Les Figures Bibliques de Tobias Stimmer : une expression du maniérisme à l'ère de la Réforme

Pierre Kintz

▶ **To cite this version:**

Pierre Kintz. Les Figures Bibliques de Tobias Stimmer : une expression du maniérisme à l'ère de la Réforme. Histoire. Université de Strasbourg, 2022. Français. NNT : 2022STRAG035 . tel-04189283

HAL Id: tel-04189283
https://theses.hal.science/tel-04189283

Submitted on 28 Aug 2023

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

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

Université de Strasbourg

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES & SOCIALES Perspectives Européennes

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE des SCIENCES HUMAINES et SOCIALES – PERSPECTIVES EUROPEENNES

- laboratoire ARCHE -

THÈSE

présentée par :

Pierre KINTZ

soutenue le : **16 décembre 2022**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **HISTOIRE DE L'ART**

Les Figures Bibliques de Tobias Stimmer : Une expression du maniérisme à l'ère de la Réforme

THÈSE dirigée par :

Monsieur MULLER Claude	Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Madame KAMMERER Elsa	Professeur, Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis
Monsieur ELSIG Frédéric	Professeur, Université de Genève

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Madame KIEFFER Fanny	Maître de Conférences, Université de Strasbourg
Monsieur MULLER Frank	Professeur émérite, Université de Strasbourg
Monsieur JORDAN Benoît	Conservateur en Chef du Patrimoine, Archives Ville de Strasbourg

Pierre KINTZ
Université de Strasbourg
Faculté des Sciences Historiques

Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art

Sous la direction de Monsieur Claude Muller, Professeur des Universités.

Les « Figures Bibliques » de Tobias STIMMER : Une expression du maniérisme dans l'espace rhénan à l'ère de la Réforme

décembre 2022

à Marie-Clotilde,

Anne, Jenny et Laura.

Strasbourg – 2022

Couverture : Frontispice de l'édition de 1576.

Remerciements

Il m'appartient tout d'abord de remercier les enseignants-chercheurs qui ont suivi l'élaboration et la rédaction de cette thèse, m'apportant analyse, conseils et encouragements :

- Monsieur Claude Muller, professeur des Universités, directeur de l'Institut d'Histoire de l'Alsace, qui a accepté d'assurer la fonction de direction de cette thèse
- Monsieur Frank Muller, professeur émérite en Histoire moderne, historien de l'Art, qui m'avait accompagné pour ma recherche en master, et qui a accepté de poursuivre durant ces années supplémentaires.

Leur érudition, l'analyse du travail qu'ils ont partagé avec moi et leur bienveillance m'ont permis d'entreprendre cette thèse et de la mener à son terme, dans le plaisir de la recherche.

Je remercie pour leur rapport et leur participation au jury Madame Elsa Kammerer, professeur à l'Université de Paris-8, ainsi que Monsieur Frédéric Elsig, professeur à l'Université de Genève. Pour leur collaboration et leur participation au jury, j'adresse également mes remerciements à Madame Fanny Kieffer, maître de conférences à l'Université de Strasbourg, et à Monsieur Benoît Jordan, archiviste-paléographe, conservateur en chef du patrimoine aux Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg.

Les échanges avec Monsieur Florian Siffer, conservateur du Cabinet des Dessins et des Estampes de la Ville de Strasbourg, m'ont conduit à porter mon intérêt à l'œuvre de Tobias Stimmer. Je l'en remercie. Mes remerciements vont également à Monsieur Jérôme Cottin, de la Faculté de Théologie protestante, à Monsieur Olivier Deloignon, de la Haute Ecole des Arts du Rhin, à Monsieur Louis Schlaeffli, conservateur de la bibliothèque du Grand Séminaire, rencontrés dans le cadre de cette recherche.

Je remercie Monsieur Pierre Vonau, ancien professeur des classes préparatoires, pour sa relecture attentive et ses conseils, ainsi que mon condisciple doctorant, Monsieur Lucas La Barbera.

Je remercie particulièrement Marie-Clotilde, mon épouse, pour son soutien et la patience dont elle a fait preuve face à la recherche entreprise.

Je souhaite rappeler la mémoire de Monsieur Jean-Pierre Kintz, mon cousin et parrain, qui fut professeur d'Histoire à l'Université de Strasbourg. Lors de notre dernière entrevue à quelques semaines de sa disparition, il m'a encouragé à entreprendre cette thèse.

Sommaire

Introduction *7*

➢ *Première partie : Les Figures Bibliques.* *11*

I.1. Le recueil et ses antécédents. *13*

I.1.1. Un genre littéraire en images. *14*

I.1.2. La gravure et les représentations de la Bible. *24*

I.2. Les gravures bibliques de Tobias Stimmer. *29*

I.2.1. „Die Neue künstliche Figuren Biblischer Historien“: genèse et constitution. *30*

I.2.2. Les illustrations du « Flavius-Josèphe » et de la Bible de 1578. ..... *34*

I.3. Les influences et le maniérisme. *41*

I.4. Invention et tradition iconographique. *77*

➢ *Deuxième partie : Les acteurs et leur contexte.* *81*

II.1. Le contexte culturel et religieux à Strasbourg *82*

II.2. Tobias Stimmer, artiste suisse actif à Strasbourg. *88*

II.3. Stimmer et les contemporains proches. *106*

➢ *Troisième Partie : « die Stimmer’s Bibel » : les gravures et les modèles.* *115*

III.1. Les encadrements. *116*

III.2. Les sujets et leur tradition iconographique. *126*

➢ *Conclusion : un style particulier dans une tradition iconographique établie.* *463*

Annexe 1 : Catalogue des gravures et des textes des « Neue Künstliche Figuren ». *470*

Annexe 2 : La dédicace de Fischart. *703*

Annexe 3: Sources et Bibliographie. *712*

Annexe 4 : Table des illustrations *728*

Annexe 5 : Table des gravures des « Neue künstliche Figuren“ *740*

Annexe 6: Index *750*

Annexe 7 : Catalogue des Estampes conservées dans les collections strasbourgeoises. *756*

Annexe 8 : Tobias Stimmer, illustrateur du Fechtbuch. *821*

Annexe 9 : Article paru dans la « Revue d’Alsace » (parution novembre 2022) *827*

Introduction

Tobias Stimmer est connu à Strasbourg pour le décor qu'il a réalisé, en 1572, sur le buffet de l'horloge astronomique de la cathédrale de la ville. Pour un artiste venant de Suisse, cette notoriété reste limitée, en France, à cette œuvre et à quelques gravures, dont celle du *Freischiessen* (concours de tir) de 1576 à Strasbourg.[1] Pourtant, il reste à faire connaître plus largement sa production de *Figures bibliques*, dont il n'existe, à l'heure actuelle, aucune étude en langue française, quoique cette œuvre soit souvent citée depuis le XIX^e^ siècle dans de nombreux ouvrages d'art, et également à travers des articles parus dans des revues en langue allemande, mais aussi en langue française.[2]

Les *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien* de Tobias Stimmer constituent un petit ouvrage de gravures complétées par les rimes de Jean Fischart, ami de l'artiste. Mais pourquoi cet ouvrage est-il digne d'intérêt pour constituer, à lui seul, le sujet d'une thèse ? Dans cette période de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, dans le foisonnement des multiples éditions des textes bibliques suite à l'invention de l'imprimerie et favorisé par l'émergence de la Réforme, quelques artistes ont dominé la création artistique de cet espace du Rhin supérieur, de la Suisse à l'Alsace et à ses voisins du Saint Empire Germanique. Tobias Stimmer, dans la lignée des plus célèbres, Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Hans Baldung Grien, émerge parmi ses proches contemporains, Urs Graf, Wendel Dietterlen, Hans Holbein, Hans Asper, Christoph Murer ou Jost Amman. Sa carrière, brève mais flamboyante, s'inscrit dans ce courant artistique qui nourrit ces lignées d'artistes, de la Renaissance dite *allemande* jusqu'à l'exubérance baroque, influencé par ces tendances *maniéristes*. Les *Neue künstliche Figuren* présentent, à la manière de son auteur et à travers sa connaissance de la Bible, une œuvre qui s'inscrit au croisement de l'étude biblique, de la création graphique et de la recherche artistique. L'étude de cet ensemble de gravures, qui constituent une œuvre significative, doit permettre de relever les caractéristiques intrinsèques de cet *art maniériste* représentatif de la seconde moitié du XVI^e^ siècle dans l'espace rhénan, représenté particulièrement à Strasbourg par l'œuvre de Tobias Stimmer. Cette œuvre s'inscrit pour l'artiste lui-même, dans une suite cohérente de *Figures Bibliques*, illustrant *l'Histoire Sainte* à travers le *Flavius Josephe*, les *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien* et la *Biblia Sacra Veteris Et Novi Testamenti*. Tobias Stimmer s'inscrit profondément dans les courants religieux de son époque, et devient, comme cela est présenté dans les pages qui suivent, un brillant représentant d'un *maniérisme* original, fidèle à ses origines et s'ouvrant à la culture de son époque, la *Renaissance tardive* (« Spätrenaissance »), et des territoires qu'il arpente, le *Rhin supérieur*.

