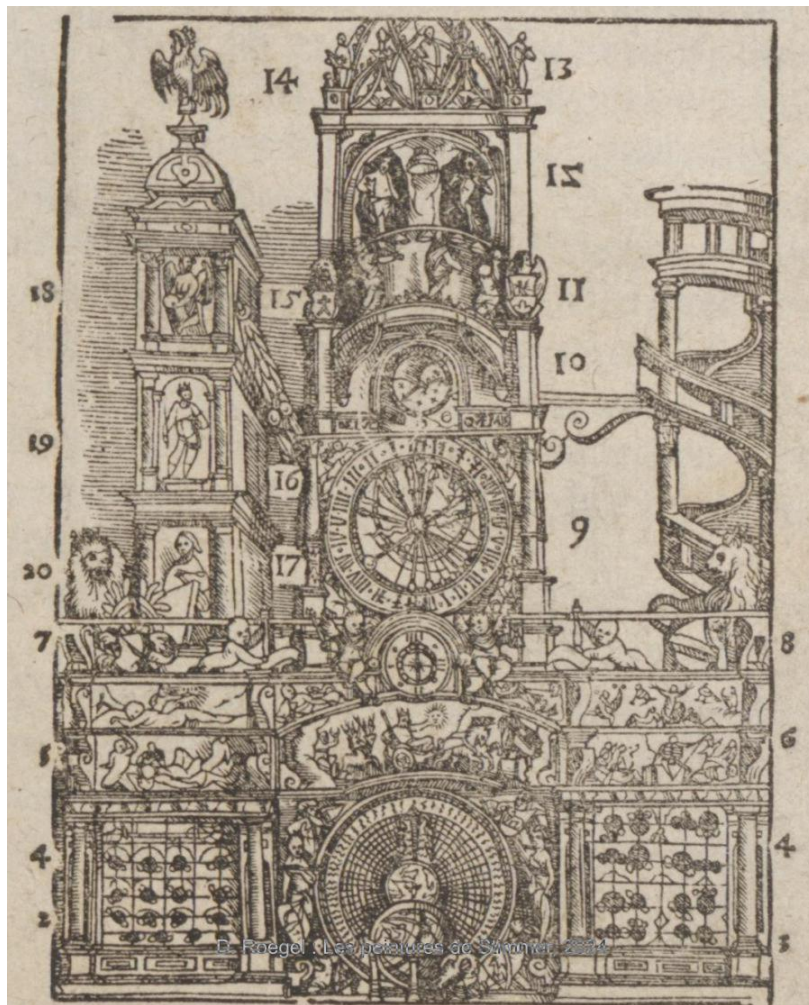


FIGURE 3 – Stimmer : petite gravure annotée de l'horloge astronomique, telle qu'elle apparaît dans les deux descriptions de Dasypodius de 1580 [Dasypodius (1580a), Dasypodius (1580b)]. La description de Dasypodius de 1578 comporte la même gravure, mais sans les annotations.

1.3 Recherches récentes

Quoique notre objectif dans cet ouvrage soit limité à l'étude des sources iconographiques de Stimmer, nous voulons tout de même en profiter pour mentionner quelques travaux récents qui peuvent intéresser le lecteur, même si ces travaux s'aventurent assez peu dans la recherche des sources iconographiques. Ainsi, depuis la parution des ouvrages de Bach et Rieb en 1992, et d'Oestmann en 1993 ²⁵, les principaux développements publiés autour de l'horloge astronomique de Strasbourg ont été l'ouvrage de Joseph Flores sur le comput de Klinghammer ²⁶, la publication d'une traduction du *Heron mechanicus* de Dasypodius par Oestmann en 2008 ²⁷, la thèse de Dengler sur les *Zeitmaschinen* en 2011 ²⁸ (surtout sur la conception du temps), et la traduction anglaise augmentée de la thèse d'Oestmann en 2020 ²⁹.

D'autres travaux récents ont été l'étude de Châtelet-Lange parue en 2010 sur les aspects architecturaux de l'horloge du 16^e siècle ³⁰ et le petit guide récent ³¹ publié sur l'horloge astronomique par le comité scientifique de l'horloge dont nous avons été à l'origine en 2006. À ces publications, il faut ajouter les travaux autour du transept sud de la cathédrale et notamment l'intervention de nettoyage du buffet de l'horloge astronomique fin 2018 et la restauration des cadrans solaires de Dasypodius, bien que l'on puisse déplorer que la DRAC Grand Est n'ait produit aucun travail de recherche suite à ces interventions et n'ait pas rendu ses archives intégralement accessibles aux chercheurs. En 2021, nous avons aussi eu le plaisir de voir la réapparition du modèle réduit du comput de Schwilgué de 1821, dont nous espérons un jour pouvoir faire paraître une description détaillée ³². En 2022, nous avons aussi cherché à mieux comprendre le problème du mouvement de Mars sur l'horloge de Dasypodius, et nous pensons maintenant avoir une explication plausible à la mauvaise précision observée ³³.

En 2022 est aussi parue la thèse de Pierre Kintz sur les illustrations bibliques de Stimmer ³⁴. Cette thèse examine individuellement chacune des images de Stimmer et étudie leurs sources à la lumière des recherches les plus récentes. Le sujet n'est cependant pas épuisé, et Kintz n'a pas approfondi les liens entre les illustrations de Stimmer et les différentes séries bibliques et notamment celle de Holbein ³⁵. D'autre part, Kintz et Kieffer se sont intéressés aux gravures de

25. [Oestmann (2000)]

26. [Flores (2007)]

27. [Dasypodius (2008)]

28. [Dengler (2011)]

29. [Oestmann (2020)]

30. [Châtelet-Lange (2010)]

31. [Rieb (2019)]

32. Ce projet est en chantier depuis fin 2022, mais malheureusement son achèvement ne dépend pas que de nous.

33. [Roegel (2023)]

34. [Kintz (2022)]

35. Comme l'avait déjà relevé Michael (non citée par Kintz), la série de Stimmer s'inspire

l'ouvrage d'escrime de Joachim Meyer³⁶ qui seraient de Stimmer³⁷.

Signalons aussi que des travaux sont actuellement en cours sur la réception de l'horloge de Dasypodius, par une analyse des textes contemporains, notamment ceux de Frischlin³⁸. Et un projet scolaire d'« humanités numériques » conduit par Delphine Viellard s'est aussi intéressé à la description de l'horloge par Frischlin, notamment dans son *Carmen de astronomico Horologio Argentoratensi* de 1575³⁹.

Enfin, pour couronner le tout, les grisailles de Stimmer ainsi que sept statuettes du musée des arts décoratifs ont été restaurées ces dernières années, la plupart en prévision de l'exposition de 2024 sur la Renaissance à Strasbourg.

On peut donc constater qu'il y a une certaine dynamique autour de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, mais aussi autour de Tobias Stimmer, et que notre connaissance de l'horloge, et notamment de Stimmer, ne cesse de s'améliorer.

1.4 L'étude fondamentale de Stolberg (1898)

À l'origine de notre travail se trouve en fait la seule étude approfondie existante sur les peintures de l'horloge astronomique, à savoir celle publiée par August Stolberg en 1898⁴⁰.

Il se trouve qu'en 2005 nous avons traduit le texte de Stolberg⁴¹ et il nous a paru important de profiter de la nouvelle exposition au Musée de l'Œuvre Notre-Dame pour faire une actualisation de notre travail⁴². Nous voulions notamment

aussi de celle de Holbein [Michael (1992), p. 42-45].

36. [Meyer (1570)] Cf. [Meyer (2016)].

37. Cf. [Kintz (2020)] et [Kieffer (2022)]. Voir aussi [Kunze (1993), Bildband, p. 382]. Il y a un traité manuscrit de Meyer daté de 1568 avec des illustrations en couleur, et un ouvrage imprimé en 1570. Kieffer soutient que Stimmer a réalisé les illustrations manuscrites, parce que rien ne justifierait qu'un autre que l'auteur des gravures de 1570 les ait réalisées. D'un autre côté, nous nous demandons tout de même comment des dessins de Stimmer peuvent illustrer un ouvrage d'un tiers qui n'était pas destiné en premier lieu à une publication, mais à l'attention unique d'un élève de Meyer. Nous ne sommes donc pas aussi convaincu que Kieffer de l'identité des auteurs des dessins manuscrits et des gravures publiées. Par ailleurs, pour autant que nous sachions, même l'attribution des gravures de 1570 à Stimmer fait encore débat [Beaujean et Tanner (2014d), p. 154-186]. Maintenant, il faut reconnaître qu'il y a des similitudes stylistiques entre les gravures de 1570 et celles du *Tite-Live* de Stimmer [Livius et Florus (1574)], ne serait-ce qu'au niveau de la représentation des sols dammés.

38. [Frick et Grütter (2021)]

39. [Frischlin (1575)]

40. [Stolberg (1898)]

41. Quoique sa diffusion ait été très limitée, la première édition a été mentionnée dans un article d'Emma Guntz dans la version allemande des *Dernières Nouvelles d'Alsace* [Guntz (2005)].

42. Plusieurs points mineurs ont fait l'objet de corrections depuis la version de 2005, et nous avons aussi ajouté des renvois aux analyses plus détaillées du chapitre sur les sources de Stimmer. Nous avons aussi intégré quelques résultats figurant dans notre édition inédite (2018) du livre d'Ungerer de 1922 [Ungerer et Ungerer (1922)]. Par ailleurs, il faut noter que bien que notre

rassembler une bibliographie aussi complète que possible de Tobias Stimmer et présenter quelques avancées récentes relatives à l'horloge astronomique.

L'exposition au Musée de l'Œuvre Notre-Dame sur la Renaissance à la fin du 16^e siècle a été l'occasion de finaliser notre travail. Cette exposition met particulièrement l'accent sur la Renaissance des arts et donc sur le nouveau souffle artistique introduit à Strasbourg par les deux grands artistes qu'étaient Wendel Dietterlin (c1550-1599) et Tobias Stimmer (1539-1584).

Néanmoins, force est de constater que Stimmer reste encore très peu connu, surtout en France, où son œuvre est pourtant le plus visible. En 1975 Robert Heitz estimait déjà que « l'œuvre de peinture la plus importante » de la seconde moitié du XVI^e siècle en Alsace était la « décoration de l'Horloge astronomique de la Cathédrale » de Strasbourg ⁴³. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la quasi-totalité des travaux publiés consacrés au peintre de l'horloge astronomique de Strasbourg sont en allemand. Il n'existe à ce jour aucun ouvrage en français uniquement consacré à Stimmer.

À la fin du 19^e siècle, Stimmer avait été presque oublié, sauf de quelques spécialistes. Pendant longtemps, Stimmer n'a souvent été mentionné qu'en passant, par exemple dans le *Handbuch der Kunstgeschichte* de Springer (1896) ⁴⁴. Et même lorsque Stimmer avait droit à une notice, les dictionnaires ⁴⁵ n'ont souvent même pas mentionné l'horloge astronomique parmi les œuvres attribuées à Stimmer. L'un des rares ouvrages en français à consacrer une part non négligeable à Stimmer a été celui de Baud-Bovy de 1935 sur la gravure en Suisse ⁴⁶. De fait, c'est la gravure qui a représenté l'essentiel de l'œuvre documentée de Stimmer et ses gravures occupent pas moins de quatre volumes du catalogue Hollstein ⁴⁷.

Il est intéressant d'observer que l'auteur de la notice sur Stimmer dans la *Allgemeine Deutsche Biographie* ⁴⁸ en 1910 est Ernst Polaczek (1870-1939) lequel, à l'époque, était directeur du musée des arts décoratifs de Strasbourg, mais à un moment où ce musée n'abritait pas encore les collections d'horlogerie en rapport avec l'horloge astronomique. Le lien entre l'horloge astronomique et le musée des arts décoratifs n'a pris un essor qu'à partir de 1924, lorsque la salle d'horlogerie a été ouverte.

travail paraisse au même moment que le catalogue de l'exposition (que nous n'avons pas encore vu), il en est en fait totalement indépendant. Nous n'avons pas vu le catalogue et les auteurs du catalogue n'ont pas vu notre travail.

43. Cf. [Heitz (1975), p. 39]

44. [Springer (1896)]

45. Voir par exemple *Le grand dictionnaire historique...* de Moréri, tome VI, 1790, qui parle simplement de « tableaux qu'il a faits à Strasbourg ». Sandrart ne mentionne pas non plus l'horloge [Sandrart (1675)]. Plus récemment, Ohl des Marais consacre quatre pages à Stimmer, certes en se concentrant sur la gravure, mais omet totalement de mentionner ses travaux en peinture [Ohl des Marais (1929), p. 753-756].

46. Cf. [Baud-Bovy (1935)]

47. [Beaujean et Tanner (2014a), Beaujean et Tanner (2014b), Beaujean et Tanner (2014c), Beaujean et Tanner (2014d)]

48. [Polaczek (1910)]

Le cas des peintures de l'horloge astronomique est sans doute un peu particulier, car elles ne ressortaient jadis pas de l'œuvre de Stimmer, d'une part pour une simple question de visibilité, et d'autre part parce que les peintures s'effaçaient derrière la mécanique et les animations.

On ne doit donc peut-être pas s'étonner que la première analyse détaillée des peintures de Stimmer sur l'horloge astronomique n'ait été publiée par August Stolberg qu'à la fin du 19^e siècle ⁴⁹. Le mérite de Stolberg a été de faire revenir Stimmer dans l'histoire de l'art qui l'avait un peu oublié. Stolberg a été le premier à mettre en contexte le travail de Stimmer sur l'horloge astronomique, il est aussi l'auteur des premières monographies sur Stimmer. Il a ouvert des brèches, il a proposé des pistes, il a suggéré des hypothèses. Avant lui, personne ne s'était véritablement intéressé aux sources de Stimmer.

Depuis cette époque, notre connaissance du peintre a progressé, si bien qu'en 1984 une grande rétrospective ⁵⁰ lui a été consacrée à Bâle ⁵¹. Toutefois, celle-ci n'a pas essaimé dans notre pays et à part les brochures consacrées à l'horloge astronomique (par exemple celle de Roger Lehni ⁵² et le récent guide du comité scientifique de l'horloge ⁵³), le public intéressé reste sur sa faim.

Il nous a par conséquent semblé utile et intéressant de rendre accessible en français le travail de Stolberg, tout en le corrigeant par endroits et en le complétant par des photographies de meilleure qualité. Le texte de Stolberg (page 121) était uniquement accompagné de planches annexes en noir et blanc et le texte ne pouvait donc pas complètement être mis en relation avec l'image. Notre traduction est présentée dans le chapitre suivant (page 20).

Notre entreprise est évidemment périlleuse, du fait du caractère très périssable des études en histoire de l'art. Comme nous le verrons, un certain nombre d'éléments de l'analyse de Stolberg sont très datés, et quelquefois périmés. Notre traduction était-elle nécessaire et apporte-t-elle quelque chose ?

Notre réponse est positive, car cette traduction, outre un apport à l'*histoire* de l'histoire de l'art, comble de manière évidente un vide, tout en essayant de « rafraîchir » le texte. Elle devient aussi intéressante lorsque le lecteur peut confronter l'original, la traduction et l'étude des sources que nous proposons aujourd'hui ⁵⁴. L'ensemble de ces travaux permettra, nous l'espérons, d'attirer l'attention de ce côté du Rhin sur un peintre qui est quelquefois considéré comme l'égal de Holbein, dans la seconde moitié du 16^e siècle dans la région du Rhin supérieur ⁵⁵.

49. [Stolberg (1898)]

50. Une première grande exposition avait eu lieu à Schaffhouse en 1926 et une autre en 1939. En 1948, trois grisailles de Stimmer ainsi que deux statuettes qui en ont été tirées ont été exposées à Paris [Haug et Marot (1948)].

51. Cf. [Geelhaar et al. (1984)].

52. [Lehni (2002)]

53. [Rieb (2019)]

54. Dans la version de 2005, seule était donnée la traduction du texte de Stolberg.

55. L'épithète de Stimmer le nomme même *l'Apelle de son temps* [Stolberg (1901a), p. 14-15]

Plutôt que d'ajouter des compléments à un ouvrage paru en 1898, ne valait-il pas mieux écrire un nouvel ouvrage sur les travaux de Stimmer? En fait, nous avons souhaité adopter une attitude historiographique et pas uniquement nous intéresser au travail de Stimmer, mais aussi à ce que les auteurs passés ont pu en dire. Et justement, le travail de Stolberg, dans la mesure où il a ouvert tant de voies, fournit un cadre presque idéal à notre positionnement. Nous pouvons présenter ce qui était connu de Stimmer en 1898, enfin le compléter avec les illustrations que Stolberg n'a pas pu inclure, mais aussi y ajouter tous les travaux plus récents jusqu'à nos jours. Le résultat est alors à la fois une présentation des connaissances actuelles sur les travaux de Stimmer en rapport avec l'horloge astronomique, mais aussi une présentation de ce qui a mené à ces connaissances.

Le travail de Stolberg était limité à l'horloge elle-même et ne couvrait pas les réalisations de Stimmer se trouvant au musée des arts décoratifs, comme les grisailles pour diverses sculptures⁵⁶, la carte de l'Allemagne⁵⁷, le globe céleste ou encore les tableaux des éclipses dont certaines parties remontent peut-être encore à Stimmer⁵⁸. Ces tableaux ont en effet été repeints, mais peut-être pas totalement. Afin de rester dans les limites raisonnables de la traduction, nous avons choisi de ne pas compléter celle-ci par les éléments non décrits par Stolberg⁵⁹, mais de les examiner dans un chapitre séparé.

Toutefois, il nous a paru essentiel de compléter le texte de Stolberg par un certain nombre de pièces auxquelles Stolberg fait allusion, que ce soient les façades peintes de Bâle et de Schaffhouse, les gravures bibliques, certains tableaux ou encore certains détails du concours de tir de 1576, car ces pièces enrichissent le texte de Stolberg, qui aurait certainement accueilli ces ajouts avec plaisir.

Les corrections au texte de Stolberg sont relativement mineures, du moins en ce qui concerne les tableaux eux-mêmes. Certaines scènes sont légèrement mal décrites, sans doute du fait des difficultés d'observation qu'évoque bien l'auteur. Les inscriptions latines n'étaient pas traduites et l'une ou l'autre était mal transcrite. Enfin, depuis 1898 le colosse de Daniel a été retrouvé et le décès de Stimmer est maintenant bien connu.

[Bendel (1936), p. 1]. Dürer avait aussi été appelé ainsi, cf. [Bätschmann et Griener (1997), p. 21] et [Hess et Eser (2012), p. 80-81]. En 1521, Holbein a conçu une marque d'imprimeur autour du mythe d'Apelle [Bätschmann et Griener (1997), p. 13].

56. Ces grisailles n'ont été redécouvertes qu'en 1915 dans les combles de l'Œuvre Notre-Dame, cf. [Heitz (1975), p. 156].

57. Cf. [Bendel (1940), p. 66], [Oestmann (2000), p. 54-55] et [Oestmann (2020), p. 67].

58. Cf. [Oestmann (2000), p. 55-56] et [Oestmann (2020), p. 69].

59. Stolberg ne rentre évidemment pas non plus dans les détails mécaniques, ce n'était pas le propos de son étude, mais il est néanmoins curieux de constater que l'entreprise Ungerer, qui a assuré l'entretien de l'horloge au moment où Stolberg l'étudia, n'est jamais mentionnée. Il est vrai aussi que le travail de Stolberg est antérieur aux premiers travaux historiques d'Alfred Ungerer.

1.5 Une exploration des sources

Le texte de Stolberg nous sert à poser le contexte et essentiellement l'état de la recherche au tournant du 20^e siècle. Même si ça et là le travail de Stolberg nécessite quelques amendements, la recherche sur le sujet de l'iconographie de l'horloge astronomique n'a guère évolué au cours des 120 années qui se sont écoulées. Il n'y a par exemple eu aucun nouveau travail fondamental pour essayer de relier les panneaux de Stimmer aux œuvres d'autres artistes allemands ou suisses du 16^e siècle. Le fond si riche des bibles illustrées n'a guère été exploré. Seule l'étude du globe céleste a fait une avancée un peu inattendue au milieu du 20^e siècle, à la faveur de la réfection de son axe.

Dans les chapitres 3 et 4, nous cherchons à repousser ces limites et notamment à établir de nouveaux champs de recherche. Dans un premier temps, nous essayons de décrire le contexte artistique de Stimmer. Il n'est pas possible de relier le travail de Stimmer à d'autres peintres ou graveurs sans avoir une idée très précise du paysage artistique, notamment en matière d'illustrations bibliques, et sans connaître les œuvres et liens des principaux artistes allemands et suisses du 16^e siècle qui peuvent avoir influencé Stimmer, notamment par leurs illustrations imprimées. C'est pourquoi nous commençons par faire un historique des illustrations bibliques, en décrivant en particulier les premières bibles illustrées, mais aussi les volumes d'illustrations qui débute avec celui de Beham en 1533. L'influence de la Réforme doit être soulignée et notamment le nombre considérable de bibles imprimées à partir de 1522.

Nous passons ensuite en revue une sélection d'artistes, en commençant par Dürer dont l'influence a été considérable, notamment par sa série sur l'Apocalypse. Nous décrivons les principales réalisations de Holbein, de Solis, d'Amman et d'autres, en montrant notamment que tous ces artistes avaient des rapports entre eux, que certains ont travaillé ensemble, et que les œuvres des uns étaient copiées par les autres. Stimmer n'était pas un artiste isolé, il devait connaître beaucoup de ces artistes et il avait notamment travaillé avec Amman.

Dans le chapitre 4, nous passons en revue chaque partie de l'horloge astronomique pour essayer, sinon d'en identifier des sources précises, du moins d'en présenter une tradition et des sources possibles. Ainsi, pour la création d'Ève, nous comparons le travail de Stimmer avec les représentations illustrant les bibles depuis le 15^e siècle et avant et nous en dégagons les particularités. Une attention particulière est portée au tétragramme. Le jugement dernier est aussi l'objet d'une étude particulière, car il est construit comme un amalgame de deux représentations normalement distinctes. Ce n'est en effet pas que le Christ qui trône et juge, mais il est aussi associé à des éléments du char de Yahvé, ce qui est peu courant.

Nous nous intéressons aussi aux grisailles de Stimmer, qui viennent d'être restaurées et dans certains cas il est possible d'établir des liens avec des gravures antérieures. Pour les chars des jours de la semaine, il y a ainsi toute une tradition

que Stimmer ne pouvait entièrement ignorer. Nous étudions aussi les principales sculptures, notamment celles des âges de la vie, du Christ et de la mort qui viennent aussi d'être restaurées.

Enfin, nous étudions de manière approfondie les éléments astronomiques de l'horloge et en particulier le globe céleste et les tableaux d'éclipses. Nous pensons avoir identifié des sources probables sur l'iconographie du globe céleste, mais aussi pour la théorie astronomique sous-jacente. De même, les tableaux d'éclipses, comme nous le verrons, n'ont en fait aucunement été calculés par Dasypodius, contrairement à ses affirmations.

Toutes ces études contribuent, nous l'espérons, à faire un peu avancer la connaissance de l'horloge et même si nous ne répondons pas à toutes les questions qui se posent, nous pensons au moins avoir ouvert quelques brèches dans lesquelles d'autres pourront peut-être s'engouffrer.

1.6 Les limites

Nous devons malheureusement reconnaître que nous n'avons pas pu faire toutes les recherches que nous eussions voulu faire, parce qu'un certain nombre de conservateurs des musées de Strasbourg et de la DRAC Grand Est nous ont été ouvertement hostiles.

Par ailleurs, certains conservateurs, assistants de conservation, ou restaurateurs ne nous ont pas répondu, ou uniquement avec réticence, ceci suggérant que des directives ont été données aux différents conservateurs des musées de Strasbourg pour ne pas donner suite à nos demandes de recherche, sous prétexte qu'elles seraient abusives. Une telle attitude est évidemment inacceptable et c'est pour cela que nous la dénonçons ici. Nous détaillons cette problématique dans un document séparé ⁶⁰.

60. [Roegel (2024)]

1.7 Remerciements

La réalisation de cet ouvrage s'est essentiellement étalée sur deux périodes, en 2004-2005 pour la première édition de la traduction du texte de Stolberg, et en 2023-2024 pour tout le travail sur les sources de Stimmer. Lors de la traduction initiale, nous avons eu des échanges au sujet de Stolberg avec Manuela Schmidt, archiviste de Nordhausen, et avec Fritz Reinboth et Hans-Dieter Werther. Quelques personnes nous avaient aussi aidé pour la relecture de notre traduction. Roger Lehni et Victor Beyer nous avaient fourni quelques compléments sur Stimmer.

Nous n'avons eu que très peu d'échanges sur Stimmer avec d'autres chercheurs, mais nous avons suivi le travail récent de Pierre Kintz sur les images bibliques de Stimmer et qui nous a fourni un certain nombre de pistes pour notre propre travail. Tout récemment, Delphine Viellard nous a apporté quelques compléments en rapport avec Frischlin, et nous avons même dû nous coordonner pour consulter des documents que nous voulions simultanément voir.

L'essentiel des remerciements est bien sûr dû aux bibliothèques, et notamment à la BNU de Strasbourg et à celles de Nancy, qui n'ont pas ménagé leurs efforts pour nous procurer des ouvrages quelquefois difficiles à obtenir.

Au sein des musées de Strasbourg, seules deux personnes ont vraiment été *sincèrement* disposées à nous aider, à savoir les assistantes Véronique Stahn et Nathalie Pascarel. Signalons aussi la restauratrice Élisabeth Mignon, qui a semblé être ouverte et neutre (i.e., non montée contre nous par d'autres ou des préjugés), mais qui n'est malheureusement pas longtemps restée dans les musées de Strasbourg. Toutes les autres personnes (notamment les conservateurs) avec lesquelles nous avons eu des interactions semblent avoir eu des arrières-pensées et non pas un objectif centré sur les intérêts du patrimoine et de la science.

Enfin, en ce qui concerne les rapports de restauration, nous remercions les conservateurs de la DRAC Grand Est et des musées de Strasbourg, même si, malheureusement, ces structures n'ont fourni qu'une partie des documents auxquels nous voulions accéder. La DRAC Grand Est (et notamment Mme Creff, M. Panel, Mme Pelozzi, M. Truillet, M. Cojannot, Mlle Mendousse) a refusé de communiquer l'intégralité des rapports relatifs aux restaurations de l'horloge en 2018, et n'a notamment pas communiqué le rapport sur la restauration des cadrans solaires, sous prétexte que nous demandions trop de documents, alors que la DRAC a parmi ses missions de soutenir les initiatives valorisant le patrimoine.

Les musées de Strasbourg (M. Lang, M. Panel, anciennement de la DRAC, M. Pfalzgraf) ont pareillement refusé nos demandes d'accès aux collections et notamment nos demandes de réalisation de photographies, avec les mêmes prétextes, alors que les musées ont aussi une mission d'accueil des chercheurs. Il s'agit rien moins que de discrimination, puisque d'autres chercheurs sont régulièrement accueillis (le musée archéologique de Strasbourg reçoit ainsi trois à cinq demandes de chercheurs par semaine).

En 2022, nous avons saisi en vain le défenseur des droits. Nous avons aussi saisi l'ancienne ministre de la culture, Mme Rima Abdul Malak, qui a eu la gentillesse de faire suivre notre demande et d'obtenir au moins un déblocage partiel de la part des conservateurs de la DRAC Grand Est (lesquels, visiblement, ne savent même pas pourquoi ils bloquent nos demandes).

Puissent en tous cas ces remerciements un peu inhabituels ouvrir les yeux aux administrations patrimoniales et faire évoluer la situation qui n'est aujourd'hui rien d'autre que lamentable.

Denis Roegel
Nancy, janvier 2024.

2. Les peintures de Stimmer sur l'horloge (Stolberg, 1898)

2.1 Introduction

Le texte qui suit est une traduction augmentée du texte de Stolberg de 1898. Le texte de Stolberg, dans sa forme d'origine, est donné après la traduction (page 121).

Nous avons traduit le texte de Stolberg de l'allemand en 2004-2005, mais il n'a été diffusé qu'informellement à quelques personnes. En 2005, il avait déjà été complété de nombreuses références. L'ensemble du texte et des compléments ont été revus et le texte original a été ajouté à l'ouvrage. La version actuelle ne modifie la traduction de 2005 que sur des détails. Les traductions françaises supplémentaires (de nous) de la Bible ont toutes été alignées sur la bible Segond 21⁽¹⁾, mais pas les traductions des citations de Stolberg où nous avons essayé de respecter le texte de Stolberg. Nous avons par ailleurs directement retraduit les extraits de la Vulgate et non repris une traduction existante.

Nous avons essayé de produire une traduction aussi fidèle que possible. Le texte est par conséquent lourd par endroits. Les passages de Dasypodius présentent des difficultés et nous espérons avoir évité les contre-sens.

Nous avons aussi ajouté un certain nombre de notes, précisé les références bibliographiques et ajouté beaucoup de nouvelles références. Les notes ont cependant été limitées à des notes ponctuelles, mais dans certains cas des compléments plus détaillés sont donnés dans le chapitre sur les sources de Stimmer (chapitre 4). Nous avons inclus des illustrations des tableaux ou œuvres auxquels Stolberg faisait référence sans les montrer. Les inscriptions latines ont aussi été corrigées si nécessaire. Dans certains cas, nous avons apporté des compléments soit dans le texte de Stolberg, soit au sein de notes de Stolberg, à chaque fois entre [. . .], lorsque les travaux plus récents sur Stimmer le rendaient nécessaire.

⁽¹⁾[Segond (2022)]

Conventions éditoriales

- il y a deux types de notes, les notes d'origine et les notes éditoriales ; ces dernières sont indiquées par des numéros entre parenthèses ;
- les notes sont numérotées séparément pour le texte original et la traduction ; elles ont été numérotées de manière continue dans les deux cas et pas par page comme dans l'original, pour des renvois plus simples ; la numérotation est identique pour l'original et la traduction, il est donc facile de comparer une note et sa traduction ;
- les ajouts, soit dans le texte, soit dans les notes d'origine, sont donnés entre [...] ; les références bibliographiques sont aussi entre [...] ;
- un certain nombre de nouvelles figures ont été incluses ; on pourra voir quelles sont les nouvelles figures par comparaison avec le texte original ;
- les références bibliographiques ont été autant que possible complétées et les références abrégées de Stolberg dans le texte ont été données complètement ; de plus, ces références ont été ajoutées dans la bibliographie en fin d'ouvrage ;
- les illustrations bibliques de Stimmer sont parfois identifiées par les numéros qui leur ont été donnés dans le fac-similé paru en 1881 et réédité par la suite ; ces numéros ne figurent pas dans l'édition originale de 1576 ;
- pour faciliter le repérage dans le texte de Stolberg, nous avons ajouté des titres intermédiaires encadrés.

2.2 Stolberg

Il n'est pas inintéressant de donner quelques éléments biographiques sur Stolberg⁽²⁾. Celui-ci était né le 1^{er} mai 1864 à Nordhausen (Thuringe), étudia l'histoire de l'art à Munich puis à Strasbourg chez Georg Dehio. Il se consacra aussi à la géographie et à la géophysique. Après sa thèse à Berne⁽³⁾, il travailla au service météorologique d'Alsace-Lorraine et participa aux premières expériences scientifiques en ballon. En 1909, il fut coauteur du livre *Die Eroberung der Luft*⁽⁴⁾, et en 1914 de *Quer durchs Grönlandeis*⁽⁵⁾, un livre sur l'expédition suisse du Dr. Alfred de Quervain, collègue de Stolberg, au Groenland en 1912/1913, à laquelle il participa. Par ses expéditions, il fit la connaissance des explorateurs Nansen, Amundsen et Rasmussen.

Stolberg retourna à Nordhausen en 1923 et y devint directeur de musée. Notons qu'il connaissait Albert Schweitzer qui fut de passage à Nordhausen en 1928. Stolberg y décéda en 1945.

⁽²⁾Cf. [Reinboth (2000), Werther (2004), Reinboth (2004)]

⁽³⁾Cf. [Stolberg (1905)]

⁽⁴⁾[Dominik et al. (1909)] (quatrième édition parue en 1920)

⁽⁵⁾[Quervain (1914)]



FIGURE 4 – Stolberg, lors de l'expédition de de Quervain.

2.3 Traduction

Les peintures de Tobias Stimmer sur l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg August Stolberg 1898

À mon cher Friedrich Werther.



(6)

Parmi les hommes qui prirent mémorablement part à l'œuvre de la Renaissance au début de la seconde moitié du seizième siècle à Strasbourg, nous trouvons aussi quelques Suisses : c'est à l'un d'eux que sont consacrées les analyses de cet ouvrage.

L'horloge astronomique de Strasbourg [fig. 5 et 6] occupe non seulement une place dans l'histoire de la mécanique, mais aussi dans l'histoire de l'art. Ce que nous savons de son peintre Tobias Stimmer est encore fragmentaire. Lorsque je précise dans ce qui suit, outre le résumé de sa vie, la durée de la vie du maître à l'aide d'archives, c'est un résultat que je dois grandement à l'aide de l'archiviste de la ville, le Dr. Winckelmann ⁽⁷⁾, qui fut d'ailleurs le premier à suggérer ce travail.

D'autre part, il m'a aussi paru souhaitable de soumettre les tableaux et fresques de la « merveille du monde » à une analyse détaillée, car ceux-ci ont été à peine mentionnés dans la littérature consacrée à l'horloge astronomique. Ce travail a été relativement ingrat car les peintures sont peu visibles avec les conditions locales défavorables de l'éclairage

⁽⁶⁾La source de la marque d'imprimeur qui figure en couverture du texte de Stolberg n'a pas été entièrement identifiée. Il s'agit d'une marque de l'imprimeur Rihel, et le catalogue Hollstein donne seulement une marque identique pour l'intérieur de l'ovale, mais pas pour le cadre [Beaujean et Tanner (2014a), p. 179].

⁽⁷⁾Victor Otto Winckelmann (1858-1923).

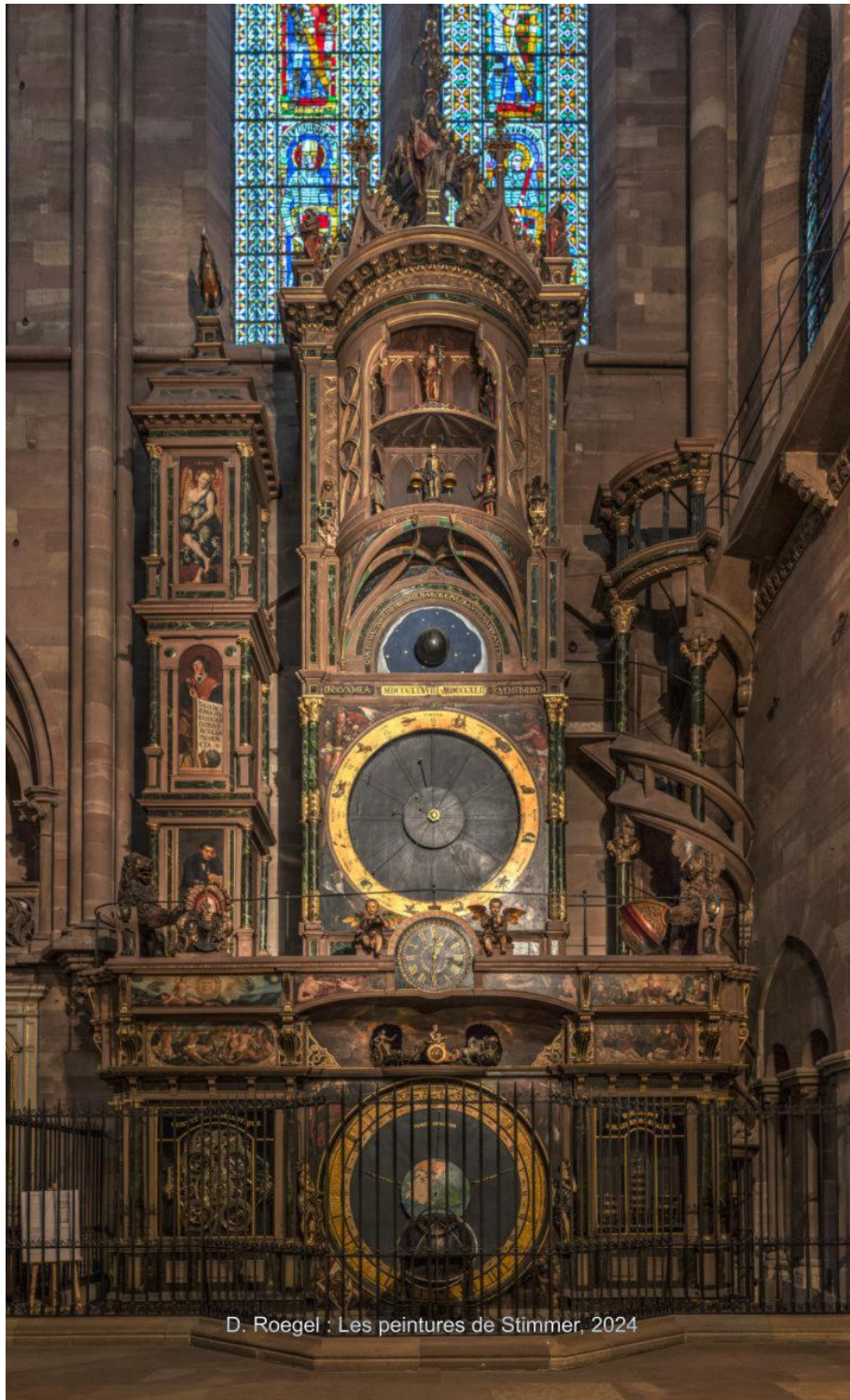


FIGURE 5 – L'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg.



FIGURE 6 – Les peintures de la tourelle des poids de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg.

estival, et pratiquement invisibles en hiver, mais ce sont ces mêmes circonstances qui justifient particulièrement leur reproduction dans le texte et l'image. Il est très difficile d'étudier les tableaux de Stimmer sur place à la cathédrale, et même impossible sans éclairage artificiel ; il est peu d'autres endroits où une inspection minutieuse serait plus difficile qu'ici, dans la fière cathédrale près des rives du Rhin supérieur. Les tableaux devraient pour la plupart, et au vrai sens du mot, « être portés à la lumière ».

C'est en raison de ces mauvaises conditions d'éclairage, et de la hauteur à laquelle se trouvent les tableaux que malgré mes efforts cette introduction corrige quelques erreurs et fournit quelques compléments car la mise en page déjà réalisée n'a pas laissé d'autre possibilité. Ainsi, le Christ « juge du monde » ne tient pas dans la main gauche une balance et un glaive, mais un fouet et un glaive. De plus, j'indique ici en complément, sans y prêter une importance capitale, quelques particularités de composition qui s'intègrent curieusement dans un schéma géométrique. L'autotypie reproduite ici [fig. 7] ¹ représente les troisième et quatrième peintures de la corniche : le Jugement dernier. Aux particularités de composition discutées en page 54 s'en ajoutent encore d'autres. Tout d'abord, le dessin entier culmine à la tête du Christ : un triangle équilatéral, érigé sur la base du bord inférieur de la peinture du bas, a son sommet au sommet du Christ. ² En second lieu : les côtés de ce triangle délimitent les personnifications de l'« espérance » et du « péché ». Les habits sombres de ces figures féminines forment avec l'habit inférieur tout aussi sombre du Christ un triangle coloré parallèle au triangle équilatéral. Troisièmement, les figures du diable et du ressuscité qui flanquent le trône du Christ se trouvent avec pieds et têtes sur l'arc d'un cercle dont le centre est aussi le milieu de la base du triangle et dont la hauteur est la verticale séparant les deux tableaux en deux moitiés.

Les représentations au début et à la fin ⁽⁸⁾ de cet examen préliminaire, tout comme celle qui est reproduite ici [fig. 7], donnent encore une idée de l'encadrement des tableaux. Leur ornementation est celle de la Renaissance. Nous voyons comment le nouveau style allemand a pris le dessus dans les ornements, tandis que la construction de l'horloge, et particulièrement l'achèvement de la tour centrale avec un couronnement gothique, rappelle encore l'époque du gothique. En plus des inscriptions latines qui les accompagnent, il m'a paru bon de choisir encore de plus courtes désignations allemandes pour les héliogravures annexées, ces désignations ne concordant que partiellement avec les dénominations non entièrement claires de Dasypodius. Les reproductions réalisées dans l'établissement d'Obernetter ⁽⁹⁾ à Munich ont été incluses dans une chemise, car

1. Ce cliché est réalisé à partir de l'un des premiers essais photographiques et doit simplement servir d'esquisse, et c'est dans ce but que les lignes ont été ajoutées.

2. Lorsque dans la reproduction les parties supérieures des lignes de côté ne sont pas dans le prolongement des parties inférieures de ces lignes, ceci tient à une réduction de la perspective. La surface de la peinture inférieure est en retrait de 20 cm par rapport à la surface de la peinture supérieure et est de ce fait plus réduite que la peinture supérieure sur cette représentation.

⁽⁸⁾L'introduction commençait par une reproduction du péché et s'achevait par une reproduction de la foi (figure 31). Nous avons déplacé ces représentations là où elles sont discutées. Cf. page 121 pour le texte original.

⁽⁹⁾Johan Baptist Obernetter (1840-1887) est l'auteur de plusieurs inventions dans le domaine de la photographie. En 1867, il produisit du papier leptographique et en 1884 des aristotypes au collodion (Bertrand Lavédrine : *La conservation des photographies*, 1990). En 1886 il inventa une variante de l'héliotypie.

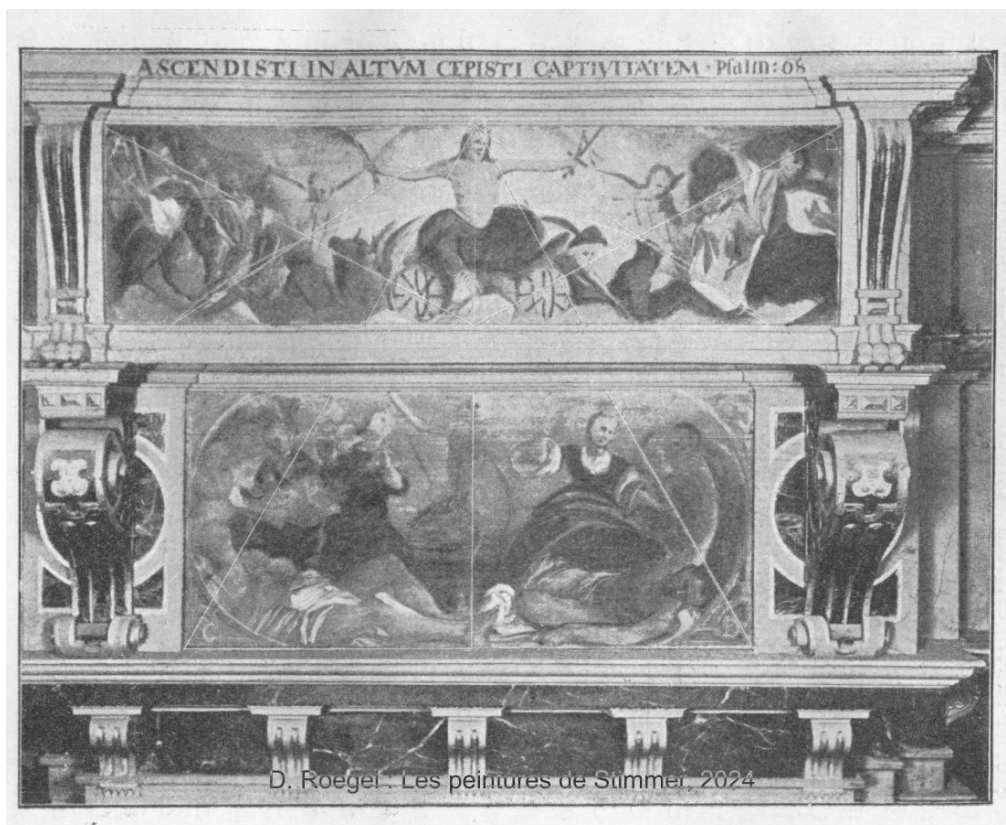


FIGURE 7 – Les panneaux de droite et leur construction géométrique.

le rapprochement pour comparaison au texte est alors le plus aisé pour le lecteur ⁽¹⁰⁾. Lorsque cela était possible, j'ai accordé d'autant plus d'importance à la qualité de la reproduction pour un public plus large qu'il ne subsiste plus que très peu de peintures de Tobias Stimmer. Concernant les photographies, je signale expressément que je suis redevable à M. Arntz ⁽¹¹⁾, architecte de la cathédrale, pour sa bienveillance lors de ce difficile travail. Les prises de vue n'ont pu être obtenues qu'à l'aide d'un éclairage artificiel et de filtres jaunes ; les tableaux n'ont pu être déposés de leur emplacement élevé, étant donné qu'ils sont soudés aux cadres. Le présent résultat pictural n'a pu être atteint qu'après de longs essais, pour lesquels j'ai heureusement bénéficié de la solide collaboration de M. Ludwig Blum ⁽¹²⁾ à Strasbourg. Un négatif particulièrement réussi des première et seconde peintures a malheureusement été perdu, sans que l'auteur en soit responsable.

La reproduction partielle des coûts de reconstruction de l'horloge dans les années quarante de ce siècle, extraite des actes municipaux, ne devrait pas être inintéressante pour l'histoire locale strasbourgeoise. À propos de la représentation entièrement disparue du « colosse », j'aimerais signaler qu'elle a peut-être été déposée dans les greniers de l'église au moment de la mise en place du portrait de Schwilgué et disparue dans l'incendie de 1870. Il n'a en effet pas été possible d'en trouver la moindre trace ! ⁽¹³⁾

J'ajoute que les paroles de Matthias Quad de Kinckelbach ⁽¹⁴⁾ citées en page 116 sont reproduites dans son ouvrage « *Teutscher Nation Herligkeit* », Cologne 1609, p. 430.

Pour l'intérêt qu'ils ont manifesté profitablement pour ce texte, je dois encore remercier ici Messieurs les vénérables professeurs d'université Michaelis ⁽¹⁵⁾, Dehio ⁽¹⁶⁾ et Ficker ⁽¹⁷⁾.

Pour la résolution de quelques questions techniques qui ont nécessité une aide adroite (par exemple lors de la réflexion au moyen d'un réflecteur), j'ai bénéficié de l'aide de MM. Vopel, séminariste, et Koegler, étudiant en philosophie, ainsi que de M. Frank, maître d'œuvre que j'ai plaisir à remercier ici.

J'exprime aussi mes remerciements dévoués aux personnes suivantes, toutes à

⁽¹⁰⁾Le texte de Stolberg comportait cinq planches libres en annexe : 1) Photographie de Jul. Manias de l'ensemble de l'horloge (héliogravure Obernetter, München) ; 2) Création d'Ève ; 3) Résurrection des morts ; 4) Jugement dernier ; 5) Récompense du juste et de l'impie. Pour des raisons pratiques, nous n'avons pas suivi cette présentation.

Notons que la photographie de Manias a été réalisée le 12 juillet 1897, ainsi qu'il ressort des indications de l'horloge, et elle a été reproduite dans l'ouvrage d'Ungerer en 1922 [Ungerer et Ungerer (1922)].

⁽¹¹⁾Ludwig Arntz (1855-1941), *Dombaumeister*.

⁽¹²⁾Ludwig Blume, dans le texte de 1901 [Stolberg (1901a), p. vi].

⁽¹³⁾Ce tableau a par la suite (avant 1922) été retrouvé et se trouve maintenant exposé dans la salle d'horlogerie du musée des arts décoratifs. La dépose dans les greniers de la cathédrale semblait très improbable, mais on doit cependant observer que certains éléments de l'horloge astronomique, comme les tableaux d'inscription de Schwilgué, ont été quelquefois entreposés à côté de l'horloge, et que certains de ces éléments sont actuellement égarés ou perdus.

⁽¹⁴⁾Matthias Quad (de Kinckelbach) (1557-1609 ?). Cf. [Quad (1609)]

⁽¹⁵⁾Adolf Michaelis (1835-1910), historien de la sculpture grecque et romaine.

⁽¹⁶⁾Georg Dehio (1850-1932), historien de l'art et de l'architecture.

⁽¹⁷⁾Johannes Ficker (1861-1944).

26 CHAPITRE 2. LES PEINTURES SUR L'HORLOGE (STOLBERG)

Strasbourg, à M. le chanoine Dacheux ⁽¹⁸⁾ pour ses informations aimables, à M. le docteur Seyboth ⁽¹⁹⁾, directeur, pour sa médiation au musée national germanique ⁽²⁰⁾, à M. le docteur Marckwald ⁽²¹⁾, bibliothécaire, pour sa réponse amicale à des questions bibliographiques, remerciements que je dois aussi exprimer à l'extérieur pour des renseignements utiles, à savoir à la direction de la galerie grand-ducale de Karlsruhe, au directeur du musée national germanique, aux archives de Schaffhouse et — pour m'avoir guidé verbalement — à M. Baeschlin ⁽²²⁾, professeur d'école et généalogiste municipal, aussi à Schaffhouse.

Strasbourg, en décembre 1897.

A. Stolberg

⁽¹⁸⁾Léon Dacheux (1835-1903).

⁽¹⁹⁾Adolphe Seyboth (1848-1907).

⁽²⁰⁾Il s'agit du *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg.

⁽²¹⁾Ernst Marckwald (1859-1926).

⁽²²⁾Johann Heinrich Bäschlin (1840-1908).

Les peintures de Tobias Stimmer sur l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg

L'ouvrage collectif « *Strassburg und seine Bauten* » parut en 1894 à l'occasion du 11^e rassemblement des architectes et ingénieurs allemands. Il est fait mention, dans ce livre, d'un certain Tobias Stimmer « surtout connu par l'horloge astronomique dont il a réalisé le buffet encore conservé »³. La construction architectonique en pierre a toutefois été réalisée par Ulberger⁽²³⁾, le maître d'œuvre de la cathédrale, dont la statuette orne le fleuron par lequel s'achève l'édifice de l'horloge ; mais les tableaux proviennent de la main de l'artiste précité. Qui était ce Stimmer, auquel la ville de Strasbourg a donné une si importante commande, et comment se peut-il que son nom soit attaché pour l'éternité à l'œuvre d'art mécanique qui est aussi célèbre dans le monde que la cathédrale elle-même ? C'était un maître de Schaffhouse, encore jeune, fils aîné d'une famille d'où sortirent encore plusieurs autres artistes,⁴ mais qui s'était déjà fait un nom dans le Rhin supérieur comme portraitiste et peintre de fresques. En 1564, Tobias Stimmer peignit les portraits grandeur nature du banneret Schwytzer de Zurich et de son épouse [fig. 8]⁽²⁴⁾, qui figurent maintenant en bonne place au musée de Bâle, et un an plus tard il réalisa le portrait en buste du gentilhomme Peyer de Schaffhouse⁽²⁵⁾. Ce dernier se trouve dans la bibliothèque municipale de Schaffhouse, où la famille patricienne Peyer-Näher prospère encore aujourd'hui.⁵ C'est cependant par l'achèvement réussi de la maison « *Zum Ritter* » à Schaffhouse en 1570 que notre maître acquit sa plus grande notoriété [fig. 11 et 12]. La Suisse disposait maintenant à nouveau d'un ornement de fresque comme il n'en avait pas été réalisé depuis cinquante ans, lorsque Holbein avait recouvert les murs de la

3. *Strassburg und seine Bauten*, Karl J. Trübner, Strassburg 1894, p. 112. [Architekten- und Ingenieur-Verein für Elsass-Lothringen (1894)]

4. cf. J. H. Baeschlin, [*Schaffhauser Glasmaler des XVI. und XVII. Jahrh. Teil I. und II.*] Neujahrsblatt des Kunstvereins in Schaffhausen, 1879/80.

5. Cette famille serait encore aujourd'hui en possession de dessins inédits de Stimmer, dont l'examen ne m'a à ce jour pas été accordé. [A priori, ces dessins inédits ont été depuis catalogués.]

⁽²³⁾Hans Thoman U(h)lberger (1530–ca. 1608). En fait, ce que dit Stolberg n'est pas tout-à-fait exact, puisque l'édifice en pierre a déjà été érigé vers 1550 par Bernhard Nonnenmacher (ou de Heidelberg), mais U(h)lberger est responsable de son achèvement [Haug (1933), p. 30], [Châtelet-Lange (2010)].

⁽²⁴⁾Cf. [Ganz (1905)] pour une analyse du portrait de l'épouse. Ganz y voit l'influence du peintre zurichois Hans Asper (1499-1571), mais relève aussi des défauts, par exemple dans le dessin des mains. Pour notre part, il nous semble que le chien est trop petit. Pour une histoire des portraits en grandeur nature, dans le contexte de Stimmer, voir aussi Kurt Löcher : *Das Bildnis in ganzer Figur : Quellen und Entwicklung* [Wüthrich (1985), p. 74-82]. Voir aussi Boerlin [Geelhaar et al. (1984), p. 141-162].

⁽²⁵⁾Il s'agit du portrait de Martin Peyer [Stolberg (1901a), p. 3, 103-104], [Bendel (1936), p. 7], [Bendel (1940), p. 174]. Ce portrait semble avoir été détruit pendant la seconde guerre mondiale. Voir aussi Escher [Escher (1913)].

maison « *Zum Tanz* » à Bâle de formidables architectures imaginaires⁽²⁶⁾. L'architecture en trompe-l'œil est la partie moins réussie dans ce travail de Stimmer et ce sont principalement des scènes allégoriques prises dans la mythologie antique et l'histoire romaine, ainsi qu'une marche triomphale, qui ont été conservées intactes jusqu'à ce jour grâce à une bonne technique et un heureux concours de circonstances. ⁶ Le Curtius qui saute du fronton apparaît toutefois déjà dans les réalisations bâloises de Holbein, ⁷ mais le chevalier romain⁽²⁷⁾ de Stimmer était lui aussi un chef d'œuvre reconnu comme le montrent des témoignages contemporains. On pourrait penser que c'est cette pratique largement répandue au 16^e siècle de peindre artistiquement les façades de maisons qui a conduit Stimmer de Schaffhouse à Strasbourg, où la magnificence colorée des maisons patriciennes peintes ⁸ établit contribua certainement à établir la renommée de « ville magnifique » et où la riche bourgeoisie aurait pu procurer suffisamment d'occupation à notre peintre.

Il existe pourtant une circonstance précise au départ de Stimmer pour Strasbourg et elle est liée au célèbre nom d'un enfant de la ville, le mathématicien Conrad Dasypodius ⁽²⁸⁾.

6. cf. Salomon Voegelin, *Fassadenmalerei i. d. Schweiz. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*. Vol. IV (1882) [Vögelin (1882)] [Les fresques fortement endommagées ont été détachées en 1935 et exposées en partie dans le musée *zu Allerheiligen* [Bendel (1936), p. 12]. La façade avait été restaurée à plusieurs reprises et repeinte en 1938-39 et 1943 par Carl Roesch. Voir August Schmid : *Die Fassadenmalerei am Hause zum Ritter in Schaffhausen und ihre Wiederherstellung*, Schaffhausen 1919 [Schmid (1919)]. Mais une partie des fresques détachées ont elles-mêmes été détruites lors du bombardement allié en 1944. Voir aussi [Barnass (1932b), p. 7], [Meyer (1935)], [Meyer (1936)], [Thöne (1936), p. 25], [Br. (1939)], [Staub (1939)], [Ganz (1940)], [Bendel (1940), p. 7, 34-52], [Meyer (1941)] et [Geelhaar et al. (1984), p. 35-96].]

7. Le Curtius de Stimmer est une copie directe d'après le même sujet de Holbein à la maison « *Zum Tanz* » de Bâle. cf. l'esquisse conservée [fig. 10]. [Pour l'influence de Holbein sur Stimmer, on consultera notamment Frölicher [Frölicher (1909)].]

8. Nous mentionnons ici de telles maisons à Strasbourg comme « *das eckhaus Herrn Conrad Meyers in der Münstergasse, da auch die Kayser abgemalet stehen* » [cf. fig. 9] (Rudolf Reuss, *Kleine Strassburger Chronik. Denkwürdige Sachen alhier in Strassburg vorgeloffen und begeben 1424-1615*, Strassburg : J. H. Ed. Heitz, 1889 [Reuss (1889)]) et la « *schöne grosse gemolte hüß in der Schildgassen* » (Léon Dacheux (réd.) : *Fragments des anciennes chroniques d'Alsace. I. La petite chronique de la cathédrale. La chronique strasbourgeoise de Sébald Büheler*. Strasbourg : R. Schultz et Cie, 1887) [Dacheux (1887)].

⁽²⁶⁾ Sur la maison *Zum Tanz*, voir [Anonyme (1909)] et [Bätschmann et Griener (1997), p. 15, 70-77]. Cf. aussi l'article de Hermann et Hesse sur la façade peinte par Holbein à Lucerne [Hermann et Hesse (1993)] et de Hesse sur la façade peinte de Stein am Rhein (vers 1522) [Hesse (1998)].

⁽²⁷⁾ Marcus Curtius renvoie à un épisode de la mythologie romaine, au moment d'un tremblement de terre en 362 av. J.-C., lorsqu'un jeune romain plongea dans un trou qui s'était formé sous le Forum de Rome et menant aux enfers pour le refermer. Voir encore à ce sujet [Bätschmann et Griener (1997), p. 120-122].

⁽²⁸⁾ Thöne pense que c'est l'éditeur Jobin qui a été déterminant pour l'arrivée de Stimmer à Strasbourg en 1570 [Thöne (1936), p. 29]. Bendel par contre pense que c'est Dasypodius qui a mis Jobin en relation avec Stimmer [Bendel (1940), p. 17-18, 51-52]. Toujours est-il que



FIGURE 8 – Stimmer, Le banneret Schwytzer et sa femme. On trouvera des reproductions des deux tableaux sans les cadres dans le catalogue de l'exposition de 1984 [Geelhaar et al. (1984)]. Les cadres couvrent en fait certains détails, notamment une partie de la chemise du banneret.

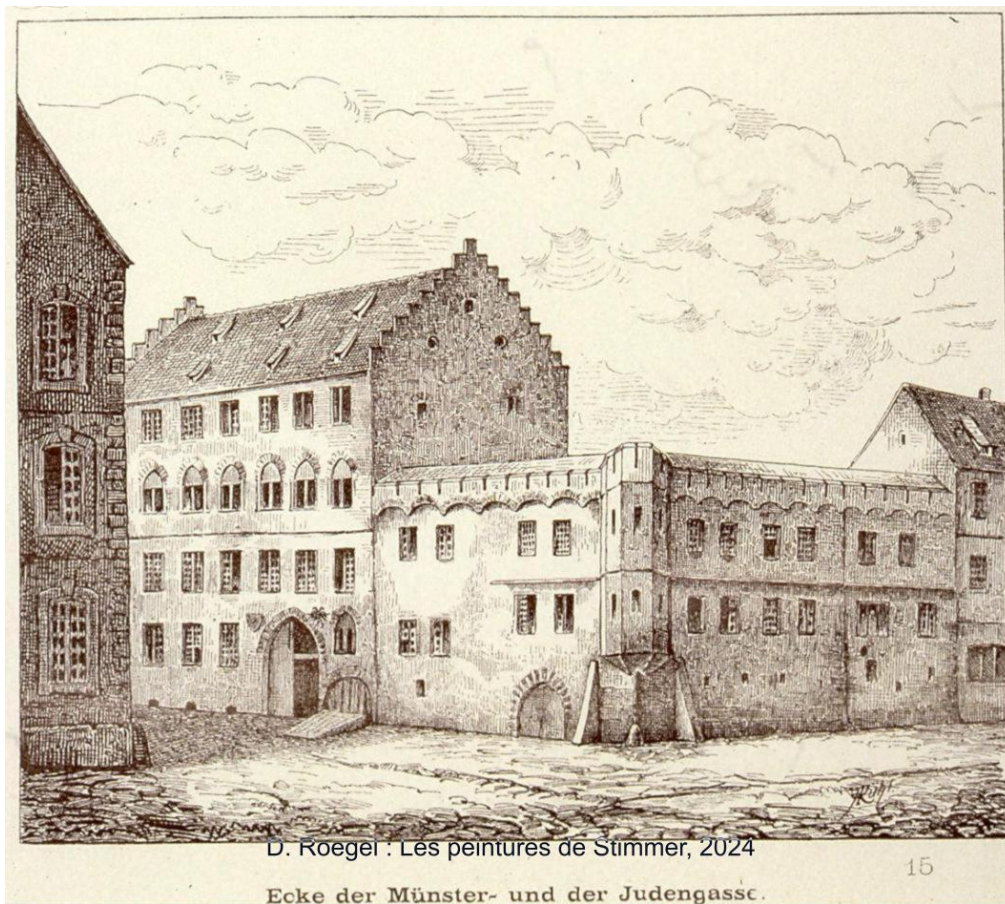


FIGURE 9 – Jean André Silbermann, Ecke der Muenster-und der Judengasse [angle de la rue du Dôme et de la rue des Juifs, Strasbourg].

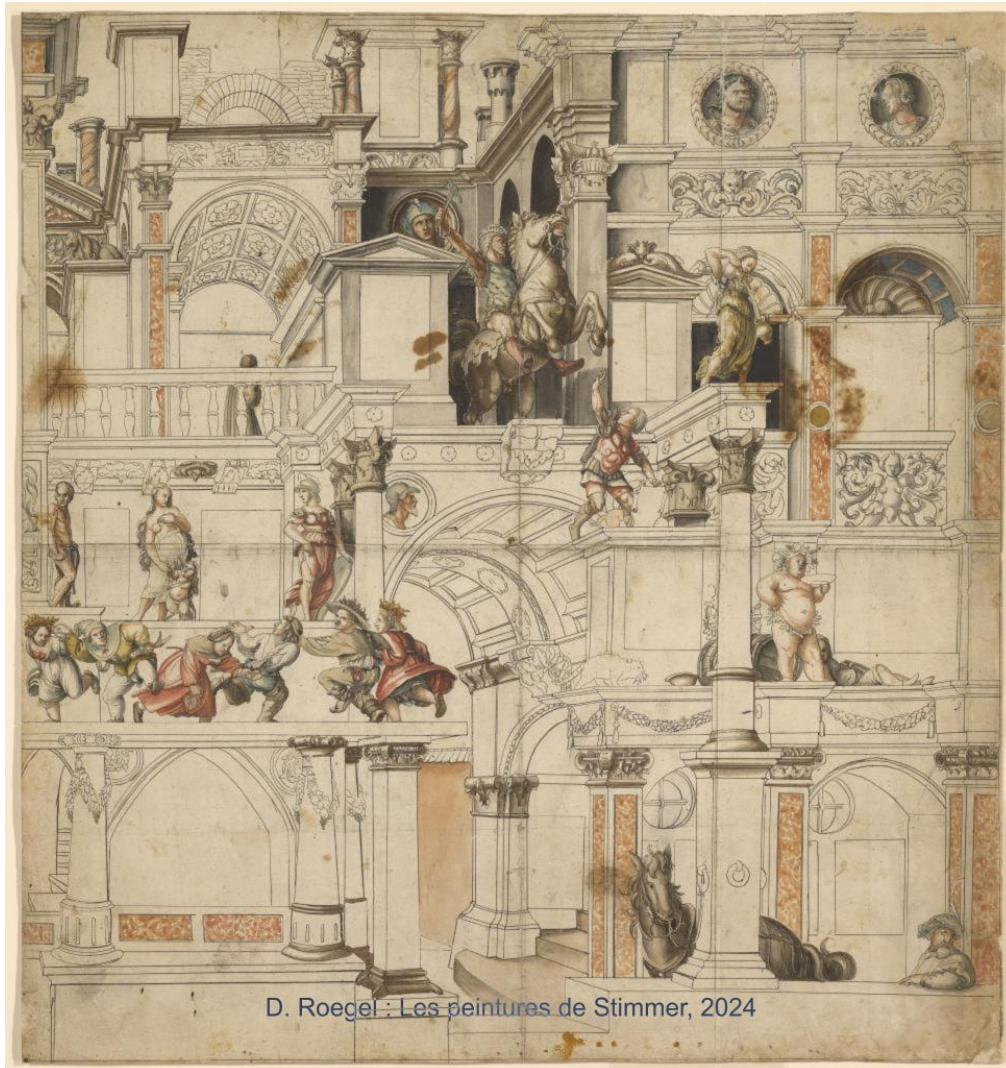


FIGURE 10 – L'une des façades de la maison « Zum Tanz » à Bâle de Holbein le jeune (c1497-1543).



FIGURE 11 – La maison « Zum Ritter » à Schaffhouse vers 1891.



FIGURE 12 – La maison « Zum Ritter » à Schaffhouse en 2018.



FIGURE 13 – La maison « Zum Ritter » à Schaffhouse en 2014.

Nous pouvons laisser Dasypodius⁹, qui vécut de 1531 à 1600⁽²⁹⁾ et était un ami de Jean Sturm, en rendre compte par lui-même. Il dit dans son livre sur l'horloge,¹⁰ que c'est « par les nombreux étudiants que des hommes de Schaffhouse ont envoyés dans nos écoles et notre université, et dont j'ai la charge⁽³⁰⁾ » qu'il a fait connaissance avec les frères mécaniciens Habrecht de Schaffhouse, lesquels exécutèrent plus tard le mécanisme de l'horloge. C'était l'instant où l'acier frappa la pierre, le moment où les hommes se rencontrèrent, où grâce à leur savoir érudit et leurs connaissances techniques et à la demande du conseil de la ville, « cette horloge astronomique a été érigée, pour l'ornement du temple⁽³¹⁾, pour la gloire de la chère ville de Strasbourg, pour l'émerveillement de ceux qui la regarderaient, et en l'honneur de notre postérité et de notre descendance, enfin, pour qu'on se souvienne longtemps de nous »⁽³²⁾. C'est aussi à travers ces contacts avec Schaffhouse que Dasypodius fit la connaissance de notre Tobias Stimmer. En réponse à une édition de la géométrie d'Euclide¹¹ dédiée en 1566⁽³³⁾ au sénat de Schaffhouse, il obtint en retour un gobelet en argent, d'une valeur de quarante florins, dont Tobias Stimmer avait conçu le dessin⁽³⁴⁾. Lors de la remise du cadeau, Dasypodius a sans aucun doute appris l'identité de celui qui l'avait conçu. L'importance de l'assistance de Stimmer à

9. Le père de Dasypodius était aussi un Suisse, du nom de Rauchfuss; le fils hellénisa le nom conformément à la mode. [En réalité, le père de Dasypodius s'appelait Peter Hasenfratz († 1559), nom que celui-ci a hellénisé avant 1530 à partir de *δασυπόδειος* : du lièvre, *δασύπους*, *-ποδος* : sorte de lièvre à pattes velues, dont la racine est *δασύς*, *εἶα* : touffu (velu, poilu, ...). Voir aussi [Büeler (1918)] et la note 2, page 2, de [Büeler (1920)].]

10. *Cunradi Dasypodii Warhafftige Außlegung und Beschreybung des Astronomischen Uhrwercks zu Straßburg*, Strasbourg 1580 [Dasypodius (1580a), ch. 2]. [Bendel en donne un long extrait [Bendel (1936), p. 16-18]. Voir aussi son *Heron mechanicus* [Dasypodius (1580b)].]

11. Du reste, la seconde édition (1570) a été dédiée à l'évêque de Mayence.

Stimmer devint parrain du fils aîné de Jobin en 1570 [Escher (1913), p. 254], [Bendel (1936), p. 20], [Beyer (1985)]. Il faut aussi signaler que Stimmer aurait conçu la décoration artistique de l'horloge astronomique du *Fronwagturm* à Schaffhouse pour l'horloger Joachim Habrecht vers 1565 [Bendel (1940), p. 27]. Cette décoration est quelquefois attribuée au père de Stimmer, pourtant déjà décédé à ce moment-là [Bendel (1936), p. 2, 15].

⁽²⁹⁾ †1601

⁽³⁰⁾ Isaak Stimmer, un frère de Tobias décédé en 1568, a pu en faire partie [Thöne (1936), p. 16].

⁽³¹⁾ Nous traduisons *dem Tempel zu einer zierdt* par « pour l'ornement du temple ».

⁽³²⁾ [Dasypodius (1580b), Vorrede, p. 15]

⁽³³⁾ D'après Thöne, cette édition daterait de 1564 [Thöne (1936), p. 24]. Beyer [Beyer (1985)] renvoie aussi à une édition de la Géométrie d'Euclide parue en 1564 chez l'éditeur C. Mylius (mais dans un texte précédent, c'est Jobin qui est erronément donné comme éditeur [Beyer (1960), p. 115]). Blumhof donne trois éditions d'Euclide parues en 1564 [Blumhof (1796)]. Oestmann indique que la ville a décidé d'offrir le gobelet en 1567, ce dont il reste encore un document d'époque [Oestmann (2000), p. 46], [Oestmann (2020), p. 48]. La question de l'identification précise de l'ouvrage dédié au sénat de Schaffhouse reste donc encore ouverte.

⁽³⁴⁾ Beyer [Beyer (1960), p. 115] pensait que Stimmer avait illustré le *Volumen primum mathematicum* de Dasypodius paru en 1567 [Dasypodius (1567)], mais nous ne le pensons pas. Les chars qui s'y trouvent sont des adaptations très proches de ceux de Pencz/Beham (cf. page 322) et les

36 CHAPITRE 2. LES PEINTURES SUR L'HORLOGE (STOLBERG)

Dasypodius, outre sa participation artistique, se dégage des propos de ce dernier : « si bien que j'ai pendant trois ans, dont deux avec maître David ¹², et le peintre Tobias Stimmer, que nous avons souvent consulté pour les choses touchant à l'art de l'astronomie, qui a fait preuve de tant d'application, et qui a tant fait la preuve de son art et de son jugement, que chacun, comprenant son zèle, son art et son travail témoignés dans cette œuvre, le célébrera et en fera l'éloge » ⁽³⁵⁾.

La construction de l'horloge commença en 1571 et s'acheva en 1574. De ce fait, nous pouvons aussi fixer le temps que Stimmer consacra à l'horloge à deux à trois ans ⁽³⁶⁾. Ce qui est remarquable, c'est justement que Stimmer ait obtenu une commande aussi exceptionnelle et qu'il ait été préféré aux peintres de la corporation strasbourgeoise, parmi lesquels Dietterlin qui était du même âge ⁽³⁷⁾. Toujours est-il que ce traitement de faveur d'un étranger a dû être ressenti amèrement dans la « corporation de l'Échasse » ¹³, même si aucun propos ne nous en est parvenu.

Dasypodius mentionnera aussi par la suite ⁽³⁸⁾ l'aide d'un frère Josias Stimmer. Nous allons examiner tout de suite jusqu'où cette aide a pu aller. Josias Stimmer est né ¹⁴ le 24 février 1555, et était donc de presque 16 ans plus jeune que Tobias. Ce frère n'avait donc pas encore vingt ans, lorsque l'horloge et les tableaux ont été achevés. Si la grande jeunesse de Josias rend sa participation à la composition des tableaux hautement improbable, nous avons dans le récit de Dasypodius (p. 44) ⁽³⁹⁾ l'affirmation explicite que « tous les panneaux et tous les tableaux, et aussi les quatre royaumes » et plus loin « à côté des planètes la création du monde, le péché originel, la Rédemption, la résurrection et le jugement dernier ont été peints par Tobias Stimmer de manière appliquée et artistique ». L'aide de Josias a dû par conséquent consister en des tâches subalternes de nature technique sous la responsabilité de son frère. Nous mentionnerons plus loin la seule pièce ayant éventuellement été exécutée par lui seul, un panneau avec les attributs de la peinture, de l'art de la stéréotomie et de l'horlogerie. Si Josias s'était illustré à

12. Maître David Wolkenstein [1534-1592] de Breslau [= Wrocław], mathématicien, qui sur le souhait de Dasypodius est venu à Strasbourg l'aider au travail de l'horloge.

13. La « corporation de l'Échasse » (rue des échasses) regroupait les travailleurs des métaux précieux, les imprimeurs et des professions apparentées, et les peintres en faisaient aussi partie. (Archives municipales de Strasbourg, Corporation de l'Échasse, *Articul-Buch*)

14. Baeschlin *ibid.*

constellations sont sans doute aussi d'une autre main que Stimmer. Notons aussi qu'un frère de Stimmer, Isaak, a été en 1561 à Strasbourg [Thöne (1936), p. 16].

⁽³⁵⁾Dasypodius, p. 13. [Dasypodius (1580a), ch. 2] Voir aussi Bendel [Bendel (1936), p. 16] [Bendel (1940), p. 57].

⁽³⁶⁾Thöne pense que les peintures ont été peintes vers la fin de la construction, en 1574 [Thöne (1936), p. 34], mais Bendel l'exclut vu la quantité de travail [Bendel (1940), p. 70].

⁽³⁷⁾Wendel Dietterlin (1550-1599). Pour plus de détails sur Dietterlin, nous renvoyons aux travaux récents de Petcu qui comportent une abondante bibliographie [Petcu (2015), Petcu (2024?)].

⁽³⁸⁾Voir aussi Bendel [Bendel (1940), p. 57].

⁽³⁹⁾Dasypodius, *ibid.*

côté de son frère, nous devrions trouver son nom ailleurs, ce qui n'est aucunement le cas ⁽⁴⁰⁾.

Il est ici opportun de détailler brièvement la généalogie de Stimmer à partir des recherches de Baeschlin. Nous rencontrons la famille d'artistes Stimmer à Schaffhouse dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Le chef de la famille, Christoph Stimmer de Burghausen près de Salzburg, avait acheté le droit de bourgeoisie de Schaffhouse en 1535. Il était instituteur à l'école primaire et s'occupait en outre de la confection de reliures artistiques, qui étaient une passion des hommes allemands de la Renaissance tout comme l'était la peinture sur verre ¹⁵. Christoph avait été marié deux fois et de son second mariage avec une Suisse (Elisabeth Schneller) fut issu comme premier-né notre Tobias ⁽⁴¹⁾. Christoph mourut en 1562. ¹⁶ Nous avons déjà mentionné le fils Josias ; le peintre sur verre Abel et le graveur sur bois Christoph, ainsi que les autres frères, ne nous concernent pas ici. ¹⁷ On ne sait rien sur la formation artistique de notre Tobias, « ce n'est qu'en 1562 que son nom est à nouveau mentionné et cela d'une manière qui laisse supposer qu'il avait alors séjourné à l'étranger ». Contrairement à Andresen ¹⁸ et en accord avec Voegelin, je pense, d'après des indices qui seront mentionnés plus loin, que notre peintre a aussi séjourné en Italie — vraisemblablement à Venise ⁽⁴²⁾.

15. Concernant l'abondance des peintures sur verre et leur sort, voir Johann Rudolf Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876 [Rahn (1876)]. [Voir aussi J. H. Baeschlin, 1880, *ibid* [Baeschlin (1879), Baeschlin (1880)]. Sur Bäschlin, voir [Wanner (1957)]. Sur Stimmer comme peintre sur verre, voir [Stolberg (1901b)].

16. C'est probablement par erreur que Berthold Haendcke (*Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches*, 1893) fait décéder Christoph Stimmer en 1592. [Haendcke [Haendcke (1893), p. 347] écrit en fait que Stimmer est décédé entre 1583 et 1587, ce qui est exact.]

17. En ce qui concerne Abel, j'aimerais signaler, en complément du travail de Baeschlin [Baeschlin (1879), Baeschlin (1880)], que des documents en attestent aussi la présence à Strasbourg en 1582. Au cours de cette année, Abel Stimmer fait fonction de témoin à l'« engagement de mariage » entre Michel Schack, « boucher de Schaffhouse » et Salome Andres. (Archives municipales de Strasbourg, *Registranda*, 1582, p. 129.) [Cf. aussi [Bechtold (1911), Bechtold (1913)].]

18. Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher, nach ihrem Leben und ihren Werken, volume III* (Leipzig 1872) [Andresen (1866)].

⁽⁴⁰⁾Le nom de Josias est gravé sur le livre ouvert, tenu par la statue de l'évangéliste Jean, dans le couronnement de l'horloge [Bach et al. (1992), p. 31]. On pourra en trouver une photographie dans le rapport de restauration de l'intervention de 2018 [Atelier CRRCOA (2019d)].

⁽⁴¹⁾La naissance de Tobias en 1539 est encore incertaine, car il n'existe pas de registres de baptêmes à Schaffhouse avant 1540. La date du 17 avril 1539 donnée par Stolberg en 1901 [Stolberg (1901a)] est une coquille pour le 7 avril 1539 qui repose sur une inscription d'une gravure datant des années 1670 [Lieb (1990)]. Pour le lieu de la naissance de Stimmer, cf. [Wipf (1990)].

⁽⁴²⁾Tout comme les informations concernant le maître auprès duquel Stimmer se forma, ce séjour à Venise est aujourd'hui encore hypothétique [Thöne (1936), p. 16-21]. Pour les théories sur l'influence italienne, voir Schulz [Thöne et Schulz (1938)] et Beyer [Beyer (1960)]. Stimmer a été de manière certaine à Côme vers 1570 [Thöne (1936), p. 30-31]. Bendel penche tout de même vers un séjour en Italie vers 1560 [Bendel (1940), p. 16]. Voir aussi Bendel en ce qui

Examinons maintenant le buffet de l'horloge, (voyez [la figure 5]) dont les surfaces se sont offertes à la peinture de la main d'artiste de Stimmer. Une comparaison avec les nombreuses représentations¹⁹ contemporaines ou ultérieures existantes, la plupart gravées sur cuivre, montre que la construction a dans l'ensemble tout de même conservé son caractère sans modifications, même si elle a été rénoverée par endroits.²⁰ Le travail a été réalisé pendant la période de transition⁽⁴³⁾, d'où il résulte une certaine absence d'homogénéité et de pureté de style. La construction peut être comparée à une façade à trois tours. Le rez-de-chaussée est large de 7,32 m et haut de 4,26 m. Une double corniche portée par dix consoles, et qui fait fortement saillie (29 cm) avec sa partie supérieure, couronne la partie inférieure et la sépare du haut. Sur ce rebord se trouvent trois constructions isolées en forme de tours, et indépendantes les unes des autres. Nous appellerons celle de gauche²¹ *cabinet des poids*, celle du milieu *cabinet central*, et celle de droite *cabinet de l'escalier*⁽⁴⁴⁾. Le buffet complet est haut de 18,06 m avec le chapiteau ajouré, à l'imitation d'une flèche gothique et orné de crochets. Dans les détails, il tient de la Renaissance, néanmoins avec sa séparation en cabinets, son effet d'ensemble est gothique. Comme la plus grande largeur

19. Le cabinet d'estampes de Strasbourg possède pas moins de quatre représentations du XVI^e siècle, onze du XVII^e siècle, et vingt quatre des XVIII^e et XIX^e siècles avec des textes en allemand, latin et français en taille, gravure et lithographie. [Le cabinet des estampes n'ayant pas donné suite à notre requête, nous n'avons pas pu le vérifier.] La plus ancienne gravure remonte à Tobias Stimmer lui-même. La surface de l'image est 29:52 et la feuille entière 43:58 cm. Chronologiquement, c'est la gravure de Brunn qui lui fait suite.

20. La rénovation du buffet a été réalisée au même moment que la reconstruction du mécanisme par Schwilgué. Après que les 8000 F consentis à Schwilgué par le devis pour la remise en état du buffet furent utilisés, on lui a encore consenti 4000 F pour le même emploi. (Conseil municipal, procès verbaux de 1844, 7 février, Archives municipales.)

21. « gauche » et « droite » doivent partout être compris depuis le point de vue de l'observateur. [Ceci n'est pas toujours respecté par Stolberg. Par ailleurs, nous n'adoptons pas ici les dénominations de « dextre » et « sénestre » en vogue chez les restaurateurs.]

concerne l'influence italienne sur la façade de la maison *Zum Ritter* [Bendel (1940), p. 48-49]. Bendel fait notamment le rapprochement entre certains personnages de la façade et ceux des fresques du palais Trevisan à Murano, peintes par Giambattista Zelotti [Bendel (1936), p. 13]. Bendel voit surtout l'influence du Titien et de Véronèse, essentiellement parce qu'il ne voit pas comment placer un séjour à Venise après 1563 [Bendel (1940), p. 96]. Barnass, par contre, voit l'influence de Tintoret et Véronèse [Barnass (1932b), p. 8-9]. Tanner reste prudent et n'émet aucune hypothèse, tant sur l'apprentissage, que sur un voyage en Italie [Geelhaar et al. (1984), p. 33]. Beyer [Beyer (1985)] va plus loin que Bendel et pense que Stimmer a travaillé à Venise avec Zelotti, alors que Bendel pense simplement que Stimmer a vu ses fresques [Bendel (1940), p. 48]. Beyer voit aussi l'influence de Zampieri (1581-1641) (!), de Carpaccio (1460-1525/26) et de Bellini (1430-1516). Rieger renvoie au Titien [Rieger (1975), p. 47]. Oestmann résume les différentes théories [Oestmann (2000), p. 43-44], [Oestmann (2020), p. 45-46] et Lailach reste tout aussi prudent [Lailach (2000), p. 27-28].

⁽⁴³⁾ Il s'agit de la transition du gothique à la Renaissance.

⁽⁴⁴⁾ Selon Tanner, cette construction additive de trois tours reliées uniquement par l'étage inférieur constitue une marque stylistique de la Renaissance tardive [Geelhaar et al. (1984), p. 99].

est de 7,32 m, il vient une proportion ²² de 1:2,47 pour la construction dans son ensemble. La grille devant l'horloge haute d'un peu plus de deux mètres est un ajout du XVIII^e siècle ²³.

Après la mise en place des différents éléments astronomiques comme les cadrans et les corps célestes, ainsi que des cadrans horaires et astronomiques individuels ⁽⁴⁵⁾, il resta, du fait des dimensions considérables de l'ensemble, suffisamment de surfaces qui attendaient la main décoratrice du peintre. L'ornementation entièrement de style Renaissance des panneaux de la double corniche, ainsi que des cabinets des poids et du milieu, est arrangé adroitement de sorte que les cadres et les limites des tableaux s'en développent par eux-mêmes, même si la division de la corniche entraîne quant-à-elle une largeur démesurée des surfaces picturales par rapport à la hauteur des panneaux.

22. Pour l'indication des mesures, je suis pour l'essentiel redevable à la bienveillance du service des travaux publics de la cathédrale.

23. D'anciennes gravures nous montrent l'absence de grille de protection, maintenant insolite, mais symptomatique pour l'époque et la popularité de l'œuvre. Au XVII^e siècle, lorsqu'elle manquait encore, nous voyons des dames et des hommes se promener en grand nombre devant le célèbre spectacle, les hommes coiffés de chapeaux et certains accompagnés de chiens.

⁽⁴⁵⁾En 1572, Stimmer aurait aussi peint une fresque au pignon sud de la Cathédrale, au niveau du cadran solaire le plus élevé, mais il ne reste rien de celle-ci (voir § 4.6.8 pour quelques éléments supplémentaires sur le contexte). Il s'agissait d'un Atlas à genoux, soutenant le monde, flanqué de deux femmes nues avec des voiles flottants, dans lesquelles Bendel voyait éventuellement des allégories de vents [Bendel (1940), p. 69], [Thöne (1936), p. 31], [Oestmann (2000), p. 123-124], [Oestmann (2020), p. 182-186]. Nous pensons que ces femmes sont plutôt des Hespérides. Voir figure 14. Les représentations antérieures à l'horloge astronomique, par exemple une gravure publiée par Jobin au début des années 1570 ne montrent pas les cadrans solaires. Signalons en passant la célèbre *Madone de Stuppach* (1517-1519) de Matthias Grünewald, qui s'inspire partiellement du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, sans pour autant représenter de cadrans [Béguerie-De Paepe et Lorentz (2007), p. 15]. Notons que les cadrans solaires ont été restaurés vers 2017-2018 et qu'à cette occasion la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) a soutenu qu'il n'y avait jamais eu de fresque, ce qui est évidemment absurde. Cet exemple n'est qu'un exemple parmi d'autres qui montrent que la DRAC a tout intérêt à associer étroitement les chercheurs aux interventions sur le patrimoine.

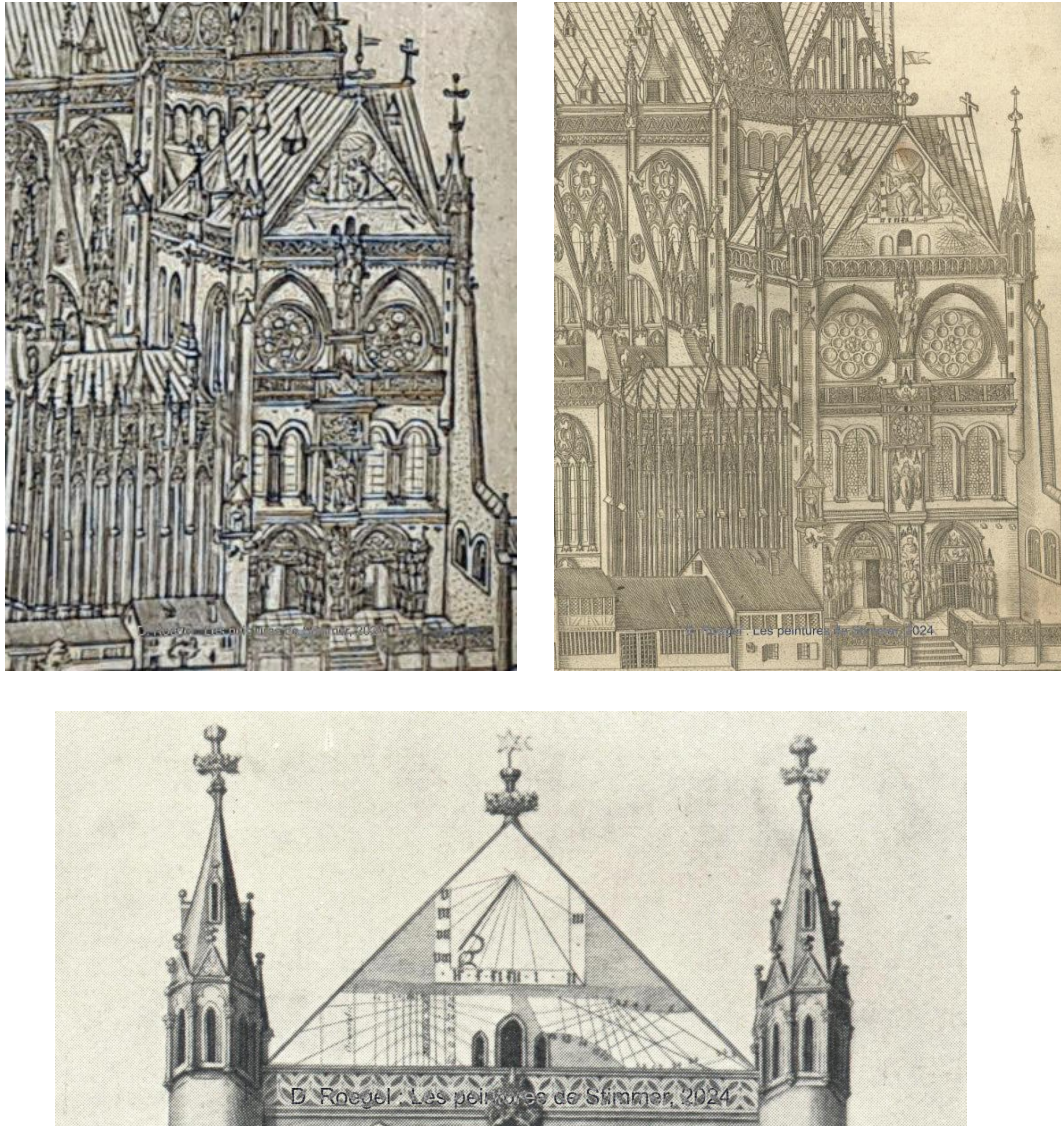


FIGURE 14 – L'extérieur du transept sud de la cathédrale dans trois gravures. En haut à gauche, un extrait de la gravure de Daniel Specklin de 1587 [Strauss (1975c), p. 976] republiée en 1617 dans *Summum Argentoratensium templum* [Schad (1617)]. En haut à droite, un extrait d'une gravure d'Isaak Brunn (né en 1586) de 1615 montrant encore la fresque de Stimmer. En bas, un extrait d'une gravure de Jean-Jacques Arhardt, vers 1660-1670, où la fresque n'apparaît plus.

La création d'Ève

Nous commençons, en nous référant aux illustrations annexées⁽⁴⁶⁾, avec les tableaux du rez-de-chaussée²⁴ et tout d'abord avec celui se trouvant en haut à gauche de la double corniche [fig. 15].

Le titre en est : « *in principio creavit Deus coelum et terram Gen. 1.* »⁽⁴⁷⁾ Sous le bord inférieur (a priori invisible du spectateur) est écrit : « *ecce ego creo coelos novos et terram [terram] novam Iesaiæ 65* »⁽⁴⁸⁾. Il s'agit donc ici de la création du monde et des premiers êtres.

À gauche, le croissant lunaire scintille entre les nuages, pendant qu'un ange aux mains jointes en prière et aux habits flottants (les ailes non visibles) plane vers le milieu. À cet ange, il en correspond un autre à droite, qui vole aussi vers le centre, avec des ailes et ses mains élevées en prière à la manière antique. Là, une boule lumineuse brille à travers le nuage concentré sur lequel le nom de Dieu se trouve inscrit en hébreu (יהוה, Yahvé), grec (Θεος) et latin (Deus). Au-dessus d'un pan de la montagne de droite, le soleil perce de manière triomphante à travers le brouillard. Le premier plan est, dans une certaine mesure, traité de manière idyllique et cela fait tout le charme de la composition. Adam est allongé au milieu d'herbes sortant de terre, le visage à moitié recouvert par son bras gauche, sommeillant, pendant que le buste d'Ève a déjà surgi de la hanche et tend son bras gauche avec un étonnement naïf sur la splendeur de la création. À la différence de l'interprétation imagée usuelle du passage de la Bible, nous ne trouvons pas ici de représentation²⁵ personnelle de Dieu le père. Le décor

24. À l'origine, devant l'étage inférieur se trouvait un globe céleste isolé dont les constellations étaient peintes par Stimmer et porté par un pélican (« comme un signe du Christ, car se donnant la mort et donnant son sang à ses petits, pour les garder en vie » D. [Dasypodius]). [Pour plus de détails, voir notre analyse détaillée en § 4.6.1.] Stimmer avait aussi participé à la confection du globe lui-même — une affaire particulièrement difficile pour l'époque. Dasypodius atteste de plus que « lui et Tobias avaient eux-mêmes eu beaucoup de travail lors de la fabrication du globe astronomique en raison de la répartition précise ». [Citation incorrecte. Stolberg simplifie un peu la phrase par rapport à l'original (qui fait référence à David Wolkenstein) : ... *haben auch wir zwey und der Tobias Stimmer der Mahler sehr grosse mühe und arbeit mit gehabt ehe dann wir solches zuwegen bracht haben und an fleiß unnd ernst in der scharpffen außtheilung an uns nicht lassen erwinden* [Dasypodius (1578), ch. 4]. Cf. Bendel [Bendel (1940), p. 61-62].] Lors de la reconstruction du mécanisme par Schwilgué en 1842, ce globe a été transféré à l'Œuvre Notre Dame où il se trouve maintenant conservé. [Le pélican a disparu.]

25. On pourrait peut-être interpréter le mouvement de la main d'Ève comme renvoyant sagement aux inscriptions de la sphère. La présence de Dieu lors de la création d'Ève serait alors

⁽⁴⁶⁾ Il s'agit des planches qui étaient annexées à l'édition originale.

⁽⁴⁷⁾ Au commencement (des temps) Dieu créa le ciel et la Terre (Genèse 1:1). La grande gravure de l'horloge par Stimmer comporte une traduction en allemand : *Am Anfang schuff Gott Himmel und Erden. Gen. 1.*

⁽⁴⁸⁾ Je vais créer de nouveaux cieux et une nouvelle Terre (Isaïe 65:17). La Vulgate comporte encore le mot *enim* (= car) après *ecce*. (gravure de Stimmer : *Sihe ich will eyn neuen Himmel un newe Erde schaffen. Jesaie 65.*)



FIGURE 15 – En haut, la création du monde et la résurrection des morts sur l'horloge. En bas, extrait de la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer parue dans [Frischlin (1598)]. On remarquera que la gravure ne respecte pas les proportions des panneaux sur l'horloge.



FIGURE 16 – Détails du panneau supérieur de la création d'Ève.

animalier confère au premier plan un caractère particulièrement charmant. À gauche, un perroquet est assis sur un buisson de laurier, et à droite deux adorables lapins ⁽⁴⁹⁾ se blottissent confortablement dans l'herbe près des pieds d'Adam. Le lapin blanc regarde intelligemment hors de l'image vers le spectateur. La composition de Stimmer exprime ici un grand amour de la nature !

La peinture a une longueur de 174 cm et une hauteur de seulement 36 cm. Avec ces dimensions défavorables, (qui expliquent sans doute aussi pourquoi Dieu le père n'est pas présent) mais qui étaient inévitables avec la double corniche, ce n'était assurément pas simple pour Stimmer d'adapter la composition. S'il n'y est pas tout à fait arrivé, dans la mesure où Ève heurte avec la tête le bord supérieur de l'image, nous alléguerons comme excuse l'espace dont il disposait. Car, que Stimmer dut entièrement se plier à l'architecture — et non l'inverse — ressort de l'affirmation de Dasypodius : « j'ai alors considéré au même moment, comme je l'ai indiqué, comment de nombreuses peintures pouvaient contribuer à la beauté et au bel aspect ... ²⁶ ».

Le tracé est très délicat dans ce tableau, il s'agit d'un fondu des contours dans des tons très clairs contre l'arrière-plan ; nulle part n'ont été mises des lumières brillantes ⁽⁵⁰⁾. C'est un étalage beaucoup plus ferme que l'on trouve au premier plan qui paraît comme retouché. Les anges ressortent fortement dans la couleur, et ils pourraient avoir été ajoutés seulement plus tard ; la similitude de l'incarnat montre toutefois que la main est la même.

Le tableau a particulièrement souffert, il y a des endroits où la couleur est partie et où le bois est à nu. De plus, une fissure béante traverse toute la moitié supérieure de l'image.

figurée d'une manière remarquablement différente. Je ne suis pas en mesure de décider si cela est iconographiquement licite. [Oestmann indique que cette représentation de Dieu est conforme à la tradition luthérienne [Oestmann (2000), p. 60], [Oestmann (2020), p. 74], affirmation reprise de [Geelhaar et al. (1984), p. 100], mais l'étude de la tradition donnée plus loin montre que ce n'est pas vrai. Pour Bendel, Stimmer est le seul maître à ne jamais personnifier Dieu [Bendel (1936), p. 18]. Cela dit, ce n'est que partiellement vrai, puisque dans certaines illustrations bibliques, Stimmer représente bien Dieu. Notons que le nuage symbolisant Dieu apparaît aussi dans la gravure correspondante des illustrations bibliques de Stimmer [Fischart et Stimmer (1576)] (figure 81).]

26. [Dasypodius (1578), ch. 3] Dasypodius se sent d'un autre côté aussi responsable vis-à-vis de Stimmer en ce qui concerne les tableaux et le défend contre « ceux » qui « ne comprennent pas les peintures ». [*Ettliche haben mangel an den gemaldten* [Dasypodius (1580a), Vorrede]]

⁽⁴⁹⁾Le lapin est un symbole de la fertilité. cf. Bendel [Bendel (1940), p. 62-63]. Ces lapins annoncent en même temps le péché originel [Geelhaar et al. (1984), p. 100], [Oestmann (2000), p. 60], [Oestmann (2020), p. 74]. On retrouve un lapin dans la gravure de la création d'Ève des illustrations bibliques [Fischart et Stimmer (1576)].

⁽⁵⁰⁾Pour le traitement de la lumière dans les illustrations bibliques de Stimmer, voir Barnass [Barnass (1932b), p. 19-20].

La résurrection des morts

Dans le second tableau (sous celui qui vient d'être décrit)⁽⁵¹⁾, nous avons affaire à des groupes animés de personnages en mouvement. L'inscription qui l'accompagne se trouve sous la corniche en encolure et n'est de ce fait pas visible sur l'illustration⁽⁵²⁾. Celle-ci est : « *expergiscimini et lætamini q[ui] habitatis in pulvere* Iesaïæ 26 ». ²⁷ C'est donc la résurrection des morts. Au premier plan, nous voyons à droite un homme à moitié levé, auprès duquel un squelette quitte la terre. Au milieu, un autre est encore couché sur le dos, tandis qu'un troisième partiellement vêtu s'est déjà presque entièrement redressé. Derrière, un homme nu vu de dos avec sa tête tournée à gauche ; le mouvement de son bras droit et les doigts écartés accompagnent une parole animée. Le dos de cet homme est représenté anatomiquement à la perfection. Au premier plan à gauche, nous voyons une quatrième figure masculine avec son bras levé et regardant vers le haut. De droite à gauche — approximativement dans la diagonale de l'image — resplendit un puissant flux lumineux⁽⁵³⁾, vers lequel planent les figures nues de la moitié gauche de l'image. Un adolescent s'est déjà élevé dans les airs, et plane, tendant les mains vers la lumière qui tombe aussi dans la moitié droite de l'image et transfigure les visages du groupe qui se retire là-bas dans les profondeurs.

Il reste maintenant encore deux magnifiques figures féminines nues parmi les quinze figures discernables du tableau, et celles-ci suscitent un intérêt particulier. Le corps de la femme de devant, que nous voyons de dos, a été modelé de manière très appliquée et en veillant à éviter toute dureté (on comparera avec le dos de l'homme du milieu). La même chose s'applique à l'autre tournée vers le spectateur. La première nous rappelle de manière vivante la Grâce de Raphaël au premier plan dans le pendentif de la Farnésine [fig. 19], cette Grâce qui a été épargnée par les retouches ultérieures⁽⁵⁴⁾. Pris dans le sens contraire, il s'agit chez nous exactement du même personnage²⁸. Nous rencontrons encore une figure très similaire dans un second tableau célèbre de l'apogée de la Renaissance

²⁷. Vulgate verset 19. [Ressuscitez et réjouissez-vous, vous qui habitez dans la poussière. (Vulgate : *Expergiscimini et laudate qui habitatis in pulvere*), Isaïe 26:19.] [gravure de Stimmer : *Wachet auff unnd rühmet die ihr unter der Erden ligt. Jesaie. 26.*]

²⁸. Stimmer a très bien pu en voir des gravures. Sans doute pas celle de Marcantonio Raimondi [ca. 1480–ca. 1530], car celui-ci a gravé cette magnifique figure de manière très juste, mais probablement une copie gravée de troisième main, exécutée sans utiliser un miroir et dont l'original a été perdu.

⁽⁵¹⁾Ce tableau est décrit par Bendel [Bendel (1940), p. 63-64].

⁽⁵²⁾Stolberg fait référence à la planche en annexe, cf. page 156.

⁽⁵³⁾Comme l'indique Oestmann, ce flux lie ce tableau à celui du dessus, car on peut imaginer que c'est le soleil de la création qui irradie les ressuscités [Oestmann (2000), p. 60], [Oestmann (2020), p. 76].

⁽⁵⁴⁾Il s'agit de « Cupidon et les Trois Grâces ». cf. Henri Zerner, Pierluigi de Vecchi : *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris : Flammarion, 1969, p. 117. Il faut noter que c'est l'atelier de Raphaël qui a entièrement exécuté cette fresque.



FIGURE 17 – Stimmer, détails du panneau inférieur de la résurrection des morts.

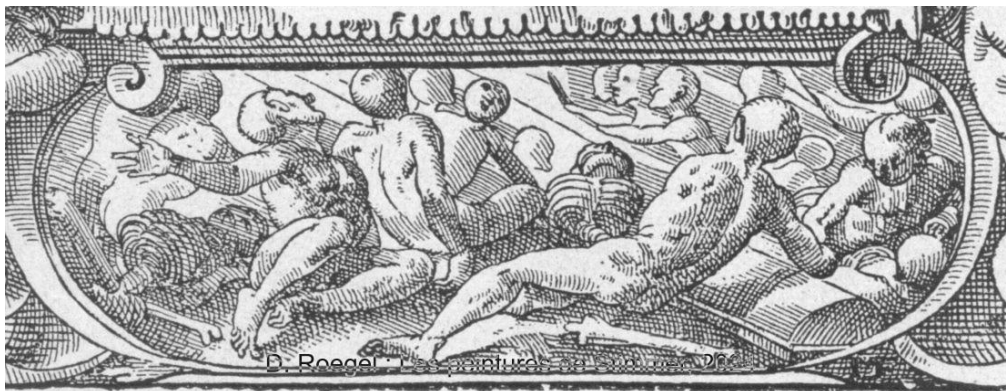


FIGURE 18 – Stimmer, extrait des illustrations bibliques de 1576, Ézéchiël, chapitre XXXVII, *Die Hofnung der Lebendigen und Toden* [Fischart et Stimmer (1576)]. La vue du bas est un élément de l'encadrement et semble en partie reprendre, quelquefois de manière symétrique, un certain nombre des éléments de la peinture de l'horloge.



FIGURE 19 – Cupidon et les trois Grâces (Raphaël, Farnésine, 1517).

italienne. Il s'agit de l'allégorie du *triomphe de Venise* de Véronèse [fig. 20]⁽⁵⁵⁾ au plafond du *Palazzo ducale* à Venise, où nous retrouvons presque la même femme. Dans notre tableau, les deux ressuscitées regardent au sol, certainement occupées par la métamorphose des os et la pensée à une nouvelle forme de l'existence⁽⁵⁶⁾.

Le peintre a repris plus tard des détails de la composition lors de l'illustration du chapitre XXXVII d'Ézéchiel dans sa célèbre bible illustrée [116^e vue, *Die Hoffnung der Lebendigen und Toden*, cf. figure 18]²⁹, où nous rencontrons à

29. *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien, grüntlich von Tobia Stimmern gerissen.* (dédié au comte Philipp Ludwig de Hanau [ca. 1553-1580]) Basel 1576 [Fischart et Stimmer (1576)], [Beaujean et Tanner (2014b), p. 219-268]. (Strassburg 1590 sans encadrements ornementaux). Reproduit en fac-similé (*Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren*), München 1881. [Andresen donne le détail de chaque gravure et des encadrements [Andresen (1866), p. 105-132]. Voir aussi Bendel [Bendel (1940), p. 90-96] et [Barnass (1932b)]. Cet ouvrage a encore été réimprimé en 1923. Les illustrations étaient d'abord parues comme illustrations d'une bible, puis regroupées à part [Barnass (1932b), p. 12]. Les encadrements comportent des ornements enroulés

⁽⁵⁵⁾Ce tableau de Véronèse est daté de 1585 et ne peut donc avoir influencé Stimmer pour l'horloge astronomique ni justifier un séjour de Stimmer à Venise.

⁽⁵⁶⁾Bendel propose quant à lui un rapprochement avec les femmes de dos de *Venus et Adonis* et de *Diane découvre la grossesse de Callisto*, toutes deux du Titien [Bendel (1940), p. 64].



FIGURE 20 – Le triomphe de Venise (1585) (extrait) (Véronèse, Venise).

nouveau de manière très semblable les ressuscités, mais où les femmes sont par contre absentes.

Nous rencontrerons encore d'autres correspondances entre des motifs des peintures de l'horloge et les gravures dans la bible illustrée.

Dans ce second tableau, nous trouvons une absence relative d'effets de couleur. Seule la chair est colorée, tandis que les habits conservent des tons blancs et gris-bleus unis. Les contours sont mis en relief par des lignes d'une manière bien plus vivante que dans l'image supérieure, mais les couleurs sont d'un bout à l'autre ténues et douces avec une faible répartition de lumière. À un défaut à la hanche de l'homme couché au milieu du premier plan, on voit que le fond du tableau est blanc.

L'influence de l'Italie est très claire dans l'image qui vient d'être commentée. Elle ne s'exprime pas seulement dans l'action et dans les gestes, qui dans leur élégante modération sont nets et expressifs, mais aussi dans l'expression formelle. Le point de vue très bas est tout aussi significatif de l'influence italienne. Stimmer rend l'horizon en quelque sorte comme il apparaît devant ses yeux ; il est à peine possible de voir par dessus les figures individuelles. Dans la limitation de l'action à relativement peu de personnages réside aussi un trait ³⁰ monumental

(*Rollwerkornament*), nouvellement introduites dans l'art du sud de l'Allemagne [Bendel (1940), p. 119]. On retrouve bien sûr ces motifs sur l'horloge elle-même. Voir encore Tanner [Geelhaar et al. (1984), p. 185-200].]

30. Il est permis de faire référence par comparaison à des traitements allemands plus anciens

particulièrement propre aux Italiens.



FIGURE 21 – Stefan Lochner (c1410-c1451), le jugement dernier (c1435).

Les proportions du tableau sont 151:55, donc quelque peu plus heureuses que pour la « création du monde » du dessus ; comme dans celle-ci, une large fissure traverse horizontalement la moitié supérieure du panneau.

Les deux tableaux sont en relation par leurs contenus. Dans celui du haut c'est le début de toute vie qui est racontée, dans celui du bas la fin. Ensemble les deux peintures illustrent la naissance et la mort dans le temps.⁽⁵⁷⁾

du même sujet. Sur l'image de la résurrection de Stephan Lochner [ca. 1400-1451] dans le musée de Cologne [fig. 21] — antérieur de plus de cent ans, il est vrai — le maître a peint avec un soin minutieux un très grand nombre de corps nus — bien sûr encore imparfaitement étudiés. De même sur la peinture de [Hans] Memling [ca. 1435-1494] sur l'autel de l'église Notre Dame à Danzig [Gdansk] [fig. 28]. Grünewald — un demi-siècle avant Stimmer — fait mieux dans cette mesure, et se facilite la tâche, en plaçant devant ses légions de ressuscités quelques personnages nus et grands, par dessus lesquels nous ne faisons en quelque sorte que deviner la grande multitude. [Il s'agit d'un tableau du jugement dernier, vers 1530, conservé à Nuremberg.] Toujours est-il qu'il y avait ici une connexion avec les anciens Allemands, que nous ne retrouvons pas du tout chez Stimmer.

⁽⁵⁷⁾Nous avons remplacé l'interlettrage originel par de l'italique.

Le Christ juge

Nous laissons d'abord de côté les peintures des écoinçons et examinons le côté droit de la double corniche ⁽⁵⁸⁾. La peinture supérieure porte comme inscription au-dessus d'elle les mots : « *ascendisti in altum cepisti captivitatem. Psalm 68* ». ³¹ Elle représente le Christ dans son élévation et dans sa fonction de juge du monde [fig. 22]. Avec des bras largement étendus il est assis trônant sur des nuages. Le buste solide est découvert, la tête est parée d'une couronne dentelée. La main gauche tient une balance ⁽⁵⁹⁾ et un glaive comme attributs de la justice, la main droite tient un sceptre et une palme. Cette puissante vue du Rédempteur est l'exacte interprétation des fiers mots du psaume ⁽⁶⁰⁾. L'Agneau est couché devant les pieds du Christ, entre les roues du trône céleste ⁽⁶¹⁾. L'artiste lui a prêté une somptueuse parure de cornes ³². Les quatre symboles des évangélistes entourent

31. Ce texte correspond à la Vulgate. Mais dans celle-ci le vers se trouve en 67.19. L'indication « Psalm 68 » correspond à la division dans la traduction de Luther. [Tu es monté au ciel ; tu as pris un ensemble de captifs. (gravure de Stimmer : *Du bist in die höhe gefaren und hast das Gefängnuß gefangen. Psalm. 68.*)]

32. Stimmer donne aussi, comme déjà Dürer, et sans doute influencé par ce dernier, cette parure à l'Agneau dans sa bible illustrée [cf. figure 24] (gravure pour le chapitre V de l'Apocalypse). Il faut aussi tenir compte que du fait de la description obscure du Jugement dernier dans l'Apocalypse, il n'a jamais été possible de donner des limites précises et absolues à franchir pour l'imagination de l'artiste et avec elle pour la sensibilité de la reproduction.

⁽⁵⁸⁾cf. Bendel [Bendel (1940), p. 64-65].

⁽⁵⁹⁾cf. correction dans l'introduction de Stolberg. Il s'agit en fait d'un fouet.

⁽⁶⁰⁾En fait, la situation est plus complexe, car ce tableau peut être associé à plusieurs textes. Il y a tout d'abord la vision du char de Yahvé par Ézéchiël, et dans ce cas, c'est Dieu qui se trouve dans le char et ses quatre roues et le tableau ne représente alors pas le jugement dernier. Ce trône a ensuite été repris par Jean dans l'Apocalypse. Nous renvoyons le lecteur à l'étude plus détaillée dans le chapitre 4.

⁽⁶¹⁾Sur un certain nombre de représentations, le Christ est debout sur une sphère avec un arc-en-ciel. Sur certaines de ces représentations, la sphère se présente sous forme d'un orbe crucigère, symbole de la domination du Christ sur le monde. Voir par exemple les figures 27, 28 et 29.

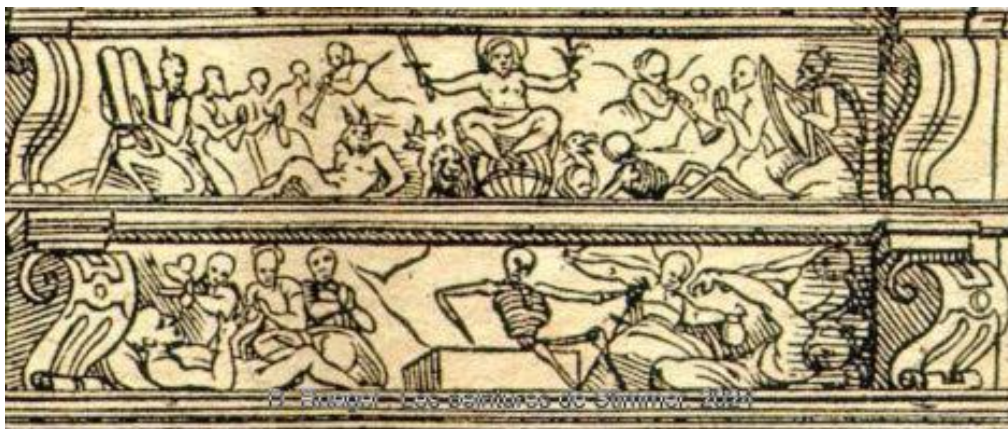


FIGURE 22 – En haut, le Christ juge et la récompense du juste et de l'impie sur l'horloge. En bas, extrait de la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer parue dans [Frischlin (1598)]. On remarquera que la gravure ne respecte pas les proportions des panneaux sur l'horloge.



FIGURE 23 – Détails du panneau supérieur du Christ juge.

le siège.³³ À gauche le taureau ailé et le lion, à droite l'aigle et l'homme.³⁴ Le diable est accroupi au sol devant l'homme, avec des pieds griffus et des mains attachées dans le dos. Au diable correspond du côté de la corniche opposée un squelette représentant la mort, car, d'après 1. Cor. 15.55 (la colère du Christ sur le péché et la mort)⁽⁶²⁾ [1^{re} épître aux Corinthiens], nous ne devons pas voir dans cette peinture de la destruction une allusion à la résurrection⁽⁶³⁾.

Nous voyons le groupe principal de l'image que nous venons d'examiner au sein de la construction rigoureuse d'un triangle isocèle. Les lignes de raccordement

33. Le rêve de Daniel. Daniel, chapitre VII. Voir encore l'illustration pour Ézéchiel I:10. [115^e vue (*Das gesicht und der beruf Ezechiels*, cf. figure 115). Le renvoi vers le livre de Daniel est incorrect, car il s'agit d'une référence aux quatre bêtes des royaumes. Ici, nous avons les symboles des évangélistes. Mathieu est représenté par l'ange, Jean par l'aigle, Luc par le taureau et Marc par le lion. Ces symboles forment le tétramorphe. On les trouve aussi sur le pilier des anges, à quelques pas de l'horloge astronomique. Dans Ézéchiel 1, le char de Yahvé est entouré de quatre animaux ayant chacun une face d'homme, une face de lion, une face de taureau et une face d'aigle. C'est la tradition chrétienne qui a fait de ces quatre animaux les symboles des quatre évangélistes. Ézéchiel 1 indique aussi qu'à côté de chaque animal, il y avait une roue. Ces roues paraissaient avoir l'éclat de la chrysolithe. « [T]outes les quatre étaient pareilles. Leur aspect et leur structure étaient tels que chaque roue paraissait être au milieu d'une autre roue. » (C'est exactement ce que l'on observe dans le tableau, et aussi par exemple dans les illustrations bibliques, cf. fig. 26. Voir aussi Tanner [Geelhaar et al. (1984), p. 105].)

Apocalypse 4:6-7 : « Au milieu et autour du trône se tiennent quatre êtres vivants couverts d'yeux devant et derrière. Le premier être vivant ressemble à un lion, le deuxième à un taureau, le troisième a un visage d'homme et le quatrième ressemble à un aigle en plein vol. »

Apocalypse 5:6 : Puis je vis, au milieu du trône et des quatre êtres vivants et au milieu des anciens, un agneau debout comme offert en sacrifice. Il avait sept cornes et sept yeux, qui sont les sept esprits de Dieu envoyés par toute la terre. »

Apocalypse 14:1 : Je regardai et je vis l'Agneau debout sur le mont Sion, et avec lui 144'000 personnes qui avaient son nom et le nom de son père écrits sur leur front.

Apocalypse 14:2 : J'entendis du ciel une voix qui ressemblait au bruit de grosses eaux, au grondement d'un fort coup de tonnerre. Le son que j'entendis était aussi comme celui de joueurs de harpe jouant de leur instrument.

Apocalypse 14:3 : Ils chantaient un cantique nouveau devant le trône, devant les quatre êtres vivants et les anciens.

Voir aussi Oestmann [Oestmann (2000), p. 61], [Oestmann (2020), p. 77].]

34. Les traits de la face de l'homme ne sont-ils pas remarquablement représentés ? Sans le vouloir, ils nous rappellent la tête intelligente d'un savant. Est-ce que Stimmer aurait fait poser son ami Dasypodius pour cela ? La tentation se conçoit certainement aisément d'apposer quelque part sur l'œuvre l'auteur spirituel de l'horloge. Malheureusement, il n'y a pas de portrait du mathématicien — ni curieusement en gravure sur bois — que l'on pourrait soumettre à la comparaison.

⁽⁶²⁾Corinthiens 15:52 : « en un instant, en un clin d'œil, au son de la dernière trompette. La trompette sonnera, alors les morts ressusciteront incorruptibles et nous, nous serons transformés. » 15:55 : « Mort, où est ton aiguillon ? Enfer, où est ta victoire ? » 15:56 : « L'aiguillon de la mort, c'est le péché. »

⁽⁶³⁾Autrement dit, le squelette de la mort ne doit pas être vu comme un mort qui reviendrait à la vie, mais comme la Mort qui est prisonnière du Christ. Cette représentation du Christ à la fois récompenseur et punisseur n'est pas une exception, mais est l'une des innombrables représentations du Jugement dernier au 16^e siècle [Geelhaar et al. (1984), p. 100].



FIGURE 24 – Stimmer, extrait des illustrations bibliques de 1576, Apocalypse, chapitre V, *Das erwürgt Lamm ist würdig zunehmen kraft* [Fischart et Stimmer (1576)].

du sommet du Christ jusqu'aux pieds du diable d'une part, et jusqu'à la mort d'autre part, sont d'égales longueurs. Nous retrouvons ici aussi l'arrangement au sein du triangle, tant prisé par les Italiens (Raphaël). Nous pouvons encore discerner dans ce tableau d'autres exemples de compositions basées sur des figures mathématiques. Si nous abaissons une verticale de la tête du Christ et si nous joignons sa base avec les coins supérieurs de l'image, alors les têtes des hommes barbus suivent à droite et à gauche exactement ces lignes.

À gauche, nous devons certainement supposer qu'au sommet se trouvent les prophètes ⁽⁶⁴⁾ avec David jouant de la harpe, à droite les apôtres avec Paul, qui présente une coupe.

Deux anges joueurs de trompette se montrent dans la gloire du ciel ouvert. Nous retrouvons aussi ces anges parmi les illustrations de la bible illustrée. ³⁵

En ce qui concerne la méthode picturale il faut remarquer que Stimmer a

³⁵. Sur les deux gravures du chapitre VIII de l'Apocalypse. [Il y a en fait trois gravures du chapitre VIII avec ces anges, cf. figure 25.]

⁽⁶⁴⁾ Il s'agit sans doute des vingt-quatre vieillards (ou anciens) de l'Apocalypse. Cf. 14:3 (note 33), et

Apocalypse 4:4 : Autour du trône se trouvaient vingt-quatre trônes, et sur ces trônes vingt-quatre anciens étaient assis. Ils étaient habillés de vêtements blancs et portaient des couronnes d'or sur la tête.

Bendel affirme aussi qu'il s'agit de Paul [Bendel (1940), p. 64], mais selon Tanner, il s'agit d'Ézéchiel qui tient une coupe de feu [Geelhaar et al. (1984), p. 100].



FIGURE 25 – Les trois gravures avec les anges aux trompettes, extraits des illustrations bibliques de Stimmer (1576), Apocalypse, chapitre VIII [Fischart et Stimmer (1576)].

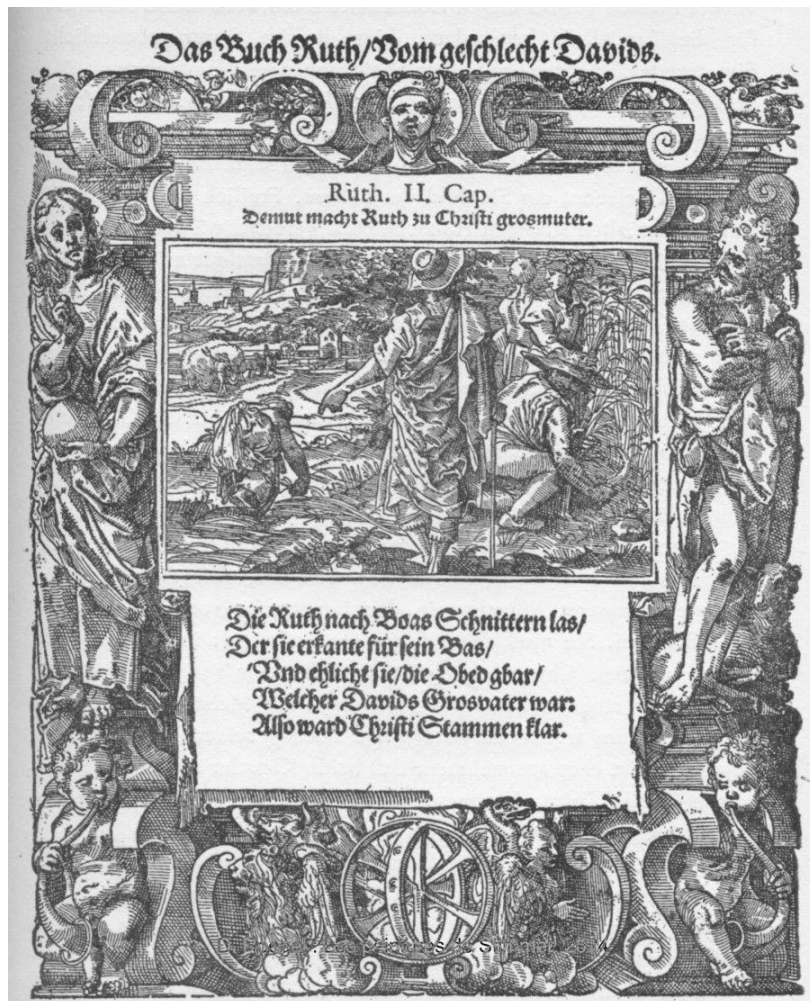


FIGURE 26 – La gravure 70 des illustrations bibliques de Stimmer [Bendel (1940), p. 95]. (encadrement « d » chez Andresen [Andresen (1866), p. 117, 130]) On reconnaît en bas la même double roue que dans le tableau du jugement dernier sur l'horloge. Cette roue est ici entourée des symboles des quatre évangélistes.

58 CHAPITRE 2. LES PEINTURES SUR L'HORLOGE (STOLBERG)

repassé le pinceau sur toutes les parties nues, là où celles-ci rencontrent l'ombre (aux bras du Christ, à la tête du squelette et aux anges), et a ainsi produit dans ce tableau un incarnat rougeâtre évoquant Rubens, mais uniquement afin de renforcer le contour. Le peintre est relativement prudent dans la distribution des ombres ; il n'y a pas d'ombres épaisses, seulement des tons tempérés qu'il obtient au moyen de glacis de la même couleur. L'incarnat dans le visage du Christ est tout semblable à celui d'Ève dans la création du monde, le Christ ayant aussi la même chevelure brun doré éclatante.

Ce panneau a également plusieurs fêlures au milieu, mais pas aussi développées. Outre dans la manière picturale, cette image ressemble aussi le plus à la création du monde par ses dimensions 144:35.



FIGURE 27 – Rogier van der Weyden (c1399-1464), Jugement dernier (c.1445-1450). On note l'orbe crucigère. On comparera ce tableau avec celui de Memling, qui était son élève (figure 28).



FIGURE 28 – Hans Memling (c1430-1494), le jugement dernier (1467-1471). Memling était élève de Rogier van der Weyden (cf. figure 27).



FIGURE 29 – Jehan Bellegambe (c1470-c1534). Le jugement dernier (1523). On note l'orbe crucigère.

La récompense du croyant et la punition de l'impie

L'inscription de la quatrième peinture se trouve sous le bord supérieur et n'est une fois de plus pas visible sur l'illustration ⁽⁶⁵⁾. Elle dit : « *venite benedicti patris [patris] mei possidete regnū[m] vob[is] paratum. Disced[i]te à me maledicti in ignem æternū[m]. Math. 25* ». ³⁶

Une verticale imaginaire tracée au milieu coupe la mort, qui se redresse avec la bêche dans la main, et donc l'image en deux moitiés — qui sont aussi opposées intérieurement. La mort se tourne vers le groupe à droite, où nous voyons un homme couché au sol dans une nudité crue. Le bras droit de l'homme est ligoté avec des cordes par un démon ; sur lui se penche une femme voluptueuse dans une tenue luxueuse, qui tient élevé dans la main droite le gobelet de la mondanité. Avec la main gauche, elle va saisir une bourse qu'un serpent lui tend dans son gosier. Il faut, il est vrai, une observation fine de l'original rembruni pour apercevoir le serpent. La mondanité prononce ici un discours clair, mais la ruine éternelle se rapproche déjà sous la forme de la Mort de l'homme prisonnier du péché⁽⁶⁶⁾.

La partie gauche du tableau nous montre l'homme préoccupé par son salut. Assis à terre, il regarde en profonde humilité vers le ciel, les mains jointes. Deux femmes s'approchent de lui, l'une porte dans les mains une bible et une croix, l'autre un cœur. La troisième femme regarde également vers le haut avec des mains jointes. Elles personnifient les vertus cardinales chrétiennes : la foi, l'amour, l'espoir.

Concernant le contenu, nous avons ici une correspondance avec l'image du dessus. Comme les deux premières peintures, celles-là vont aussi intimement ensemble, et s'étendent même hors des cadres les unes dans les autres. Les versets du quatrième tableau étaient plus adaptés au troisième, où le Christ trône lui-même et conduit le discours du juge du monde avec les élus et les damnés, qui se trouve justement exprimé dans les mots. Dans la quête de la monumentalité, Stimmer a séparé les actions entre celles qui se déroulent dans le ciel, et celles qui se déroulent sur terre, et, contrairement aux maîtres plus anciens qui réunissaient de manière continue au sein d'un cadre des actions séparées dans l'espace et le temps ⁽⁶⁷⁾, il a osé la séparation externe et casé au sein de cadres distincts des

36. Ce texte est une petite transposition du texte de la Vulgate. [Venez, les bénis de mon Père : possédez le royaume qui vous a été préparé. (St Mathieu 25:14, mais avec « *paratum vobis regnum* »). Éloignez-vous de moi, maudits, vers le feu éternel (St Mathieu 25:41). (gravure de Stimmer : *Kommet her jr Gesegnete meines Vatters/ ererbet das Reich das euch bereitet ist. Gehet hin jhr Verfluchte inn das Ewige Fewr. Matthei 25.*)]

⁽⁶⁵⁾Stolberg fait référence à la planche en annexe, cf. page 157.

⁽⁶⁶⁾C'est ce que reprend Cottin qui écrit que la femme de droite tend un calice et tient un serpent la gueule ouverte de la main gauche [Cottin (2020), p. 230].

⁽⁶⁷⁾On peut par exemple retrouver le même thème, en deux parties l'une au dessus de l'autre, dans la gravure de Jörg Breu le jeune (1510-1557) [Bucher (1992), p. 156-157], [Geelhaar et al. (1984),



FIGURE 30 – Stimmer, détails du panneau inférieur de la récompense du croyant et de l'impie.

actions allant ensemble tant spatialement que temporellement. Ainsi, la coupe de la colère dans la main de l'apôtre ⁽⁶⁸⁾ dans l'image supérieure va se déverser sur le pécheur de l'image inférieure, où nous apercevons en outre encore le Juste, dont l'œil dirigé vers le haut regarde le contenu spirituel du troisième tableau, la vie éternelle.

La composition figurée complète du quatrième tableau est parfaitement adaptée à la bordure ovale.

La couche de couleur est très fluide et légère. Stimmer a peint ici prudemment avec un pinceau doux, et on ne voit pas de traits audacieux. Les contours doux et le brillant des couleurs de la touche font fortement penser au style vénitien. Deux femmes portent des vêtements supérieurs bleus, la troisième, qui porte le cœur, est vêtue tout de rouge ; de même les larges vêtements inférieurs de la séductrice sont rouges. S'il y a beaucoup de blanc dans le tableau, un rouge joyeux, presque rouge cerise, prédomine pourtant, avec beaucoup de glacis. Le rouge est la couleur de Stimmer ! Des lumières ne sont mises qu'aux replis extérieurs ; les couleurs locales ⁽⁶⁹⁾ sont assez naïvement superposées et ne sont pas placées les unes dans les autres. Par ses dimensions de 117:53 cm, ce tableau est le mieux proportionné de tous ⁽⁷⁰⁾.

Il est certain qu'aucun des quatre tableaux n'a été peint sur place, mais à l'atelier⁽⁷¹⁾, ce sont donc des peintures de chevalet. Une signature n'a pu être

p. 102]. Breu ne place par contre la mort que du côté du pécheur, et sa position centrale chez Stimmer représente finalement sa neutralité. Geiler von Kaysersberg écrivait : *Der Tod von ihm selbst ist weder gut noch böse* [Bucher (1992), p. 157]. Voir aussi Oestmann [Oestmann (2000), p. 61-62], [Oestmann (2020), p. 78-79].

⁽⁶⁸⁾Selon Tanner, il s'agit d'Ézéchiel et non de l'apôtre Paul [Geelhaar et al. (1984)]. C'est aussi ce que pense Oestmann [Oestmann (2000), p. 61], [Oestmann (2020), p. 77]. Ceci relativise l'interprétation de Stolberg, mais il resterait encore à intégrer les vingt-quatre vieillards. Par ailleurs, nous ne pensons pas que la coupe visible ici soit une « coupe de la colère », c'est-à-dire l'un des sept sceaux de l'Apocalypse, ne serait-ce que parce que la représentation classique des sceaux est très différente. Nous y reviendrons dans le chapitre sur l'étude des sources.

⁽⁶⁹⁾La « couleur locale » est la couleur donnée à un élément d'un tableau en fonction des circonstances locales, comme la lumière, l'ombre, l'atmosphère, etc.

⁽⁷⁰⁾Le tableau symétrique a 34 cm de plus en largeur. On peut être surpris par cette dissymétrie des tableaux des parties gauches et droites de l'horloge, mais celle-ci devient plus claire lorsque l'on prend en compte la construction de l'horloge en deux étapes, le buffet actuel n'étant que le recouvrement d'un édifice en pierre de 1547-1550, avec des éléments gothiques, totalement dissimulé au public et dont l'ornementation n'était de manière évidente pas prévue pour être ce qui en a été fait [Haug (1933)] (voir aussi Oestmann [Oestmann (2000), p. 54], [Oestmann (2020), p. 65]). Il ne nous semble pas que cette association entre la dissymétrie des tableaux et la construction sous-jacente ait été explicitement relevée jusqu'à présent.

En ce qui concerne la notion de proportion en général, il s'agit *a priori* d'une notion subjective. Toutefois, dans le cas des êtres humains, elle repose de manière évidente dans les caractéristiques de notre vision binoculaire horizontale, favorisant l'étendue horizontale sur la hauteur. Un tableau carré sous-utiliserait nos capacités visuelles.

⁽⁷¹⁾Les restaurateurs intervenus fin 2018 sur le buffet de l'horloge concluent exactement l'inverse, avec des arguments très convaincants. Nous pensons donc qu'il faut rejeter ces affirmations de Stolberg.

2.3. TRADUCTION

65

trouvée sur aucun de ces tableaux.³⁷

Naissance et mort dans le temps ; salut et damnation dans l'éternité : tel est le cycle qu'interprètent ces quatre peintures.⁽⁷²⁾

37. Il sera tôt ou tard nécessaire de faire un démontage des tableaux pour un parquetage. Un travail certainement délicat, d'autant plus que les panneaux et les cadres ont été travaillés ensemble ! [Le parquetage peut aussi avoir des effets néfastes, particulièrement dans un environnement où la température n'est pas contrôlée.]

⁽⁷²⁾Nous avons remplacé l'interlettrage originel par de l'italique.

La pécheresse et la croyante

Les deux peintures des écoinçons à gauche et à droite du cadran [fig. 31] sont immédiatement compréhensibles par leurs titres, mais leur contenu le serait aussi sans inscription.



FIGURE 31 – En haut, la pécheresse (le vice), en bas la croyante (la vertu).

Au-dessus de la peinture de l'écoinçon de gauche se trouve le texte du chapitre six de l'épître aux Romains : « *peccati stipendium mors est. Rom : 6* »³⁸. Nous voyons une belle jeune femme, appuyée légèrement sur le bras droit et qui porte une coupe dans la main, étirée au sol et largement dénudée. Son pied gauche croisé rencontre une tablette en pierre⁽⁷³⁾. Il s'agit de la table de la loi de Dieu

38. Texte de la Vulgate : *Stipendia peccati mors*. [Vulgate : *Stipendia enim peccati, mors*. (La mort est la rançon (punition) du péché) verset 23 de l'épître 6 de Saint Paul aux Romains. (gravure de Stimmer : *Der Tod ist der Sünden sold. Rom. 6.*) On rapprochera ceci du texte sur la grisaille des deux angelots, cf. §. 4.4.5.] [voir Oestmann [Oestmann (2000), p. 62-63], [Oestmann (2020), p. 79-80]]

(73) Il s'agit plus vraisemblablement d'un livre, donc de la bible.

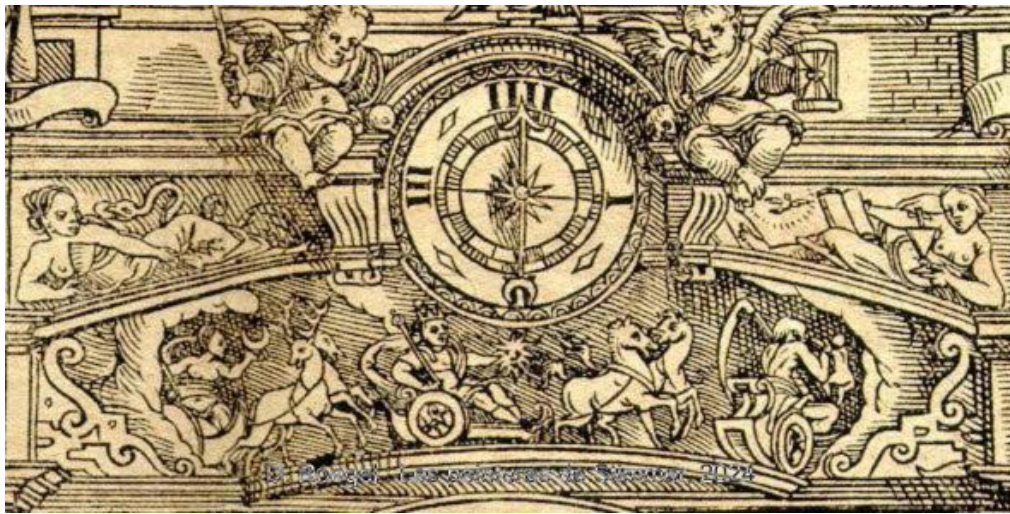


FIGURE 32 – Le vice et la vertu (extrait de la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer parue dans [Frischlin (1598)]).

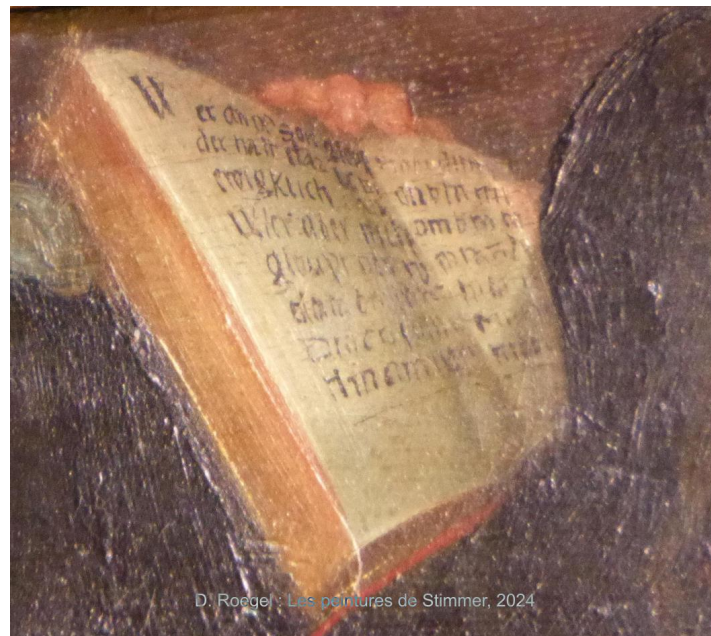


FIGURE 33 – Horloge astronomique, détail de la croyante (la vertu).

dont l'artiste symbolise ainsi le mépris. La jeune femme porte un beau bouquet de fleurs des prés dans la main gauche et regarde coquettement hors de l'image. Mais la mort ricane déjà au-dessus de son épaule droite et un serpent dégoûtant rampe vers elle ⁽⁷⁴⁾. Des broussailles remplissent le coin de droite. Nous voyons dans cette femme la personnification des vices de la prostitution, de l'ivrognerie et du mépris de la loi ; la mort et la putréfaction attendent ceux qui la suivent ⁽⁷⁵⁾.

Techniquement, il faut remarquer qu'ici, tout comme dans les personnages de la création du monde, les contours de la femme se fondent dans des tons très clairs avec l'arrière-plan.

La peinture de l'angle de droite porte le titre : « *Dei donum vita aeterna per Chr[istu]m. Rom: 6* » ³⁹ et nous montre une femme qui est plus fortement vêtue et étendue dans le sens opposé à la première. Cette exacte réciprocité produit un effet guindé, mais l'artiste a pourvu à une distinction claire au niveau du contenu. Cette femme regarde le spectateur avec gravité et tient dans la main gauche la coupe du sacrement au-dessus de laquelle apparaît la croix. Elle porte sur ses genoux le livre de l'Évangile ⁽⁷⁶⁾. Une colombe vole vers elle par la gauche comme symbole de l'innocence et du Saint-Esprit ⁽⁷⁷⁾ ; un peu plus loin se trouve la table de la loi.

La femme, que nous pouvons à bon droit appeler « Madeleine » ⁽⁷⁸⁾, est vêtue d'un habit bleu sombre avec peu de tonalités, qui ne s'éclaircit un peu que dans la

39. Texte de la Vulgate : *gratia autem dei vita aeterna in Christo Iesu domino nostro*. [Stolberg écrivait « *Dei domini vita* », et faisait donc un contre-sens. « La vie éternelle, don de Dieu, par le Christ », basé sur le verset 23 de l'épître 6 de Saint Paul aux Romains. (gravure de Stimmer : *Die Gabe Gottes ist das Ewige Leben in Christo Jesu. Rom. 6.*) [voir Oestmann [Oestmann (2000), p. 62-63], [Oestmann (2020), p. 79-80].]

⁽⁷⁴⁾Ce serpent lui apporte une pomme qu'il a prise à droite sur une branche de pommier.

⁽⁷⁵⁾Bucher analyse ce tableau dans le contexte du thème de Pandore, que Stimmer a aussi dessiné [Bucher-Schmidt (1985)], [Bucher (1992), p. 80-82]. La pécheresse est l'*Ève en nous*. Stimmer représente la pécheresse dans la pose des courtisanes italiennes, comme le Titien et ses contemporains les peignaient. Le bouquet est le symbole de la fragilité et renforce l'avertissement de la mort. Voir aussi [Geelhaar et al. (1984), p. 102, 365, 376].

⁽⁷⁶⁾Cf. figure 33. On y distingue nettement les versets 3,36 de Jean (*Wer an den Sohn glaubt, der hat das ewige Leben*) et 16,16 de Marc (*Wer aber nicht glaubt, der wird verdammt werden*), ou de légères variantes de ces versets, dans une forme proche de celle de la bible de Luther. Une meilleure vue est encore donnée dans le rapport d'intervention de 2018 [Atelier CRRCOA (2019c), p. 65]. Il reste cependant encore des éléments à déchiffrer. On rapprochera aussi ce texte de celui sur la grisaille des deux angelots, cf. §. 4.4.5.

⁽⁷⁷⁾Cette colombe se confond aussi avec une source de lumière [Oestmann (2000), p. 62-63], [Oestmann (2020), p. 79]. Cottin [Cottin (2020), p. 231] écrit que la femme de droite est accompagnée d'une colombe (le Saint-Esprit) se détachant sur un soleil.

⁽⁷⁸⁾La représentation de la croyante ne peut être appelée Marie, du fait du contexte protestant [Bucher-Schmidt (1985)], [Bucher (1992), p. 81]. La représentation de Stimmer est une variante sur un thème, qui, attaché aux motifs de la connaissance et de l'arbre de la croix, était très prisé dans les pays alpins. Une gravure de Hans Schüffelin vers 1516 représente ainsi Ève et Marie conjointement [Bucher (1992), p. 81-82], [Guldán (1966), p. 303]. L'assimilation à Marie Madeleine peut néanmoins être contestée, puisqu'elle a été vue comme une pécheresse.

partie supérieure. La peinture ne présente pas de détériorations plus importantes.

Comme la double corniche comporte encore un cadran et deux anges sculptés, dont l'un frappe les quarts d'heure et l'autre retourne le sablier à chaque heure, et que la même corniche fait en outre apparaître les jours de la semaine sculptés en dieux païens au dessus de l'anneau du calendrier religieux, *il est donc possible de voir venir et repartir les minutes, heures, jours et années, tandis que le cycle de la vie terrestre et morale est accompli dans les six peintures de Stimmer.*⁽⁷⁹⁾ L'idée du cycle de la vie s'unit ainsi sans contraintes dans la décoration de l'horloge avec l'idée du cycle du temps. Tout l'art de la représentation évolue dans d'efficaces oppositions. Il nous manque des informations plus détaillées, à part l'affirmation déjà mentionnée de Dasypodius « comme je l'ai indiqué », pour déterminer si ce programme a simplement été donné à Stimmer, ou s'il l'a trouvé lui-même. La vérité se trouve sans doute aussi ici entre les deux et le programme est probablement à part égale la propriété artistique de l'artiste comme du mathématicien, d'autant plus que Dasypodius lui-même nous a transmis à plusieurs reprises que l'un conseillait l'autre, et Dasypodius reconnaît par là qu'il prenait aussi volontiers conseil auprès de Stimmer.

⁽⁷⁹⁾Nous avons remplacé l'interlettrage originel par de l'italique.

Les quatre empires

Les autres peintures de Stimmer sur l'horloge sont plus superficielles et davantage exécutées dans le style des fresques.

Les quatre écoinçons entourant le grand anneau du calendrier perpétuel au rez-de-chaussée montrent d'après la prophétie de Daniel [chapitre 7] les personifications des quatre royaumes par quatre demi-figures masculines, des figures guerrières de souverains avec un bouclier et un sceptre dans les mains [fig. 35].



FIGURE 34 – Vue d'ensemble du calendrier.

L'homme à la moustache blonde en haut à gauche porte un turban avec une énorme pierre précieuse. Sur le bord supérieur de son bouclier est inscrit « ASSYRIA » et sous cette inscription, un lion héraldique ailé lève furieusement ses griffes ⁽⁸⁰⁾. Le fond du bouclier est rouge.

En face de lui, un homme à la grande barbe blonde et en robe de souverain porte le mot « PERSIA » sur le bouclier jaune, qui a une insigne de monstre en forme d'ours ⁽⁸¹⁾. Celui qui représente la Grèce [GRÆCIA] avec une couronne de lauriers sur sa sage tête porte sur son bouclier un monstre fabuleux à quatre têtes

⁽⁸⁰⁾Daniel 7:4.

⁽⁸¹⁾Daniel 7:5.



FIGURE 35 – Les quatre empires sur l'horloge astronomique.

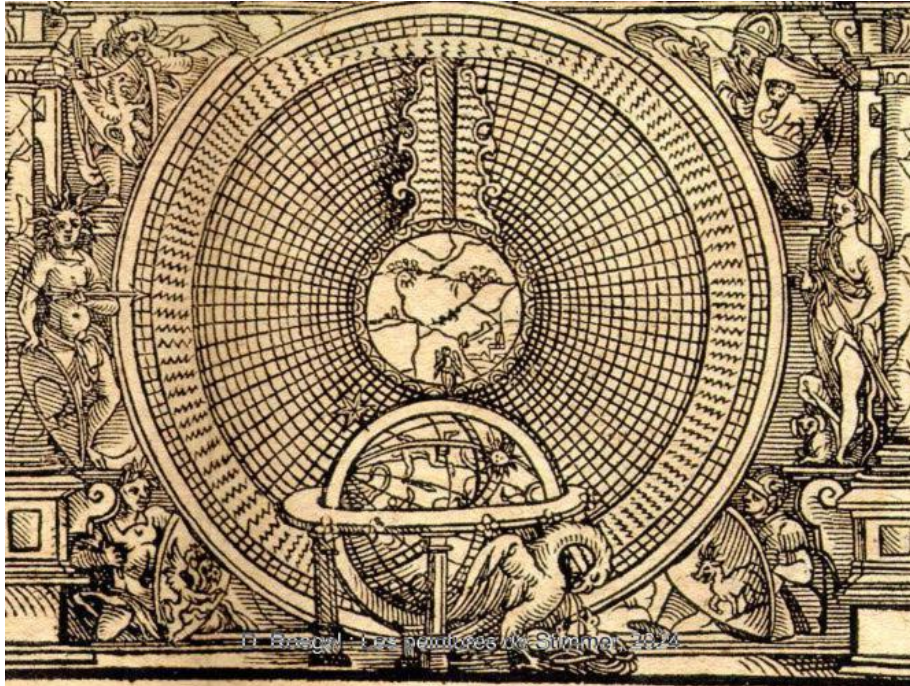


FIGURE 36 – Les quatre empires (extrait de la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer parue dans [Frischlin (1598)]).

avec un corps de panthère ⁽⁸²⁾. « ROMA » est représenté par un guerrier casqué, dont le bouclier porte un animal noir cornu, peut-être un bélier ⁽⁸³⁾.

Nous voyons que la symbolisation des royaumes est complètement libre et imaginaire et n'est liée à aucune tradition.⁽⁸⁴⁾ Tous les personnages font fortement penser à la marche romaine triomphale [cf. fig. 12] de Stimmer dans la partie centrale de la maison « Zum Ritter » à Schaffhouse.

Dans ces peintures d'angle, où à nouveau beaucoup de rouge est employé, nous rencontrons une conduite de pinceau beaucoup plus vigoureuse. Les ombres sont plus énergiques, et il y a aussi beaucoup plus de lumières (par exemple au casque de « ROMA »). Le coloris est rouge brunâtre et assez peu animé, contrairement aux couleurs vives des peintures de chevalet de la corniche. Les glacis ne sont presque jamais employés. Les peintures ont été sans aucun doute

⁽⁸²⁾Daniel 7:6.

⁽⁸³⁾Daniel 7:7 : « Après cela, j'ai vu dans mes visions nocturnes une quatrième bête, redoutable, terrible et extraordinairement puissante. Elle avait de grandes dents en fer. Elle mangeait, brisait et piétinait ce qui restait. Elle était différente de toutes les bêtes précédentes et avait dix cornes. »

⁽⁸⁴⁾Daniel 7:17 : « Ces quatre bêtes énormes, ce sont quatre rois qui surgiront de la terre. » On remarque une tête d'ange dans chaque coin. Il s'agit certainement d'une représentation des vents. Daniel 7: 2-3 : « [...] les quatre vents du ciel ont fait irruption sur la grande mer. Quatre bêtes énormes sont sorties de la mer, différentes les unes des autres. » On retrouve ces bêtes dans la vue 120 (figure 127) des illustrations bibliques [Fischart et Stimmer (1576)].

2.3. TRADUCTION

73

réalisées sur place ⁽⁸⁵⁾ et révèlent une main qui savait travailler les fresques et peignait directement sans hésitations. Il doit encore être noté que l'anneau du calendrier perpétuel est enchâssé dans un encadrement de pierre (l'ossature de toute la construction de l'horloge étant en pierre), qui empiète d'environ quatre centimètres dans la surface peinte. Par conséquent, une mince bande carrée est peinte sur la pierre, ce qui prouve que la création a eu lieu sur place.

⁽⁸⁵⁾Bendel, par contre, pense qu'aucun des tableaux n'a été peint sur place [Bendel (1936), p. 18] [Bendel (1940), p. 69]. Le rapport de restauration de 2018 n'émet aucun avis à ce sujet [Atelier CRRCOA (2019c)].

Les saisons

Le planétaire au-dessus de la galerie aux lions à hauteur du cabinet central, est entouré par analogie avec les personnifications des quatre saisons [fig. 38].



FIGURE 37 – Vue d'ensemble du planétaire.

Le printemps et l'été sont de vigoureux adolescents⁽⁸⁶⁾ en tenues antiques. Le printemps tient un oiseau sur la main droite et un feston dans la main gauche⁽⁸⁷⁾. L'été tient la fourche de la moisson. Les deux représentations sont en partie effacées et les détails ne sont pas tous discernables. Elles sont bien mieux éclairées que les autres peintures et peut-être pour cette raison moins bien conservées. Un esprit de la Renaissance émane de la conception antique des personnages, lesquels sont, il est vrai, fortement germanisés dans l'esprit du 16^e siècle.

⁽⁸⁶⁾L'été est plutôt un jeune homme. Il porte un grand chapeau afin de se protéger du soleil [Bendel (1940), p. 66]. Il tient aussi une faucille sur son épaule [Oestmann (2000), p. 64], [Oestmann (2020), p. 83]. Le fond est illuminé par un éclair.

⁽⁸⁷⁾Sur la bordure du printemps se trouve aussi une sorte de lézard (figure 43), pendant d'une salamandre du côté de l'été (figure 44). La salamandre est peut-être à opposer à l'éclair dans le ciel de l'été, celle-ci représentant alors la vie sainte dont la foi éteint le feu des désirs [Pastoreau (2011), p. 209]. Le jeune homme du printemps porte un aigle sur sa main droite gantée de cuir [Oestmann (2000), p. 64], [Oestmann (2020), p. 82]. Ceci est confirmé par un examen de la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer.



FIGURE 38 – Les saisons sur l'horloge astronomique. En haut à gauche, le printemps, à droite l'été. En bas à gauche, l'hiver, à droite l'automne.

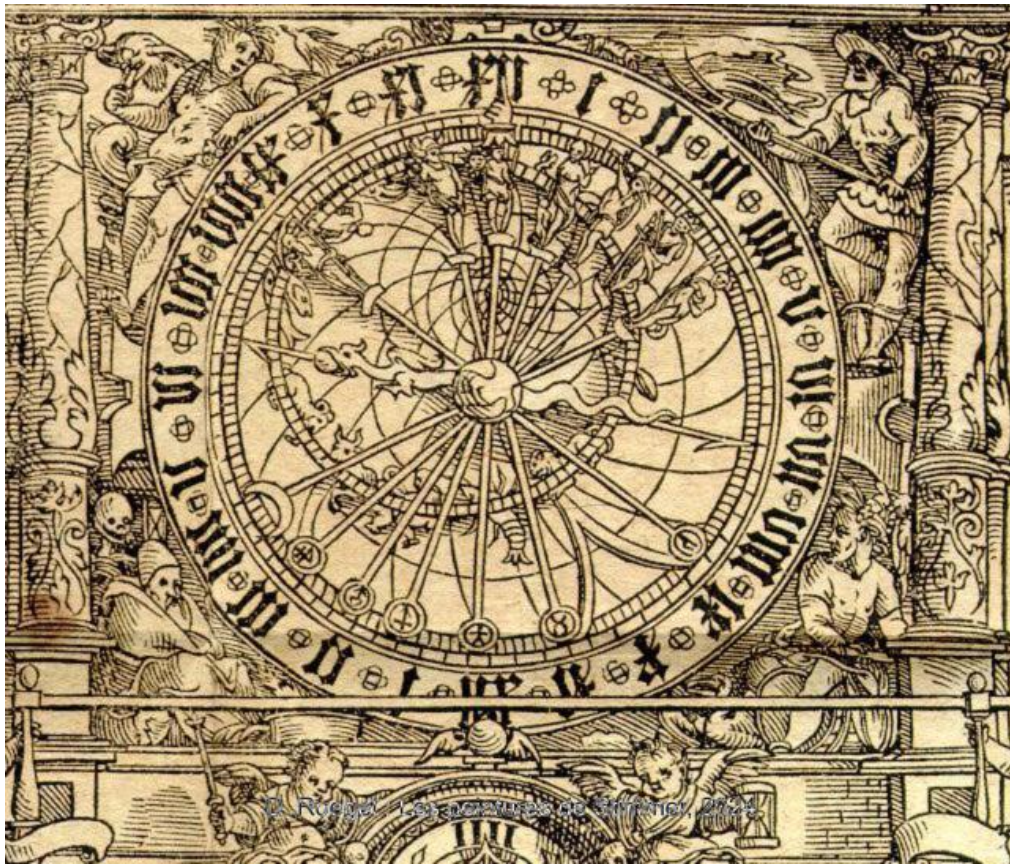


FIGURE 39 – Les tableaux des saisons (extrait de la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer).



FIGURE 40 – Détail du printemps. Est-ce un oiseau ?



FIGURE 41 – Détail de l'hiver. On devine la mort avec son sablier rouge derrière le vieillard.



FIGURE 42 – Détail des deux canards de l'automne (en bas à gauche).



FIGURE 43 – Détail du lézard.



FIGURE 44 – Détail de la salamandre.

Dans les deux écoinçons inférieurs se trouvent l'automne et l'hiver. Une vigne enroule ses feuilles et grappes autour du fort homme barbu personnifiant l'automne qui tient apparemment un arc ⁽⁸⁸⁾ dans ses mains. Un pélican est assis à ses pieds. La plus puissante et la plus digne personnification est celle de l'hiver comme un majestueux vieillard, qui est dignement assis ⁽⁸⁹⁾ avec une longue barbe blanche flottante et une coiffe jaune dans une large robe noire garnie de fourrure. Spontanément, on pense à une apparition, semblable à celles des princes de la peinture Léonard ou le Titien. L'hiver est l'élément le plus remarquable du planétaire ⁽⁹⁰⁾.

Pour la couleur et la technique, les mêmes remarques que pour les peintures d'angles entourant l'anneau du calendrier s'appliquent ici. La manière est ici

⁽⁸⁸⁾Selon Bendel, il est en train de pêcher [Bendel (1940), p. 66]. Ni Stolberg, ni Bendel n'ont vu que le personnage faisait jaillir un liquide dont on voit d'ailleurs les éclaboussures près des canards. Il n'est donc pas en train de pêcher. Le personnage est assis sur un tonneau. D'après Oestmann, ce serait une représentation de Bacchus qui fait jaillir du vin du tonneau avec un tuyau [Oestmann (2000), p. 64], [Oestmann (2020), p. 83].

⁽⁸⁹⁾Le vieillard se réchauffe les pieds sur un poêle, un chien couché près du feu [Bendel (1940), p. 67] (avec corrections). Ce chien est à rapprocher de celui de la création d'Ève dans la gravure de Stimmer pour le Flavius Josèphe de 1574 (figure 80). Derrière le dos du vieillard, on distingue la mort et un sablier, ce qui nous rappelle aussi le destin de la pécheresse. Selon Cottin, le vieillard a été comparé au pape Paul III peint en 1543 par Titien [Cottin (2020), p. 232]. Cela dit, la comparaison avec le tableau du Titien ne semble à notre avis pas déterminante. On pourrait aussi faire le rapprochement avec le portrait de Jules II par Raphaël, qui nous semble tout aussi discutabile.

⁽⁹⁰⁾Ces quatre figures représentent aussi le temps quotidien à travers les heures du jour (aube, midi, soir, nuit), les âges de la vie, les quatre éléments (air, terre, eau, feu) et les quatre tempéraments [Oestmann (2000), p. 65-66], [Oestmann (2020), p. 83] [Lehni (2002)]. Ceci renvoie aussi au *Tetrabiblos* de Ptolémée [Oestmann (2000), p. 66-67], [Oestmann (2020), p. 86].

80 CHAPITRE 2. LES PEINTURES SUR L'HORLOGE (STOLBERG)

aussi plus fugace, rappelant davantage les fresques, car ici encore une bande carrée est directement peinte sur la pierre ⁴⁰ ⁽⁹¹⁾.

40. Schwilgué trouva ici l'astrolabe originel, à l'emplacement duquel fut mis l'actuel planétaire. Les peintures des mois sur l'anneau n'ont également été peintes que dans les années quarante de ce siècle [19^e siècle].

⁽⁹¹⁾Les quatre figures sont étroitement insérées dans leurs coins et font presque éclater les bordures. Il faut remarquer chez l'adolescent du printemps, l'illusion du pied gauche qui sort du cadre et y porte une ombre très nette [Bendel (1940), p. 67]. Ceci confère une sensation de profondeur [Oestmann (2000), p. 64], [Oestmann (2020), p. 83]. L'automne et l'hiver sortent aussi un peu du cadre. De tels motifs seront par la suite très appréciés dans le baroque où des éléments sortant des cadres peuvent même acquérir du relief [Bendel (1936), p. 19].

L'Église du Christ et l'Antéchrist

Le demi-étage avec les phases de la lune au-dessus du planétaire est couronné d'un dais gothique saillant semi-circulaire, dont la partie gauche nous montre une femme ⁽⁹²⁾ flottante en larges habits bleu-clair au-dessus d'un sol lumineux, ayant à ses pieds un quartier de lune [fig. 46]. Un angelot la précède ⁽⁹³⁾. L'inscription au-dessus interprète cette femme comme « *ecclesia Christi exulans* » ⁽⁹⁴⁾. De l'autre côté, sur l'autre moitié du dais, un dragon rouge à sept têtes rampe vers le haut ⁽⁹⁵⁾. Il ressemble entièrement au monstre apocalyptique que chevauche la grande prostituée de Babylone ⁽⁹⁶⁾. Stimmer, qui a aussi repris ce dragon de manière très proche pour illustrer le chapitre XVII de l'Apocalypse (figure 122)

⁽⁹²⁾Conformément au texte de l'Apocalypse (voir ci-après), la femme est couronnée et enveloppée par le soleil. Elle écarte les bras, sans doute pour montrer qu'elle laisse s'enfuir l'enfant [Bendel (1940), p. 67]. Voir aussi Oestmann [Oestmann (2000), p. 67-68], [Oestmann (2020), p. 86-87].

⁽⁹³⁾L'angelot passe à travers une ouverture des nuages. En même temps, on semble déjà apercevoir le fleuve d'eau vomé par le serpent.

⁽⁹⁴⁾L'Église du Christ, en exil.

Apocalypse 12:1. Un grand signe apparut dans le ciel : c'était une femme enveloppée du soleil, la lune sous les pieds et une couronne de douze étoiles sur la tête.

Apocalypse 12:2. Elle était enceinte et elle criait, car elle était en travail, dans les douleurs de l'accouchement.

Apocalypse 12:3. Un autre signe apparut dans le ciel ; c'était un grand dragon rouge feu, qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses têtes sept diadèmes.

Apocalypse 12:4. Sa queue entraîna le tiers des étoiles du ciel et les jeta sur la terre. Le dragon se plaça devant la femme qui allait accoucher, afin de dévorer son enfant dès qu'il serait né.

Apocalypse 12:5. Elle mit au monde un fils, un enfant mâle qui doit *diriger toutes les nations avec un sceptre de fer*, et son enfant fut enlevé vers Dieu et vers son trône.

Apocalypse 12:6. Quant à la femme, elle s'enfuit dans le désert, où Dieu lui avait préparé une place, afin d'y être nourrie pendant 1260 jours.

Apocalypse 12:9. . . . le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, . . .

Apocalypse 12:13. Quand le dragon vit qu'il avait été précipité sur la terre, il poursuivit la femme qui avait mis au monde l'enfant mâle.

Apocalypse 12:14. Mais les deux ailes du grand aigle furent données à la femme, afin qu'elle s'envole au désert, vers l'endroit où elle doit être nourrie un temps, des temps et la moitié d'un temps, loin du serpent.

Apocalypse 12:15. Alors le serpent vomit de sa gueule comme un fleuve d'eau derrière la femme, afin qu'elle soit entraînée par le courant.

Apocalypse 13:1. Puis je vis monter de la mer une bête qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des noms blasphématoires.

Apocalypse 13:2. La bête que je vis ressemblait à un léopard ; ses pattes étaient comme celles d'un ours et sa gueule comme une gueule de lion. Le dragon lui donna sa puissance, son trône et une grande autorité.

On retrouve l'Église de l'Apocalypse dans la vue 160 (figure 119) des illustrations bibliques et le dragon dans la vue 161 [Fischart et Stimmer (1576)] (figure 120).

⁽⁹⁵⁾L'inscription est : *Serpens antiquus antichristus*. (L'antique serpent, adversaire (ennemi) du Christ)

⁽⁹⁶⁾Cf. fig. 45 qui représente cette scène dans la bible de Luther de 1534 illustrée par le maître MS de l'atelier de Cranach. Pour les illustrations des bibles de Luther, voir aussi [Schmidt (1962)].

dans la bible illustrée ⁽⁹⁷⁾, l'a copié de Dürer. ^{41,(98)}



FIGURE 45 – Le dragon dans la bible de Luther de 1534 [Luther (1534a)].

41. Apocalypse de Dürer, folio 11 (édition de Berlin), femme du soleil [fig. 117], et folio 15, prostituée de Babylone. [voir aussi figure 48]

⁽⁹⁷⁾La vue 165 (figure 122) montre la prostituée de Babylone chevauchant le dragon [Fischart et Stimmer (1576)].

⁽⁹⁸⁾En réalité, la source de Stimmer n'est certainement ni Dürer (figure 117), ni la bible de Luther (figure 47). Stimmer s'est très probablement directement inspiré de la gravure correspondante de son compatriote Jost Amman dans les illustrations bibliques parues en 1564 [Bocksberger et Amman (1564)] (figure 118). Cf. aussi figure 119 pour la gravure des illustrations bibliques de Stimmer.



FIGURE 46 – L'église du Christ et l'Antéchrist.



FIGURE 47 – La femme du soleil et le dragon à sept têtes dans la bible de Luther de 1540 [Luther (1540)].

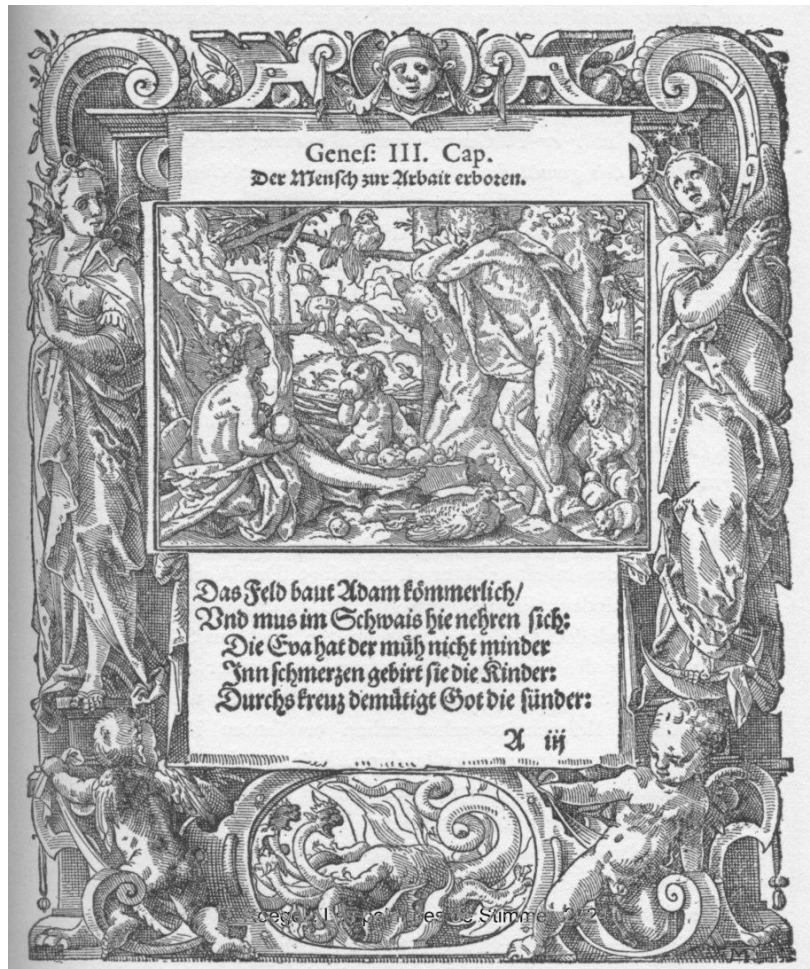


FIGURE 48 – Une gravure des illustrations bibliques de Stimmer [Bendel (1940), p. 91]. Le cartouche ovale du bas comporte un dragon. (gravure 5, encadrement « f » chez Andresen [Andresen (1866), p. 107, 130])

Le colosse de Daniel et Copernic

Il reste à mentionner les peintures du cabinet des poids. Leur disposition actuelle n'est pas celle d'origine. Jusqu'au moment de la rénovation du mécanisme de l'horloge par Schwilgué — donc jusqu'en 1842 — le portrait de Copernic se trouvait directement au-dessus de la galerie aux lions ; après l'achèvement de la difficile réparation, laquelle fut à l'époque célébrée à Strasbourg par des fêtes et des poèmes et engendra même une littérature ⁴², on mit à sa place un portrait du rénovateur Schwilgué par Gabriel Guérin ^{43,(99)}. Copernic fut placé au-dessus, à l'endroit où se trouvait le « Colosse » aujourd'hui entièrement disparu ⁽¹⁰⁰⁾, qui nous est encore montré sur des reproductions lithographiques du début des années quarante. Ainsi, il se trouve encore sur la lithographie colorée de la description de l'horloge par Ch. Schwilgué [fig. 51]. À en juger par les reproductions plus anciennes, ce colosse allégorique du rêve de Nabuchodonosor des quatre royaumes (Daniel, chapitre 2) était représenté en grandeur nature comme un homme couronné portant un sceptre dans une posture rappelant le

42. Nous citons, sans prétendre être exhaustifs, les écrits en question :

Friedrich Wilhelm Edel, *Die astronomische Münsteruhr zu Strassburg. Mitteilungen zur Kenntniss ihrer älteren und neueren Geschichte*, Strasbourg, 1843 [Edel (1843)];

A. Fargeaud, *L'ancienne et la nouvelle horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1843 [Fargeaud (1843)];

André Raess, *Inauguration de l'horloge Schwilgué à la cathédrale de Strasbourg. Discours prononcé le 31 décembre 1842*, Strasbourg, 1865 ; [p. 7-10 de « Quelques discours prononcés en différentes circonstances par Mgr. l'évêque de Strasbourg », Strasbourg : Louis-François Le Roux, 1865 [Raess (1865)]]

Charles Schmidt, *Bericht über das astronomische Uhrwerk des Strassb. Münsters*, Strasbourg, 1842 [Schmidt (1842)];

Charles Schwilgué, *Kurze Beschreibung der astronomische Uhr des Strassburger Münster*, Strasbourg, 1844 [Schwilgué (1843)];

vicomte de Cussy, *Rapport sur l'horloge de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1843 [Cussy (1843)];

Th. Schweighæuser, *Historische Notizen über die astronomische Münsteruhr zu Strassburg*, Strassburg : Ed. Hubert, 1876 [Schweighæuser (1876)].

43. L'inscription accompagnant le portrait est : « Jean Baptiste Schwilgué né à Strasbourg le 18 déc^{bre}. 1776. Auteur de l'horloge astronomique. Peint d'après nature par Gabriel Guérin en 1843. »

⁽⁹⁹⁾Le portrait de Schwilgué n'a en fait pas été peint par Gabriel-Christophe Guérin (1790-1846), mais par Louis Werner (1824 Bernwiller-1901 Dublin) qui travaillait dans l'atelier de Guérin à Paris [Kübler (1934)] Sur la famille de peintres Guérin, on pourra consulter [Charavay (1880)]. L'attribution incorrecte à Guérin est encore très répandue et on a pu la retrouver récemment dans le fascicule de Braun [Braun et Hampé (2017)] et chez Oestmann [Oestmann (2020)]. Il faut noter que Jordan et Lehni [Jordan et Lehni (2007)] indiquent que le tableau est de Louis Werner d'après Guérin. Ce n'est sans doute pas tout-à-fait exact, mais c'est un peu plus juste. Pour la restauration de ce tableau en 2018, cf. [Atelier CRRCOA (2019c), p. 199-209].

⁽¹⁰⁰⁾Ce tableau fut retrouvé avant 1922. Il porte l'inscription horizontale *Daniel II CA.* (= chapitre II de Daniel). Voir Bendel [Bendel (1940), p. 68].

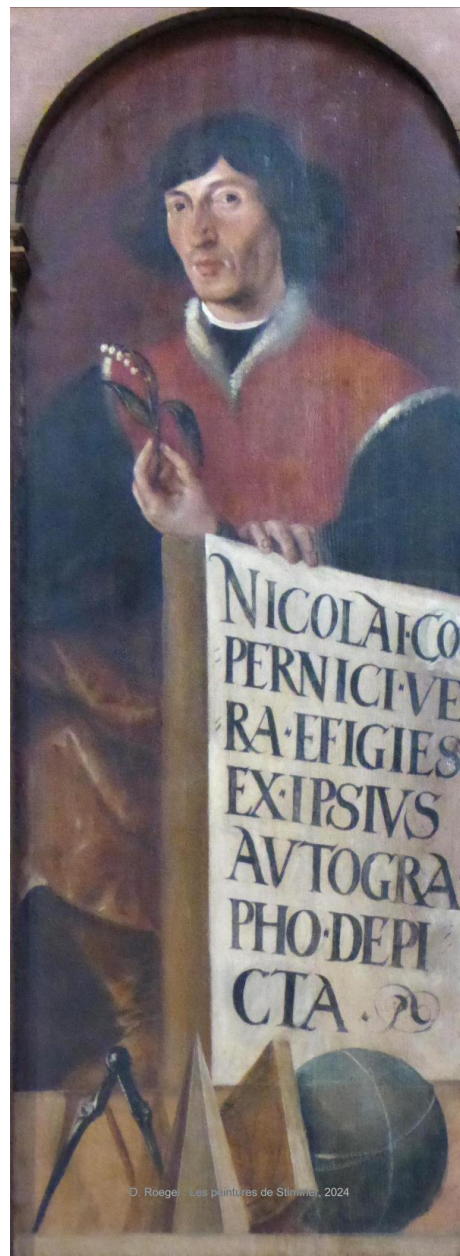


FIGURE 49 – Le colosse de Daniel et Copernic (vues redressées).