---

[1] HAUG, Hans, *L'Art en Alsace*, p. 128 : *L'œuvre gravée de Stimmer est considérable, au service de Bernhard Jobin et d'autres éditeurs strasbourgeois ou bâlois. L'ornemaniste y rivalise avec l'illustrateur. La plus grande planche de l'artiste, figurant le grand Tir de Strasbourg en 1576, est un chef d'œuvre de composition paysagiste où se déroulent les phases variées de ce concours « international » resté célèbre dans les annales de Strasbourg grâce à cette planche et au poème de Fischart qu'elle illustre.*

[2] DENTINGER, Jean, *Bilder Zu Geschichten*: Tobias *Stimmer gilt als einer der größten Maler und Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen. Schon seine Zeitgenossen schätzen ihn sehr und der jüngere.*

Dans son ouvrage sur Tobias Stimmer, Max Bendel[3] relève le quasi-oubli dans lequel était tombé peu à peu l'artiste jusqu'au milieu du XIX[e] siècle. Pourtant, l'épitaphe portée sur sa sépulture le qualifie *d'Apelle de son temps*, « vir optimus, picturae, architecturae, geometriae peritissimus artifex »[4]. Jean Fischart l'a placé au plus haut niveau de la peinture allemande, de suite après Holbein le Jeune (préface des *Accuratae effigies pontificum maximorum*, illustré par les gravures de Stimmer - 1573). Pour sa part, Mathias Merian l'a rangé parmi les peintres allemands les plus réputés dans la traduction en allemand de la *Piazza Universale* de Thomas Garzoni.

Sandrart consacre à Tobias Stimmer un long article dans sa *Teutsche Academie des Bau-Bild-und Malerei Künste* (1675). Il y cite les façades de la maison *Zum Ritter* à Schaffhouse, ainsi que d'autres façades peintes à Strasbourg et à Francfort s/ Main, et loue ses gravures sur bois.

Caspar Füessli cite Stimmer, en 1769, dans son ouvrage *Geschichte der besten Künstler*[5]. L'artiste apparaît également dans l'ouvrage de Johann-Dominik Fiorillo[6]. Bertold Haendcke, dans sa *Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert*, considère Stimmer comme un peintre de portraits. Andresen se réfère à Sandrart dans le volume 3 de son ouvrage[7]. Il complète les œuvres de ses prédécesseurs, et présente, sous la notice 148, les « Bibel oder Biblische Figuren ». Il se réfère à l'édition originale de 1576 parue chez Gwarin à Bâle. Les dessins sont de Tobias Stimmer, les gravures, ne comportant que rarement la marque de Stimmer, ont été exécutées par plusieurs graveurs différents. La dédicace de Fischart est présentée en page 106. Andresen décrit les scènes bibliques, puis les encadrements.

Grâce aux publications d'August Stolberg, la notoriété de Tobias Stimmer ressurgit à la fin du XIXe siècle. Jusqu'à la seconde guerre mondiale, paraissent des articles traitant de certains aspects de l'œuvre de Stimmer, notamment ceux d'August Stolberg[8] et de Friedrich Thöne[9]. La *Dissertation*[10] de Margarete Barnass, soutenue à l'université de Heidelberg en 1932, porte sur les « Bibelillustration Tobias Stimmers » : elle s'attache à l'analyse stylistique des gravures, et notamment aux éléments de comparaison avec l'art du Tintoret et les modèles d'illustrations bibliques des contemporains de Stimmer. Durant la période allant de 1925 à 1936, paraissent plusieurs articles consacrés à l'œuvre de Tobias Stimmer dans les productions de la revue *Oberrheinische Kunst*[11]. La parution de l'ouvrage de Max Bendel, en 1940, propose une synthèse des apports biographiques de l'artiste, présentant la création de son œuvre durant les différentes étapes de sa vie. Des publications plus récentes s'inscrivent dans une démarche

[3] BENDEL, Max, *Tobias Stimmer – Leben und Werke*, Zürich, 1940.
[4] Epitaphe complète cité par Bendel Max, op.cit, p. 156.
[5] FUESSLI, Johann Caspar, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Zürich, 1769-1779, vol.1, p. 46.
[6] FIORILLO, Johann Dominik, *Geschichte der zeichnenden Künste*, Göttingen, 1798-1808 vol.2, p. 435.
[7] ANDRESEN, Andreas, *Der deutsche Peintre-Graveur*, Leipzig, 1864-1866, vol.3, p. 105.
[8] STOLBERG, August, *Tobias Stimmer als Glasmaler*, 1902, *Zu den Viesierungen Tobias Stimmers*, 1903.
[9] THÖNE, Friedrich, *Beitrage zur Stimmers-Forschung*, 1936.
[10] BARNASS, Margarete, *Die Bibelillustration Tobias Stimmer*, Heidelberg, 1932.
[11] *Oberrheinische Kunst*, Jahrgang I, article de BENDEL, Max, *op.cit*., Jahrgang VI, article de BARNASS, Grete, *op.cit*., Jahrgang VII, article de THÖNE, Friedrich, *op.cit*.

scientifique, actualisée et modernisée de l'histoire de l'art. Les ouvrages d'Ariane Mensger ou de Gisela Bucher constituent ainsi un apport dynamique à la recherche sur Stimmer.

En revanche, peu de publications ont paru en langue française portant sur l'artiste.[12] La biographie de Stimmer[13], et la présentation du *Freischiessen de Strasbourg* de 1576 représentent les contributions de Liliane Châtelet-Lange. Le nom de Stimmer apparaît dans les publications de Max Engammare et d'Elsa Kammerer[14] comme illustration des propos portant sur les *Figures de la Bible*. François Boespflug cite également Stimmer et la représentation divine en illustration de son ouvrage[15].

Dans son *Histoire culturelle de l'Alsace*, l'historien Bernard Vogler relève les peintures de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, et introduit la notion de *maniériste* pour qualifier Stimmer dans sa notice[16] :

> *« Tobias Stimmer (1539-1584) apporte à l'Alsace une notion de la Renaissance plus italianisante et franchement maniériste ; si les emprunts à l'antique sont nombreux, l'inspiration est profondément étrangère au classicisme. Les gravures du « Traité de la vénerie » paru en 1590 frappent par le réalisme scientifique des bêtes, la vitalité des détails familiers. Le « Tir de Strasbourg » (1576) est un chef d'œuvre de composition paysagiste. Il a été également un grand coloriste dans la réalisation de certains panneaux de l'horloge astronomique : il y a peint les allégories, les quatre saisons, les quatre âges de la vie, les Apôtres et les Parques, soit un mélange de mythologie, de sujets bibliques et d'évocations macabres du Moyen-Age finissant. Ses portraits sont les meilleurs de la seconde moitié du siècle dans l'Empire. Il est le témoin de la solidité bourgeoise de son époque. »*

Une première grande exposition s'est tenue à Schaffhouse, sa ville natale, en 1926. Cette exposition a présenté la majeure partie des œuvres de Stimmer connues à l'époque. D'autres expositions ont été présentées, à Schaffhouse en 1939 et surtout au Kunstmuseum de Bâle[17] en 1984. Le catalogue de cette exposition (519 pages), publié sous la direction de Christian Geelhaar qui fut Directeur de l'*Öffentliche Kunstsammlung Basel*, regroupe une quinzaine de contributions d'historiens, d'historiens d'art et de spécialistes de l'art de la Renaissance en Suisse : il faut citer, entre autres, Paul Tanner, conservateur du Kunstmuseum de Bâle, Dieter Koepplin, de ce même musée, Christian Klemm du Kunsthaus de Zürich. Les contributions ont porté sur plusieurs œuvres de Stimmer : *les peintures de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, les peintures de Stimmer dans la grande salle du château de Baden-Baden, les « Neue künstliche Figuren Biblischer Historien », la collection de portraits de Paolo Giovio*. Des études se sont penchées sur les portraits réalisés par Tobias Stimmer, Hans Asper,

[12] Dans son ouvrage portant sur la gravure, Jean LARAN, *L'Estampe*, relève le nom de Tobias Stimmer, indiquant : *peintre et dessinateur sur bois suisse. Auteur de plus de 150 bois dans le style d'Holbein* (annexe, p. 398).
[13] *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, n°36, p. 3767.
[14] KAMMERER, Elsa, *Entre recréation de l'âme et récréation des yeux*, HAL.archives ouvertes, 2012.
[15] BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images,* Montrouge, 2011.
[16] VOGLER, Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, p. 96.
[17] *Tobias Stimmer – 1539-1584*, Catalogue de l'exposition, Bâle, 1984.