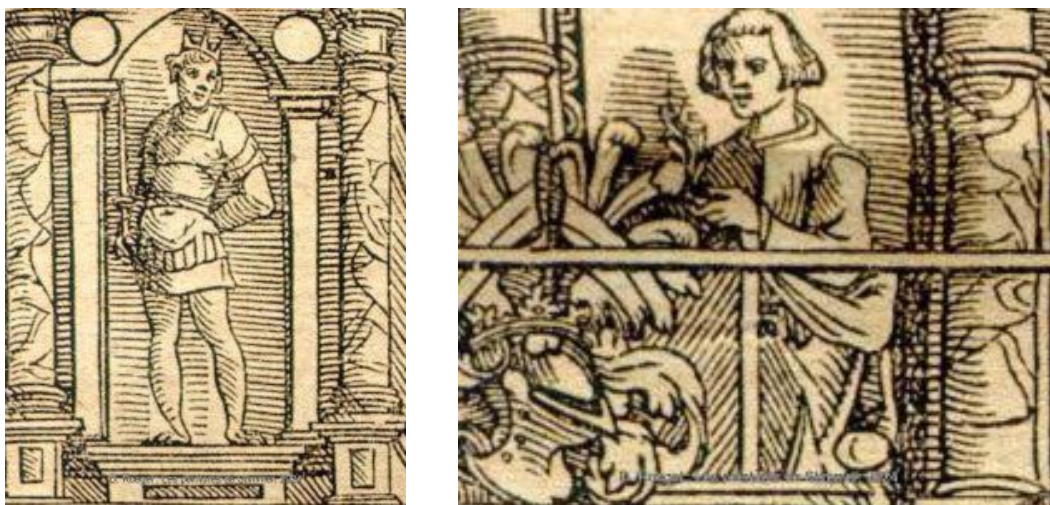


FIGURE 50 – Le colosse de Daniel et Copernic (extrait de la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer parue dans [Frischlin (1598)]).

gothique ⁴⁴. Stimmer l'a à nouveau représenté en gravure d'une manière très similaire dans le second chapitre de Daniel de la bible illustrée [figure 141]. Le Colosse de Stimmer a encore dû se trouver en lieu et place au début de

44. Une occasion s'est présentée de rechercher la tableau dans le musée national germanique, mais il n'y a pas été retrouvé. D'après des informations que m'a aimablement fournies M. le directeur Boesch, il existe par contre à Nuremberg une gravure sur bois formée de deux plaques assemblées, et représentant « l'image de Daniel ». Cette gravure est surmontée de l'inscription « Statua Danielis Prophetae » et porte sous elle la légende « *Bildniss und Regimentssäule, welche Gott dem Nebucadnezar, Königen zu Babel, im gesicht erscheinen, und durch den Propheten Daniel erkleren lassen. « Gehört zur privilegirten Automnia Statuae Laurentii Fausti, anno Christi M.D. LXXXVI. » »* » [cf. fig. 142]. La gravure porte le millésime 1585 et un blason, montrant un cœur porté par une main, sous une étoile, et une tête d'ange sur le bouclier. Entre-temps, j'ai eu l'occasion de voir la grande gravure moi-même. Le Colosse porte ici un casque et non une couronne, et ne concorde par ailleurs pas avec les représentations sur les reproductions. Au contraire, on trouve dans les quatre écoinçons du double panneau — quoique en sens inverse — exactement les mêmes animaux fabuleux que dans les peintures d'angle autour de l'anneau du calendrier perpétuel où ils se trouvent comme insignes de boucliers, comme cela été examiné auparavant. Ceci laisse supposer l'origine strasbourgeoise de la gravure, mais où la main de Stimmer est exclue.

[Le tableau du colosse a pour dimensions 184 cm × 63.5 cm. Il s'achève circulairement en haut, ce qui était imposé par la position primitive du tableau. L'armure est en argent [Oestmann (2000), p. 70-71], [Oestmann (2020), p. 91-92].]

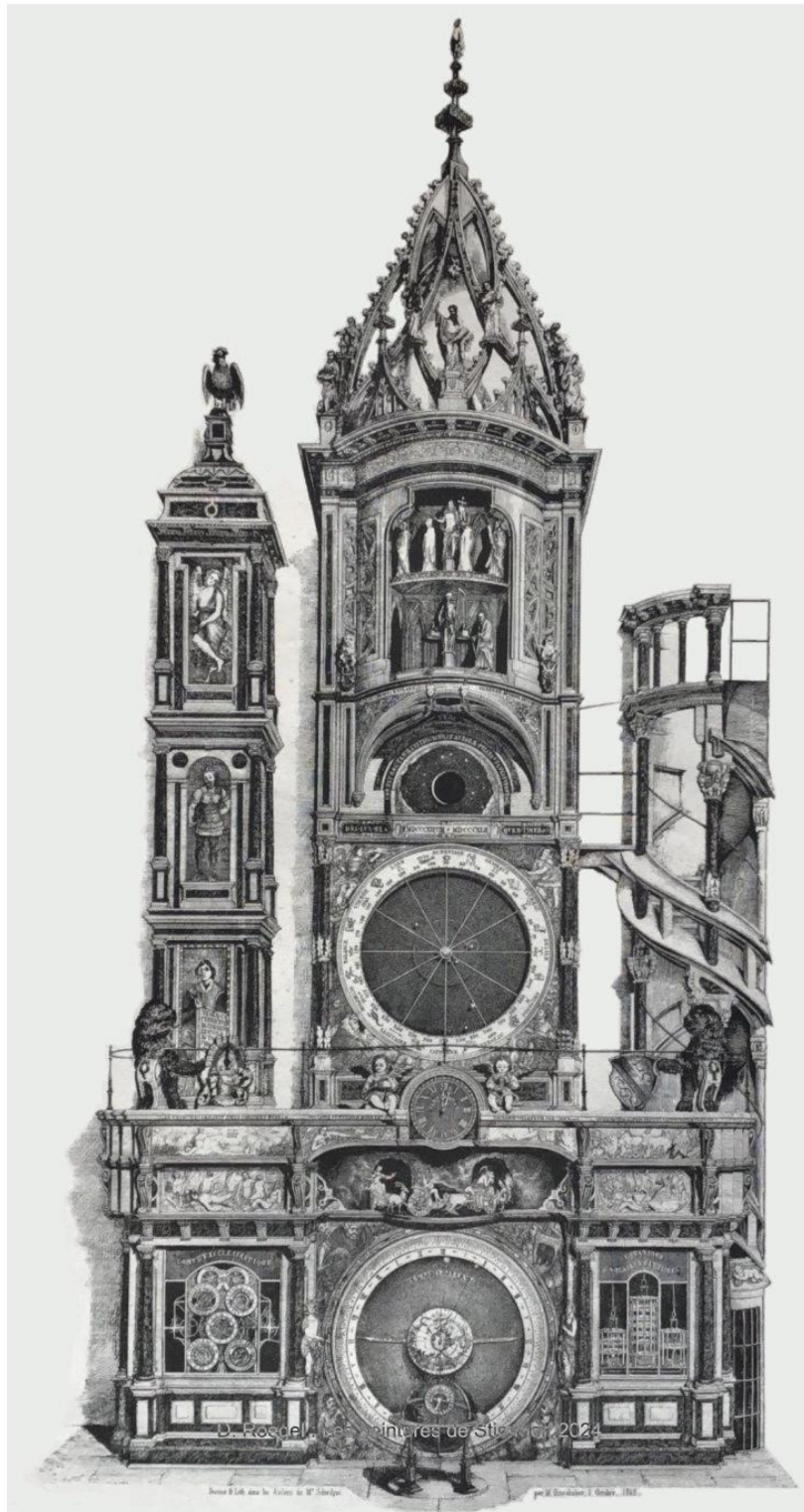


FIGURE 51 – Lithographie de Grieshaber, après la rénovation de l'horloge, mais avant la mise en place du portrait de Schwilgué. À ce moment, le colosse de Daniel se trouve encore au milieu de la tourelle des poids.

1844⁴⁵. À l'heure actuelle, c'est le portrait de Copernic qui s'y trouve⁽¹⁰¹⁾. Il s'agit d'une copie, que Stimmer a « peinte diligemment et précisément à partir de l'original » (Dasypodius)⁴⁶. Au moment de la réalisation de cette copie, Copernic était mort depuis trente ans. L'original, dont le maître ne nous est pas mentionné, a peut-être été réalisé entre 1510 et 1520. Dasypodius l'a fait venir de Danzig pour Stimmer par l'intermédiaire du docteur Tideman Gyse. La copie nous montre un homme d'environ quarante ans, aux cheveux noirs et imberbe, à-peu-près en grandeur nature. Celui-ci est dans la tenue du savant, le large vêtement du dessus (manteau) garni au cou de fourrure blanche et en outre encore orné d'un large pardessus rouge. Le grand penseur tient un muguet en fleur dans la main gauche⁽¹⁰²⁾. Il s'agit d'un trait plein de finesse qui nous montre aussi le plaisir de l'explorateur de notre système planétaire pour la nature en petit et une interprétation Renaissance dans l'ensemble, dont nous ne pouvons que souhaiter qu'elle provient de Stimmer. Aux pieds du savant, nous voyons compas, cône, tableau et sphère, pour représenter les différentes disciplines de la science mathématique. Un grand tableau redressé porte l'inscription : *Nicolai Copernici vera efigies ex ipsius autographo depicta*⁽¹⁰³⁾.

45. Comme nous pouvons en effet le voir d'après les actes du conseil municipal (procès verbaux) du 14 décembre 1843 et notamment du 7 février 1844 (mairie de Strasbourg, partiellement reproduit dans le « Courrier du Bas-Rhin » du 9 février 1844), où il est question d'une distinction honorifique pour Schwilgué et où l'on convient de lui faire un cadeau honorifique de 20000 francs, il n'est à ce moment-là pas question de l'installation de son portrait. Ceci fait à vrai dire supposer, qu'après les grandes dépenses de rénovation, de nouvelles dépenses — bien que plus faibles — ont été occasionnées par la fabrication et l'installation ultérieures du portrait de Schwilgué. Car autant le conseil municipal et la municipalité étaient heureux de la réparation de la merveille du monde, autant l'on était tout de même opiniâtre, comme il résulte des actes de la mairie, en ce qui concerne l'octroi postérieur des dépenses supplémentaires pour le panneau de Schwilgué. Une commission spéciale fut établie à cet effet. Schwilgué avait anticipé les coûts à 32400 francs et vint maintenant avec « un second crédit » de 36863,25 francs, auxquels s'ajoutent encore 4000 francs aux 8000 francs octroyés en outre « pour appropriation de la cage » (c'étaient des articles de menuiserie, serrurerie et peinture décrits dans un devis dressé par l'architecte de la cathédrale le 10 janvier 1841) (document malheureusement introuvable), si bien que le coût total de la reconstruction s'éleva à plus de 80000 francs. Schwilgué obtint le cadeau honorifique susmentionné ; il est intéressant de voir que la commission y fit référence à la récompense que Dasypodius et les Habrecht reçurent à leur époque. Celle de Stimmer n'est pas mentionnée.

46. Lorsque A. G. Kästner rapporte — dans son avant-propos au « *Vom alten Mathematiker Conrad Dasypodius* » de Blumhof (Göttingen 1796) [Blumhof (1796)] — des réunions auxquelles Copernic et Dasypodius auraient pris part, on doit renvoyer un tel rapport personnel au royaume imaginaire, car Dasypodius était un enfant de douze ans au moment de la mort de Copernic.

⁽¹⁰¹⁾ Voir Bendel [Bendel (1940), p. 68].

⁽¹⁰²⁾ Le brin de muguet est un symbole de la médecine par les plantes [Bach et al. (1992), p. 32] [Oestmann (2000), p. 72], [Oestmann (2020), p. 95].

⁽¹⁰³⁾ « Véritable image (portrait) de Nicolas Copernic peinte d'après son autographe ». Ce tableau est très proche de celui se trouvant à l'hôtel de ville de Toruń (figure 52), et supposé basé sur le même autoportrait. cf. Gingerich [Gingerich (2004), p. 152-154]. Voir aussi [Batowski (1933)], [Schwarz (1943)], [Forstreuter (1973)] et [Kühne et Metze (2006)]. Le tableau comporte en bas la signature TS [Oestmann (2000), p. 72], [Oestmann (2020), p. 95]. Pour une discussion approfondie

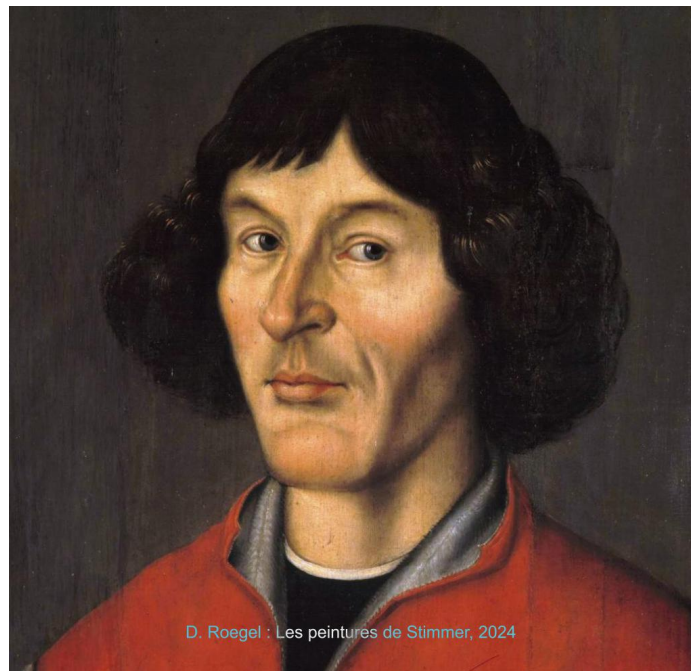
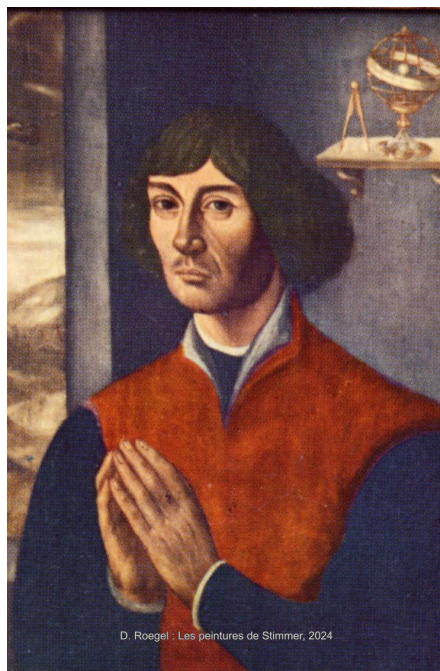


FIGURE 52 – Extrait de l'épithaphe de Copernic à l'église St Jean de Toruń, portrait de Copernic à l'hôtel de ville de Toruń et gravure de Copernic attribuée à Christoph Murer (1587). Cf. Oestmann [Oestmann (2000), p. 75-76, 299], [Oestmann (2020), p. 99-101], [Beaujean et Tanner (2014d), p. 194, 206].

de ce tableau et notamment sur sa signification par rapport aux opinions cosmologiques de Dasypodius, voir tout spécialement Oestmann [Oestmann (2000), p. 72-84], [Oestmann (2020), p. 95-111].



FIGURE 53 – Uranie sur l'horloge (vue redressée) et sur la gravure moyenne de l'horloge par Stimmer parue dans [Frischlin (1598)].

Uranie

Alors qu'avant la remise en état du mécanisme le « Colosse » se trouvait au dessus du grand astronome, c'est maintenant « Uranie » qui le surmonte [fig. 53] ⁽¹⁰⁴⁾. Stimmer a muni la Muse d'ailes et l'a représentée dans un vêtement flottant bleu pâle, qui est attaché au dessus de son épaule gauche à la manière antique. Le bras gauche et la partie droite de la poitrine, tout comme les pieds mis l'un sur l'autre, sont découverts. La jambe droite repose sur un globe et Uranie a aussi un globe ⁽¹⁰⁵⁾ et un compas dans les mains. Sur l'aile droite on peut lire « GEOMETRIA » et sur l'aile gauche « ARITHMETICA ». Trois figures géométriques — cercle, triangle, carré — sont encore peintes en plus de l'inscription sur l'aile

⁽¹⁰⁴⁾La muse de l'astronomie a son nom au-dessus de sa tête. Voir Bendel [Bendel (1940), p. 67-68]. Elle se repose sur un mur [Oestmann (2000), p. 70], [Oestmann (2020), p. 91-92].

⁽¹⁰⁵⁾Ce globe comporte les colures des solstices et des équinoxes, l'équateur et l'écliptique [Oestmann (2000), p. 70], [Oestmann (2020), p. 91].

94 CHAPITRE 2. LES PEINTURES SUR L'HORLOGE (STOLBERG)

droite, ce que nous ne pouvons pas qualifier de particulièrement heureux. Sur l'aile gauche se trouvent encore les premiers chiffres 1 2 3 4, sans doute pour indiquer — en parallèle avec les figures géométriques de l'aile droite — avec quoi l'arithmétique opère ⁽¹⁰⁶⁾.

⁽¹⁰⁶⁾Les deux ailes représentent les supports de l'astronomie, sans lesquels elle ne pourrait pas s'élever dans les esprits [Bendel (1940), p. 68].

Les Parques ou Moires

Il nous reste encore à apprécier les trois dernières peintures de Stimmer à l'horloge, celles du cabinet des poids, qui sont placées du côté du chœur [fig. 54]. Les tableaux se trouvent encore à leurs emplacements primitifs : mais comme cette face nord de l'horloge se trouve presque dans l'obscurité complète, ce n'est que grâce à un réflecteur qu'il nous fut possible de les inspecter. Dasypodius donne le contenu de ces trois peintures comme « trois images différentes de femmes, lesquelles sont appelées Parques par les poètes, chacune ayant un nom particulier, nommément Lachesis celle qui tient la quenouille, Clotho celle qui file, Atropos celle qui coupe le fil, par lesquelles les poètes ont voulu indiquer le temps de la vie humaine, comment nous venons en ce monde, cherchons à poursuivre nos aspirations, et comment à la fin vient la mort, qui nous prend le fil de la vie et le coupe ».

Cette distribution des attributs aux Parques ⁽¹⁰⁷⁾ n'est archéologiquement pas tout à fait exacte, ⁴⁷ mais nous ne voulons pas contester Dasypodius et Stimmer pour cela, d'autant plus que ce dernier n'avait en tant qu'artiste pas besoin d'être influencé par une incertitude archéologique et ici aussi seules des représentations de la Renaissance pouvaient entrer en considération.

Lachesis est représentée par Stimmer comme une fille arrivant de la gauche vers la droite dans de larges vêtements flottants avec des fleurs dans les cheveux ; la poitrine est découverte, tout comme le sont les jambes jusqu'au-dessus des genoux. Elle tient la quenouille dans les mains. Outre par son attribut, c'est aussi par ses vêtements qu'elle diffère du style antique de représentation, où les Parques sont représentées entièrement vêtues.

L'image est peinte dans une tonalité légèrement rouge jaune et donne presque l'impression d'être monochrome.

« Clotho » est esquissée d'une manière toute aussi légère, son profil juvénile tourné vers la droite. Elle aussi est revêtue d'un habit flottant jaune-rouge, dont elle saisit un coin avec sa main gauche par dessus l'épaule d'une manière assez forcée. La main droite est tenue les doigts écartés vers l'arrière sans occupation ⁽¹⁰⁸⁾. Le personnage est entièrement couvert sauf les pieds et est sur le point de se

47. D'après Hésiode (*Théogonie*) [cf. par exemple [Leconte de Lisle (1869)]] et des représentations antiques (par exemple sur le Puteal romain se trouvant à Madrid [fig. 55] et sur le sarcophage d'Endymion dans le Musée du Capitole [Stolberg fait peut-être référence au sarcophage de la fig. 56, cf. [Braun (1855), p. 122].]), Clotho est la plus âgée des trois et tient le fuseau ; Lachesis est la Parque qui assigne le destin de la vie, elle porte assez souvent un rouleau d'écriture dans les mains.

⁽¹⁰⁷⁾Voir Bendel [Bendel (1940), p. 68-69] et Oestmann [Oestmann (2000), p. 71-72], [Oestmann (2020), p. 92-94]. Chaque tableau mesure 172:62 cm.

⁽¹⁰⁸⁾Stolberg se trompe ici, et les deux mains servent de guide au fil. La main gauche ne saisit pas un coin de l'habit. Cette erreur est aussi relevée par Oestmann [Oestmann (2000), p. 71], [Oestmann (2020), p. 93].



FIGURE 54 – Lachesis, Clotho et Atropos, sur le côté nord de la tourelle des poids (les vues ont été redressées, mais les différences de luminosité sont liées à l'éclairage dans la cathédrale).

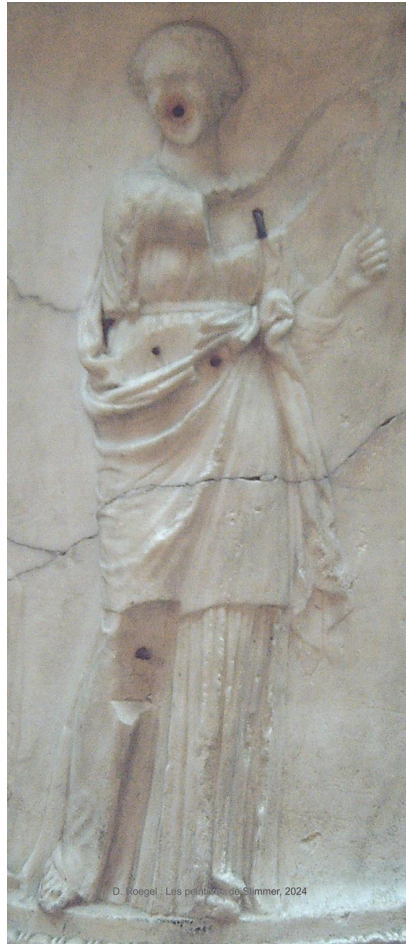


FIGURE 55 – Lachesis sur le Puteal de la Moncloa.



FIGURE 56 – L'un des frontons du sarcophage d'Endymion dans les musées du Capitole à Rome. Un couple est agenouillé devant les Parques et implore leur merci.

retourner dans un mouvement dansant. Le pied droit est très audacieusement tourné et l'ensemble est un thème de mouvement osé.

Contrairement à l'interprétation antique, Atropos est représentée par une vieille matrone aux traits rudes, et conformément à cela, enveloppée d'un large habit rouge qui tombe jusque sur les pieds et ne montre qu'un décolleté qui s'achève cependant au-dessus de la poitrine. Même les cheveux sont recouverts par un foulard (ou un coin du vêtement ?). Le personnage tout entier fait complètement face au spectateur. La tête est un peu inclinée vers l'épaule gauche, le regard dirigé vers le sol. L'avant-bras droit est découvert jusqu'au coude et elle tient avec la main une lourde paire de ciseaux.⁴⁸ L'expression du visage est grave, voire noble, tout comme on ne peut contester à cette image une sérénité monumentale dans les gestes et l'attitude. Comme les deux plus jeunes, cette Parque est aussi peinte en grandeur naturelle (surface 172:62) ce qui renforce l'effet, particulièrement chez Atropos, car elle souffre moins de la perspective que les deux tableaux du haut, du fait de sa position plus basse.

Nous devons nous représenter les liens entre les trois femmes de telle sorte que Clotho tire le fil, Lachesis le laisse glisser et Atropos finalement le coupe. Sans égard pour les restrictions spatiales des cadres, Stimmer produit ici l'enchaînement intérieur, comme il l'a déjà réalisé de manière analogue pour les tableaux de la corniche. À proprement parler, une transition devrait avoir lieu, peut-être donnée par des ornements descendants, l'action des trois Parques devant en effet être pensée comme une suite.

48. La paire de ciseaux n'apparaît pas dans l'Antiquité et ne fait irruption brusquement qu'au moment de la Renaissance, où elle est alors constamment donnée comme attribut d'Atropos.

Les représentations des Parques ne sont pas non plus fréquentes pendant la Renaissance et diffèrent les unes des autres. Le cabinet d'estampes de Munich possède une gravure sur bois de Hans Baldung Grien portant l'année 1513, où les déesses du destin sont représentées nues [fig. 57]. Clotho, qui tient la quenouille, est ici la plus jeune ; Lachesis, qui tire le fil, est une femme d'âge moyen et Atropos, qui est sur le point de couper le fil avec les ciseaux, est ici aussi une vieille femme. C'est en même temps une symbolisation des âges de la vie ! (Reproduit par Hirth et Muther, maîtres graveurs sur bois, Munich, 1893) [Hirth et Muther (1893)]. Chronologiquement consécutive, mais plus proche du style antique, est la représentation des Parques par Raphaël dans ses tapisseries. Je pense à la pièce « *la virtù* » probablement réalisée par Giovanni da Udine. Atropos tient ici aussi les ciseaux et est assise, l'arrière de la tête caché dans une niche flanquée de colonnes ; au demeurant, la bordure de Stimmer pour la même femme n'est pas tellement dissemblable de la femme des tapisseries ! Un maître de Padoue, Andrea Briosco (Riccio) (1470-1532) a représenté sur son tombeau Torriani à S. Fermo à Vérone, les Parques au chevet d'une banquette antique où un homme nu s'y enfonce, selon une interprétation totalement antique, mais à nouveau avec les ciseaux. (cf. Clarac Pl. 47). [Stolberg fait référence ici au *Musée de sculpture* de Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste, comte de Clarac (1777-1847) [Clarac (1826-1827)], cf. fig. 58.] Du fait de l'étrangeté recherchée, il est encore permis de mentionner comment les Parques déjà à l'époque de Stimmer et jusqu'à nos jours se produisent en personne dans la procession du dimanche de la Trinité à Aix [Il s'agit en fait de la procession de la Fête-Dieu, cf. [Roux-Alphéran (1846), p. 138].]. Là, les Parques sont des femmes longuement vêtues vagabondant à cheval avec leurs attributs ! « Clotho tient la quenouille, Lachésis le flé, Atropos les terribles ciseaux. » (cf. Aubin-Louis Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*. Tome II. Paris 1807. Pl. XLVII et la description page 319 [Millin (1807)].)

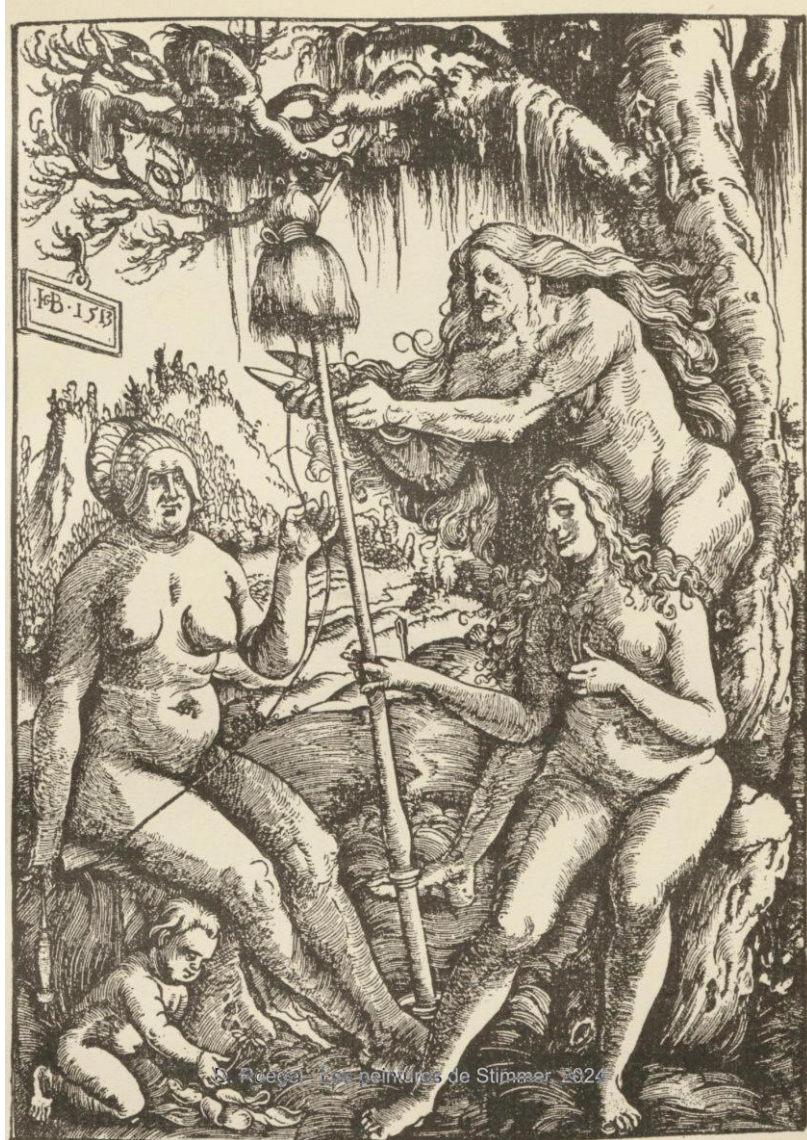


FIGURE 57 – Hans Baldung Grien : Les Parques (1513).



FIGURE 58 – Clarac : extrait de la planche 47, Parques [Clarac (1826-1827)].

Les trois tableaux sont usés aux bords. Ils ont vraisemblablement été sortis lors de la rénovation de l'horloge et manipulés brusquement. Dans l'ensemble, leur manière picturale s'écarte fortement de la manière raffinée des peintures de la corniche. Esquissées de manière très légère, elles présentent des caractéristiques, comme le traitement assez monochrome⁽¹⁰⁹⁾, qui rappellent fortement la peinture de fresques, et ont de toutes façons été peintes sur place. Les circonstances faisant que leur examen précis sans aide auxiliaire est impossible ont certainement aussi donné lieu à moins de minutie dans la réalisation, même si la manière de maître laisse davantage penser à un adroit peintre de fresques comme Tobias qu'à son jeune frère Abel.

⁽¹⁰⁹⁾Ce traitement monochrome (peinture en camaïeu) rappelle évidemment aussi les gravures en *chiaroscuro*.

Le tableau des symboles des arts

Nous avons encore un tableau à évoquer [fig. 59], celui enchâssé à l'étage du milieu du côté sud du cabinet des poids, tellement obscurci par l'ombre du cabinet central, qu'on ne le distingue qu'après une observation très attentive sur place. Ce panneau est haut de 195 cm et large de 80 cm et ne contient que des emblèmes ⁽¹¹⁰⁾. Dans ses coins supérieurs se trouvent des volutes, au milieu une tête d'ange. Un ruban analogue à une guirlande relie ces trois points et porte un compas et une équerre, auxquels — par d'autres rubans disposés symétriquement — sont encore accrochés de droite à gauche une pyramide en bois, une sphère, un livre et un marteau. Vient ensuite, maintenant au milieu du tableau, une roue dentée posée horizontalement, avec deux pinceaux liés en croix planant au dessus de l'extrémité de l'arbre de la roue. Au dessous sont peints une palette et un maillet en bois ⁽¹¹¹⁾. Plus loin vient à nouveau une plus grande volute qui fait en quelque sorte un trait sous la représentation précédente. À l'extrémité inférieure se trouvent deux angelots ; l'un est assis sur l'épaule de l'autre.

Tous ces objets sont peints dans une couleur brune-rougeâtre sur un panneau de bois à fond noir, lequel comporte beaucoup de vermoulures.

Il est peu probable que les représentations supérieures se réfèrent à autre chose qu'à la corporation de la maçonnerie. Les objets restants s'expliquent par eux-mêmes comme des symboles de la mécanique (ou plutôt de l'horlogerie) et de la peinture. Les angelots doivent être des génies. L'ensemble est une représentation allégorique des différents arts, dont la coopération a maintenant permis d'élever la construction merveilleuse.

Alors que dans les peintures sous la galerie aux lions seules ont leur place des représentations en rapport exclusivement avec la bible et le nouveau testament, le contenu des images du dessus est plus allégorique et de caractère partiellement païen. À côté des étapes successives de la nature dans les saisons, personnifiées par les quatre âges de la vie, le déroulement de la vie humaine est à nouveau traité avec les trois Parques selon une interprétation païenne, mais seulement dans une forme plus concise que plus bas. Que la science astronomique a été personnifiée allégoriquement par Uranie et de manière réaliste par le portrait de son représentant principal au XVI^e siècle est un trait humaniste. Le chrétien, le païen et le scientifique se répartissent aussi bien sur le pictural que sur les décorations ⁴⁹ des statuette, qui sont mécaniquement incorporées dans l'œuvre.

49. Concernant la partie des figures mécaniques, on comparera la bibliographie donnée

⁽¹¹⁰⁾On notera que Dasypodius ne mentionne pas ce tableau ([Dasypodius (1580a), p. 50-52] décrit tous les tableaux de la tourelle des poids, sauf celui-là), qui n'est pas non plus schématisé sur la gravure de l'horloge réalisée par Stimmer. Voir Bendel [Bendel (1940), p. 69]. Pour une description détaillée, voir la section § 4.5.4 de cet ouvrage. Il semble qu'il n'existe actuellement aucune reproduction de qualité de ce tableau, celle du guide de 2019 ayant des distortions [Rieb (2019)]. Pourtant, rien n'empêche aujourd'hui de réaliser celle-ci, par de simples techniques numériques à partir de vues prises en biais (ou éventuellement en exploitant la loi de Scheimpflug).

⁽¹¹¹⁾Bach [Bach et al. (1992), p. 33] cite encore une lime, un rabot, des ciseaux et des pinceaux.



FIGURE 59 – Le tableau des symboles des arts, se trouvant sur la tourelle des poids, du côté de la partie centrale [Ungerer et Ungerer (1922)]. (la vue a été redressée et la partie supérieure est plus pâle et moins détaillée en raison des mauvaises conditions de prise de vue)

104 CHAPITRE 2. LES PEINTURES SUR L'HORLOGE (STOLBERG)

Les corps célestes et les dieux païens apparaissent aussi à leur heure, comme les apôtres et leur maître : les contraires sont réunis dans l'esprit de la Renaissance, qui a ici aussi une coloration païenne propre.⁽¹¹²⁾

précédemment. D'après le style et la peinture, les travaux de sculpture, comme les dieux du monde païen et chrétien, les anges, les apôtres, les chariots, etc., appartiennent encore au XVI^e siècle, bien que Dasypodius ne nous en transmette rien. Leur valeur artistique réside dans l'association avec la mécanique.

⁽¹¹²⁾Nous avons remplacé l'interlettrage originel par de l'italique.

Conclusion

En ce qui concerne les couleurs, les peintures sous la galerie aux lions sont bien conservées, même si elles sont un peu rembrunies. Ce qu'Haendcke en dit ⁵⁰ dans sa très courte évocation des peintures de l'horloge de la cathédrale en parlant de « caractère estompé » ne s'applique qu'à deux pièces au dessus de la double corniche, le « printemps » et l'« été ». Les peintures doivent leur relative bonne conservation des couleurs pendant trois siècles et quart à des conditions d'ordinaire très défavorables. L'horloge ne reçoit en effet une lumière directe que par une fenêtre à environ quinze mètres du sol dans le mur transversal ouest du transept sud et seulement lors de la culmination du soleil en été. Les peintures n'ont de ce fait pas été trop exposées à l'action chimique rongeanse et dissolvante de la lumière solaire. La partie supérieure du cabinet central reçoit plus de lumière — même si elle est tamisée — car il pénètre un peu de lumière latérale par les rosaces du portail sud. Et en effet, le « printemps » et l'« été » dans les écoinçons supérieurs du planétaire ont un peu souffert.

Si en ce qui concerne les couleurs nos peintures sont de ce fait dans l'ensemble bien conservées, il n'y a d'un autre côté pour cette raison que peu de jours dans l'année où la solennelle demi-obscurité du transept sud recule devant le soleil et où les innombrables spectateurs de l'horloge peuvent apercevoir des détails. Il est vrai que même là les Parques s'enveloppent d'ombres crépusculaires. La plupart n'ont ainsi aucune idée qu'ici se trouvent aussi des peintures de l'un des maîtres haut-allemands les plus doués de la seconde moitié du XVI^e siècle !

Les peintures à l'huile de Stimmer ne se limitent toutefois pas à celles de l'horloge. Nous savons qu'il a obtenu partiellement encore un important et glorieux contrat à la fin des années soixante-dix du siècle. Il fut appelé à Baden Baden⁽¹¹³⁾ afin de peindre une galerie d'ancêtres de la haute maison des margraves de Bade pour la décoration du nouveau château. Cette galerie nous montrerait sans doute encore la valeur de Stimmer comme portraitiste (quoique pas au sens strict du terme, car une grande partie des tableaux a certainement dû être produite sans modèles directs) d'une manière encore plus significative que c'est déjà le cas avec les portraits de la collection bâloise ⁽¹¹⁴⁾.

La supposition de Haendcke ⁵¹, selon laquelle les tableaux des margraves seraient encore conservés, ne tient toutefois pas. Les originaux de Stimmer

50. Haendcke, *Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrh.*, p. 333 [Haendcke (1893)].

51. Haendcke *ibid.* [Haendcke (1893)]

⁽¹¹³⁾ Stimmer a d'abord été appelé à Baden Baden pour peindre un plafond qui a dû être achevé en 1578 [Boesch (1951a), Boesch (1951b), Bucher (1992)]. En 1579, il y acheva une frise historique et en 1583, c'est une galerie d'ancêtres qui était prévue. Le décès de Stimmer interrompit ce travail qui a été poursuivi par son frère Abel [Geelhaar et al. (1984), p. 118]. Voir aussi [Obser (1908)], [Thöne (1936), p. 40-50], [Bendel (1936), p. 26-30], [Thöne (1938)], [Bendel (1940), p. 126-137] et [Geelhaar et al. (1984), p. 118-140].

⁽¹¹⁴⁾ Stolberg donne quelques éléments supplémentaires d'appréciation des tableaux dans son texte de 1901 [Stolberg (1901a), p. 8-10].

ont été détruits en 1689 à Baden par les Français ; dans l'actuelle galerie des ancêtres dans le château il ne se trouve pas une seule copie d'après le Maître et les tableaux sont au contraire des imaginations libres plus récentes. De même les petits tableaux d'ancêtres conservés dans le « *Zähringermuseum* »⁽¹¹⁵⁾ de Karlsruhe ne font preuve « d'aucun esprit critique »⁵². En revanche, je considère que les deux fresques dans l'abside de la chapelle du château, les saints Georges et Florian, proviennent de Stimmer ; il est vrai que les deux sont affreusement repeintes et même devenues des caricatures⁽¹¹⁶⁾.

Un petit portrait à l'huile, représentant un homme barbu d'âge moyen, en possession de la famille de Meyenburg à Dresde (autrefois à Schaffhouse, où elle possédait aussi la maison « Zum Ritter »), n'est à mon avis pas de Stimmer, comme j'ai pu m'en convaincre par une inspection. Par contre, un autoportrait de la collection Prehn à Francfort sur le Main est considéré authentique⁽¹¹⁷⁾.

L'énumération des travaux de notre maître dans les fresques et à l'huile — pour autant que nous les connaissions actuellement — s'achève ici. Mais l'œuvre principale de sa vie consiste dans ses dessins pour la gravure sur bois. Stimmer a produit dans ses illustrations d'ouvrages et ses gravures individuelles une œuvre hautement extraordinaire, qui révèle que le talent du Maître était en harmonie avec sa capacité de travail. Il est permis d'en dire ici encore un peu et d'ajouter quelques compléments. Dans les comparaisons, nous avons déjà mentionné la bible illustrée, son principal travail de gravure sur bois. À propos de ces « figures bibliques », Sandrart⁵³ écrit⁽¹¹⁸⁾ « qu'elles peuvent sans doute être appelées un texte d'école, car même les plus célèbres de tous ne répugnaient pas à en redessiner et repeindre — pour leur étude — des images et histoires entières. Ainsi, le célèbre Pierre Paul Rubens me confia en l'année 1637, lorsque je lui ai rendu visite pendant son voyage en Hollande, dans le bateau d'Amsterdam à Utrecht, qu'il a recopié ces mêmes figures pendant sa jeunesse et

52. Information aimablement communiquée par le conservateur de galerie Dr. Koelitz à Karlsruhe.

53. Joachim Sandrart, *Teutsche Academie*, Nürnberg 1675. [Joachim von Sandrart, ca. 1609-1688, *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura : Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste...* (Nürnberg : Johann-Philipp Miltenberger, 1675) [Sandrart (1675)]. Réimpression partielle en 1925 [Sandrart (1925)]. Cf. aussi [Heck (2006)] et [Maurer (1985)].

⁽¹¹⁵⁾Ce musée doit être l'un de ceux gérés par la fondation Zähringer.

⁽¹¹⁶⁾Voir note 206 de Thöne [Thöne (1936), p. 45].

⁽¹¹⁷⁾Cf. Andresen [Andresen (1866), p. 11]. Par la suite, Stolberg indique qu'il n'a pas pu retrouver ce tableau [Stolberg (1901a), p. 11].

⁽¹¹⁸⁾Stolberg a sans doute repris cet extrait d'Andresen [Andresen (1866), p. 13-14, 105-106]. Le passage figure en page 254 de l'édition originale [Sandrart (1675), p. 254] et en page 106 de l'édition de 1925 [Sandrart (1925)], mais outre une parenthèse omise par Andresen, celui-ci écrit *meistens nachgezeichnet* là où l'édition originale, celle de 1925 et Bendel [Bendel (1936), p. 21] n'écrivent que *nachgezeichnet*. Nous avons omis le *meistens* dans notre traduction. Notons que Sandrart évoque une variante de cette anecdote en page 252 de l'édition originale [Sandrart (1675), p. 252] (page 102 de l'édition de 1925).

qu'elles devraient en réalité être considérées comme un trésor particulier de notre art. »⁵⁴ (119) Les versets de la Bible illustrée sont de Fischart, qui emploie déjà l'expression « *stimmerisch* »⁽¹²⁰⁾ en parlant de l'art et de la manière du maître⁵⁵. Tobias Stimmer, « célèbre et respecté pour son art », fut inondé de contrats — par les éditeurs de Bâle (Thomas Gwarin), Francfort (Sigmund Feyerabend [1527-1590]), et notamment de Strasbourg par le beau-frère de Fischart, Bernhard Jobin et par [Theodosius] Rihel — pour effectuer des illustrations de livres « dont un maître ne peut faire que du travail de maître » (Fischart). Un travail lent était par conséquent totalement exclu chez notre maître et ainsi on ne peut pas toujours lui épargner le reproche d'être « maniériste »⁽¹²¹⁾ qui lui est fait par la recherche artistique moderne⁽¹²²⁾, mais on peut tout de même l'en excuser. Stimmer a réalisé un grand nombre de dessins isolés et a soit illustré entièrement lui-même, soit participé à l'illustration de plus de vingt livres ! Il s'est aussi essayé à la technique italienne de la gravure en clair-obscur⁽¹²³⁾ et a exécuté deux travaux de

54. L'amateur (français) des arts Mariette [Pierre-Jean Mariette, 1694-1774] écrit à propos de Stimmer : « Rubens avait dessiné son portrait avec un soin extrême, dans l'intention de le faire graver » et ajoute qu'il possède ce « précieux ouvrage ». [voir [Chennevières-Pointel et Montaiglon (1858-1859), p. 272]] Nous laissons Mariette à ses croyances et responsabilités. (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1897). [Selon Belkin [Geelhaar et al. (1984), p. 202], Rubens avait réalisé le portrait à partir d'un autoportrait de Stimmer, et ce portrait est aujourd'hui perdu. Signalons aussi que Rembrandt possédait parmi ses rares livres l'Histoire de Flavius Josephus illustrée par Stimmer [Barnass (1932b), p. 12][Thöne (1936), p. 9]. Sur Rembrandt et Stimmer, cf. [Schama (1999), p. 77-79].]

55. « auff gut, Michelangelisch, Holbeinisch, Stimmerisch u. s. f. » (*Accurateae effigies pontificum maximorum*, 1582). [première édition en 1573 [Panvinio (1573)], cf. Thöne [Thöne (1936), p. 7] et Bendel [Bendel (1940), p. 5-6]. Voir aussi l'introduction à l'exposition de 1984 [Geelhaar et al. (1984), p. 15].]

(119) On possède quelques unes de ces copies de Rubens, voir par exemple celle de « Samson avec les portes de Gaza ». (illustrée dans [Geelhaar et al. (1984), p. 210, 211], gravure 69 chez Andresen [Andresen (1866), p. 117]). Cf. aussi [Norris (1940)] sur les influences de Rubens.

(120) *stimmerien*.

(121) Voir à ce sujet Andresen [Andresen (1866), p. 12-13], Barnass [Barnass (1932b), p. 5-6], Pariset [Pariset (1932), p. 123] et Thöne [Thöne (1936), p. 9]. (L'œuvre de Stimmer comporte des traits du maniérisme, mais son style lui est propre.) Toujours à propos de la caractérisation maniériste de l'œuvre de Stimmer, Bendel distingue d'une part le maniérisme produit par les peintres ayant voyagé en Italie et reprenant des mouvements ou des postures baroques, mais sans avoir pleinement compris ce courant, et d'autre part l'approche de Stimmer où les nouvelles postures sont naturellement utilisées pour enrichir la composition en ajoutant une profondeur. Stimmer a appris à traiter l'espace de cette manière au travers de l'art du Titien [Bendel (1940), p. 159-160].

Dans l'exposition de 1984, le style de Stimmer est rattaché à la *Renaissance tardive*, par opposition au maniérisme de Hans Bock l'ancien [Geelhaar et al. (1984), p. 11-12, 295-311].

(122) Stolberg fait ici implicitement référence à Andresen. Cf. [Stolberg (1901a), p. 8].

(123) C'est ce que l'on appelle les *chiaroscuros*. Cf. [Strauss (1973), p. 136-139] qui illustre les deux pièces de Stimmer. Cette technique consiste à utiliser plusieurs blocs de bois pour imprimer une même gravure, mais en employant des couleurs différentes pas simplement juxtaposées. Cette technique est apparue au début du 16^e siècle.

cette manière d'après les statues de l'« église » et de la « synagogue » au portail sud de la cathédrale de Strasbourg⁽¹²⁴⁾, même si d'un point de vue graphique les dessins doivent justement être qualifiés de superficiels [Cf. fig. 60. On notera que la posture adoptée sur la gravure de la statue de la synagogue est inversée par rapport à la posture réelle.]. Il existe en outre de Stimmer encore un certain nombre de gravures intéressantes pour Strasbourg.⁵⁶

Si notre maître imite quelquefois Dürer et aussi le jeune Holbein, il y a aussi une grande influence italienne dans sa manière de dessiner ! On peut le voir dans la bible illustrée, dont nous avons déjà tiré quelques représentations pour comparaison avec les peintures de la corniche. Nous trouvons aussi une curiosité par contraste avec les maîtres allemands antérieurs à Stimmer en ce que nous ne rencontrons nulle part dans ce livre une strasbourgeoise ou un intérieur strasbourgeois. Comme cela est différent chez Dürer !

À propos de l'illustration de livres, nous devons encore particulièrement mentionner une œuvre de Stimmer, qu'Andresen ne mentionne justement pas dans son inventaire détaillé. Il s'agit de cette « Comedia »⁽¹²⁵⁾, qui nous montre en outre Stimmer comme homme de la plume et pour laquelle il n'a lui-même fait les dessins qu'à la plume, en les extrayant directement de la vie citadine

56. Nous mentionnons ici quelques unes des plus importantes gravures : l'Ammeister [bourgmestre] Mieg († 1572), le Stettmeister Jacob Sturm [fig. 61, [Andresen (1866), p. 30], [Beaujean et Tanner (2014a), p. 139-140]], Johann Sturm (deux fois [[Andresen (1866), p. 30-31], [Beaujean et Tanner (2014a), p. 141]]), le grand concours de tir à Strasbourg en 1576 (grande feuille) [fig. 63, [Andresen (1866), p. 49-50]], « l'ingénieuse horloge de la cathédrale de Strasbourg » déjà évoquée (deux fois [en deux grandes tailles (fig. 1 et 2), et une petite (fig. 3), [Andresen (1866), p. 50-51]]), les armoiries de Strasbourg, la marque d'imprimeur de Bernhard Jobin (trois fois), celle de [Théodosius] Rihel (deux fois [cf. figure 62, [Geelhaar et al. (1984), p. 291], [Bendel (1936), p. 21], [Andresen (1866), p. 62-63]]). (d'après Andresen.) En ce qui concerne le tir de Strasbourg de 1576, nous renvoyons au « *Tobias Stimmers Strassburger Freischiessen vom Jahre 1576* » d'[August] Schricker, héliogravure facsimilé, Strasbourg 1880 [Schricker (1880)]. Dans la note 6 à la page 16, Schricker montre la grande similitude de « l'ingénieuse boîte qui enveloppe la cible [figs. 64 et 65] » (Fischart), avec la construction de l'horloge. Nous sommes entièrement de l'avis de Schricker, que Tobias Stimmer a aussi conçu et peint ce « boîtier » avec ses représentations allégoriques. [Voir aussi [Beaujean et Tanner (2014a), p. 95-97], [Wipf (2004), p. 45-46, 113], [Reuss (1876)], [Fischart (1828), Fischart (1884)], la recension [Wiegand (1881)], [Thöne (1936), p. 34-35] qui suggère que le stand de tir a peut-être été commandé à Stimmer, [Bendel (1940), p. 96-100], [Bender (1976)] et [Zimmermann (1977)] sur la redécouverte du dessin préparatoire du tir. La gravure a été imprimée par Jobin, cf. [Weber (1976), p. 287]. Cf. aussi [Beaujean et Tanner (2014a), p. 95-97]. Touchemolin a modernisé la gravure en 1894 [Touchemolin (1894), pl. 8].]

⁽¹²⁴⁾Voir [Beaujean et Tanner (2014a), p. 79-82]. Pour l'Église, voir l'estampe 77.2010.0.103 du Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, illustrée en [Kintz (2022), p. 757].

⁽¹²⁵⁾*Comedia: ein nüw schimpff spil von zweien Jungen Eeleutē, wie sey sich in fürfallender reiß beiderseits verhaltē.* Cf. [Thöne (1936)], [Bendel (1940), p. 139-143], [Geelhaar et al. (1984), p. 381-391] et [Specht (1988)]. La *Comedia* est reproduite dans *Fünf Komödien des 16. Jahrhunderts*, Bern : P. Haupt, 1989, p. 423-491, qui donne notamment des éléments pour les sources de Stimmer [Haas et al. (1989)]. La première version imprimée date de 1891 [Stimmer (1891), Weilen (1893)].



FIGURE 60 – L'église de la cathédrale de Strasbourg vers 1572, gravure en *chiaroscuro* de Stimmer [Strauss (1973), p. 138-139].



FIGURE 61 – Jacob Sturm, vers 1568.



FIGURE 62 – Une marque d'imprimeur de Theodosius Rihel, 1568.

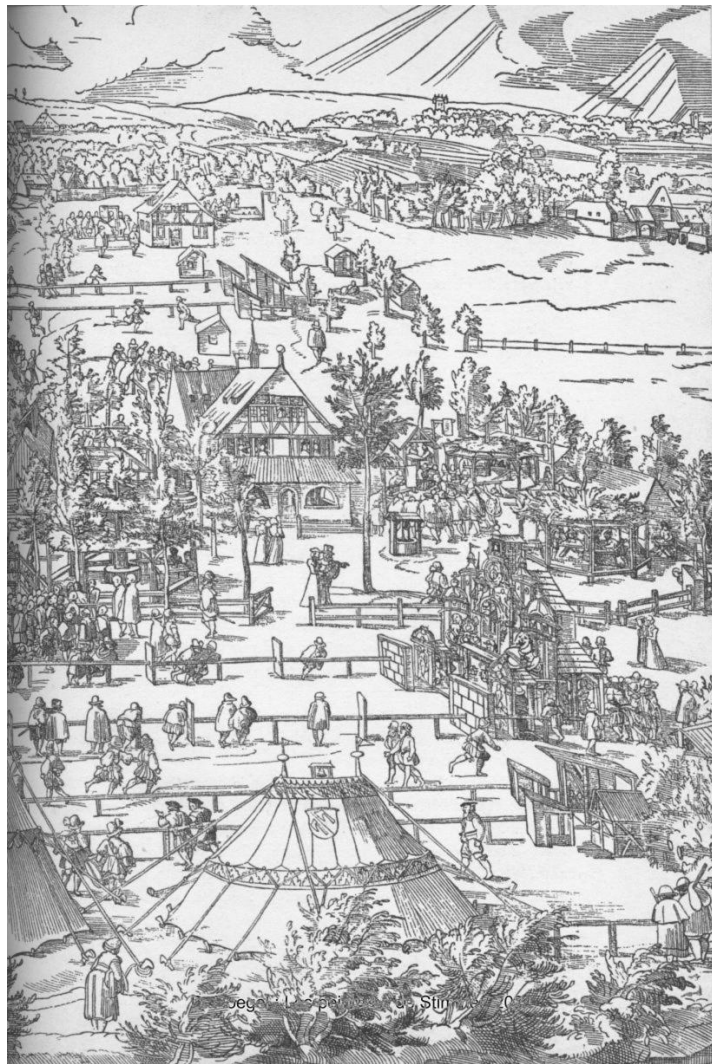


FIGURE 63 – Quart de droite de la gravure du concours de tir de 1576 à Strasbourg [Bendel (1940), p. 99]. Cf. figures 64 et 65 pour le détail de la grande cible.

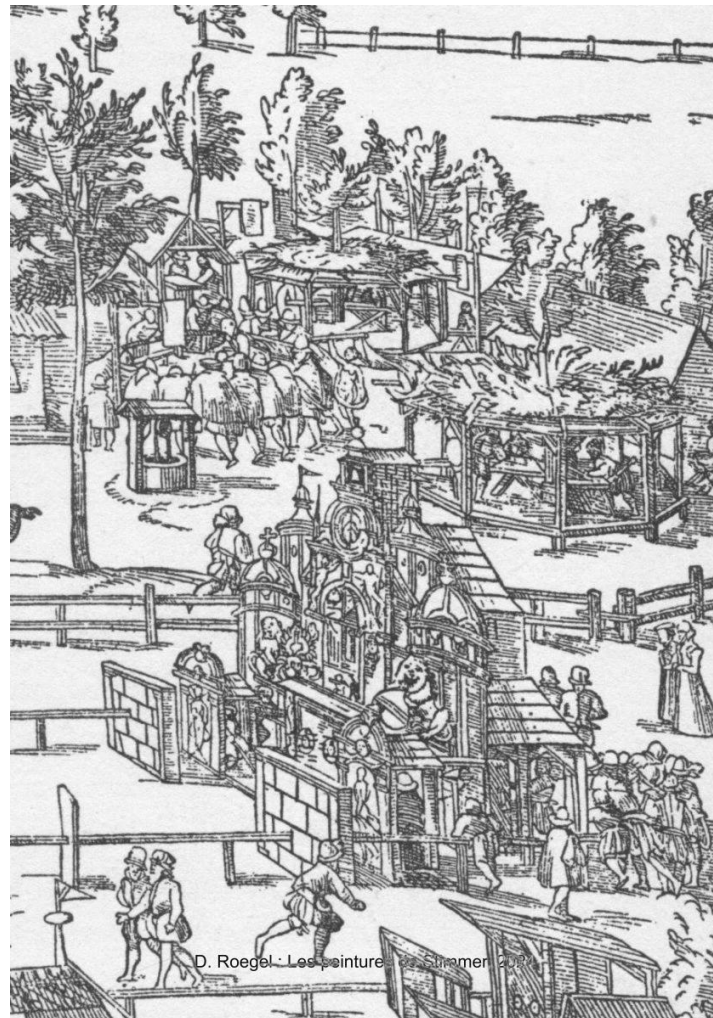


FIGURE 64 – La grande cible au concours de tir de 1576, détail de la vue précédente [Bendel (1940), p. 99]. On remarque notamment les deux lions qui portent le heaume et les armes de la ville, comme sur l'horloge astronomique. Il y a deux cibles coulissantes à l'avant de l'édifice, derrière les murets de protection. La partie supérieure fait penser à un cadran-astrolabe. Cf. la figure 65 qui en est un dessin préparatoire.

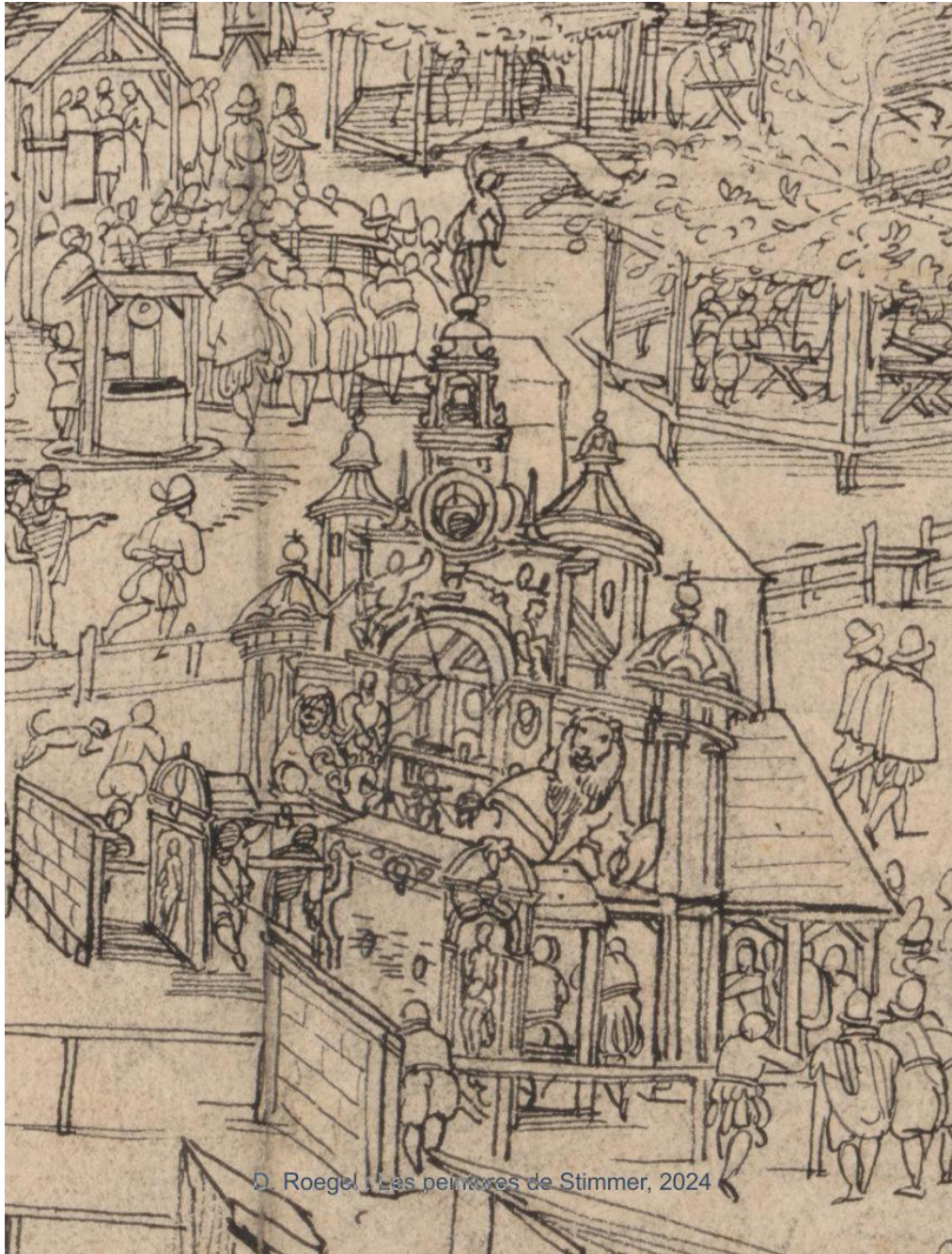


FIGURE 65 – Extrait du dessin préparatoire du tir de 1576. Cf. figure 64 pour la version gravée.

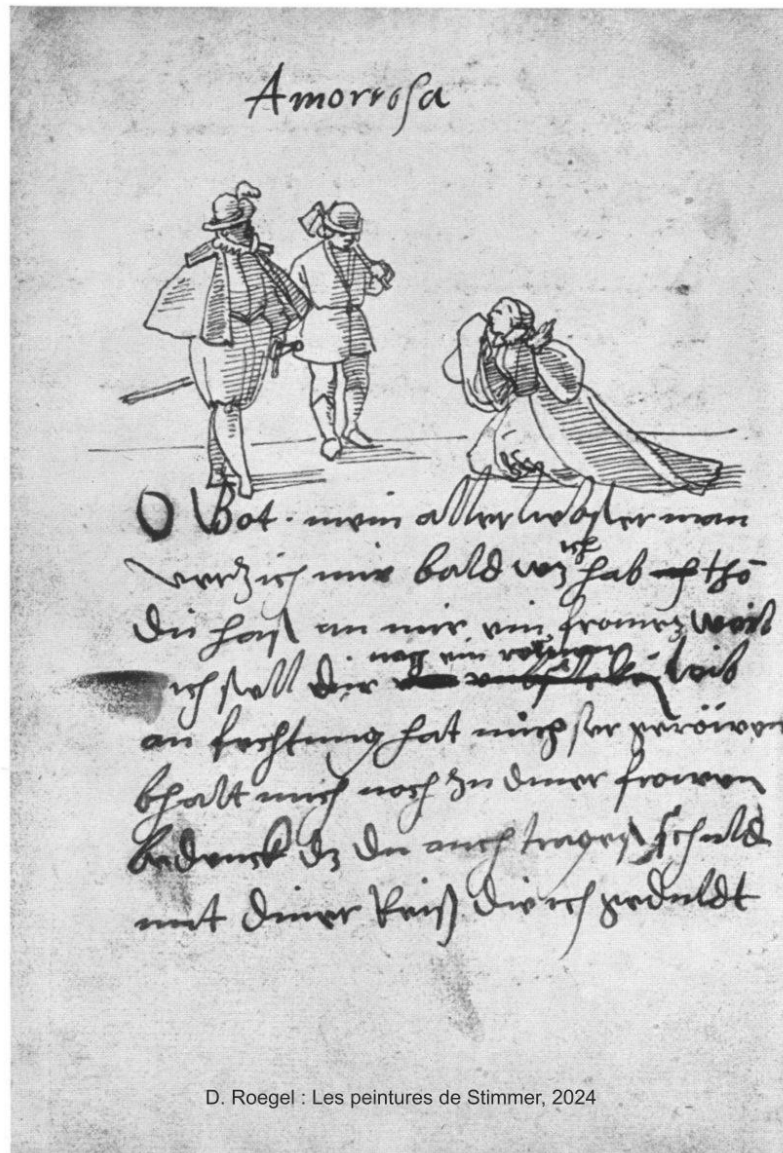


FIGURE 66 – Une page du manuscrit de la *Comedia* de Stimmer.

[fig. 66]. L'illustration ne figure pas ici statique — comme parfois aussi dans la bible illustrée — hors du texte, mais elle est incrustée dans la matière. Femme et servante, prêtre, paysan et bourgeois apparaissent on ne peut plus vivants dans le mouvement et l'action, et tout de même sûrs et tranquilles sur leurs pieds ! Stimmer était ici un vrai illustrateur, sans imitation et sans exaltation, et il nous a laissé ici un agréable aperçu de son art du dessin.

Lorsque Quad de Kinckelbach trouve « qu'il a davantage suivi l'esprit que la vie »⁽¹²⁶⁾, c'est-à-dire, travaillé par l'imagination, cela n'est incontestable, comme nous le soulignons avec Andresen⁽¹²⁷⁾, que pour ces portraits que Stimmer devait inventer librement, bon gré, mal gré, d'après les commandes des éditeurs. Là où cela était convenable, il a naturellement utilisé des modèles (comme celui de Luther peint par Cranach), mais les Strasbourgeois contemporains éminents comme Johann Sturm et l'Ammeister Mieg ont été en tout cas dessinés d'après nature.

Il est d'autant moins nécessaire d'examiner ici davantage les travaux de Stimmer en gravure sur bois qu'Andresen les a traités dans un catalogue détaillé.

Nous ne pouvons plus contrôler si l'influence italienne, que nous avons trouvée dans les peintures de l'horloge et dans la bible illustrée, se manifestait aussi dans les tableaux ultérieurs du château de Bade ; toujours est-il que nous devons fortement le supposer.

Pour la représentation que nous avons pu nous faire de Stimmer en tant que personne, il nous reste des documents contemporains. Il en ressort qu'il était un artiste joyeux, qui aimait affirmer sa volonté de vivre. Dans le grand concours de tir de 1576, il gagna un précieux gobelet⁽¹²⁸⁾ et contrairement au proverbe il avait aussi du succès auprès des dames, même au sein des murs des couvents⁵⁷. L'humeur joyeuse de l'artiste se manifeste le plus clairement dans sa « Comedia » mentionnée plus haut. Stimmer a rejoint ici les gaillards poètes du carnaval et traite de manière légère et osée un thème insidieux. Baechtold place même cette pièce enjouée à une position particulièrement élevée dans la littérature du XVI^e siècle⁵⁸.

57. Ferdinand Reiber. *Küchen-Zettel und Regeln eines straßburger Frauen-klosters des XVI. Jahrhunderts*, Strassburg : J. H. Ed. Heitz, 1891. [Stimmer a apparemment eu une aventure avec une dénommée Marie Müller de ce couvent. En effet, un passage des procès-verbaux de l'enquête commencée sur les religieuses du Couvent de St-Nicolas-aux-Ondes le 29 septembre 1592 indique : *Marie Müller selig. „Dieselb hab etwa zu einem Mahler als Kundschaft gehabt, der hab Tobias Stimmer geheißten ; der hab im Closter gemahlt ; dessen Bruder hab die Dorothea und die Ursula entwerfen gelerth.*” [Reiber (1891), p. 28]] [Voir aussi Escher [Escher (1913), p. 255], Thöne [Thöne (1936), p. 51] et Bendel [Bendel (1936), p. 24-25], [Bendel (1940), p. 138-139].]

58. Jakob Baechtold. *Geschichte der Deutschen Literatur in der Schweiz*, Frauenfeld 1892 [Baechtold (1892)].

⁽¹²⁶⁾cf. introduction. Voir aussi Bendel [Bendel (1940), p. 7].

⁽¹²⁷⁾Andresen [Andresen (1866), p. 12-13].

⁽¹²⁸⁾voir aussi Thöne [Thöne (1936), p. 34-35].

Si Stimmer se révèle tant un fils heureux de vivre d'une dure époque — en passant, on doit remarquer qu'il est resté célibataire —, il n'avait pour autant pas seulement une haute réputation parmi les Strasbourgeois comme artiste, mais aussi comme citoyen, ce dont nous avons un témoignage authentique ⁵⁹.

Les témoignages concernant l'année de décès de Tobias Stimmer ont jusqu'à présent varié⁽¹²⁹⁾. Les historiens de l'art les plus reculés suivent Sandrart qui ne parle que de la mort « prématurée » de Stimmer et ne donnent aucune année. C'est le cas de Bartsch ⁶⁰, Kugler ⁶¹ et Passavant ⁶².

D'autres hésitent entre 1582 et 1587, sans se baser sur aucun critère ; 1582 est l'année la plus citée. C'est le cas de Hermann ⁶³, Lippmann ⁶⁴, Woltmann ⁶⁵, Seubert ⁶⁶, v. Lützwow ⁶⁷, Andresen ⁶⁸, Goeler von Ravensburg ⁶⁹.

Reiber ⁷⁰ s'exprime prudemment « vers 1587 ».

59. Un architecte, Marx Springer, du pays de Bade offre ses services pour un emploi municipal. Son engagement est pris en considération par le Conseil, toutefois les maîtres d'œuvre « de l'architecte badois doivent se renseigner auprès de Tobias Stimmer ». Springer était de toutes façons connu de notre maître de par son séjour à Baden ; ce dernier semblait alors, en ce qui concerne l'emploi, avoir été déterminant du fait de sa réputation personnelle auprès du Conseil. (Conseil et XXI. 1582. page 596. Notice bienveillante du Dr. Winkelmann. Voir aussi annexe II.)

60. Adam Bartsch. *Le peintre-graveur*, vol. IX, Wien 1808 [Bartsch (1808)]. [Repris dans *The illustrated Bartsch. German masters of the sixteenth century.*, New York : Abaris books, volume 19(2), 1988 [Strauss (1988)].]

61. Franz Kugler. *Handbuch der Kunstgeschichte*. 4^e édition, 1861 [Kugler (1861), p. 446].

62. Johann David Passavant. *Le peintre-graveur*, vol. III, Leipzig 1862. [Passavant (1862)]

63. Jean-Frédéric Hermann. *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg*, Strasbourg 1817-1819. [Hermann fait décéder Stimmer en 1587 [Hermann (1819), p. 350].]

64. Friedrich Lippmann. *Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister. I*, Berlin 1880. [Le volume 1 est en fait paru en 1889 [Lippmann (1889-1899)]. Lippmann fait décéder Stimmer en 1582.]

65. Alfred Woltmann. *Geschichte der Deutschen Kunst im Elsass*, Leipzig 1876. [Woltmann ne donne en fait pas de date de décès [Woltmann (1876)].]

66. Adolf Seubert. *Allgemeines Künstler Lexicon III*. [Seubert fait décéder Stimmer en 1582 [Seubert (1882)].]

67. Carl von Lützwow. *Kupferstich und Holzschnitt*. [von Lützwow [Lützwow (1891)] fait décéder Stimmer en 1582.]

68. Andresen. *ibid.* [Andresen fait décéder Stimmer en 1582 [Andresen (1866)].]

69. Goeler von Ravensburg. *Grundriss der Kunstgeschichte*, Berlin 1894. [von Ravensburg fait décéder Stimmer en 1582 [Ravensburg (1894)].]

70. Reiber. *ibid.*

⁽¹²⁹⁾La discussion qui suit n'a plus qu'une valeur rétrospective, car on sait maintenant que Stimmer est décédé le 4 janvier 1584 (ancien style) ou le 14 janvier (nouveau style) [Geelhaar et al. (1984)]. Schmidt [Schmidt (1900)] avait retrouvé la date du 4 janvier dès 1900, donc peu après la parution du texte de Stolberg. Stolberg l'a aussi retrouvée, indépendamment, peu après ce texte [Stolberg (1901a), p. 13-15], mais dans une autre source que Schmidt. Voir aussi Obser [Obser (1908)], Thöne [Thöne (1936), p. 45], Bendel [Bendel (1940), p. 156-157] et surtout Lieb [Lieb (1990)]. D'après ce dernier, le décès aurait eu lieu à Baden. Au moment de la mort de Stimmer, Baden avait déjà adopté le calendrier grégorien, alors que ce n'était pas le cas de Strasbourg.

Nous estimons avec certitude que Tobias Stimmer est décédé en 1583. Haendcke⁷¹ mentionne un dessin dans la collection d'art de Bâle, qui est « indubitablement authentique » et encore signé « Stymmer Maler 1583 ». Baeschlin⁷² a trouvé Tobias Stimmer comme parrain le 14 avril 1583 dans le (plus ancien) livre de baptêmes des archives municipales de Schaffhouse⁷³. Ainsi, le maître n'était pas encore décédé en 1582. Puis, un passage du XX^e procès-verbal du 5 octobre 1583, page 84⁷⁴, mentionne que l'horloger Isaac Habrecht recherche un peintre pour achever un meuble en bois d'une horloge, qui a déjà été partiellement peint en Suisse et qui est destiné à Fugger à Augsbourg. Il en a parlé à Abel Stimmer, mais celui-ci a décliné en raison d'un accablement de travail. Wendel (Dietterlin) n'est actuellement pas là, mais à Haguenau ; Isaac Knoder a aussi du travail à la campagne ; « Les autres peintres gâcheraient davantage le travail, plutôt que de faire bien les choses ». C'est pourquoi Habrecht obtient l'autorisation de faire accomplir le travail par son beau-frère de Schaffhouse (le nom n'est pas indiqué). Mais comme Tobias Stimmer n'était pas apparenté avec Isaac Habrecht, et qu'il aurait justement dû être d'ordinaire le premier à être pris en considération pour ce travail, il en découle⁽¹³⁰⁾ que Stimmer a dû mourir au cours de l'été 1583, peut-être à Schaffhouse même, la citation comme parrain (cf. annexe I) ne comportant pas de « à Strasbourg ». Peut-être les archives de Strasbourg nous trouveront-elles encore une notice, qui établira le jour authentiquement. Nos recherches n'ont à cet égard pas été accompagnées par la chance.

Les réalisations de Tobias Stimmer pour des personnages éminents particuliers et la plupart de ses fresques créées en Allemagne ont disparu. Ses dessins pour la gravure, importants aussi pour l'étude de la culture du 16^e siècle finissant, se trouvent dans des bibliothèques et des collections de gravures, accessibles à une petite partie des lettrés seulement, mais son travail des années 1570 à 1574 à l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg est conservé et resté accessible à la vue d'innombrables visiteurs. Il est encore offert aux yeux de notre génération, qui le conserve pieusement dans toute la vivacité de ses couleurs pour les temps futurs comme monument du maître.

71. Haendcke. *ibid.*, p. 345 [Haendcke (1893)].

72. Baeschlin. *ibid.*

73. Voir annexe I.

74. Archives municipales de Strasbourg, notice de M. le Dr. Winckelmann. [voir aussi l'article de Théodore Ungerer [Ungerer (1930)] et la description d'Oestmann [Oestmann (2000), p. 261-264], [Oestmann (2020), p. 258-262].]

⁽¹³⁰⁾On sait maintenant que la conclusion de Stolberg est inexacte. On peut penser que Stimmer était ou bien malade, ou bien trop occupé pour entreprendre ce travail.

Annexes

Annexe I. Le livre de baptêmes, dont il est question ici, est conservé aux archives municipales. Il s'agit du plus ancien existant et il est bien et lisiblement écrit. D'après des extraits que j'ai préparés dans les années 1889-1891, on trouve sous 1583 l'entrée suivante :

14 avril : Enfant : Felix

Père : Daniel Lindenmeyer ⁽¹³¹⁾

Parrain : Tobias Stimmer

Schaffhouse, 30. XII. 96

J. H. Bäschlin

Annexe II. Conseil et XXI. 1582, p. 596.

Marx Springer, bourgeois d'ici, sculpteur, maître d'œuvre et tailleur de pierre présente la lettre de supplique suivante par l'intermédiaire du Dr. Greysz : nommé par Mgr l'évêque à Dachstein il y a 6 ans, accepté maître d'œuvre, mais ne voulant pas commettre de mensonge en religion, il s'est installé ici, et, étant inconnu, n'ayant pu accéder au poste, propose de se soumettre à des examens et essais à tout ce que ces messieurs désireront de lui, et dont il leur fera un compte-rendu. Prière de le prendre pour maître d'œuvre à la place d'Ambroise Muller.

Reconnu : leur dire qu'on envisage de les prendre tous deux ⁷⁵ comme maître d'œuvre inscrits, et qu'ils seront à trois qui devront se renseigner chez Tobias Stimmer, maître d'œuvre à Baden, et pour les autres ailleurs, pour savoir ce qui peut être fait ou non, qu'ils y réfléchissent et donnent leur réponse pour que la construction de la ville ne soit pas vacante ⁷⁶ plus longtemps.

75. Le second postulant est le maître d'œuvre badois Caspar Weinhart. Il est déjà question de sa requête dans un passage précédent du procès-verbal du conseil. [voir aussi Thöne [Thöne (1936), p. 49]. C'est Weinhart qui a construit le nouveau château de Baden Baden dans les années 1570 [Bendel (1940), p. 126].]

76. ostiure (astiure) = vacant. Voir Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Leipzig 1872-1878.

⁽¹³¹⁾Daniel Lindtmayer (1552-1606/07) était le plus important maître de Schaffhouse après Stimmer [Geelhaar et al. (1984)]. Bendel pense que Stimmer a été apprenti chez le père de Daniel [Bendel (1936), p. 3] [Bendel (1940), p. 13]. Sur l'œuvre de Lindtmayer, voir Paul Tanner : *Daniel Lindtmayer und Christoph Murer — zwei Künstler im Einflussbereich von Tobias Stimmer* [Wüthrich (1985), p. 124-128].

2.4 Texte original de Stolberg

TOBIAS STIMMERS
MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN
MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG

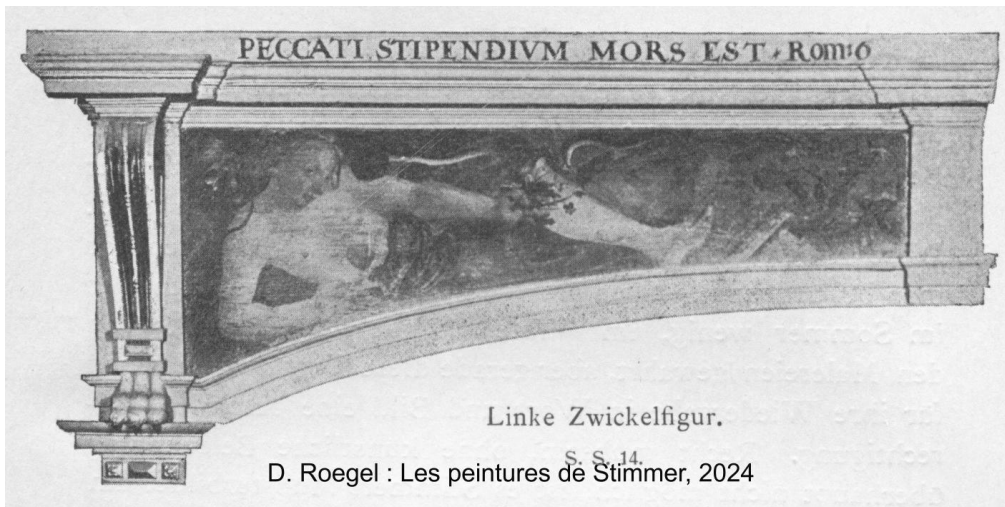
von

A. STOLBERG



MEINEM LIEBEN

FRIEDRICH WERTHER.



In des aufstrebenden sechzehnten Jahrhunderts zweiter Hälfte finden wir unter den Männern, die sich zu Strassburg in denkwürdiger Weise am Werke der Renaissance beteiligten, auch einige Schweizer : mit Einem von diesen beschäftigen sich die Ausführungen dieser Schrift.

Die Strassburger astronomische Münsteruhr nimmt nicht nur in der Geschichte der Mechanik, sondern auch in der Geschichte der Kunst einen Platz ein. Was wir über ihren Maler Tobias Stimmer wissen, ist immer noch nicht vollständig. Wenn ich im folgenden neben dem Zusammenfassen seiner Lebensgeschichte einen Beitrag zu der noch strittigen Lebensdauer des Meisters aus archivalischen Berichten bringe, so danke ich dies Resultat besonders der Mithilfe des Stadt-Archivars Dr. Winckelmann, der mir überhaupt die erste Anregung zu dieser Arbeit gab.

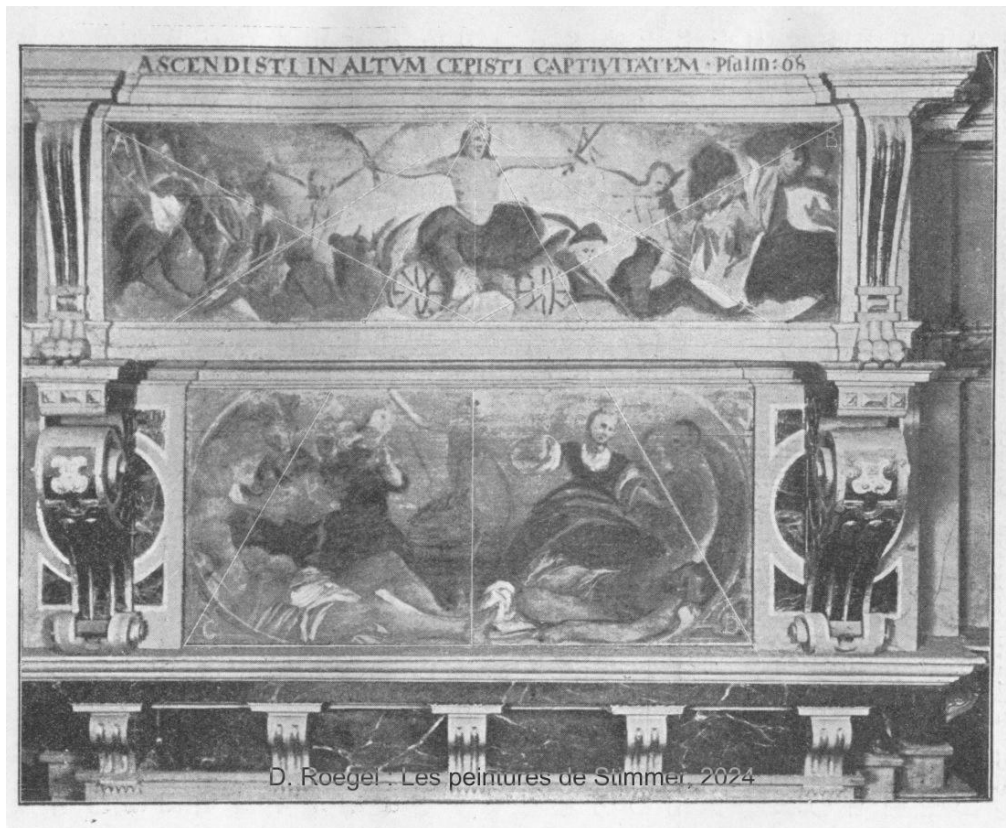
Es schien mir auch sonst wünschenswert die Bilder und Fresken an dem « Weltwunder » einer ausführlichen Besprechung zu unterziehen, da dieselben in der Litteratur über die astronomische Uhr kaum erwähnt worden sind. Diese Arbeit ist verhältnissmässig undankbar gewesen, da man bei den ungünstigen örtlichen Beleuchtungsverhältnissen im Sommer wenig, im Winter so gut wie gar nichts von den Malereien gewahrt, aber gerade diese Verhältnisse geben für ihre Wiedergabe in Wort und Bild eine besondere Berechtigung. Recht mühsam, ohne künstliche Beleuchtung überhaupt nicht möglich, ist es Stimmers Münsterbilder am Ort zu studieren ; kaum irgendwo kann eine eingehende Inaugenscheinnahme erschwerter sein als hier in dem stolzen Dom an den Ufern des Oberrheins. Die Bilder mussten zum grossen Teil im wahren Sinne des Wortes erst « an's Licht gezogen werden ».

Diesen schlechten Lichtverhältnissen, der Höhe, in der die Bilder sind, bitte ich es zuzuschreiben, wenn trotz meiner Mühe einige Irrtümer zu berichtigen und einige Zusätze in der Einleitung zu geben sind, wofür es wegen bereits erfolgter

Drucklegung nur an dieser Stelle noch Gelegenheit giebt. So hält Christus als « Weltenrichter » nicht Wage und Schwert, sondern Geißel und Schwert in der Linken. Weiter weise ich hier ergänzend, ohne einen Hauptwert darauf legen zu wollen, auf einige Compositionseigenheiten hin, welche sich merkwürdig in ein geometrisches Schema einfügen. Die hier eingedruckte Netzätzung ¹ stellt das dritte und vierte Simsgemälde dar : das jüngste Gericht. Zu den auf Seite 138 und 139 besprochenen Compositionseigenheiten kommen noch andere hinzu. Erstens gipfelt der ganze Entwurf im Haupte Christi : ein über der unteren Kante des unteren Bildes errichtetes gleichseitiges Dreieck hat seinen Scheitel im Scheitel Christi. ² Zweitens : die Seiten dieses Dreiecks begrenzen die Personificationen der « Hoffnung » und der « Sünde ». Die dunklen Gewänder dieser Frauengestalten bilden mit dem ebenfalls dunklen Untergewand Christi ein dem gleichseitigen Dreieck paralleles Farbendreieck. Drittens liegen die Christi Thron flankierenden Gestalten des Teufels und des Auferstehenden mit Füßen und Köpfen auf dem Bogen eines Kreises, dessen Centrum auch der Mittelpunkt der Dreiecksbasis und der Fusspunkt der beide Gemälde halbierenden Verticalen ist.

1. Dieses Cliché ist nach einem der ersten photographischen Versuche gemacht und soll lediglich als Skizze dienen, wozu noch die Linien eingerissen worden sind.

2. Wenn auf der Abbildung die oberen Teile der Seitenlinien nicht die Verlängerungen der unteren sind, so hat dies seinen Grund darin, dass eine perspectivische Verkürzung vorliegt. Die Fläche des unteren Bildes liegt um 29 cm. gegen die obere Bildfläche zurück und ist daher auf der Abbildung mehr verkürzt als das obere Bild.



Die Abbildungen am Anfang und am Schluss dieser Vorbetrachtung, sowie auch die eingedruckte, geben noch eine Anschauung von der Umrahmung der Gemälde. Ihre Ornamentik ist die der Renaissance. Man sieht wie in den Schmuckteilen der neue Stil in Deutschland Herrschaft gewonnen hat, während der Aufbau der Uhr, dann besonders das Ausklingen des Mittelalters in den gothischen Helm, noch an die Zeit der Gothik mahnt.

Ausser den lateinischen Originalbeischriften schien es mir gut für die in Kupferlichtdrucken beigegebenen religiösen Bilder noch kürzere Deutsche Benennungen zu wählen, die mit Dasypodius' nicht ganz deutlichen Bezeichnungen nur teilweise übereinstimmen. Die in der Obernetterschen Anstalt in München ausgeführten Vervielfältigung habe ich in einer Mappe beigegeben, da die vergleichende Heranziehung zum Text so am bequemsten für den Leser ist. Ich legte auf eine möglichst gute Reproduktion für einen grösseren Kreis um so mehr Wert, als von Tobias Stimmers Gemälden nur noch ganz wenige vorhanden sind. Bezüglich der Erlangung der Negative bemerke ich ausdrücklich, dass ich Herrn Dombaumeister Arntz für sein Entgegenkommen bei der schwierigen Arbeit zu Dank verpflichtet bin. Die Aufnahmen konnten nur mittelst künstlicher Beleuchtung und Gelbfilter erlangt werden ; ein Herabnehmen der Gemälde von ihrem hohen Standort ging dabei nicht an, da die Tafeln mit dem Rahmenwerk zusammengearbeitet sind. Das vorliegende bildliche Resultat kam erst nach

Versuchen umständlichster Art zu Stande, bei denen ich der gediegenen Mithilfe des Herrn Ludwig Blume in Strassburg froh war. Bedauerlicherweise ging ein besonders gutes Negativ vom ersten und zweiten Gemälde ohne Schuld des Verfassers verloren.

Der teilweise Abdruck der Reconstructions-kosten der Uhr in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts aus den Akten der Mairie dürfte für die Strassburger Localgeschichte nicht ohne Interesse sein. Zu dem völlig verschwundenen « Colossus » Bild möchte ich bemerken, dass es bei Anbringung des Porträt von Schwilgué auf den Kirchenboden gekommen und dort 1870 mitverbrannt sein kann. Auch nicht die leiseste Spur war mehr zu finden !

Ferner füge ich noch zu dem Seite 150 angeführten Ausspruch Mathis Quadens von Kinckelbach hinzu, dass derselbe in dessen « Teutscher Nation Herligkeit », Cölln 1609 S. 430 vorkommt.

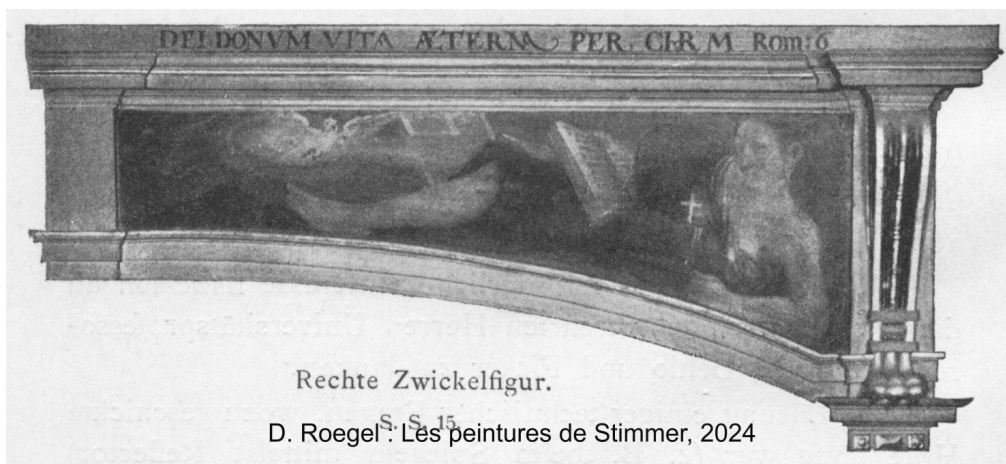
Für ihr der Schrift förderliches Interesse habe ich an dieser Stelle noch den verehrten Herren Universitätsprofessoren Michaelis, Dehio und Ficker zu danken.

Bei Lösung einiger technischer Fragen, wozu geschickte Hilfe nötig war (z. B. beim Spiegeln mittelst Reflector) standen mit die Herren cand. min. Vopel und stud. phil. Koegler, sowie Herr Regierungsbauführer Franck zur Seite, was ich hier gern verzeichne.

Für sehr bereitwillige und freundliche Auskunft spreche ich Herrn Canonicus Dacheux, für Vermittelung beim Germanischen Nationalmuseum Herrn Director Dr. Seyboth, für bereitwillige Beantwortung bibliographischer Fragen Herrn Bibliothekar Dr. Marckwald, sämmllich in Strassburg, meinen ergebenen Dank aus, den ich auch noch wegen gegebener Aufschlüsse nach auswärts, nämlich der Grossherzoglichen Galleriedirection in Karlsruhe, dem Directorium des Germanischen Nationalmuseums, dem Staatsarchiv in Schaffhausen und wegen der mündlich erteilten Orientierung Herrn Reallehrer und städtischen Genealogen Baeschlin, ebenfalls in Schaffhausen, abzustatten habe.

Strassburg, im December 1897.

A. STOLBERG.



TOBIAS STIMMERS
MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN
MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG.

Anlässlich der XI. Wanderversammlung Deutscher Architekten und Ingenieure erschien 1894 das Sammelwerk „Strassburg und seine Bauten“. In diesem Buche wird auch eines Tobias Stimmer gedacht „dessen Namen aber besonders bekannt geworden ist durch die astronomische Münsteruhr, deren noch heute bestehendes Gehäuse von ihm herrührt“. ³ Den architektonischen Aufbau in Stein hat allerdings Ulberger, der Werkmeister des Münsters, geleistet, dessen Statuette dafür die Kreuzblume schmückt, in welche der Uhrbau ausklingt ; die Malereien aber rühren von der Hand des oben genannten Künstlers her. Wer war dieser Stimmer, dem die Stadt Strassburg einen solchen bedeutenden Auftrag erteilte und wie kam es, das sein Name für alle Zeit mit dem mechanischen Kunstwerk verbunden ist, das ebenso weltbekannt ist, die was Münster selber ? Ein noch junger Schaffhauser Meister, ältester Sohn einer Familie, aus der noch mehrere andere Künstler hervorgingen, ⁴ der sich aber als Porträt- und Fresco-Maler bereits einen Namen am Oberrhein gemacht hatte. 1564 hatte Tobias Stimmer die lebensgrosse Porträtdarstellungen des Pannerträger Schwytzer von Zürich und seiner Frau gemalt, die jetzt ein vornehmer Schmuck des Baseler Museums sind und ein Jahr darauf entstand das Brustbild des Junker Peyer von Schaffhausen. Letzteres hängt in der Stadtbibliothek zu Schaffhausen wo die Patrizierfamilie Peyer-Näher noch heutzutage blüht. ⁵ Am bekanntesten wurde unser Meister jedoch durch die 1570 erfolgte Fertigstellung des Hauses „zum Ritter“ in Schaffhausen. Jetzt besass die Schweiz wieder einen Frescoschmuck, wie er seit fünfzig Jahren, als Holbein mit gewaltigen Phantasie-Architekturen die Mauerflächen des Hauses „zum Tanz“ in Basel bekleidet hatte noch nicht wieder entstanden war. Die Scheinarchitektur tritt bei dieser Arbeit Stimmers als weniger gelungener Teil mehr zurück und sind es vornehmlich allegorisch umgestaltete Szenen aus der antiken Mythologie und römischen Geschichte, sowie ein Triumphzug, die durch eine gute Technik und ein günstiges Geschick bis zum heutigen Tage unversehrt erhalten sind. ⁶ Der aus dem Giebel heraussprenge Curtius findet sich allerdings schon in Baseler Arbeiten Holbeins, ⁷ aber Stimmers römischer Ritter war auch ein weitbekanntes Schaustück, wie uns zeitgenössische Berichte darlegen. Man könnte annehmen, dass diese im XVI. Jahrhundert weitverbreitete Sitte Häuserfassaden künstlerisch zu bemalen, Stimmer von Schaffhausen nach Strassburg geführt habe, wo die Farbenherrlichkeit der bemalten Patrizierhäuser ⁸ den Ruf als „wunderschöne

3. « Strassburg und seine Bauten ». Str. 1894. p. 112.

4. Vgl. J. H. Baeschlin, Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen für 1880.

5. Diese Familie soll noch jetzt im Besitz nicht publizierter Zeichnungen Stimmers sein, deren Einsicht und Prüfung mir derzeit jedoch nicht gestattet wurde.

6. Vgl. Voegelin, Fassadenmalerei i. d. Schweiz. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Bd. IV (1882).

7. Stimmers Curtius ist geradezu eine Copie nach Holbeins gleichem Vorwurf am Haus « zum Tanz » in Basel. Vgl. die erhaltene Zeichnung.

8. Von solchen Häusern in Strassburg seien « das eckhaus Herrn Conrad Meyers in der Münsterergasse, da auch die Kayser abgemalet stehen » (Reuss, kl. Str. Chronik, 1889) und das « schöne grosse gemolte hüss in der Schildgassen (Bühelers Chronik, Ed. Dacheux) hier genannt.

Stadt" entschieden mitbegründete und wo die reiche Bürgerschaft unserem Maler genügende Beschäftigung hätte bieten können.

Es liegt aber eine greifbare Veranlassung zur Uebersiedelung Stimmers nach Strassburg vor und diese Veranlassung knüpft sich an den berühmten Namen eines Sohnes der Stadt, des Mathematikers Konrad Dasypodius.

Wir können Dasypodius,⁹ der von 1531 bis 1600 lebte und ein Freund Johann Sturms war, selbst darüber berichten lassen. Er sagt in seinem Buch von der Uhr,¹⁰ dass er „durch die studiosos, deren die Herren von Schaffhausen etliche in stipendio in unserer Schulen und Academey halten, unnd mir befohlen ein auffsehens auff sie zu haben" mit den Mechanikern Gebrüder Habrecht aus Schaffhausen, welche später das Uhrwerk ausführten, bekannt geworden sei. Dies war der Augenblick wo der Stahl den Stein schlug, wo die Männer sich trafen, durch deren gelehrtes Wissen und technisches Können auf Wunsch des Rates der Stadt „dieses Astronomisch Uhrwerk auffgerichtet würde, dem Tempel zu einer zierdt, einer löblichen Statt Strassburg zu rhum, auch mäniglichen so solches sihet zur verwunderung, und unserer Posteritet oder nachkommen zu ehren, zuletzt unserer selbst lang werender gedechtnuss". Unseren Tobias Stimmer lernte Dasypodius durch diese Berührung mit Schaffhausen ebenfalls kennen. Als Antwort auf eine dem Senat von Schaffhausen 1566 gewidmete Ausgabe von Euklids Geometrie¹¹ erhielt er als Gegenedication einen silbernen Becher, im Wert von vierzig Gulden, zu dem Tobias Stimmer die Zeichnung entworfen hatte. Bei Ueberreichung des Geschenkes hat Dasypodius ohne Zweifel erfahren, von wem der Entwurf herrührte. Wie wichtig, von der künstlerischen Bethätigung abgesehen, auch sonst Stimmers Mithilfe für Dasypodius war, geht aus seiner folgenden Aeusserung hervor : „also dass ich drey Jar lang, und M. David¹² zwey jar mit mir, und Tobia Stimmer dem Mahler, welchen wir zu offermalen in bedacht unnd rahtschlag deren sachen so wir auss Astronomischer Kunst genommen gebraucht haben, der auch seinen höchsten fleiss erzeiget, und sein kunst und verstandt dermassen dargethanm das mäniglichen der solchen seinen fleyss, kunst unnd arbeit an disem werck erzeigt versteht, rhümen und loben wirt".

Der Uhrbau begann 1571 und endigte 1574. Darnach können wir auch Stimmers Zeit, die er der Uhr widmete, auf zwei bis drei Jahre festsetzen. Auffalend ist, dass gerade Stimmer damals einen solchen ganz hervorragenden Auftrag erhielt und den Strassburger Zunftmalern, worunter der gleichaltrige Dietterlin war, vorgezogen wurde. Immerhin wird diese Bevorzugung eines Ausländers in der Zunft zur Steltz¹³ bitter empfunden worden sein, wenn uns

9. Dasypodius' Vater war auch ein Schweizer namens Rauchfuss ; der Sohn graecisierte den Namen der Mode gemäss.

10. Cunradi Dasypodii Warhafftige Ausslegung und Beschreybung des Astronomischen Uhrwercks zu Strassburg. Str. 1580.

11. Die zweite Auflage (1570) ward übrigens dem Bischof von Mainz gewidmet.

12. Magister David Wolkenstein aus Bresslau, Mathematiker, der auf Dasypodius' Wunsch zur Mithilfe am Uhrwerk nach Strassburg gekommen war.

13. Die Zunft zur Stelz (Stelzenasse) war der Verband für die Arbeiter in Edelmetall, Buch-

auch Aeusserungen nicht überliefert sind.

Später erwähnt Dasypodius auch die Beihilfe eines Bruders Josias Stimmer. Bis wie weit diese Hilfe gegangen sein kann, sei gleich hier erörtert. Josias Stimmer ist am 24. Februar 1555 geboren,¹⁴ also fast 16 Jahre jünger als Tobias. Dieser Bruder war also noch nicht zwanzig, als Uhr und Gemälde bereits fertig dastanden. Macht schon die grosse Jugend Josias' Mitwirken bei der Composition der Bilder höchst unwahrscheinlich, so haben wir in Dasypodius' Bericht (p. 44) den bestimmten Ausspruch, dass „alle scheuben und taffeln, als die vier Monarchey“ und weiter „neben den Planeten die Schöpfung der Welt, die Erbsind, die erlösung, die auferstehung und das letzte gericht von Tobias Stimmer fleyszig und künstlich gemahlet sind“. Josias' Hilfe wird demnach in untergeordneten Dingen technischer Natur unter Verantwortung des Bruders bestanden haben. Des einzigen Stückes, das möglicherweise von ihm allein ausgeführt ist, einer Füllung mit den Attributen der Malerei, Steinmetzkunst und Uhrmacherei, werden wir später Erwähnung thun. Hätte Josias sich neben dem Bruder hervorgethan, so müssten wir seinen Namen sonst noch finden, was nirgends der Fall ist.

Es ist hier der Platz auf die Genealogie Stimmers auf Grund der Forschungen Baeschlins kurz einzugehen. In Schaffhausen treffen wir in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die Künstlerfamilie Stimmer. Das Haupt der Familie, Christoph Stimmer aus Burghausen bei Salzburg hatte 1535 das Schaffhauser Bürgerrecht gekauft. Er war Lehrer an der Volksschule und befasste sich nebenher mit Anfertigung kunstvoller Büchereinbände, die ebenso wie Glasgemälde¹⁵ eine Leidenschaft des deutschen Renaissancemenschen waren. Christoph war zweimal verheiratet und aus seiner zweiten Ehe mit einer Schweizerin (Elisabeth Schneller) stammte als Erstgeborener unser Tobias. Christoph starb 1562.¹⁶ Des Sohnes Josias haben wir bereits Erwähnung gethan ; der Glasmaler Abel und der Formschneider Christoph sowie die übrigen Brüder gehen uns hier nichts an.¹⁷ Ueber unseres Tobias künstlerische Erziehung ist nichts bekannt, „erst 1562 wird sein Name wieder genannt und zwar auf einer Weise, die vermuten lässt, er habe sich damals in der Fremde aufgehalten.“ Im Gegensatz zu Andresen¹⁸ und in Uebereinstimmung mit Voegelin glaube ich später zu erwähnenden Anzeichen nach, dass unser Maler sich auch in Italien — wahrscheinlich zu Venedig —

drucker und verwandte Gewerbe, und ihr waren auch die Maler zugeteilt.

14. Baeschlin a. a. O.

15. Ueber Schaffhausens Reichtum an Glasgemälden und deren Schicksale vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

16. Wenn Haendcke (« Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrh. ») Christoph Stimmer erst 1592 sterben lässt, so ist das wohl ein blosses Versehen.

17. Betreffs Abels möchte ich zur Ergänzung der Baeschlinschen Arbeit hier bemerken, dass ich ihn urkundlich 1582 ebenfalls in Strassburg finde. Im genannten Jahre fungirt Abel Stimmer als Zeuge der « Eheberedung » Michel Schacks « Mezger von Schaffhausen » mit Salome Andresin. (Strassburger Stadt-Archiv, Registranda 1582 p. 129.)

18. Andresen, der Deutsche Peintre-Graveur III (Leipzig 1872).

aufgehalten hat.

Sehen wir uns jetzt das Haus der Uhr an, (Vgl. die Abbildung) welches seine Flächen Stimmers Künstlerhand zur Bemalung darbot. Ein Vergleich mit den sehr zahlreich vorhandenen zeitgenössischen und späteren, meist in Kupfer gestochenen Abbildungen¹⁹ zeigt, dass der Bau, wenn auch wohl in einzelnen Teilen erneuert, so doch im ganzen seinen Charakter unverändert bewahrt hat.²⁰ Das Werk ist in der Uebergangszeit entstanden und daher auch ein gewisser Mangel an Einheitlichkeit und Stilreinheit. Man kann den Aufbau mit einer dreitürmigen Fassade vergleichen. Das Erdgeschoss ist 7,32 m breit und 4,26 m hoch. Ein von zehn Consolen getragenes Doppelsims, das mit seinem oberen Teil kräftig (29 cm) ausladet bekrönt den unteren Teil und schliesst denselben nach oben ab. Auf diesem doppelten Sims stehen drei von einander isolierte selbständige turmähnliche Aufbauten, von welchen wir den links²¹ Gewichts-, den in der Mitte Mittel-, und den rechts Treppen-Gaden nennen wollen. Das ganze Gehäuse ist mit dem durch Krabben verzierten, einem gotischen Turmhelm nachgebildeten, durchbrochenen Aufsatz 18,06 m hoch. In den Einzelheiten ist es renaissancemässig gehalten, dennoch ist seine Gesamtwirkung durch die Zerklüftung in senkrecht aufstehende Gaden gotisch. Da die grösste Breite 7,32 m ist, so ergibt sich für den Gesamtaufbau eine Proportion von 1 : 2,47.²² Das etwas über zwei Meter hohe Gitter vor der Uhr ist eine Zuthat des XVIII. Jahrhunderts.²³

Nach Anbringung der verschiedenen astronomischen Dinge, wie Scheiben und Himmelskörper, sowie die einzelnen Zeit- und astronomischen-Uhren, blieben bei den mächtigen Dimensionen des Ganzen genug Flächen übrig, die der schmückenden Hand des Malers harrten. Das durchweg renaissancemässige Ornament an den Füllungen des Doppelsimses und des Gewichts- sowie Mittel-Gaden ist sehr geschickt so angeordnet, dass Umrahmung und Abschluss der einzelnen Gemälde sich von selbst daraus gestaltet, freilich bedingt die Zweiteilung des Sims hinwiederum eine zur Höhe der Füllungen unverhältnismässige Länge

19. Das Strassburger Kupferstichkabinett besitzt allein aus dem XVI. vier, dem XVII. elf, dem XVIII. und XIX. Jahrhundert vierundzwanzig Abbildungen mit deutschem, lateinischem und französischem Text in Schnitt, Stich und Lithographie. Der älteste Schnitt rührt von Tobias Stimmer selbst her. Seine Bildfläche ist 29 : 52, das ganze Blatt 43 : 58 cm. Dem Alter nach folgt der Brunsche Stich.

20. Die Erneuerung des Gehäuses fand gleichzeitig mit der Reconstruction des Uhrwerks durch Schwilgué statt. Schwilgué wurden nach Verbrauch der veranschlagten 8000 frs. für Instandsetzung des Gehäuses nochmals 4000 frs. zum selbigen Zweck nachbewilligt. (Conseil municipal, procès verbaux de 1844, 7 février. Archiv der Mairie.)

21. « links » und « rechts » versteht sich überall vom Standpunkt des Beschauers aus.

22. Die Angabe der Masse verdanke ich zum grössten Teil dem Entgegenkommen des Dombauamtes.

23. Eine jetzt uns befremdende, für die Zeit und die Volkstümlichkeit des Werkes aber bezeichnende Thatsache zeigen ältere Stiche. Im XVII. Jahrhundert, wo das absperrende Gitter noch fehlte, sehen wir Damen und Herren, auch letztere die Hüte auf den Köpfen und teilweise sogar von Hunden begleitet, zahlreich vor dem berühmten Schaustück herumspazieren.

der Bildflächen.

Wir beginnen unter Bezugnahme auf die beigelegten Abbildungen mit den Bildern des Erdgeschosses ²⁴ und zwar zuerst mit dem links oben am Doppelsims.

Die Ueberschrift lautet : „in principio creavit Deus coelum et terram” Gen. 1. Unter dem unteren Rand (dem Beschauer zunächst nicht sichtbar) steht : *ecce ego creo coelos novos et terram novam*” Jesaiae 65. Also handelt es sich hier um die Schöpfung der Welt und der ersten Menschen.

Links blinkt die zunehmende Mondsichel aus einer Wolkenlücke, während ein Engel mit betend gefalteten Händen und flatterndem Gewand (Flügel nicht sichtbar) dem Mittelgrund zuschwebt. Diesem Engel entspricht rechts ein anderer, der mit Flügeln und nach antiker Weise zum Gebet erhobenen Händen ebenfalls der Mitte zufliegt. Hier durchstrahlt eine leuchtende Kugel das geballte Gewölk, auf welcher der Name Gottes in hebräischer (יהוה, Jahveh), griechischer (Θεος) und lateinischer (Deus) Sprache steht. Ueber dem ansteigenden Berg rechts kommt die Sonne aus den Nebeln siegreich hervor. Der Vordergrund ist zu einem gewissen Grade idyllisch behandelt und hier ist der vornehmste Reiz der Composition. Adam liegt zwischen spriessenden Gräsern und Kräutern lang ausgestreckt, das Gesicht halb durch den linken Oberarm verdeckt, schlummernd, während Eva bereits mit dem Oberkörper seiner Hüfte entstieg ist und mit naivem Erstaunen über die Schöpfungspracht den linken Arm ausstreckt. Abweichend von der sonst gebräuchlichen bildlichen Interpretierung der Bibelstelle finden wir Gott-Vater hier nicht persönlich dargestellt. ²⁵ Die Tierstaffage verleiht dem Vordergrund einen besonders anmutenden Charakter. Links auf einem Lorbeergebüsch sitzt ein Papagei, rechts, bei Adams Füßen kauern zwei allerliebste Kaninchen behaglich im Grase. Das weisse blickt weltklug aus dem Bild heraus auf den Beschauer. Eine grosse Freude an der Natur spricht hier in Stimmers Composition !

Das Gemälde hat 174 cm in der Länge und nur 36 cm in der Höhe. Bei diesen ungünstigen Abmessungen, (wesshalb wohl auch Gott-Vater fehlt) die sich aber bei dem Doppelsims nicht anders ergeben konnten, war es für Stimmer gewiss nicht leicht die Composition anzupassen. Ist ihm dies nicht ganz gelungen, da Eva mit dem Kopf oben am Bildrand anstösst, so wollen wir die gegebenen Raumverhältnisse als Entschuldigung anführen. Denn, dass Stimmer sich durchgängig

24. Von Stimmer mit den Sternbildern bemalt, stand ursprünglich ein von einem Pelican (« als eine anzeigung Christi, dieweil er sich selbers tödt, und sein blut den Jungen gibt, sie bey dem leben zu erhalten » D.) getragener Himmelsglobus frei vor dem unteren Geschoss. Bei der Herstellung des Globus selber — einer für die damalige Zeit recht schwierigen Sache — hatte Stimmer ebenfalls mitgeholfen. Dasypodius bezeugt uns ferner, dass « er und Tobias bei Anfertigung des Globus astronomicus wegen der « scharpffen ausstheilung » selbst grosse Arbeit gehabt hätten. Dieser Globus ist bei der Schwilguéschen Reconstruction des Uhrwercks 1842 in's Frauenhaus gekommen, wo er jetzt aufbewahrt wird.

25. Möglicherweise könnte auch die Handbewegung Evas als auf die Inschriften der Kugel weisend gedeutet werden. Die Gegenwart Gottes bei Evas Erschaffung wäre hier dann in auffallend abweichender Art zur Darstellung gebracht. Ob dies ikonographisch zulässig ist, vermag ich nicht zu entscheiden.

dem architektonischen anbequemen musste — und nicht umgekehrt — geht aus Dasypodius' Auesserung hervor : „so bedachte ich auch zu derselben Zeit, wie ich's angab, was zu einer zierdt und wohlstandt dienen mochte durch allerhand gemähle²⁶”

Die Zeichnung in diesem Bild ist ganz weich, es ist ein Verschwimmen der Contouren in ganz hellen Tönen gegen den Hintergrund ; nirgends sind Glanzlichter aufgesetzt. Einen viel derberen Auftrag finden wir im Vordergrund, der übermalt zu sein scheint. Die Engel gehen in der Farbe ziemlich stark heraus, sie könnten erst später aufgesetzt sein ; die Aehnlichkeit des Incarnats weist jedoch auf dieselbe Hand.

Das Bild hat ziemlich stark gelitten, es sind Stellen wo die Farbe ab ist und das Holz zu Tage liegt. Ferner zieht ein klaffender Riss durch die ganze obere Hälfte des Bildes hindurch.

Beim zweiten Gemälde (unter dem eben besprochenen) haben wir es mit lebhaft bewegten Gruppen von Gestalten zu thun. Die Beischrift steht unter dem vorkragenden Sims und ist auf der Abbildung daher nicht sichtbar. Dieselbe lautet : „*expergiscimini et laetamini Q(ui) habitatis in pulvere*” Jesaiae 26.²⁷ Also die Auferstehung der Toten. — Im Vordergrund gewahren wir rechts einen halbaufgerichteten Mann, neben dem ein Skelett die Erde verlässt. In der Mitte liegt ein anderer noch auf dem Rücken, während ein teilweise bekleideter dritter sich fast schon ganz emporgerichtet hat. Dahinter ein unbekleideter Mann mit nach links gewandtem Kopf in Rückenansicht ; die Bewegung seines rechten Armes und die ausgespreizten Finger bethätigen eine lebhafte Sprache. Der Rücken dieses Mannes ist anatomisch vortrefflich durchgebildet. Im Vordergrund links gewahren wir eine vierte männliche Gestalt mit gehobenem Arme nach aufwärts blickend. Von rechts nach links — ungefähr in der Diagonale des Bildes — erglänzt ein mächtiger Lichtstrom, dem die übrigen nackten Gestalten der linken Bildhälfte zuschweben. Ein Jüngling hat sich bereits in die Lüfte erhoben und schwebt, mit den Händen hinweisend dem Lichtstrom zu, dessen Glanz auch nach rechts in die Bildhälfte fällt und die Gesichter der dort in die Tiefe zurückweichenden Gruppe verklärt.

Es sind nun noch zwei herrliche nackte Frauengestalten neben den, soweit erkennbar, fünfzehn Gestalten des Gemäldes, und diese erregen besonderes Interesse. Der Körper der vorderen Frau, die wir in Rückenansicht erblicken, ist sehr fleissig und vorsichtig mit Vermeidung jeglicher Härte modellirt (man vergleiche den Rücken des Mannes in der Mitte). Dasselbe gilt von der anderen, die sich dem Beschauer zuwendet. Bei der zuerst genannten wird man lebhaft an die vordere Grazie Raphaels in dem einen Zwickelgemälde der Villa Farnesina erinnert, jene Grazie, die von den späteren Uebermalungen verschont geblieben ist.

26. So fühlt Dasypodius andererseits auch hinsichtlich der Bilder sich mit für Stimmer verantwortlich und verteidigt ihn gegen « etliche », die « mangel an den gemäldten haben ».

27. Vulgata Vers 19.

Im Gegensinn genommen ist es bei unserem Bilde geradezu dieselbe Figur.²⁸ Noch in einem zweiten berühmten Gemälde der Italienischen Hochrenaissance treffen wir diese Gestalt ganz ähnlich. Es ist Veroneses allegorisches Deckengemälde des Triumphes der Venezia im Palazzo ducale zu Venedig, wo wir fast dieselbe Frau wieder finden. In unserem Bilde blicken beide Auferstandene zu Boden, wohl mit der Metamorphose der Gebeine und dem Gedanken an eine neue Form des Daseins beschäftigt.

Einzelheiten aus der Composition hat der Maler bei Illustrierung des XXXVII. Kapitels Ezechiels in seiner bekannten Bilderbibel²⁹ später wieder verwandt, wo wir die auferstehenden Männer ganz ähnlich wieder treffen, die Frauen dagegen fehlen. Wir werden noch weiteren Beziehungen zwischen Motiven der Uhrgemälde und den Schnitten in der Bilderbibel begegnen.

In diesem zweiten Gemälde finden wir einen verhältnissmässigen Mangel an Farbenwirkung. Nur das Fleisch hat Farbe, während die Gewänder in schlichten weissen und graublauen Tönen gehalten sind. Die Couturen sind durch Striche viel lebhafter als beim Bild darüber hervorgehoben, doch sind die Farben durchweg zart und weich mit wenigen aufgesetzten Lichtern. An einem Defect an der Hüfte des mitten im Vordergrund liegenden Mannes sieht man, dass die Tafel weiss grundiert ist.

Der Einfluss der Italiener ist bei dem eben besprochenen Bilde sehr deutlich. Er spricht sich nicht nur in Handlung und Gebärden, die bei vornehmen Maashalten bewegt und eindrucksvoll sind, sondern namentlich in der Formensprache aus. Ebenso bedeutungsvoll für den Italienischen Einfluss in der tiefe Augenpunkt. Stimmer giebt den Horizont gleichsam wie vor seinen eigenen Augen ; kaum kann man über die einzelnen Gestalten hinwegsehen. In der Beschränkung der Handlung auf verhältnissmässig wenige Figuren liegt auch ein speciell den Italienern eigener monumentaler Zug.³⁰

Die Verhältnisse des Bildes sind 151 : 55, also etwas glücklicher wie bei der „Weltschöpfung“ darüber ; wie bei jener zieht sich auch hier ein breiter Riss

28. Stimmer konnte sehr wohl Stiche darnach gesehen haben. Zwar nicht den Marcantonio Raimondis, denn dieser hat jene herrliche Gestalt in richtigem Sinn gestochen, wohl aber einen Nachstich dritter Hand, der ohne Anwendung des Spiegels ausgeführt wurde und der im Original verloren gegangen ist.

29. Neue Biblische Figuren, durch Tobiam Stimmern gerissen. (dem Grafen Philipp Ludwig von Hanau gewidmet) Basel 1576. (Strassburg 1590 ohne Ornamenteinfassungen). In Facimile-Reproduction (Liebhäberbibliothek alter Illustratoren.) München 1881.

30. Es sei gestattet auf ältere deutsche Behandlungen desselben Vorwurfs vergleichsweise Bezug zu nehmen. Auf Stephan Lochners Auferstehungsbilde im Kölner Museum — allerdings mehr als hundert Jahre früher — sind vom Meister mit minutiösem Fleiss eine sehr grosse Anzahl — natürlich noch unvollkommen studierter — nackter Körper gemalt. Aehnlich auf Memlings Altarbild in der Marienkirche zu Danzig. Grünewald — ein halbes Jahrhundert vor Stimmer — macht es insofern besser und sich bequemer, dass er seinen Heerschaaren von Auferstandenen einige wenige, im Nackten schon tüchtige Figuren vorsetzt, über die hinweg wir die grosse Menge gleichsam nur ahnen. Immerhin war hier noch ein Zusammenhang mit den älteren Deutschen, den wir bei Stimmer völlig vermissen.

wagerecht durch die obere Tafelhälfte.

Beide Gemälde stehen inhaltlich in Beziehung. Im oberen wird der Anfang, im unteren das Ende alles Lebendigen erzählt. Beide Bilder zusammen illustrieren Geburt und Tod in der Zeit.

Wir übergehen zunächst die Zwickelbilder und betrachten die rechte Seite des Doppelsimses. Das obere Gemälde trägt als Ueberschrift die Worte : „ascendisti in altum cepisti captivitatem” Psalm 68. ³¹ Es schildert Christus in seiner Erhöhung und in seinem Amt als Weltenrichter. Mit weit ausgebreiteten Armen sitzt er über Wolken thronend. Der kräftige Oberkörper ist unbekleidet, das Haupt schmückt eine Zackenkrone. Die Linke hält Wage und Schwert als Attribute des Richteramtes, die Rechte Scepter und Palme. Zu den stolzen Worten des Psalms ist diese machtvolle Auffassung des Erlösers die richtige Interpretation. Vor Christi Füßen, zwischen den Rädern des Wolkenthrones, liegt das Lamm. Der Künstler hat ihm einen stattlichen Hörnerschmuck verliehen. ³² Die vier Evangelistensymbole umgeben den Sitz. ³³ Links der geflügelte Stier und der Löwe, rechts Adler und Mensch. ³⁴ Vor dem Menschen hockt der Teufel am Boden mit Krallenfüßen und auf den Rücken gefesselten Händen. Dem Teufel entspricht auf der anderen Seite im Gegensims ein Skelett als Tod, denn nicht als Auferstehenden haben wir nach 1. Cor. 15, 55 (Christi Gewalt über Sünde und Tod) dies Bild der Vernichtung aufzufassen.

Wir gewahren die besprochene Hauptgruppe des Bildes im strengen Aufbau eines gleichschenkligen Dreiecks. Die Verbindungslinien vom Scheitel Christi bis zu den Füßen des Teufels einerseits und des Todes andererseits sind von gleicher Länge. Auch hier die von den Italienern (Raphael) so bevorzugte Anordnung innerhalb des Dreiecks. Die Zugrundelegung mathematischer Figuren können wir noch weiter in der Composition dieses Gemäldes erkennen. Füllen wir eine Senkrechte vom Haupte Christi und verbinden wir deren Fusspunkt mit den oberen Ecken des Bildes, so folgen die Köpfe der bärtigen Männer links und rechts genau diesen Linien.

Links haben wir wohl die Propheten mit dem Harfenschlagenden David, rechts die Apostel mit Paulus, der eine Schale emporhält, an der Spitze anzunehmen.

In der Glorie des geöffneten Himmels zeigen sich zwei posaunenblasende

31. Dieser Text ist nach der Vulgata. Hier steht der Vers aber 67, 19. Die Angabe « 68 » Psalm ist nach der Einteilung in der Lutherschen Uebersetzung.

32. Auch in seiner Bilderbibel (Schnitt zum V. Kap. d. Apokalypse) giebt St. dem Lamm, wie übrigens schon Dürer und wohl dadurch beeinflusst, diesen Schmuck. Es ist auch in Betracht zu ziehen, dass durch die unklare Darstellung des Weltgerichtes in der Apokalypse der Phantasie des Künstlers und damit der sinnlichen Wiedergabe nie bestimmte und absolut zu übersetzende Grenzen gegeben werden können.

33. Traum Daniels. Daniel Kap. VII. Vgl. noch die Illustr. d. Bilderb. zu Ezech. I. Kap. X.

34. Sind die Züge des Menschenantlitzes nicht auffallend porträtmässig ? Unwillkürlich wird man an einen klugen Gelehrtenkopf erinnert. Sollte etwa Stimmer seinen Freund Dasypodius dazu haben sitzen lassen ? Die Versuchung lag doch gewiss nahe den geistigen Urheber der Uhr am Werke irgendwo anzubringen. Leider fehlen Bildnisse des Mathematikers vollständig — seltsamerweise auch im Holzschnitt — die man zum Vergleich heranziehen könnte.

Engel. Auch diese Engel finden wir unter den Illustrationen der Bilderbibel wieder.³⁵

Hinsichtlich der Malweise ist zu bemerken, dass Stimmer alle nackten Teile, da, wo dieselben an Schatten stossen (an Christi Armen, dem Kopf des Skelettes und den Engeln), nochmals mit dem Pinsel übergangen und dadurch in diesem Gemälde ein an Rubens gemahnendes rötliches Incarnat, aber lediglich zur Verstärkung der Contour, gegeben hat. In der Schattierung ist der Maler verhältnismässig vorsichtig ; es sind keine schweren Schatten, nur gedämpfte Töne, die er durch Lasuren mit derselben Farbe erzielt. Das Incarnat im Gesicht Christi ist ganz wie bei Eva in der Weltschöpfung, wie denn Christus auch dasselbe leuchtende braungoldige Haar hat.

Diese Tafel hat ebenfalls mehrere, aber nicht ganz so ausgebildete Sprünge in der Mitte. Ausser in der Malweise ähnelt dies Bild auch in den Abmessungen, 144 : 35 am meisten der Weltschöpfung.

Die Schrift zum vierten Gemälde steht unter dem oberen Rand und ist daher auf der Abbildung wieder nicht sichtbar. Sie lautet : „venite benedicti patris mei possidete regnum vobis paratum. Discedite a me maledicti in ignem aeternum.“ Math. 25.³⁶

Eine durch die Mitte gedachte Senkrechte schneidet den Tod, der sich mit dem Spaten in der Hand aufrichtet, und damit das Bild in zwei — auch innerlich entgegengesetzte — Hälften. Der Tod wendet sich der Gruppe rechts zu, wo wir einen Mann in starker Entblössung am Boden liegen sehen. Der rechte Arm des Mannes wird von einem Teufel mit Stricken gefesselt ; über ihn beugt sich ein üppiges Weib in reicher Tracht, das den Becher der Weltlust in der Rechten emporhält. Mit der Linken greift sie nach einem Geldbeutel, den eine Schlange mit dem Rachen ihr zureicht. Auf dem nachgedunkelten Original bedarf es allerdings schon scharfen Zusehens, um die Schlange wahrzunehmen. Die Weltlust redet hier eine deutliche Sprache, aber das ewige Verderben nähert sich schon in der Gestalt des Todes dem im Bann der Sünde Gefesselten.

Die linke Hälfte des Gemäldes zeigt uns den um sein Seelenheil besorgten Menschen. Am Boden hingelagert blickt er in tiefer Ergebung mit gefalteten Händen nach oben. Zwei Frauen nähern sich ihm, die eine trägt Bibel und Kreuz, die andere ein Herz in den Händen. Die dritte Frau blickt gleichfalls mit gefalteten Händen nach oben. Die drei verkörpern die christlichen Cardinaltugenden : Glaube, Liebe, Hoffnung.

Wir haben hier inhaltlich eine Beziehung zum oberen Bild. Wie die ersten beiden Gemälde, so gehören auch diese innerlich zusammen, ja greifen gradezu aus den Rahmen hinaus ineinander über. Die Verse des vierten Bildes passten besser zum dritten, wo Christus selber thront und das Gespräch des Weltenrichters mit den Erwählten und den Verbannten führt, das eben in den Worten liegt. Im Streben nach Monumentalität hat Stimmer die Vorgänge in solche, die im Himmel

35. Auf den beiden Schnitten zum VIII. Kap. d. Apok.

36. Dieser Wortlaut ist eine kleine Umstellung des Textes in der Vulgata.

und in solche, die auf der Erde spielen, geteilt und im Gegensatz zu den älteren Meistern, die sogar räumlich und zeitlich getrennte Vorgänge kontinuierlich innerhalb eines Rahmens vereinigen, die äussere Trennung gewagt und räumlich wie zeitlich zusammengehörige Vorgänge hier innerhalb verschiedener Rahmen untergebracht. So wird die Schale des Zornes in der Hand des Apostels im oberen Bild sich über den Sünder im unteren Bild ergiessen, wo wir ausserdem noch den Gerechten gewahren, dessen nach oben gerichtetes Auge den geistigen Inhalt des dritten Bildes, das ewige Leben, erschaut.

Die figürliche Gesamtcomposition der vierten Tafel ist der ellipsenförmigen Einfassung trefflich angepasst.

Der Farbauftrag ist sehr flüssig und dünn. Stimmer hat hier vorsichtig mit weichem Pinsel gemalt, man sieht keine kecken Striche. Die Malweise erinnert in ihren weichen Umrissen und im Leuchten der Farbe stark an Venetianisches. Zwei Frauen tragen blaue Obergewänder, die dritte, welche das Herz trägt, ist völlig rot gewandet, ebenso ist das weite Untergewand der Verführerin rot. Es ist allerdings auch viel weiss in dem Gemälde, jedoch herrscht ein fröhliches rot, fast kirschrot, mit sehr viel Lasuren vor. Rot ist Stimmers Palette ! Bloss an den äussersten Falten sind Lichter aufgesetzt ; die Lokaltöne sind ziemlich naiv übereinander, nicht ineinandergesetzt. In den Abmessungen ist diese Tafel mit 117 : 53 cm die proportionalste von allen.

Alle vier Bilder sind sicher nicht am Ort sondern im Atelier gemalt, also Staffeleibilder. Eine Signatur war bei keinem festzustellen.³⁷

Geburt und Tod in der Zeit ; Heil und Verdammnis in der Ewigkeit : das ist der Kreislauf, den diese vier Gemälde interpretieren.

Die beiden Zwickelbilder links und rechts des Zifferblattes sind durch die Ueberschriften sofort verständlich, aber ihr Inhalt würde auch ohne Schrift deutlich sein.

Ueber dem linken Zwickelbild steht der Spruch aus dem sechsten Kapitel des Römerbriefes : „peccati stipendium mors est”.³⁸ Wir sehen ein hübsches jungliches Weib, das leicht auf den rechten Arm gestützt ist, und ein Kelchglas in der Hand hält, in starker Entblössung am Boden hingestreckt. Ihr übergeschlagener linker Fuss tritt gegen eine steinerne Tafel. Es ist die Tafel der Gesetze Gottes, deren Missachtung der Künstler so symbolisiert. Das junge Weib hält einen hübschen Strauss Wiesenblumen in der Linken und blickt kokett aus dem Bild heraus. Aber über ihrer rechten Schulter grinst schon der Tod und ein ekler Wurm kriecht auf sie zu. Etwas Buschwerk füllt die Ecke rechts. Wir erblicken in diesem Weib die Verkörperung der Laster der Hurerei, Trunksucht und Gesetzesverachtung ; wer ihm folgt, den erwarten Tod und Verwesung.

Technisch ist zu bemerken, dass auch hier wie bei den Gestalten des Schöpfungsbildes, die Contouren der Frau in ganz hellen Tönen gegen den Hintergrund

37. Eine Parkettierung wird früher oder später den Bildern mal zu Teil werden müssen. Eine freilich heikle Arbeit, zumal da Füllungen und Rahmenwerk zusammengearbeitet sind !

38. Vulgatatext : Stipendia peccati mors.

verschwimmen.

Das Zwickelbild rechts trägt die Ueberschrift : „Dei domini vita aeterna per Chr(istu)m ; Rom : 6”³⁹ und zeigt uns eine Frau, die stärker bekleidet und im Gegensinn zur ersteren gelagert ist. Diese genaue Wechselbeziehung wirkt steif, aber für deutliche Unterscheidung hat der Künstler inhaltlich gesorgt. Diese Frau blickt ernst auf den Beschauer und hält den Kelch des Sacraments in der Linken, über dem das Kreuz erscheint. Auf ihrem Schoos hält sie das Buch des Evangeliums. Von links kommt eine Taube als Symbol der Unschuld und des heiligen Geistes auf sie zugeflogen ; etwas weiter in der Tiefe steht die Gesetzestafel.

Die Frau, die wir füglich wohl „Magdalena” nennen dürfen, ist in ein dunkelblaues Gewand ohne viele Töne gekleidet, das nur im oberen Teil etwas heller ist. Beschädigungen stärkerer Art sind nicht vorhanden.

Da am Doppelsims noch ein Zifferblatt und zwei plastische Engel angebracht sind, von denen der eine die Viertelstunden schlägt, der andere jede Stunde die Sanduhr umdreht, und ferner am selbigen Sims noch die Wochentage plastisch als Heidengötter über dem Ring des kirchlichen Kalenderjahres erscheinen, so kann man Minute, Stunde, Tag, Jahre kommen und gehen sehen, während in Stimmers sechs Gemälden der Kreislauf des menschlich-sittlichen Lebens vollendet wird. Im Schmuck der Uhr vereinigt sich so zwanglos die Idee des Kreislaufes des Lebens mit dem der Zeit. Die ganze Art der Darstellung bewegt sich in wirkungsvollen Gegenüberstellungen. Ob dieses Programm Stimmer einfach gegeben wurde, oder ob er es selbst fand, darüber fehlen ausser der schon angeführten Aeusserung Dasypodius’ „so wie ich’s angab”, nähere Mitteilungen. Das richtige wird auch hier in der Mitte liegen und das Programm zu gleichen Teilen des Künstlers wie des Mathematikers geistiges Eigentum sein, zumal uns mehrfach ihr gemeinschaftliches Beraten von Dasypodius selbst überliefert ist, der auch seinerseits damit bekennt, dass er von Stimmer gern Rat annahm.

Die sonstigen Malereien Stimmers an der Uhr sind flüchtiger und mehr in Frescocharacter ausgeführt.

Die vier Ecken um den grossen Ring des ewigen Kalenders im Erdgeschoss zeigen nach Daniels Prophezeiung die Personificationen der vier Weltreiche durch vier männliche Halbfiguren, kriegerische Herrschergestalten mit Schild und Scepter in den Händen.

Der blonde schnurrbärtige Mann links oben trägt einen Turban mit mächtigem Edelstein. Auf dem oberen Rand seines Schildes steht „Assiria” und darunter erhebt ein geflügelter heraldischer Löwe grimmig seine Tatzen. Der Grund des Schildes ist rot. —

Ihm gegenüber trägt ein wiederum blonder vollbärtiger Mann im Herrschertalar das Wort „Persia” auf dem gelben Schild, der ein bärenähnliches Ungetüm als Abzeichen hat. Der Vertreter Griechenlands mit einem Lorbeerkranz auf dem

39. Vulgatatext : gratia antem dei vita aeterna in Christo Jesu domino nostro.

klugen Kopf hat ein vierköpfiges geflügeltes Fabeltier mit pantherähnlichem Leib auf seinem Schild. „Roma“ ist durch einen behelmten Krieger repräsentiert, auf dessen Schild sein schwarzgehörntes Tier — etwa ein Bock — abgebildet ist.

Wir sehen die Symbolisierung der Weltreiche ist eine völlig freie und phantastische und von keiner Ueberlieferung abhängige. Sämtliche Gestalten erinnern stark an Stimmers römischen Triumphzug am mittleren Teil des Hauses „zum Ritter“ in Schaffhausen.

In diesen Zwickelbildern, wo wiederum viel rot verwandt ist, treffen wir eine viel derbere Pinselführung. Die Schatten sind energischer, auch sind viel mehr Lichter aufgesetzt (z. B. am Helm bei „Roma“). Das Colorit ist bräunlich-rot und ziemlich leblos im Gegensatz zu den lebendigen Farben der Staffeleibilder am Sims. Lasuren sind fast gar nicht angewandt. Die Malereien sind zweifellos am Ort ausgeführt und bekunden eine Hand, die im Fresco zu arbeiten verstand und ohne ängstliches Erwägen darauflos malte. Es sei noch bemerkt, dass der Ring des ewigen Kalenders einem Steinrahmen eingefügt ist (wie denn das Gerippe des ganzen Uhrbaus von Stein ist), der ungefähr vier Centimeter in die bemalte Fläche übergreift. Also ist ein quadratischer schmaler Streifen mit auf Stein gemalt, wodurch das Entstehen am Ort auch bewiesen wird.

Das Planetarium oberhalb der Löwengalerie am Mittelgaden ist sinngemäss von den Verkörperungen der vier Jahreszeiten umgeben.

Frühling und Sommer sind kräftige Jünglingsgestalten in antikisierender Tracht. Der Lenz trägt einen Vogel auf der Rechten und eine Blumenschur in der Linken. Der Sommer hält die Erntegabel. Beide Darstellungen sind teilweise verwischt und nicht in jeder Einzelheit erkennbar. Sie sind viel besser als die anderen Bilder beleuchtet und vielleicht deswegen weniger gut erhalten. Renaissancegeist waltet in der antik sein wollenden Auffassung der Gestalten, die allerdings kräftig im Sinne des XVI. Jahrhunderts verdeutscht sind.

In den beiden unteren Zwickeln sitzen Herbst und Winter. Ein Weinstock wölbt seine Blätter und Trauben über dem kräftigen vollbärtigen Manne, der den Herbst personifiziert und in den Händen hält er anscheinend einen Bogen. Ein Pelican sitzt ihm zu Füßen. Die Macht- und Würdevollste Verkörperung hat der Winter in dem hoheitsvollen Greise gefunden, der mit lang herabwallendem weissen Bart und gelber Kappe in weitem schwarzen Pelzbesetzten Talar feierlich dasitzt. Unwillkürlich denkt man an eine Erscheinung, ähnlich einer der Malerfürsten Leonardo oder Tizian. Der Winter ist das bedeutendste Stück am Planetarium.

Für Farbe und Technik gilt dasselbe wie von den Zwickeln um den Kalenderring. Es ist auch hier die flüchtigere, mehr an Frescomalerei gemahnende Weise, wie denn auch hier wieder ein quadratischer Streifen direkt auf Stein gemalt ist.⁴⁰

Der Halbstock mit den Mondphasen über dem Planetarium ist von einem gothischen, halbrund vorspringenden Baldachin gekrönt, an dessen linker Seite

40. Schwilgué fand hier das ursprüngliche Astrolabium vor, an dessen Stelle das jetzige Planetarium gesetzt wurde. Die Monatsbilder auf dem Ring sind ebenfalls erst in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts gemalt worden.

wir auf leuchtendem Grund eine schwebende Frau in weitem hellblauen Gewand erblicken, die zu ihren Füßen den Halbmond hat. Ein Englein fliegt ihr voraus. Die Ueberschrift deutet die Frau als „ecclesia Christi exulans.“ Ihr gegenüber, auf der anderen Hälfte des Baldachins kriecht ein roter siebenköpfiger Drache empor. Er ähnelt vollständig dem apokalyptischen Ungeheuer, auf dem die grosse Babylonische Hure reitet. Stimmer hat diesen Drachen, den er auch als Illustration zum XVII. Kap. d. Apoc. in der Bilderbibel ganz ähnlich später wiederbringt, nach Dürer ⁴¹ gebildet.

Es erübrigt der Gemälde am Gewichtsgaden zu gedenken. — Ihre gegenwärtige Anordnung ist nicht die ursprüngliche. Copernicus' Porträt war bis zur Schwilguéschen Erneuerung des Uhrwerks = also bis 1842 — unmittelbar über der Löwenhallerie ; nach Vollendung der schwierigen Reparatur, welche ihrer Zeit in Strassburg in Festen und Gedichten gefeiert wurde und gradezu eine Litteratur hervorrief, ⁴² kam ein Porträt des Erneuerers Schwilgué von Jean Guérin an dessen Stelle. ⁴³ Copernicus wurde darüber, an den Platz des jetzt völlig verschollenen „Colossus“ gesetzt, den uns Abbildungen noch auf Lithogrammen aus dem Anfang der vierziger Jahre zeigen. So noch auf dem colorierten Lithogramm zu Ch. Schwilgués Beschreibung der Uhr. Nach den älteren Abbildungen zu urteilen, war dieser allegorische Riese des Traumes Nabucad-Nezars von den vier Weltreichen (Daniel, Cap. II) als sceptertragender gekrönter Mann in noch gothisch anmutender Haltung lebensgross dargestellt. ⁴⁴ Stimmer hat ihn

41. Dürers Apocalypse Blatt 11 (Berliner Ausg.), Sonnenweib und siebenköpfiger Drache, und Blatt 15, babyl. Hure.

42. Wir nennen, ohne Anspruch auf Vollzähligkeit, hier die bezüglichen Schriften :

Edel, die astr. Münsteruhr zu Str. Mittheilungen zur Kenntniss ihrer älteren und neueren Geschichte. Strassburg 1843.

Fargeaud, l'ancienne et la nouvelle horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Str. 1843.

Raess, Inauguration de l'horloge Schwilgué à la cathédrale de Strasbourg. Discours prononcé le 31 dec. 1842. Str. 1865.

Schmidt, Bericht über das astr. Uhrwerk des Strassb. Münsters. Str. 1842.

Ch. Schwilgué, Kurze Beschreibung der astr. Uhr des Str. Mst. Str. 1844.

Cussy, Rapport sur l'horloge de la cathédrale de Str. Str. 1843.

Historische Notizen über die astr. Münsteruhr zu Str. Strassburg bei Ed. Hubert 1876.

43. Die Beischrift lautet : Jean Baptiste Schwilgué né à Strasbourg le 18 déc. 1776. Auteur de l'horloge astronomique. Peint d'après nature par Gabriel Guérin en 1843.

44. Es lag ein Anlass vor, das Bild im Germanischen National-Museum zu suchen. Hier ist es aber nicht aufgetaucht. Nach mir von Herrn Direktor Boesch freundlichst gegebener Auskunft existiert in Nürnberg aber ein aus zwei Blättern zusammengesetzter Holzschnitt, der « das Bild Daniels » darstellt. Er hat die Ueberschrift « Statua Danielis Prophetae » und die Unterschrift « Bildniss und Regimentssäule, welche Gott dem Nebucadnezar, Königen zu Babel, im gesicht erscheinen, und durch den Propheten Daniel erklären lassen. « Gehört zur privilegierten Automia Statuae Laurentii Fausti, anno Christi M. D. LXXXVI. » Der Holzschnitt trägt die Jahreszahl 1585 und ein Wappen, das ein von einer Hand gehaltenes Herz zeigt, darüber ein Stern, auf dem Schild ein Engelsköpfchen.

Unterdess hatte ich Gelegenheit den grossen Schnitt selbst zu sehen. Der Colossus trägt hier einen Helm und keine Krone, stimmt auch sonst mit den Darstellungen auf den Nachbildungen

ganz ähnlich nochmals im Schnitt zum zweiten Kap. Daniels in der Bilderbibel gegeben. Anfangs 1844 muss Stimmers Colossus noch an Ort und Stelle gewesen sein.⁴⁵ Gegenwärtig ist Copernicus' Porträt dort. Es ist eine Copie, die Stimmer „auss dem original auff dz aller fleysigst und scharpffest“ (D.) abgemalt hatte.⁴⁶ Zur Zeit der Entstehung dieser Copie war Copernicus dreissig Jahre tot. Das Original, dessen Meister uns nicht genannt wird, mag zwischen 1510 und 1520 entstanden sein. Dasypodius liess es durch Doctor Tideman Gyse für Stimmer aus Danzig kommen. Die Copie zeigt uns einen ungefähr vierzig Jahre alten, schwarzhaarigen, bartlosen Mann in ziemlich Lebensgrösse. Derselbe ist in der Tracht der Gelehrten, dem weiten Oberkleid (Schaube), das am Halse mit weissem Pelz besetzt und ausserdem noch mit einem breiten roten Ueberschlag verziert ist. In der Linken hält der grosse Denker ein blühendes Maiglöckchen. Ein sinniger Zug, der den Erforscher unseres Planetensystems auch die Freude an der Natur im kleinen bekunden lässt und eine renaissancemässige Auffassung im ganzen, von der wir nur wünschen können, dass sie mit von Stimmer herrührt. Zu Füssen des Gelehrten sehen wir Zirkel, Kegel, Tafel und Kugel, um die verschiedenen Disciplinen der mathematischen Wissenschaft zu verkörpern. Eine aufgerichtete hohe Tafel trägt die Inschrift : Nicolai Copernici vera efigies (effigies) ex ipsius autographo depicta.

Während vor der Wiederinstandsetzung des Werkes der „Colossus“ über dem grossen Astronomen stand, so steht jetzt die „Urania“ über ihn. Die Muse ist von Stimmer geflügelt und in blassblauem flatternden Gewand dargestellt, das nach

nicht überein. Dagegen sind in den vier Ecken des Doppelblattes — wenn auch im Gegensinn — genau dieselben Fabeltiere wie in den Zwickeln um den Ring des ewigen Kalenders, wo sie als Schildzeichen, wie oben besprochen, vorkommen. Dies dürfte zur Vermuthung des Strassburger Ursprungs des Schnittes, wobei Stimmers Hand aber ausgeschlossen ist, berechtigen.

45. Wie wir nämlich aus den Akten des conseil municipal (procès verbaux) vom 14. Dec. 1843 und namentlich vom 7. Febr. 1844 (Strassburger Mairie ; teilweise abgedruckt im « Courier du Bas-Rhin » vom 9. Febr. 1844) ersehen, wo es sich um eine Ehrung für Schwilgué handelt und man übereinkommt, ihm ein Ehrengeschenk von 20 000 frs. zu machen, ist derzeit von Anbringen seines Porträts nicht die Rede. Dies bedingt freilich die Annahme, dass nach den grossen Erneuerungskosten wieder — wenn auch kleinere — Ausgaben durch die spätere Anfertigung und Anbringung von Schwilgués Bildniss veranlasst wurden. Denn so erfreut man im Gemeinderat und in der Bürgerschaft über die Instandsetzung des Weltwunders war, so zähe war man doch, wie sich aus den Akten der Mairie ergibt, hinsichtlich der Nachbewilligung der Mehrkosten zu dem Anschlag Schwilgués. Eine besondere Commission ward desswegen eingesetzt. Schwilgué hatte die Kosten auf 32 400 frs. vorausberechnet und kam nun mit einem « un second crédit » von 36 863,25 frs., wozu noch 4000 frs. zu den ausserdem bewilligten 8000 frs. « pour appropriation de la cage » (c'étaient des articles de menuiserie, serrurerie et peinture décrits dans un devis dressé par l'architecte de la cathédrale le 10 jan. 1841 : leider nicht mehr aufzufinden) hinzukommen, so dass die Gesamtkosten der Reconstruction über 80 000 frs. betrug. Schwilgué bekam das oben erwähnte Ehrengeschenk ; interessant ist dabei die Berufung der Commission auf die Belohnung, welche Dasypodius und die Habrechts ihrer Zeit empfingen. Stimmers wird nicht gedacht.

46. Wenn A. G. Kästner in seiner Vorrede zu Blumhofs « vom alten Mathematiker Konrad Dasypodius » (Göttingen 1796) von Versammlungen berichtet, wobei sich Copernicus und Dasypodius befunden hätten, so muss man eine solche persönliche Berührung wohl in's Fabelreich verweisen, da Dasypodius bei Copernicus' Tode ein zwölfjähriger Knabe war.

antiker Weise über der linken Schulter befestigt ist. Der linke Arm und die rechte Seite der Brust, sowie die übereinander gestellten Füße sind entblösst. Das linke Bein ruht auf einem Globus und Globus und Zirkel hält sie auch in den Händen. Auf dem rechten Fittich ist „Geometria“, auf dem linken „Arithmetica“ zu lesen. Drei geometrische Figuren — Kreis, Dreieck, Quadrat — sind noch zur Schrift des linken Flügels hinzugemalt, was wir nicht grade als glücklich empfunden bezeichnen können. Auf dem rechten Flügel stehen noch die ersten Zahlen 1 2 3 4, wohl um anzudeuten womit, entsprechend den geometrischen Figuren des rechten Flügels, die Arithmetik operiert.

Wir haben die drei letzten Bilder Stimmers an der Uhr noch zu würdigen, jene Gemälde am Gewichtsgaden, die der Chorseite zu angebracht sind. Die Bilder sind noch an der ursprünglichen Stelle ; da diese nördliche Seite der Uhr aber in fast völliger Dunkelheit liegt, so war uns die Inaugenscheinnahme nur mittelst Reflector möglich. Dasypodius giebt den Inhalt dieser drei Gemälde als „drey underschydliche Frauenbildt, welche bey den Poeten Parcae genennet werden, deren ein jede ein sonderen nammen hat, als namentlich Lachesis die haltet die Kunckel, Clotho die spinnet, Atropos die schneidt den faden ab, dadurch die Poeten die Zeit dess menschlich laebens haben wollen anzeygen, wie wir auff disse Welt kommen, und streben auch werben, zu letst kompt der Todt, der unserem leben den faden nimpt un abschneydt“.

Diese Verteilung der Attribute an die Parcen ist archaeologisch nicht ganz richtig,⁴⁷ doch wollen wir mit Dasypodius und Stimmer desswegen nicht rechten, zumal der letztere als Künstler durch archaeologische Zweifel nicht beeinflusst zu sein brauchte und hier auch nur Renaissancedarstellungen in Betracht kommen konnten.

Lachesis ist von Stimmer als von links nach rechts in weiter flatternder Gewandung einerschreitendes Mädchen mit Blumen im Haar dargestellt ; die Brust ist entblösst, ebenso die Beine bis oberhalb der Kniee. In den Händen trägt sie den Spinnrocken. Ausser im Attribut liegt auch in der Bekleidung eine Abweichung von der antiken Darstellungsweise, wo die Parcen völlig gewandet dargestellt werden.

Das Bild ist in rötlich gelbem Ton flott gemalt und wirkt fast monochrom.

Ebenso flott ist „Clotho“ hingeworfen, deren jugendliches Profil nach rechts gewandt ist. Auch sie ist mit einem gelb-rötlichen flatternden Gewand bekleidet ; von dem ihre Linke über der Schulter in ziemlich gezwungener Weise noch einen Zipfel erhascht. Die rechte Hand ist mit ausgespreizten Fingern ohne Beschäftigung nach rückwärts gehalten. Die Figur ist bis auf die Füße völlig gewandt und ist eben im Begriff sich in tanzender Bewegung umzudrehen. Der linke Fuss ist sehr kühn gedreht und das ganze ein gewagtes Bewegungsmotiv.

47. Nach Hesiod (theogonia) und antiken Darstellungen (z. B. auf dem in Madrid befindlichen römischen Puteal und auf dem Endymionsarkophag im Capitolinischen Museum) ist Clotho die älteste der drei und hält die Spindel ; Lachesis ist die das Lebensloos zuteilende Parce, sie hält öfters eine Schriftrolle in den Händen.

Atropos ist gegen die antike Auffassung als bejahrte Matrone mit herben Zügen dargestellt und dementsprechend in ein weites rotes Gewand gehüllt, das bis auf die Füße fällt und nur am Hals einen Ausschnitt zeigt, der aber oberhalb des Busens endet. Selbst die Haare sind von einem Tuch (oder Gewandzipfel ?) verdeckt. Die ganze Gestalt steht dem Beschauer voll gegenüber. Der Kopf ist etwas nach der linken Schulter zugeneigt, der Blick zum Boden gerichtet. Der rechte Unterarm ist bis zum Ellbogen frei und mit der Hand hält sie eine wuchtige Scheere.⁴⁸ Der Ausdruck des Gesichts ist ernst, ja erhaben, wie denn diesem Bild monumentale Ruhe in Gebärde und Haltung nicht abzusprechen ist. Wie die beiden jüngeren ist auch diese Parce in Lebensgrösse gemalt (Bildfläche 172 : 62), was zumal bei Atropos den Eindruck verstärkt, da sie durch ihren tieferen Platz weniger als die beiden oberen Bilder der perspectivischen Verkürzung unterliegt.

Wir haben uns die Beziehung der drei Frauen untereinander so vorzustellen, dass Clotho den Faden zieht, Lachesis ihn weiter gleiten lässt, und Atropos ihn schliesslich abschneidet. Ohne Rücksicht auf die räumliche Begrenzung durch die Rahmen giebt Stimmer hier den inneren Zusammenhang, wie er dies ähnlich schon bei den Simsbildern that. Streng genommen müsste eine — vielleicht durch Rankenmotive gegebene — Ueberleitung stattfinden, da die Handlung der drei Parcen doch einheitlich zu denken ist.

Alle drei Bilder sind an den Rändern verrieben. Vermutlich sind sie bei Erneuerung des Uhrwerks herausgenommen und unsanft behandelt worden. Im ganzen weicht ihre Malweise stark von der feinen Art der Simsgemälde ab. Sehr flott hingeworfen zeigen sie Eigenschaften, wie die ziemlich monochrome Behandlung, die stark an Frescomalerei gemahnen und sind sie jedenfalls am Ort selber entstanden. Auch der Umstand, dass ihre genaue Betrachtung ohne

48. Die Scheere kommt in der Antike nicht vor und taucht erst plötzlich in der Renaissance auf, wo sie dann stets als Attribut der Atropos gegeben wird.

Darstellungen der Parcen sind auch in der Renaissance nicht häufig und von einander abweichend. Das Münchener Kupferstichkabinet besitzt einen Holzschnitt von Hans Baldung Grien mit der Jahreszahl 1513, wo die Schicksalsgöttinnen nackt dargestellt sind. Clotho, welche den Rocken hält, ist hier die jüngste ; Lachesis, die den Faden zieht, eine Frau in mittleren Jahren und Atropos, die im Begriff ist mit der Scheere den Faden abzuschneiden, auch hier eine Alte. Gleichzeitig eine Symbolisierung der Lebensalter ! (Reproduziert bei Hirth und Muther, Meisterholzschnitte, München, 1893.) Der Zeit nach gleich, der Antike aber näher, steht Raphaels Darstellung der Parcen in seinen Tapeten. Ich meine das wahrscheinlich von Giovanni da Udine ausgeführte Stück « la virtù ». Auch hier hält Atropos die Scheere und sitzt verhüllten Hinterhauptes in einer Nische, die von Säulen flankirt wird ; übrigens ist Stimmers Einfassung zur selben Frau der in den Tapeten gar nicht so unähnlich ! Ein Paduaner Meister, Andrea Briosco (Riccio) ¹⁴⁷⁰/₁₅₅₂ hat an seinem Grabmal Torriani in S. Fermo in Verona die Parcen am Kopfende einer Kline, auf die ein nackter Mann sinkt, in völlig antiker Auffassung — doch auch wieder mit der Scheere — gegeben. (vgl. Clarac Pl. 47) — Der ausgesuchten Absonderlichkeit wegen mag hier noch erwähnt werden dürfen, wie die Parcen bereits zu Stimmers Zeiten und bis auf den heutigen Tag in der Procession am Trinitatissonntage in Aix leibhaftig auftreten. Hier ziehen die Parcen mit ihren Attributen als langgewandete Frauen zu Pferde herum ! « Clotho tient le quenouille, Lachésis le flé, Atropos les terribles ciseaux ». (vgl. Millin, voyage dans les départements du midi de la France. Tome II. Paris 1807. Pl. XLVII und die Beschreibung S. 319.)

Hilfsmittel unmöglich ist, wird bei der Ausführung zu geringerer Sorgfalt veranlasst haben, wenn auch die virtuose Art mehr auf einen geübten Frescomaler, wie Tobias war, als auf seinen jungen Bruder Abel schliessen lässt.

Wir haben noch einer Tafel zu gedenken, die an der Südseite des Gewichtsgadens im Mittelgeschoss eingelassen und durch den Schatten des Mittelgadens so verdunkelt ist, dass sie erst bei ganz scharfem Zusehen am Ort selbst aus der Dämmerung auftaucht ; von unten ist nichts sichtbar. Diese Tafel ist 195 cm hoch und 80 cm breit und enthält nur Embleme. In ihren oberen Ecken sind Voluten, in der Mitte ein Engelskopf. Ein Guirlandenähnliches Band, verbindet diese drei Punkte und trägt Zirkel und Winkelmaass, an denen wiederum durch andere Bänder in symmetrischer Ordnung, von links nach rechts aufgezählt, eine hölzerne Pyramide, Kugel, Buch und Hammer hängen. Jetzt folgt — nunmehr in der Tafelmitte — ein horizontal gelegtes Zahnrad, an dessen Wellenende zwei über Kreuz gebundene Pinsel schweben. Darunter ist eine Palette und ein hölzerner Schläger gemalt. Witerhin kommt wieder ein grösserer Schnörkel, der gewissermassen einen Strich unter die bisherigen Darstellungen macht. Am unteren Ende sind zwei Putten ; der eine Putto sitzt auf des anderen Schulter.

Alle diese Dinge sind in rötlich-brauner Farbe auf schwarzgrundierter Holztafel gemalt, die viele WurmLöcher hat.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass die oberen Darstellungen sich auf etwas anderes, als auf die zünftige Werkmauererei beziehen. Die übrigen Gegenstände deuten sich von selbst als Symbole der Mechanik (bez. Uhrmacherei) und Malerei. Die Putten sollen wohl Genien sein. Das Ganze ist eine allegorische Darstellung der verschiedenen Künste, durch deren Zusammenwirken der Wunderbau nun errichtet war.

Während in den Gemälden unterhalb der Löwengallerie ausschliesslich auf die Bibel und auf das Neue Testament bezügliche Darstellungen ihren Platz haben, ist der Bilderinhalt oberhalb mehr allegorischen und teilweise sogar heidnischen Characters. Neben dem Werdegang der Natur in den gemäss den vier Menschenaltern verkörperten Jahreszeiten, ist in den drei Parcen wiederum der Lauf des Menschenlebens nach heidnischer Auffassung behandelt, nur in einer kürzeren Formel als unten. Dass die astronomische Wissenschaft allegorisch durch Urania, realistisch durch das Porträt ihres Hauptvertreters im XVI. Jahrhundert personifiziert worden ist, ist ein humanistischer Zug. Christliches, heidnisches, wissenschaftliches verteilt sich ebenso auf den malerischen, als auf den figürlichen Schmuck,⁴⁹ welcher dem Werk mechanisch incorporiert ist. Himmelskörper und Heidengötter erscheinen ebenso zu ihrer Stunde, wie die Apostel und ihr Meister : die Gegensätze sind im Renaissancegeist vereinigt, dem auch hier eine paganistische

49. Betreffs des mechanisch-figürlichen Teils vergleiche man die Seite 143 angeführte Litteratur. — Stil und Bemalung nach gehören die plastischen Arbeiten, wie Götter der heidnischen und christlichen Welt, Engel, Apostel, Tod, Wagen u. s. f. noch dem XVI. Jahrh. an, obgleich uns Dasypodius nichts überliefert. Ihr Kunstwert liegt im Verband mit dem Mechanischen.

Färbung eigen ist.

In den Farben sind die Gemälde unter der Löwengalerie — wenn auch etwas nachgedunkelt — gut erhalten. Was Haendcke in seiner sehr kurzen Erwähnung der Malereien an der Münsteruhr vom „verwischten Character“ derselben sagt,⁵⁰ ist nur für zwei Stücke oberhalb des Doppelsimses „Frühling“ und „Sommer“ zutreffend. Die in den Farben verhältnissmässig gute Erhaltung drei und ein viertel Jahrhundert lang, verdanken die Gemälde einem sonst sehr ungünstigen Umstand. Direktes Licht empfängt die Uhr nämlich nur durch ein ungefähr fünfzehn Meter über dem Kirchenboden befindliches Fenster der westlichen Quermauer des südlichen Transepts und dann auch nur beim höchsten Sonnenstand im Sommer. Den zehrenden und zersetzenden chemischen Einflüssen des Sonnenlichtes sind die Malereien daher nicht sonderlich ausgesetzt gewesen. Mehr Beleuchtung — wenn auch gedämpft — empfängt der obere Teil des Mittelgadens, da etwas seitliches Licht durch die Rosen des Südportals eindringt. Und in der That haben „Frühling“ und „Sommer“ in den oberen Zwickeln des Planetariums etwas gelitten.

Sind daher bezüglich des Colorits unsere Bilder im ganzen gut erhalten, so giebt es dafür andererseits nur wenige Tage im Jahr, wo das feierliche Halbdunkel im südlichen Querschiff der Sonne weicht und die ungezählten Beschauer der Uhr Einzelheiten erkennen können. Die Parcen freilich hüllen auch dann sich in dämmrigen Schatten. So haben wohl die Meisten keine Ahnung, dass hier Gemälde eines der tüchtigsten Oberdeutschen Meister der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts auch zu berücksichtigen sind !

Stimmers Oelmalereien sind jedoch mit seinen Gemälden an der Uhr noch nicht erschöpft. Wir wissen, dass ihm Ende der siebziger Jahre des Jahrhunderts nochmal ein bedeutender und ehrenvoller Auftrag zu Teil geworden ist. Er wurde nach Baden berufen, um zur Ausschmückung des Neuen Schlosses eine Ahnengalerie des hohen Badischen Markgrafenhauses zu malen. Sie würde uns wahrscheinlich Stimmers Bedeutung auch als Porträtmaler (wenn auch nicht im strengsten Wortsinn, da sicher ein grosser Teil der Gemälde ohne directe Vorlagen geschaffen werden musste) in noch gesteigerter Weise zeigen, als es bereits bei den Bildnissen der Baseler Sammlung der Fall ist.

Haendckes⁵¹ Vermutung, dass die Bilder der Markgrafen noch erhalten seien, ist jedoch nicht haltbar. 1689 sind Stimmers Originale in Baden durch die Franzosen vernichtet worden ; in der jetzigen Ahnengalerie im Schlosse ist auch keine einzige Copie nach dem Meister, sondern die Bilder sind spätere freie Erfindung. Ebenso sind die im „Zähringermuseum“ in Karlsruhe aufbewahrten kleinen Ahnenbilder „absolut unkritisch“. ⁵² Dagegen möchte ich die beiden Fresken in der Altarnische der Schlosskapelle, die Heiligen Georg und Florian als noch von Stimmer herrührend in Anspruch nehmen ; freilich sind die Beiden hässlich übermalt und geradezu Zerrbilder geworden.

50. Haendcke « die schweizerische Malerei im XVI. Jahrh. » Seite 333.

51. Haendcke a. a. O.

52. Freundliche Mitteilung des Gallerieinspektors Dr. Koelitz in Karlsruhe.

Ein kleines Oelporträt, einen bärtigen Mann in mittleren Jahren vorstellend, im Besitz der Familie von Meyenburg in Dresden (früher in Schaffhausen, wo sie auch das Haus „zum Ritter“ besass), ist, wie ich mich auch durch Inaugenscheinnahme überzeugte nach meinem Erachten nicht von Stimmer. Dagegen gilt ein Selbstporträt der Prehnschen Sammlung in Frankfurt a. M. als ächt.

Die Aufzählung der Werke unseres Meisters in Fresco und Oel — soweit solche bis jetzt bekannt sind — endigt hiermit. Das Hauptwerk seines Lebens liegt aber in seinen Zeichnungen für den Formschnitt. Stimmer hat in Bücherillustration und Einzelblättern eine höchst ungewöhnliche Production gezeitigt, die bekundet, dass des Meisters Begabung mit seinem Fleiss in Uebereinstimmung stand. Es sei gestattet hier noch einiges darüber zu sagen und ergänzend beizufügen. Seines bedeutendsten Holzschnittwerkes, der Bilderbibel, haben wir bei Vergleichen schon gedacht. Ueber diese „biblische Figuren“ sagt Sandrart⁵³ „dass sie wohl seine Lehrschule der Jugend mögen genannt werden, weil auch die Allerberühmtesten kein Abscheu getragen, ganze Bilder und Historien, zu ihren Studien, nachzuzeichnen und nachzumahlen. Also bekannte mir anno 1637 der berühmte Peter Paulio Rubens, als ich ihm auf seiner Reiss durch Holland aufgewartet, in dem Amsterdamer Frachtschiff nach Utrecht, dass er in seiner Jugend dasselbe meistens nachgezeichnet habe und möge in Wahrheit für ein besonderes Kleinod unserer Kunst gehalten werden.“⁵⁴ Die Verse zur Bilderbibel sind von Fischart, der auch bereits den Ausdruck „stimmerisch“ von der Art und Weise des Künstlers anwendet.⁵⁵ Von den Verlegern in Basel (Thomas Gwarin), Frankfurt (Sigmund Feyerabend), und namentlich in Strassburg von Fischarts Schwager Bernhard Jobin und von Thomas Rihel wurde „der kunstberühmte und wolgeachte“ Tobias Stimmer zu „fleisiger reissung“ für Bücherillustrationen mit Aufträgen überhäuft „diweil ein bewährter Meister nichts alls bewärts könn leisten“ (Fischart). Ein langsames Arbeiten war dadurch bei unsrem Meister völlig ausgeschlossen und so kann man ihm den Vorwurf des „Manierismus“, der ihm von der modernen Kunstforschung gemacht ist, zwar nich immer ersparen, aber doch entschuldigen. Stimmer hat eine grosse Anzahl von Einzelblättern geschaffen und über zwanzig Bücher theils selbst ganz illustriert, theils bei deren Illustrierung mitgewirkt ! Auch in der italienischen Technik des Clairobscur Schnitts hat er sich dabei versucht und nach den Standbildern am Südportal des Strassburger Münsters „Christentum“ und „Judentum“ zwei Arbeiten in dieser Manier geschaffen, wenn auch zeichnerisch gerade diese Blätter als oberflächlich bezeichnet werden müssen. Es giebt ausserdem von Stimmer noch eine Anzahl

53. Joachim Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675.

54. Der französische Kunstfreund Mariette schreibt über Stimmer : « Rubens avait dessiné son portrait avec un soin extrême, dans l'intention de le faire graver » und fügt hinzu, dass er dieses « précieux ouvrage » besitze. Wir überlassen Mariette Glauben und Verantwortung. (Vgl. Gazette des Beaux-Arts 1. février 1897.)

55. « auff gut Michelangelisch, Holbeinisch, Stimmerisch u. s. f. » (Accuratae effigies, 1582).

für Strassburg interessanter Schnitte.⁵⁶

Wenn unser Meister sich manchmal an Dürer und auch an den jüngeren Holbein anlehnt, so hat er doch ebenfalls viel Italienisches in der Zeichnung ! Man sehe in die Bilderbibel, aus der wir zum Vergleich mit den Sismgemälden schon einige Darstellungen herangezogen. Eine auffallende Auesserlichkeit finden wir im Gegensatz zu deutschen Meistern vor Stimmer auch darin, dass wir in diesem Buche nirgends einer Strassburger Bürgersfrau oder einem Strassburger Interieur begegnen. Wie ganz anders bei Dürer !

In Hinsicht decorativer Buchillustrationen müssen wir aber noch besonders eines Stimmerschen Werkes gedenken, dessen Andresen in seiner ausführlichen Katalogisierung gerade nicht Erwähnung thut. Es ist jene „Comedia“, die uns gleichzeitig Stimmern als Mann der Feder zeigt und zu der er selbst die Zeichnungen nur so mit der Feder — mitten aus dem bürgerlichen Leben heraus — frisch hingeworfen hat. Hier steht die Illustration nicht unruhig — wie manchmal auch in der Bilderbibel — ausserhalb des Textes, hier ist sie wirklich in den Stoff hineingewachsen. Hier stehen Frau und Magd, Pfarrer, Bauer und Bürger äusserst lebendig in Bewegung und Handlung und doch sicher und ruhig auf ihren Füßen ! Hier war Stimmer ein wahrer Illustrator, ohne Anlehnung und ohne Schwärmerei, und hier hat er uns einen erfreulichen Begriff seines zeichnerischen Könnens hinterlassen.

Wenn Quad von Kinkelbach findet „dass er dem Geist mehr als dem Leben gefolgt sei“ d. h. phantastisch gearbeitet habe, so kann dies, wie wir mit Andresen hervorheben, einzig von jenen Porträts nicht bestritten werden, die Stimme den Verlegeraufträgen gemäss wohl oder übel frei erfinden musste. Wo es angiegt hat er natürlich Vorlagen benutzt (wie Luther nach Cranach), zeitgenössische bedeutende Strassburger wie Johann Sturm und der Ammeister Mieg hat er jedenfalls nach dem Leben gezeichnet.

Noch weiter Stimmers Arbeiten für den Holzschnitt zu gedenken ist hier um so weniger der Platz, als Andresen in einem ausführlichen Katalog darüber gehandelt hat.

Ob sich der italienische Einfluss, den wir bei des Meisters Uhrgemälden und in der Bilderbibel fanden, auch bei den späteren Gemälden im Badischen Schlosse weiter zeigte, vermögen wir nicht mehr zu kontrollieren ; immerhin müssen wir es stark vermuten.

Für das Bild, was wir uns von Stimmer als Mensch machen dürfen, haben

56. Einige der wichtigsten seien hier genannt : Ammeister Mieg (†1572), Stettmeister Jacob Sturm, Johann Sturm (zwei Mal), das Hauptschiessen zu Strassburg 1576 (grosses Blatt), die schon erwähnte « künstliche Münsteruhr zu Strassburg » (zwei Mal), das Strassburger Wappen, Symbol des Bernhard Jobin (drei Mal), Symbol Theodor Rihels (2 Mal). (Nach Andresen.) — Bezüglich des Strassburger Freischiessens von 1576 vergleiche man auch Schrickers « Strassburger Freischissen v. J. 1576 », Lichtdruckfacsimile Str. 1880. In Anm. 6 zu Seite 16 weist Schrickler auf die grosse Aehnlichkeit des « Künstlichen Ghäus, welches den Armbrustrain umfing » (Fischart), mit dem Aufbau der Uhr. Wir sind durchaus Schrickers Meinung, dass Tobias Stimmer auch dieses « Ghäus » mit seinen allegorischen Darstellungen entworfen und bemalt hatte.

wir zeitgenössische Belege. Er war darnach eine frohe Künstlernatur, die den Willen zum Leben gern bejahte. Im grossen Schiessen 1576 gewinnt er einen wertvollen Becher und dem Sprichwort entgegengesetzt hatte er auch Glück in der Frauenhuld, die sich ihm selbst innerhalb klösterlicher Mauern bot.⁵⁷ Am deutlichsten bekundet sich des Künstlers heitere Laune in seiner schon oben erwähnten „Comedia“. Hier ist Stimmer unter die ausgelassenen Poeten der Fastnachtsspiele gegangen und behandelt flott und keck ein verfängliches Thema. Baechtold weist dem lustigen Stück sogar einen besonders hohen Platz in der Litteratur des XVI. Jahrhunderts an.⁵⁸

Wenn Stimmer sich dergestalt auch als lebenslustiger Sohn einer derben Zeit erweist — beiläufig bemerkt ist wohl auch dem Umstand Rechnung zu tragen, dass er unvermählt blieb — so stand er doch nicht nur als Künstler, sondern auch als Bürger bei den Strassburgern in hohem Ansehen, wofür wir ein urkundliches Zeugnis haben.⁵⁹

Bezüglich Tobias Stimmers Todesjahr schwankten die Angaben bisher. Die älteren Kunstgelehrten folgen Sandrart, der nur von Stimmers „frühzeitigem“ Tod spricht und nennen überhaupt kein Jahr. So Bartsch,⁶⁰ Kugler⁶¹ und Passavant.⁶²

Andere schwanken ohne Zugrundelegung eines Kriteriums zwischen 1582 und 1587; 1582 wird am meisten genannt. So Hermann,⁶³ Lippmann,⁶⁴ Woltmann,⁶⁵ Seubert,⁶⁶ v. Lützow,⁶⁷ Andresen,⁶⁸ Goeler von Ravensburg.⁶⁹

Reiber⁷⁰ drückt sich vorsichtig „vers 1587“ aus.

Wir nehmen bestimmt an, dass Tobias Stimmer 1583 gestorben ist. Haendcke⁷¹ erwähnt ein Blatt in der Baseler Kunstsammlung, dass „unzweifelhaft echt“ und

57. Ferd. Reiber, Küchenzettel und Regeln eines Strassburger Frauenklosters des XVI. Jahrh. Strassburg 1891.

58. Jacob Baechtold, Geschichte der Deutschen Litteratur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.

59. Ein Baumeister, Marx Springer, aus dem Badischen bewirbt sich um Anstellung in städtischen Dienst. Seine Verpflichtung wird vom Rat in Betracht gezogen, jedoch sollen sich die Bauherren « des badenischen werckmeisters halben by Thobia Stimmer erkundigen ». Springer war unserem Meister jedenfalls von seinem Aufenthalte in Baden her bekannt; letzterer scheint nun betreffs der Anstellung durch sein persönliches Ansehen beim Rat ausschlaggebend gewesen zu sein.

Rat und XXI. 1582. S. 596. Freundliche Notiz Dr. Winkelmanns. Vgl. auch Beilage II.

60. Bartsch, le peintre-graveur, Bd. IX. Wien 1808.

61. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. 1861.

62. Passavant, le peintre-graveur Bd. III. Leipzig 1862.

63. Hermann, notices sur la ville de Strasbourg, Str. 1819.

64. Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister. I. Berl. 1880.

65. Woltmann, Kunst im Elsass.

66. Seubert, Allg. Künstler Lex. III.

67. v. Lützow, Kupferstich und Holzschnitt.

68. Andresen, a. a. O.

69. Goeler von Ravensburg, Grundriss der Kunstg. Berl. 1894.

70. Reiber, a. a. O.

71. Haendcke, a. a. O. S. 345.

noch „Stymmer Maler 1583“ signirt ist. Baeschlin ⁷² hat unter dem 14. April 1583 Tobias Stimmer als Pathen im (ältesten) Taufbuch des Schaffhauser Stadtarchivs aufgefunden. ⁷³ Also 1582 ist der Meister noch nicht gestorben. Nun besagt eine Stelle im XX. Protocoll vom 5. Oktober 1583 Seite 84, ⁷⁴ dass der Uhrmacher Isaac Habrecht einen Maler sucht, um ein hölzernes Uhrgehäuse, das schon in der Schweiz zum Teil bemalt worden und das für Fugger in Augsburg bestimmt ist, fertig zu bemalen. Er hat desswegen mit Abel Stimmer gesprochen, der aber wegen Ueberhäufung mit Arbeit abgelehnt hat. Wendel (Dietterlin) ist zur Zeit nicht da, sondern in Hagenau ; Isaac Knoderer hat auch Arbeit auf dem Land ; „die anderen mahler dorften mehr daran verderben, denn gut machen.“ Habrecht erhält desshalb die Erlaubniss, die Arbeit von seinem Schwager aus Schaffhausen (Name wird nicht genannt) ausführen zu lassen. Da nun Tobias Stimmer mit Isaac Habrecht nicht verschwägert war und gerade er bei dieser Arbeit sonst in erster Linie in Betracht kommen musste, so folgt daraus, dass Stimmer im Sommer 1583 — möglicherweise in Schaffhausen selbst, da dem Pathenzeugniss (cf. Beilage I) kein „in Strassburg“ beigefügt ist — gestorben sein muss. Vielleicht liefert uns das Strassburger Stadt-Archiv noch eine Notiz, die urkundlich den Tag festlegt. Unsere Nachforschungen waren in dieser Hinsicht vom Glück nicht begleitet.