Jost Amman et Hans Bock, ainsi que sur l'art des maquettes de vitraux (*Scheibenrisse*). Ce catalogue reste un ouvrage de référence pour approfondir l'étude de Tobias Stimmer.

La présente thèse est une étude portant sur une œuvre de Tobias Stimmer, car il faut considérer ce recueil de *Figures* comme un ensemble cohérent, constituant une œuvre graphique, émanant d'un seul maître. Il s'agit d'une *histoire* importante dans le cours culturel et artistique, puisqu'elle livre le récit de l'*Histoire Sainte*.

« L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes. »[18]

[18] Rodolphe Töpffer, 1845, cité par Martial Guédron dans l'article « Progrès des hommes, progrès des arts », in *Mouvement. Bewegung*, Andreas Beyer et Guillaume Cassegrain, Berlin, Munich (Deutscher Kunstverlag), 2015.

➢ *Première partie : Les Figures Bibliques.*

Fig. 2. Etienne Delaune, *La Création*,
(in « Recueil de Figures Bibliques, allégories et ornements », 1550/1580,
Gravure sur cuivre, 12,4 x 16,5 cm, Paris, INHA).

I.1. Le recueil et ses antécédents.

« Die biblische Figuren wol seine Lehrschule der Jugend mögen genannt werden, weil auch die Allerberühmste keinen Abschen getragen ganze Bilder und historien zu ihren studien nachzeichnen und nachzumahlen. » (Joachim Sandrart)[19].

„Apologie deutscher Kunst: Stimmers und Fischarts emblematische Bilderbibel "Neue Künstlische Figuren Biblischer Historien":

Aus einer anderen Offizin, nähmlich der Thomas Guarin in Basel, stammt ein erster Beitrag zu der gewissermaßen Implizit, an der Faktur der Emblembücher abzulesenden Diskussion des Straßburger Kreises über Bedingungen und Potentiale volkssprachlicher Emblematik, für deren Konstitution verschiedenste Tradition und Quellen durschgespielt werden : die ausschließlich deutschsprachige Bilderbibel "Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien" zu der Stimmer die Illustrationen und Johann Fischart "zu Gotsforchtiger Ergetzung andachtiger Hertzen" "ärtige Reimen" beisteuerte. Warum sich Jobin und Stimmer zuerst zu einer Veröffentlichung bei Guarin austelle Jobins entschieden, ist nicht bekannt; allerdings waren zumindest Stimmers Kontakte zu Basler Offizinen, zumal derjenige Pernas, intensive. 1578 erschien eine von Stimmer illustrierte Vollbibel bei Guarin, die "Biblia Sacra Veteris Et Novi Testamenti », in der zu großen Teil die Holzschnitte aus den « Neue Künstlichen Figuren » übernommen sind, diese in einigen Fällen aber auch ausgetauscht wurden, was die konstante Mitarbeit Stimmers bei Guarin unterstreicht. Im Falle der Bilderbibel schienen dies legen entsprechende Andeutungen in Fischarts Vorrede nahe, finanzielle Gründe eine Rolle für die Wahl der Basler Offizin gespielt zu haben, denn Jobin war als Formschneider in die Produktion des Buches eingebunden. Die 1590 von Jobin gedruckte lateinisch-deutsche Version dieser Bilderbibel mit dem Titel "Novae Sacrorum Bibliorum Figurae" trägt noch Guarins Druckersignet, die Palme, auf dem Titelblatt, außerdem unterzeichnen Guarin und Jobin die lateinische Widmungsvorrede gemeinsam – alles Indizien für eine produktive Zusammenarbeit zwischen den beiden Druckerwerstätten."[20]

[19] ANDRESEN, Andreas, *Der deutsche Peintre-Graveur*, vol. 3, p. 105
[20] BROCKSTIEGER, Sylvia, *Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste*, p. 105.

I.1.1. Un genre littéraire en images.

Les *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien* de Tobias Stimmer s'inscrivent dans la continuité de ce genre littéraire apparu au Moyen-Age, dès le XIIIe et le XIVe siècle, à travers des collections contenant deux ou quatre images par page, accompagnées de textes courts, souvent en langue vernaculaire, privilégiant les épisodes historiques des deux Testaments.[21] Des versions se diffusent sous la forme des *Biblia pauperum*, mais se différencient conceptuellement des « Figures de la Bible », qui vont se développer à la Réforme en raison du retour à la *Parole* de l'*Ecriture Sainte*. Max Engammare insiste sur cette différence :

> *« Il faut donc insister sur la distance conceptuelle qui éloigne à jamais les « Biblia pauperum » des « Figures de la Bible », malgré le titre donné aux derniers exemplaires des bibles des pauvres publiées au XVIe siècle. Les « Figures de la Bible », qui vont fleurir à partir des années 1530, ne trouvent donc pas leur origine dans les « Biblia pauperum », mais dans une production médiévale certainement oubliée, mais qui partage avec elles, du moins à l'origine, une organisation élémentaire visant un public laïc. De haute époque le genre des « Figures de la Bible » n'en trouve pas moins un souffle nouveau et puissant au XVI^e siècle. »*[22]

L'invention de l'imprimerie[23], l'émergence d'artistes manifestant le désir d'illustrer les scènes bibliques, et la multiplication des échanges en Europe ont favorisé le développement de la publication d'ouvrages de ce genre. L'*image* religieuse[24] médiévale change peu à peu de signification et s'intègre dans la pensée de la Réforme, dont il importe d'appréhender la nature

---

[21] ENGAMMARE, Max, « Les Figures de la Bible », in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 1994, p. 560 - 561 : *La brièveté des légendes, le recours à une langue vernaculaire, la simplicité des parcours de sens entre texte et image, le statut princier de quelques commanditaires, sont autant d'indices qui autorisent à envisager un public des « Figures de la Bible » peu enclin aux subtilités théologiques. On est donc loin des « Biblia pauperum » et des rapports complexes qu'elles génèrent entre Ancien et Nouveau Testament pour un public de clerc.*

[22] ENGAMMARE, Max, « Les Figures de la Bible », p. 561.

[23] DELOIGNON, Olivier, « Voir le texte saint : aspects bibliologiques et iconographiques… », p. 267 : *Dans l'histoire de la transmission des Ecritures, l'invention de l'imprimerie joue un rôle capital en offrant la possibilité de démultiplier une version unique du texte en autant d'exemplaires qu'on le désire. C'est probablement ce qu'a perçu Gutenberg qui, ayant mis au point sa technique, décide de l'appliquer à la Vulgate. Toutefois, lorsqu'il s'insère dans la production de bibles, une longue tradition existe déjà, à la fois quant à la configuration des ouvrages mais aussi quant à l'appréhension du texte et de ses illustrations.*

[24] DESCHAMP, Marion, « Par la grâce du seul imprimé : Réforme luthérienne et révolution médiatique » in « *Le monde de l'imprimé en Europe occidentale » (Alazard et allii)*, p. 157-158 : *Cet exemple permet en tout cas de rappeler l'importance de l'image imprimée comme moyen d'expression et de persuasion, mais aussi sa place particulière dans la culture religieuse occidentale. Dès le Moyen Âge, on sut user des possibilités offertes par la xylographie (gravure sur bois) pour promouvoir la diffusion d'images pieuses fonctionnant comme supports de dévotion populaire. La rupture confessionnelle ne fit pas, loin de là, décroître la production de ces images en territoires catholiques. Elle déclencha, en revanche, sur le terrain polémique, le renouvellement des répertoires iconographiques et, du côté protestant, l'invention de nouveaux motifs visuels qui profitèrent des capacités de reproduction démultipliée de l'image gravée pour laisser leur empreinte sur un grand nombre de croyants. L'mage gravée participa donc de manière importante, à côté du texte imprimé, et souvent en combinaison avec lui, à la campagne de publicité des idées religieuses. Comme le texte imprimé, l'image gravée était volontiers « déchiffrée » et commentée de manière collective.*

profonde et multiple. L'historien de l'art Roland Recht reprend la voie proposée par Alphonse Dupront :