Tobias Stimmers Arbeiten für einzelne hohe Personen und die meisten seiner Frescoschöpfungen in Deutschland sind verloren gegangen. Seine für das Studium der Cultur des ablaufenden XVI. Jahrhunderts auch wichtigen Zeichnungen für den Formschnitt sind in Bibliotheken und Kupferstichsammlungen nur einem kleinen Teil der Gebildeten zugänglich, aber sein Werk der Jahre 1570 bis 1574 an der Strassburger Astronomischen Münsteruhr ist erhalten und dem Anblick ungezählter Tausende zugänglich geblieben. Es steht noch jetzt vor den Augen unseres Geschlechtes, da es pietätvoll in farbenfroher Lebendigkeit späteren Zeiten als Denkmal des Meisters aufbewahrt.

72. Baeschlin, a. a. O.

73. Vgl. Beilage I.

74. Strassb. Stadtarchiv, Notiz Dr. Winckelmanns.

Beilage I.

Das Taufbuch, von dem hier die Rede ist, wird im Stadtarchiv aufbewahrt. Es ist das älteste, das vorhanden ist, und gut und deutlich geschrieben. Nach Auszügen, die ich in den Jahren 1889-1891 anfertigte, findet sich unter 1583 folgender Eintrag :

April 14. Kind : *Felix.*
 Vater : *Daniel Lindenmeyer.*
 Pathe : *Tobias Stimmer.*

Schaffhausen, 30. XII. 96.

J. H. Bäschlin.

Beilage II.

Rat und XXI 1582, p. 596.

Es übergibt auch Marx Springer von Staden, burger allhie, bildhauer, bawmeister und mit der hand steinmetz per Dr. Greysz ein supplication : Sei vom herrn bischof vor VI Jahren gehn Dachstein erfordert, zum bawmeister angenommen, aber in der religion nicht heuchlen wollen, hab sich hie niedergelassen und, weyl er ohnbekandt, nicht können zukommen erbeut sich visierungen und proben zu stellen, waserlei me in herren an ine begeren, und mundlichen bericht dabey zu thun. Bitt ine zum werkmeister an Ambrosii Müllers statt anzunehmen.

Erkandt : Inen beyden ⁷⁵ sagen, es sey zu bedacht gezogen, mögen sich beide geschriben geben, und sollen bauherren und dry sich des badenischen werckmeisters halben by Tobiä Stimmer und der andern halb sonsten erkundigen, was ir thun und lassen, und es furderlich bedenken und wider herpringen, damit der statt gebeuw nicht lenger ostiur ⁷⁶ stehn.

75. Der zweite Bewerber ist der badische Werkmeister Kaspar Weinhart. Von dessen Eingabe ist schon an einer frühere Stelle des Ratsprotokolls die Rede.

76. ostiure (astiure) = unbesetzt. vgl. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch L. 1869.

TOBIAS STIMMERS

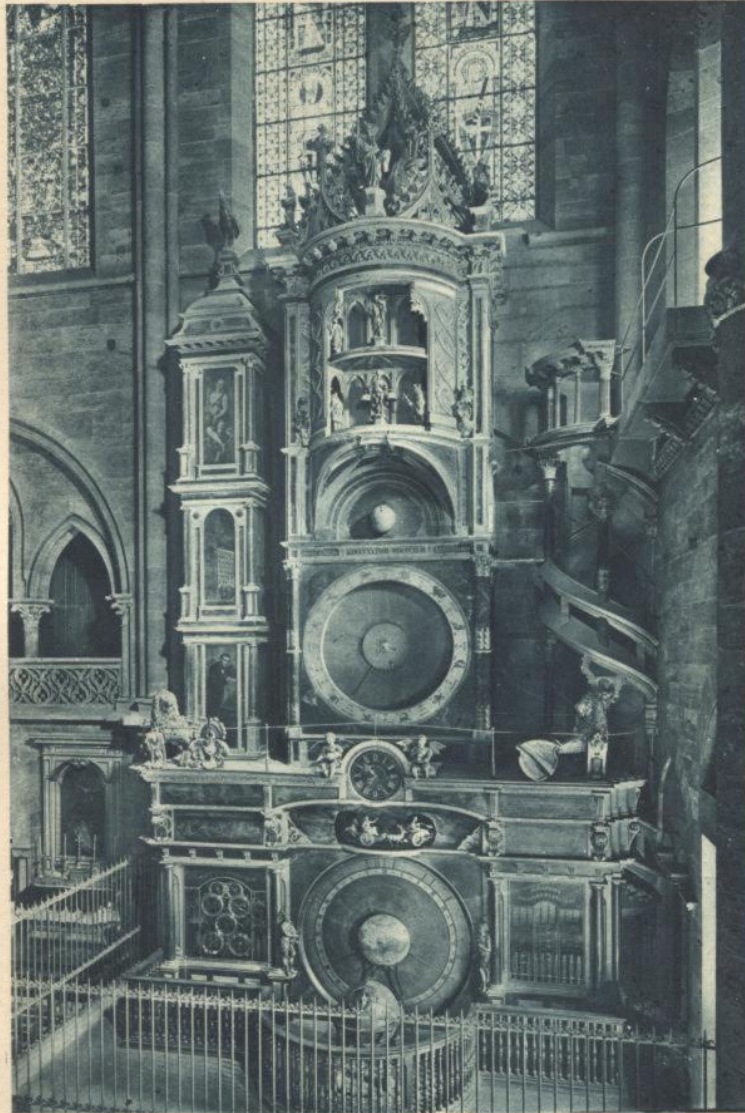
MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG

VON

A. STOLBERG

KUPFERLICHTDRUCKE.

Bei der Wiedergabe der beiliegenden Bilder wurde ein einheitlicher Maassstab nicht festgehalten. Sie sind in Rücksicht auf das Buchformat ausgeführt. Für das Verhältniss der Gemälde zu einander geben die eingedruckte Zinkätzung und die Ansicht der Uhr einen Begriff.

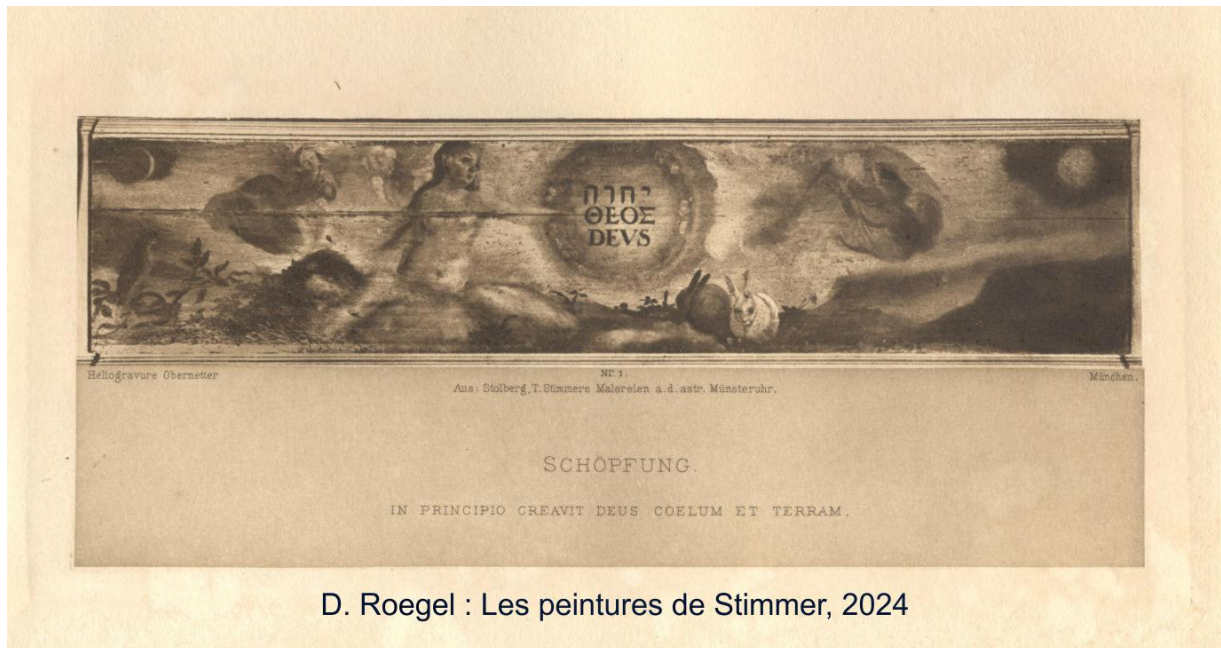


Phot. Jul. Mannas.

Aus: Stolberg, T. Stimmers Malereien a. d. astr. Münsteruhr.

Helogravure Obernetter, München.

DIE STRASSBURGER MÜNSTERUHR.

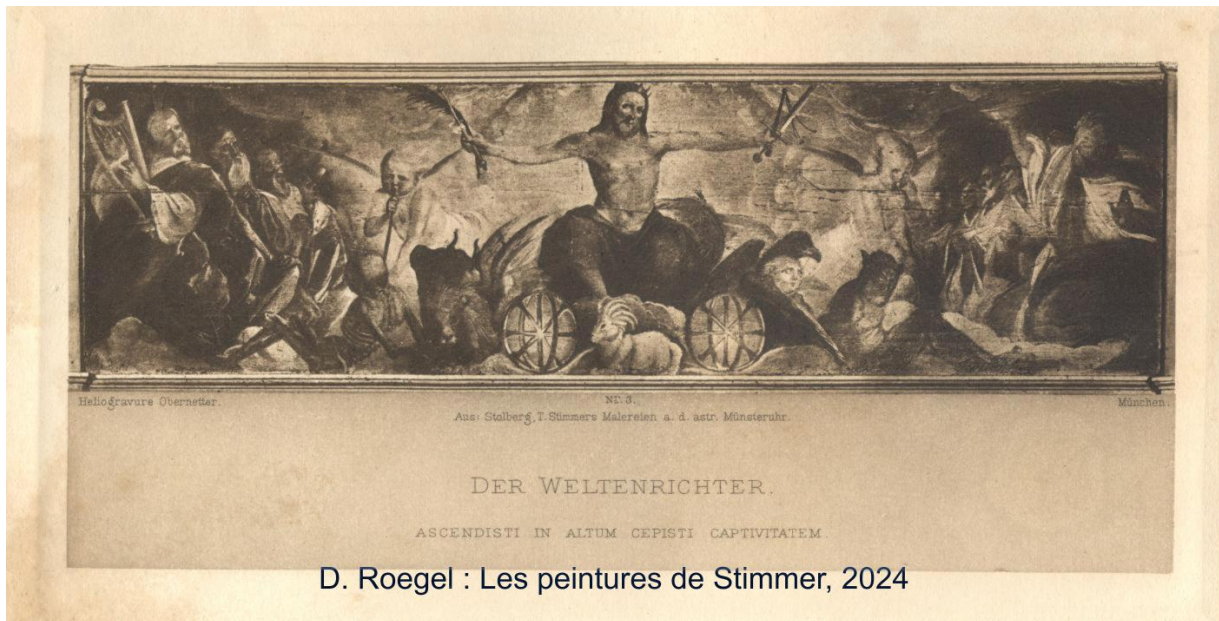


D. Roegel : Les peintures de Stimmer, 2024



D. Roegel : Les peintures de Stimmer, 2024

2.4. TEXTE ORIGINAL DE STOLBERG



3. Le contexte artistique de Stimmer

Stolberg, dans son étude fondatrice de 1898, a été le premier à décrire précisément les peintures de Stimmer sur l'horloge astronomique et aussi à établir des rapprochements avec d'autres artistes, notamment sur la base de considérations stylistiques.

Une grande partie des réalisations de Stimmer sur l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg concerne l'illustration de scènes bibliques. Ses peintures n'étaient pas des créations *ex nihilo* comme certains semblent le croire¹. Les illustrations de l'horloge trouvent leur source notamment dans la lecture de la Bible, mais aussi et surtout dans les œuvres graphiques, que ce soient les représentations dans des églises, tels que les retables, ou les illustrations imprimées.

Stolberg a aussi fait d'intéressantes analyses sur les corps des ressuscités, ou sur les techniques et teintes employées pour certains panneaux. Plus généralement, la description de la peinture de façade de Stimmer à Schaffhouse a permis d'établir un rapprochement avec Holbein. Par contre, Stolberg n'a pas du tout approfondi les sources imprimées qui ont pu influencer Stimmer, alors que Stimmer était justement intégré dans le milieu de l'édition, du fait de sa fréquentation avec des imprimeurs comme Jobin, Rihel et d'autres et qu'il était nécessairement au fait de la parution d'autres ouvrages illustrés ou des réalisations d'autres graveurs sur des thèmes similaires aux siens, sans parler du corpus des bibles luthériennes et catholiques et des nombreux ouvrages apparentés. La presque totalité de ces ouvrages devaient être en latin ou en allemand. Il n'est pas possible d'ignorer toutes ces sources dans l'étude des influences de Stimmer.

Dans le chapitre 4, nous allons donc surtout étudier les peintures bibliques de l'horloge, mais aussi les peintures profanes ou simplement scientifiques. Nous allons explorer les sources imprimées, et à défaut de toujours déterminer précisément les sources, nous allons du moins tenter de préciser un peu le milieu dans lequel Stimmer pouvait évoluer et les ouvrages ou œuvres qui ont pu être à sa disposition. Nous allons en particulier être amené à évoquer différentes bibles,

1. Le « guide » de l'horloge astronomique paru en 2019 [Rieb (2019)] évoque par exemple à propos des roues du panneau de Christ juge « la façon tout-à-fait originale dont le peintre les a représentées », alors que, comme nous le verrons, cette représentation est présente dans des ouvrages bien plus anciens, depuis au moins 1481 dans des ouvrages imprimés, et dans des manuscrits probablement dès le 14^e siècle.

mais aussi un certain nombre d'artistes, et il est donc souhaitable de commencer cet essai par un historique des bibles illustrées et des illustrations bibliques, et ensuite faire un petit panorama des artistes dont les noms reviendront souvent et qui ont pu, directement ou indirectement, influencer Stimmer.

3.1 Illustrations et gravures

3.1.1 Historique des illustrations bibliques

Les illustrations ne connaissent pas les frontières linguistiques et une même gravure peut migrer d'un ouvrage en latin vers un ouvrage en allemand, ou inversement. Les gravures étaient copiées, adaptées, etc., les bois étaient prêtés. Par ailleurs, une gravure initialement publiée dans une bible protestante pouvait très bien se retrouver dans une bible catholique, et inversement. Le contexte à examiner est donc celui plus général des illustrations bibliques depuis le début de l'imprimerie, quelle que soit la confession ². Nous nous intéresserons cependant essentiellement à la sphère allemande, sans totalement négliger ce qui se faisait en France, en Italie ou ailleurs. Nous nous contenterons aussi ici de donner quelques éléments et points de repère, sans chercher à faire une histoire de la bible, ou du livre.

Les premiers manuscrits de la bible n'étaient que peu ou pas illustrés, mais enluminés. Un apport important a été la Glose ordinaire (*Glossa ordinaria*), avec les postilles de Nicolas de Lyre (c1270-1349). Ce théologien a consacré une quarantaine d'années à des commentaires de la bible et sa principale œuvre sont les *Postilla litteralis super totam Bibliam* rédigées dans les années 1320. Certains des manuscrits de ces postilles comportent des illustrations, notamment relatives aux visions d'Ézéchiël ³. Par la suite, la Glose a fait l'objet d'impressions ⁴.

Il y a eu ensuite petit à petit des traductions de la bible en langue vernaculaire, que ce soit en français, en allemand, ou dans d'autres langues ⁵. La première bible vernaculaire imprimée a été la bible allemande de Mentelin en 1466 à Strasbourg ⁶. La première traduction italienne a été imprimée en 1471 (bible de Malermi). La première traduction française a été la bible historique (ou historiée) imprimée en 1498-1499.

Parmi les manuscrits abondamment illustrés de la bible, il faut citer un

2. Nous ne ferons que ponctuellement des incursions avant l'imprimerie. Nous renvoyons le lecteur aux nombreux ouvrages sur l'histoire de l'art, notamment au Moyen-Âge et en Allemagne. Un point de départ peut être le petit opuscule de Appuhn [Appuhn (1980)].

3. Cf. [Schmidt (1962), p. 53-54] et [Signer (2000)].

4. Cf. [Gosselin (1970)]

5. Pour une perspective sur les bibles en langue vernaculaire, voir notamment [Kaufmann (2004)] et [Lamberigts et den Hollander (2006)].

6. Sur Mentelin, cf. [Dorlan (1840)], [Ohl des Marais (1928), p. 269] et [Ritter (1955), p. 19-36].

manuscrit de 1457⁷ dont il sera à nouveau question plus loin, car il a joué un rôle fondamental dans la direction prise par l'illustration en Allemagne. Mais plus généralement, c'est le genre des bibles en prose, qui reprenaient les histoires bibliques et les complétaient, qui pouvaient être illustrées. C'est notamment le cas pour la « Bible historique » de Guyart des Moulins en français (fin XIII^e siècle) et le genre qu'en allemand on appelle « *Historienbibel* » depuis au moins le 18^e siècle⁸.

La bible de Gutenberg, imprimée en 1455, ne contenait pas d'illustrations⁹. Les premières bibles imprimées, en latin ou en langue vernaculaire, n'étaient illustrées que d'enluminures¹⁰.

Ce n'est qu'au début des années 1460 que l'imprimeur Albrecht Pfister de Bamberg trouva le moyen d'associer des gravures en bois à des caractères mobiles en métal¹¹. Il imprima notamment en 1462 des histoires tirées de la bible, en particulier du livre de Daniel¹².

Les premiers livres imprimés illustrés ont donc été allemands et ce sont des typographes germaniques qui ont importé cette technique en France¹³. C'est à Lyon que le premier essai d'illustration a été tenté en 1478, avec des planches provenant d'Allemagne¹⁴.

Après la bible de Gutenberg, de nombreuses autres bibles allemandes ont été imprimées et, avant la traduction de Luther (1522-1534), il y a eu rien moins que dix-huit éditions en allemand, en général traduites à partir de la Vulgate, la version latine de la bible basée sur les traductions de Saint Jérôme¹⁵.

7. Niederrheinische Historienbibel, Ms. germ. fol. 516, 1457.

8. [Bloch (1993), p. 20] Pour une bibliographie des bibles des 15^e et 16^e siècles en français, cf. [Chambers (1983)]. Pour l'histoire plus générale des bibles en français, notamment celle de des Moulins et la généalogie des bibles, on pourra se reporter à l'excellent panorama de Bogaert [Bogaert (1991)]. Pour les bibles françaises des années 1540 et 1550, et notamment celles imprimées par François Gryphius (Paris) et Pierre Regnault, on consultera [Johnson (1935)].

9. Notons cependant que dans un exemplaire de la bible de Gutenberg de 1455 conservé par la Staatsbibliothek de Berlin, il y a une enluminure manuscrite de la création d'Ève [Volz (1978), p. 23].

10. Sur les enluminures, on pourra notamment consulter le beau catalogue de l'exposition « Bilderwelten » (2016-2017)[Hamburger et al. (2016)].

11. [Friedländer (1921), p. 31]

12. Cf. [Tepl (1462)]. Ni les quatre bêtes, ni le colosse ne sont cependant illustrés. Nous reviendrons sur ces sujets plus loin.

13. [Martin (1931), p. 53]

14. Pour l'histoire des livres illustrés aux 15^e et 16^e siècles en Allemagne, nous renvoyons aux ouvrages de Kunze [Kunze (1975), Kunze (1993)] et de Gerlach [Gerlach (1915)]. Pour les livres illustrés en France aux 15^e et 16^e siècles, on consultera avec profit les ouvrages de Martin [Martin (1931)] et de Brun [Brun (1930), Brun (1969)]. Pour les illustrations des bibles latines aux Pays-Bas aux 15^e et 16^e siècles, voir [Hollander (2012)].

15. Le développement des bibles allemandes antérieures à Luther est décrit en détail par Eichenberger et Wendland [Eichenberger et Wendland (1983)] et aussi Doumit [Doumit (1997)] (qui donne les illustrations des bibles de Zainer, de Cologne, de Grüniger, de Lübeck, et de la bible de Luther de 1534). On pourra aussi trouver une bonne synthèse dans l'introduction de Stephan Füssel au fac-similé de la bible de Luther de 1534 [Luther (2003)]. La bible de Luther et

Certaines de ces éditions comportaient des lettres initiales illustrées, c'est-à-dire des lettrines qui servaient aussi d'illustration au texte qui allait suivre. C'est par exemple le cas vers 1475 pour la bible de Zainer¹⁶ qui est considérée comme la première bible illustrée, ou encore pour la bible de Sensenschmidt (c1476)¹⁷. À la même époque, la bible de Pflanzmann¹⁸ a introduit 57 illustrations (certaines répétées) qui n'étaient pas des lettrines¹⁹. Mais c'est véritablement à partir des bibles de Cologne (1478/1479)²⁰, publiées dans les deux principaux dialectes de la région de Cologne, que les illustrations se sont développées²¹. Cette bible comportait 113 ou 123 gravures, suivant la version, et ces gravures s'avèrent fortement apparentées à des dessins figurant dans le manuscrit de 1457 évoqué précédemment, comme l'a montré Kautzsch en 1896²². Les gravures des bibles de Cologne ne sont pour autant peut-être pas directement copiées de ce manuscrit, mais les deux peuvent avoir un ancêtre commun perdu, ou non encore identifié. Parmi les autres sources importantes de la bible de Cologne, il faut citer la bible des pauvres (*Biblia pauperum*)²³ et la *Glossa ordinaria*, avec les postilles de Nicolas de Lyre. Certaines des illustrations de Nicolas de Lyre se sont ainsi retrouvées dans l'édition de Koberger²⁴.

Les gravures des bibles de Cologne ont ensuite été reprises et adaptées dans la bible de Koberger (1483)²⁵ ou dans celle de Grüninger (1485)²⁶.

C'est en 1522 que paraît la traduction du Nouveau Testament (*September-*

ses différentes versions ont notamment été décrites par Schmidt [Schmidt (1962)] et Volz [Volz (1978)]. On trouvera notamment en <http://deutsche-bibel.n.eu> une liste de toutes les bibles en allemand de 1466 à 1799. Plus généralement, le développement des illustrations des bibles jusqu'à la seconde moitié du 16^e siècle a été détaillé par Strachan [Strachan (1957)]. On pourra par ailleurs encore consulter [Prime (1880)], [Muther (1883)], [Hummel (1983)], [Kunze (1993), Textband, p. 598-630], [Landgraf et Wendland (2005)] et [Käbmann et Rösel (2016)] pour des éclairages complémentaires.

16. [Zainer (1475)], [Eichenberger et Wendland (1983), p. 31]

17. [Sensenschmidt (c1476), Bucher (2001)]

18. [Pflanzmann (c1475)]

19. [Eichenberger et Wendland (1983), p. 39]

20. [Quentell (1478/1479)]. Cf. aussi [Kunze (1975), pl. 219].

21. [Eichenberger et Wendland (1983), p. 65]

22. [Kautzsch (1896)]

23. Cette « bible » correspond à un genre très court (environ 40 feuillets) qui a probablement fait son apparition au XIV^e siècle, puis qui a été prolongé par des incunables xylographiques [Merk (2018)]. Un exemple de manuscrit en allemand est Heidelberg, Cod. Pal. germ. 59 (1518). La bible des pauvres a rendu accessible la bible au plus grand nombre, presque uniquement sous forme d'images [Chêneau (2021)]. Voir aussi [Schmidt (1962), p. 53-54].

24. [Lyra (1481)]

25. Cf. [Koberger (1483)]. Sur Koberger, cf. [Schramm et Möller (1934)]. Sur les illustrations de cette bible et notamment des comparaisons avec le manuscrit de 1457 mentionné plus haut, voir [Schmidt (1962), p. 66-85].

26. [Grüninger (1485)]. Sur Grüninger, cf. [Schramm (1937)], [Ahnne (1952)] et [Strachan (1957)]. Sur les illustrations de sa bible, voir [Schmidt (1962), p. 86-87].

testament)²⁷ par Luther (1483-1546)²⁸, et la traduction complète de la bible ne paraîtra qu'en 1534²⁹. Les éditions de Luther sont compliquées par le fait qu'elles ont paru par fascicules et que l'impression de la bible de Luther n'était pas l'exclusivité d'un seul imprimeur. En 1541, il y a par exemple à la fois une édition imprimée par Hans Lufft³⁰ et une autre imprimée par Nicolaus Wolrab³¹ et ces deux éditions ne sont pas identiques. En fait, la traduction de Luther est constamment revue et publiée avec de nouvelles gravures, engendrant une histoire complexe, reposant partiellement sur les illustrations des bibles préluthériennes. Les gravures changeaient d'une édition à l'autre, des gravures nouvelles apparaissaient, d'autres disparaissaient, d'autres encore étaient regravées par d'autres graveurs³². L'édition de 1545³³ est la dernière revue par Luther³⁴.

Il faut noter que beaucoup de gravures des bibles ou d'autres livres de cette époque ont été colorées à la main, et les gravures non colorées, qui sont aussi les plus recherchées, sont quelquefois l'exception.

Le genre des bibles illustrées s'est poursuivi tout au long du 16^e siècle et au-delà, mais d'autres types d'ouvrages ont fait leur apparition au 16^e siècle, à savoir des ouvrages composés d'une sélection d'illustrations bibliques, mais qui n'étaient pas des bibles illustrées³⁵. On peut en particulier citer les illustra-

27. [Luther (1522)] Cf. [Schmidt (1962), p. 93-112] pour les illustrations. Les gravures de l'Apocalypse de l'édition de 1522 sont de Lucas Cranach l'Ancien et sont inspirées de celles de Dürer de 1498. La question des images dans la bible fait souvent débat et l'iconoclasme du 16^e siècle dans les églises ne s'est pas traduit par la disparition des images dans la bible. Ce que la Réforme a voulu supprimer, c'est l'usage sacré des images. Les images ne doivent pas être adorées. Comme l'écrit Stirn [Stirn (1989), p. 696], « [Luther] a détaché les arts de l'image de leur usage sacré et ouvert pour eux un nouveau champ d'action dans le cadre du protestantisme ». Pour un développement de la question des images pendant la Réforme, on pourra consulter [Stirn (1977)] ainsi que [Engammare (1995)].

28. Cf. [Kunze (1993)] pour l'illustration de quelques pamphlets de Luther à partir de cette date. Parmi les innombrables ouvrages sur la Réforme, citons le catalogue de l'exposition consacrée par la BNU de Strasbourg aux 500 ans de la publication des thèses de Luther [Zeller et al. (2017)].

29. Voir à ce sujet [Schmidt (1962), p. 179-216].

30. [Luther (1541a)]

31. [Luther (1541b)]

32. Même si cela peut surprendre, il est en fait très facile de comprendre pourquoi il y a eu autant de gravures et de nouvelles gravures. D'une part, les bois ne voyageaient en général pas d'un imprimeur à l'autre et si tel imprimeur voulait imprimer la bible, il devait refaire graver des illustrations. Par ailleurs les bois s'usaient et il pouvait être nécessaire d'en réaliser de nouveaux. À cela s'ajoute la volonté de renouveler les illustrations et de faire intervenir de nouveaux artistes.

33. [Luther (1545)]

34. Cf. [Schmidt (1962), p. 222-223]. Pour les graveurs de la bible de Luther, on pourra aussi se reporter à [Zimmermann (1973)]. Pour les imprimeurs de Wittenberg, cf. [Thomas (2018)].

35. Cf. [Röll (1992)]. Harjes fournit un panorama des livres d'images de la Renaissance, dans le monde germanophone, pour la période 1533-1600 et couvre notamment les livres d'images bibliques, mais non les bibles illustrées [Harjes (2008)]. On pourra s'y reporter pour plus de contexte sur les livres d'images bibliques de Beham, Solis, de Salomon, d'Amman et de Stimmer. Les ouvrages d'illustrations bibliques semblent avoir commencé en 1533, cf. Kammerer [Kammerer (2012)].

tions de Beham ³⁶, Schüuffelin ³⁷, Holbein ³⁸, Brosamer ³⁹, Salomon ⁴⁰, Solis ⁴¹, Amman ⁴², Eskrich ⁴³, etc., auxquelles viendront s'ajouter celles de Stimmer ⁴⁴. Dans certains cas, ces illustrations bibliques étaient des sélections d'un ensemble plus vaste. Ainsi, les illustrations bibliques de Solis et d'Amman ont été intégrées dans des bibles complètes en 1560 et 1564. Les sélections ne comprennent de ce fait pas forcément toutes les gravures réalisées par ces artistes.

Et au même moment où apparaissaient ces illustrations bibliques, on a aussi eu l'émergence de bibles pour enfants ⁴⁵, en grande partie basées sur le modèle du *Passional* publié par Luther en 1529 ⁴⁶.

3.1.2 La gravure comme source première

Avant de passer en revue les peintures et autres réalisations de Stimmer en rapport avec l'horloge astronomique, il paraît nécessaire de faire un petit panorama de quelques artistes qui ont précédé Stimmer. Nous allons essentiellement nous limiter au domaine de la gravure, car il nous semble que dans le cas de Stimmer, c'est la gravure (et même la gravure sur bois) qui représente la principale source d'inspiration pour les contenus ⁴⁷. La peinture, quant-à-elle, est sans doute davantage une source technique, comme Stolberg l'a finalement déjà relevé.

36. [Beham (1533)]

37. [Schüuffelin (1537)]

38. [Holbein (1538b)]

39. [Brosamer (1551a)]

40. [Paradin (1553a)]

41. [Solis (1560)]

42. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

43. Cf. [Gueroult et Eskrich (1564)], [Simeoni et Eskrich (1565)] (traduction italienne) et [Pontoux et Eskrich (1570)].

44. Cf. [Fischart et Stimmer (1576)]. Les gravures de Stimmer ont été intégrées dans la bible latine imprimée par Gwarin en 1578 [Gwarin (1578)] et 1591 [Gwarin (1591)] (voir à ce sujet [Beaujean et Tanner (2014c), p. 78, 80-81]).

45. Cf. [Bottigheimer (1993)], [Bottigheimer (1996), p. 23]. Un exemple de telle bible est la *Kleyne Bibel* de Widenmann [Widenmann (1549)], cf. [Reents et Melchior (2011)].

46. [Luther (1529)] Cf. aussi [Harjes (2008), p. 81-84] et [Rümelin (2002), p. 201-203] sur la fonction pédagogique des illustrations pour Luther. Rümelin souligne l'intérêt des images pour pouvoir mieux mémoriser la bible.

47. Pour l'histoire de la gravure et les différentes techniques, nous renvoyons notamment aux ouvrages de Friedländer [Friedländer (1921)] (essentiellement sur le 15^e et 16^e siècle), d'Andresen [Andresen (1864-1878)], de Bartsch [Bartsch (1802-1821)], de Passavant [Passavant (1860-1864)] et à la série *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, dont les volumes 79-82 sont consacrés à Stimmer [Beaujean et Tanner (2014a), Beaujean et Tanner (2014b), Beaujean et Tanner (2014c), Beaujean et Tanner (2014d)]. D'autres catalogues de fac-similés sont donnés dans la bibliographie et peuvent permettre d'approfondir le sujet (cf. notamment [Hirth et Muther (1893)], [Geisberg (1923-1924), Geisberg (1930)], [Geisberg (1974)], [Alexander et Strauss (1977)], [Strauss (1975a), Strauss (1975b), Strauss (1975c)], [Strauss (1973)], [Lippmann (1889-1899)], [Kristeller (1911), Kristeller (1922)], [Musper (1964)], [Strauss (1988)]).

Par ailleurs, les artistes que nous évoquons sont rarement les graveurs eux-mêmes. Ceux qui ont gravé les bois ne sont pas toujours connus et le dessinateur ou peintre est souvent appelé graveur dans la littérature, même s'il n'a pas réalisé les gravures qu'on lui attribue. Comme le dit Friedländer⁴⁸, une question à laquelle il est difficile de répondre, est de savoir si les grands maîtres comme Dürer ou Holbein ont gravé leurs travaux eux-mêmes. Pour Friedländer, cependant, celui qui est le véritable auteur d'une gravure est celui qui a réalisé l'œuvre en ayant en vue la gravure, qu'il ait effectivement gravé le bois ou non⁴⁹. Nous indiquerons donc les noms des graveurs si nous les connaissons, et en général, il faudra supposer qu'une « gravure » de Holbein, par exemple, est le résultat d'un projet conçu par Holbein, mais pas nécessairement gravé par lui.

Il faut enfin comprendre qu'il y avait une certaine circulation entre les artistes et imprimeurs. Chaque artiste et chaque graveur était établi dans une ville et avait des relations avec des imprimeurs ou d'autres clients, comme des

Sur l'histoire de la gravure plus particulièrement en Alsace, nous renvoyons au panorama d'Ohl des Marais [Ohl des Marais (1928), Ohl des Marais (1929), Ohl des Marais (1930)] et, pour le début du 16^e siècle, aux catalogues de Cécile Dupeux *et al.* [Dupeux *et al.* (1992), Dupeux *et al.* (2000), Dupeux *et al.* (2009)] où sont notamment décrites les gravures imprimées par Jean Grüninger à Strasbourg. On pourra aussi consulter les recueils de Schramm et Möller [Schramm et Möller (1920-1937)], notamment les volumes 19 [Schramm (1936)] et 20 [Schramm (1937)] sur les imprimeurs strasbourgeois. On trouvera aussi des informations sur la gravure à Strasbourg à la fin du 15^e siècle et dans la première moitié du 16^e siècle chez Kristeller [Kristeller (1888)] et Bartrum [Bartrum (1995), p. 64-80].

Pour l'histoire de la gravure en Suisse, on pourra consulter Baud-Bovy [Baud-Bovy (1935)] et Ganz [Ganz (1960)] en plus des ouvrages déjà mentionnés plus haut. Pour les peintres de Schaffhouse antérieurs à Stimmer, on pourra aussi voir l'étude de Hans Rott [Rott (1925/1926)].

Les ouvrages consacrés aux différents graveurs couvrent en général aussi les imprimeurs qui sont d'ailleurs quelquefois d'anciens graveurs. C'était par exemple le cas pour l'imprimeur strasbourgeois Bernhard Jobin (décédé en 1593).

Le grand ouvrage de Ritter [Ritter (1955)] donne un panorama de l'imprimerie en Alsace aux XV^e et XVI^e siècles, mais détaille aussi les graveurs impliqués et notamment ceux qui étaient aussi imprimeurs. On y trouvera aussi des éléments sur les imprimeurs Jobin et Rihel avec lesquels Stimmer a travaillé. On pourra aussi compléter l'ouvrage de Ritter par celui de Benzing sur les imprimeurs des 16^e et 17^e siècles classés par villes [Benzing (1963)]. Pour l'histoire de l'imprimerie à Strasbourg, on pourra aussi se reporter à [Chrisman (1982)], [Bischoff (2018)] et aux notes de Louis Schlaefli [Schlaefli (2016)]. Pour Jobin, cf. [Brockstieger (2018)]. Pour les feuilles volantes de Jobin (notamment sur l'horloge astronomique), voir l'article de Weber [Weber (1976)]. Enfin, des monographies ou articles ont aussi été publiés sur divers imprimeurs dont il est question dans cet ouvrage, par exemple sur Lufft [Mejer (1923)], Feyerabend [Oertel (1983)], ou encore Froschauer [Leu (2018)], [Sigris (2011), p. 112-115]. Pour compléter ce panorama, il serait utile d'approfondir les imprimeurs de Nuremberg, de Francfort, d'Augsbourg, de Cologne, de Bâle et de Zürich, pour ne citer que les principales villes à l'origine des ouvrages mentionnés ici.

Pour Stimmer en particulier, outre le catalogue Hollstein déjà mentionné, on pourra se reporter à Bartsch [Bartsch (1808)], Andresen [Andresen (1866)], Passavant [Passavant (1862)] et au catalogue de 1984 [Geelhaar *et al.* (1984)].

48. [Friedländer (1921), p. 13]

49. [Friedländer (1921), p. 15]

municipalités, des évêchés, des monastères, ou de riches bourgeois. Chaque artiste était naturellement en contact avec les réalisations d'autres artistes, les artistes circulaient, mais surtout les œuvres imprimées circulaient⁵⁰. Les bois des gravures pouvaient aussi circuler, prêtés par un imprimeur à un autre, ou emporté avec lui par un graveur. Pour Strasbourg, Ohl des Marais indique que les imprimeurs du début du 16^e siècle « se prêtaient mutuellement leurs clichés, et ils faisaient paraître des livres dont les illustrations n'avaient quelquefois aucun rapport avec le texte. En outre, dans un même ouvrage une gravure pouvait être répétée plusieurs fois »⁵¹.

Tout cela avait pour conséquence que chaque artiste avait une certaine connaissance de ses confrères et quelquefois s'en inspirait. Il est certain que confronté à une gravure d'un autre artiste, untel pouvait en reprendre des idées, voire la reprendre totalement, peut-être lorsque l'imprimeur lui demandait de le faire et que le bois d'origine n'était pas ou plus disponible ou trop usé. Ou simplement si l'imprimeur voulait faire du neuf. Il y avait une certaine circulation des œuvres.

Les exemples de copies ou d'emprunts sont multiples. Nous avons cité le cas de Cranach copiant l'Apocalypse de Dürer, mais nous citons encore plus loin le cas de Baldung copiant en 1511 des gravures de Burgkmair de 1510.

Les copies peuvent aussi être transfrontalières. Un exemple qui a été bien étudié est celui du graveur lyonnais Bernard Salomon. Ainsi, Salomon s'est notamment inspiré de Sebald Beham (qui s'était inspiré de Holbein) et Holbein⁵². Salomon a aussi été influencé par Dürer et par d'autres⁵³.

Comme l'écrit Brun⁵⁴ sur le livre illustré en France, « Les emprunts faits à l'Allemagne et à la Suisse sont si fréquents à cette époque, que lorsqu'on rencontre dans un livre du début du XVI^e siècle, un bois de facture originale, il faut s'assurer d'abord s'il ne s'agit pas d'une copie d'un modèle étranger. »

Dans l'autre sens, Jost Amman et Virgil Solis se sont inspirés des suites de Salomon⁵⁵ ou d'Eskrich⁵⁶. Comme le dit Lejeune⁵⁷, la « copie était monnaie courante, on ne cherchait pas vraiment à la dissimuler. »

Et c'est aussi le cas pour Stimmer. Celui-ci connaissait au moins en partie le travail de Salomon, puisqu'il s'en est inspiré pour une série de gravures de

50. D'excellents exemples sont donnés par Smith au sujet des échanges entre Dürer et d'autres artistes, comme par exemple Lucas van Leyden [Smith (2011)].

51. [Ohl des Marais (1929), p. 694]

52. Cf. notamment Brun [Brun (1930), ch. VIII]. Brun [Brun (1930), p. 96-101], citant Rondot, détaille l'influence particulière à Lyon des Figures de la Bible [Holbein (1538b)] et des Simulacres de la Mort [Holbein (1538a)] de Holbein, tous deux de 1538. Cf. aussi [Brun (1969)] et Lejeune [Lejeune (2022), p. 159].

53. [Lejeune (2022), p. 157]

54. [Brun (1930), p. 55]

55. [Lejeune (2012), p. 212]

56. Les figures de la bible de 1571 d'Amman [Amman (1571)] s'inspireraient en partie des bois de Pierre Eskrich de 1564 [Gueroult et Eskrich (1564)]. Cf. [Engammare (1995), p. 158].

57. [Lejeune (2012), p. 213]

musiciennes gravées vers 1575⁵⁸. En fait, Stimmer connaissait indéniablement la plupart des artistes intervenant dans les ouvrages imprimés à grande circulation, au moins par leurs principales œuvres. Il ne pouvait ignorer son compatriote Jost Amman qui avait le même âge que lui. Nous verrons d'ailleurs plus loin comment Amman a pu influencer Stimmer.

3.2 Quelques artistes

À partir du moment où Stimmer a été très impliqué dans l'illustration d'ouvrages, ceux des artistes qui l'ont probablement le plus influencé étaient aussi ceux qui avaient illustré la bible ou créé des séries particulières comme pour l'Apocalypse, ou encore des séries thématiques profanes, mais largement diffusées, comme celles des enfants des planètes sur lesquelles nous reviendrons.

Nous allons par conséquent passer en revue quelques artistes de Dürer à Amman, compatriote et contemporain de Stimmer, approximativement dans un ordre chronologique et en nous intéressant surtout à l'œuvre gravée. Un seul de ces artistes n'est pas germanique, mais a eu des relations étroites avec les graveurs allemands ou suisses. Bien d'autres artistes mériteraient d'être mentionnés, mais le cadre limité de ce panorama qui se veut représentatif nous empêche d'évoquer Schüffelin, Aldegrever, Altdorfer, Springinklee, Breu, Weiditz, Graf, Manuel, Leu et beaucoup d'autres. Ces artistes, actifs de la fin du 15^e siècle jusqu'à l'époque de Stimmer, ont tous réalisé des œuvres que Stimmer a pu avoir vues, et dont nous avons, dans certains cas, la quasi-certitude qu'elles l'ont inspiré. Nous ne limitons pas pour autant les influences de Stimmer à ces artistes, mais cela nous permettra de préciser un peu le paysage artistique dans lequel évoluait Stimmer.

3.2.1 Albrecht Dürer (1471-1528)

Dürer naît à Nuremberg en 1471 et son père était orfèvre⁵⁹. Il commence à apprendre ce métier, avant que l'attrait de la peinture ne l'amène dans l'atelier de Michael Wolgemut (1434-1519)⁶⁰ qui fut, en 1493, l'un des deux auteurs des

58. Cf. [Beaujean et Tanner (2014a), p. 83-93], [Lejeune (2017), p. 357-359] et [Lejeune (2022), p. 239, 369-374].

59. Les ouvrages sur Dürer sont innombrables et nous ne tenterons pas d'en faire une liste exhaustive. Pour des éléments biographiques ou sur l'œuvre de Dürer, nous renvoyons notamment à [Smith (1983)] (en particulier les pages 96-129), [Bott et Montebello (1986)], [Kunze (1993), Textband, p. 181-191], [Bartrum (1995), p. 22-63], [Bartrum (2002)], [Hess et Eser (2012)], [Panofsky (2012)], [Berger (2004)] (aperçu de l'œuvre dessinée), au catalogue de l'exposition « Dürer et son temps » [Brugerolles (2012)] et au catalogue de l'exposition du château de Chantilly [Deldicque et Vrand (2022)] (synthèse sur la gravure de Dürer).

60. Sur Wolgemut, cf. [Smith (1983), p. 92].

gravures de la chronique de Nuremberg de Schedel ⁶¹ dont nous reparlerons. Dürer reste chez Wolgemut de 1486 à 1490. Il est probable que Wolgemut travaillait déjà à la fin des années 1480 au *Schatzbehalter* (1491) ⁶², considéré aujourd'hui comme l'un des plus beaux incunables. L'imprimeur de cet ouvrage, Koberger, était le parrain de Dürer. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, il avait aussi imprimé l'une des premières bibles illustrées (1483) ⁶³ et la chronique de Schedel (chronique de Nuremberg) (1493) ⁶⁴. Dürer est certainement aussi influencé par les ouvrages illustrés imprimés à Ulm, et par les gravures sur cuivre de Martin Schongauer (c1450-1491), comme par exemple sa *Tentation de Saint Antoine* (vers 1470-1475) ⁶⁵.

Après son apprentissage chez Wolgemut, Dürer va faire ses quatre années de *Wanderjahre* à Colmar, Strasbourg, Bâle et ailleurs. Mais il ne peut rencontrer Schongauer qui vient de décéder. À Strasbourg et Bâle, l'industrie du livre procure à Dürer des possibilités plus variées que la fabrication de retables ⁶⁶. À Bâle, Dürer semble avoir illustré *Der Ritter von Turn* (1493) ⁶⁷ et il a peut-être été impliqué dans l'illustration de la *Nef des fous* de Brant parue en 1494 ⁶⁸. Dürer va peut-être ensuite en Italie, éventuellement à Venise ⁶⁹.

De retour à Nuremberg, il ouvre son propre atelier. À partir de ce moment-là, il ne travaille plus qu'occasionnellement pour d'autres imprimeurs, car il imprime lui-même ses gravures. L'une des œuvres intéressantes de cette période à lui être attribuées est une feuille volante de 1496 avec un poème du médecin Dietrich Ulsen sur la syphilis qui apparaît cette année-là à Nuremberg ⁷⁰. Dürer l'illustre en plaçant un malade sous le signe des cieux, en mettant en évidence une conjonction de planètes dans le Scorpion en 1484, l'année d'apparition de la maladie.

Mais la principale œuvre de cette période est bien sûr la série de l'Apocalypse qui paraît en 15 planches en 1498 ⁷¹. Ces planches sont, pour autant que nous le sachions, une œuvre personnelle de Dürer et non un travail de commande comme cela a souvent été le cas ailleurs ⁷². Cette série a eu une grande influence

61. Cette chronique a été éditée en latin et en allemand [Schedel (1493a), Schedel (1493b)]. Sur Hartmann Schedel (1440-1514), cf. [Pilz (1977), p. 102-103] et [Smith (1983), p. 39-40]. Sur la chronique de Nuremberg, cf. [Schmidt (1962), p. 55-62], [Smith (1983), p. 94-95], [Bott et Montebello (1986), p. 232-235] et [Colbus et Hébert (2009)].

62. [Fridolin (1491)] Cf. [Smith (1983), p. 92-93] et [Bott et Montebello (1986), p. 231-232].

63. [Koberger (1483)]

64. [Schedel (1493a), Schedel (1493b)]

65. [Deldicque et Vrand (2022), p. 46-49]

66. [Friedländer (1921), p. 51]

67. [La Tour Landry (1493)], [Brüggemann et Brunken (1987), c. 739-778]

68. [Brant (1494)] Signalons qu'en 1572 Stimmer réalise aussi les gravures d'une édition de la *Nef des fous* imprimée à Bâle [Beaujean et Tanner (2014a), p. 202-227].

69. Cf. [Luecking (2018)] et [Deldicque et Vrand (2022)].

70. [Dackerman (2011), p. 80-81]

71. Cf. [Smith (1983), p. 96-129], [Bott et Montebello (1986), p. 272-275], [Hess et Eser (2012)] et [Deldicque et Vrand (2022), p. 84-93].

72. [Arndt (1989), p. 256-257]

comme nous le verrons par la suite et elle a beaucoup été copiée. En 1502, par exemple, Hieronymus Greff en a imprimé une copie à Strasbourg⁷³. Les gravures de Dürer ont certainement influencé Stimmer, mais probablement seulement indirectement⁷⁴.

Vers 1498/1499, Dürer réalise aussi une gravure sur cuivre d'*Hercule à la croisée des chemins*, que nous évoquerons plus loin⁷⁵. Entre 1497 et 1510, il réalise aussi une série de onze gravures de la passion du Christ (la « Grande Passion »). L'ouvrage a été imprimé en 1511⁷⁶. En 1502, il réalise trois gravures pour le *Quatuor Libri Amorum* du poète Conrad Celtès⁷⁷. En 1504, Dürer réalise l'illustration de titre de l'ouvrage *De scientia motus orbis*⁷⁸ de l'astronome perse Masha'allah édité par l'astronome Johannes Stabius (c1460-1522)⁷⁹. Cette année-là, il grave aussi sur cuivre *Adam et Ève*⁸⁰.

Vers 1505-1507, Dürer fait un séjour à Venise⁸¹ et confie la direction de son atelier à Baldung. En 1506 à Venise, il réalise notamment la peinture de *La Vierge de la fête du rosaire*. Il réalise ensuite plusieurs de ses tableaux les plus célèbres, dont son *Adam et Ève* (1507).

Au début du 16^e siècle, la bibliothèque de Regiomontanus (1436-1476), le plus grand astronome européen de cette époque, se trouvait encore à Nuremberg. Il est à-peu-près certain que Dürer y a eu accès et qu'elle lui a permis de se former aux mathématiques et à la géométrie⁸².

Dürer réalise aussi une « Petite passion », une série de 36 gravures, aussi parue en 1511⁸³. Cette série s'achève par le jugement dernier sur lequel nous reviendrons. Et toujours en 1511, Dürer achève sa série de neuf gravures sur la vie de Marie⁸⁴.

Entre 1512 et 1515, Dürer réalise quatre gravures d'instruments scientifiques pour Stabius⁸⁵.

En 1513-1514, Dürer réalise trois de ses plus célèbres gravures, à savoir *Le*

73. [Ohl des Marais (1928), p. 268-269] La série de Greff a été réimprimée en fac-similé dans les années 1890.

74. Oestmann suppose que Stimmer s'est inspiré de la gravure de Dürer pour son panneau de la Femme de l'Apocalypse [Oestmann (2020), p. 87] mais nous ne pensons pas que ce soit le cas.

75. Cf. [Bartrum (2002), p. 245]. Cette gravure est basée sur un dessin que Dürer a probablement réalisé lors de son premier voyage en Italie.

76. Cf. [Bartrum (2002), p. 173-179] et [Deldicque et Vrand (2022), p. 157-165].

77. [Celtès (1502)]

78. [Masha'allah ibn Atharî (1504)]

79. Sur Stabius, cf. [Pilz (1977), p. 163-166].

80. Cf. [Smith (1983), p. 104], [Bott et Montebello (1986), p. 293-295], [Bartrum (2002), p. 150-151], [Dackerman (2011), p. 234-235] et [Deldicque et Vrand (2022), p. 114-115].

81. [Deldicque et Vrand (2022)]

82. Luecking écrit qu'en 1509 Dürer aurait racheté toute la bibliothèque [Luecking (2018)], mais cette affirmation ne semble pas corroborée par Andrews [Andrews (2016)].

83. Cf. [Kunze (1993), Bildband, p. 40-41] et [Bartrum (2002), p. 251-253].

84. Cf. [Kunze (1993), Bildband, p. 42-43] et [Bartrum (2002), p. 281].

85. [Marr (2018)]

Chevalier, la Mort et le Diable (1513)⁸⁶, *Melencolia I* (1514)⁸⁷ et *Saint Jérôme dans sa cellule* (1514)⁸⁸. La gravure *Melencolia I*⁸⁹ montre l'intérêt de Dürer pour les mathématiques, et nous y reviendrons.

En 1515, Dürer grave son célèbre rhinocéros⁹⁰. La même année, lui et les astronomes Johannes Stabius⁹¹ et Konrad Heinfogel (décédé en 1517)⁹² créent les premières cartes célestes imprimées en Europe⁹³, sur lesquelles nous reviendrons aussi lorsque nous examinerons le globe peint par Stimmer pour l'horloge astronomique. Il réalise aussi en 1515 avec Stabius une carte (plane) du monde sous forme de sphère⁹⁴.

Dans les années 1510, l'empereur Maximilien I^{er} (1459-1519) a commandé un certain nombre de travaux typographiques où divers artistes ont pu s'illustrer⁹⁵. Beaucoup de ces travaux sont cependant resté inachevés.

Ainsi, en 1516, Dürer illustre, avec Cranach, Baldung et Burgkmair, le livre de prière de l'empereur⁹⁶. Puis, en 1518, Dürer participe à réalisation de la grande gravure du « *Grand Char triomphal de l'empereur Maximilien I^{er}* », formée de huit blocs et mesurant 2,4 m de long⁹⁷. Il participe aussi à la même époque avec Hans Burgkmair et d'autres artistes à la réalisation de l'immense gravure de l'*Arc de triomphe de Maximilien*, formée de 195 blocs et mesurant 3 m de large et 3,5 m de haut⁹⁸.

Au début des années 1520, Dürer voyage encore aux Pays-Bas. Enfin, en 1525, Dürer publie encore un grand traité de géométrie pratique⁹⁹, en 1527 un traité sur les fortifications¹⁰⁰ et en 1528 un traité sur les proportions¹⁰¹. Dürer mourut en 1528 à Nuremberg.

Pour Friedländer, Dürer a été le premier à atteindre la perfection dans l'art

86. Cf. [Smith (1983), p. 109] et [Bott et Montebello (1986), p. 310-311]

87. Cf. [Smith (1983), p. 111], [Bott et Montebello (1986), p. 312-313] et [Dackerman (2011), p. 366-367].

88. Cf. [Smith (1983), p. 110] et [Bott et Montebello (1986), p. 314-315].

89. Cf. [Smith (1983), p. 96-129] et [Bartrum (2002), p. 186-189].

90. [Bartrum (2002), p. 285-292]

91. Sur Stabius, cf. [Pilz (1977), p. 163-166].

92. Sur Heinfogel, cf. notamment [Schottenloher (1917)] et [Pilz (1977), p. 148-151].

93. Cf. [Smith (1983), p. 114] et [Bott et Montebello (1986), p. 315-316]. Mais comme le souligne Luecking, une carte céleste a déjà été imprimée en Chine en 1092 [Luecking (2018)] (carte de Su Song (1020-1101), publiée dans le livre 新儀象法要).

94. [Dackerman (2011), p. 332-333]

95. Cf. [Friedländer (1921), p. 96-102] et [Tersch (2012)].

96. On en trouvera deux extraits en [Kunze (1993), Textband, p. 224-244]. Voir aussi [Cottin (2010)].

97. Cf. [Smith (1983), p. 120-121].

98. Cf. [Smith (1983), p. 112-113] et [Bartrum (2002), p. 194-197].

99. [Dürer (1525)] (traduit en latin en 1532). Cf. [Kunze (1993), Bildband, p. 44-46] et [Günther (1988), p. 58-68].

100. [Günther (1988), p. 180-193]

101. Cf. [Smith (1983), p. 129] et [Dackerman (2011), p. 236-239]. Sur la « quête » de Dürer des proportions idéales, voir aussi [Deldicque et Vrand (2022), p. 119-131].

imprimé ¹⁰². Il a notamment eu comme collaborateurs Hans Baldung, les frères Beham et Georg Pencz, dont il est question plus loin. Dürer attendait de ses élèves qu'ils copient ses gravures, dessins et peintures pour apprendre son style ¹⁰³.

3.2.2 Lucas Cranach l'Ancien (c1472-1553)

Lucas Cranach l'Ancien est avec Dürer l'un des deux plus grands peintres allemands du XVI^e siècle ¹⁰⁴. Il naît vers 1472 à Cronach, près de Bamberg. Ce n'est qu'en 1505, lorsqu'il vient à Wittenberg, qu'il entre dans l'Histoire ¹⁰⁵. Il doit l'essentiel de sa notoriété à son amitié avec Luther et pourtant, comme le relève Cottin ¹⁰⁶, son implication dans la Réforme reste encore peu connue.

Cranach a développé son art d'une manière authentique et originale entre 1500 et 1510. On connaît mal sa jeunesse et sa période de formation. On sait cependant qu'il a séjourné quelques temps à Vienne vers 1503. En 1505, il devient le peintre officiel de la cour de Saxe.

En 1505, Cranach réalise notamment une gravure représentant l'adoration du Christ sur le cœur sacré ¹⁰⁷. L'ascension de Marie Madeleine (apparemment inspirée d'une gravure similaire de Dürer) date de la même période. En 1506, Cranach grave un Saint Georges debout ¹⁰⁸. En 1508, il réalise une gravure de la décapitation de Saint Jean-Baptiste, mais aussi le jugement de Paris. En 1508-1509, Cranach illustre le livre des saints de Wittenberg (*Wittenberger Heiligtumsbuch*) ¹⁰⁹. En 1509, il réalise une gravure de Saint Jérôme dans la nature. La même année, il produit la suite de la Passion, une série de 14 gravures.

Après 1510, il devient difficile de délimiter les réalisations de Cranach dans le domaine de la gravure et notamment de savoir ce qu'ont fait ses fils ou assistants dans l'atelier de Wittenberg.

Vers 1510-1515, Cranach réalise une série des apôtres. Il s'agit d'une série de quatorze bois intitulée *Le Christ, les apôtres et saint Paul* ¹¹⁰. Vers 1512, il réalise aussi une série de douze bois sur *Le martyre des douze apôtres* ¹¹¹. Certains de ces bois peuvent avoir inspiré Stimmer dans ses gravures pour l'histoire des martyrs

102. [Friedländer (1921), p. 50]

103. [Smith (1983), p. 45-52]

104. Pour des éléments biographiques sur Cranach, on pourra consulter le catalogue de 1974 [Koepplin et Falk (1974)], mais aussi [Kunze (1993), Textband, p. 202-212], Bartrum [Bartrum (1995), p. 166-178], Lindau [Lindau (1883)] et Röttinger [Röttinger (1921b)]. Pour Cranach (l'Ancien et le Jeune) et la bible, cf. [Zimmermann (1973)], notamment pages 37 et 55. Un article plus récent sur certains aspects de Cranach est celui de Cottin [Cottin (2010)].

105. [Friedländer (1921), p. 110]

106. [Cottin (2010)]

107. [Koepplin et Falk (1974), p. 58-59]

108. [Koepplin et Falk (1974), p. 60-62]

109. Cf. [Kunze (1993), Bildband, p. 55].

110. [Koepplin et Falk (1974), p. 558]

111. [Merback (1998)]

de Rabus ¹¹². En 1516, Cranach réalise une gravure du sermon de Jean-Baptiste.

Vers 1513, Cranach réalise un calendrier perpétuel ¹¹³.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut avec Dürer, Cranach a participé à un certain nombre de travaux commandés par l'empereur Maximilien I^{er}. Ainsi en 1516, il illustre, avec Dürer, Baldung et Burgkmair, le livre de prière de l'empereur ¹¹⁴.

En 1518, il réalise le tableau *Der Sterbende* ¹¹⁵ (figure 90), sur lequel nous reviendrons lorsque nous discuterons du discours eschatologique de l'horloge. En 1519, il réalise une gravure de sainte Catherine.

À partir de 1520, l'atelier de Cranach reçoit des commandes pour des pages de titre ou des illustrations d'écrits de Luther. On en trouvera quelques exemples chez Kunze ¹¹⁶. Cranach est à l'origine d'une importante iconographie protestante et Cottin le voit même comme à l'origine de l'iconographie luthérienne. Ainsi, le *Passional Christi und Antichristi*, pamphlet anti-papiste de 1521, est presque exclusivement un album d'images gravées par Cranach ¹¹⁷. Et en 1522, Cranach réalise des gravures pour l'Apocalypse ¹¹⁸ dans le Nouveau Testament de Luther ¹¹⁹. Au plus tard en 1527, il réalise une gravure de la création d'Ève ¹²⁰ qui s'inspire beaucoup de la gravure réalisée par Holbein en 1523 ¹²¹.

Cranach a une grande influence à Wittenberg, il possède plusieurs maisons, il a possédé une imprimerie et il a été à plusieurs reprises maire de la ville ¹²². Et bien que protestant convaincu, cela ne l'empêche pas d'exécuter des œuvres pour des commanditaires catholiques ¹²³.

Parmi les collaborateurs de Cranach, il y a ses deux fils, Hans (décédé en 1537) et Lucas (1515-1586). Friedländer pense que Cranach avait déjà laissé la direction de l'atelier à ses fils avant 1537 ¹²⁴.

Cranach illustre en 1529 la seconde édition du grand catéchisme (*Deusch Catechismus*) de Luther. En 1529, il peint aussi le thème de la *Loi et Évangile*, selon les directives de Luther.

Il est intéressant de mentionner la peinture de la « Vierge à l'enfant » (*Gnadenbild Mariahilf*) qui date sans doute de 1537, voire plus tard. Cette peinture, quoique protestante, est devenue un objet de dévotion dans la cathédrale

112. [Rabus (1571-1572)] et [Beaujean et Tanner (2014a), p. 186-200].

113. [Dackerman (2011), p. 288-289]

114. On en trouvera deux extraits en [Kunze (1993), Textband, p. 224-244]. Voir aussi [Cottin (2010)].

115. [Koepplin et Falk (1974), p. 466-467]

116. [Kunze (1993), Bildband, p. 55-61]

117. Cf. [Koepplin et Falk (1974), p. 330-331] et [Stirm (1989), p. 717].

118. [Koepplin et Falk (1974), p. 332-333]

119. [Luther (1522)]

120. [Luther (1527)]

121. [Koepplin et Falk (1974), p. 280-281]

122. [Cottin (2010)]

123. [Cottin (2010)]

124. [Friedländer (1921), p. 117]

d'Innsbruck et dans le Tyrol. Le tableau a été beaucoup copié ¹²⁵.

Cranach réalise aussi les gravures du *Hortulus Animae* publié par Georg Rhau en 1548 d'après des dessins de Hans Brosamer ¹²⁶ et dont le jugement dernier sera évoqué plus loin.

Après la bataille de Mühlberg (1547), Cranach suit le prince-électeur et meurt à Weimar en 1553.

3.2.3 Hans Burgkmair (1473-1531)

Hans Burgkmair naît en 1473 à Augsbourg ¹²⁷. Son père était peintre et il a envoyé Hans faire son apprentissage chez Martin Schongauer (dont le père était d'Augsbourg) (c1450-1491) à Colmar vers 1488 ¹²⁸.

Le plus ancien tableau attribué à Burgkmair est celui de Geiler de Kaysersberg en 1490 ¹²⁹. Burgkmair était avant tout peintre et a réalisé bien d'autres tableaux et notamment des retables, mais nous nous limiterons ici à mentionner quelques étapes marquantes de son œuvre gravée. Dans ce contexte, après son retour à Augsbourg, Burgkmair a principalement travaillé à l'illustration de missels. Vers 1500, il est allé à Cologne et peut-être aux Pays-Bas. Il est peu probable qu'il soit déjà allé en Italie à cette époque ¹³⁰.

L'une des plus anciennes gravures qui lui est attribuée est de 1499 ¹³¹, et représente la Vierge avec les saints patrons de Constance, manifestement pour un missel. Autour de 1500, il participe à la réalisation du « cycle des basiliques », un ensemble de peintures créées pour l'ancien couvent dominicain Sainte Catherine d'Augsbourg. Hans Holbein l'Ancien a aussi travaillé à ce cycle ¹³².

En 1502, il réalise les deux grandes gravures du Missel de Freising pour l'imprimeur Ratdolt. Il est probable que pendant l'été 1507 il ait voyagé en Italie du nord et notamment à Venise et Florence ¹³³. En 1507, il réalise un Saint Luc peignant la Madonne. En 1508, il réalise la page de titre du *Dyalogus* de Johannes Stamler. Il réalise la même année trois gravures pour le *Predigen Teutsch* de Geiler de Kaysersberg, mais aussi une gravure en plusieurs blocs sur les peuples

125. [Cottin (2010)]

126. Cf. [Luther et al. (1548)], [Gotzkowsky (2012), p. 283] et [Koeplin et Falk (1974), p. 398].

127. Pour des éléments biographiques sur Burgkmair, on consultera prioritairement [Falk (1968)] et pour des compléments [Burkhard (1934)], [Falk et al. (1973)], [Kroll et Schade (1974)], et [Arndt (1989)]. Pour l'activité de Burgkmair comme peintre, on consultera surtout [Jakupski (1984)].

128. [Burkhard (1934), p. 7], [Falk et al. (1973)] Il faut cependant noter que Burgkmair ne semble pas s'être lancé dans la gravure sur cuivre que Schongauer connaissait pourtant bien. Sur Schongauer, voir en particulier [Ohl des Marais (1928), Ohl des Marais (1929)].

129. [Burkhard (1934), p. 7], [Jakupski (1984), p. 5]

130. [Falk et al. (1973)]

131. [Friedländer (1921), p. 84]

132. [Jakupski (1984), p. 13-43]

133. [Falk et al. (1973)]

d'Afrique et d'Inde sur la base du récit de voyage de Balthasar Sprenger¹³⁴. En 1508-1509, il réalise les illustrations du *Haller Heiltumsbuch*.

En 1510, il illustre aussi une édition du « *Das Buch Granatapfel* » de Geiler von Kaysersberg. Ses gravures ont ensuite été copiées librement par Baldung en 1511¹³⁵.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut avec Dürer, Burgkmair a participé à un certain nombre de travaux commandés par l'empereur Maximilien I^{er}¹³⁶. Ainsi, entre 1509 et 1512, il réalise les gravures de la *Généalogie de l'empereur Maximilien I^{er}*¹³⁷.

Vers 1510, Burgkmair réalise des séries de gravures pour les sept péchés, les sept vertus et les sept planètes¹³⁸.

En 1511, il réalise les gravures du *Carmen ad libellum ut sibi patronum querat Virtus et voluptas*¹³⁹ où l'une d'elles représente le choix entre la vertu et la volupté (figure 87), qui nous intéressera pour les peintures de Stimmer sur l'horloge.

Burgkmair participe ensuite avec Hans Schüffelin et Leonhard Beck à l'illustration d'un roman historique de l'Empereur, le *Theuerdank*, qui a été publié en 1517. Ce livre est notamment connu pour ses innovations typographiques. Burgkmair a ensuite travaillé à l'illustration du roman autobiographique *Der Weisskunig* (le roi blanc), mais ce travail n'a jamais été achevé et seulement publié en 1775.

En 1516, il illustre encore, avec Dürer, Cranach et Baldung, le livre de prière de l'empereur¹⁴⁰. Il participe aussi à la même époque avec Dürer et d'autres artistes à la réalisation de l'immense gravure de l'*Arc de triomphe de Maximilien*, formée de 195 blocs et mesurant 3 m de large et 3,5 m de haut¹⁴¹.

En 1518 et 1519, il réalise encore deux grands retables (*Johannesaltar* et *Kreuzigungsaltar*)¹⁴². Puis viennent en 1519 une série de quatre feuilles sur la puissance des femmes (Samson et Dalila, David et Bethsabe, etc.)¹⁴³.

En 1523, Burgkmair réalise les gravures de l'Apocalypse pour le Nouveau Testament de Silvan Otmar paru en 1523¹⁴⁴. Ces gravures n'avaient comme prédécesseurs que celles de Dürer et de l'école de Cranach¹⁴⁵.

134. [Dackerman (2011), p. 326-331]

135. Cf. illustrations 43 à 52 de [Falk et al. (1973)].

136. [Burkhard (1934), p. 87-123]

137. [Laschitzer (1888)] Cf. [Friedländer (1921), p. 97-98].

138. [Burkhard (1934), p. 68-73]

139. [Pinicianus (1511)]

140. On en trouvera deux extraits en [Kunze (1993), Textband, p. 224-244]. Voir aussi [Cottin (2010)].

141. [Bartrum (2002), p. 194-197]

142. [Jakupski (1984), p. 81-98]

143. [Burkhard (1934), p. 134-137]

144. [Otmar (1523)]. Cf. [Burkhard (1934), p. 164], [Schmidt (1962), p. 128-133] et [Arndt (1989)].

145. [Arndt (1989), p. 256]

Entre 1524 et 1527, Burgkmair réalise encore de grandes gravures du Christ sur le mont des oliviers (*Christus auf dem Ölberg*), de la *Mater dolorosa* (*Maria als Schmerzensmutter*), de la chute de l'homme (*Sündenfall*) et de la crucifixion ¹⁴⁶.

La majorité des gravures de Burgkmair est antérieure à 1520. On lui en attribue environ 800 et son monogramme est HB. Dans les années 1506 à 1509, il a peut-être eu comme élève Heinrich Vogtherr l'Ancien (voir plus loin).

Son fils Hans Burgkmair le jeune a aussi été peintre et graveur. On a par exemple de lui des illustrations de tournois (*Turnierbuch*) réalisées vers 1540. Il aurait aussi été l'auteur, avec Heinrich Vogtherr le Jeune, d'une partie des illustrations du *livre des miracles* (*Augsburger Wunderzeichenbuch*) (c1550) ¹⁴⁷.

3.2.4 Hans Baldung Grien (c1484-1545)

Baldung naît vers 1484, peut-être à Schwäbisch Gmünd ¹⁴⁸. Il a travaillé dans l'atelier de Dürer peu après 1500 ¹⁴⁹. Gert von der Osten cite plusieurs œuvres de 1503 qui attestent, selon lui, de l'entrée de Baldung dans l'atelier de Dürer ¹⁵⁰. C'est Baldung qui aurait dirigé l'atelier de Dürer pendant que celui-ci était en Italie vers 1505-1507 ¹⁵¹.

Baldung vient probablement à Strasbourg en 1508 ¹⁵⁵, ville dont il obtient le droit de bourgeoisie en 1509 ¹⁵⁶ et où il est resté, à l'exception de la période 1513-1517 pendant laquelle il séjourne à Fribourg-en-Brisgau. L'oncle de Baldung avait été conseiller de l'évêque de Strasbourg ¹⁵⁷.

Baldung a développé une riche activité comme peintre, il a aussi beaucoup dessiné pour les vitraux, il a réalisé peu de gravures sur cuivre, mais il s'est surtout exprimé par la gravure sur bois. Nous mentionnons ici seulement quelques unes de ses réalisations, surtout dans le domaine de la gravure.

146. [Kroll et Schade (1974), p. 88-91]

147. Cf. fac-similé [Borchert et Waterman (2013)].

148. Pour des éléments biographiques sur Baldung, on consultera en premier lieu Gert von der Osten [Osten (1983)] et Muller [Muller (2019)]. (Ce dernier observe qu'il n'y avait avant 2019 aucun livre en français sur Baldung, ceci s'expliquant peut-être par le peu d'œuvres de Baldung conservées en France.) On trouvera des compléments dans [Ohl des Marais (1929), p. 743-747], [Muspier (1964), p. 205-214], [Bartrum (1995), p. 67-80], [Pariset (1939)], [Ritter (1955), p. 445-451], [Bott et Montebello (1986), p. 368-381], [Dentinger (1989), p. 89-95] et [Rieger (1986)] (surtout sur les œuvres de Baldung conservées en Alsace).

149. [Friedländer (1921), p. 66]

150. [Osten (1983), p. 16-19]

151. [Deldicque et Vrand (2022)]. Grien semble être un surnom faisant référence à la couleur verte que Baldung aurait affectionnée. Dürer aurait appelé Baldung « *Grünhanss* » ¹⁵².

Baldung a ensuite quitté Nuremberg et s'est éloigné de la sphère d'influence de Dürer ¹⁵³. Il est cependant resté un admirateur de Dürer ¹⁵⁴. Par ailleurs, Dürer, lors de son voyage aux Pays-Bas, aurait emporté avec lui des gravures de Baldung [Friedländer (1921), p. 75].

155. [Muller (2019), p. 24]

156. Cf. [Smith (1983), p. 136] et [Brady (1975)].

157. [Rieger (1986)]

Vers 1505-1506, il réalise le dessin de « La mort à la bannière »¹⁵⁸, dont la forme décharnée pourrait être rapprochée de la grisaille de la mort de Stimmer sur laquelle nous reviendrons. Vers 1509-1510, il réalise la peinture des « Trois âges de la femme et la mort »¹⁵⁹. En 1510, nous avons une gravure de sorcières¹⁶⁰ et d'autres en 1514 et 1515¹⁶¹.

En 1511, Baldung illustre à Strasbourg une édition du « *Das Buch Granatapfel* » de Geiler von Kaysersberg, en copiant les gravures de Hans Burgkmair dans l'édition parue l'année précédente à Augsbourg, ce qui permet du même coup de comparer les langages formels des deux artistes. La même année est paru un *Hortulus animae*, un livre de prières avec de nombreuses figures de saints gravées par Baldung. Ce livre comporte aussi une gravure du jugement dernier.

Entre 1513 et 1517, Baldung séjourne à Fribourg-en-Brisgau¹⁶². La gravure des trois Moires, qui nous intéressera particulièrement, date de 1513 (figure 207)¹⁶³. L'illustration des dix commandements est parue en 1516 chez Grüninger.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut avec Dürer et Cranach, Baldung a participé à un certain nombre de travaux commandés par l'empereur Maximilien I^{er}. Ainsi en 1516, il illustre, avec Dürer, Cranach et Burgkmair, le livre de prière de l'empereur¹⁶⁴.

En 1517, Baldung revient à Strasbourg où il acquiert le droit de bourgeoisie pour la seconde fois¹⁶⁵. Pendant cette dernière période strasbourgeoise, Baldung réalise environ quarante tableaux. En 1519, Baldung grave une série des Apôtres. Il réalise ensuite assez peu de gravures isolées entre 1524 et 1534 mais reste actif comme illustrateur d'ouvrages¹⁶⁶.

En 1532-1532, Baldung réalise notamment un tableau de la création des hommes et des animaux où figure à la fois la création d'Ève, mais aussi celle d'Adam représentée de manière très réaliste¹⁶⁷. Ce panneau semble avoir été destiné à une horloge astronomique¹⁶⁸.

En 1534, Baldung réalise trois gravures sur les chevaux sauvages¹⁶⁹. À la même époque (?), il réalise encore la célèbre gravure du *Palefrenier ensorcelé*. Vers 1540, Baldung a réalisé des gravures pour une « *Leien-Bibel* » (bible des

158. [Muller (2019), p. 23]

159. [Muller (2019), p. 34-35]

160. [Muller (2019), p. 37]

161. [Muller (2019), p. 58-59]

162. [Muller (2019), p. 38-69]

163. [Muller (2019), p. 64]

164. On en trouvera deux extraits en [Kunze (1993), Textband, p. 224-244]. Voir aussi [Cottin (2010)].

165. [Rieger (1986)]

166. [Rieger (1986)]

167. Cf. [Métral (2019), p. 263-264].

168. Angermuseum à Erfurt. Cf. [Osten (1983), p. 214-221 et planche 161], [Hasse (1984)] et [Oestmann (2020), p. 30-33].

169. [Muller (2019), p. 116-121]

laïcs) parue à Strasbourg ¹⁷⁰. En 1541, il réalise des gravures anatomiques pour un livre de Walter Ryff ¹⁷¹.

Baldung se distingue en fait davantage par ses feuilles isolées que par l'illustration de livres. Sa spécialité est même le domaine de la sorcellerie ¹⁷², auquel se rattachent les trois Moires. La superstition permettait à l'artiste d'introduire la nudité.

Les œuvres de Baldung sont régulièrement signées, mais avec un monogramme qui n'est pas toujours le même. Il a surtout été actif pour la gravure sur bois dans les années 1510.

3.2.5 Heinrich Vogtherr (1490-1556)

Heinrich Vogtherr l'Ancien naît en 1490 probablement à Dillingen, à une trentaine de kilomètres d'Augsbourg ¹⁷³. Son père était chirurgien et ophtalmologue, ce qui explique aussi l'intérêt de Vogtherr pour ces sujets. Lui-même était aussi médecin, peintre et poète. On suppose que Vogtherr a été formé à Augsbourg entre 1506 et 1509 auprès de Hans Burgkmair. Il aurait ensuite été à Erfurt et Leipzig, avant de revenir à Augsbourg. En 1522, il exécute un grand tableau sur bois à Wimpfen ¹⁷⁴. On lui attribue quelquefois la composition en 1524 du cantique *Ausz tieffer not schrey ich zu dir*, cependant habituellement attribué à Luther. Engagé dans la guerre des paysans en 1524, il s'installe ensuite à Strasbourg en 1526 ¹⁷⁵.

En 1527, Vogtherr illustre un Nouveau Testament chez l'imprimeur Grüninger à Strasbourg, notamment avec des gravures de l'Apocalypse. Ces gravures ont été réimprimées en 1532 ¹⁷⁶. En 1530, il illustre la bible *Die gantz Bibel Alt vnnd Neüw Testament* imprimée chez Kœpfel à Strasbourg. Quelques années plus tard, en 1536, il crée sa propre imprimerie. En 1537, il réalise une partie des gravures du Nouveau Testament paru chez Rihel à Strasbourg ¹⁷⁷. En 1538, avec son fils Heinrich (1513-1568), il fait paraître à Strasbourg un « *Kunstbuch* » qui a eu un grand succès et plusieurs éditions ¹⁷⁸.

170. [Gassen (1984), Kohls (1971), Kohls (1989)] Cf. aussi les corrections apportées par Muller [Muller (1997), p. 287-289] et [Rümelin (2002), p. 198-200].

171. [Ryff (1541)] Cf. [Dackerman (2011), p. 64-67].

172. [Sullivan (2000)]

173. La principale référence sur Vogtherr est la monographie que lui a consacrée Frank Muller en 1997 [Muller (1997)]. Sur son activité d'imprimeur, on consultera aussi Ritter [Ritter (1955), p. 281-288]. On pourra aussi consulter l'article de Röttinger sur Vogtherr et son fils [Röttinger (1927b)]. On consultera aussi [Ohl des Marais (1929), p. 748-750], [Benzing (1963), p. 418-419], [Bartrum (1995), p. 155-158], [Günther (1988), p. 121-125] et [Dentinger (1989), p. 119-121].

174. [Ritter (1955), p. 281]

175. Cf. [Muller (1992), p. 272].

176. [Strand (1968)]

177. [Röttinger (1927b), p. 166]

178. [Ritter (1955), p. 283-284]

En 1538, il publie deux ouvrages d'anatomie, dont un sur les maladies des yeux, tous les deux à Strasbourg. Il réalise aussi à la même époque deux feuilles anatomiques pour le corps de l'homme et de la femme, avec des languettes superposables¹⁷⁹. En 1539, à Strasbourg, Vogtherr publie un *Losbuch*, c'est-à-dire un livre d'oracles qui pouvait servir à la divination¹⁸⁰. En 1539, il publie un livre sur les cadrans solaires.

Après avoir encore séjourné à Bâle, Speyer et Augsbourg, il se trouve à Zürich de 1544 à 1546. C'est là qu'il réalise 400 gravures pour la chronique de la Suisse de Johannes Stumpf (1548) (*Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten, Landen und Völckeren Chronick wirdiger Thaaten Beschreybung*). Vers 1546, il réalise une affiche représentant les plus célèbres astronomes¹⁸¹. En 1550, il est appelé comme ophtalmologue à Vienne par le roi Ferdinand 1^{er} (1503-1564) et il décède dans cette ville en 1556.

Vogtherr a aussi réalisé des œuvres sous le nom latinisé Satrapitanus, ou avec les initiales H.S.¹⁸²

Concernant Heinrich Vogtherr le Jeune, nous avons en particulier une gravure illustrant la mort du croyant et de l'impie, *Der Tod des Gerechten und Ungerechten*, datée de 1540 environ. Nous y reviendrons lorsque nous examinerons le discours eschatologique de l'horloge astronomique. On lui attribue aussi, avec Hans Burgkmair le Jeune, une partie des illustrations du *livre des miracles* (*Augsburger Wunderzeichenbuch*) (c1550)¹⁸³.

3.2.6 Hans Holbein (c1497-1543)

Hans Holbein le jeune naît à Augsbourg vers 1497. Son père était un peintre très respecté dans le sud de l'Allemagne¹⁸⁴. Holbein s'est lancé dans la gravure sur bois qui était en pleine floraison à Augsbourg vers 1510¹⁸⁵.

179. [Dackerman (2011), p. 68-73]

180. [Ritter (1955), p. 285-286] Pour un panorama de ce type d'ouvrage et de leur utilisation, voir spécialement [Heiles (2018)].

181. [Dackerman (2011), p. 134-135]

182. [Muller (1987)]

183. Cf. fac-similé : [Borchert et Waterman (2013)].

184. Pour des compléments biographiques sur Holbein, on pourra consulter [Bätschmann et Griener (1997)], [Kunze (1993), Textband, p. 192-202], [Michael (1997)] et Bartrum [Bartrum (1995), p. 221-237] ou encore les ouvrages ou travaux plus anciens de Woltmann [Woltmann (1866-1868)], de Knackfuss [Knackfuss (1896)], Frölicher [Frölicher (1909)] et de Friedländer [Friedländer (1921)].

Pour un aperçu de l'œuvre peinte, cf. Wolf [Wolf (2004)]. Pour des aspects plus spécifiques, on pourra aussi consulter Price [Price (2017)], Koegler [Koegler (1911)], [Frölicher (1909)] (sur l'art du portrait de Holbein) et [Mensger (2020)] (sur le vitrail).

Pour la gravure de Holbein et notamment les graveurs avec lesquels il a travaillé, nous renvoyons en particulier aux études de Rümelin [Rümelin (1996), Rümelin (1998), Rümelin (2006)].

185. Comme l'écrit Friedländer, on s'abstenait alors à Augsbourg de faire de la gravure sur cuivre et Holbein ne semble pas avoir employé cette technique [Friedländer (1921), p. 131].

Vers 1515, Holbein et son frère aîné Ambrosius quittent Augsbourg et arrivent à Bâle où ils entrent probablement dans l'atelier de Hans Herbst¹⁸⁶. Ce n'est qu'en 1519 que Holbein devient maître à Bâle. Les deux grandes périodes de Holbein correspondent à son séjour en Suisse, puis en Angleterre où il s'est trouvé de 1532 jusqu'à sa mort. Holbein avait déjà vécu en Angleterre entre 1526 et 1528. Dans les deux cas, il avait avec lui une recommandation d'Érasme¹⁸⁷. En Angleterre, Holbein ne s'est que peu consacré à la gravure. La gravure l'a principalement occupé en Suisse, avec le développement de la production de livres.

Il se peut que Holbein ait voyagé en Italie du nord entre 1517 et 1519, mais il n'en reste pas de traces¹⁸⁸. Après 1519, on n'entend plus parler d'Ambrosius et il est sans doute décédé à cette époque.

Vers 1520, Holbein peint la façade en trompe-l'œil de la *Haus zum Tanz* à Bâle¹⁸⁹. Auparavant, il avait aussi réalisé une peinture de façade aujourd'hui disparue à Lucerne¹⁹⁰. Le motif du cheval bondissant de Marcus Curtius sur la façade de la *Haus zum Tanz* semble témoigner d'une influence italienne¹⁹¹. Holbein a en fait été influencé par l'imprimerie vénitienne, qui était à la fois source et modèle.

Parmi les gravures de Holbein de cette époque, il faut peut-être compter deux grandes gravures des *Nüwe Stattrechten vnd Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryszygow gelegen* (1520)¹⁹². En 1521, Holbein réalise une gravure de la *Tabula Cebetis*¹⁹³ qui a ensuite été utilisée dans la troisième édition du Nouveau Testament d'Érasme en 1522¹⁹⁴.

L'année 1522 fut ensuite celle du bouleversement de la vie spirituelle, les imprimeurs ayant à satisfaire une énorme demande de bibles en allemand. Holbein avait comme tâche de copier les illustrations de la bible de Wittenberg. Pour le Nouveau Testament imprimé à Bâle par Petri en 1522, Holbein réalise une page de titre avec les figures monumentales de Pierre et Paul¹⁹⁵. Pour l'Ancien Testament paru en 1523 chez Petri, Holbein grave l'illustration de la création d'Ève¹⁹⁶. Cette gravure a sans doute inspiré Cranach pour sa gravure parue en 1527¹⁹⁷.

186. [Bätschmann et Griener (1997), p. 7]

187. [Bätschmann et Griener (1997), p. 8-9] Sur Érasme et Holbein, voir [Reinhardt (1981)].

188. Sur ce voyage éventuel, voir notamment [Bätschmann et Griener (1997), p. 146-148].

189. [Bätschmann et Griener (1997), p. 15 et 65-77]

190. Cf. [Bätschmann et Griener (1997), p. 65-77] et [Hermann et Hesse (1993)]. La *Hertensteinhaus* a été démolie en 1825, mais des relevés des fresques ont été réalisés.

191. [Bätschmann et Griener (1997), p. 120]

192. [Friedländer (1921), p. 135]

193. [Price (2017), p. 1008-1010]

194. [Érasme (1522)] Signalons que c'est la seconde édition de cet ouvrage, publiée en 1519, que Luther a utilisée pour sa traduction du grec en haut-allemand.

195. Cf. [Friedländer (1921), p. 135] et [Price (2017), p. 1016-1020].

196. Cf. [Luther (1523)], [Schmidt (1962), p. 149-157] et [Landgraf et Wendland (2005), p. 42].

197. [Luther (1527)]

Pour le Nouveau Testament paru chez Thomas Wolff en 1523 à Bâle, Holbein réalise une série sur l'Apocalypse¹⁹⁸, qui a ensuite été reprise dans la bible de Froschauer de 1531¹⁹⁹.

En 1524, Holbein voyage en France et se forme à d'autres techniques²⁰⁰. Il séjourne notamment à Bourges²⁰¹.

Vers 1523-1526, Holbein réalise sa célèbre danse macabre (*Totentanz*)²⁰². Il s'agit d'une série de 41 gravures montrant l'intervention de la mort dans différentes circonstances de la vie. Cette série a été gravée en partie par le graveur Hans Lützelburger (c1495-1526) comme commande de l'imprimeur lyonnais Melchior Trechsel. Holbein a travaillé avec ce graveur de 1522 à 1526, et Lützelburger était en mesure de traduire les dessins de Holbein à la perfection. On trouve le nom de Lützelburger sur les épreuves de l'alphabet de la danse macabre datant de 1524²⁰³. De l'époque 1523-1526 datent aussi des épreuves de cette danse macabre. Ces épreuves doivent être considérées comme une parution préliminaire. La danse macabre n'a en effet été publiée complètement qu'en 1538 à Lyon²⁰⁴. Certaines éditions ultérieures rajoutent encore des gravures. La parution tardive des gravures de Holbein s'explique peut-être par la mort de Lützelburger et le fait que l'on n'osait pas confier le restant de la gravure à un autre graveur²⁰⁵.

Les dessins de l'Ancien Testament sont aussi datés d'avant 1526 et sont parus en 1538²⁰⁶. Cela dit, des épreuves des dessins de Holbein sont conservées à Bâle et certaines ont été gravées pour la bible de Froschauer imprimée à Zürich en 1531²⁰⁷. Il y a donc eu une transmission des images de Holbein avant leur

198. Cf. [Schmidt (1962), p. 122-127], [Arndt (1989), p. 274], [Price (2017), p. 1021-1028] et [Rümelin (2002), p. 211, 214-215]. Pour l'Ancien Testament paru chez Wolff, cf. [Schmidt (1962), p. 158-161].

199. Cf. [Zwingli et Jud (1531)]. Voir à ce sujet [Sigrist (2011), p. 136] et [Price (2017), p. 1028].

200. [Bätschmann et Griener (1997), p. 134-145]

201. [Reinhardt (1981), p. 53-54]

202. Cf. [Bätschmann et Griener (1997), p. 53-60]. Sur les danses macabres, cf. en particulier [Kaenel et al. (2016)]

203. Cet alphabet est illustré dans [Bätschmann et Griener (1997), p. 60] et [Kunze (1993), Bildband, p. 54] et a été adapté dans certaines bibles [Sigrist (2011), p. 132].

204. [Holbein (1538a)] Cf. aussi [Goette (1897)] et [Davis (1956)]. Une édition avec des vers de Caspar Scheidt est parue en 1558 [Kunze (1993), Bildband, p. 53].

205. [Friedländer (1921), p. 137] Michael présente les différentes théories expliquant cette parution tardive [Michael (1992), p. 30-31].

206. [Holbein (1538b)] Cf. [Netter (1953)], [Bätschmann et Griener (1997), p. 60-63], [Kästner (1985)], [Michael (1992)] et [Price (2017), p. 1028-1039]. Une édition des *Icones* est parue à Paris en 1544 [Holbein (1544)] et une en français à Lyon en 1547 [Holbein (1547)]. La gravure de la création d'Ève dans l'édition de 1544 est une nouvelle gravure et il n'est pas certain qu'elle soit de Holbein. Elle est d'ailleurs déjà parue dans la *Biblia picturis illustrata* de Regnault en 1540 [Regnault (1540)].

207. Cf. [Zwingli et Jud (1531), Lavater-Briner (2011)] Michael illustre certaines gravures de 1531 qui sont clairement copiées de celles parues en 1538 [Michael (1992), p. 35-36]. Michael insiste sur le fait que les gravures de 1531 ne sont pas celles de Holbein mais plagiées à partir des

parution officielle. Par ailleurs, en 1538, les images de Holbein sont aussi parues dans une édition de la Vulgate imprimée à Lyon ²⁰⁸.

En 1530, Holbein restaure la peinture et la dorure des horloges de la porte du Rhin à Bâle, détruite en 1839.

C'est sans doute de 1531 ou 1532 que date l'*Instrument über die zwei Lichter* ²⁰⁹ qui a été réalisé pour le livre *Canones super novum instrumentum luminarium* ²¹⁰ de Sebastian Münster paru en 1534 et dont Holbein a aussi gravé les illustrations. En 1533 sont parues les gravures des constellations du zodiaque réalisées par Holbein pour l'*Horologiographia* de Sebastian Münster ²¹¹. Holbein réalise aussi pour Münster des gravures de cadrans solaires ²¹² et une carte du monde ²¹³.

Holbein a aussi plusieurs fois dessiné ou peint Érasme de Rotterdam. Sa gravure a été utilisée en 1540 dans l'édition d'Érasme par Froben, mais elle date sans doute de 1530 environ.

Après 1532, Holbein a été pris par de nombreuses commandes de peintures en Angleterre et n'a plus réalisé que peu de gravures. Parmi les quelques exceptions, on peut citer la bible de Coverdale de 1535 ²¹⁴ dont le couverture serait de Holbein ²¹⁵. Enfin, Holbein a aussi illustré le catéchisme de Thomas Cranmer, paru en 1548 (*Catechismus, that is to say, a shorte instruction into Christian religion etc.*).

À la différence de Dürer, la plupart des gravures de Holbein étaient des commandes, souvent avec des instructions précises. Holbein aurait dessiné plus de 1300 gravures et plus de 1000 initiales ²¹⁶. Les meilleures réalisations de Holbein dans ce domaine sont ses images de la mort ²¹⁷ et ses représentations de l'Ancien Testament ²¹⁸, qui ne sont pas parues à Bâle, mais en 1538 à Lyon, longtemps après leur réalisation ²¹⁹. Ce sont parmi les premiers *Figurenbände* après celui de Beham en 1533 ²²⁰.

épreuves de Holbein [Michael (1992), p. 37]. Voir aussi à ce sujet [Rümelin (2002), p. 208-209].

208. [La Porte (1538)]. Cf. [Michael (1992), p. 28-29].

209. Cf. [Koegler (1910)], [Friedländer (1921), p. 139-140] et [Dackerman (2011), p. 306-309].

210. [Münster (1534)]

211. [Münster (1533)] Cf. [Dackerman (2011), p. 100-103].

212. [Dackerman (2011), p. 246-247]

213. [Dackerman (2011), p. 342-343]

214. [Coverdale (1535)]

215. [Price (2017), p. 1034-1039]

216. [Price (2017), p. 1000]

217. [Holbein (1538a)]

218. [Holbein (1538b)]

219. Cf. [Kunze (1993), Bildband, p. 50-52] et [Michael (1992)].

220. [Beham (1533)] Cf. aussi [Röll (1992)]. Cela dit, la série de Holbein pour l'Ancien Testament était déjà diffusée indirectement par la bible de Froschauer en 1531 [Zwingli et Jud (1531)] et a influencé la série de Beham [Michael (1992), p. 38].

3.2.7 Hans Brosamer (c1500-après 1554)

Hans Brosamer naît vers 1500, peut-être à Erfurt ²²¹. Il a d'abord travaillé comme peintre, puis comme graveur sur cuivre et graveur sur bois ²²². Il a probablement été apprenti dans l'atelier de Lucas Cranach à Wittenberg dans les années 1515-1520. Par la suite, nous savons par son monogramme qu'il a aussi gravé lui-même certains bois. Il a été à Nuremberg entre 1519 et 1529, puis à Fulda et Erfurt ²²³.

Dans les années 1530, Brosamer réalise des gravures pour un certain nombre d'ouvrages de l'astronome et mathématicien Peter Apian (1495-1552) ²²⁴. Il réalise en particulier les gravures de son *Horoscopion* (1533) ²²⁵ et de l'*Instrument-Buch* (1533) ²²⁶ et notamment la carte du ciel qui y apparaît ²²⁷ et sur laquelle nous reviendrons. En 1534, il réalise aussi les gravures des relevés d'inscriptions d'Apian et Amantius ²²⁸ dont nous discuterons une image lorsque nous évoquerons les Moires de l'horloge. Brosamer et Michael Ostendorfer ont aussi participé à la réalisation de certaines des gravures de l'extraordinaire *Astronomicum Cæsareum* d'Apian paru en 1540 ²²⁹. Vers 1540, Brosamer réalise aussi les gravures d'un *Kunstbüchlein*.

En 1548, Brosamer réalise aussi des dessins du *Hortulus Animae* publié par Georg Rhau ²³⁰ et dont le jugement dernier sera évoqué plus loin. Vers 1550, Brosamer travaille essentiellement pour des imprimeurs de Wittenberg. C'est lui qui a gravé la création d'Ève dans la bible de Wittenberg de 1550 ²³¹. Vers 1550, il réalise aussi des illustrations pour un catéchisme.

À la fin des années 1540, il dessine le premier panorama de la ville de Fulda qui sera publié dans l'édition de 1550 de la *Cosmographie* de Sebastien Münster ²³². Il a aussi réalisé des panoramas de la ville d'Erfurt.

Après 1550, beaucoup de gravures de Brosamer paraissent à Francfort-sur-le-Main. On trouve aussi sa trace à Magdebourg et Marbourg. En 1551, Brosamer réalise une série d'images bibliques, dont des gravures de l'Apocalypse, qui seront

221. Pour des compléments biographiques, nous renvoyons aux ouvrages de Gotzkowsky [Gotzkowsky (2002), Gotzkowsky (2009), Gotzkowsky (2012)], à Röttinger [Röttinger (1921b)], Zimmermann [Zimmermann (1973), p. 69-76], Bartrum [Bartrum (1995), p. 178-179] et au plus ancien Scott [Scott (1879)].

222. [Gotzkowsky (2009), p. 9]

223. [Friedländer (1921), p. 120-121]

224. [Gotzkowsky (2012)].

225. [Apian (1533a)]

226. [Apian (1533b)] Cf. [Dackerman (2011), p. 304-305].

227. [Gotzkowsky (2012), p. 107]

228. [Apian et Amantius (1534)]

229. [Apian (1540)] Cf. [Gotzkowsky (2012), p. 167-176].

230. Cf. [Luther et al. (1548)] Cf. [Gotzkowsky (2012), p. 283]. Les gravures seraient de Lucas Cranach [Koepplin et Falk (1974), p. 398].

231. [Luther (1550a)]

232. [Gotzkowsky (2009), p. 11].

publiées avec des légendes en latin et en allemand²³³. Cependant, beaucoup de ces gravures, dont celle de la création d'Ève, sont des copies de celles de Holbein²³⁴.

À la fin des années 1540 et au début des années 1550, Brosamer réalise encore des gravures pour cinq histoires populaires²³⁵, à savoir *Fortunatus* (1549), *Melusine* (1556), *Die sieben weisen Meister* (1554), *Ritter Galmy* (1554) et *Kaiser Octavian* (paru en 1564). En 1553, il réalise aussi des gravures pour une édition de la *Nef des fous* de Brant. En 1554, il réalise encore une gravure de Bethsabée au bain et il décède après 1554 à Erfurt.

3.2.8 Sebald Beham (1500-1550)

Hans Sebald Beham naît en 1500 à Nuremberg. Il est probable qu'il a côtoyé Dürer vers 1515-1520, sans pour autant avoir été son élève²³⁶. C'est au plus tard en 1525 que Beham a obtenu son titre de maître et ouvert son propre atelier²³⁷.

Hans Sebald Beham forme avec son frère Barthel et Georg Pencz un groupe de petits maîtres que l'on a ultérieurement appelé les « peintres impies » (*gottlosen Maler*) de Nuremberg²³⁸. En 1525, au même moment où la ville de Nuremberg devenait officiellement luthérienne, Sebald Beham a en effet été accusé avec son frère et Georg Pencz d'avoir une attitude impie à l'égard de la ville de Nuremberg qui était luthérienne. Les trois artistes ont été exilés²³⁹ et Sebald Beham a été amené à travailler davantage à Ingolstadt et Munich, avant d'aller principalement à Francfort de 1530 jusqu'à sa mort. Il collabora étroitement avec l'éditeur Christoph Egenolph qui y installa son imprimerie en 1530.

Nous ne mentionnerons ici que quelques unes de ses réalisations dans le domaine de la gravure. Ainsi, vers 1519, Beham réalise une série de gravures sur les sept arts libéraux²⁴⁰. En 1526, il illustre la satire *Das Bapstum mit seynen gliedern gemalet und beschryben gebessert und gemehrt* de Luther, publiée à

233. [Brosamer (1551a), Brosamer (1551b)] Les images sont reproduites dans [Gotzkowsky (2009)].

234. Cf. notamment [Engammare (1994), p. 581].

235. [Gotzkowsky (2002), p. 17]

236. Pour des éléments biographiques sur les frères Beham, on pourra se reporter en premier lieu aux notices de Stewart [Stewart (1996), Stewart (2012)], à [Müller et Schauerte (2011), p. 15-19] et Bartrum [Bartrum (1995), p. 99-115], mais aussi aux ouvrages consacrés à Georg Pencz qui était étroitement associé aux deux frères. Sur Hans Sebald Beham, cf. [Pilz (1977), p. 167-168], [Smith (1983), p. 176-196], [Günther (1988), p. 109-112] et [Brugerolles (2012), p. 116-125]. Sur Barthel Beham, cf. [Röttinger (1921a)] et [Smith (1983), p. 196-202]. Pauli et Röttinger ont catalogué les gravures de Beham et Pencz [Pauli (1901), Pauli (1911), Röttinger (1927a)]. Parmi les références plus anciennes, citons encore [Rosenberg (1875)], [Scott (1879)], [Friedländer (1921), p. 79-81] et [Dentinger (1989), p. 97-98]

237. [Müller et Schauerte (2011), p. 16]

238. [Müller et Schauerte (2011)]

239. [Smith (1983), p. 31-32]

240. [Dackerman (2011), p. 370-373]

Nuremberg chez Hans Wandereisen. En 1527, il réalise les gravures du livre de prière *Ein seer gut vn nutzlichs Bettbuchleyn* de Luther à Leipzig.

En 1528, Beham fait paraître un ouvrage sur l'art de dessiner des chevaux, *Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der Ross*, rivalisant un peu avec Dürer. Certains considèrent que ce travail a été volé de Dürer. Beham a en tous cas été banni de la ville de Nuremberg en 1528 pour cette raison. En 1529-1530, il réalise une carte du siège de Vienne ²⁴¹.

En 1533, il réalise les gravures des *Biblische Historien, Kunstlich fürgemelet* imprimées chez Egenolph ²⁴². Il s'agit du premier volume publié du genre des *Figurenbände* ²⁴³, mais les gravures de Beham sont influencées par celles de la bible de Froschauer de 1531 ²⁴⁴ qui sont de Holbein ²⁴⁵. Certaines gravures de Beham ont été réemployées ailleurs. La création d'Ève de 1533 a par exemple été reprise dans la bible anglaise de Coverdale de 1535 ²⁴⁶.

En 1539, il réalise la gravure *Die Dorfkirchweih* (la kermesse) formée de quatre bois ²⁴⁷. Il réalise encore les gravures de l'Apocalypse publiée par Egenolph en 1539 et rééditées plusieurs fois par la suite ²⁴⁸.

Beham meurt en 1550 et en 1552 paraît encore son traité complet des proportions, le *Das Kunst und Lere Büchlin* ²⁴⁹.

Signalons aussi que Barthel Beham a illustré l'Apocalypse dans le Nouveau Testament de Luther publié par Hergott en 1524 à Nuremberg ²⁵⁰.

3.2.9 Georg Pencz (c1500-1550)

Georg Pencz naît vers 1500 ²⁵¹. Il est peut-être originaire de la commune de Windsheim, à 55 km à l'ouest de Nuremberg ²⁵². Il a obtenu le droit de bourgeoisie

241. [Dackerman (2011), p. 334-335]

242. [Beham (1533)]. Cf. aussi [Röll (1992)]. Cf. [Schmidt (1962), p. 175-178] pour Beham. D'autres éditions sont parues en 1537, 1553 et 1557 [Beham (1537), Brosamer (1553), Brosamer (1557)]. Cf. aussi [Smith (1983), p. 183] pour l'édition allemande de [Beham (1533)].

243. Mais *stricto sensu*, la série de Holbein le précède, puisqu'elle a été conçue dans les années 1520.

244. [Zwingli et Jud (1531)]

245. Les gravures de Holbein ont ensuite paru indépendamment en 1538 [Holbein (1538b)], et aussi intégrées dans une édition de la Vulgate [La Porte (1538)], cf. [Michael (1992)].

246. [Coverdale (1535)]

247. Cf. [Smith (1983), p. 186-187] et [Müller et Schauerte (2011), p. 115-125 et 206-207].

248. [Beham (1539), Aemilius (1540), Beham (1551)]

249. Cf. [Smith (1983), p. 196], [Dackerman (2011), p. 240-241] et [Müller et Schauerte (2011), p. 255-256].

250. [Luther (1524)]

251. Pour des éléments biographiques sur Pencz, nous renvoyons avant tout à [Röttinger (1914a)] et [Dyballa (2014)]. On pourra aussi consulter [Smith (1983), p. 203-213], [Bartrum (1995), p. 115-122], et les plus anciens [Scott (1879)], [Friedländer (1921), p. 66], [Pilz (1977), p. 167-168] et [Dentinger (1989), p. 97-98].

252. [Dyballa (2014), p. 16]

de Nuremberg en 1523 ²⁵³.

La formation de Pencz reste à ce jour inconnue, même si l'on a à plusieurs reprises voulu en faire un élève de Dürer ²⁵⁴. Pencz a été accusé d'impiété en 1525 en même temps que les frères Beham, mais il est resté à Nuremberg ²⁵⁵.

On suppose que Pencz a fait un premier voyage en Italie de 1526 à 1531 ²⁵⁶.

En 1531, il réalise une série de sept gravures sur les planètes, anciennement attribuée à Hans Sebald Beham ²⁵⁷. Nous y reviendrons lorsque nous examinerons les chars de l'horloge astronomique.

On attribue aussi à Pencz les trois gravures de la série « *Ehrenpforte der zwölf sieghaften Helden des Alten Testaments* ».

On suppose que Pencz a fait un second voyage en Italie autour de 1540 ²⁵⁸.

3.2.10 Matthias Gerung (c1500-c1570)

Matthias Gerung naît probablement vers 1500 à Nördlingen ²⁵⁹. À partir de 1525, on le trouve actif comme peintre et dessinateur à Lauingen. Son monogramme est MG ²⁶⁰.

On ne sait rien de sûr sur les années de formation de Gerung, et on a émis l'hypothèse qu'il avait été élève de Hans Burgkmair et qu'il avait voyagé en Italie. Il est peut-être plus vraisemblable d'admettre qu'il a été élève de Hans Schäuffelin (c1480/1485-c1538) à Nördlingen. Schäuffelin avait lui-même été un assistant de Dürer. Cela expliquerait les rapprochements stylistiques entre Gerung, Schäuffelin et Dürer. Par ailleurs, Schäuffelin a pu mettre Gerung en relation avec Burgkmair au moment où les deux travaillaient ensemble au *Theuerdank*.

Vers 1530, Gerung réalise l'enluminure de la bible d'Othon-Henri du Palatinat (Ottheinrich) (1502-1559), un manuscrit du Nouveau Testament en allemand de 1430 environ ²⁶¹. Il y dessine notamment l'enluminure de la femme de l'Apocalypse.

Les gravures de Gerung pour l'Apocalypse s'appuient sur celles de Dürer de 1498 et de Burgkmair de 1523.

253. [Dyballa (2014), p. 16]

254. Sur Pencz, cf. [Smith (1983), p. 203-213]. Pour une discussion détaillée de la question de l'apprentissage chez Dürer, cf. [Dyballa (2014), p. 17-29].

255. Cf. [Dyballa (2014), p. 30-33], [Friedländer (1921), p. 83], [Smith (1983), p. 31-32] et [Müller et Schauerte (2011)].

256. [Dyballa (2014), p. 75-95]

257. Cf. [Smith (1983), p. 203-205], notamment pour une description de la gravure des enfants de Vénus. Cela dit, on notera que cette série n'est pas du tout mentionnée par Dyballa [Dyballa (2014)].

258. [Dyballa (2014), p. 95-109]

259. Les éléments biographiques sur Gerung sont essentiellement tirés de [Roettig (1991), p. 13-20]. Cf. aussi [Friedländer (1921), p. 74], [Dodgson (1936)] et [Bartrum (1995)].

260. Du fait de ce monogramme, il a quelquefois été confondu avec Matthias Grünewald.

261. Sur Ottheinrich et l'art, voir [Rott (1905)].

Entre 1533 et 1543, Gerung reste au service d'Ottheinrich et de la cour palatine et réalise notamment des projets pour des Gobelins. À la même époque, il travaille avec Jörg Breu l'Ancien, Barthel Beham et Hans Bocksberger l'Ancien à la décoration des peintures du château de Neuburg en Bavière. En 1540, il y peint par exemple le tableau de « La destruction de Troie et le Jugement de Pâris ».

Mais en 1542, Ottheinrich se converti au protestantisme. Dans le « règlement ecclésiastique » (*Kirchenordnung*) qui a été publié ensuite en 1543 ²⁶², on trouve notamment une gravure de la crucifixion par Gerung ²⁶³.

Par suite de ce changement, Gerung s'est retrouvé balancé entre le catholicisme et le protestantisme et notamment dans la position inconfortable de participer à des écrits antipapaux.

C'est en 1544 que Gerung commence à réaliser à la demande d'Ottheinrich une série de gravures pour la traduction du latin du commentaire de l'Apocalypse par le prédicateur bernois Sebastian Meyer (1465-1545) ²⁶⁴.

Mais dans les années qui ont suivi, Gerung prend à nouveau ses distances avec Ottheinrich en exil depuis 1546 et se met plutôt du côté de Charles Quint (1500-1558), fervent catholique. Cela n'empêche pas Gerung de continuer à travailler sur l'illustration du commentaire de l'Apocalypse, mais ce travail est resté inachevé, même après le retour d'exil d'Ottheinrich en 1552.

En 1555, Gerung illustre un chef d'œuvre typographique, le *Missale secundum ritum Augustensis ecclesie* ²⁶⁵, publié par le cardinal Otto Truchsess, évêque d'Augsbourg. La page de titre de ce missel comporte deux pélicans que nous illustrons plus loin (figure 187).

En 1558, Gerung travaille à sa dernière grande peinture, la *Melancholia 1558* et il décède sans doute fin 1570 à Lauingen.

3.2.11 Bernard Salomon (c1500/1510-1561 ?)

Bernard Salomon est le seul artiste non germanique que nous incluons dans notre panorama, parce que c'est aussi le seul artiste non germanique dont l'influence sur les artistes comme Solis, Amman et Stimmer est attestée. Nous ne nous étendrons cependant pas beaucoup sur sa vie ²⁶⁶, par ailleurs mal connue, et nous intéresserons plutôt à ses travaux.

262. [Osiander (1543)]

263. Dodgson illustre un dessin préparatoire de cette gravure [Dodgson (1936)].

264. Cf. Petra Roettig pour les gravures de l'Apocalypse [Roettig (1991), p. 174-181 et fig. 17a], notamment celle de la femme de l'Apocalypse.

265. [Mayer (1555)]

266. Pour des compléments sur la vie et l'œuvre de Salomon, nous renvoyons en premier lieu aux ouvrages de Sharratt [Sharratt (2005)] et Lejeune [Lejeune (2012), Lejeune (2017), Lejeune (2022)], puis aux travaux plus anciens sur Lyon [Pariset (1873)], et plus particulièrement de Rolle [Rolle (1861)] et Rondot [Rondot (1896a), Rondot (1896b), Rondot (1896c), Rondot (1897)]. Voir aussi [Johnson (1935)] et la recension de Selbach [Selbach (2016)].

Salomon naît sans doute entre 1500 et 1510. Il est actif à Lyon de 1540 à 1561. On ne connaît ni son origine exacte, ni sa formation. Son surnom était le « Petit Bernard ». C'était le grand peintre lyonnais du milieu du 16^e siècle ²⁶⁷, il a notamment réalisé des peintures murales ²⁶⁸, des patrons de tapisserie et un traité de perspective perdu par ses héritiers. Comme l'indique Lejeune, « Salomon a joui d'une certaine célébrité [à Lyon], participant [à] ou dirigeant des programmes iconographiques d'ampleur » ²⁶⁹. Salomon est probablement décédé en 1561 ou peu après ²⁷⁰.

Mais ce que l'on connaît le mieux de Salomon, ce sont ses illustrations. Il a été associé à l'imprimeur lyonnais protestant Jean de Tournes pour l'illustration d'un certain nombre de livres.

Salomon n'était pas le seul illustrateur à Lyon et il faut citer son confrère Pierre Eskrich ²⁷¹. Il faut rappeler ici que ni Salomon, ni Eskrich n'étaient liés à une confession pour leurs travaux ²⁷².

Les principales œuvres de Salomon dans le domaine de l'illustration s'étendent sur une quinzaine d'années. En 1547, il illustre les *Emblèmes* ²⁷³ d'Alciat et en 1549 la *Chiromance* ²⁷⁴ de Johannes Indagine où l'on trouve notamment des gravures des chars des planètes ²⁷⁵ sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

En 1553, Salomon réalise les gravures des *Quadrins historiques de la Bible* ²⁷⁶. Ces gravures ont ensuite été publiées par Jean de Tournes en allemand ²⁷⁷ et dans une bible en français ²⁷⁸ et en latin ²⁷⁹. En 1557, Salomon illustre les *Devises héroïques* de Claude Paradin et *La métamorphose d'Ovide figurée* chez Jean de Tournes, dont les illustrations ont ensuite influencé Virgil Solis ²⁸⁰. La même année paraissent les *Pourtraits divers* ²⁸¹.

En 1558, Salomon illustre *L'Ane d'or* d'Apulée chez Jean Temporal. Et en

267. On ne connaît cependant de lui aucune peinture [Lejeune (2017), p. 52].

268. [Lejeune (2017), p. 54]

269. [Lejeune (2017), p. 48]

270. [Lejeune (2017), p. 50]

271. Sur Eskrich, voir [Rondot (1901)], [Brun (1930), p. 108] et surtout [Sharratt (2005), p. 38-45].

272. [Lejeune (2017), p. 52]

273. Cf. [Sharratt (2005)] et [Brot (2014)].

274. [Rosenbach von Hayn (1549)]

275. [Sharratt (2005), p. 418-420]

276. [Paradin (1553a)] Pour les gravures des créations d'Adam et d'Ève, cf. [Sharratt (2005), p. 473] et [Lejeune (2022), p. 391-393] qui illustre aussi les dessins préparatoires des gravures. Un ensemble de dessins préparatoires des gravures des *Quadrins* ont été vendues en 2014 chez Christies [Lejeune (2014)] et donne un bon aperçu du rapport entre dessin et gravure.

277. [Scheit et Salomon (1554), Scheit et Salomon (1564)]

278. [Tournes (1554a)] Sur l'impression de bibles dans les années 1560 à Lyon, cf. aussi [Gao (2018)].

279. [Tournes (1554b)]

280. À ce sujet, nous renvoyons au récent article [Chernetsky (2016)].

281. [Tournes (1557b)] Une première édition de cet ouvrage est parue en 1556. Il s'agit en majorité de reprises de gravures d'éditions antérieures de Jean de Tournes.

1560, il réalise les illustrations des *Hymnes du temps*²⁸² et de *L'Énéïde*, tous les deux chez Jean de Tournes.

3.2.12 Virgil Solis (1514-1562)

Virgil Solis naît en 1514, mais peut-être pas à Nuremberg. Il est par contre décédé à Nuremberg en 1562²⁸³. Il était l'artiste graphique le plus prolifique du milieu du 16^e siècle en Allemagne. Solis a fait ses premiers pas à Zurich²⁸⁴ et la bible de Froschauer (1531)²⁸⁵ contient des gravures avec son monogramme. Il est à nouveau actif à Nuremberg à partir de 1540 environ.

Parmi ses quelques 2000 gravures, nous pouvons mentionner celles qu'il a réalisées pour le « règlement ecclésiastique » (*Kirchenordnung*) publié en 1543²⁸⁶ suite à la conversion d'Othon-Henri du Palatinat (Ottheinrich) au protestantisme. Il a aussi illustré un Passional (*Passio unsers Herren Jhesu Christi*) de 1553.

En 1555, Solis réalise les gravures d'un *Wappenbüchlein* publié à Nuremberg.

La production de Solis se développe après qu'il se soit mis en relation avec l'éditeur Feyerabend de Francfort. Après le décès de Hans Sebald Beham en 1550, Solis est en fait devenu le principal illustrateur des éditeurs de Francfort. L'un des fruits de sa collaboration avec Feyerabend a été les *Biblische Figuren* (1560)²⁸⁷ qui ont pu inspirer Stimmer. Ces gravures ont illustré la bible de 1560²⁸⁸. Elles sont elles-mêmes inspirées des séries de Holbein et de Beham, qui avait été inspiré par les illustrations plagiarisées de Holbein²⁸⁹.

Au début des années 1560, Solis réalise une partie des gravures pour l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien publiée en 1565²⁹⁰, les autres étant notamment de Jost Amman.

Solis grave ensuite les illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide publiées en 1563 par Feyerabend. Ces illustrations ont subi l'influence de celles de Bernard Salomon (1557)²⁹¹.

Ses gravures pour *Les fables d'Ésope* sont parues après sa mort dans une édition bilingue latin/allemand (1566) et dans une édition latine seule la même

282. [Guérout et Salomon (1560)]

283. Pour des compléments biographiques sur Solis, nous renvoyons aux anciens ouvrages d'Andresen [Andresen (1864)] et Ubisch [Ubisch (1889)] et aux plus récents de Baud-Bovy [Baud-Bovy (1935)] et Ganz [Ganz (1960)]. Voir aussi [Smith (1983), p. 264-267]. Lejeune s'est par ailleurs intéressée dans sa thèse aux rapports entre Bernard Salomon et Virgil Solis [Lejeune (2017)].

284. [Friedländer (1921), p. 158]

285. Cf. [Zwingli et Jud (1531)]. Cf. aussi [Lavater-Briner (2011)].

286. [Osiander (1543)]

287. [Solis (1560)] Cf. aussi [Kunze (1993)] qui illustre l'édition de 1562.

288. [Luther (1560)] Voir aussi [Schmidt (1962), p. 236-244].

289. [Michael (1992), p. 38-41]

290. [Pline l'Ancien (1565)] Sur cette édition, voir [Johnson (2020)].

291. À ce sujet, nous renvoyons au récent article de Chernetsky qui montre que Solis n'a pas seulement simplement copié Salomon [Chernetsky (2016)].

année. Solis a aussi illustré le *Roman de Renart* (*Reineke Fuchs*).

3.2.13 Jost Amman (1539-1591)

Jost Amman naît à Zürich à 1539. Il a étudié à Zürich et Bâle. Il a ensuite été à Schaffhouse en Suisse, où il a peut-être collaboré avec Stimmer. Amman s'est ensuite installé à Nuremberg vers 1560²⁹². Rien ne prouve qu'il soit venu à Nuremberg pour étudier avec Virgil Solis. Par contre, après le décès de Solis en 1562, Amman est devenu le principal fournisseur d'illustrations pour l'éditeur Feyerabend de Francfort. Il a ainsi réalisé les illustrations d'au moins cinquante livres imprimés par ou pour Feyerabend, soit environ 2000 gravures entre 1563 et 1590.

Sa première grande série a été celle de ses illustrations bibliques en 1564, réalisées avec Johann Melchior Bocksberger (c1537-c1587). Ces gravures, les *Neuwe biblische Figuren*²⁹³, font partie de celles qui illustrent la bible imprimée par Feyerabend en 1564²⁹⁴.

En 1564, Amman réalise aussi des cartes du ciel (figure 237), peut-être pour un livre perdu de Tilemann Stella (1525-1589), mais incluses dans certains exemplaires de la Géographie de Ptolémée publiée à Cologne en 1578. Nous y reviendrons lorsque nous étudierons le globe de Stimmer-Dasypodius.

Dans les années 1560, Amman collabore aussi à la carte de Bavière de Philipp Apian publiée en 1568 où il était chargé de l'ornementation, des blasons, capitales, etc.²⁹⁵ Amman a aussi réalisé des gravures de divers panoramas en Bavière²⁹⁶.

Au début des années 1560, Amman réalise une partie des gravures pour l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien²⁹⁷, les autres étant notamment de Virgil Solis.

En 1568 il publie son *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden*

292. Pour des éléments biographiques sur Amman, nous renvoyons à [Becker (1854)], [Andresen (1864-1878), v. 1, p. 99-448] (réimprimé en 1973 dans [Andresen (1973)]), [Pilz (1933a), Pilz (1933b), Pilz (1933c), Pilz (1933d), Pilz (1940)], [Baud-Bovy (1935)], [Leemann-Van Elck (1939)], [Ganz (1960), p. 550-551], [Strauss (1975a)], [Smith (1983), p. 275-283] et [Brugerolles (2012), p. 148-163]. Cf. aussi [Friedländer (1921), p. 158-159]. Lejeune s'est par ailleurs intéressée dans sa thèse aux rapports entre Bernard Salomon et Jost Amman [Lejeune (2017)].

293. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565), Rebenstock et Amman (1571)]. Pour les séries bibliques d'Amman, voir [Schmidt (1962), p. 245-273]. Les gravures d'Amman ont aussi été utilisées dans [Lauterbach (1573)]. Röhl cite une édition de 1561 que nous n'avons pas localisée [Röhl (1992), p. 218]. Il s'agit peut-être d'une confusion avec l'édition de 1571. Cf. aussi [Kunze (1993)] qui illustre l'édition de 1573. Engammare affirme que les illustrations de 1564 ont été dessinées par Bocksberger et gravées par Amman et l'imprimeur Feyerabend [Engammare (1995), p. 147].

294. Cf. [Luther (1564b)] (non consultée). Les mêmes gravures sont dans l'édition de 1566 [Hentenius (1566)]. Sur cette édition, voir [Engammare (1995), p. 145-147].

295. [Wolff (1989), p. 104-105]

296. [Wolff (1989), p. 138] Ces panoramas ne semblent avoir été publiés qu'en 1927.

297. [Pline l'Ancien (1565)] Sur cette édition, voir [Johnson (2020)].

(1568), un livre qui fait un catalogue illustré de divers métiers ²⁹⁸. Il réalise aussi des gravures de polyèdres pour Wenzel Jamnitzer (c1507-1585) ²⁹⁹. En 1571, Amman réalise la gravure de titre de la bible de Froschauer à Zürich ³⁰⁰.

En 1573, paraissent les *Neuwe livische Figuren* ³⁰¹, illustrations de Tite-Live par Amman et Bocksperger, avec des vers de Rebenstock ³⁰². En 1578 il publie un manuel de dessin, le *Kunst- und Lehrbüchlein* ³⁰³, dont une édition augmentée paraît en 1580 ³⁰⁴. Une édition encore augmentée paraît en 1599 ³⁰⁵. Certaines scènes de ce manuel semblent inspirées des *Pourtraits divers* de Bernard Salomon (1557) ³⁰⁶. En 1579, Amman publie une nouvelle série d'images bibliques, les *Künstliche und wolgerissene figuren* ³⁰⁷. La même année, il réalise notamment une gravure du système ptolémaïque pour le *Catalogus gloriae mundi* de Barthélemy de Chasseneuz ³⁰⁸, adaptant la représentation de ce système de l'édition de 1529 plutôt que le remplaçant par le système de Copernic.

En 1585, il publie 104 gravures sur les habits du clergé catholique ³⁰⁹. On peut aussi citer cette même année ses planches sur l'allégorie du commerce ³¹⁰. En 1586, il réalise les gravures du *Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen unnd Trachten der Weiber*, un ouvrage sur les tenues vestimentaires féminines avec un texte de Conrad Lautenbach (1534-1595) et François Modius (1556-1597). La version latine *Gynaecium, sive Theatrum mulierum* sort la même année.

En 1590, Amman publie encore des illustrations d'armoiries, le *Wappen- & Stammbuch* (1589). Il décède en 1591.

298. Cf. [Kunze (1993), Bildband, p. 544] et [Smith (1983), p. 277].

299. Cf. [Jamnitzer et Amman (1568)], [Dackerman (2011), p. 256-263]. Sur Jamnitzer, cf. [Smith (1983), p. 284-285] et [Andrews (2022), p. 141-165].

300. [Zwingli et Jud (1571)] Cf. aussi [Leemann-Van Elck (1939)].

301. [Bocksberger et al. (1573)]

302. Stimmer a illustré une édition de Tite-Live à Strasbourg l'année suivante [Livius et Florus (1574)]

303. [Amman (1578)]

304. [Amman (1580)]

305. Cf. illustration dans [Kunze (1993), Bildband, p. 150-151].

306. [Tournes (1557b)] Cf. [Lejeune (2012)] et [Selbach (2016), p. 72].

307. [Amman (1579), Amman (1587)]

308. [Chasseneuz (1579)] Cf. [Dackerman (2011), p. 112-113].

309. Cf. [Amman et Modius (1585)] (latin) et [Amman et Lonicer (1585)] (allemand).

310. [Smith (1983), p. 282]

4. Les sources de Stimmer

Dans ce chapitre, nous examinons de plus près les principaux éléments de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, en précisant le contexte et en recherchant les éventuelles sources et influences. En 1898, Stolberg avait défriché le terrain, lequel n'a jusqu'à nos jours guère été étendu d'un point de vue iconologique, mais il est aujourd'hui possible d'ajouter un certain nombre de compléments à ses résultats et de corriger certaines affirmations fausses. Ce chapitre est donc une sorte de chapitre parallèle à l'édition du texte de Stolberg et les deux sont complémentaires ¹.

Nous ne nous intéresserons pas ici au style de Stimmer. Ce qui nous intéresse, ce sont les choix de composition de Stimmer et les influences qu'il a pu subir. Notre objectif n'est cependant pas d'établir la généalogie de toute l'iconographie de Stimmer. Il s'agit plutôt de tenter de rattacher ses peintures et réalisations à des lignées antérieures, notamment par rapport à des gravures et à certaines éditions de la bible ². Nous nous contenterons en fait de suggérer des influences plus ou moins évidentes et surtout de présenter un contexte. En ce qui concerne les bibles, notre propos sera presque exclusivement limité aux bibles allemandes, avec quelques incursions dans les bibles italiennes, françaises et anglaises, sans prétendre à l'exhaustivité. La comparaison avec la tradition permet dans certains cas de suggérer des emprunts ou des influences, mais elle permet aussi quelquefois d'identifier des non-emprunts, des figurations que Stimmer a certainement délibérément choisi d'éviter, pour des raisons qu'il faudra deviner.

1. De ce fait, il faudra compléter les pistes bibliographiques sur certains sujets évoqués ici par les pistes déjà données dans l'édition du texte de Stolberg.

2. Le nombre de bibles est cependant extrêmement vaste. Le site <http://deutsche-bibel.n.eu> recense par exemple plus de 800 éditions allemandes de la bible rien qu'au 16^e siècle et nous n'en avons parcouru que quelques unes. Et selon Engammare, il y aurait eu entre 3500 et 4000 éditions (complètes ou partielles) différentes de la bible au 16^e siècle, toutes langues confondues [Engammare (1995), p. 125]. Nous avons choisi de présenter quelques ouvrages importants ou représentatifs, qu'ils s'agisse de bibles proprement dites, ou d'ouvrages apparentés (comme des images bibliques). Les ouvrages bibliques illustrés les plus importants de la période de la Réforme 1516-1545 sont donnés par Gassen [Gassen (1984), p. 254-258].

4.1 La création d'Ève

La première peinture que nous examinerons est celle de la création d'Ève. Elle est située dans la partie gauche de l'horloge astronomique, au-dessus de l'actuelle vitrine du comput ecclésiastique. Elle surmonte le panneau de la résurrection des morts que nous étudierons plus loin ³. Le panneau de la création d'Ève est très allongé et mesure 174 cm de large, pour une hauteur de seulement 36 cm ⁴.

4.1.1 Sur l'horloge astronomique

Le tableau de Stimmer représente la création d'Ève (figure 67). On y voit Adam couché au sol et Ève à demi-sortie de l'arrière d'Adam. Sa main gauche montre (ou est tirée par) un halo entourant les noms de Dieu en hébreu, grec et latin (ce n'est pas que le tétragramme). Adam dort, ses yeux sont clos. Sa tête repose sur son bras gauche et son bras droit passe sous sa tête, ne laissant entrevoir que sa main. Ève a un regard lointain, pas tout-à-fait en direction de Dieu. Son bras droit est placé derrière elle.



FIGURE 67 – La création d'Ève sur l'horloge et sur le grand dessin de Grieshaber, faisant partie des plans conservés par le musée des arts décoratifs (c1845).

3. Oestmann observe que le soleil de la création éclaire aussi la résurrection des morts [Oestmann (2000), p. 60], [Oestmann (2020), p. 76], [Dengler (2011), p. 161].

4. Ce panneau a été restauré en 2018 lors de l'intervention sur le buffet de l'horloge. Le rapport sur la restauration des peintures décrit les travaux effectués sur ce panneau [Atelier CRRCOA (2019c), p. 30-41]. Bien que le rapport paraisse très développé, on peut regretter les nombreuses répétitions qui s'y trouvent, beaucoup d'éléments ayant simplement été copiés d'une section à l'autre. Cela dit, on y apprend que le panneau est en chêne et que la longue fente horizontale n'est pas une fente du bois mais le joint des deux planches qui forment le support du panneau. Selon les restaurateurs, ce panneau n'a jamais été déposé et a été peint sur place. Ils n'ont pas non plus relevé de traces d'un dessin préparatoire.

Au premier plan, on distingue quelques feuillages ⁵, un perroquet et deux lapins (un gris et un blanc). La lune et le soleil se trouvent dans le ciel et percent à travers les nuages. On devine des collines. Deux anges volent dans le ciel, leurs ailes légèrement rougeâtres.

4.1.2 La tradition

La représentation de la création d'Ève a une très longue tradition et nous allons tenter de la résumer ⁶.

L'une des plus anciennes représentations à Strasbourg même est celle figurant dans les vitraux de la Genèse (14^e siècle), dans le narthex de la cathédrale ⁷. Là, Adam est assis, ce qui est assez inhabituel, tenant la tête de sa main. On peut le supposer assoupi. Ève est entièrement sortie d'Adam, ses mains sont jointes en prière et Dieu lui fait le signe de la main, comme pour lui donner des indications. Ce vitrail ne peut guère avoir influencé Stimmer, car il est très difficilement visible et trop éloigné de l'observateur.

Mais les représentations de la création d'Ève sont évidemment plus anciennes que ce vitrail. Il y a cependant eu un changement de tradition au 11^e siècle. Vuagnoux-Uhlig rappelle que jusqu'à cette date, la tradition iconographique chrétienne représente deux scènes successives, la première avec l'extraction de la côte d'Adam et la seconde avec la création d'Ève à partir de cette côte ⁸.

Un exemple tardif de cette représentation est illustré par un manuscrit du *Speculum humanae salvationis* (vers 1420) ⁹ où Dieu tient une côte ayant uniquement la tête d'Ève ¹⁰.

Ce n'est qu'à partir du 11^e siècle qu'une nouvelle interprétation transforme la création d'Ève en véritable naissance ¹¹. Du 12^e au 14^e siècle, on trouve de nombreuses sculptures ou enluminures de la création d'Ève ¹².

5. Pour la symbolique des plantes et surtout leur utilisation dans l'art du Moyen Âge, nous renvoyons à l'ouvrage de Behling [Behling (1957)].

6. Sur la représentation de la création d'Ève, voir notamment [Réau (1956), p. 73-75].

7. Pour une couverture presque complète des vitraux de la cathédrale de Strasbourg, nous renvoyons à notre site <https://corpus-vitrearum.github.io>.

8. [Vuagnoux-Uhlig (2009), p. 159-160]

9. Praha, Knihovna Národního muzea, III.B.10.

10. Une copie des années 1430 de cette enluminure apparaît dans le manuscrit Vat. lat. 5697 de la Biblioteca Apostolica Vaticana et est incluse dans le livre de Greenblatt [Greenblatt (2017)].

11. Cf. Zapperi [Zapperi (1983), p. 19-21] et Baschet [Baschet (2001)].

12. Nous nous limiterons à quelques exemples de cette période et Zapperi en cite d'autres. Pour les sculptures, on peut citer le porche de l'abbaye d'Andlau (12^e siècle) qui comporte une sculpture de la création d'Ève, suivant la tradition. Ève est à demi sortie, Adam se tient sur le coude, Dieu est présent. À Modène, un marbre de la Cathédrale de San Geminiano, vers 1100, montre encore la même configuration. Adam est accoudé à un rocher, Ève à demie sortie et Dieu lui tient la main droite avec sa main gauche et la bénit avec la main droite. Il en est de même sur une porte de l'église San Zeno Maggiore de Vérone (12^e siècle). Cette église comporte aussi un panneau de marbre analogue de 1138. L'église Sant Domènec en Espagne comporte aussi une sculpture du 12^e siècle représentant la création d'Ève. Un relief à la Sainte-Chapelle de Paris (13^e

4.1. LA CRÉATION D'ÈVE

195

La création d'Ève se retrouve aussi sur des tableaux ou des fresques, notamment à la chapelle Sixtine ¹³.

Si l'on parcourt ensuite les illustrations des bibles, on retrouve presque toujours la même attitude ou presque. Ainsi, dans les bibles de Cologne (1478/1479) ¹⁴ (et de Koberger (1483) ¹⁵ qui reprend la gravure de Cologne), la première grande gravure (figure 68) montre la Terre sous forme d'un disque entouré par la mer, où nagent poissons, canards et nixes (nymphes des eaux) ¹⁶. Dieu est agenouillé en son centre et extrait Ève d'Adam. Adam est encore couché dans l'herbe, la tête pas au sol mais retenue par sa main gauche. Ève a les mains jointes, Dieu les tient par sa main droite et pose sa main gauche sur l'épaule d'Ève. À l'arrière-plan apparaissent plusieurs animaux de la création. Autour de la Terre se trouve des anges et au-dessus, une seconde fois, Dieu, dont le verbe créateur s'écoule dans la création et laisse le ciel et la Terre se créer. Autour de la Terre on distingue aussi le soleil et la lune. Et dans les quatre coins de la gravure apparaissent les quatre vents.

Cette représentation circulaire se retrouve avec des variantes dans la bible

siècle) montre toujours la création, Adam se reposant sur son coude. La cathédrale d'Orvieto comporte aussi un relief de 1320 environ sur ce thème. En Sicile, il y a au moins deux mosaïques des 12^e ou 13^e siècle représentant la création d'Ève. À Florence, sur le campanile de Giotto, vers 1334-1336, Andrea Pisano a représenté Ève extraite presque à l'horizontale d'Adam [Greenstein (2008)]. Au portail sud de la cathédrale de Worms (14^e siècle), Ève est extraite d'un Adam presque vertical, simplement reposant sur le mur [Zapperi (1983), fig. 4].

Pour les enluminures, on peut citer la Bible d'Alcuin (9^e siècle) où Dieu extrait une côte d'Adam [Rey et al. (1967)], l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg (12^e siècle) où Dieu tient une Ève à demi formée, le Missel de Stammheim (vers 1170), le psautier latin dit de saint Louis et de Blanche de Castille (bibliothèque de l'Arsenal, Ms-1186 réserve, vers 1300), l'enluminure dans une bible historique de 1372 (La Haye, Meermann Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, MMW, 10 B 23. cf. Fournié pour les bibles historiques [Fournié (2009a), Fournié (2009b)]). Un manuscrit enluminé est aussi illustré dans [Hofmann et Nawrocki (2019), p. 100]. La création d'Ève est aussi illustrée dans une Bible historique de Guiard des Moulins, vers 1400. La bible d'Utrecht de 1430 montre quant-à-elle une Ève suppliante sortant d'Adam et Adam observant cette nouvelle création, dans une posture de ce fait assez inhabituelle. Habituellement, Adam continue de dormir. Enfin, dans un manuscrit d'une traduction anonyme de Boccace, *Des cleres et nobles femmes*, vers 1488-1496, il n'y a qu'Adam et Ève à demie sortie, celle-ci regardant Adam. Dieu n'apparaît pas.

13. Le retable de Grabow à Hambourg (1379-1383) comporte des panneaux pour les créations d'Adam et d'Ève [Rey et al. (1967)]. La cathédrale de San Gimignano comporte une fresque de Bartolo di Fredi. À la chapelle Sixtine, la fresque de Michel-Ange (1508-1512) comporte la peinture bien connue de la création d'Adam, mais aussi celle de la création d'Ève, beaucoup moins reproduite que la première, parce qu'elle ne se trouve pas au centre d'une voûte. Enfin, plus récemment, une fresque du 16^e siècle représentant notamment la création d'Ève a été réalisée dans l'église d'Elmelunde (Danemark). Pour une perspective plus générale sur la représentation en peinture de la Création du monde, surtout au 16^e siècle en Italie, on pourra consulter [Métral (2019)].

14. [Quentell (1478/1479)]

15. [Koberger (1483)]

16. [Landgraf et Wendland (2005)]

de Grüninger (1485)¹⁷, dans la *Chronicken der Sassen* (1492)¹⁸, dans la bible de Lübeck (1494)¹⁹, dans la chronique de Cologne (1499)²⁰, ou encore dans la bible d'Otmar (1507)²¹. Dieu est toujours figuré, quelquefois debout. Adam est toujours dans la même position qui n'est pas une vraie position de sommeil, mais plutôt une position qui correspond à un assoupissement. C'est Dieu qui a endormi Adam alors qu'il semblait se reposer. La représentation circulaire disparaît ensuite, pour ne refaire son apparition que dans de rares cas, comme dans l'Ancien Testament publié à Bâle par Petri en 1523²², dans un sermon de Luther en 1527²³ ou au début des images bibliques de 1551²⁴. On la retrouve même encore en 1587 sous forme de miniature dans la bible de Dietenberger publiée à Cologne.

Pour la fin du 15^e siècle, on peut encore citer les deux gravures de la création d'Adam et d'Ève dans la Chronique de Schedel (1493)²⁵. Adam est représenté à moitié formé, émergeant d'une masse encore informe d'argile, tiré par Dieu. Ève sort clairement du côté d'Adam (figure 69). Curieusement, le graveur (Wolgemut ?) a représenté la cape de Dieu s'envolant presque au vent. Quelques animaux sont présents chez Adam, aucun pour Ève. Peut-être le graveur voulait-il simplement dire qu'Adam a été créé après les animaux et Ève après Adam.

Ute von Bloh s'est notamment intéressée à la représentation de la création d'Ève dans les « *Historienbibeln* » illustrées, c'est-à-dire dans des bibles en prose avec divers compléments, dont des illustrations, à la fin du Moyen-Âge²⁶. Ces représentations diffèrent assez peu de celles des premières bibles illustrées, comme celle de Koberger (1483), Grüninger (1485), etc. On y retrouve souvent déjà la posture presque systématique d'Adam, la tête soutenue par sa main et pas tout-à-fait allongé. Cette posture presque générale dans les gravures du 16^e siècle n'est pourtant pas celle qu'a adoptée Stimmer.

La *Margarita philosophica nova* de Reisch publiée par Grüninger en 1508 illustre aussi la création d'Ève²⁷. La même gravure, mais tronquée, apparaît

17. [Grüninger (1485)]

18. Cf. [Bote (1492)] Cf. aussi [Kunze (1975), pl. 3].

19. [Arndes (1494)]. Cf. aussi [Schmidt (1962), p. 88-92]. Dans la bible de Lübeck, l'image du monde est étendue et comprend les 24 anciens (Apocalypse 4.4) et des arbres dans le paradis. Dans les quatre coins du monde, on voit les quatre vents. Cf. aussi [Anzelewsky (1964)] et [Kunze (1975), pl. 227].

20. Cf. [Koelhoff (1499)]. Voir aussi [Meyer-Schlenkrich et Schweitzer-Martin (2023)].

21. [Otmar (1507)] La gravure de la création peut sembler presque identique à celle de Koberger (1483), mais une observation attentive révèle de subtiles différences.

22. [Luther (1523)] La création d'Ève est de Hans Holbein. Cf. [Landgraf et Wendland (2005), p. 42] qui donne l'année 1524, mais la page de titre de la bible indique 1523.

23. Cf. [Luther (1527)], gravure de Lucas Cranach.

24. [Brosamer (1551a)]

25. [Schedel (1493a), Schedel (1493b)]

26. [Bloh (1993)]

27. Cf. à ce sujet Dupeux [Dupeux et al. (2009), p. 136]. Sur les gravures de cet ouvrage, voir aussi [Ohl des Marais (1929), p. 696-699].

dans *Der Freidanck*, publié en 1508 par Grüninger, qui en contient d'ailleurs une seconde différente de la première.

La représentation prédominante de la création d'Ève, tout au long du 16^e siècle, est une représentation centrée sur cette création. La création d'Ève est quelquefois une simple vignette ²⁸, souvent une création dans la nature ou la forêt, mais aussi quelquefois une cérémonie, comme dans la bible historique de 1520 où Dieu porte une tiare à trois couronnes et un orbe crucigère ²⁹, et où le paradis est figuré comme un château ³⁰. La dernière bible allemande préléthérienne, celle de Halberstadt (1522) ³¹, choisit aussi une telle représentation. Elle accentue la prise sur le réel et on n'y regarde plus la Création depuis la loupe céleste. La scène de la création est quelquefois très dense, fourmillant d'arbres et d'animaux comme dans la bible de Zürich de Froschauer (1531) ³² (figure 71). Des graveurs de renom ont quelquefois participé à ces illustrations, comme Sebald Beham en 1533 ³³ (figure 72) ou Baldung en 1535 ³⁴. Holbein illustre la création en 1523 ³⁵, mais il réalise aussi une série d'illustrations dans les années 1520, incluant une nouvelle gravure de la création d'Ève, qui n'est publiée qu'en 1538 ³⁶ (figure 73). La gravure apparaissant dans la *Leien-Bibel* (bible des laïcs) de 1540 ³⁷ est attribuée à Heinrich Vogtherr l'Ancien. La bible de Luther de 1551 imprimée à Wittenberg ³⁸ inclut une gravure de la création d'Ève de 1550 de Hans Brosamer (figure 74). Mais le même Brosamer réalise aussi en 1551 une série d'images bibliques en partie copiées de Holbein ³⁹. Sa création d'Ève est pratiquement une copie inversée de celle de Holbein de 1538.

Une gravure comme celle de la bible de 1516 apparaît déjà dans une bible italienne en 1507 et certainement avant. Mais on note de temps à autre des innovations ou des ruptures.

La création d'Ève est parfois la seule illustration de la bible, comme par

28. [Sacon (1516)]

29. Sur la représentation de Dieu dans l'art des 14^e, 15^e et 16^e siècle, voir [Réau (1956), p. 8-9] : « À la Renaissance, sous l'influence du retour à l'antique, le pape céleste est remplacé par le *Zeus olympien* des Grecs ou le *Jupiter tonnant* des Romains ».

30. [Rély (1520)]

31. [Stuchs (1522)]

32. Cf. [Zwingli et Jud (1531), Lavater-Briner (2011)]. La gravure de la création d'Ève est peut-être de Hans Asper (1499-1571), cf. [Sigrüst (2011), p. 131]. Certains comme Ganz ont suggéré que Stimmer a été formé par Asper, ou au moins influencé par lui [Ganz (1905)].

33. [Beham (1533)]

34. [Gassen (1984)]

35. [Luther (1523)]

36. La gravure est présente à la fois dans les images de la bible [Holbein (1538b)] et dans les images de la mort [Holbein (1538a)]. Chernetsky s'est récemment intéressée à l'influence de Holbein sur Solis et a indiqué, de manière inexacte, que la gravure de la création d'Ève n'était pas présente dans l'édition de 1538 des images de la bible [Chernetsky (2016), p. 216].

37. [Rihel (1540)]. Cf. [Kohls (1971), Gassen (1984), Kohls (1989)] et les corrections de Müller [Müller (1997), p. 287-289]. Voir aussi [Rümelin (2002), p. 198-200].

38. [Luther (1551)]

39. [Brosamer (1551a)]

exemple dans celle de Brylinger publiée à Bâle en 1551 ⁴⁰. Quelquefois aussi c'est l'inverse, il y a beaucoup d'illustrations, mais pas celle de la création d'Ève, comme dans la bible d'Egenolph de 1585.

En 1553 à Lyon, Bernard Salomon réalise des gravures ⁴¹ pour la création d'Adam d'une part, et d'Ève d'autre part (figure 75). La création d'Adam est, il faut le noter, assez rarement représentée. Les gravures de Salomon apparaissent l'année suivante, toujours à Lyon, dans une édition allemande ⁴². La création d'Adam est quelquefois montrée assez maladroitement, comme dans les images bibliques de 1557 ⁴³ où Adam émerge du sol, finalement formé d'argile ⁴⁴.

En 1560, nous avons la gravure de Virgil Solis ⁴⁵ (figure 76), qui suit toujours le même modèle. Cette gravure est parue dans la série des illustrations bibliques et dans une édition de la bible de Luther imprimée à Francfort.

Des illustrations similaires apparaissent dans les bibles catholiques, comme celle de Dietenberger (1540) ⁴⁶. La gravure de la création d'Ève y semble influencée par celle de Beham de 1533. Mais la bible de Dietenberger de 1564 ⁴⁷ reprend la gravure de Solis de 1560. La bible catholique de Hentenius imprimée à Anvers ⁴⁸ en 1570 reprend aussi la gravure de Solis.

Ève est en général à demie sortie d'Adam, mais il arrive qu'elle soit montrée entièrement « formée », comme dans la bible imprimée à Wittenberg par Krafft en 1572 ⁴⁹ (figure 79). La nudité peut donc être plus ou moins frontale.

Ève par ailleurs ne « sort » pas toujours explicitement d'Adam, mais dans certains cas, par exemple chez Koberger en 1483 ou Schedel en 1493, on distingue bien une ouverture, un passage. Dans certains cas, Ève apparaît presque sortie comme d'un chapeau, presque comme une poupée pas encore humaine, par exemple dans les bibles de Grüninger (1485) et de Lübeck (1494). Il y a aussi curieusement des variations de corpulence. L'Adam de la bible de Zürich de 1531 paraît bien gras par rapport à d'autres plus « sculptés ».

Dans certains cas, la création est illustrée globalement, avec une grande scène touffue montrant diverses étapes de cette création. Dieu peut alors y apparaître plusieurs fois. Un exemple est la scène de la création par Amman en 1564 ⁵⁰ (figure 77). Cette représentation est reprise dans la bible publiée à Francfort en

40. [Brylinger (1551)]

41. [Paradin (1553a)]

42. [Scheit et Salomon (1554)] La traduction est de Caspar Scheit. Sur Scheit, voir notamment [Kammerer (2018)].

43. [Brosamer (1557)]

44. Cette gravure n'est pas présente dans l'édition de 1553 et on peut penser qu'elle n'est pas de Brosamer.

45. [Solis (1560)] et [Luther (1560)]

46. [Dietenberger (1540)]

47. [Dietenberger (1564)]

48. [Hentenius (1570)]

49. [Luther (1572a)] Les gravures sont de Johann Teufel (ou Deubel), cf. [Schmidt (1962), p. 274-296].

50. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

1564⁵¹, 1566⁵² et 1567⁵³. Un autre exemple, postérieur à Stimmer, est la gravure de l'histoire de la création d'Amman dans la bible publiée à Francfort en 1583⁵⁴. Ces deux gravures d'Amman fourmillent d'animaux et font plutôt penser à un zoo.

Dans la gravure d'Amman de 1583, Ève est debout, les mains jointes en prière, ce qui évoque un peu la représentation dans le *Flavius Josèphe* de 1574⁵⁵. Cela dit, les représentations d'Ève créée debout sont inhabituelles.

Les gravures n'ont pas de frontières. Celle de Beham de 1533 se retrouve par exemple dans la bible (anglaise) de Coverdale de 1535⁵⁶.

Dans de très rares cas, Dieu est absent. Ainsi, dans la bible imprimée en 1521 à Lyon par Jacques Sacon pour Anton Koberger⁵⁷, Dieu est invisible (figure 70). Il n'est pas figuré comme un vieux sage sur d'autres gravures, mais pas non plus par son nom. Ève semble regarder dans le vide, comme si elle seule le voyait⁵⁸.

Dans quelques rares cas, Dieu est remplacé par le tétragramme, c'est-à-dire le nom de Dieu en hébreu. Un cas anecdotique est celui de la « bible des évêques » de 1568⁵⁹ qui reprend (directement ou indirectement) la gravure de Solis de 1560, mais en occultant Dieu et en le remplaçant par le tétragramme (figure 78). En comparant les deux gravures, on s'aperçoit que des éléments du manteau de Dieu ont été transformés en colline ! La création d'Ève dans la bible de Coverdale de 1535⁶⁰ n'avait pourtant pas eu droit à ces égards et Dieu y apparaissait intégralement.

Dans la création d'Ève de Stimmer dans l'édition de *Flavius Josèphe* de 1574⁶¹, Dieu n'apparaît pas et est remplacé par un halo de lumière devant lequel Ève prie (figure 80). Elle semble remercier Dieu de l'avoir créée. Ève est beaucoup plus sortie d'Adam qu'ailleurs (quoique, pas autant que dans la bible de 1572 mentionnée plus haut) et la nudité frontale peut surprendre par comparaison avec la représentation contemporaine sur l'horloge astronomique. Néanmoins, c'est cette gravure de Stimmer qui se rapproche le plus du panneau de l'horloge astronomique, à la posture d'Adam près. On pourra aussi noter en passant le petit chien qui est presque le même que celui de l'allégorie de l'hiver sur l'horloge astronomique (figure 265)⁶².

51. [Luther (1564b)] (non consultée)

52. Cf. [Hentenius (1566)] Sur cette édition, voir [Engammare (1995), p. 145-147].

53. [Luther (1567)]

54. [Luther (1583)] Cf. aussi [Strauss (1973), p. 142-143] et [Strauss (1975a), p. 52].

55. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Beaujean et Tanner (2014b), p. 100, 107] et [Huber-Rebenich (2016)].

56. [Coverdale (1535)]

57. [Sacon (1521)]

58. Voir à ce sujet [Stirm (1989), p. 708].

59. [Parker (1568)]

60. [Coverdale (1535)]

61. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Beaujean et Tanner (2014b), p. 107] et [Huber-Rebenich (2016)].

62. On retrouve encore le même chien dans une gravure du *Tite-Live* de Stimmer [Livius et

Dans la bible publiée par Feyerabend en 1572 ⁶³, c'est Jost Amman qui représente la création d'Ève, celle-ci se présentant comme un corps en lévitation encore sans vie extrait d'Adam. Dieu n'est figuré que par une sorte de nuée.

Dans ses images bibliques de 1576 ⁶⁴, Stimmer illustre encore une autre variante, toujours avec le petit chien (un peu différent du précédent) et un lapin, mais cette fois-ci avec un Adam encore plus nu et une Ève qui semble flotter dans les airs, près du halo qui représente Dieu (figure 81). Mais Stimmer n'inclut le tétragramme dans ses gravures ni en 1574, ni en 1576. Cette représentation est peut-être inspirée de celle d'Amman de 1572. Par ailleurs, Amman et Stimmer ont tous les deux été impliqués dans cette bible de 1572.

Si l'on fait exception de la bible des évêques de 1568, nous ne connaissons pas de représentation de la création d'Ève avec le tétragramme antérieure à celle se trouvant sur l'horloge astronomique. Les représentations les plus proches que nous avons trouvées sont celles de la bible imprimée à Francfort en 1583 ⁶⁵ (figure 83), de Jost Amman, et celle de Christoph Murer de la bible de 1596 ⁶⁶ (figure 84) imprimée à Zürich. Ces deux gravures présentent d'ailleurs des similitudes.

Signalons enfin que Baldung Grien a représenté vers 1533 la création d'Ève sur un tableau peut-être prévu pour un volet d'une horloge astronomique ⁶⁷. Ève est représentée à demi sortie d'Adam qui dort et Dieu la prend comme un petit bébé. Ève s'accroche au cou de Dieu. Le panneau de Baldung représente aussi la création des animaux et Dieu apparaît donc deux fois. Osten considère cependant que le panneau de Baldung n'était pas prévu pour la cathédrale de Strasbourg ⁶⁸.

Florus (1574), p. 9], cf. [Beaujean et Tanner (2014b), p. 68], dans la scène où Romulus proclame des lois.

63. [Luther (1572b)] Cf. [Beaujean et Tanner (2014a), p. 230].

64. [Fischart et Stimmer (1576)] Voir aussi [Kintz (2022), p. 136-140].

65. [Luther (1583)]

66. [Zwingli et Jud (1596)]

67. Angermuseum à Erfurt. Cf. [Osten (1983), p. 214-221 et planche 161], [Hasse (1984)], [Métral (2019), p. 263-264] et [Oestmann (2020), p. 30-33].

68. [Osten (1983), p. 220] Il est intéressant d'observer que Baldung Grien avait épousé Margarethe Herlin, apparentée à Chrétien Herlin (décédé en 1562) qui était impliqué dans la construction de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg en 1547-1550. Cf. à ce sujet [Pariset (1977), p. 567].



FIGURE 68 – Bible d'Anton Koberger (1483) : la création d'Ève. Cette gravure est reprise de la bible de Cologne (1478/1479).



FIGURE 69 – Chronique de Schedel (1493) : la création d'Ève.



FIGURE 70 – Bible de Saccon (1521) : la création d'Ève, sans Dieu.



FIGURE 71 – Bible de Froschauer de 1540, la création d'Ève. La même illustration apparaît déjà dans la bible de Zürich de 1531.



FIGURE 72 – Sebald Beham : la création d'Ève (1533).



FIGURE 73 – Hans Holbein (c1497-1543), la création d'Ève dans la série de gravures *Totentanz* (publiée en 1538, mais élaborée à partir de 1523). Cette gravure est reprise dans [Holbein (1547)].



FIGURE 74 – Hans Brosamer : la création d'Ève, dans la Bible de Luther (1551, Lufft). La même gravure se trouve en principe dans l'édition de 1550 chez Hans Lufft. Elle est encore réutilisée dans la bible de Luther de 1572 [Luther (1572a)] (qui en a une autre de Johann Teufel).



FIGURE 75 – Bernard Salomon : la création d'Ève, 1554.



FIGURE 76 – Virgil Solis : la création d'Ève, 1560.



FIGURE 77 – Jost Amman : la création d'Ève, 1564.



FIGURE 78 – Bible des évêques (*Bishop's bible*), la création d'Ève, 1568. Reprend la gravure de Solis de 1560 (peut-être via Dietenberger) en occultant Dieu (mais dont une partie reste en fait visible!).



FIGURE 79 – Johann Teufel (ou Deubel) : bible de Luther (1572, Krafft), la seconde gravure de la création d'Ève et celle d'Adam en arrière-plan.



FIGURE 80 – Stimmer, la création d'Ève dans Flavius Josèphe (1574), ici extrait de l'édition de 1592 [Flavius Josèphe (1592)].



FIGURE 81 – Stimmer, extrait des images de la bible (1576), Genèse, chapitre II, *Ehlich Pflicht aufgericht*.

4.1.3 La posture : Adam, Ève et Dieu

Nous pouvons nous intéresser aux postures d'Adam et de Dieu dans les représentations traditionnelles. Tout d'abord, nous pouvons comprendre la posture d'Adam en revenant au texte de la bible.

Ainsi, dans l'édition de Luther de 1541 ⁶⁹, on a le passage

« Da lies Gott der HERR einen tieffen Schlaff fallen auff den Menschen, und er entschieff. Und nam seiner Rieben eine, und schlos die stet zu mit Fleisch. Und Gott der HERR bawet ein Weib aus der Riebe, die er von dem Menschen nam, und bracht sie zu im. »

Dans la traduction de Louis Segond publiée à Genève en 1874 ⁷⁰, ce passage (Genèse 2, 21-22) est traduit par

« Alors l'Eternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit ; il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place. L'Eternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme. »

Dans la bible Segond 21 de la Société biblique de Genève ⁷¹, le texte est presque le même :

« Alors l'Eternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit. Il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place. L'Eternel Dieu forma une femme à partir de la côte qu'il avait prise à l'homme, et il l'amena vers l'homme. »

C'est visiblement cette description qui explique la posture d'Adam. Adam était couché en train de se prélasser, la tête soutenue par sa main, lorsque le sommeil lui est venu. Adam ne dormait donc pas volontairement, d'où sa posture en apparence étrange dans les représentations classiques.

La posture d'Ève est aussi intéressante et n'est pas toujours identique, mais elle dépend un peu de celle de Dieu. Chez Stimmer, le bras gauche d'Ève semble tiré par le nuage représentant Dieu, tandis que son bras droit reste à l'opposé. Dans d'autres représentations, Ève a une position de prière avec les bras étendus et les paumes à l'avant. Chez Michel-Ange à la chapelle Sixtine (1509-1512), Ève a les mains jointes. La gravure de Stimmer pour la création d'Ève dans le *Flavius Josèphe* de 1574 ⁷² a beaucoup de points communs avec le panneau de l'horloge astronomique, mais pas pour la posture d'Ève qui y a les mains jointes et n'est pas tirée par le halo représentant Dieu. Une posture d'Ève un peu plus proche de celle de l'horloge est celle des images bibliques de 1576 ⁷³ (figure 81).

69. [Luther (1541a)]

70. [Segond (1874-1880)]

71. [Segond (2022)]

72. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Huber-Rebenich (2016)].

73. [Fischart et Stimmer (1576)]

Stimmer n'ayant pas représenté Dieu, nous ne développerons pas ici la question de la posture du Créateur, quoique elle ait aussi subi des évolutions ⁷⁴.

4.1.4 Le cadre : soleil, lune et lapins

Nous pouvons encore nous intéresser au cadre de la création. Des éléments qui reviennent souvent sont d'une part le soleil et la lune, et d'autre part des animaux, et notamment des lapins ⁷⁵. Nous passons ici en revue quelques exemples représentatifs de la tradition.

On peut observer que la gravure de la bible de Pflanzmann (c1475) ⁷⁶ ne comporte ni lapin, ni soleil, ni lune. Les bibles de Cologne (1478/1479) ⁷⁷, par contre, montrent le soleil et la lune, mais seulement un lapin en arrière-plan. Il en est de même de la bible de Koberger (1483) qui reprend la gravure des bibles de Cologne. Dans la gravure de la bible de Grüninger (1485) ⁷⁸, on distingue moins bien le soleil et la lune. Un lapin est un peu plus vers l'avant que dans les bibles de Cologne. Dans la *Cronecken der Sassen* (1492) ⁷⁹, un lapin se trouve au premier plan. On distingue bien le soleil et la lune, mieux que dans la bible de Grüninger.

Dans la Chronique de Schedel (1493) ⁸⁰, il n'y a ni soleil, ni lune, ni lapin (ou aucun autre animal). Dans la bible de Lübeck (1494) ⁸¹, la représentation est circulaire et le soleil et la lune sont figurés. Il y a aussi un petit lapin et quelques autres animaux, sans parler de ceux qui nagent dans l'eau encerclant la Terre. Dans la *Koelhoffsche Chronik* (1499) ⁸², la représentation est assez proche de celle de la *Cronecken der Sassen*, il n'y a pas de lapin, mais d'autres animaux. Le soleil et la lune sont présents.

La bible d'Otmar (1507) ⁸³ comporte une regravure très fidèle de celle des bibles de Cologne, donc avec le soleil et la lune et un lapin en arrière-plan. Dans

74. Pour la posture du Créateur par rapport à celles d'Ève et d'Adam, voir [Boyle (1998), p. 99-100]. Dans des illustrations des 11^e et 12^e siècles, le créateur saisit avec ses mains les bras d'Ève qui émerge, ou bien il la prend par le pli du coude. Ailleurs, il touche ses épaules, pendant qu'elle croise les mains sur sa poitrine. Dans une illustration pour la bible de Luther, Dieu place ses mains traditionnellement sur les épaules d'Ève. Dans d'autres exemples, le Créateur ne touche pas Ève, mais se contente de la bénir.

75. D'autres aspects sont susceptibles d'être comparés. Schmidt a par exemple comparé plusieurs illustrations des bibles de Luther du point de vue de la figuration de la licorne, absente chez Stimmer [Schmidt (1962), p. 401-409].

76. [Pflanzmann (c1475)]

77. [Quentell (1478/1479)] Cf. [Eichenberger et Wendland (1983), p. 73] et [Volz (1978), p. 160].

78. [Grüninger (1485)]

79. [Bote (1492)]

80. [Schedel (1493a), Schedel (1493b)] Cf. aussi [Colbus et Hébert (2009)].

81. [Arndes (1494)]

82. [Koelhoff (1499)]

83. [Otmar (1507)]

la bible imprimée pour Koberger par Sacon à Lyon en 1515⁸⁴, il y a un lapin, mais ni soleil, ni lune.

Dans la bible de Halberstadt (1522)⁸⁵, il y a un petit lapin à proximité d'Adam ainsi que le soleil et la lune⁸⁶. Dans l'Ancien Testament publié en 1523 par Petri⁸⁷, la gravure de la création d'Ève est de Holbein et le soleil et la lune sont présents, tout comme deux lapins.

Dans la bible imprimée en 1541 à Leipzig par Wolrab⁸⁸, et dont les gravures sont de Lucas Cranach le jeune, un lapin apparaît au loin dans l'illustration de la création d'Ève, mais il n'y a ni soleil, ni lune.

En 1560, Virgil Solis intègre aussi le soleil, la lune et un lapin dans sa scène de la création d'Ève⁸⁹ (figure 76). C'est aussi ce que fait Amman en 1564, même si le lapin n'est plus au premier plan et est perdu au milieu de toute une ménagerie⁹⁰ (figure 77).

Finalement, si l'on examine la gravure de Stimmer pour la création d'Ève du *Flavius Josèphe* de 1574⁹¹, on constate que celle-ci a beaucoup de points communs avec le panneau de l'horloge astronomique, tant au niveau de la posture d'Ève, que du cadre. On y reconnaît en particulier les deux lapins. Par contre, Ève a les mains jointes et n'est pas tirée par le halo représentant Dieu. Il est aussi beaucoup plus difficile de distinguer le soleil et la lune.

Et dans les images bibliques de Stimmer de 1576⁹² (figure 81), un lapin se trouve parmi les nombreux animaux du premier plan, mais le soleil et la lune sont quasiment introuvables.

4.1.5 Le tétragramme

La question du tétragramme mérite aussi d'être étudiée. Nous avons vu que tout au long du 16^e siècle, et même avant, Dieu était presque toujours

84. [Sacon (1515)] Cf. [Hummel (1983), p. 61-62].

85. [Stuchs (1522)]

86. Cette gravure semble surtout inspirée par la chronique de Schedel de 1493. Cette bible est la dernière bible allemande pré-luthérienne et elle a repris une grande partie des gravures originales des bibles de Cologne (les mêmes bois). Mais la gravure de la création n'était peut-être plus disponible ou utilisable, ce qui expliquerait une nouvelle gravure à la place de celle des bibles de Cologne [Eichenberger et Wendland (1983), p. 144], [Hummel (1983), p. 56-57]. On peut néanmoins se demander pourquoi le graveur (maître CD) a préféré copier fortement la gravure de Schedel, plutôt que celle des bibles de Cologne.

87. [Luther (1523)] Cf. aussi [Bartrum (1995), p. 223-224].

88. [Luther (1541b)] Cf. [Hummel (1983), p. 73-74, 76].

89. [Solis (1560)] Sur la représentation de la création du monde (et non d'Ève) et les emprunts de Solis à Bernard Salomon, voir [Chernetsky (2016)]. Selon Chernetsky, la représentation de la lune sous forme de croissant au moment de la création du monde serait rare [Chernetsky (2016), p. 218], mais nous observons qu'elle est fréquente lors de la création d'Ève.

90. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

91. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Huber-Rebenich (2016)].

92. [Fischart et Stimmer (1576)]

représenté lors de la création d'Ève. Ce n'est que dans de rares cas qu'il n'apparaît pas, et notamment sur l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Indépendamment des raisons qui expliquent son absence à Strasbourg, et qui ne sont certainement pas dues au hasard, il est utile d'examiner la tradition du tétragramme ⁹³.

La plus ancienne apparition du tétragramme remonterait à une gravure de 1529 réalisée par Hans Weiditz le Jeune (1495-c1537) ⁹⁴. Cette gravure incorpore le tétragramme, avec le nom de Dieu en hébreu, latin et allemand ⁹⁵. Le tétragramme apparaît ensuite dans la grande image de la création au début du livre de la Genèse dans la bible française publiée à Louvain en 1550 ⁹⁶, mais il y est en fait inversé. Il apparaît aussi dans l'épisode des tables de la loi dans la bible anglaise de Genève de 1560 ⁹⁷.

L'une des utilisations les plus intéressantes du tétragramme est celle de Cornelis Anthonisz dans l'une des six gravures de sa série du fils prodigue (vers 1540) (figure 82) ⁹⁸. Nous avons ici pratiquement le même nuage que chez Stimmer, avec les noms de Dieu en hébreu, en grec et en latin. L'espérance regarde le soleil où le nom de Dieu est inscrit et la pénitence le pointe du doigt en écrasant le serpent ⁹⁹. Il est difficile de ne pas supposer que Stimmer ait pu avoir vu cette gravure.

L'une des rares bibles montrant le tétragramme au moment de la création d'Ève et antérieure à la représentation de Stimmer est la « Bible des Évêques » (*Bishops' Bible*) de 1568 ¹⁰⁰ (figure 78), réalisée sous l'autorité de l'Église d'Angleterre.

Le tétragramme apparaît aussi déjà chez Amman en 1571 ¹⁰¹ mais pas pour Ève. Il y est utilisé dans l'épisode du buisson ardent ¹⁰² (figure 85). Cette représentation n'est pas présente dans l'édition de 1564 ¹⁰³.

Enfin, sur l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, nous n'avons

93. Sur le tétragramme en général, nous renvoyons à [Wilkinson (2015)].

94. Sur Weiditz, cf. [Ritter (1955), p. 440-445], [Bartrum (1995), p. 160-163] et [Dentinger (1989), p. 103-106].

95. Cf. [Geisberg (1974), p. 1468], [Böespflug (2017), p. 285], [Muller (1992)], [Muller (1994)], [Engammare (1995), p. 157-159], et aussi [Wilkinson (2015), p. 369].

96. Cf. [Corte (1550)] Cf. aussi [Bogaert et Gilmont (1980)].

97. [Whittingham (1560)]. La vue est reprise dans [Morison (1972), p. 24-25].

98. Cf. [Haeger (1986)] et [Muller (1994)].

99. [Haeger (1986), p. 140]

100. [Parker (1568)] Cf. aussi Strachan [Strachan (1957), fig. 126] pour la création.

101. [Rebenstock et Amman (1571)]

102. Pour une comparaison de quelques gravures du buisson ardent dans les bibles de Luther, voir [Schmidt (1962), p. 425-428].

103. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)] L'édition de 1571 rajoute des gravures à celle de 1564. Il faut aussi avoir à l'esprit qu'entre deux éditions, un artiste peut subir d'autres influences et il semble qu'en 1571 Amman se soit en partie inspiré des bois de Pierre Eskrich de 1564 [Gueroult et Eskrich (1564)]. Mais l'emploi du tétragramme ne vient pas d'Eskrich. Cf. aussi [Engammare (1995), p. 158].

pas simplement le tétragramme, mais les noms de Dieu inscrits dans un nuage ¹⁰⁴. Il paraît difficile de trouver un lien entre le choix de Stimmer et les représentations antérieures. Nous nous hasarderons plus loin à quelques hypothèses.

Après l'horloge astronomique, nous pouvons encore relever les gravures de la création d'Ève dans la bible imprimée à Francfort en 1583 ¹⁰⁵ (figure 83), de Jost Amman, et celle de la bible de 1596 ¹⁰⁶ (figure 84) imprimée à Zürich, de Christoph Murer. Le tétragramme est présent dans les deux cas. Ces deux gravures présentent beaucoup de similitudes. On peut imaginer qu'Amman se soit inspiré de Stimmer et que Murer se soit inspiré d'Amman. Par ailleurs il faut se rappeler que Murer a été dans l'atelier de Stimmer au début des années 1580 ¹⁰⁷. On peut donc supposer une dépendance de ces deux représentations avec celles de Stimmer.

Par ailleurs, Stimmer a aussi réalisé au moins deux autres gravures avec le tétragramme, à savoir une de l'annonciation ¹⁰⁸ et une autre à la fin du *De Sphaera Mvndi, Et Temporis Ratione Apvd Christianos* (1574) de Hermann Witekind ¹⁰⁹.

Il ne faut peut-être pas chercher des explications trop alambiquées à l'absence de Dieu lors de la création d'Ève sur l'horloge astronomique. Certes, nous savons que la non-figuration de Dieu était particulièrement affirmée chez les calvinistes ¹¹⁰. Est-ce pour autant l'explication de l'absence de Dieu sur l'horloge ? Peut-être que l'absence de Dieu sur l'horloge s'explique simplement par des considérations spatiales ?

104. Boespflug [Boespflug (2017), p. 287] indique que le tétragramme y apparaîtrait pointé en bas, ce qui n'est pas vrai, comme on peut le vérifier sur la figure 67.

105. [Luther (1583)]

106. [Zwingli et Jud (1596)]

107. [Brugerolles (2012), p. 244-251]

108. [Beaujean et Tanner (2014c), p. 155 et 159]

109. [Witekind (1574)] Cf. [Beaujean et Tanner (2014b), p. 154].

110. Cf. [Boespflug (2017), p. 285]. Les calvinistes adoptent le tétragramme dès les années 1550 et les luthériens à la fin du siècle. Il pénètre aussi dans le monde catholique, mais s'y heurte à la dénonciation des vertus magiques du nom de Dieu et à la concurrence du trigramme IHS en vogue depuis le début du 15^e siècle [Boespflug (2017), p. 285]. Au 17^e siècle, on rencontre par contre un peu plus souvent le tétragramme. On peut notamment citer les gravures de Jan Sadeler de 1643, en particulier pour la création d'Ève [Dietz et al. (2014), p. 191 et 194-196]. Sur l'interdiction des images, voir aussi [Christ-von Wedel (2013)].

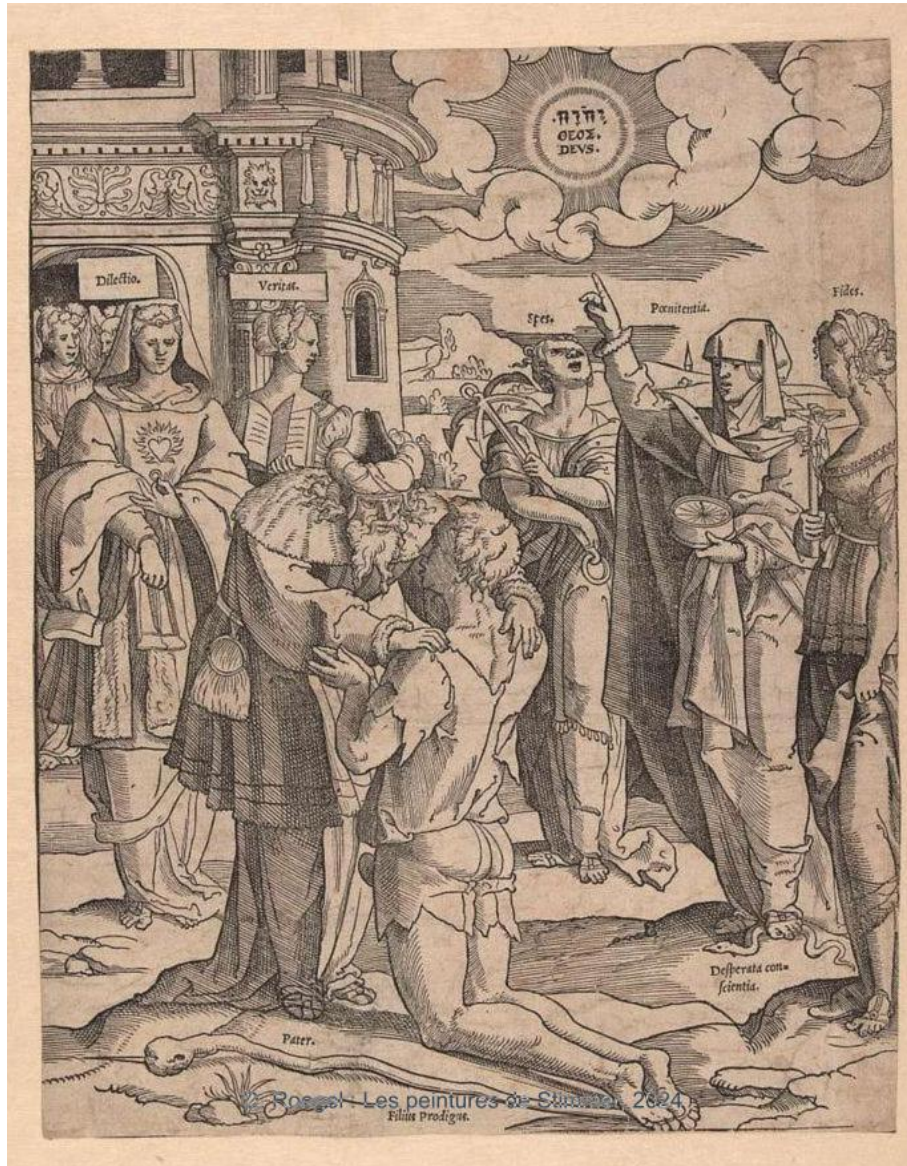


FIGURE 82 – Cornelis Anthonisz : le retour du fils prodigue (c1540).