> *« Par sa présence « nue », l'image « rend le vrai manifeste » : elle est « de soi intemporelle », « pleinement signe ». Image de culte, associé à lui, ou image de dévotion, détachée du culte, l'image de religion possède une vertu sacrale qui « procède de la triade relationnelle Dieu/homme/nature ». Dupront distingue quatre « caractères sacralisants » de l'image de religion : elle est belle, elle sacralise la nature, elle est une représentation anthropomorphe, elle est support d'ambivalence ». Quant à ses fonctions, elles sont au nombre de trois : par sa « fonction de représentation », l'image « construit un imaginaire de vérité », manifeste « l'irréductible du mystère », grâce au « langage plastique [qui] intervient comme moyen de passage à un commerce commun de l'imaginaire collectif » ; par sa fonction symbolique », l'image de religion adopte la forme humaine : « le symbole pris dans sa totalité existentielle, réalité du visible postule l'invisible et il n'est symbole que parce qu'invisible il y a » ; par sa « fonction théophanique » l'image de religion idéale serait l'icône « en qui s'unissent culte, dévotion et rayonnement d'au-delà » : on attend d'elle un miracle. »*[25]

Le XVI[e] siècle a ainsi été qualifié de « siècle de l'image » par Max Engammare, qui précise, à la même page :

> « *Parmi la production pléthorique des livres illustrés de ce siècle, un genre de recueil mérite d'échapper à la méconnaissance dans laquelle il est maintenu. Distribuant images et textes bibliques, ce genre est si peu étudié qu'un mot même manque à s'imposer en français pour le désigner succinctement et avec précision : avant de le caractériser, le nommer : les Figures de la Bible. »*[26]

Max Engammare utilise le terme de *Figures*, utilisant ainsi le même terme du titre de l'ouvrage de Stimmer (*Figuren*) : coïncidence ou reprise de la terminologie utilisée pour désigner de nombreux ouvrages semblables. Après les avoir nommées, Engammare les décrit :

> *« Les Figures de la Bible sont des recueils de gravures sur bois, plus tard sur cuivre, qui représentent ou signifient l'Ecriture à travers des cycles d'estampes couvrant toute la Bible, un seul Testament, voire un seul libre biblique, la Genèse et l'Apocalypse ayant alors la faveur des auteurs*[27]*. »*

Les recherches et écrits portant sur ce sujet sont effectivement très limités en langue française, alors qu'il n'en est pas de même dans la sphère germanique. Max Engammare, ainsi que Elsa Kammerer, semblent demeurer les seuls représentants de la recherche universitaire en langue française s'intéressant à ce thème et ayant publié leurs contributions. La récente publication[28] de Maud Lejeune, issue de sa thèse de doctorat, relève les attributions des gravures des éditions à succès des « Bibles », notamment des *Quatrains historiques de la Bible* de Bernard Salomon,

[25] RECHT, Roland, *De la puissance de l'image*, p. 12.
[26] ENGAMMARE, Max, « Les Figures de la Bible », p. 549-550.
[27] ENGAMMARE, Max, *op. cit.,* p. 550.
[28] LEJEUNE, Maud, *Gravures et dessins de Bernard Salomon, peintre à Lyon au XVI[e] siècle.*

édités pour le compte de Jean de Tournes à Lyon en 1553 (voir ci-après). Il est vrai que leur intérêt porte essentiellement sur la diffusion de ces ouvrages édités par les imprimeurs français, à Paris ou à Lyon[29]. De même, les chercheurs allemands se sont intéressés aux ouvrages en langue allemande, et là aussi, les recherches et les publications restent limitées[30].

Les publications de la Bible[31], telles les premières éditions de la Bible de Luther[32], sont peu illustrées. Le « Passional » de Luther, paru en 1529, contient cinquante gravures sur bois, dont la composition est réalisée dans un style dépouillé, destiné aux gens peu instruits et aux enfants. Peu à peu, afin de s'adresser à un public plus diversifié, soit ne pratiquant pas la lecture, soit recherchant des images susceptibles d'émouvoir sa piété, soit pour satisfaire les demandes esthétiques des acheteurs, les éditeurs des textes de la Bible se sont tournés vers une forme réduisant les textes des récits bibliques en y insérant de plus en plus d'images. La pratique de la gravure, sur bois puis sur métal, va permettre d'insérer de plus en plus d'images.[33] Le genre connaît une rapide expansion allemande, française, puis néerlandaise : en 1533, Christian Egenolff édite, à Frankfort sur le Main, les gravures de Hans Sebald Beham, surmontées d'un bref descriptif. Cette version contient les principaux épisodes de l'histoire de l'Ancien Testament, y compris les épisodes bibliques les plus scabreux.

Le XVI[e] siècle marque l'affirmation du genre, associant le plaisir esthétique à l'héritage humaniste, marqué par la révélation divine, tout en se démarquant de la tendance typologique fortement présente dans les premières bibles :

> *« Le plaisir de l'image doit conduire à l'amour de Dieu, auteur des événements représentés. Les gravures inspirées par Holbein acquièrent ainsi une vertu exemplaire pour éviter le mal et susciter le bien. Les événements de l'Ancien Testament ont valeur*

[29] KAMMERER, Elsa, « Lyon, capitale d'imprimerie », in *Imprimeurs et libraires de la Renaissance*, p. 178 : *Le développement très rapide de l'imprimerie, surtout, - et d'une imprimerie « excellente » - joue un rôle déterminant : la forte baisse des coûts de production, à partir des années 1530, pousse les imprimeurs-libraires à conquérir le grand public en leur offrant des textes en vernaculaire.*

[30] Le très bel ouvrage en grand format du « Curator der Bibelsammlung der Basler Bibelgesellschaft », Philipp SCHMIDT, *Die Illustration der Lutherbibel, 1522-1700,* paru à Bâle en 1962, présente une cinquantaine de pièces maîtresses des parutions de Bibles illustrées (complètes, ou par Testaments séparés, parfois par épisodes) dans la sphère germanique, dont l'ouvrage de Stimmer.

[31] GILMONT, Jean-François, *La Réforme et le livre*, p. 76 : *Quelques Bibles allemandes imprimées avant Luther contiennent des illustrations, dans l'Ancien plutôt que dans le Nouveau Testament. Dans le « Nouveau Testament de septembre » de Luther, les Evangiles et les Epitres sont introduits par une initiale ornée montrant leur auteur en train d'écrire. L'Apocalypse est la seule partie du Nouveau Testament à donner lieu à une série d'illustrations : 21 gravures sur bois en pleine page exécutées par Cranach et ses assistants aux monogrammes HB et MB. Les dessins, inspirés des 15 tableaux de Dürer constituent un des principaux titre de gloire du livre ; ils se caractérisent par leurs traits anti-romains, surtout avec la prostituée de Babylone qui porte la tiare papale.*

[32] Dictionnaire Encyclopédique de la Bible (D.E.B.), p. 1341 : *Fondée sur les textes originaux et marquant une étape capitale de la formation de l'allemand moderne, la traduction de Martin Luther (Nouveau Testament : 1522 ; Ancien Testament : 1534) connut une popularité considérable dès le départ et fut maintes fois révisée et rééditée, déjà du vivant de son auteur ; la version de 1545 passe pour être la plus « officielle ». Cela n'empêcha pas la parution d'autres versions dans les différents milieux réformés : la Bible de Zurich (Froschauer ; 1524-1531), les versions anabaptistes de Herzer (1529) et calvinistes de Parens (1529) et de Piscator (Herborn, 1602-1604).*

[33] WIRTH, Jean, *L'image à la fin du Moyen-Âge*, p. 11 : *Il va de soi qu'une innovation technique comme la gravure permet la diffusion d'images pieuses bon marché tout en permettant une large diffusion des nouveautés stylistiques et des inventions iconographiques à travers l'Europe.*

en soi sans être immédiatement déférés à l'économie néo-testamentaire (cet abandon de la typologie est moderne, au XVI^e^ siècle s'entend, se démarquant des « Biblia pauperum » qui traçaient par la typologie et le rapport étroit entre Ancien et Nouveau Testament l'itinéraire du sens).