FIGURE 83 – Jost Amman : la création d'Ève, 1583.



FIGURE 84 – Christoph Murer : la création d'Ève, 1596.



FIGURE 85 – Jost Amman : le tétragramme dans l'épisode du buisson ardent de Moïse (1571).

4.1.6 Les choix de Stimmer

Nous venons de voir qu'il y a eu une certaine norme en matière de représentation de la création d'Ève. Adam est couché, mais pas complètement. Il a presque toujours sa tête soutenue par sa main (poing fermé), le coude au sol. Quelquefois sa tête repose sur son bras. Le visage d'Adam est presque toujours visible, au moins partiellement, certainement pour mieux montrer qu'il est endormi. Ève est en général à moitié sortie, Dieu est près d'elle, quelquefois la tient.

En parcourant un certain nombre de gravures, on se rend compte des emprunts et du fait que peu des représentations de la création d'Ève étaient vraiment des créations *ex nihilo*.

Stimmer a représenté la création d'Ève à trois reprises, la représentation sur l'horloge astronomique étant la plus sobre. C'est essentiellement à elle que nous nous intéresserons. L'examen de la tradition fait apparaître dans nombre de gravures les éléments que l'on retrouve dans le panneau de Stimmer. Le soleil et la lune, les lapins, etc., sont des éléments présents dès la fin du 15^e siècle. Mais on observe aussi des différences. Ainsi, dans les représentations traditionnelles, il est rare qu'Adam soit entièrement couché, comme sur la peinture de Stimmer.

Ce qui est finalement surtout nouveau sur la peinture de l'horloge astronomique, c'est la posture d'Adam et le fait que Dieu ne soit pas figuré. Ainsi, Adam est bien plus couché que sur la presque totalité des représentations antérieures, il n'est pas accoudé au sol et sa tête ne repose pas sur sa main. Son visage est davantage dissimulé que dans les autres représentations. Ici, son bras gauche cache le bas du visage. Sa tête ne repose pas sur l'une de ses mains.

Mais la particularité encore plus frappante chez Stimmer est la non-figuration de Dieu. Dieu est remplacé par une auréole au centre de laquelle figurent son nom en hébreu (le « tétragramme »), en grec et en latin. Nous n'avons pas trouvé de représentation similaire antérieure à celle de Stimmer, à l'exception de celle de la Bible des évêques de 1568, mais cela ne signifie pas qu'il n'y en a pas d'autre ¹¹¹. On peut notamment observer que Dieu est toujours figuré dans la création d'Ève de la bible de Froschauer imprimée à Zürich en 1570.

La représentation la plus proche que nous ayons vue est celle de la bible parue en 1583 à Francfort (figure 83) ¹¹², dont pourtant Dieu n'est pas totalement absent puisqu'il apparaît dans la grande gravure de la création au début de la genèse. Peut-être la représentation de 1583 de la création d'Ève a-t-elle été influencée par Stimmer ? On retrouve encore le tétragramme dans une bible parue en 1596 à Zürich (figure 84) ¹¹³.

On pourrait penser que Stimmer a rompu avec la tradition en raison du format du panneau. Le tétragramme et Adam couché pourraient ainsi s'expliquer par

111. Le tétragramme est cependant présent dans au moins une gravure antérieure à l'horloge astronomique, à savoir dans l'épisode du buisson ardent figuré par Amman en 1571 [Amman (1571)].

112. [Luther (1583)]

113. [Zwingli et Jud (1596)]

des contraintes de dimensions. C'est d'ailleurs un peu ce que suggère Stolberg dans son analyse. Ceci expliquerait que Dieu apparaisse bien chez Stimmer en 1576 (voir par exemple figures 108 et 115). D'un autre côté, dans ses images bibliques, Stimmer ne montre pas non plus Dieu lors de la création d'Ève si bien que la question de la place disponible ne puisse sans doute à elle seule expliquer l'absence de figuration de Dieu sur l'horloge.

4.2 L'eschatologie

Après la création d'Ève, nous examinons un ensemble de panneaux liés à la mort ou à la fin du monde. Nous les regroupons ici dans une section consacrée à l'eschatologie ¹¹⁴, c'est-à-dire au discours sur la fin du monde ¹¹⁵.

Plus généralement, ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas simplement la mort ou la fin du monde (ou des temps), mais ce qu'en eschatologie chrétienne on appelle les « quatre dernières choses », en latin *quattuor novissima*. Il s'agit de quatre étapes commençant avec la mort, suivie du jugement dernier, et soit du paradis, soit de l'enfer ¹¹⁶.

Au niveau de l'horloge astronomique, deux panneaux évoquent le jugement dernier, à savoir la résurrection des morts sous le panneau de la création d'Ève (figure 94), et le panneau de Christ-juge (figure 103), dans la partie droite de l'horloge. La mort est évoquée dans le panneau inférieur à droite de l'horloge (figure 89), en même temps qu'elle distingue les deux suites possibles, donc le paradis ou l'enfer. Mais ces deux voies sont aussi présentes dans les panneaux qui entourent le cadran horaire (figure 86). Il y a dans ces deux panneaux, et dans celui des deux mourants de droite, l'idée de choix ou de bifurcation, que nous allons un peu détailler.

4.2.1 Le choix de vie (croire ou ne pas croire)

Comme nous venons de le dire, les deux possibilités, ou les deux issues possibles, sont présentes doublement sur l'horloge astronomique. Traditionnellement, ces deux voies sont explicitées dans les représentations du jugement dernier, où un certain nombre de ressuscités sont dirigés vers le paradis et les autres vers l'enfer. Mais certaines représentations se placent un peu avant la mort et s'intéressent davantage au lien entre la conduite et la destinée, sans mettre l'accent uniquement sur la fin.

Croyante et pécheresse

Ainsi, nous avons tout d'abord sur l'horloge les deux panneaux de la croyante et de la pécheresse que Stolberg a décrits (figure 86) ¹¹⁷. La croyante, ou la vertu,

114. Du grec ἔσχατος, « dernier », et λόγος, « parole ». Ce terme aurait été formé en 1838.

115. Pour la théologie eschatologique de la Réforme, et notamment de Luther, on pourra se référer aux articles de Vogel et Treiyr [Vogel (1986), Vogel (1987), Treiyr (1998)].

116. Pour les « quatre dernières choses », on pourra notamment consulter le récent ouvrage [Prummer (2019)].

117. Ces deux panneaux ont été restaurés lors de l'intervention sur le buffet de l'horloge astronomique fin 2018. Le rapport sur la restauration des peintures décrit les travaux effectués sur ces panneaux [Atelier CRRCOA (2019c), p. 53-72]. Il en ressort notamment que les panneaux sont en chêne, formés chacun de deux planches, mais à jonctions très discrètes. Ces panneaux ont probablement été peints sur place et n'ont jamais été déposés. Aucun dessin préparatoire n'est perceptible.

se trouve à droite. À gauche se trouve la pécheresse, représentant le vice et la volupté. L'une accepte le livre saint, l'autre le rejette. L'une est vêtue, l'autre est dévêtue. La première reçoit la visite de l'esprit saint, la seconde celle du serpent qui lui tend la pomme et de la mort. La couleur du vin fait alors écho à celle des pommes. La croyante a un regard plus déterminé, tandis que la pécheresse a un regard absent. Les deux coupes sont portées pareillement.

L'image de la pécheresse est bien sûr aussi à rapprocher du péché originel où le serpent tend le fruit défendu à Ève. La pécheresse se confond alors avec Ève.



FIGURE 86 – En haut, la pécheresse (le vice), en bas la croyante (la vertu).

L'idée de deux chemins, un bon et un mauvais, est présente dans la bible, par exemple dans le livre de Jérémie (21 : 8) ¹¹⁸ :

Tu diras à ce peuple : 'Voici ce que dit l'Éternel : Je vous donne le choix entre le chemin de la vie et celui de la mort.'

Ou encore dans l'évangile de Saint-Matthieu (7 : 13-14) ¹¹⁹ :

118. [Segond (2022)]

119. [Segond (2022)]

13. Entrez par la porte étroite ! En effet, large est la porte, spacieux le chemin menant à la perdition, et il y en a beaucoup qui entrent par là,
14. mais étroite est la porte, resserré le chemin menant à la vie, et il y en a peu qui les trouvent.

Les deux situations dépeintes par Stimmer forment une dichotomie qui évoque d'autres traditions iconographiques, notamment celle représentant Hercule à la croisée des chemins ¹²⁰. Cette allégorie remonterait à un récit de Prodicos rapporté par l'historien et philosophe grec Xénophon (vers 5^e-4^e siècles av. J.-C.), où Hercule doit choisir entre la Volupté et la Vertu ¹²¹. Cette fable a par la suite été illustrée par différents artistes, par exemple dans l'édition latine (*Stultifera navis*) de la *Nef des fous* de Brant imprimée en 1497 ¹²² ou encore par Dürer dans une gravure sur cuivre en 1498-1499 où la scène a été presque transformée en un combat entre la vertu et la volupté. L'énorme succès de la *Nef des fous* a nécessairement fait connaître très largement cette fable.

Hans Burgkmair a aussi réalisé une gravure illustrant le choix d'Hercule dans une édition de 1511 du *Carmen ad libellum* de Johann Pinicianus (figure 87). Quelques années après Stimmer, l'une des gravures des emblèmes de Nicolaus Reusner (1591) ¹²³ représente aussi cette même scène (figure 88) ¹²⁴

Dans son étude sur le choix d'Hercule, Panofsky fait aussi le rapprochement avec le tableau de Raphaël *Le songe du chevalier* (1503-1504), bien que le chevalier endormi n'y soit guère représentatif de l'iconographie d'Hercule. Dans le *Stultifera navis* de Brant, Hercule est aussi représenté endormi, ne différant en cela pas beaucoup de la représentation de Raphaël. Peter Vischer le jeune (1487-1528) a aussi représenté cette fable ¹²⁵. Elle a ensuite été reprise dans l'art italien.

Bien sûr, dans la représentation de Stimmer sur l'horloge, nous pouvons considérer que nous sommes dans la position d'Hercule et que c'est à nous de choisir soit le chemin de la volupté, soit celui de la vertu.

120. Voir notamment l'essai de Panofsky [Panofsky (1999)].

121. [Dorion (2008)]

122. Cf. [Brant (1497)]. L'édition latine est de Jakob Locher [Panofsky (1999), p. 52]. L'illustration ne figure pas dans l'édition de 1494 [Brant (1497)]. On notera qu'il y a eu plusieurs éditions même en 1497 et que les gravures ne sont pas toutes les mêmes.

123. [Reusner (1591)]

124. D'après Hollstein [Beaujean et Tanner (2014d), p. 194], cette gravure ne serait pas de Stimmer. Cela dit, elle figure aussi dans la *Geschichtklitterung* [Fischart (1575)] de Fischart (1575). Mensger l'attribue aussi à Stimmer [Mensger (2009), p. 96].

125. [Panofsky (1999), p. 82 et 84]



FIGURE 87 – Hans Burgkmair : Pinicianus, Hercule à la croisée des chemins (1511) [Pinicianus (1511)].



FIGURE 88 – Hercule à la croisée des chemins [Reusner (1591)]

La récompense du juste et la punition de l'impie

Nous avons ensuite à droite de l'horloge ce qui est finalement la dernière étape du chemin, avant la mort (figure 89). Un panneau de 117 cm de large et de 53 cm de haut ¹²⁶ montre deux hommes couchés qui vivent leurs derniers instants.

À gauche, cette fois-ci, se trouve le croyant. Ses mains sont jointes en prière. Il est entouré de plusieurs femmes et se résigne à la mort. À droite, l'impie ou celui qui n'a pas vécu sa vie de croyant. Ses mains ne sont pas jointes, il ne regarde pas au ciel et semble tourmenté. Sa main droite est déjà agrippée par le diable ¹²⁷. Une femme voluptueuse et couronnée lui offre encore du vin et lui tend le serpent ¹²⁸. Derrière le diable, le fond rouge évoque le feu. Entre les deux, la mort est prête à intervenir d'un instant à l'autre. Cette scène a évidemment beaucoup de points communs avec la représentation de la croyante et de la pécheresse, il ne s'agit au fond que d'une représentation plus tardive dans le temps.

La tableau de Stimmer a visiblement subi des dégradations dans la partie gauche où des visages sont effacés. Ces visages étaient déjà effacés en 1898 lors de l'étude de Stolberg et encore en 1922 ¹²⁹ et le problème est donc plus ancien. Grieshaber a clairement représenté les visages, mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils n'étaient pas effacés à son époque, une partie de sa représentation pouvant avoir été extrapolée.

Les sources

Le jugement dernier, auquel on rattache quelquefois le panneau que nous examinons ici, n'est en fait pas directement lié à la scène des mourants. Le jugement dernier concerne un événement beaucoup plus lointain. D'ailleurs, les représentations traditionnelles du jugement dernier ne montrent pas les derniers instants des croyants et des impies, mais plutôt la résurrection des morts et les deux chemins qu'ils sont susceptibles de prendre en fonction de leurs actions passées.

126. Ce panneau a été restauré lors de l'intervention sur le buffet de l'horloge fin 2018. Le rapport sur la restauration des peintures décrit les travaux effectués [Atelier CRRCOA (2019c), p. 85-98]. On remarquera que pour ce panneau, comme pour certains autres, l'intitulé du rapport d'intervention est assez fantaisiste. Ce panneau n'est pas, comme l'écrit le rapport, celui de « L'avènement triomphal du Christ juge » !. Cela dit, l'analyse des restaurateurs fait apparaître que le panneau est en chêne, formé de deux planches, dont le joint est visible. Ce panneau a certainement été peint sur place et n'a jamais été déposé. Aucun dessin préparatoire n'est perceptible. Le rapport d'intervention décrit la consolidation des déformations structurelles du panneau [Atelier CRRCOA (2019a), p. 50-51].

127. Sur la représentation du diable dans l'art chrétien, voir [Réau (1956), p. 60-64]. Le diable est ici noir, comme c'est souvent le cas.

128. On pourra remarquer que ce serpent est curieusement absent du dessin de Grieshaber, alors qu'il est tout de même très visible sur le panneau.

129. [Stolberg (1898)] et [Ungerer et Ungerer (1922)]. Ces altérations sont évoquées dans le rapport de restauration de 2018 [Atelier CRRCOA (2019c), p. 93-96].



FIGURE 89 – La récompense du croyant et la punition de l'impie sur l'horloge et sur le grand dessin de Grieshaber, faisant partie des plans conservés par le musée des arts décoratifs (c1845).

On peut néanmoins rattacher le tableau de Stimmer à deux œuvres que Stimmer a pu connaître. Il y a tout d'abord le tableau *Der Sterbende* de Lucas Cranach, réalisé vers 1518¹³⁰ et conservé au *Museum der bildenden Künste* à Leipzig (figure 90).

Ensuite, le panneau de Stimmer peut bien davantage être rapproché des gravures de Jörg Breu le jeune (ap. 1510-1547)¹³¹ (figure 91) et de Cornelis Anthonisz (c1505-1553) (figure 92). L'une de ces gravures dérive manifestement de l'autre. Ces gravures se distinguent tout d'abord par le format, celle de Breu (*Der Tod des Gerechten und Ungerechten*, vers 1540) est formée de deux bois et avec une disposition très verticale, tandis que celle d'Anthonisz est presque carrée. Dans les deux cas, la partie supérieure représente le Christ juge, et la partie inférieure montre les deux mourants sur leur lit. Ils sont d'ailleurs sur le même lit, en position opposée. L'homme de gauche regarde au ciel et ses mains sont jointes. Celui de droite est plus tourmenté, le diable l'a déjà agrippé, la femme voluptueuse l'entraîne encore, tandis que la mort l'attend de pied ferme. Il est difficile de ne pas voir une influence de l'une de ces gravures sur Stimmer.

Ces deux gravures font partie des rares illustrations où le Christ juge est associé à deux individus pris en exemple, plutôt qu'à une foule de ressuscités. On remarquera en passant que Vogtherr place le Christ juge sur un globe terrestre, alors qu'Anthonisz adopte une sphère armillaire. Dans les deux cas, il y a cependant un orbe crucigère, assez discret, derrière la femme qui représente le Monde, donc la volupté. Anthonisz semble aussi élargir la perspective, en réduisant l'espace du Christ juge et en faisant remonter la nature sur les côtés.

On peut bien sûr aussi imaginer que la représentation du squelette de la mort tenant sa pelle au centre du panneau ait été influencée par certaines vues de la danse macabre de Holbein¹³².

Il est encore intéressant de faire le parallèle avec une gravure à la thématique un peu différente, celle des deux chars allant vers le paradis et l'enfer, *Himmelwagen und Höllenwagen*, réalisée par Andreas Bodenstein von Karlstadt et Lucas Cranach l'Ancien en 1519 et qui est considéré comme le premier tract de propagande de la Réforme¹³³. Cette gravure illustre les divergences de doctrine entre Luther et son principal contradicteur, Johannes Eck. On pourrait donc presque dire que dans certains cas un panneau peut avoir différents niveaux de lecture. Il y a ce qu'il est juste de faire pour l'homme, mais il y a aussi ce qu'il est juste d'interpréter dans les Écritures.

130. [Koeplin et Falk (1974), p. 466-467]

131. Cette gravure a aussi été attribuée à Heinrich Vogtherr le Jeune (1513-1568) [Geisberg (1974), p. 1418-1419].

132. [Holbein (1538a)]

133. [Heal et Koerner (2018), p. 20-21]



FIGURE 90 – Lucas Cranach l'Ancien : le mourant (c1518).

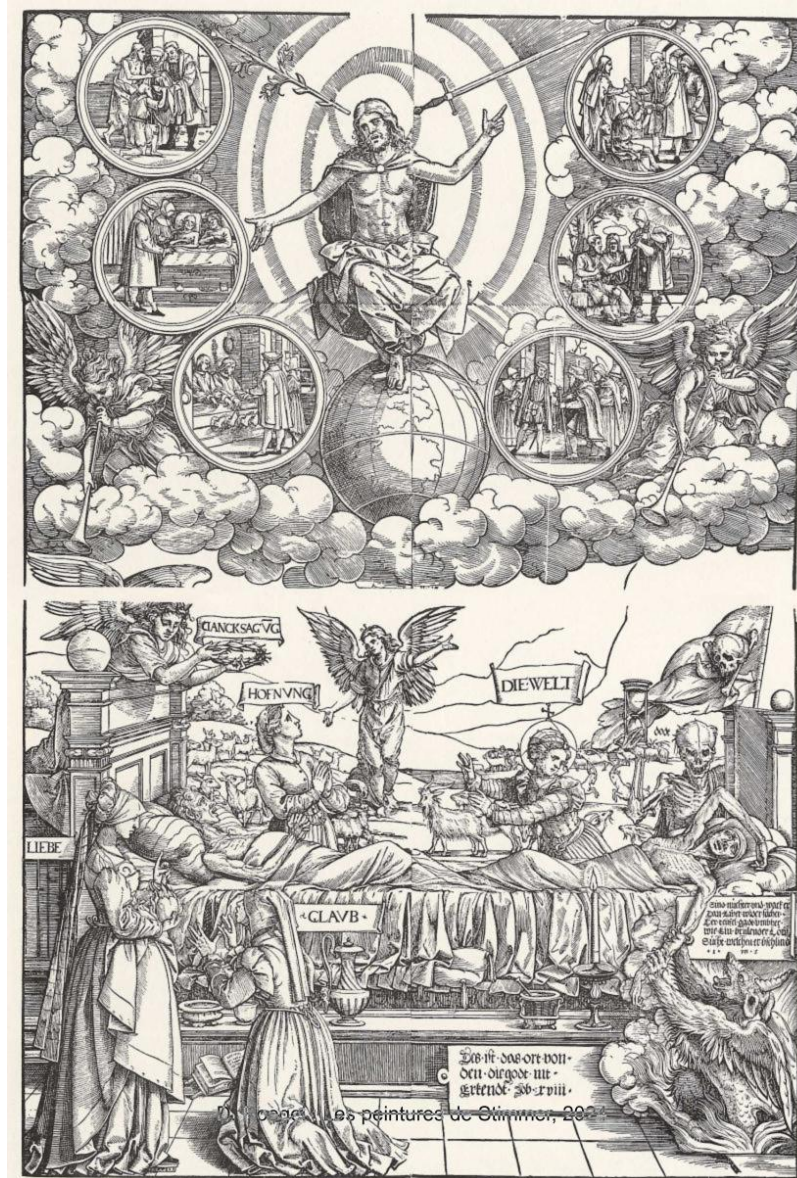


FIGURE 91 – Jörg Breu le jeune : la mort du juste et de l'impie (c1540).



FIGURE 92 – Cornelis Anthonisz : le jugement dernier, la récompense de l'homme vertueux et la punition de l'impie, vers 1530-1550.

L'Ars moriendi

Nous pouvons évidemment rapprocher le tableau de Cranach, *le mourant*, de l'*Ars moriendi* (l'art de mourir). Il s'agit de deux textes datant pour l'un (version longue) de 1415, et pour l'autre (version courte) de 1450 qui enseignent la préparation chrétienne à la mort. Ces ouvrages se situent notamment dans le climat de la peste noire, où la mort pouvait survenir presque à chaque instant et à laquelle il fallait être préparé ¹³⁴.

La version longue de l'*Ars moriendi* subsiste dans de nombreux manuscrits, mais n'était pas illustrée (sauf dans un cas). Par contre, la version courte, popularisée par des incunables xylographiques, contient onze gravures ¹³⁵. Ce « guide » décrit les tentations qui se présentent au mourant et chaque illustration montre une bataille entre les anges et les démons (figure 93).

Le panneau de Stimmer est en fait aussi une forme d'*Ars moriendi*. Il montre certes le sort déjà scellé de deux hommes, mais il sert le même objectif que le livre, en montrant ce qu'il faut ou ne faut pas faire. Ce qui est certain, c'est que Stimmer ne pouvait pas ignorer ces ouvrages et ils ont pu participer à son inspiration.

134. Pour un panorama de l'*Ars moriendi*, on pourra consulter [Rudolf (1957)] et le récent [Merk (2018)]. Cf. aussi [Friedländer (1921), p. 26] et [Kunze (1975), p. 124-126]. Pour le développement de ce thème dans les *Sterbebücher* de la Réforme, voir [Reinis (2007)] et [Schottroff (2012)].

135. Un fac-similé de l'édition du British Museum (c1450), a été publié en 1881 [Rylands et Bullen (1881)]. Une édition courte de 1469 imprimée à Ulm, avec les mêmes gravures, si ce n'est que le texte est en allemand, est par exemple conservée à la BNF, département Réserve des livres rares, XYLO-25 (figure 93). Il y a de nombreuses variantes, les illustrations ont pu être regravées et adaptées. Citons par exemple les *Ars moriendi* éditées par Konrad Kachelofen à Leipzig vers 1495 [Kunze (1975), pl. 212-213].

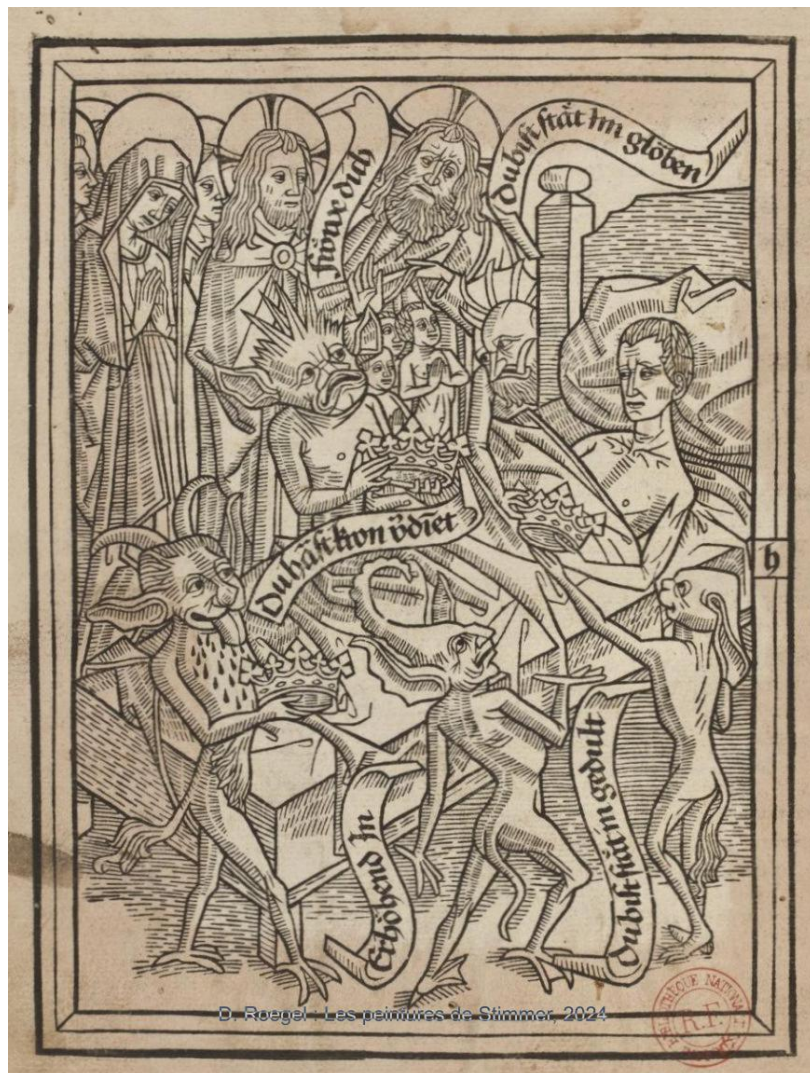


FIGURE 93 – L'une des gravures de l'*Ars moriendi* (c1468-1469).

4.2.2 La résurrection des morts

La résurrection des morts est la première des « quatre dernières choses », avant le jugement et la conduite vers l'enfer ou le paradis.

Sur l'horloge astronomique

Sur l'horloge astronomique la résurrection des morts est représentée sous le panneau de la création d'Ève (figure 94) ¹³⁶. Ce panneau a une largeur de 151 cm et une hauteur de 55 cm ¹³⁷. On y distingue une vingtaine de corps nus (certains drappés) en mouvement, mais aussi des squelettes. Ces différents corps sont en train de reprendre vie. Ils se relèvent comme s'ils sortaient de leurs tombes. La figure centrale est encore à genou, mais presque debout. À droite, on distingue plusieurs corps féminins, dont un de dos et un autre de face qui est presque une copie de l'Ève de la création. Les personnages du premier plan sont très colorés, tandis que ceux du fond se perdent dans l'obscurité ou la brume. Certains corps au fond à gauche semblent déjà s'élancer vers le ciel.

Il n'y a pas, dans ce panneau de véritable dichotomie, de tri des ressuscités. Les ressuscités ne semblent pas encore faire face à leur sort et le tableau est davantage une étude de corps qu'un tableau moralisateur.

La résurrection des morts trouve traditionnellement sa suite dans le jugement dernier. Les hommes et femmes sont triés en fonction de leurs actions passées, les uns vont au paradis, les autres en enfer. À ce titre, ce panneau aurait été plus logiquement placé sous le panneau du Christ juge que nous examinerons plus loin.

La tradition

Dans son analyse du panneau de Stimmer, Stolberg avait émis quelques hypothèses et s'était notamment attaché à la peinture des corps et même aux dos féminins. Nous ne nous hasarderons pas à des comparaisons avec d'autres tableaux italiens, mais il nous paraît intéressant de faire le parallèle entre ce panneau de Stimmer et d'autres gravures ou tableaux représentant la résurrection des morts ¹³⁸.

Dans la peinture de Stefan Lochner (c1435) (figure 21) à laquelle Stolberg fait référence, l'accent n'est pas mis sur la résurrection et on devine tout au plus

136. Oestmann observe que le soleil de la création éclaire aussi la résurrection des morts [Oestmann (2000), p. 60], [Oestmann (2020), p. 76], [Dengler (2011), p. 161].

137. Ce panneau a été restauré lors de l'intervention sur le buffet de l'horloge astronomique fin 2018. Le rapport sur la restauration des peintures décrit les travaux effectués sur ce panneau [Atelier CRRCOA (2019c), p. 42-52]. Il s'avère que le panneau est en chêne. La longue fente horizontale correspond au joint des deux planches qui forment ce panneau. Ce panneau a été peint sur place et n'a jamais été déposé.

138. La résurrection des morts se retrouve aussi sur des portails de cathédrales représentant le jugement dernier, par exemple à Autun [Cocagnac (1955), p. 35].



FIGURE 94 – La résurrection des morts sur l'horloge et sur le grand dessin de Grieshaber, faisant partie des plans conservés par le musée des arts décoratifs (c1845).

quelques corps sortant de terre, parmi la multitude d'hommes et de femmes qui sont conduits au paradis ou en enfer ¹³⁹.

Dans le jugement dernier de Rogier van der Weyden (1443-1452) ¹⁴⁰ (figure 27), il n'y a que deux corps qui sortent de terre et l'archange Michel s'apprête à les trier.

Dans le tryptique du jugement dernier de Hans Memling (c1467-1471) ¹⁴¹ (figure 28), les sorties de terre sont plus visibles, tant au premier plan qu'à l'arrière, mais il n'y a aucun squelette. L'archange Michel pèse tout de suite les hommes et les femmes.

Dans la chronique de Schedel (1493) ¹⁴², Wolgemut ou Pleydenwurff ont gravé le jugement dernier (figure 95), avec dans la partie inférieure les tombes d'où sortent les ressuscités. Une femme est sortie d'un trou et est tirée par les cheveux par un diabolin. Une gravure de 1510 attribuée à Heinrich Vogtherr l'Ancien semble très inspirée par la gravure de la chronique de Schedel ¹⁴³.

Citons encore la fresque de la résurrection de la chair (1499) de Luca Signorelli à la cathédrale d'Orvieto ¹⁴⁴. Les ressuscités sont en grande partie debouts sous deux grands anges aux trompettes, ils semblent attendre leur sort et certains, curieusement, semble converser avec des squelettes. Il s'agit là surtout d'une étude des corps nus, bien que quelques crânes ou demi-squelettes émergent encore du sol. Signorelli s'est en fait concentré sur la résurrection des élus. Au loin, des corps moins distincts semblent aussi sortir du sol et, pour certains, s'envoler vers les cieux.

Une gravure de Baldung du jugement dernier (c1505) (figure 96) montre surtout un grand trou d'où sortent les ressuscités, mais aussi un diabolin qui essaie de les attraper. Les ressuscités semblent sautiller et tendent leurs bras vers le ciel.

Dans une gravure de Daniel Hopfer (c1535) du jugement dernier, il y a une quantité innombrable de personnages, autour de quelques tombeaux ouverts, mais pas une scène de corps sortant de terre.

Enfin, en 1547, le maître CC montre un groupe de ressuscités qui semblent presque camper dans un désert, si l'on ne distinguait quelques corps à demi-émergés (figure 97). Au premier plan, deux squelettes semblent se reposer.

Le panneau de Stimmer se distingue donc des exemples précédents tout d'abord parce qu'il se focalise sur la résurrection, alors que la résurrection est rarement l'objet unique d'une œuvre. Ensuite, Stimmer, peut-être pour des raisons de place, a éliminé les fosses. On ne voit aucun corps sortir de terre, uniquement des corps en mouvement, en train de se tourner et de se relever. Les contraintes

139. [Cocagnac (1955), p. 62]

140. Cf. notamment [Cocagnac (1955), p. 57-61], [Fournée (1964)], [Lukatis (1993)] et [Bergmans (2022)].

141. Cf. notamment [Bergmans (2022)].

142. [Schedel (1493a), Schedel (1493b)]

143. [Muller (1987), p. 83-84]

144. [Cocagnac (1955), p. 87-97].

verticales de place ont été contournées par l'inclusion de personnages plus distants et l'amplification de la profondeur, notamment par l'arrière plan pâle et brumeux.

Enfin, notons que la présence de corps vivants et de squelettes n'est pas propre au tableau de Stimmer. On retrouve cette cohabitation dans un des éléments de l'encadrement des illustrations bibliques de Stimmer (figure 18). On la retrouve aussi dans la gravure de la *Résurrection des morts* gravée en 1577 par Philippe Galle.



FIGURE 95 – Michael Wolgemut et/ou Wilhelm Pleydenwurff, Le jugement dernier, dans la chronique de Schedel (1493).



FIGURE 96 – Baldung Grien : le jugement dernier, vers 1505. Cette gravure existe aussi avec un faux monogramme de Dürer.



FIGURE 97 – Maître CC, extrait de la gravure « La Résurrection des morts », 1547.

Le panneau de Stimmer peut aussi être comparé avec des gravures montrant des corps dans des configurations similaires. Deux exemples nous semblent à ce sujet significatifs. Il y a tout d'abord l'épisode des ossements desséchés reprenant vie du livre d'Ézéchiël, et d'autre part la débâcle des corps dans certaines scènes du déluge. Ces deux scènes ont été illustrées par Stimmer dans ses images de la bible. Même si le déluge ne représente pas pour ces corps un retour à la vie, la représentation des corps est analogue à celle de la résurrection, elle obéit à la même dynamique.

Ossements desséchés

Au chapitre 37 du livre d'Ézéchiël, le prophète a une vision. Dieu y fait revivre le peuple d'Israël représenté par des ossements desséchés dans une vallée. De la chair a couvert les os et un esprit leur a été insufflé ¹⁴⁵.

Cette vision a été illustrée par Stimmer dans ses illustrations bibliques de 1576 ¹⁴⁶ (figure 18), mais, auparavant, elle a par exemple été illustrée dans l'édition des prophètes de Luther en 1534 ¹⁴⁷ (figure 98) et en 1564 dans les illustrations bibliques de Jost Amman ¹⁴⁸ (figure 99) et Bernard Salomon ¹⁴⁹ (figure 100).

En 1534, il y a un certain nombre de corps à terre, à gauche surtout des corps déjà charnus (mais avec l'un ou l'autre tenant des os), et à droite encore des ossements desséchés. Cette scène évoque un peu celle de la résurrection des morts. Chez Amman, il y a moins d'amoncellements d'os, mais des squelettes au premier plan. En 1534, les quatre vents insufflant les esprits sont présents aux coins de la gravure, tandis que chez Amman ils sont tous dans la partie supérieure. Chez Salomon, la composition ressemble beaucoup à celle d'Amman, mais avec moins de corps. Il y a aussi des squelettes au premier plan, mais pas de vents.

Ces illustrations ont beaucoup de points communs avec la dynamique des corps de la résurrection. Stolberg avait d'ailleurs déjà fait le rapprochement avec les ossements desséchés du livre d'Ézéchiël. Mais dans la gravure de Stimmer pour la vision d'Ézéchiël (figure 18), il n'y a pratiquement plus d'ossements et surtout des envolées vers le ciel. Seuls deux vents apparaissent dans les coins supérieurs. La peinture de Stimmer sur l'horloge astronomique a ainsi beaucoup de points communs avec la gravure de 1576, comme Stolberg l'avait déjà relevé ¹⁵⁰.

145. On trouvera quelques éléments contextuels chez Réau [Réau (1956), p. 376-377].

146. [Fischart et Stimmer (1576)]

147. [Luther (1534b)] Cette gravure est peut-être de Brosamer [Gotzkowsky (2009), p. 146].

148. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

149. [Scheit et Salomon (1564)]

150. Maintenant, il ne faut pas tomber dans l'excès inverse et interpréter le panneau de Stimmer comme une représentation de la vision des ossements desséchés, ce qu'il n'est pas, ce que fait pourtant Kintz [Kintz (2022), p. 368] en donnant même au panneau de l'horloge le titre « La vallée des ossements ».

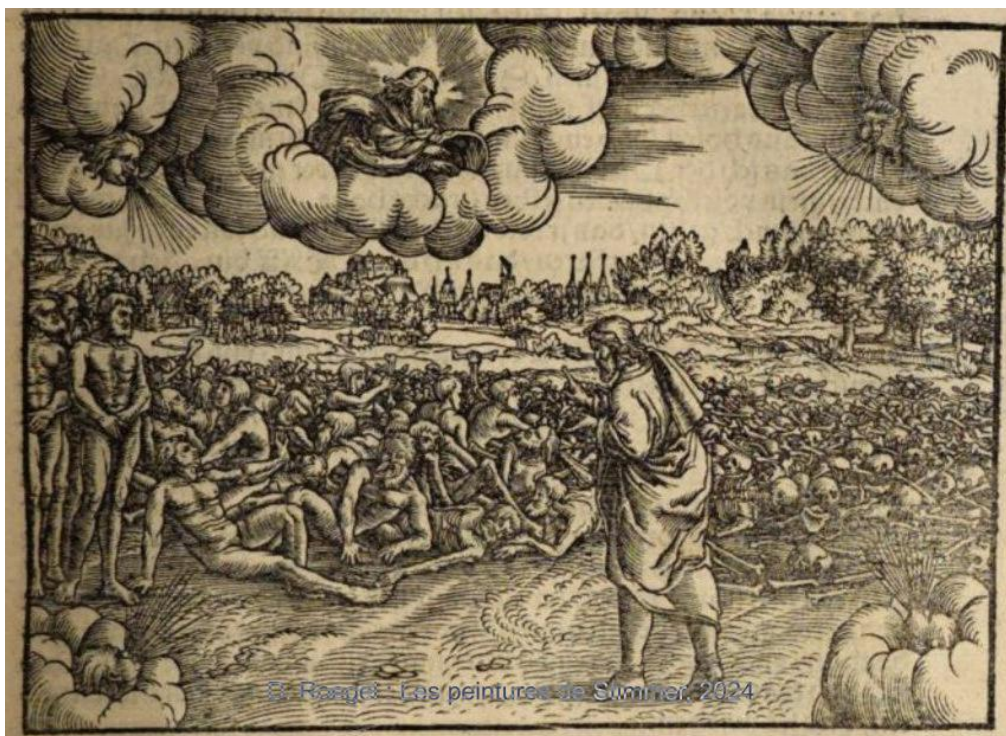


FIGURE 98 – Luther, Les livres des prophètes, la vision d'Ézéchiél (1534).

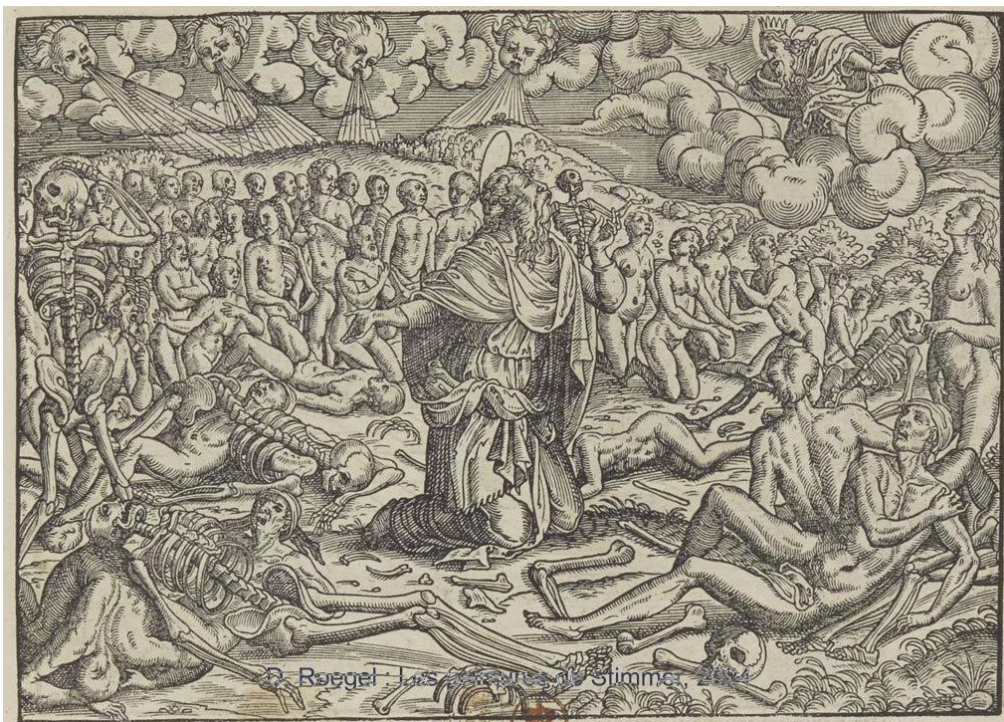


FIGURE 99 – Jost Amman, la vision d'Ézéchiël (1564).



FIGURE 100 – Bernard Salomon, la vision d'Ézéchiel (1564).

Déluge

La résurrection des morts fait aussi penser à certaines représentations du déluge (en allemand *Sintflut*), où des corps similaires ne renaissent pas, mais se noient.

On peut par exemple citer la représentation du déluge par Maso Finiguerra vers 1460, qui semble avoir ensuite été copiée par Francesco Rosselli. Elle représente, comme d'autres, des hommes et femmes tentant de survivre en montant sur des radeaux à proximité de l'arche, à laquelle certains essaient de s'aggriper. On y remarque aussi des disputes, untel empêchant un autre de monter sur un radeau de fortune.

Dans les bibles de Cologne (1478/1479)¹⁵¹, la scène du déluge n'évoque guère les noyades¹⁵². Un couple évolue dans l'eau, à proximité de l'arche, sans que l'on puisse imaginer que se couple se noie ou essaie de monter dans l'arche. La bible de Koberger (1483)¹⁵³ reprend la gravure des bibles de Cologne.

Plus tard, Michel-Ange a aussi réalisé une fresque du déluge sur le plafond de la chapelle Sixtine (1509-1512), mais l'accent n'est pas mis sur les noyés. Il n'y a presque aucun homme ou aucune femme dans l'eau, mais des hommes et des femmes sur les berges, sur une embarcation et sur un rocher, l'un ou l'autre s'appêtant à être recueilli.

Une scène encore plus réaliste est celle peinte par Hans Baldung Grien en 1516¹⁵⁴. On y voit des noyés, et aussi des animaux qui se noient. Il y a même un bébé dans son lit-bascul, déjà à demi englouti.

Dans la bible publiée par François Gryphe en 1541 à Paris¹⁵⁵, plusieurs corps se trouvent dans l'eau en train de se noyer, à proximité de l'arche de Noé. Les corps sont à demi-immergés et certains tendent les bras et crient à l'aide. Le graveur a aussi choisi de représenter la pluie sous forme de nombreux rayons émanant des nuages.

Dans une gravure de Dirck Vellert de 1544, les personnages sont plus nombreux, l'arche est au loin, mais on se trouve dans un village qui commence à être englouti. Chacun essaie de grimper dans les hauteurs, les femmes essaient de sauver leurs enfants (souvent absents des représentation des résurrections). On retrouve en tous cas l'idée de débâcle, de mouvements désordonnés, d'urgence, d'efforts pour sortir d'une situation, même si le contexte n'est pas le même que dans la résurrection.

La gravure du maître MS (un collaborateur de Cranach) dans la bible de Luther de 1545¹⁵⁶ présente une scène assez analogue à celle de Gryphe en 1541,

151. [Quentell (1478/1479)]

152. [Eichenberger et Wendland (1983), p. 74]

153. [Koberger (1483)]. Cf. [Eichenberger et Wendland (1983), p. 94].

154. Bayerische Staatsgalerie, Zweiggalerie Neue Residenz, Bamberg. Voir notamment [Osten (1983), planches 102-103].

155. [Gryphe (1541)]

156. [Luther (1545)] Pour une comparaison de quelques gravures du déluge dans les bibles de

avec l'accent mis essentiellement sur l'eau, mais quelques hommes et femmes arrivent à se sauver en montant sur des hauteurs ou des arbres. De nombreux personnages sont montrés en train d'essayer de survivre, dans l'eau ou sur terre, ou de se résigner à leur sort. La pluie est aussi figurée par de nombreux rayons provenant des nuages, un peu comme une grille qui recouvre la gravure.

Dans une gravure du déluge réalisée par Melchior Lorck vers 1550¹⁵⁷, la scène est très complexe, avec beaucoup de personnages et notamment un groupe qui essaie de se protéger en grimpant sur un rocher. Au loin à droite, on distingue une ville et des hommes et femmes probablement en train de prier.

Dans la gravure de Salomon publiée en 1553¹⁵⁸, on voit surtout l'arche, la pluie et les flots, mais on distingue très mal ceux qui se noient.

Dans la gravure du déluge des illustrations bibliques de Solis publiées en 1560¹⁵⁹, la pluie s'efface et les flots sont représentés avec de l'écume et l'un ou l'autre corps mort ou qui tente de survivre, tandis que d'autres essaient de s'abriter sur les collines. Et dans les *Métamorphoses d'Ovide* (1563)¹⁶⁰, Solis a mis l'accent non pas tant sur les noyades, mais sur quelques rescapés, qui montent notamment sur un arbre.

En 1564, dans ses illustrations bibliques, Amman réalise à nouveau une scène beaucoup plus complexe¹⁶¹, avec beaucoup de personnages, y compris un cheval et un taureau en train de se débattre, mais aussi un chameau au loin, qui ne semble pas trop gêné par la montée des eaux. Au premier plan, des femmes s'abritent sous une tente. Cette représentation fait penser à celle de Lorck décrite plus haut.

La scène de Stimmer dans le *Flavius Josèphe* de 1574¹⁶² ressemble un peu à celle d'Amman, avec aussi un arbre et des rescapés au premier plan. On se trouve sur une berge et on devine vaguement des noyés dans la partie gauche de la gravure.

Stimmer est encore revenu au déluge dans ses illustrations bibliques de 1576¹⁶³, avec une scène assez proche de celle de 1574, mais sans arbre, et des hommes qui se réconfortent, se croyant peut-être sauvés, ou se lamentant de la perte des êtres chers. L'arche, quant à elle, est visible au loin. Le soleil semble refaire son apparition.

Luther, voir [Schmidt (1962), p. 420-424].

157. [Strauss (1975b), p. 602-603]

158. [Paradin (1553a)] Cf. [Sharratt (2005), fig. 166], [Lejeune (2022), p. 466]. Cette gravure évoque un peu celle de la bible de Luther de 1545 [Luther (1545)].

159. [Solis (1560)]

160. [Ovide (1563)]

161. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

162. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Beaujean et Tanner (2014b), p. 109] et [Huber-Rebenich (2016)].

163. [Fischart et Stimmer (1576)]



FIGURE 101 – Jost Amman : le déluge, 1564.



FIGURE 102 – Stimmer : le déluge, 1576.

4.2.3 Le jugement dernier

Les panneaux qui surmontent aujourd'hui les mécanismes des équations solaires et lunaires représentent en haut le Christ sur une sorte de chariot avec les quatre évangélistes, et en bas ce qu'il advient du croyant et de l'impie. La partie supérieure est cependant plus complexe et ne peut pas simplement être assimilée au Jugement dernier. Deux représentations sont en fait amalgamées. D'une part, nous avons la vision du char de Yahvé du prophète Ézéchiel (6^e siècle av. J.-C.), avec ses quatre roues et l'homme et les trois animaux. D'autre part, nous avons le Jugement dernier dans l'Apocalypse. Chez Stimmer, nous avons le Christ (comme il appert de la plaie de son flanc droit), mais sur le char de Yahvé ¹⁶⁴.

Par ailleurs, un certain nombre de représentations du Jugement dernier montrent le Christ sur une sphère ¹⁶⁵ et/ou un arc-en-ciel. La sphère est quelquefois un orbe crucigère ¹⁶⁶. Certaines de ces représentations ont pu servir d'inspiration à Stimmer. Le Christ juge est en général associé à la résurrection des morts, donc au panneau sous la création d'Ève.

Nous allons commencer par détailler la représentation de Stimmer et ensuite faire un panorama de la tradition, avant de regarder de plus près la question du tétramorphe et de la représentation du char de Yahvé.

La représentation de Stimmer

Le dernier des quatre panneaux rectangulaires horizontaux de Stimmer que nous étudions est celui du Christ Juge ou du jugement dernier (figure 103). Il est situé à droite de l'horloge, au-dessus du panneau de la récompense du juste et de la punition de l'impie. Ce panneau a une largeur de 144 cm et une hauteur de 35 cm ¹⁶⁷.

Le Christ se trouve au centre de ce panneau et il est revenu pour juger les hommes et les femmes. Sa main gauche tient un fouet et un glaive, tandis que sa main droite tient un sceptre et une palme. Le sceptre symbolise la domination du Christ sur le monde. La palme symbolise la victoire et la résurrection. Le fouet symbolise le pouvoir judiciaire, mais rappelle aussi la flagellation de Jésus. On

164. Beyer [Beyer (1973), p. 408] indique très justement que le Christ se trouve sur un char, et Cottin [Cottin (2020), p. 237] se trompe en affirmant qu'il s'agit d'un trône. En fait, ce sont les deux. Le trône est sur un char.

165. Cette sphère ne doit pas nécessairement être vue comme une représentation de la Terre, mais plutôt comme le monde dans le sens cosmologique. Il en est de même de l'orbe crucigère. Voir à ce sujet les remarques de Gautier Dalché [Gautier Dalché (2010), p. 48-49].

166. La représentation d'un arc-en-ciel ou d'un globe a pour référence les livres d'Isaïe, d'Ézéchiel et l'Apocalypse. Cf. [Fournée (1964), p. 78-79].

167. Ce panneau a fait l'objet d'un nettoyage lors de l'intervention de 2018 sur le buffet de l'horloge. Le rapport sur la restauration des peintures décrit les travaux effectués sur ce panneau [Atelier CRRCOA (2019c), p. 73-84] et relève notamment que le panneau est en chêne et formé de deux planches, dont le joint est visible. Ce panneau a certainement été peint sur place et n'a jamais été déposé. Aucun dessin préparatoire n'est perceptible.

distingue d'ailleurs à l'extrémité des cordes du fouet les pièces de métal utilisées dans ce but. Le glaive à double tranchant (ce qui est le cas sur la peinture de Stimmer) est le symbole de justice universelle, qui punit ou récompense.

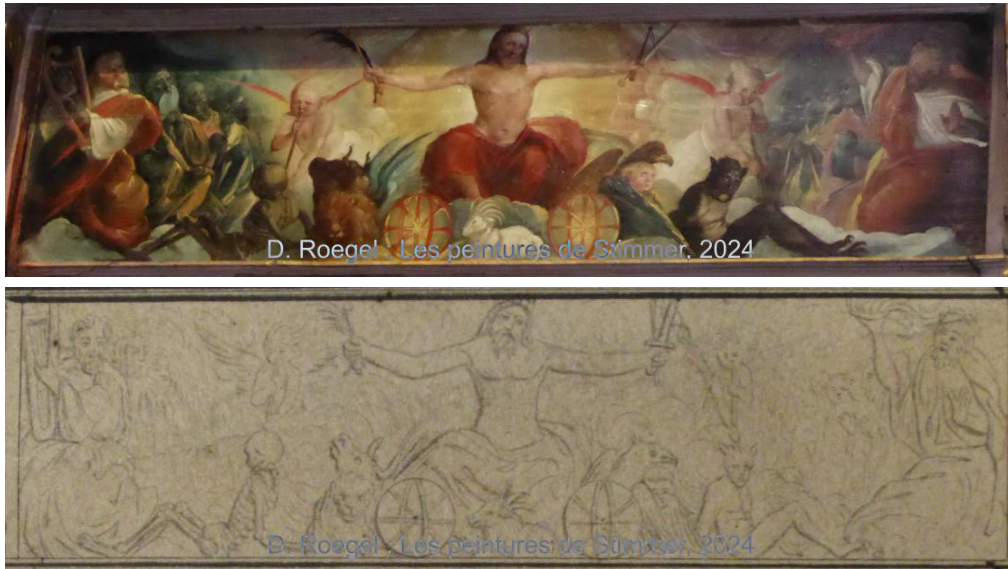


FIGURE 103 – Le jugement dernier sur l'horloge et sur le grand dessin de Grieshaber, faisant partie des plans conservés par le musée des arts décoratifs (c1845).

Devant le trône, et entre les roues, se trouve l'agneau. On distingue nettement six, voire sept cornes, sur la tête de l'agneau. Les symboles des évangélistes entourent le trône. Le diable est assis au sol, à droite, devant l'homme. Du côté opposé, à gauche, un squelette représente la Mort. La Mort et le diable sont prisonniers du Christ. Deux anges font sonner les trompettes de la résurrection.

Enfin, à gauche et à droite du Christ, un ensemble de personnages ont été interprétés comme étant les prophètes à gauche (avec David jouant de la harpe), et comme les apôtres à droite, avec Paul (selon Stolberg) ou Ézéchiël (selon Tanner ¹⁶⁸) tenant une coupe de feu. Stolberg avait interprété cette coupe comme celle de la colère qui se déverserait sur le pécheur de l'image inférieure, mais si nous regardons les représentations des coupes de la colère dans l'Apocalypse, nous voyons des images très différentes. Dans une gravure de Georg Lemberger de 1523, on voit clairement sept anges qui déversent leurs coupes, et non qui les élèvent. Il en est de même dans une enluminure de Matthias Gerung de 1531 pour la bible d'Ottheinrich. Chez Dürer, par contre, les coupes ne sont guère visibles et on voit plutôt les conséquences de l'ouverture des sceaux. Nous ne pensons donc pas que l'interprétation de la coupe de la peinture comme coupe de

168. [Geelhaar et al. (1984), p. 100]

la colère soit correcte. L'identification même des personnages pourrait être très différente de celle donnée par Stolberg ou Tanner. Les personnages qui entourent le Christ pourraient en fait être les vingt-quatre vieillards (ou anciens) évoqués dans les chapitres 4 et 5 de l'Apocalypse ¹⁶⁹ :

IV.4. Autour du trône se trouvaient vingt-quatre trônes, et sur ces trônes vingt-quatre anciens étaient assis. Ils étaient habillés de vêtements blancs et portaient des couronnes d'or sur la tête.

V.6. Puis je vis, au milieu du trône et des quatre êtres vivants et au milieu des anciens, un agneau debout comme offert en sacrifice. Il avait sept cornes et sept yeux, qui sont les sept esprits de Dieu envoyés par toute la terre.

V.7. Il vint prendre [le livre] de la main droite de celui qui était assis sur le trône.

V.8. Quand il eut pris le livre, les quatre êtres vivants et les vingt-quatre anciens se prosternèrent devant l'agneau. Chacun tenait une harpe et des coupes d'or remplies de parfums, qui sont les prières des saints.

On pourrait soutenir que le personnage à la harpe de gauche, étant donné la représentation de la gravure d'Amman (figure 107), ne peut être que l'un des vieillards. Le personnage au premier plan à droite semble aussi tenir une coupe. Est-ce la coupe mentionnée dans l'Apocalypse (V.8) ? Ou alors les personnages de droite sont-ils les apôtres, assesseurs du Juge, qui sont présents sur certaines représentations du jugement dernier ? ¹⁷⁰ Certains détails du panneau permettraient peut-être de trancher cette question ¹⁷¹. Comme le tableau de Stimmer amalgame Dieu et le Christ, on pourrait à la fois avoir les vingt-quatre anciens (avec le trône de Dieu) et les apôtres (avec Christ-Juge).

La tradition

Le tableau de Stimmer est en apparence classique, mais c'est une apparence trompeuse. Stimmer a incorporé des éléments d'une tradition que nous allons évoquer, mais il a aussi intégré des éléments qui ne font pas habituellement partie du jugement dernier, à savoir les roues du char de Yahvé sur lesquelles nous reviendrons un peu plus loin. Il y a donc chez Stimmer un amalgame entre le trône du Christ et le char de Yahvé. Les représentations traditionnelles du jugement dernier, du moins celles que nous avons vues, ne font pas intervenir les roues que nous voyons chez Stimmer ¹⁷². Avant de voir en quoi Stimmer a fait une œuvre

169. Ici extrait de [Segond (2022)]. Cf. [Fournée (1964), p. 52].

170. Cf. [Fournée (1964), p. 113-124].

171. Nous rappelons, quitte à nous répéter, que la DRAC Grand Est (M. Cojannot, conservateur) a refusé de nous communiquer les photographies prises lors de la restauration de 2018 du buffet, ni même les rapports de restauration sous forme numérique originale, qui auraient pu nous aider à avancer sur ces questions.

172. Néanmoins, Fournée signale que dans l'art byzantin surtout, on voit quelquefois deux roues sous les pieds du Christ, ce qui est clairement une allusion à la vision du char de Yahvé [Fournée

originale, passons en revue quelques représentations plus anciennes du jugement dernier ¹⁷³. Nous nous intéresserons surtout aux peintures et aux gravures, mais le jugement dernier a aussi été déployé sur un certain nombre de grands portails de cathédrales ¹⁷⁴.

Vers 1435, Stefan Lochner (c1410-c1451) a peint un triptyque, probablement pour la ville de Cologne ¹⁷⁵. Le panneau central est conservé au musée Wallraf-Richartz de Cologne (figure 21). Dans la partie supérieure, le Christ se trouve sur un double arc-en-ciel et est entouré de la Vierge Marie et de Saint Jean-Baptiste. Des anges autour de lui portent les instruments de la passion. Sous le Christ, deux anges sonnent les trompettes de la résurrection. Au milieu, une foule de ressuscités sont triés, certain allant à gauche vers l'entrée du paradis, d'autres à droite vers l'enfer, aussi représenté comme un château en feu. Certains ressuscités tendent leurs mains vers le Christ. On ne distingue que quelques corps qui sortent de terre, mais un certain nombre de démons. Certains démons tentent d'attraper des hommes et sont repoussés par des anges qui conduisent les hommes et femmes vers le paradis. Dans le ciel, des anges se battent contre des démons.

Le retable réalisé vers 1445-1450 par Rogier van der Weyden (c1399-1464) pour l'hôtel-Dieu de Beaune en France y est toujours conservé ¹⁷⁶ (figure 27). Le Christ trône sur un arc-en-ciel avec un orbe crucigère à ses pieds. De sa tête partent un glaive et un lys. Sa main droite est soulevée en signe de bénédiction et de jugement. Sous le Christ, des anges sonnent les trompettes annonçant la résurrection. Puis l'archange Michel pèse les âmes. Il n'y a ici que quelques ressuscités qui se répartissent sur les panneaux adjacents du retable. Le paradis est représenté sur le panneau à l'extrême gauche et l'enfer à l'extrême droite. Sur les panneaux immédiatement à gauche et à droite du panneau central, non représentés ici, se trouvent la Vierge Marie, Saint Jean-Baptiste et les douze apôtres.

Le triptyque réalisé en 1467-1471 par Hans Memling devait être placé chez les Médicis en Italie, mais en 1473 le bateau qui le transportait en Italie a été attaqué par un pirate de Gdansk qui a confié le tableau à la Marienkirche de Gdansk. Aujourd'hui encore, il se trouve au musée national de Gdansk ¹⁷⁷ (figure 28). Ce triptyque est très proche de celui de Rogier van der Weyden (1443-1452), dont

(1964), p. 79]. C'est le cas sur la mosaïque du jugement dernier dans la cathédrale de Torcello à Venise (12^e siècle).

173. Le sujet étant extrêmement vaste, il ne faut voir notre panorama que comme un aperçu. On pourra trouver des compléments et pistes bibliographiques avant tout dans le travail de Harbison [Harbison (1976)], mais aussi dans des études plus spécialisées comme celles de Cocagnac [Cocagnac (1955)] et de Fournée [Fournée (1964)]. Voir aussi [Réau (1957), p. 727-757] sur le jugement dernier en général.

174. [Cocagnac (1955), p. 28]

175. Cf. notamment [Cocagnac (1955), p. 62-63].

176. Cf. notamment [Cocagnac (1955), p. 57-61], [Fournée (1964)], [Lukatis (1993)] et [Bergmans (2022)].

177. Cf. notamment [Fournée (1964)] et [Bergmans (2022)].

Memling fut l'élève. Le panneau central de Memling condense les cinq panneaux centraux de van der Weyden. Le Christ est entouré des mêmes personnes, en particulier de la Vierge Marie et de Saint Jean-Baptiste. Il pose ses pieds sur une sphère, qui n'est cependant plus un orbe crucigère. En bas, l'archange Michel pèse les âmes et envoie les ressuscités vers la paradis à gauche, ou l'enfer à droite. Quelques corps sortent de leurs tombes. Autour du Christ se trouvent aussi les apôtres, comme chez van der Weyden. Il y a onze apôtres et le Christ apparaît parmi eux, donc deux fois.

Dans la chronique de Nuremberg (1493)¹⁷⁸ (figure 95), le Christ est assis sur un arc-en-ciel, ses pieds posés sur une sphère représentant le monde. Il est entouré de Saint Jean-Baptiste et de la Vierge Marie. Devant lui, deux anges sonnent les trompettes de la résurrection. Plus bas, les ressuscités sortent de leurs tombes et vont soit vers le paradis à gauche, soit vers l'enfer à droite.

Dans la gravure de Baldung (1505) (figure 96), Jésus et Marie sont aussi présents, mais au sol. Les ressuscités émergent surtout d'un trou. Jésus a aussi une sphère à ses pieds, mais sans détails. Il est aussi assis sur un arc-en-ciel, que l'on devine. Par ailleurs, les anges sonneurs de trompettes ont disparu, remplacés par deux anges qui portent les instruments de la passion du Christ. Le *Hortulus animae* publié en 1511 par Flach¹⁷⁹ comporte aussi une petite gravure du jugement dernier, qui serait de Baldung. Elle est cependant plus simple que la gravure de 1505, tout en développant davantage la résurrection.

On pourrait encore citer la grande fresque de Michel-Ange à la chapelle Sixtine (1509-1512)¹⁸⁰.

Comme mentionné plus haut, Dürer a réalisé en 1511 une série de petites gravures sur la passion, s'achevant avec le jugement dernier. Cette gravure est visiblement inspirée de celle de Baldung de 1505, mais Marie et Jean-Baptiste sont plus proches du Christ et les ressuscités qui semblaient tous aller au paradis ou presque chez Baldung sont maintenant nettement séparés entre ceux qui vont au paradis à gauche et ceux qui vont en enfer, représenté par un énorme monstre à droite. Dürer a aussi remis les anges aux trompettes qui se trouvaient dans la gravure de la chronique de Schedel.

Dans le tableau de Cranach, *le mourant* (c1518)¹⁸¹ (figure 90), c'est Dieu, le Christ et le Saint-Esprit qui se trouvent au-dessus du mourant. Ce n'est pas encore une illustration du jugement dernier collectif, mais de la mort individuelle.

Le retable réalisé en 1523 par Jehan Bellegambe (c1470-c1534) (figure 29) est encore analogue. Il est aujourd'hui conservé à Berlin. Le Christ se trouve sur un fin arc-en-ciel, avec un orbe crucigère à ses pieds. De sa tête émanent un glaive et un lys. Derrière lui se trouvent les apôtres que l'on distingue à peine. Il est aussi entouré par la Vierge Marie et Saint Jean-Baptiste. Ce qui retient cependant

178. [Schedel (1493a), Schedel (1493b)]

179. [Flach (1511)]

180. Cf. notamment [Cocagnac (1955), p. 98-105].

181. [Koeplin et Falk (1974), p. 466-467]

d'avantage notre attention, ce sont les scènes au premier plan, l'archange Michel ne pesant plus mais poussant tel homme vers l'enfer. Un autre ange aide un corps pas encore totalement charnu à se relever. À l'arrière plan, de nombreux corps émergent du sol. Le paradis est comme toujours à gauche et l'enfer à droite.

Dans la gravure du jugement dernier de Holbein (série des *Totentanz*) (figure 104) on ne voit pas la résurrection et les ressuscités sont tous rassemblés pour aller vers Jésus. L'accent est surtout mis sur l'énorme sphère aux pieds du Christ, qui est assis sur un arc-en-ciel. Cette gravure de Holbein, qui remonterait à 1526, a été ensuite adaptée par un certain nombre d'artistes ou d'imprimeurs¹⁸².

Dans les gravures de Breu (c1540) et Anthonisz (c1530-1550) vues plus haut (figures 91 et 92), la demie partie supérieure est une représentation assez traditionnelle du jugement dernier, avec le Christ juge surmontant le monde (mais l'orbe crucigère déplacé dans la partie inférieure). Les anges aux trompettes sont présents chez Breu, mais absents chez Anthonisz. Chez Breu, la tête du Christ est entourée d'un glaive et d'un lys, absents chez Anthonisz. Le glaive est du côté des damnés et le lys du côté des élus. Dans les deux gravures, des vignettes autour du Christ montrent un couple qui aide des pauvres, des malades et des prisonniers, ou des vignettes où le Christ est présent, mais les vignettes à gauche chez Anthonisz correspondent à celles à droite chez Breu, et inversement.

Nous pouvons encore mentionner le dessin du jugement dernier de Hans Brosamer dans le *Hortulus Animae* publié par Georg Rhau en 1548¹⁸³ (figure 105)¹⁸⁴. Dans cette gravure, le Christ est assis sur un grand arc-en-ciel, et les pieds sur la sphère représentant le monde. Autour de sa tête on voit le glaive et le lys. Il est entouré au haut de deux anges sonnant les trompettes de la résurrection et en bas de la Vierge Marie et de Saint Jean-Baptiste. En bas, les ressuscités sortent de leurs tombes. Cette gravure rappelle un peu celle de la chronique de Schedel (figure 95), mais sans le paradis ni l'enfer.

Dans la gravure du Christ rédempteur (c1580) de Stimmer (figure 106)¹⁸⁵, le Christ a à ses pieds le diable et la mort, comme sur le panneau de l'horloge astronomique, mais aussi une femme couronnée représentant la volupté¹⁸⁶. Le texte sous la gravure indique bien que le Christ triomphe de la Mort (*Tod*), du diable (*Teufel*) et de la volupté (le Monde, *Welt*). Le Christ tient le sceptre, une

182. On peut notamment citer l'adaptation en 1544 par Heinrich Vogtherr l'Ancien (1490-1556) qui a copié toute la série de la danse macabre, celle en 1555 par l'imprimeur Birckmann, et celle en 1558 par Valentin Wagner, pour ne citer que des adaptations antérieures à l'horloge astronomique.

183. [Luther et al. (1548)]

184. Cette gravure est illustrée dans [Dietz et al. (2014), p. 272]. Sur le genre du *Hortulus animae*, publié pour la première fois en 1498, cf. [Matter (2023)]. Sur le *Hortulus Animae* de 1548 en particulier, voir aussi [Brüggemann et Brunken (1987), c. 272-283]. Pour les gravures de cette édition, cf. [Brüggemann et Brunken (1987), c. 278-279]. Sur l'attribution à Brosamer, cf. [Gotzkowsky (2012), p. 283]. Les gravures seraient de Lucas Cranach [Koepplin et Falk (1974), p. 398].

185. [Beaujean et Tanner (2014a), p. 111-112]

186. [Strauss (1975a), p. 461]

branche d'olivier (et non de lys, cf. le texte qui mentionne *Ölzweig*), une croix et une sphère, mais pas de glaive. Il est entouré de deux femmes angéliques.

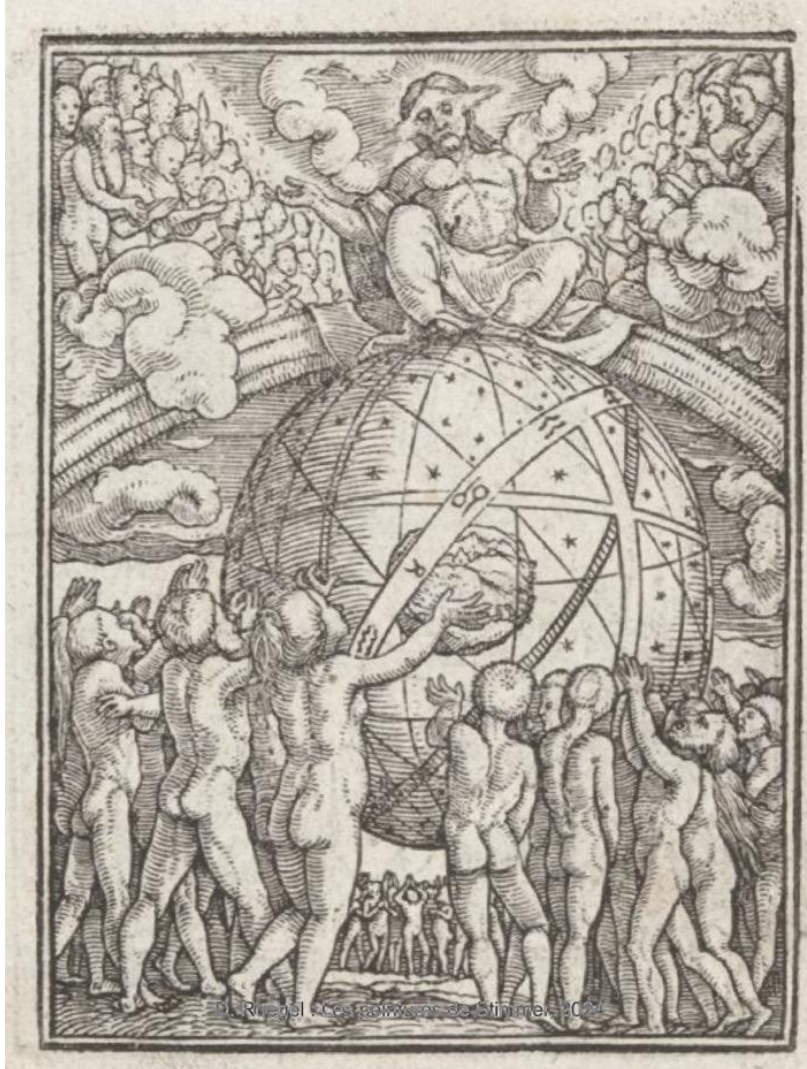


FIGURE 104 – Hans Holbein (c1497-1543), *Das Jüngste Gericht* (série *Totentanz*), sur une sphère armillaire, où l'on reconnaît le cercle de l'écliptique. La gravure est de Hans Lützelburger. Cette gravure a été publiée en 1538, mais la série a été élaborée à partir de 1523.



FIGURE 105 – Hortulus Animae, 1548.



FIGURE 106 – Stimmer : le Christ juge du monde, gravure vers 1580.

Le tétramorphe

Le panneau de Stimmer représente autour des roues du trône les symboles des quatre évangélistes. Dans l'ordre des évangiles, nous avons à droite au premier plan le symbole de Matthieu, c'est un homme-ange. À gauche au premier plan se trouve le lion représentant Marc. Derrière Marc, le taureau représente Luc. Et derrière Matthieu l'aigle représente Jean.

Ces quatre symboles forment le « tétramorphe ». Les évangélistes sont représentés par des symboles ailés depuis le 4^e siècle de notre ère, mais l'association qui est devenue prédominante a varié depuis le second siècle. Saint Irénée avait par exemple associé le lion à Saint Jean alors que Saint Hippolyte de Rome et aussi Saint Augustin lui avaient associé Saint Matthieu.

Certaines représentations du tétramorphe ont par la suite associé les quatre symboles dans la même image. Cette représentation se retrouve encore dans la bible de Pflanzmann (c1475)¹⁸⁷ où les évangiles sont introduits par un animal à quatre têtes, 1/4 lion, 1/4 aigle, 1/4 taureau, 1/4 homme, avec quatre pieds différents, et chevauché par l'Église¹⁸⁸.

Le tétramorphe trouve sa source dans le Livre d'Ézéchiël et dans l'Apocalypse de Jean (dont l'auteur n'est peut-être pas l'évangéliste). Dans le Livre d'Ézéchiël on a (1, 4-11)¹⁸⁹ :

4. Alors que je regardais, un vent impétueux est arrivé du nord, ainsi qu'une grande nuée et une gerbe de feu. Tout autour, une lumière rayonnait. Au centre, il y avait comme un éclat étincelant qui sortait du milieu du feu.
5. Au centre encore, quelque chose ressemblait à quatre êtres vivants. Leur aspect était proche de celui des hommes.
6. Chacun d'eux avait quatre visages et quatre ailes.
7. Leurs jambes étaient droites, et leurs pieds pareils aux sabots d'un taureau. Ils étincelaient comme du bronze poli.
8. Ils avaient des mains d'hommes sous leurs ailes, sur les quatre côtés. Sur les quatre côtés, il y avait aussi leurs visages et leurs ailes, ceci pour chacun des quatre êtres vivants.
9. Leurs ailes se touchaient l'une l'autre. Ils se déplaçaient sans dévier, chacun allait droit devant lui.
10. Un de leurs visages ressemblait à celui des hommes, mais tous les quatre avaient aussi une face de lion à droite, une face de taureau à gauche et une face d'aigle.
11. Voilà pour leurs visages. Leurs ailes étaient déployées vers le haut. Deux de leurs ailes touchaient celle d'un autre et deux couvraient leur corps.

L'Apocalypse a introduit la séparation du tétramorphe en quatre personnages :

187. [Pflanzmann (c1475)]

188. Cf. [Strachan (1957), p. 97].

189. [Segond (2022)]

(Apocalypse, 4, 6-8) ¹⁹⁰

6. Devant le trône, il y a aussi comme une mer de verre qui a la transparence du cristal. Au milieu et autour du trône se tiennent quatre êtres vivants couverts d'yeux devant et derrière.
7. Le premier être vivant ressemble à un lion, le deuxième à un taureau, le troisième a le visage d'un homme et le quatrième ressemble à un aigle en plein vol.
8. Les quatre êtres vivants ont chacun six ailes et ils sont couverts d'yeux tout autour et à l'intérieur. Ils ne cessent de dire, jour et nuit : « *Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu, le Tout-Puissant, celui qui était, qui est et qui vient !* »

La symbolique du tétramorphe était bien sûr déjà présente dans la cathédrale de Strasbourg avant Stimmer, notamment sur le pilier des anges (c1230) à côté de l'horloge astronomique. Ce pilier représente en fait le jugement dernier. Les évangélistes, avec leurs symboles, se trouvent au niveau inférieur. Au second niveau quatre anges sonnent les trompettes. Au troisième et dernier niveau, le Christ trône entouré d'anges portant les attributs de la passion.

Même si le tétramorphe est présent sur le pilier des anges, on peut être surpris de le retrouver sur le panneau du Christ juge, puisque les représentations traditionnelles que nous avons vues ne l'incluent pas ¹⁹¹. Il n'y a ainsi pas de tétramorphe dans les retables de Lochner (c1435), de van der Weyden (1443-1452), de Memling (c1467-1471), ni dans les gravures de la chronique de Schedel (1493), de Baldung (1505) ou de Dürer (1511).

On peut cependant noter que, plus près de Stimmer, Amman a illustré en 1564 Dieu entouré du tétramorphe, mais aussi d'un certain nombre de têtes couronnées jouant de la harpe (figure 107). Cette gravure figure en fait au moins trois harpes et six têtes couronnées et confirme que nous avons bien là les vingt-quatre vieillards ou anciens évoqués plus haut, et non une représentation du roi David en particulier. Cette illustration a pu inspirer Stimmer, mais sur l'horloge astronomique les têtes ne sont pas couronnées et il n'y a qu'une harpe.

Le tétramorphe est aussi présent dans une partie des encadrements des images bibliques de Stimmer (1576) ¹⁹².

En réalité, la présence du tétramorphe chez Stimmer s'explique surtout parce que Stimmer a fusionné deux représentations, à savoir celle du Christ juge et celle du char de Yahvé, qui, elle, incorpore le tétramorphe. Mais le char de Yahvé ne figure normalement pas le Christ. Il nous faudra donc examiner la tradition du char de Yahvé, pour en démêler les influences sur Stimmer, et pour mieux comprendre ses choix iconographiques.

190. [Segond (2022)]

191. C'est ce que confirme par exemple Fournée [Fournée (1964), p. 52].

192. [Fischart et Stimmer (1576)]



FIGURE 107 – Jost Amman : Dieu et le tétramorphe (1564).



FIGURE 108 – Stimmer : extrait des images de la bible (1576), Apocalypse, chapitre V, *Das erwürgt Lamm ist würdig zunehmen kraft.*

Char de Yahvé

Les roues représentées sous le Christ dans la peinture de Stimmer font référence au char de Yahvé. Celui-ci est décrit dans le livre d'Ézéchiel (1 : 26) ¹⁹³ :

26. Au-dessus de la voûte céleste qui était sur leurs têtes, il y avait quelque chose de similaire à une pierre de saphir, qui ressemblait à un trône, et sur cette forme de trône apparaissait quelqu'un dont l'aspect ressemblait à celui d'un homme, tout en haut.

Les personnages sous ce trône sont décrits dans les versets qui précèdent (Ézéchiel 1 : 15-21) ¹⁹⁴ :

15. Je regardais ces êtres vivants et j'ai vu que sur la terre se trouvait une roue, à côté de chacun des êtres vivants aux quatre visages.
16. Dans leur aspect et leur structure, les roues avaient un éclat pareil à celui de la chrysolithe, et toutes les quatre étaient pareilles. Leur aspect et leur structure étaient tels que chaque roue paraissait être au milieu d'une autre roue.
17. Dans leurs déplacements, elles pouvaient suivre les quatre directions prises par les êtres vivants, et elles se déplaçaient sans dévier.
18. La hauteur de leurs jantes était effrayante, et les jantes des quatre roues étaient couvertes d'yeux tout autour.
19. Les roues suivaient les êtres vivants dans leurs déplacements : quand les êtres vivants s'élevaient au-dessus de la terre, les roues s'élevaient aussi.
20. Ils allaient là où l'Esprit allait, et les roues s'élevaient simultanément avec eux, car l'esprit des êtres vivants était dans les roues.
21. Quand ils se déplaçaient, elles se déplaçaient, et quand ils s'arrêtaient, elles s'arrêtaient ; quand ils s'élevaient au-dessus de la terre, les roues s'élevaient simultanément avec eux, car l'esprit des êtres vivants était dans les roues.

Cette vision d'Ézéchiel a donné lieu à diverses représentations ¹⁹⁵. Un développement important, comme nous l'avons déjà mentionné, a été apporté par Nicolas de Lyre (c1270-1349). Ses commentaires de la bible, notamment ses *Postilla litteralis super totam Bibliam* rédigées dans les années 1320, ont été à l'origine d'une nouvelle iconographie. Certains des manuscrits des postilles comportent des illustrations, notamment avec la représentation de la vision d'Ézéchiel. Un exemple se trouve dans un manuscrit de 1479 conservé à Liège (figure 109). On

193. [Segond (2022)]

194. [Segond (2022)]

195. Voir [Réau (1956), p. 375] pour quelques compléments et [Rouchon Mouilleron (2020)] pour les représentations à la fin du Moyen Âge.

y voit en haut le trône de Yahvé, puis le firmament avec ses étoiles et les quatre « êtres vivants ». Cela correspond aux livre d'Ézéchiel (1 : 22-23) ¹⁹⁶ :

22. Au-dessus de la tête des êtres vivants, la voûte céleste ressemblait à l'éclat d'un cristal. C'était impressionnant. Voilà l'étendue qu'il y avait au-dessus de leurs têtes.
23. Sous la voûte céleste, leurs ailes étaient tendues l'une contre l'autre, et ils en avaient chacun deux qui couvraient leur corps.

On remarquera tout de suite que l'illustration de ce manuscrit représente à la fois les quatre êtres vivants dans la partie supérieure, et l'être vivant aux quatre faces dans la partie inférieure, sous la roue.

Par ailleurs, les êtres vivants du firmament semblent avoir chacun six ailes, comme cela est indiqué dans l'Apocalypse (4:6, voir plus haut).

Il n'y a aussi ici qu'une ou deux roues et non quatre. Dans la vision d'Ézéchiel, il y a quatre roues, mais le texte est ambigu puisque le verset 16 indique que les roues paraissent imbriquées les unes dans les autres. Le manuscrit semble donc représenter deux roues, l'une imbriquée dans l'autre. On peut déjà remarquer que les deux roues de la peinture de Stimmer peuvent en fait être considérées comme quatre roues, deux à deux imbriquées. On peut dès lors se demander quand sont apparues ces deux double-roues, si c'est une idée de Stimmer, ou si cette représentation est antérieure à Stimmer.

L'illustration de 1479 n'est pas présente dans tous les manuscrits. Le char de Yahvé n'est par exemple pas illustré dans le manuscrit de 1457 ¹⁹⁷ qui est à l'origine, directement ou indirectement, des gravures des bibles de Cologne de 1478/1479 ¹⁹⁸. Néanmoins, le char de Yahvé et ses roues semblent avoir déjà été illustrées au 14^e siècle, sinon avant.

Une transcription assez fidèle de l'illustration de 1479 ou d'une illustration analogue, apparaît dans la version imprimée des postilles de 1481 publiée par Koberger ¹⁹⁹ (figure 110). Cette représentation fait cependant déjà apparaître une ambiguïté, car les quatre êtres vivants séparés sont attribués aux hébreux, alors que c'est la vision de l'Apocalypse. Cette interprétation semble alors avoir été reprise par d'autres, notamment dans la bible de Malermi de 1490 ²⁰⁰. Cette inversion semble avoir été corrigée par la suite, au moins dans certains cas ²⁰¹.

On trouve dans cette bible une gravure où les deux représentations sont mises

196. [Segond (2022)]

197. Niederrheinische Historienbibel, Ms. germ. fol. 516, 1457.

198. [Quentell (1478/1479)]

199. [Lyra (1481)] Une gravure similaire apparaît dans la bible de Grüniger (1492) [Grüniger (1492)].

200. [Malermi (1490)]

201. Si on compare le catalogue des saints publié à Lyon en 1514 [Natali (1514)] et la bible de 1521 [Sacon (1521)], on voit qu'en 1521 les êtres vivants accolés ont été réattribués aux hébreux, donc à l'Ancien Testament.

côte à côte, et non plus l'une au-dessus de l'autre ²⁰². Cette représentation se retrouve encore longtemps après, au moins jusqu'en 1558 ²⁰³.

Certaines bibles comme celle de Froben de 1498 abandonnent totalement le tétramorphe accolé ²⁰⁴ et ne conservent que la partie supérieure de la gravure de 1481.

Dans ses illustrations bibliques conçues avant 1526, Holbein semble être le premier à déplacer les roues. La première publication de cette gravure est une version plagiée parue en 1531 dans la bible imprimée par Froschauer à Zürich ²⁰⁵, mais la version « officielle » de Holbein n'est parue qu'en 1538 à Lyon, à la fois sous forme d'un recueil indépendant d'images (*Historiarum veteris instrumenti icones*) ²⁰⁶ et dans une édition de la Vulgate ²⁰⁷. Dans la gravure de Holbein (figure 111), Yahvé tient toujours une sphère (et auparavant un orbe crucigère), mais il ne se trouve plus au-dessus des roues qui semblent prendre une vie indépendante. Les quatre êtres vivants accolés sont à gauche et les êtres vivants du firmament ont disparu. Les deux roues imbriquées sont encore très proches de celles de 1481 et sont placées à droite de l'image. Elles sont entourées de flammes. Holbein a aussi donné un sceptre à Dieu, alors qu'il n'en avait pas antérieurement. Ézéchiël 1 :18 indique aussi que le pourtour des roues était rempli d'yeux, mais cet aspect ne figure pas dans l'illustration du manuscrit de 1479 (on distingue seulement les extrémités des rayons des roues), ni dans les gravures qui ont suivi. Holbein a ici innové en insérant des sortes d'yeux (en fait des éclats de feu) sur le pourtour de l'une des roues ²⁰⁸.

Le modèle de Holbein a ensuite été repris avec peu de modifications dans la bible de Froschauer de 1540 ²⁰⁹, dans les illustrations bibliques de Hans Brosamer en 1553 ²¹⁰ ou encore par Lykosthenes en 1557 ²¹¹, quelquefois de manière inversée.

En 1534, dans la bible de Luther publiée par Hans Lufft ²¹², la disposition est nettement différente. Les quatre êtres vivants sont en rang à gauche, côte à côte, sans que l'on puisse dire qu'il s'agit d'un seul être vivant à quatre faces. Ces êtres vivants sont suivis de quatre roues et c'est peut-être la première apparition

202. Cf. notamment [Malermi (1490)], et les ouvrages publiés à Lyon par Jacques Sacon : [Natali (1514)], [Sacon (1516)] et [Sacon (1521)]. Notons que les deux derniers ont été imprimés pour Koberger, Sacon agissant comme sous-traitant.

203. [Millis (1558)]

204. [Froben et Petri (1498)]

205. [Zwingli et Jud (1531)]

206. [Holbein (1538b)]

207. [La Porte (1538)]

208. Dans l'édition de 1544 des *Historiarum* [Holbein (1544)], le positionnement des roues et des êtres vivants est inversé et il s'agit sans doute d'une nouvelle gravure, pas de celle de Holbein. Les yeux des roues en sont absents.

209. [Zwingli et Jud (1540)]

210. [Brosamer (1553)].