La multiplication des « Figures de la Bible » relève en outre du double goût des lettrés de l'époque pour l'histoire tant antique et mythologique que contemporaine, et pour le genre littéraire en images. »[34]

Cette évolution s'est faite de façon quasi parallèle en France et dans l'empire germanique, portée par les courants de la Réforme. Tobias Stimmer a ainsi illustré le texte de la *Biblia Sacra Veteris et Novi Testamenti*, publiée à Bâle par Thomas Gwarin : la première édition, comportant des gravures de Tobias Stimmer en petit format, date de 1576, reprise en 1578 ; un exemplaire de l'édition de 1590 est conservé à la B.N.U.S.[35] Il existe d'autres versions de la Bible illustrées par les mêmes gravures de Stimmer, puisque les bois gravés circulaient entre imprimeurs. Le genre des *Figures Bibliques* a acquis, au XVI^e^ siècle, une forme stable[36], que l'on peut relever dans les *Neue künstliche Figuren* de Tobias Stimmer. Max Engammare décrit la composition des pages de ces ouvrages[37], rappelant qu'elle s'est construite sur le modèle des livres d'emblèmes, associant étroitement textes et images, « les mêmes hommes composent, gravent et commentent les uns et les autres ». Elsa Kammerer reprend cette idée, en développant la notion du coût pour l'acheteur[38]. Elle évoque le modèle des livres d'emblèmes, détaillant le principe des réemplois de gravures[39]. Le succès de ces publications est assuré dans l'ensemble de l'Europe, les ouvrages paraissant souvent avec des réemplois de gravures et des textes dans la langue du pays, en combinant parfois plusieurs langues, y compris le latin, dans des versions multilingues[40]. Ainsi, les *Neue Figuren* de Stimmer ont paru en allemand à Bâle en 1576, et en version bilingue (latin – allemand) à Strasbourg en 1589. Comme

---

[34] ENGAMMARE, Max, « Les Figures de la Bible », *op. cit.,* p. 568, 570.

[35] Voir III, 3 *: les illustrations de la Bible de 1578.*

[36] SCHMIDT, Philip, *Die Illustration der Lutherbibel*, p. 21: *Mehr wahrscheinlich hat die folgende Erklärung: im 15. und 16. Jahrhundert hatten die Evangelienillustrationen bereits eine feste Form angenommen.*

[37] ENGAMMARE, Max, « Les Figures de la Bible », *op. cit.,* p. 550 *: au-dessus de la gravure, la page porte une inscriptio ou motto, à savoir un titre, un thème, le texte biblique concerné ou sa référence, parfois encore un sommaire ou ces différents éléments réunis. A la figura, s'articule une paraphrase, une sentence morale, un distique historique, un huitain descriptif ou une autre pièce didactique, voire méditative : l'épigramme ou la subscriptio placée sous l'image.*

[38] KAMMERER, Elsa, *op. cit.*, p. 184 : *De Tournes décide, dans la lignée de ce que viennent de réaliser les Frellon à Lyon avec les gravures de Holbein, de se placer sur le terrain de son concurrent de Frankfort, Christian Egenolff, en publiant des « figures de la Bible » pour les artistes, dans un format qui leur permette de les acheter sans dépenser une fortune.*

[39] KAMMERER, Elsa, *op. cit.*, p. 185 : *Le genre des Figures est largement inspiré, pour sa présentation matérielle, par les Emblèmes d'Alciat, rapidement traduits et diffusés dans toute l'Europe. Il est motivé par des considérations essentiellement économiques : la réalisation de dessins, puis de gravures (sur bois ou sur cuivre) coûte cher, surtout lorsqu'il s'agit d'illustrer une Bible entière. Egenolff à Frankfort, De Tournes puis Roville à Lyon, Feyerabend à Francfort, cherchent à rentabiliser les coûts engendrés par la publication de Bibles illustrées en réutilisant les gravures : ils constituent ainsi de petits livrets qui présentent sur chaque page la référence scriptuaire de l'épisode représenté, la gravure et une épigramme (quatre ou six vers) qui relate ledit épisode.*

[40] L'éditeur lyonnais Jean de Tournes a ainsi publié sept éditions différentes, chacune dans une langue, des mêmes *Quatrains historiques de la Bible* entre 1553 et 1558 (français, anglais, espagnol, allemand, italien, flamand et latin). Des éditions regroupant plusieurs langues paraîtront également (cité par Max Engammare).

le note Max Engammare, la production des Bibles illustrées est assurée dans toute l'Europe, alors que « la production de *Figures de la Bible* est souvent circonscrite à une sphère franco-flandro-germanique ».[41] C'est dans cette aire géographique que s'échangent les gravures et que s'exercent les influences.[42]

Les publications de la Bible, ou de l'un ou l'autre des deux Testaments, constituent la matière centrale pour l'édition depuis l'invention de l'imprimerie[43]. Max Engammare tente d'

> « estimer *la production européenne de la Bible, complète ou seulement de l'un des Testaments, au XVI^e^ siècle, entre 3 500 et 4 000 éditions différentes (en comptant les émissions et les rééditions). Environ 40 éditions hébraïques ; 200 grecques ; entre 1 500 et 2 000 latines (la plupart des éditeurs de bibles en langue vernaculaire éditaient aussi des bibles en latin : d'innombrables éditions de la traduction dite de Jérôme, ainsi que les éditions revues de Cratander, Pagnini, Estienne, Pellikan, Münster, da Chiari, Jud, Henten, Châteillon, Bèze, Tremellus et Junius, Sixte-Clémentine,…) ; 700 bibles allemandes ; 230 anglaises, 550 bibles françaises, 80 bibles italiennes ; environ 200 éditions enfin d'autres langues : danois, espagnol, finnois, hongrois, polonais, russe, serbo-croate, suédois, tchèque, etc…). »*[44]

L'invention de l'imprimerie et son utilisation pour la diffusion des ouvrages religieux, notamment la Bible, constitua un « changement de paradigme » dans l'appropriation des textes saints par de nouvelles populations. Le texte passe d'un quasi-monopole des religieux instruits à la diffusion auprès d'un nouveau lectorat qui se développa peu à peu, englobant l'usage des images. Jean Wirth relève que : *« jusque vers 1300, les ouvrages d'édification sont destinés aux religieux, avec quelques exceptions notables comme les bibles moralisées de la famille royale française sous Blanche de Castille. Avec le « speculum humanae salvationis », puis la « Biblia Pauperum », apparaissent de nouveaux livres destinés aux laïcs pieux qui lisent de plus en plus, donnant toutefois la part du lion à l'image. La diffusion de ces ouvrages et de leurs traductions est assurée par l'imprimerie dès la seconde moitié du XV^e^ siècle. »*

Les premières années du XVI^e^ siècle voient fleurir de multiples versions, tout d'abord pas ou peu illustrées. Progressivement, la gravure valant texte, les bibles incluent de plus en plus d'images, jusqu'à présenter des versions dans lesquelles les images « racontent » le texte sacré, le remplaçant selon la formule *ut pictura poesis*, « la *figura* s'offrant comme

---

[41] ENGAMMARE, Max, « Les Figures de la Bible », *op. cit.*, p. 555.