211. [Lykosthenes (1557)]

212. [Luther (1534a)] Les gravures sont du monogramme MS.

de ces quatre roues séparées. Derrière les êtres vivants et les roues, on distingue des flammes. Dieu trône toujours dans les nuages, mais il y a aussi un paysage, représentant peut-être Wittenberg.

La bible de François Gryphe (Gryphius) de 1541 ²¹³ reprend la gravure de Holbein, mais en lui donnant une disposition plus verticale. La gravure de Virgil Solis de 1560 ²¹⁴ reste encore dans le même esprit. C'est avant tout une gravure « à la Holbein », où les êtres vivants sont beaucoup plus développés. Ils sont d'ailleurs nettement plus distants les uns des autres que chez Holbein, sans pour autant que l'on puisse affirmer qu'ils sont séparés. Solis a aussi cherché à multiplier les roues et on distingue effectivement quatre paires de roues entassées à droite de la gravure. Solis n'a pas oublié de faire figurer les yeux introduits par Holbein. On peut remarquer en passant que même si les roues de Stimmer semblent lumineuses, elles ne scintillent pas sur leurs pourtours comme celles de Holbein. La bible (catholique) de Dietenberger de 1564 ²¹⁵ reprend exactement la gravure de Solis de 1560 et la place dans un encadrement.

Un nouveau développement de l'iconographie apparaît dans le livre des prophètes de Luther imprimé par Lufft (1544) ²¹⁶ (figure 112). Dieu a maintenant un trône d'empereur, le firmament est finement dessiné, les quatre êtres vivants avec chacun six ailes sont séparés et entourés de quatre double roues, mais sans yeux. Chaque être vivant est désormais associé à une double roue.

C'est sans doute cette gravure qui a inspiré celle figurant dans la bible de Châteillon (ou Castellion) imprimée à Bâle en 1551 ²¹⁷. Le trône et les roues sont disposés comme en 1544. Par contre au milieu des roues les quatre êtres vivants ne sont pas séparés, mais tous quadruplés. Par ailleurs, les roues et les êtres vivants sont entourés de flammes ²¹⁸.

Dans la bible de Luther de 1551 (dont la partie des prophètes est datée de 1550) ²¹⁹ (figure 113), on retrouve un peu le trône de 1544, les êtres vivants (accolés) et deux roues imbriquées se trouvent à droite, entourés de flammes. À gauche, Jean (?) reçoit un message de Dieu, via une main tenant une lettre sortant des nuages. La même gravure illustre la bible de Luther de 1561 ²²⁰.

La gravure de 1551 a ensuite été adaptée par Jost Amman en 1564, dans ses illustrations bibliques ²²¹. Les roues ont à nouveau été multipliées, peut-être sous l'influence de la gravure de Solis, puisque les deux se trouvaient à Nuremberg en 1560. Par ailleurs, Jean (?) est maintenant agenouillé. La même gravure d'Amman

213. [Gryphe (1541)]

214. [Solis (1560)]

215. [Dietenberger (1564)]

216. [Luther (1544)]

217. [Châteillon (1551)]

218. On retrouve cette illustration dans l'étude d'Engammare [Engammare (1995), p. 141].

219. [Luther (1551)]

220. [Luther (1561)]

221. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

apparaît dans les bibles de Luther imprimées à Francfort en 1564²²², 1566²²³, 1567²²⁴ et en 1583²²⁵. Et elle est encore un peu adaptée dans la bible de Luther de 1572²²⁶ imprimée à Wittenberg.

Parallèlement à cette évolution, il faut citer le manuscrit du *livre des miracles* (*Augsburger Wunderzeichenbuch*) réalisé vers 1550²²⁷. L'une des images de ce livre est une adaptation de la gravure de Holbein et montre Dieu au centre (dont on devine l'arc-en-ciel), avec son sceptre et son orbe crucigère, en bas à gauche les êtres vivants accolés entourés de flammes, et en bas à droite une double roue, aussi entourée de flammes. C'est exactement la configuration de Holbein, si ce n'est que les êtres vivants et les roues sont beaucoup plus espacés.

Une disposition assez différente est celle de la gravure de Bernard Salomon dans la Sainte Bible publiée en 1557 par Jean de Tournes²²⁸ (figure 114). Toute la vision est englobée dans une grande nuée se développant au-dessus de ce qui pourrait être l'île de Patmos. Jean se trouve à terre. Au sein de la vision, le trône de Dieu repose sur une sorte de plateau, lui-même soutenu par quatre quadruple êtres vivants, ayant chacun une double roue à leurs pieds. Cette gravure date probablement de cette époque et elle ne figure pas dans l'édition de 1551 de la bible de Tournes. Une gravure analogue figure dans la bible anglaise de Genève de 1560²²⁹. La gravure de Salomon a sans doute été inspirée par celle du livre des prophètes de 1544²³⁰ ou de la bible de 1545²³¹. Elle a ensuite été reprise dans plusieurs bibles, dont celle de Jean Benoît parue à Paris en 1567²³².

La bible espagnole de 1569 (imprimée à Bâle)²³³ a une gravure du char elle aussi inspirée par les précédentes. Mais cette fois-ci, les double roues ont vraiment été placées aux quatre coins d'un chariot portant le trône de Dieu. Les quatre quadruple êtres vivants sont placés à chaque fois entre deux double roues, comme s'ils conduisaient le char d'une procession.

222. [Luther (1564b)] (non consultée)

223. Cf. [Hentenius (1566)]. Sur cette édition, voir [Engammare (1995), p. 145-147].

224. [Luther (1567)]

225. [Luther (1583)]

226. [Luther (1572a)]

227. Fac-similé paru en 2013 [Borchert et Waterman (2013)]. Il s'agit d'un manuscrit contenant 167 illustrations en couleur représentant des signes miraculeux. Les concepteurs de ce manuscrit sont supposés être Heinrich Vogtherr le Jeune et Hans Burgkmair le jeune.

228. [Tournes (1557a)]

229. [Whittingham (1560)] Cf. aussi [Dietz et al. (2014), p. 174-176] (David J. Davis, *Godly visions and idolatrous sights: images of divine revelation in early English bibles*, p. 167-182), mais l'auteur ne fait pas le lien avec la gravure de Salomon. Il affirme aussi que la bible de Genève aurait influencé Amman pour ses illustrations de 1564, alors qu'Amman a plutôt été influencé par une édition de Luther de 1550. La bible publiée par Jean Crespin en 1569 [Whittingham (1569)] réutilise la vision d'Ézéchiël de la bible de 1560 [Whittingham (1560)]. Pour la réutilisation et Jean Crespin, cf. [Gilmont (1981), p. 71-72].

230. [Luther (1544)]

231. [Luther (1545)]

232. [Benoît (1567)]

233. [Reina (1569)]

La bible latine de 1579 (imprimée à Zürich) ²³⁴ va encore plus loin et place les quadruples êtres vivants debout sur les roues, un peu comme des monocyclistes, et les êtres vivants soutiennent le plateau sur lequel se trouve le trône de Dieu.

Plus près de Stimmer, en 1571, Jost Amman a encore adapté sa gravure de 1564 pour ses nouvelles illustrations bibliques ²³⁵. L'image est maintenant dans un encadrement, avec le trône de Dieu, les quatre êtres vivants accolés à droite, quatre roues à gauche et Jean agenouillé au premier plan.

Enfin, Stimmer a représenté le char de Yahvé dans ses images bibliques de 1576 ²³⁶ (figure 115). Sa gravure ressemble beaucoup à la vision illustrée dans la bible de Tournes de 1557 ²³⁷ (figure 114). Nous avons ici quatre double roues au centre, et les quadruples êtres vivants se trouvent aux coins. Par ailleurs, dans ses images bibliques, l'un des encadrements comporte le tétramorphe et une double roue (voir figure 115).

Citons encore Matthäus Merian qui en 1630 réalise une gravure sur cuivre du char de Yahvé ²³⁸ pour ses *Icones Biblicæ* parues à Strasbourg. Cette gravure est inspirée de l'iconographie introduite en 1534 dans la bible imprimée par Lufft ²³⁹ puis développée dans les bibles de 1551, 1561, 1567 et 1572 ²⁴⁰, ainsi que dans les images bibliques d'Amman en 1564 ²⁴¹.

234. [Pagnini (1579)]

235. [Amman (1571)]

236. [Fischart et Stimmer (1576)] Voir l'analyse de Kintz [Kintz (2022), p. 363-367]. Notons que l'attribution de la gravure illustrée par Kintz en page 364 est incorrecte. Cette gravure n'est pas de 1515 environ, mais elle est extraite de la bible de Sacon de 1521 imprimée pour Koberger [Sacon (1521)]. Nous ne pensons pas non plus qu'elle soit de Holbein. Elle est peut-être de Hans Springinklee [Chalvin (2011)]. De toutes façons, quel qu'en soit l'auteur, cette gravure n'est qu'une adaptation de celle de la bible de Malermi de 1490. Pour la gravure donnée par Kintz en page 365 et attribuée à Holbein, il faut là aussi apporter une correction. La gravure que Kintz illustre est celle tirée de la bible de Froschauer de 1531 ou d'une édition ultérieure. Or, les gravures de cette bible utilisent des versions plagiées et légèrement différentes des gravures de Holbein qui ne sont officiellement parues qu'en 1538 à Lyon. Kintz illustre aussi les gravures de Lykosthenes [Lykosthenes (1557)] et de Pagnini [Pagnini (1579)] que nous avons déjà décrites.

237. [Tournes (1557a)]

238. [Merian (1630)]

239. [Luther (1534a)]

240. [Luther (1551), Luther (1561), Luther (1567), Luther (1572a)]

241. [Bocksberger et Amman (1564)]



FIGURE 109 – Nicolaus de Lyra, Postilla super Ezechielem, Danielelem et XII minores prophetas.

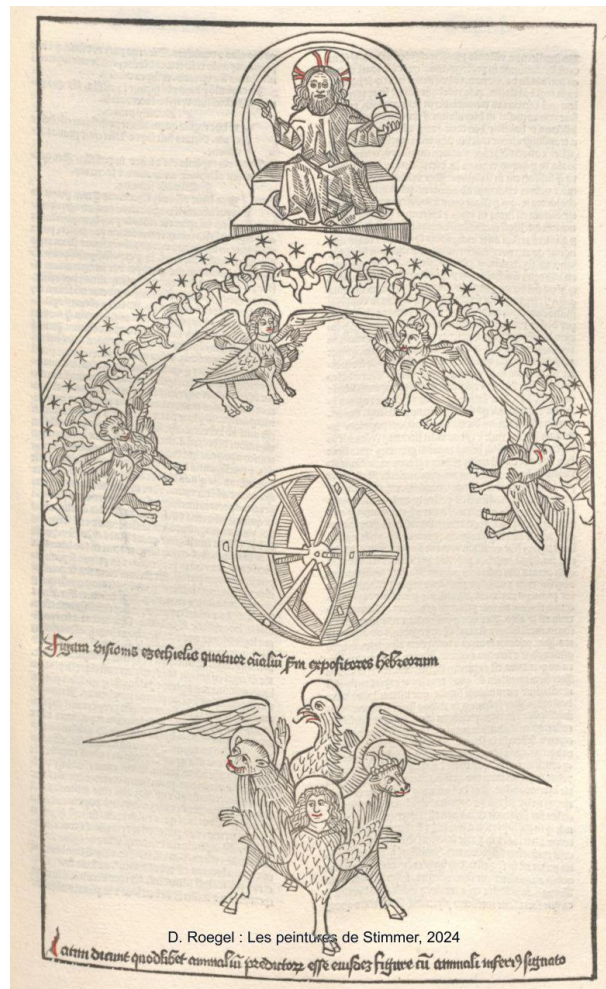


FIGURE 110 – Postilles de Nicolas de Lyre (1481). C'est Dieu et non le Christ sur le trône. Il y a plusieurs variantes de cette gravure cette même année 1481.



FIGURE 111 – Le char de Yahvé, gravures de Hans Holbein (c1497-1543) dans les éditions de 1538 (en haut) et 1544 (en bas) des illustrations de la bible. La première version a été réutilisée dans l'édition de 1547 [Holbein (1547)]. La gravure de Holbein était déjà parue sous forme plagiée dans la bible de Froeschauer de 1531 [Zwingli et Jud (1531)].



FIGURE 112 – Atelier de Cranach, bible de Luther de 1545 (Lufft), le char de Yahvé (livre d'Ézéchiel). Cette gravure est déjà parue dans les livres des prophètes en 1544 [Luther (1544)].



FIGURE 113 – Bible de Luther (1551, Lufft), le char de Yahvé.



FIGURE 114 – Bible de Jean de Tournes, la vision d'Ézéchiël, gravure de Bernard Salomon [Tournes (1557a)]. Cette gravure ne figure pas dans l'édition de 1551 de cette bible. À comparer avec les gravures parues en 1560, 1569, 1576 (Stimmer) et 1579.

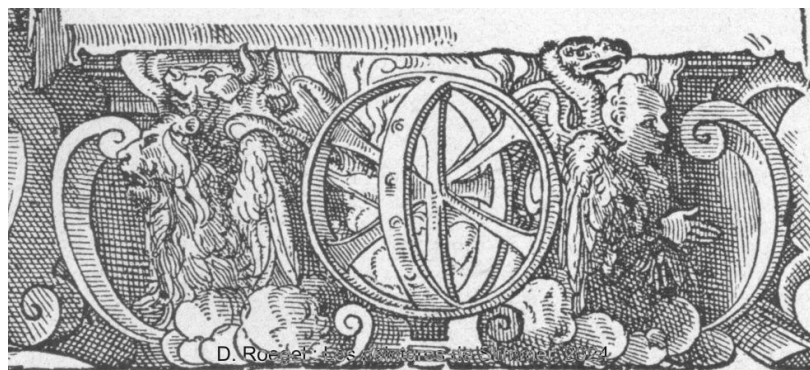
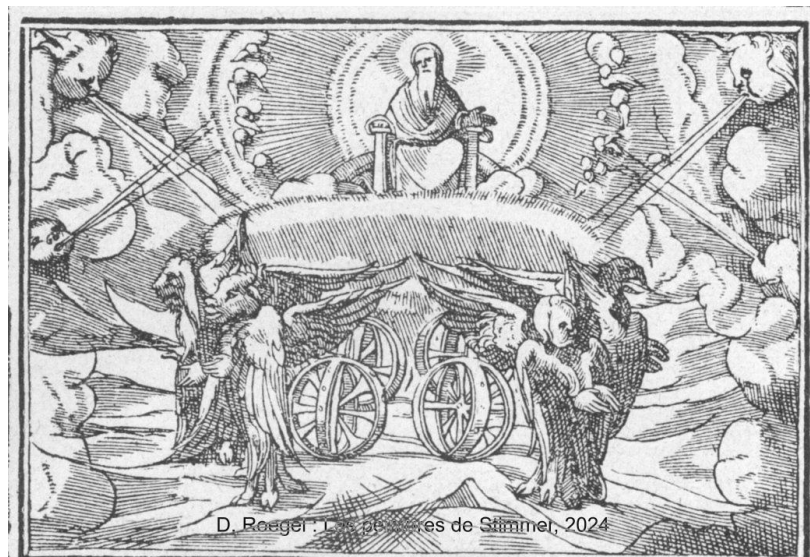


FIGURE 115 – Extraits des images de la bible de Stimmer (1576). En haut la gravure correspondant au chapitre I d'Ézéchiël, en bas l'encadrement sur cette page (et d'autres). Cette gravure évoque celles de 1557, 1560 et de la bible espagnole de 1569.

Les choix de Stimmer

Les représentations du char de Yahvé, par Holbein, dans la bible de Luther, ou d'autres, montrent une, deux ou quatre roues, et peuvent avoir inspiré Stimmer. Mais Stimmer n'a représenté que deux roues doubles, donc finalement quatre roues. Nous n'avons pas retrouvé de représentation véritablement analogue à celle de Stimmer. Il nous semble donc que Stimmer n'a pas simplement copié une représentation préexistante, mais a innové, à la fois dans la représentation des roues, mais aussi — et c'est là le point fondamental — en rassemblant dans le même tableau les éléments du jugement dernier avec ceux du char de Yahvé. Cela, à notre connaissance, n'avait pas été fait avant Stimmer et ne semble avoir été fait que rarement, ou jamais, par la suite.

Par ailleurs, comme Stimmer n'a pas représenté Dieu dans la scène de la création, il a peut-être opté pour l'amalgame du char et du jugement qui lui aurait permis de placer le Christ à la place de Dieu.

4.2.4 La femme de l'Apocalypse et le dragon

Sur l'horloge astronomique

Les deux côtés du dais surplombant le globe de la lune sur l'horloge astronomique portent des représentations de la femme de l'Apocalypse et du dragon ²⁴². Sur le panneau de gauche (figure 116), on distingue une femme avec une couronne et la lune à ses pieds. Elle a les bras écartés et laisse échapper un petit bébé qui s'envole.

Sur le panneau de droite (figure 116), qui en est le prolongement, un dragon rouge et vert à sept têtes couronnées envoie son souffle vers le bébé. Les têtes du dragon ne sont pas toutes identiques, certaines ayant un visage et d'autres non.

La tradition

La scène représentée par Stimmer renvoie aux premiers versets du chapitre 12 de l'Apocalypse ²⁴³ :

01. Un grand signe apparut dans le ciel : c'était une femme enveloppée du soleil, la lune sous les pieds et une couronne de douze étoiles sur la tête.
02. Elle était enceinte et elle criait, car elle était en travail, dans les douleurs de l'accouchement.
03. Un autre signe apparut dans le ciel ; c'était un grand dragon rouge feu, qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses têtes sept diadèmes.
04. Sa queue entraîna le tiers des étoiles du ciel et les jeta sur la terre. Le dragon se plaça devant la femme qui allait accoucher, afin de dévorer son enfant dès qu'il serait né.
05. Elle mit au monde un fils, un enfant mâle qui doit *diriger toutes les nations avec un sceptre de fer*, et son enfant fut enlevé vers Dieu et vers son trône.
06. Quant à la femme, elle s'enfuit dans le désert, où Dieu lui avait préparé une place, afin d'y être nourrie pendant 1260 jours.
07. Il y eut alors une bataille dans le ciel. Michel et ses anges combattirent contre le dragon. Le dragon et ses anges combattirent aussi,
08. mais ils ne furent pas les plus forts, et il n'y eut plus de place pour eux dans le ciel.
09. Il fut jeté dehors, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui égare toute la terre ; il fut jeté sur la terre et ses anges furent jetés avec lui.

242. Ces panneaux ont été restaurés lors de l'intervention sur le buffet de l'horloge astronomique fin 2018. Il ressort des rapports de restauration qu'ils sont en bois résineux [Atelier CRRCOA (2019a), p. 11, 26]. Lors de l'intervention, la polychromie a été refixée et dans certains cas une spatule chauffante a été utilisée pour refaire adhérer les soulèvements. Un film de BoPET (Melinex) a été utilisé pour l'interface entre la spatule et la couche picturale.

243. [Segond (2022)]



FIGURE 116 – La femme de l'Apocalypse et le dragon.

10. Puis j'entendis dans le ciel une voix forte qui disait : « Maintenant le salut est arrivé, ainsi que la puissance, le règne de notre Dieu et l'autorité de son Messie. En effet, il a été jeté dehors, l'accusateur de nos frères et sœurs, celui qui les accusait jour et nuit devant notre Dieu.
11. Ils l'ont vaincu grâce au sang de l'Agneau et grâce à la parole de leur témoignage, et ils n'ont pas aimé leur vie au point de craindre la mort.
12. C'est pourquoi réjouis-toi, ciel, et vous qui habitez le ciel. Mais malheur à vous, habitants de la terre et de la mer, car le diable est descendu vers vous, animé d'une grande colère, sachant qu'il lui reste peu de temps. »
13. Quand le dragon vit qu'il avait été précipité sur la terre, il poursuivit la femme qui avait mis au monde l'enfant mâle.
14. Mais les deux ailes du grand aigle furent données à la femme, afin qu'elle s'envole au désert, vers l'endroit où elle doit être nourrie un temps, des temps et la moitié d'un temps, loin du serpent.
15. Alors le serpent vomit de sa gueule comme un fleuve d'eau derrière la femme, afin qu'elle soit entraînée par le courant.
16. Mais la terre secourut la femme : elle s'ouvrit et engloutit le fleuve que le dragon avait lancé de sa gueule.
17. Furieux contre la femme, le dragon s'en alla faire la guerre au reste de sa descendance, à ceux qui respectent les commandements de Dieu et qui gardent le témoignage de Jésus.
18. Et je me tins sur le sable de la mer.

Selon la tradition catholique, la femme de l'Apocalypse représenterait la Vierge Marie. Cependant, selon d'autres interprétations, ce serait une allégorie pour l'Église ²⁴⁴.

Cette scène a souvent été représentée dans la bible. Mais les représentations bibliques sont plus complètes que celle de Stimmer, volontairement simplifiée. La partie supérieure des représentations classiques montre vers quoi l'enfant s'envole, à savoir vers Dieu. Cette partie supérieure est absente de l'horloge, mais il faut imaginer qu'un peu plus haut sur l'horloge se trouvait (et se trouve encore) le Christ, et que le Christ peut y servir de substitut à Dieu. En quelque sorte, le diptyque de Stimmer se prolongeait par la statuette du Christ.

Passons en revue quelques représentations de cette scène dans l'Apocalypse ²⁴⁵. Avant le 16^e siècle, on peut citer l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg (12^e siècle), et plus récemment les bibles de Koberger (1483) ²⁴⁶ et de Grüninger (1485) ²⁴⁷. Signalons aussi l'existence de *Blockbücher* (incunables xylographiques) de l'Apocalypse, antérieurs aux premières bibles imprimées

244. Pour des compléments sur la représentation de la femme de l'Apocalypse, voir [Réau (1957), p. 708-711] et surtout [Monighan-Schäfer (2005)].

245. On pourra trouver un panorama des principales séries de l'Apocalypse du début du 16^e siècle dans [Strand (1968)]. Voir aussi [Strand (1963)].

246. [Koberger (1483)]

247. [Grüninger (1485)]. Cf. aussi [Schmidt (1939)].

illustrées et qui ont participé de la tradition des illustrations de l'Apocalypse ²⁴⁸. Par contre, il n'y a pas d'illustrations de l'Apocalypse dans le manuscrit de 1457 ²⁴⁹ qui est intimement lié aux bibles de Cologne.

Un certain nombre d'artistes que nous avons mentionnés ont réalisé des séries sur l'Apocalypse, la plus connue étant certainement celle de Dürer en 1497/1498 ²⁵⁰. Cette série n'a pas été intégrée dans une bible, mais a été publiée indépendamment. Dans la gravure de Dürer de la femme de l'Apocalypse (figure 117), le dragon à sept têtes porte des couronnes sur ses cornes. La femme est souriante, ses mains sont jointes en prière, la lune est à ses pieds. Ses ailes sont écartées. Son enfant s'est déjà échappé et a été recueilli par des anges qui l'amènent vers Dieu. Une illustration de la femme de l'Apocalypse se trouve déjà dans la bible de Koberger (1483), qui a pu inspirer Dürer, mais la représentation de Dürer est totalement différente. Chez Koberger, la femme de l'Apocalypse et le dragon n'étaient qu'une partie de l'illustration, d'ailleurs sans le bébé s'échappant de la femme.

Outre les illustrations figurant dans un certain nombre de bibles, d'autres artistes ont aussi réalisé des séries (quelquefois indépendantes) sur l'Apocalypse et nous avons notamment mentionné celles de Cranach, de Holbein, de Burgkmair, de Sebald Beham, de Barthel Beham, de Brosamer, de Vogtherr et de Gerung. Citons encore les séries réalisées par Georg Lemberger (c1490/1500-c1540/1545) vers 1523 et publiées par Lotter à Wittenberg en 1524 ²⁵¹, quelques gravures de Schüffelin en 1523, une série de Hans Weiditz (c1500-1536) en 1525 et une autre d'Anton Woensam (c1500-1541) imprimée à Cologne en 1526 et adaptée de celle de Lemberger ²⁵². Ces séries sont toutes plus ou moins inspirées de celle de Dürer ²⁵³.

Les représentations sont assez similaires et ce qui nous intéresse avant tout, puisque les peintures de Stimmer se limitent à la femme, à l'enfant et au dragon, c'est de comparer ces éléments-là aux illustrations réalisées tout au long du 16^e siècle. En particulier, nous pouvons observer l'attitude de la femme. Chez Stimmer, ses mains sont écartées et elle regarde l'enfant partir. Contrairement à la presque totalité des représentations antérieures, la femme n'a pas d'ailes. Nous pouvons aussi examiner la représentation du dragon, ses têtes, ses couronnes et ses cornes, ou encore sa longue queue.

Les mains sont souvent jointes en prière. C'est le cas chez Dürer (1498), chez Cranach (1522) ²⁵⁴, dans la bible de Lübeck (1533) ²⁵⁵, dans le Nouveau

248. Cf. par exemple [Hürlimann (2018)].

249. Niederrheinische Historienbibel, Ms. germ. fol. 516, 1457.

250. Cf. [Hess et Eser (2012), p. 448].

251. Cf. [Schmidt (1962), p. 113-116] pour cette édition.

252. [Strand (1968)]

253. On trouvera encore d'autres exemples d'illustrations de l'Apocalypse, au Moyen Âge et à la Renaissance dans [Carey (1999)].

254. [Luther (1522)]

255. [Bugenhagen (1533)]

Testament de Gryphius (1537)²⁵⁶ (et aussi en 1541²⁵⁷), dans la bible de Luther (1540)²⁵⁸, dans la *Leien-Bibel* (bible des laïcs) (1540)²⁵⁹, ou encore dans la bible de Froschauer (1540)²⁶⁰.

Dans la gravure de Matthias Gerung de 1547²⁶¹, la femme a les bras croisés et l'enfant est déjà loin (et à peine visible) emmené par les anges vers Dieu qui trône dans les nuages. Dans cette gravure, Gerung a aussi inclus l'archange Michel combattant le dragon²⁶².

Les mains de la femme sont aussi jointes dans la bible (catholique) de Dietenberger (1556)²⁶³, dans celle de Millis (1558)²⁶⁴, ou encore dans celle de Luther (1561)²⁶⁵. Dans la bible de Luther (1551)²⁶⁶, la femme a les mains séparées, mais non écartées.

L'une des premières représentations avec les mains clairement écartées est celle de l'Apocalypse de Beham parue en 1539²⁶⁷. On retrouve les mains écartées dans les images bibliques de Brosamer (1551)²⁶⁸, dans la bible de Tournes (1554)²⁶⁹, dans les images bibliques de Solis (1560)²⁷⁰ et dans celles d'Amman (1564) (figure 118)²⁷¹.

Dans la bible de Luther imprimée par Krafft à Wittenberg en 1572²⁷², la femme a les bras pendants et ne semble pas avoir d'ailes. Dans les images bibliques de Stimmer (1576)²⁷³, la femme n'a pas non plus d'ailes et on distingue difficilement les têtes du dragon.

Enfin signalons la bible de 1596²⁷⁴, qui reprend la gravure de la bible de

256. [Gryphe (1537)]

257. [Gryphe (1541)]

258. [Luther (1540)]

259. Cf. [Kohls (1971), Gassen (1984)]. La gravure est attribuée à l'entourage de Heinrich Vogtherr l'Ancien. Voir aussi à ce sujet [Muller (1997), p. 287-289] et [Rümelin (2002), p. 198-200].

260. [Zwingli et Jud (1540)]

261. [Strauss (1975a), p. 293]

262. [Roettig (1991), p. 174-181 et fig. 17a]

263. Cf. [Dietenberger (1556)]. Sur cette bible, voir [Engammare (1995)].

264. [Millis (1558)]

265. [Luther (1561)]

266. [Luther (1551)]

267. [Beham (1539)]

268. [Brosamer (1551a)]

269. [Tournes (1554b)]

270. [Solis (1560)]

271. Cf. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]. Cette gravure a été reprise dans la bible de Dietenberger de 1570 [Dietenberger (1570)], mais sous forme inversée. Elle a aussi été reprise dans la bible de Luther de 1564 [Luther (1564b)] (non consultée), de 1566 [Hentenius (1566)] (sur cette édition, voir [Engammare (1995), p. 145-147]), de 1567 [Luther (1567)] et dans celle de Luther de 1583 [Luther (1583)].

272. [Luther (1572a)]

273. [Fischart et Stimmer (1576)] Cf. aussi [Kintz (2022), p. 439-440].

274. [Zwingli et Jud (1596)]

Froschauer de 1540²⁷⁵, mais en remplaçant Dieu par le tétragramme.

Au final, avant Stimmer, la presque totalité des représentations montrent la femme avec des ailes. L'une des rares exceptions est la gravure de Burgkmair en 1523 pour le Nouveau Testament d'Otmar²⁷⁶. L'absence d'ailes chez Stimmer est certainement un choix.

Par ailleurs, les mains de la femme sont presque toujours jointes, les exceptions se limitant essentiellement aux images bibliques de Beham (1539), de Brosamer (1551), de Solis (1560) et d'Amman (1564). On pourrait parler ici des exceptions de Francfort, puisque ces quatre ouvrages sont parus à Francfort. Cette coïncidence n'est sans doute pas un hasard.

La représentation de la femme et du dragon par Stimmer est à notre avis très certainement inspirée de l'une de ces séries, de Beham, Brosamer, Solis ou Amman, et non de la gravure de Dürer, comme Stolberg l'a soutenu²⁷⁷.

On notera que la femme de l'Apocalypse et le dragon ne figurent pas sur les gravures de l'horloge astronomique par Stimmer.

Stimmer a aussi réalisé des gravures de l'Apocalypse dans le *Novum Testamentum* édité par Érasme et publié par Rihel à Strasbourg vers 1576²⁷⁸. L'une des gravures représente la femme de l'Apocalypse, mais ce n'est pas la même gravure que celle des histoires bibliques de 1576. La gravure réalisée pour le Nouveau Testament de Rihel est en fait presque une copie de la gravure d'Amman (figure 118).

275. [Zwingli et Jud (1540)]

276. [Otmar (1523)] Cf. [Arndt (1989), p. 261] pour une description succincte de la gravure de la femme de l'Apocalypse. La femme a les mains croisées.

277. Cette interprétation a été répétée par [Oestmann (2020), p. 87].

278. Cette édition ne comporte pas de date et semble assez rare, cf. [Beaujean et Tanner (2014d), p. 29, 55].



FIGURE 117 – Dürer : la femme du soleil et le dragon à sept têtes (1498).



FIGURE 118 – Jost Amman, la femme au soleil et le dragon (1564) [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]. Cette gravure a été reprise dans les bibles de Luther parues en 1564 [Luther (1564b)] (non consultée), 1566 [Hentenius (1566)] et 1567 [Luther (1567)].



FIGURE 119 – Extrait des images de la bible de Stimmer (1576), Apocalypse, chapitre XII, *Das dritt trost und vorbild der streitenden Kirchen*.

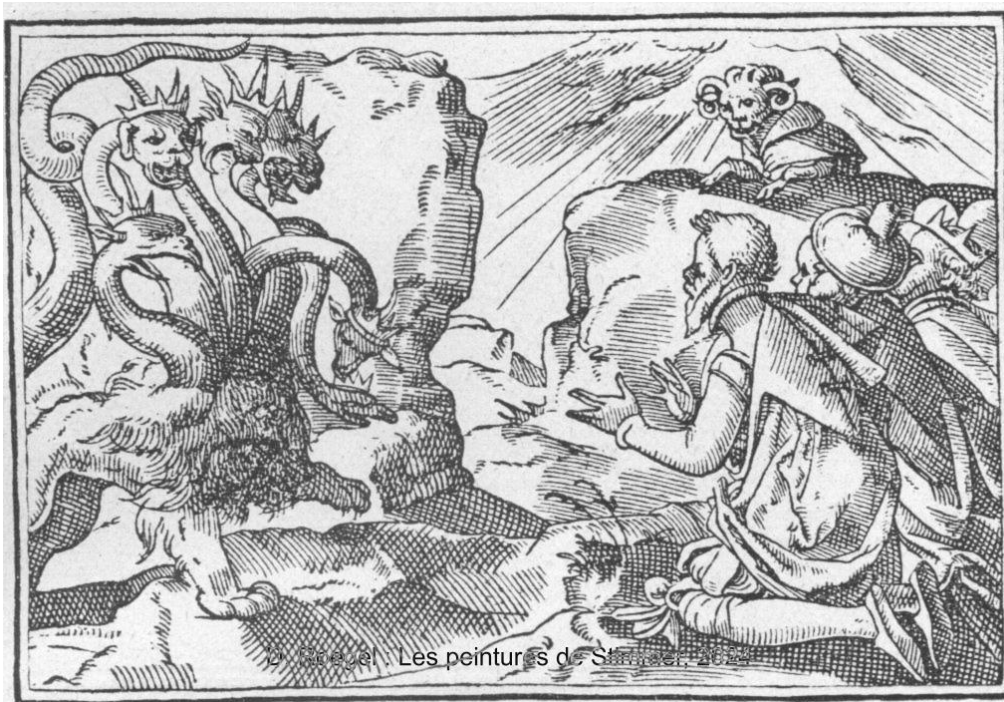


FIGURE 120 – Extrait des images de la bible de Stimmer (1576), Apocalypse, chapitre XIII, *Lezter Posaun kraft / ist Römisch reichs eigenschaft.*



FIGURE 121 – Extrait des images de la bible de Stimmer (1576), élément de l'encadrement des gravures.



FIGURE 122 – Extrait des images de la bible de Stimmer (1576), Apocalypse, chapitre XVII, *Das Weib ist die gros Stat / die das Reich hat.*

4.2.5 Les quatre empires

Les quatre écoinçons du calendrier au rez-de-chaussée ²⁷⁹ de l'horloge astronomique représentent des guerriers portant sur leur bouclier des représentations de bêtes féroces, chacune associée à un royaume de l'Antiquité (figure 123). Ces quatre bêtes sont une référence au livre du prophète Daniel ²⁸⁰.



FIGURE 123 – Les quatre empires sur l'horloge astronomique.

Dans le chapitre 7 du livre de Daniel ²⁸¹, on a les versets suivants :

279. Ces quatre panneaux ont fait l'objet d'une restauration lors de l'intervention sur le buffet de l'horloge fin 2018. Le rapport sur la restauration des peintures décrit les travaux effectués sur les écoinçons des quatre empires [Atelier CRRCOA (2019c), p. 6-17]. Selon les restaurateurs, les panneaux sont en chêne, d'une épaisseur moyenne de 55 mm. Le rapport montre des vues de l'arrière de ces panneaux, mais les vues ne sont malheureusement pas bien localisées. Ceci est un exemple parmi d'autres qui justifient que les restaurations associent chercheurs et restaurateurs, afin que les restaurateurs prennent en compte les besoins des chercheurs. Les besoins sont ici notamment de pouvoir localiser précisément les vues et rien ne garantit que cela soit possible sans aller voir sur place. Lors de l'intervention de 2018, les besoins des chercheurs ont malheureusement totalement été ignorés par les conservateurs de la DRAC.

280. Cf. [Dengler (2011), p. 155-156].

281. [Segond (2022)]

2. Daniel commença son récit : « Je regardais pendant ma vision nocturne, et voici que les quatre vents du ciel ont fait irruption sur la grande mer.
3. Quatre bêtes énormes sont sorties de la mer, différentes les unes des autres.
4. La première ressemblait à un lion et avait des ailes d'aigle. Pendant que je regardais, ses ailes ont été arrachées. Elle a été soulevée de terre et mise debout sur ses pattes, comme un homme, et un cœur d'homme lui a été donné.
5. Puis est apparue une deuxième bête, qui ressemblait à un ours. Elle se dressait sur un côté ; elle avait trois côtes dans la gueule, entre les dents. On lui disait : 'Lève-toi, mange beaucoup de viande !'
6. Après cela, j'ai vu une autre bête, qui ressemblait à un léopard. Elle avait quatre ailes sur le dos, comme celles d'un oiseau. Cette bête avait quatre têtes et la domination lui a été donnée.
7. Après cela, j'ai vu dans mes visions nocturnes une quatrième bête, redoutable, terrible et extraordinairement puissante. Elle avait de grandes dents en fer. Elle mangeait, brisait et piétinait ce qui restait. Elle était différente de toutes les bêtes précédentes et avait dix cornes.
8. Je regardais les cornes et j'ai vu une autre petite corne sortir du milieu d'elles. Trois des premières cornes ont été arrachées devant elle. Sur cette corne, il y avait des yeux pareils à ceux d'un homme et une bouche qui parlait avec arrogance.

Nous allons nous intéresser à la représentation de ces bêtes dans les bibles ²⁸². Comme nous le verrons, il y a deux familles de représentations, l'illustration ayant évolué à partir de 1530, quelque peu du fait de l'actualité de l'époque.

Les bêtes alignées sur la berge

L'une des plus anciennes illustrations des quatre bêtes dans une bible est celle figurant dans le manuscrit de 1457 déjà mentionné (figure 124) ²⁸³. On y voit les quatre bêtes émergeant de l'eau.

Ce dessin a été à l'origine de la gravure figurant dans les bibles de Cologne (figure 125) ²⁸⁴. La présence d'un moulin à l'arrière-plan a fait suggérer que le graveur était peut-être hollandais.

La gravure de Cologne a été reprise dans la bible de Koberger (1483) ²⁸⁵. Elle a ensuite donné lieu à de nombreuses variantes, dont nous n'étudierons pas la généalogie précise. On peut noter les illustrations des bêtes dans la bible de

282. Pour un certain nombre de compléments sur la représentation des quatre empires et des quatre bêtes, voir [Réau (1956), p. 409] et surtout [Perrin et Stuckenbruck (2021)].

283. Niederrheinische Historienbibel, Ms. germ. fol. 516, 1457.

284. [Quentell (1478/1479)]

285. [Koberger (1483)]

Grüninger (1485)²⁸⁶, dans celle de Malermi (1490)²⁸⁷, dans la bible de Lübeck (1494)²⁸⁸, ou dans la bible de Sacon (imprimée pour Koberger) (1515)²⁸⁹ qui reprend presque exactement la gravure de la bible de Malermi. D'autres variantes se trouvent dans la bible de Sacon (aussi pour Koberger) (1521)²⁹⁰ (que l'on retrouve dans la bible de Millis de 1558²⁹¹) et dans celle de Mareschal (1527)²⁹².

Nous avons ensuite la gravure de Holbein des années 1520, mais seulement parue en 1538 (figure 126)²⁹³. Elle ressemble un peu à celle de la bible de Lübeck (1494). La gravure de Holbein était en fait parue sous forme plagiée (avec de subtils changements) dans la bible de Froschauer imprimée à Zürich en 1531²⁹⁴, ce qui explique qu'on la retrouve dans la bible de Froschauer de 1540²⁹⁵. On la retrouve encore (sous la forme de 1531) dans la bible de 1596²⁹⁶. La gravure utilisée dans la bible de Gryphius (1541)²⁹⁷ est directement inspirée de la seconde gravure de Holbein (si celle-ci est de Holbein).

La gravure de Hans Brosamer de 1551²⁹⁸ s'apparente beaucoup à celle de Holbein de 1538, si ce n'est qu'elle est inversée.

En 1571, Jost Amman a encore illustré les quatre bêtes²⁹⁹, en s'inspirant visiblement beaucoup de la gravure de Holbein de 1538, mais sans l'inverser.

La gravure de Stimmer en 1576³⁰⁰ (figure 127) s'écarte par contre des modèles précédents. On distingue bien l'inspiration d'Amman ou peut-être directement de Holbein, mais les postures des bêtes sont moins statiques et chaque bête a devant elle le nom du royaume qui lui correspond.

286. [Grüninger (1485)]

287. [Malermi (1490)]

288. [Arndes (1494)]

289. [Sacon (1515)]

290. [Sacon (1521)]

291. [Millis (1558)]

292. [Mareschal (1527)]

293. [Holbein (1538b), Holbein (1544), Holbein (1547)]

294. [Zwingli et Jud (1531)]

295. [Zwingli et Jud (1540)]

296. [Zwingli et Jud (1596)]

297. [Gryphe (1541)]

298. [Brosamer (1551a)]

299. [Amman (1571)]

300. [Fischart et Stimmer (1576)] Cf. aussi [Kintz (2022), p. 373].



FIGURE 124 – Les quatre bêtes, *Niederrheinische Historienbibel*. L'en-tête du dessin est « Niell », la seconde syllabe de Daniell, « Da » se trouvant sur la page de gauche.

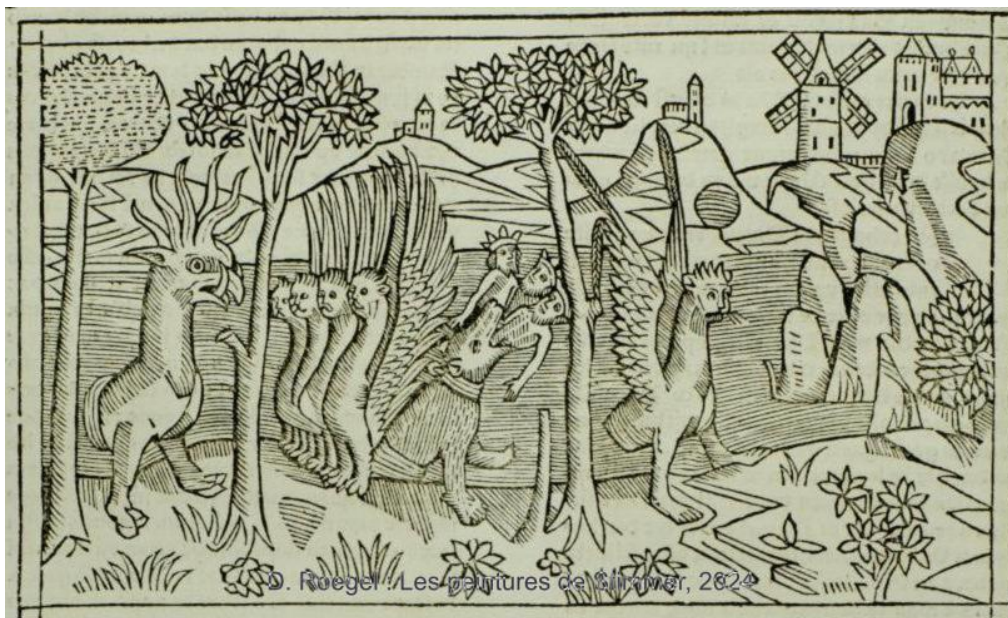


FIGURE 125 – Bible de Cologne (1478/1479), les quatre bêtes.

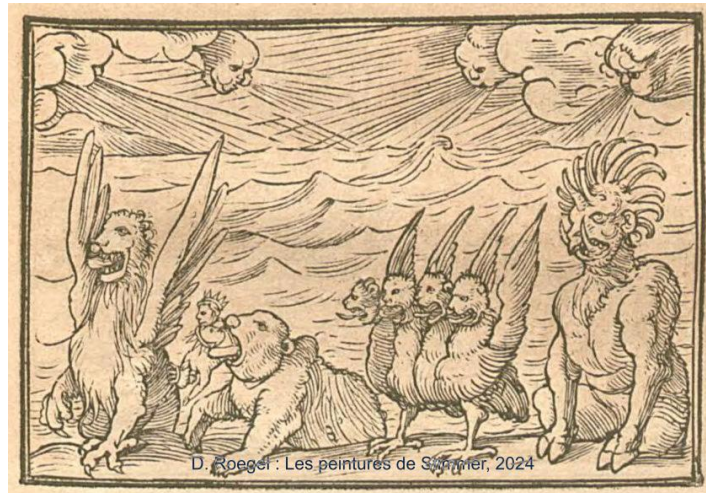


FIGURE 126 – Les quatre bêtes, gravures de Hans Holbein (c1497-1543) dans les éditions de 1538 (en haut) et 1544 (en bas) des illustrations de la bible [Holbein (1538b), Holbein (1544)]. La première gravure a été réutilisée dans l'édition de 1547 [Holbein (1547)]. Elle pourrait avoir été inspirée de la gravure de la bible de Lübeck de 1494. La gravure de Holbein était déjà parue sous forme plagiée dans la bible de Froschauer de 1531 [Zwingli et Jud (1531)].

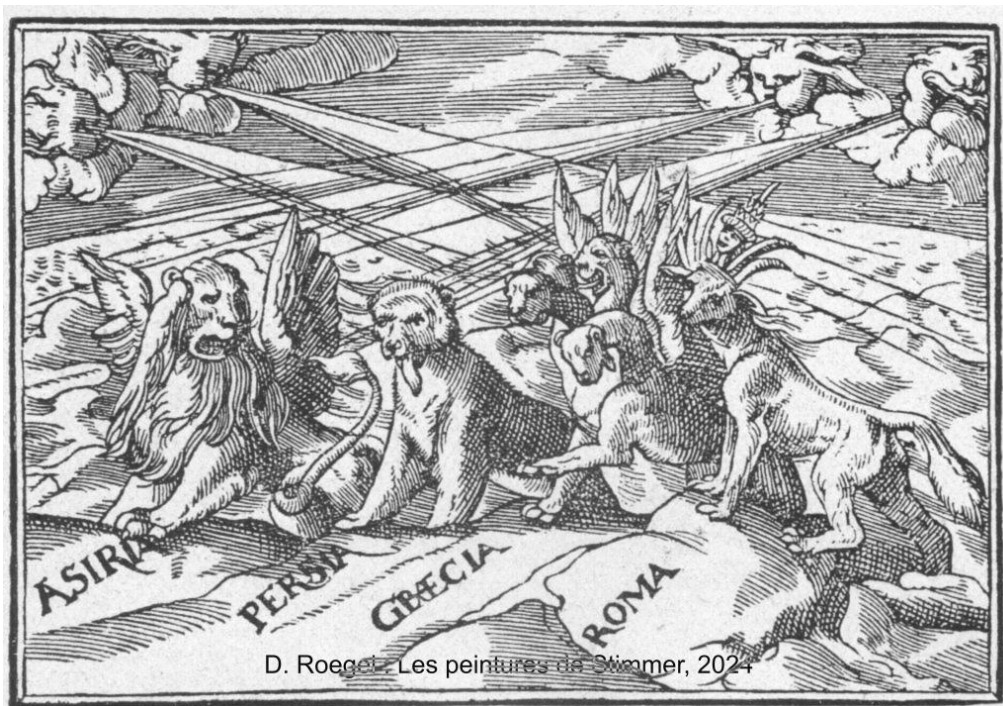


FIGURE 127 – Les quatre bêtes, extrait des images de la bible de Stimmer (1576), Daniel, chapitre VII, *Das gesicht der vier thir von den vier Monarchien*.

L'irruption de la cartographie

Mais à partir de 1529 ou 1530, la cartographie a fait son irruption dans l'illustration du livre de Daniel, donnant lieu à une nouvelle tradition évoluant en parallèle avec l'ancienne. Dans la traduction par Luther du livre du prophète Daniel parue en 1530³⁰¹, les quatre bêtes ne sont plus alignées le long d'une berge, mais positionnées sur une carte géographique (figure 128). Sur cette représentation, on peut remarquer au milieu de la carte un groupe de cavaliers qui représente la puissance ottomane³⁰², que l'on doit situer dans l'actualité du siège de Vienne par les Ottomans en 1529.

Cette carte est très certainement inspirée de la carte du monde de Lorenz Fries (c1485-1531) publiée en 1522 dans l'*Opus geographiæ* de Ptolémée³⁰³. On notera en particulier l'orthographe AFRICA³⁰⁴. Il ne s'agit pas ici d'une carte parfaitement scientifique, mais plutôt d'une sorte d'antiquisation d'une carte moderne. La carte de 1530 ne représente en aucun cas l'état des connaissances de la cartographie qui était déjà bien plus avancé.

La carte de 1530 se retrouve dans l'édition des livres des prophètes de la bible de Luther de 1532 (Lufft)³⁰⁵. Par contre, dans les éditions de 1536 (Lufft)³⁰⁶

301. Cf. [Luther (1530)]. La carte est en fait d'abord parue en 1529 ou 1530 dans un commentaire du théologien Justus Jonas [Jonas (1530)]. La liste des ouvrages de Lufft [Mejer (1923)] ne donne pas d'édition de cet ouvrage en 1529, mais peut-être est-il tout de même paru en 1529. Voir aussi [Bonacker et Volz (1956), Gallner (2008), Siebold (2016)].

302. Cf. [Chassagnette (2009b), p. 112], [Chassagnette (2009a)] et [Chassagnette (2017), p. 214-217]. L'auteur se demande notamment pourquoi la bible de Luther n'inclut pas de véritable carte. Cf. aussi [Moger (2016)] qui s'intéresse aux gravures représentant les turcs dans l'Apocalypse, notamment dans l'édition de 1534 de la bible de Luther [Luther (1534a)].

303. [Ptolemaeus (1522)] On notera qu'une carte un peu différente se trouve aussi à la fin de cette édition. Cf. aussi [Bagrow (1966), p. 114] où la carte est illustrée. Cf. aussi [Shirley (1983), p. 53-56].

304. Lorenz Fries a réalisé une autre carte légèrement différente, aussi incluse dans le même ouvrage. Les deux cartes sont adaptées d'une carte de Martin Waldseemüller de 1513 dans son édition de la Géographie de Ptolémée [Ptolemaeus (1513)]. Pour la publication de 1522 de la carte de Fries, cf. aussi [Casin et al. (2017), p. 127]. Pour Fries, voir aussi [Karrow (1993)]. La carte de 1530 est illustrée par Volz, qui ne propose pas de sources pour la carte [Volz (1978), p. 145]. On peut aussi voir des liens entre la carte de 1530 et la carte du monde ptolémaïque publiée par Reisch dans sa *Margarita philosophica* (1504) [Reisch (1504)] (illustrée en [Bagrow (1966), p. 100]). On peut aussi la rapprocher de celle illustrée par Bagrow [Bagrow (1966), p. 110] et que celui-ci faisait remonter à une édition de 1513 de la *Margarita philosophica* de Reisch. Cependant, il n'existe aucune édition de cet ouvrage de 1513. Une carte très proche est cependant incluse dans la *Margarita philosophica* de 1515 [Reisch (1515)] et des recherches récentes semblent indiquer que la carte initialement datée de 1513 est en fait de 1535 et une simplification de la carte de 1515. Quoi qu'il en soit, la carte de 1515 est basée sur celle de Waldseemüller.

On remarquera encore que chez Fries, et ensuite dans la carte de 1530, l'Eurasie et l'Afrique sont pratiquement circonscrites par les mers, ce qui n'est pas le cas dans la carte de Reisch de 1504. Cela l'est un peu plus dans la carte de 1513.

305. [Luther (1532)]

306. [Luther (1536)]

et 1561 (Lufft) ³⁰⁷, des ailes ont été ajoutées à la bête de l'Europe, alors qu'elle n'en avait pas en 1530. « AFFRICA » a aussi été remplacé par « AFRICA ». Curieusement, en 1551, chez le même imprimeur Lufft ³⁰⁸, on retrouve la carte de 1530, sans les ailes de la bête de l'Europe et l'orthographe « AFFRICA », preuve que l'imprimeur avait conservé les deux bois.

Dans la bible de Lübeck (1533) ³⁰⁹, la carte a été regravée, tout en conservant le groupe de cavaliers ottomans. Dans la bible de Brylinger publiée à Bâle en 1552, la carte de Daniel est représentée à l'envers, avec l'Afrique à droite et l'Asie à gauche ³¹⁰.

Dans l'édition des images bibliques de Hans Brosamer publiée en 1557 ³¹¹, la carte qui est employée semble être une simplification de celle de 1536 ³¹², avec encore les cavaliers ottomans, eux aussi simplifiés et des océans figurés par de simples lignes horizontales.

En 1560, c'est Virgil Solis qui réinterprète la carte dans ses images bibliques ³¹³, en présentant une vue bien plus tumultueuse, avec les mers agitées et une grande couverture nuageuse entraînée par les quatre vents, ici tous déplacés dans la partie supérieure. Les Ottomans sont encore là. Les contours des continents ne sont pas très différents de ceux de la carte de 1530 ³¹⁴.

La carte évolue encore en 1564 avec Jost Amman ³¹⁵ (figure 130). Dans cette carte, les contours sont surtout beaucoup plus découpés. Curieusement, Amman a totalement séparé l'Europe de l'Asie, alors qu'auparavant elle lui était liée. L'Asie apparaît aussi plus montagneuse que précédemment. Les cavaliers apparaissent plus distinctement. Et on devine l'Amérique à l'extrême gauche. La gravure d'Amman est toujours héritière de celle de la bible de Luther, mais pas directement de celle de 1530 ³¹⁶. La gravure d'Amman a notamment été reprise dans les bibles de Luther de 1567 et 1583 publiées à Francfort ³¹⁷.

Dans la bible imprimée par Krafft à Wittenberg en 1572 ³¹⁸, la gravure des

307. [Luther (1561)]

308. [Luther (1551)]

309. [Bugenhagen (1533)]

310. [Brylinger (1552)] cité via [Jenny (1952)]. Cf. aussi [Schmidt (1962), p. 235-236].

311. [Brosamer (1557)]

312. [Luther (1536)]

313. [Solis (1560)]

314. La gravure de la bible de Dietenberger (1564) [Dietenberger (1564)] reprend celle de Solis, mais en la plaçant dans un encadrement. Cette gravure porte les monogrammes A et VS. Le second est celui de Virgil Solis, mais le premier est celui d'Arnold Nicolai (cf. [Rooses (1899)]) et pas de Anton Sylvius [Nagler (1881), p. 32] ou Jost Amman, comme certaines sources l'affirment.

315. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

316. [Luther (1530)]

317. [Luther (1567), Luther (1583)] Elle ne se trouve probablement pas dans l'édition de 1564 [Luther (1564b)] (non consultée, mais a priori avec les mêmes gravures que dans l'édition de 1566 [Hentenius (1566)]), dans la mesure où elle n'apparaît pas dans le fascicule des prophètes paru la même année [Luther (1564a)].

318. [Luther (1572a)]

quatre bêtes est par contre une légère adaptation de celle d'Amman de 1564.

Enfin, en 1574, Stimmer a aussi représenté cette carte dans l'édition de *Flavius Josèphe* ³¹⁹. Cette gravure est manifestement basée sur celle d'Amman parue dix ans plus tôt (figure 130) et elle diffère davantage de celle de la bible de Luther de 1572 ³²⁰.

La carte a été occasionnellement utilisée par la suite, au moins jusqu'au 18^e siècle, puisqu'on la retrouve encore dans la *Schulbibel* de Kratzenstein (1737/1738) ³²¹. Signalons enfin qu'une carte sans les bêtes et très simplifiée est utilisée pour figurer la création du monde dans le *Symbolicarum quaestionum* d'Achille Bocchi paru en 1574 ³²².

319. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Beaujean et Tanner (2014b), p. 105, 140] et [Huber-Rebenich (2016)].

320. [Luther (1572a)]

321. [Reents et Melchior (2011), p. 210]

322. [Bocchi (1574)] Cf. [Métral (2019), p. 88-89].



FIGURE 128 – Extrait du chapitre de Daniel paru isolément en 1530. La même gravure est parue dans l'extrait sur les prophètes paru en 1532 [Luther (1532)]. Une variante de cette gravure, où la bête de l'Europe est ailée, se trouve dans des éditions ultérieures [Luther (1536)], mais pas dans celle de 1551 [Luther (1551)] où c'est la gravure de 1530 qui est employée. La carte elle-même a sans doute été voulue comme une simplification, ou une « antiquisation », de la carte de Fries de 1522.



FIGURE 129 – La carte du monde de Lorenz Fries publiée en 1522 dans l'*Opus geographiæ* de Ptolémée (Jean Grüniger, Strasbourg) qui est probablement la source principale de la carte parue en 1530. On notera en particulier l'orthographe AFRICA. Lorenz Fries a réalisé une autre carte légèrement différente, aussi incluse dans le même ouvrage. Les deux cartes sont adaptées d'une carte de Martin Waldseemüller.



FIGURE 130 – Jost Amman, les quatre bêtes (1564) [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]. Cette gravure est une héritière de celle de la bible de Luther, mais pas directement de celle de 1530 [Luther (1530)]. On comparera cette gravure à celle de Stimmer en 1574 (figure 131).



FIGURE 131 – Stimmer, les quatre bêtes chez Flavius Josèphe (1574) [Flavius Josèphe (1574)]. Cf. [Beaujean et Tanner (2014b), p. 105, 140]. Cette gravure est manifestement basée sur celle d'Amman parue dix ans plus tôt (figure 130). Elle diffère davantage de celle de la bible de Luther de 1572 [Luther (1572a)].

Les rois aux boucliers

Sur l'horloge astronomique, les quatre bêtes n'apparaissent ni alignées sur une berge, ni sur une carte du monde. Elles sont associées à des rois autour du cadran du calendrier. Les bêtes ne figurent même pas comme des animaux vivants, mais comme des emblèmes sur des boucliers. Cette représentation a peut-être été choisie par Stimmer afin de gagner de la place, le bouclier étant l'un des attributs habituels du combattant. Cela dit, le bouclier peut être vu comme une métaphore du territoire, en d'autres termes, c'est la zone où l'on est souverain et inattaquable. Les gravures de la carte de la vision de Daniel ont pu suggérer à Stimmer de remplacer les territoires par des boucliers.

Il se peut d'ailleurs que Stimmer a été le premier à représenter les quatre bêtes sur des boucliers. Nous n'en avons en tous cas pas trouvé d'exemples plus anciens. Cette représentation de Stimmer se retrouve sur la page de titre des éditions du *Flavius Josèphe*³²³ et du *Tite-Live*³²⁴ parues en 1574 à Strasbourg (figures 134 et 135).

C'est aussi Stimmer qui a réalisé la page de titre de la *Biblia Sacra* de Châteillon parue en 1573 à Bâle³²⁵ (figures 132 et 133), où les boucliers servent uniquement à porter les noms des royaumes (Assyriaca, Persica, Romana et Græca), tandis que les rois chevauchent les bêtes. Sur l'horloge astronomique, les noms des royaumes sont aussi indiqués sur les boucliers, mais pas dans les deux pages de titre de 1574.

Les choix de Stimmer

Nous avons vu que dans le *Flavius Josèphe* de 1574³²⁶, Stimmer s'était clairement inspiré de la carte d'Amman de 1564³²⁷. Cela ne doit pas nous surprendre, puisque nous avons déjà suspecté une influence d'Amman pour la représentation du jugement dernier et pour celle de la femme de l'Apocalypse. Et nous avons aussi pu voir que Stimmer avait gravé les bêtes en 1573 et 1574, dans des positions différentes. Nous retrouvons exactement les mêmes bêtes sur l'horloge astronomique.

L'innovation de Stimmer, par rapport aux représentations antérieures, a été de placer les quatre bêtes aux quatre coins du calendrier et de les associer, via les boucliers, aux souverains des nations concernées.

323. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Huber-Rebenich (2016)].

324. [Livius et Florus (1574)]

325. [Châteillon (1573)] Cf. [Guggisberg (1997), p. 74, 266 et fig. 2], [Guggisberg (2003), p. 67, 68 et 235] et [Beaujean et Tanner (2014b), p. 31-32].

326. [Flavius Josèphe (1574)] Cf. aussi [Huber-Rebenich (2016)].

327. [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)]

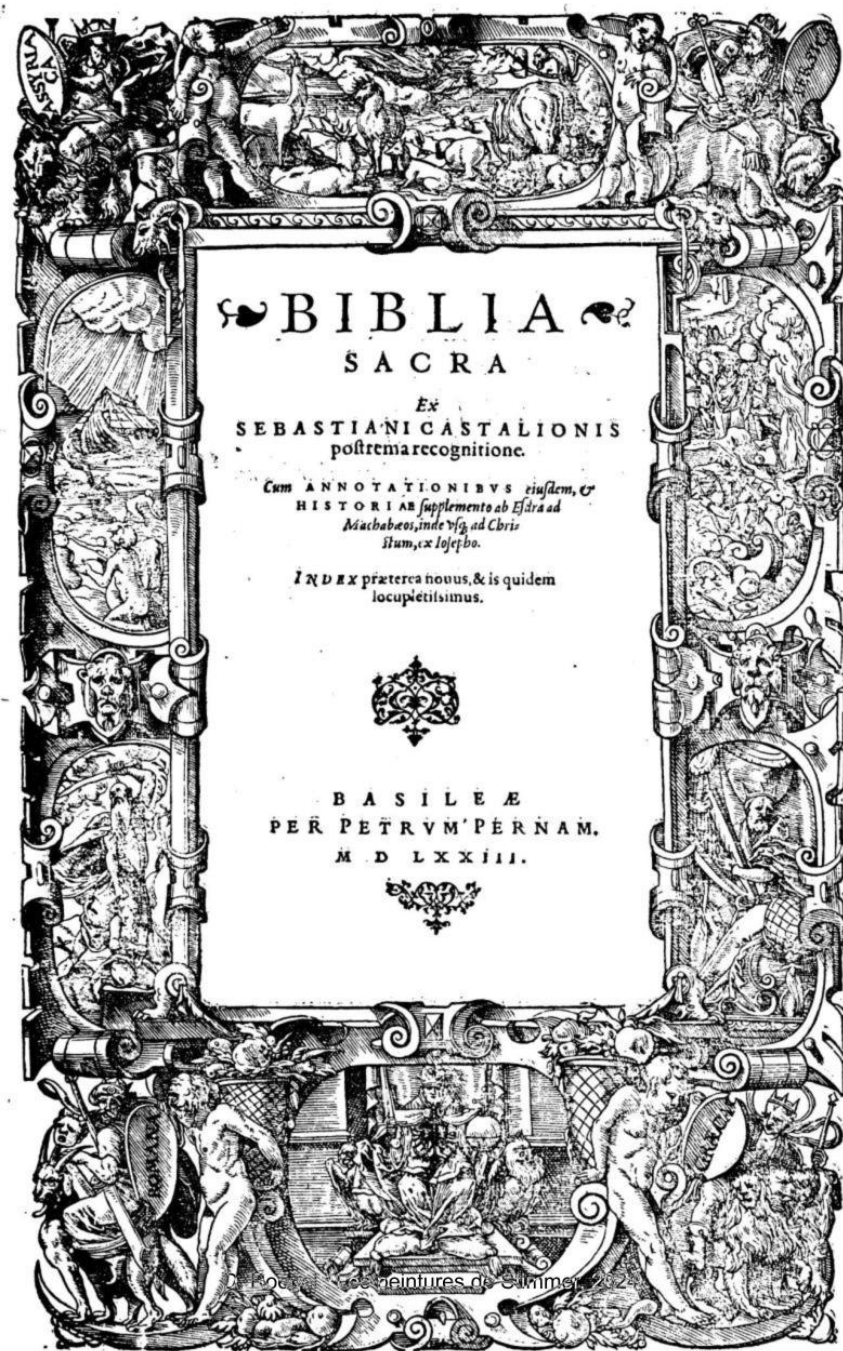


FIGURE 132 – Page de titre de *Biblia Sacra* (1573) [Châteillon (1573)].



FIGURE 133 – Détails de la page de titre de *Biblia Sacra* (1573) [Châteillon (1573)]. Les rois y chevauchent les bêtes associées aux royaumes.



FIGURE 134 – Page de titre de *Flavius Josèphe*, édition de 1592 [Flavius Josèphe (1592)]. La gravure est la même qu'en 1574 [Flavius Josèphe (1574)], avec les quatre empires dans les coins [Beaujean et Tanner (2014b), p. 100]. La même gravure a été employée pour l'édition de *Tite-Live* aussi parue en 1574 [Livius et Florus (1574)]. Sur la réutilisation de gravures dans de mêmes livres ou des livres différents, voir [Papp (2021)].



FIGURE 135 – Stimmer, extraits de la page de titre du *Tite-Live* paru en 1574 [Livius et Florus (1574)].

4.2.6 Colosse de Daniel

La tourelle de gauche de l'horloge portait un autre panneau à l'endroit où se trouve aujourd'hui celui de Copernic. Il s'agit du tableau du colosse de Nabuchodonosor ³²⁸ dans le livre de Daniel (figures 136 et 49), qui renvoie lui aussi à un discours eschatologique ³²⁹. Nous avons donc préféré l'inclure ici, plutôt que dans la section consacrée aux autres panneaux de la tourelle.

À l'époque de Stolberg, ce tableau n'était pas localisé. Il avait été retiré de l'horloge lors de la mise en place du portrait de Schwilgué (qui n'est pas de Guérin, comme nous l'avons déjà indiqué), puis certainement remis et oublié ³³⁰. Il a probablement été retrouvé dans les années 1910 et il est en tous cas connu au moment de la parution du livre d'Ungerer en 1922 ³³¹. Ce tableau se trouve aujourd'hui dans la salle d'horlogerie du musée des arts décoratifs ³³². Il montre un homme dont la tête est en or, qui porte une couronne, dont la poitrine et les bras sont en argent, dont le ventre et les cuisses (non visibles) sont en bronze, les jambes en fer et les pieds moitié en fer, moitié en argile. On ne distingue pas bien cette structure des pieds, mais on peut remarquer que chaque pied ne semble posséder que deux orteils. Avec sa main droite, il tient un sceptre. Au-dessus de lui, l'inscription « DANIEL II.CA. » renvoie au chapitre 2 du livre de Daniel.

En effet, dans ce chapitre, le roi Nabuchodonosor fait un rêve qu'il ne comprend pas. Il souhaite que les sages le lui expliquent, mais pour être sûr qu'ils sont honnêtes, il ne veut pas leur dire quel a été le rêve. Ils doivent le lui expliquer sans le connaître. Le roi ordonne finalement de tuer tous les sages, mais Daniel, en implorant Dieu, obtient de savoir quel a été le songe du roi et va le lui

328. Nabuchodonosor II a été roi de l'Empire néo-babylonien entre 605 et 562 avant J.-C. Dans la suite, nous conserverons cette orthographe, mais les extraits que nous donnons du livre de Daniel l'appellent Nebucadnetsar qui est plus proche de la prononciation en hébreu.

329. Dengler voit notamment ici l'annonce du quatrième et dernier royaume et une image qui faisait le lien avec le pilier des anges [Dengler (2011), p. 162]. Cottin écrit que l'inclusion du colosse dans un contexte astronomique (avec Uranie et Copernic) rappelle que c'est Dieu qui révèle les mystères, car c'est Daniel qui a révélé les mystères au roi Nabuchodonosor [Cottin (2020), p. 233].

330. On peut déplorer que l'on n'ait toujours pas retrouvé deux panneaux d'inscriptions remontant à Schwilgué et qui ont disparu dans la seconde moitié du 20^e siècle. Ni la DRAC, ni les musées de Strasbourg, ni l'administration ecclésiastique n'ont fait de véritables efforts pour les retrouver et communiquer à ce sujet avec les chercheurs, sans parler de les associer aux recherches, ce qui eût été la moindre des choses.

331. [Ungerer et Ungerer (1922)]

332. Le tableau a été restauré vers l'an 2000, et nous présumons l'existence d'un court rapport de restauration [Atelier Péquignot (2000 (?))]. Ce panneau est a priori similaire aux six autres panneaux anciens de la tourelle des poids et est probablement en bois résineux [Atelier CRRCOA (2019a), p. 11]. Malheureusement, les musées de Strasbourg ont été incapables de retrouver le rapport de restauration. Ma demande, parfaitement légitime, combinée à d'autres toutes aussi légitimes, a conduit la direction des musées à me mettre sur liste noire, les conservateurs semblant estimer que les rapports de restauration ne regardent pas les chercheurs. En 2023, nous avons aussi demandé la communication de ce rapport à M. Péquignot, qui a refusé de nous renseigner à ce sujet.



FIGURE 136 – Le colosse de Daniel (vue redressée) et extrait du grand dessin de Grieshaber, faisant partie des plans conservés par le musée des arts décoratifs (c1845).

expliquer. Les versets correspondants du livre de Daniel sont les suivants ³³³ :

31. » Roi, tu regardais et tu as vu une grande statue. Cette statue était immense et d'une splendeur extraordinaire. Elle était debout devant toi et son aspect était terrifiant.
32. La tête de cette statue était en or pur, sa poitrine et ses bras en argent, son ventre et ses cuisses en bronze,
33. ses jambes en fer, ses pieds en partie en fer et en partie en argile.
34. Pendant que tu regardais, une pierre s'est détachée sans aucune intervention extérieure. Elle a frappé les pieds en fer et en argile de la statue et les a pulvérisés.
35. Le fer, l'argile, le bronze, l'argent et l'or ont alors été pulvérisés ensemble, et ils sont devenus pareils à la bale qui s'échappe d'une aire de battage en été : le vent les a emportés et on n'a plus trouvé aucune trace d'eux. Quant à la pierre qui avait frappé la statue, elle est devenue une grande montagne et a rempli toute la terre.
36. » Voilà quel était le rêve. Nous en dirons l'explication devant le roi.
37. Roi, tu es le roi des rois parce que le Dieu du ciel t'a donné la royauté, la puissance, la force et la gloire.
38. Il a placé sous ta domination, où qu'ils habitent, les hommes, les bêtes sauvages et les oiseaux, et il t'a donné le pouvoir sur eux tous. La tête en or, c'est toi.
39. Après toi surgira un autre royaume, inférieur au tien, puis un troisième royaume, qui sera en bronze et qui dominera sur toute la terre.
40. Il y aura un quatrième royaume, solide comme du fer. En effet, le fer pulvérise et écrase tout. Tout comme le fer brise tout, il pulvérisera et écrasera les autres.
41. Tu as vu les pieds et les orteils en partie en argile de potier et en partie en fer. De même, ce royaume sera divisé, mais il y aura en lui quelque chose de la force du fer, parce que tu as vu le fer mélangé à l'argile.
42. Les doigts des pieds étaient en partie en fer et en partie en argile. De même, ce royaume sera en partie fort et en partie fragile.
43. Tu as vu le fer mélangé à l'argile parce qu'ils feront des alliances tout humaines. Cependant, ils ne seront pas vraiment unis l'un à l'autre, de même qu'on ne peut allier le fer à l'argile.
44. » A l'époque de ces rois, le Dieu du ciel fera surgir un royaume qui ne sera jamais détruit et qui ne passera pas sous la domination d'un autre peuple ; il pulvérisera tous ces royaumes-là et y mettra fin, tandis que lui-même subsistera éternellement.
45. C'est ce qu'indique la pierre que tu as vue se détacher de la montagne sans aucune intervention extérieure et qui a pulvérisé le fer, le bronze, l'argile, l'argent et l'or. Le grand Dieu a fait connaître au roi ce qui doit arriver

333. [Segond (2022)]

par la suite. Le rêve est vrai et son explication est digne de confiance. »

46. Alors le roi Nebucadnetsar tomba le visage contre terre et se prosterna devant Daniel. Il ordonna qu'on offre des sacrifices et des parfums en son honneur.

47. Le roi adressa la parole à Daniel et dit : « C'est certain, c'est votre Dieu qui est le Dieu des dieux et le Seigneur des rois, et il dévoile les secrets, puisque tu as pu dévoiler celui-ci. »

Le colosse du livre de Daniel a assez rarement été représenté, dans l'art quoiqu'on en trouve quelques illustrations avant l'imprimerie ³³⁴.

Après les débuts de l'imprimerie, le colosse semble avoir été illustré pour la première fois en 1530 dans le fascicule du livre de Daniel paru seul chez Lufft à Wittenberg ³³⁵ (figure 137). Le modèle que propose cette gravure, c'est celle d'un roi qui dort dans son lit à l'intérieur de son palais, et d'un énorme colosse, dont on distingue cependant mal les différentes parties. Il tient un sceptre et semble plutôt avoir une armure. Cette gravure est aussi parue en 1532 dans l'extrait de la bible de Luther sur les prophètes ³³⁶.

La bible de Lübeck ³³⁷ semble avoir emboîté le pas, avec une gravure très inspirée par celle de 1530. La disposition des personnages est la même, le colosse a son sceptre et son bouclier. Le palais est simplement devenu un peu plus classique. Par contre, le colosse porte une sorte de jupe romaine que l'on retrouve par la suite. Cette jupe n'est pas encore franchement présente en 1530.

La gravure des livres des prophètes de la bible de Luther de 1534 ³³⁸ (figure 138) change la disposition du palais et place maintenant le colosse à gauche. Il a toujours son sceptre, mais plus de bouclier. Et sa jupe est bien romaine. Les jambes sont nues et non couvertes d'une armure. La scène ne se passe plus non plus pendant le sommeil du roi, mais au moment où Daniel explique le songe au roi.

Dans la bible publiée en 1543 à Leipzig par Nikolaus Wolrab ³³⁹, la gravure est à-peu-près la même qu'en 1534, si ce n'est qu'elle est inversée (figure 139). Les jambes sont aussi nues. À partir de la bible de Luther de 1551 ³⁴⁰, avec une gravure de Hans Brosamer de 1549, le colosse voit ses proportions se réduire. Il porte toujours son sceptre, mais aussi une épée. Sa jupe est devenue plus courte. Il porte aussi un casque à plumes. Le roi est dans son lit et l'on peut penser que

334. Un exemple intéressant est une enluminure dans le psautier doré de Munich, réalisé en Angleterre vers 1200. Dans ce manuscrit, le colosse de Daniel est confronté à une statue toute en or de Nabuchodonosor (Daniel : 3). Cf. [Ackley et Wearing (2022), p. 6-10]. Voir aussi [Réau (1956), p. 406-407] pour quelques compléments.

335. [Luther (1530)] Cf. illustration [Strachan (1957), ill. 76].

336. [Luther (1532)]

337. [Bugenhagen (1533)]

338. [Luther (1534b)]

339. [Luther (1543)]

340. [Luther (1551)]

c'est Daniel qui explique le songe au roi. Les jambes du colosse sont protégées par une armure. On retrouve cette gravure dans la bible de Luther de 1561³⁴¹, toujours chez Lufft à Wittenberg.

Le colosse apparaît ensuite dans les images bibliques de Hans Brosamer de 1557³⁴², mais la gravure n'est sans doute pas de lui, puisqu'il était décédé et que cette gravure n'était pas présente dans l'édition précédente des images. La scène est en tous cas plus intimiste, nous n'avons plus un roi couché, mais un roi sur son trône auquel Daniel explique le songe. Le colosse est presque humain, il porte une simple tenue militaire et un sceptre. La jupe romaine s'arrête plus haut que la tunique.

Dans ses images bibliques de 1560, Virgil Solis³⁴³ a réalisé une gravure avec un colosse encore analogue. La scène se passe toujours au moment de l'explication du songe. Le colosse porte un sceptre et ses jambes sont nues, sous la jupe romaine, sauf pour des bas. Cette gravure a été reprise par Dietenberger en 1564³⁴⁴.

Dans la bible de Luther de 1564 imprimée à Francfort³⁴⁵ (figure 140), les gravures de Solis ont été remplacées par de nouvelles gravures de Jost Amman³⁴⁶. Celle du colosse le montre dans une belle tenue romaine, avec une couronne. Il porte toujours le sceptre et le roi est dans son lit. Daniel, probablement à proximité, explique le songe au roi.

Une autre gravure apparaît dans les images bibliques d'Amman en 1571³⁴⁷, avec un palais que l'on dirait du 16^e siècle. Le colosse a aussi une tenue romaine, mais plus la couronne de roi.

Enfin, dans la bible de Luther (1572) imprimée à Wittenberg³⁴⁸, la gravure est à nouveau inspirée de celle de Brosamer, mais inversée, et le colosse se retrouve avec un uniforme plutôt du 16^e siècle.

Stimmer a lui aussi illustré le colosse dans ses images bibliques de 1576³⁴⁹ (figure 141), en lui donnant une tenue très simple et, à la différence de toutes les gravures précédentes, en mettant Daniel et le roi au premier plan, avec le colosse en arrière plan.

Notons encore la gravure de Faust de 1586³⁵⁰ (figure 142), citée par Stolberg. Faust y rassemble dans une même représentation le colosse et les quatre bêtes.

341. [Luther (1561)]

342. [Brosamer (1557)]

343. [Solis (1560)]

344. [Dietenberger (1564)]

345. Cf. [Luther (1564b)] (non consultée). Les mêmes gravures sont dans l'édition de 1566 [Hentenius (1566)].

346. On notera que les images bibliques parues en 1564 [Bocksberger et Amman (1564), Bocksberger et Amman (1565)] n'étant qu'une sélection des gravures d'Amman, elles n'incluent pas celle du colosse.

347. [Amman (1571)]

348. [Luther (1572a)]

349. [Fischart et Stimmer (1576)] Cf. aussi [Kintz (2022), p. 369-370].

350. [Faust (1586)] et [Strauss (1975a), p. 190]



FIGURE 137 – Le colosse de Daniel dans le chapitre de Daniel paru seul en 1530 [Luther (1530)] et dans l'extrait de la bible de Luther sur les prophètes, paru en 1532 [Luther (1532)].

Il indique aussi sur les différentes parties du corps les listes de royaumes qu'il associe à la prophétie.

Le panneau de Stimmer se rapproche le plus des gravures des bibles de Luther de 1534 et 1564 (d'Amman), ou d'éditions analogues. Stimmer a clairement choisi de ne pas donner un casque de soldat au colosse, mais une couronne et de lui conserver une tenue romaine. Le colosse peint par Stimmer porte par ailleurs le sceptre dans la même main que le colosse gravé par Amman. Le tableau de Stimmer démontre bien que Stimmer n'a pas simplement copié, mais qu'il est aussi retourné à la source. Son tableau est peut-être la plus réaliste des représentations du colosse.

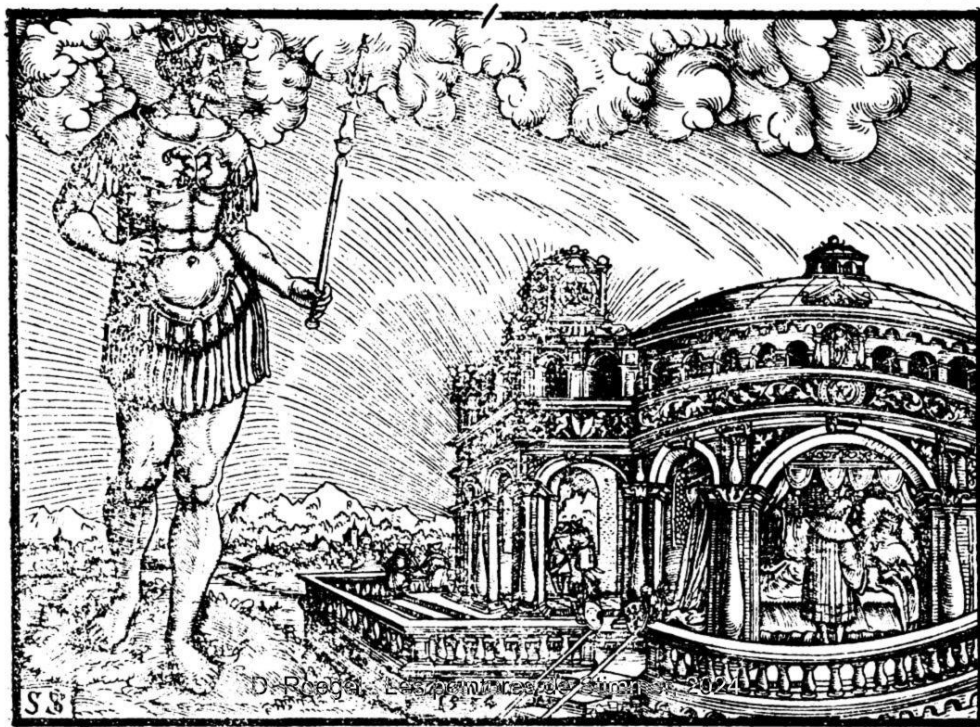


FIGURE 138 – Édition des livres des prophètes de la bible de Luther de 1536 [Luther (1536)]. La même gravure se trouve déjà dans l'édition de 1534 [Luther (1534b)].



FIGURE 139 – Bible de Luther (1543, Wolrab) [Luther (1543)], le colosse. Cette gravure est une adaptation inversée de la gravure de 1536.

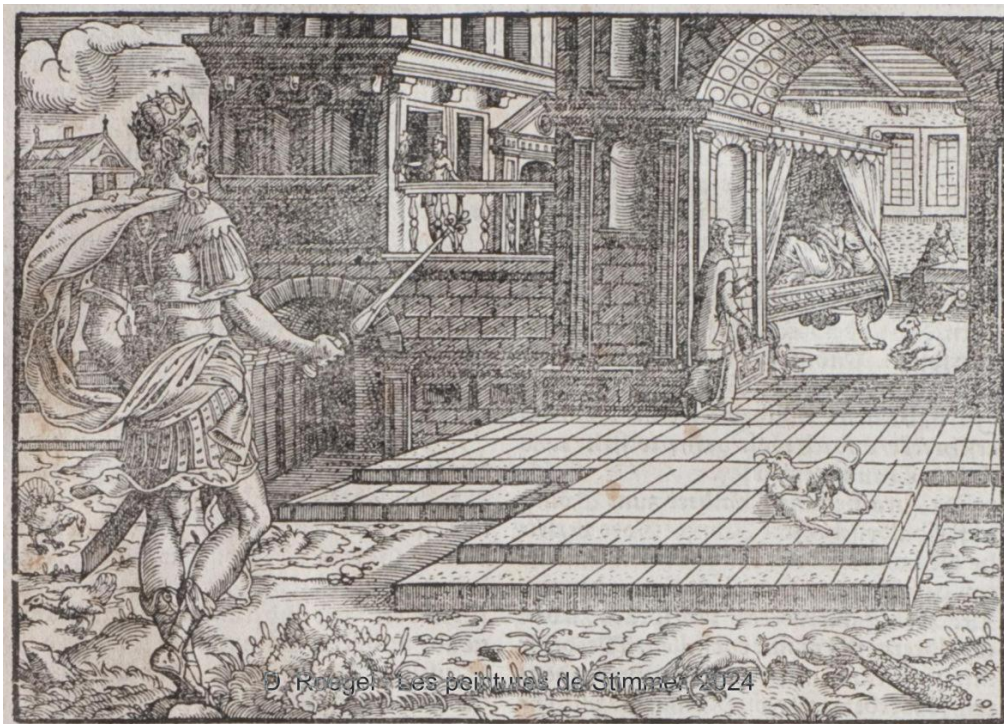


FIGURE 140 – Le colosse de Daniel, 1567 [Luther (1567)]. La même gravure apparaît déjà dans l'édition de 1564 [Luther (1564b)] (non consultée), et de 1566 [Hentenius (1566)].

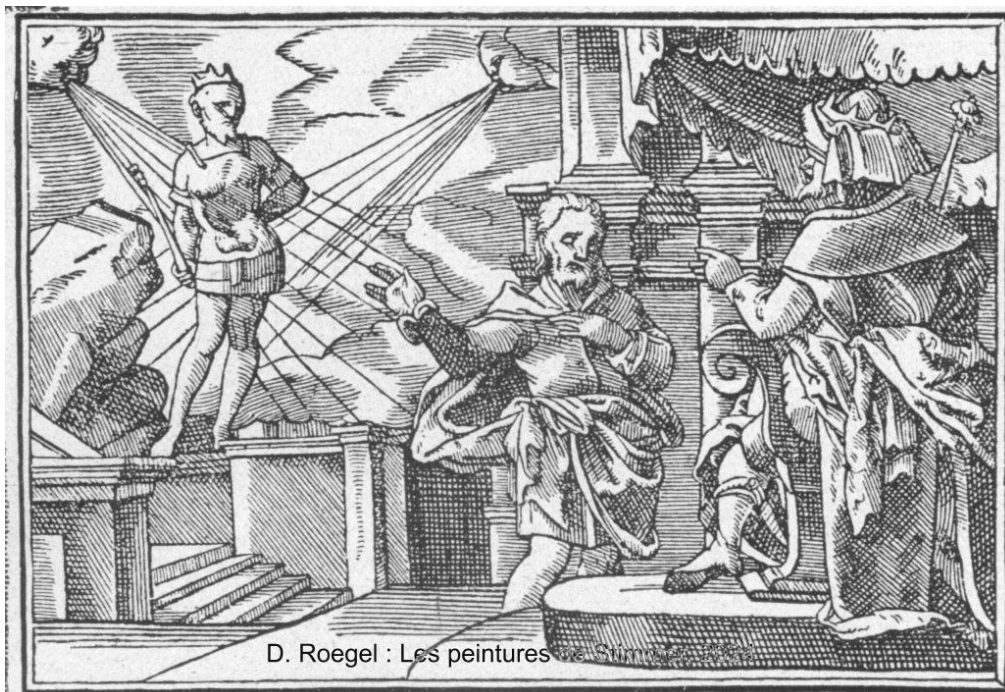


FIGURE 141 – Extrait des images de la bible de Stimmer (1576).



FIGURE 142 – Le colosse de Daniel dans une représentation de 1586 (cf. [Faust (1586)] et [Strauss (1975a), p. 190]). Faust rassemble dans une même représentation le colosse et les quatre bêtes.