[42] KAMMERER, Elsa, *op. cit.*, p. 185 : *La concurrence entre les officines et les influences réciproques entre éditions lyonnaises, strasbourgeoises et francfortoises sont finalement à l'origine d'un genre assez homogène sur le marché européen : format de poche, gravures de taille semblable (env. 60 x 80 mm), textes courts, tripartition de chaque page.*

[43] D.E.B., p. 1341 : *De 1466 (première édition d'une Bible en allemand chez Mentelin à Strasbourg) à 1521, avant Luther donc, parurent 14 bibles en Hochdeutsch et 4 en Niederdeutsch traduites de la Vulgate et relativement interdépendantes. La plus importante est celle sortie des presses d'A. Koberger à Nuremberg (1483).*

[44] ENGAMMARE, Max, *Les représentations de l'Ecriture dans les bibles illustrées du XVIe siècle*, note 16, p. 125.

représentation exacte des *verba* bibliques »[45], déterminant une fonction mnémotechnique de l'image.[46]

> *« Plaisir intellectuel des doctes, ou invite à la méditation des dévots, le « Figures de la Bible » ne sont pas un lieu propice à la polémique, et ce en premier lieu parce que l'enseignement dogmatique n'est pas leur objet…Texte et image sont mis sur un plan d'égalité, chargés d'une même efficacité pour montrer et raconter les faits et gestes de Dieu pour les hommes… Un dialectique s'instaure entre une connaissance historique de la Bible et un plaisir procuré par l'image. »*[47]

Version locale d'images de la Bible, la *Leien Bibel,* éditée par l'imprimeur strasbourgeois Wendelin Rihel en 1540, a été publiée une trentaine d'années avant l'ouvrage de Tobias Stimmer. Elle a marqué la culture alsacienne de la première moitié du XVI[e] siècle, dont la production d'images s'est essoufflée par après, jusqu'à la reprise réalisée par Stimmer. Cette « Bible des Laïcs », caractéristique des premières *Figures Bibliques*, propose une approche de l'Ancien et du Nouveau Testament, et suit le modèle décrit précédemment, tel que Stimmer le suivra dans son œuvre. La présentation est simplifiée, chaque page est composée d'une gravure se référant à l'épisode biblique, surmontée de la référence du livre de la Bible. Un quatrain (4 lignes) sous la gravure explicite la scène. Les gravures de la *Leien-Bibel*, longtemps attribuées totalement à Hans Baldung Grien (1484-1545), sont de la main de plusieurs artistes actifs à Strasbourg, notamment Heinrich Vogtherr l'Ancien.[48]

Dans son ouvrage consacré aux versions de la Bible illustrées, Philipp Schmidt relève près de cinquante versions identifiées sur la période allant de 1520 à 1700. Parmi les plus notables versions de cette période, il relève les éditions suivantes[49] :

> *„Autoren solcher Bilderfolgen, die bald darauf zur Illustration von Bibelausgaben verwendet wurden, waren (in chronologischer Reihenfolge): Hans Sebald Beham (1539), Hans Brosamer (1552), Virgil Solis (1560), Johann Bocksperger, geschnitten von Jost Ammann (1570), Tobias Stimmer (1576), Christoph Murer (1625), Matthias Merian, (Kupferstiche - 1627), Melchior Küssel, (Kupferstiche - 1679).“*

Max Engammare inscrit la diffusion des „Bibles illustrées“ dans une dynamique européenne, qui s'étendra jusqu'au XVII[e] siècle. Il relève ainsi l'aire de diffusion géographique, depuis la France et l'Allemagne jusqu'aux Pays-Bas, mais également la périodisation de cette diffusion à travers l'Europe :

> *« Au cours des décennies suivantes, ces recueils se multiplient, d'abord en France et en Allemagne, puis à Anvers avant d'atteindre dans le dernier quart du XVI[e] siècle les limites des actuels Pays-Bas. Après le XVII[e] siècle, la dynamique des « Figures de la Bible » a*

[45] ENGAMMARE, Max, *Les représentations de l'Ecriture…*, p. 139.
[46] ENGAMMARE, Max, *les représentations de l'Ecriture…*, p. 146 : *l'image peut offrir aux plus doctes un stimulus de la mémoire. L'image n'est jamais à l'abri d'une mésinterprétation ; Il faut donc l'associer au contexte perspicaci attentione. L'image ne se regarde que dans son contexte scripturaire.*
[47] ENGAMMARE, Max, *Les représentations de l'écriture…*, p. 585.
[48] MULLER, Frank, *Heinrich Vogtherr l'Ancien, un artiste entre Renaissance et Réforme*.
[49] SCHMIDT, Philipp, *op. cit.*, p. 24.

envahi quasi toute l'Europe occidentale, une série paraît même deux fois à Genève en 1680 et 1681. Les problématiques ébauchées ci-dessus demeurent d'actualité : liens avec l'illustration d'une bible ; plaisir du jeu entre poésie et peinture ; désaccord à l'encontre des « peintures lascives ». Les épigrammes tendent à s'allonger : des huitains et des stances relayent les quatrains, sans que l'on puisse pourtant parler, de manière générale, d'hypertrophie du texte. L'» annotatio » n'est abondante que dans la mesure où elle supporte un commentaire moral ou un éveil à la méditation, visées rarement défendues dans les « Figures de la Bible » aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. »

Fig. 3, Bernard Salomon, *La tour de Babel*,
(in « Quatrains historiques de la Bible » 1558, chez Jean de Tournes à Lyon,
Ecouen, Musée National de la Renaissance).

Les « Figures Bibliques » en France : l'exemple de Bernard Salomon :

Bernard Salomon, (né au début du XVI^e^ siècle - ap. 1561) peut être mis en parallèle, côté français, avec Tobias Stimmer Cet artiste français s'inspire des compositions de ses contemporains germaniques, mais ne semble pas connaître Stimmer. Exerçant comme peintre, dessinateur et graveur, Salomon a produit des décors peints pour les entrées solennelles (Henri II en 1548, le cardinal Alexandre Farnèse en 1553). Il a illustré les récits de la Bible par de nombreuses gravures, en vignettes dans la *Sainte Bible* de 1557, en gravures encadrées en 1558 sous la forme des *livres d'emblèmes* (cadre décoré et textes sous forme de quatrains, chez l'éditeur lyonnais Jean de Tournes *(Fig. 3)*.

« Bernard Salomon s'inspire des estampes de Dürer, Lucas Cranach et Hans Holbein, mais aussi des gravures des petits maîtres allemands, Hans Sebald Beham (1500-1550), Hans Lützelburger, dit aussi Hans Franck (c.1495-1526), Jakob Faber, Georg Pencz (c.1500-1550) et Peter Flötner (c.1485-1546). »[50]

[50] LEJEUNE, Maud, *Gravures et dessins…*, p. 157.

Par comparaison aussi bien des productions, des compositions que l'approche stylistique, il est tout-à-fait possible d'établir des analogies entre Bernard Salomon et Tobias Stimmer, l'un en France, l'autre en terre germanique, contemporains tous deux et usant de la pratique de la gravure sur bois pour la diffusion des images imprimées de la Bible. Maud Lejeune ne s'y trompe pas, lorsqu'elle écrit[51] à propos de Bernard Salomon :

> *« Il use de petites tailles courbes, de hachures simples ou croisées plus ou moins serrées au gré de la densité des ombres, des volumes, des modelés. Les réserves font surgir la forme, les musculatures des corps, les visages baignés d'un halo de lumière, ou encore un jet de lumière abrupte. Ajoutons enfin que ces scènes sont vivantes et pleines de mouvement. Elles sont aérées, le vent soulève les voiles des habits, relève les chevelures et agite les branches des arbres. Ce sont autant d'éléments subtils qui permettent à la scène de gagner en réalisme et qui sont typiques des compositions de Bernard Salomon.* »

La Réforme et la diffusion des images.

A travers la Réforme, l'usage des images sacrées a subi une évolution au long du XVI[e] siècle. L'interdit des images, allant jusqu'à l'iconoclasme, a alterné avec des positions d'acceptation des images par considération artistique, découverte par Luther :

> *« L'image est comprise comme expression de l'art. C'est à l'époque de Dürer et de Luther que l'on parle pour la première fois de l'image en tant qu'art. Le peintre est maintenant assimilé au poète, et il a légitimement le droit à une liberté de création. Il peut interpréter la vérité religieuse. »*[52]

En refusant tout caractère divin aux *images fabriquées*, la Réforme définit théologiquement la fonction de l'image :

> *« Concernant l'interdit des images, il faut donc revenir à une interprétation plus nuancée qui, loin d'empêcher la fabrication d'images, la favorise en lui donnant un statut théologiquement clair : l'image n'est pas de l'ordre divin, mais de l'ordre de l'humain. Elle ne peut prétendre rendre Dieu présent, mais peut en revanche le dire comme présence : elle ne saurait être Parole de Dieu, mais pourra être une parole sur Dieu ; elle ne peut pas révéler Dieu, mais elle peut l'exprimer. Dans ce cadre, il est alors possible d'envisager une utilisation théologiquement positive de l'image : l'interdit biblique préserve l'image du risque de l'idole, ce qui lui permet d'être véritablement une image, c'est-à-dire d'être parole visuelle. »*[53]

[51] LEJEUNE, Maud, *op. cit.*, p. 171.
[52] COTTIN, Jérôme, *Le Regard et la Parole*, p. 238.
[53] COTTIN, Jérôme, *op. cit.*, p. 116.

Les réformateurs, en premier lieu Luther[54], ont adopté des positions parfois contradictoires sur le sens de la représentation divine dans l'espace de l'image religieuse, à fortiori dans les gravures illustrant la Bible[55] : « Le réformateur [Luther] note que ce que le Décalogue prohibe, ce n'est pas l'image, mais sa vénération. Le Décalogue ne s'oppose pas à la fabrication d'objets, mais à leur seule adoration. »[56] Luther a conscience de l'importance que peut revêtir *l'image* pour voir la Bible, lui conférant une fonction d'accompagnement de l'enseignement de l'Ecriture pour faire *voir* la Bible en images :

> *« Le rôle didactique de l'image [catéchèse et enseignement] a été, dans le luthéranisme tout au moins, vivement encouragé : les catéchismes luthériens étaient abondamment illustrés. Aussi, n'est-on pas étonné que ce soit dans le domaine luthérien que l'on utilise le plus fréquemment les images de la transmission et l'enseignement de la foi… Le calvinisme n'a pas eu la main aussi heureuse, et les documents catéchétiques calvinistes sont d'une évidente pauvreté iconographique.*[57] »

A l'inverse de Luther, le refus des images, voire l'iconoclasme, a prévalu en Suisse : « Alors que Zwingli, Calvin et la Réforme suisse ont globalement refusé l'image, Luther l'a globalement acceptée. »[58] Calvin n'est pas hostile à l'art ; il en définit les limites :

> *« Calvin pense que les arts sont des présents de Dieu. Si l'homme n'est pas en mesure de figurer, dans ses œuvres artistiques, la majesté divine, il peut néanmoins représenter des histoires et des événements (« res gestae ») destinés à l'enseignement et à la mémoire.*[59] »

Calvin, dont l'influence en pays helvétiques a pris le relais de celle de Zwingli, professait une approche différente[60], refusant toute image de Dieu dans un temple. Dans la même page, François Boespflug résume, en quelque sorte, l'évolution des images au cours de ce siècle :

> *« On peut dénombrer chez les réformateurs trois positions très différentes à l'égard des images en général et des « images de Dieu » en particulier : approbation sauf réserve spécifique (Luther, Théodore de Bèze), indifférence réticente (Zwingli, Pfaff) et désapprobation plus ou moins intransigeante (Chemnitz, Calvin). D'où un flottement*

---

[54] BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images*, p. 276 : *Après avoir laissé agir les iconoclastes, puis interdit l'iconoclasme, Luther finit par se convaincre que l'anthropomorphisme est inévitable en pratique : il était d'ailleurs illusoire de croire que l'on pourrait s'en passer complètement et l'annonce de l'Evangile devait se poursuivre sur tous les modes possibles, y compris celui-là. Luther encouragea l'illustration des Bibles… Il toléra, voire prôna la figuration artistique de Dieu en vieillard dans l'illustration des bibles, notamment pour le récit de la Création.*

[55] SCHMIDT, Philip, *op. cit.*, p. 21: *Auf die Frage, weshalb Luther weder die Evangelien noch die Apostelgeschichte illustrieren ließ, ist die Antwort nicht leicht. Vielleicht stand Luther unter dem Einfluss der Tradition der ihm sicher bekannten illustrierten Vulgataübersetzungen, deren keine die historischen Bücher des Neuen Testaments mit Bildern ausgestattet hatte.*

[56] COTTIN, Jérôme, *op. cit.*, p. 114.

[57] COTTIN, Jérôme, *op. cit.*, p. 321-322.

[58] COTTIN, Jérôme, *op. cit.*, p. 259.

[59] RECHT, Roland, *De la puissance de l'image,* p. 22.

[60] BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images*, p. 277 : *Moins sensible à la peinture et hostile à son introduction dans les églises, Calvin s'opposa sans réserve ni compromis à toute représentation de Dieu. Aucune image matérielle ne doit être introduite dans un temple.*

durable dans l'iconographie protestante : Dieu y fut représenté tantôt par des figures anthropomorphiques traditionnelles, tantôt par des symboles, mais aussi par des simples nuées lumineuses. »

La représentation de Dieu par une nuée, proposée par Stimmer dans « la création d'Eve », rejoint la position de Calvin, d'autant qu'il n'y fait pas figurer le Tétragramme habituellement inséré dans le nuage représentant Dieu. François Boespflug rappelle, dans son analyse, la position de Stimmer conforme à la tradition helvétique :

« Chez *les protestants, [le Tétragramme] se substitua, sans jamais le supplanter complètement, au buste de Dieu, en particulier dans les illustrations des livres de chants des frères de Bohème (Frères Moraves) et chez les artistes de Suisse allemande, qui évitèrent, eux, de manière systématique, la reproduction de Dieu en homme. Dans le décor de la célèbre horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, réalisée en 1572 par un artiste venu de Suisse, Tobias Stimmer, l'on voit, à la place d'un dieu en buste, une lumière circulaire avec le nom de Dieu en hébreu, grec et latin dans un triangle pointe en bas bordé d'angelots (putti) provenant de la traditionnelle escorte de Dieu le Père. Même dans une scène comme la création du monde et ses dérivés (création d'Adam ou d'Eve), le traditionnel Créateur sera parfois remplacé par un soleil et des rayons ou par une mandorle vide ».* [61]

Fig. 4. Tobias Stimmer, *La prise de Jérusalem par les soldats romains en 70*,
(in « Flavius-Josèphe », imprimé par Christoffel van Sichem à Amsterdam en 1574).

[61] BOESPFLUG, François, *op. cit.,* p. 287.

I.1.2. La gravure et les représentations de la Bible.

> *« La naissance de la xylographie précéda celle de la gravure en taille-douce. Les deux techniques eurent une histoire différente et parallèle jusqu'en 1500 environ. Les premières gravures sur bois ont dû voir le jour dans les pays germaniques et bourguignons, au dernier quart du XIV^e^ siècle. Mais la majorité des premières xylographies conservées datent des premières décennies du XV^e^ siècle.*[62]
>
> *L'image, souvent, est proposition en protocole de lecture, suggérant au lecteur la correcte compréhension du texte, sa juste signification. En ce rôle, qu'elle joue même si elle est de réemploi et aucunement gravée pour le texte où elle prend place, elle peut être constituée en un lieu de mémoire cristallisant dans une représentation unique une histoire, une propagande, un enseignement, ou bien être construite comme la figure morale, symbolique, analogique, qui livre le sens global du texte qu'une lecture discontinue et vagabonde pourrait manquer.*[63] *»*

Ce mouvement de production des « images » destinées à s'intégrer dans les ouvrages imprimés répond aux demandes du public. Il s'agit de produire des dessins facilement reproductibles, à travers une technique que maîtrise l'artiste. La technique de la gravure procure ainsi au graveur la capacité de s'abstraire des contraintes propres à la condition du peintre. Les reproductions de dessins gravés dénommés également *estampes*, se diffusent à travers l'Europe, principalement par le biais de foires et de marchands ambulants, permettant à tout un chacun d'acquérir une copie d'une œuvre pour un prix accessible.[64]

L'historien de l'Art Erwin Panofsky relève l'autonomie artistique qu'acquiert le dessinateur-graveur :

> *« La magie des arts de reproduction permet à l'individu de reprendre l'initiative : au lieu d'attendre une commande, il peut désormais produire, à un grand nombre d'exemplaires, des œuvres de sa propre invention. Comme presque tout le monde a les moyens de s'acheter une estampe, les images imprimées trouvent un marché comme le livre imprimé ; et bien que l'artiste graphique (comme l'écrivain lui-même) doive, dans une*

[62] DELUMEAU, Jean, LIGHTBOWN, Ronald, *La Renaissance*, p. 150.
[63] CHARTIER, Roger, *Les usages de l'imprimé*, p. 13.
[64] BOUSQUET, Jacques, *La Peinture Maniériste,* p. 72 : *Le cosmopolitisme aida beaucoup le développement de l'estampe… Les progrès de la gravure sur bois, et surtout, l'invention de la gravure en creux sur métal permirent la réalisation d'un nombre illimité de copies de prix modique et de transport facile. Dès lors, les formes se propagent avec une extrême rapidité d'un bout de l'Europe à l'autre. Dürer jeune dessinait d'après les gravures de Mantegna. Les gravures de Marc-Antoine répandirent l'œuvre de Raphaël à travers l'Europe.*

certaine mesure, tenir compte du goût du « public », ce goût est, à son tour, susceptible d'être éduqué par l'artiste. La technique graphique devient ainsi un véhicule d'expression personnelle, bien avant que cette expression personnelle soit acceptée, comme un principe de ce qu'on appelle les arts majeurs.[65] »

Les gravures de Tobias Stimmer sont réalisées selon la technique xylographique[66] (gravure sur bloc de bois), permettant une production plus rapide que la gravure sur cuivre magnifiée par Schongauer ou Dürer (auteur également de gravures sur bois)[67], et intégrables directement dans l'impression[68] des pages de livres illustrés. Panofsky en précise la finalité :

« Les spécificités de la technique xylographique influencent le sujet et le contenu autant que la forme et le style. A moins d'être destinées à un projet ultérieur (comme c'est le cas des illustrations de livres, des emblèmes et compositions héraldiques), les gravures sur bois ont, dans l'ensemble, un caractère plus populaire que les gravures sur cuivre. »[69]

La gravure xylographique[70] a tendance à s'effacer devant la gravure sur cuivre ; cependant, l'emploi de la xylographie se maintient en raison de la commodité d'utilisation et de son coût moindre.[71]

---

[65] PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, p. 81.

[66] WOOLLEY, Alexandra, « l'avènement de la gravure », in *Le Monde de l'imprimé…* (SUIRE, Éric, dir.), p. 52 : *Les premières gravures sur bois ou xylographies sont réalisées en Allemagne à la fin du XIV^e^ siècle. Réalisées avec un couteau ou des gouges (ciseau à bois au fer concave), les planches sont ciselées en respectant le sens de la fibre pour retirer l'excès de matière, afin de créer une matrice pour impression. La planche taillée « en épargne » laisse apparaître les lignes dessinées en relief, qui sont encrées puis collées sur une feuille de papier ou autre matière pour reproduire l'empreinte. Cette technique utilisée en Asie depuis le VII^e^ siècle et d'une grande simplicité, permet de réutiliser les planches de multiples fois et à très bas prix. Les compositions sont alors très stylisées, la technique n'autorisant que des traits linéaires.*

[67] VASARI, Giorgio, *Vies des meilleurs peintres…*, Livre VII (Vie de Marc-Antoine), parlant de Dürer, p. 64 : *Constatant que la gravure sur cuivre lui demandait beaucoup de temps et ayant accumulé un grand nombre de dessins de tout genre, il [Dürer] se mit à graver sur bois, procédé qui permet aux dessinateurs les plus doués de mieux déployer leur perfection.*

[68] LE GALL, Jean-Marie, *Défense et illustration de la Renaissance*, p. 301 : *L'imprimerie fait entrer l'art dans l'ère de la reproductibilité mécanique.*

[69] PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 85.

[70] FROMMEL, Sabine, *Peindre l'architecture durant la Renaissance italienne*, p. 64 : *Des innovations techniques et formelles passaient d'un genre à l'autre et entrainaient des contaminations entre le tableau de chevalet, la fresque, le dessin, le relief, l'orfèvrerie, la marqueterie, jusqu'à l'enluminure, alors que la xylographie en favorisait et en accélérait la transmission.*

[71] MUTHER, Richard, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance*, p. 258: *Schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts begann die Bücherillustration eine andere Richtung einzuschlagen. Der Kupferstich, als Kunst schon durch Albrecht Dürer zur denkbar höchsten Vollendung gebracht, dränge in der Buchillustration allmählich den Holzschnitt in den Hintergrund. Zwar wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch massenhaft im Holzschnitt produziert. Die V. Solis, J. Amman, Tobias Stimmer, Maurer, lieferten zahllose Zeichnungen dafür, und es gab auch noch tüchtige Formschneider. Allein binnen Kurzen wurde der Holzschnitt immer mehr auf die Illustration der wohlfeilen Volksliteratur beschränkt, während künstlerischen Tendenzen mehr der Kupferstich dienten. Später wurden sogar gestochene Vignetten in die leer gelassenen Stellen des Textes eingedruckt oder auf dünnes Papier in denselben eingeklebt; der Holzschnitt geriet als Illustrationsmittel fast in Vergessenheit. Erst in unserm Jahrhundert erkannte man ihn wieder als Zwillingbruder des Buchdruckes an und sah mit Staunen, wie Herrliches beide Kunstzweige im Vereine zu leisten im Stande seien.*

C'est bien la rencontre de ces trois innovations, l'imprimerie, la gravure et la production papetière, qui va provoquer un changement profond dans la perception de l'*image*, accompagner le passage du Moyen-Age vers la modernité, et ainsi définir un nouveau paradigme. Le *livre* devient le premier vecteur de la Réforme, et l'édition illustrée devient la base d'une nouvelle culture.

Le développement de la production papetière permet l'émergence, au tournant du XIV^{e} et du XV^{e} siècle, d'une forme élémentaire d'impression, la xylographie, dans les territoires germaniques (notamment en Souabe, avec Ulm et Augsbourg) puis dans le nord de l'Italie (Venise, Padoue, Vérone). La technique est relativement simple. On applique à la surface d'une planche de bois préalablement gravée et enduite d'encre, une feuille de papier que l'on vient frotter à l'aide d'une brosse ou d'une balle de cuir remplie de crin. Ce procédé d'impression au frotton, sans presse, permet de reproduire un motif en plusieurs centaines d'exemplaires. Inadapté à l'impression de textes longs, la gravure sur bois convient parfaitement à la reproduction d'images de petit ou moyen format ; elle est donc employée massivement pour l'impression d'images pieuses diffusées sous forme de feuilles volantes, souvent coloriées à la main ou au pochoir. Elle sert également à l'illustration de livres manuscrits, les gravures collées sur les pages constituant en quelque sorte un substitut à l'enluminure. On voit ainsi apparaître, vers le milieu du XV^{e} siècle, de courts livrets mêlant image et texte gravés sur bois, telle la célèbre « Biblia pauperum ».[72] Le développement de la gravure s'amplifia en raison de la demande de dévotion.[73]

Parmi les livres illustrés, il faut faire une place particulière à la publication du livre d'emblèmes[74], *Emblematum Libellus*, d'Alciat.[75]

---

[72] JIMENES, Rémi, « Une révolution ? Naissance et perfectionnement de l'art typographique », in *Le monde de l'imprimé* (SUIRE, Éric, dir.), p. 8.

[73] WIRTH, Jean, *L'image à la fin du Moyen-Âge*, p. 102 : *Au cours du XV^{e} siècle, la gravure permit aux milieux les moins fortunés d'acquérir des images de dévotion.*

[74] WOLLEY, Alexandra, « L'avènement de la gravure », in *Le monde de l'imprimé* (SUIRE Éric, dir.), p. 70 : *Avec la gravure, les Européens se passionnent pour les cartes à jouer, les portraits, les recueils d'ornements et d'architecture ou encore les images de gueuserie. Les plus savants s'enthousiasment pour les livres d'emblèmes et d'allégories, qui promettent aux lecteurs de dévoiler des mystères cachés. Un des premiers à faire sensation est l' « Emblematum liber » du milanais André Alciat. L'ouvrage illustré paraît en 1531 chez Heinrich Steyner à Augsbourg. Plus d'une vingtaine d'éditions, traduites dans différentes langues, sont publiées jusqu'en 1621, reflétant l'engouement pour ce livre. S'inscrivant dans la lignée du « Songe de Poliphile » ou des « Hieroglyfica » d'Hotapollon, également imprimé à Venise par Alde l'Ancien en 1515, Alciat propose de dévoiler des mystères, avec une présentation tripartite. Chaque page offre au lecteur une réflexion édifiante à travers un titre (inscriptio), une devise (motto) souvent inspiré par des maximes antiques, ainsi qu'une image symbolique. L'ensemble est expliqué par un texte qui fournit aux lecteurs la morale cachée de l'emblème.*

[75] BRUN, Robert, *Le livre illustré en France…*, p. 300 : *Le célèbre légiste italien était venu enseigner en France en 1529. Mécontent de la publication de son ouvrage par Heinrich Steyner à Augsbourg (1531), il le confia à Chrétien Wechel qui dirigeait une importante maison intitulée de façon significative « à l'écu de Bâle ». Les bois de cette nouvelle édition reprennent en grande partie les compositions de l'édition d'Augsbourg, dues sans doute à Jörg Breu, mais redessinées et corrigées. Avant tout, l'éditeur a considérablement amélioré la mise en page : chaque emblème occupe une page séparée de façon que son intégrité soit bien conservée, de même que la fusion entre texte et image, cette dernière étant prise entre les quelques mots de la devise ou « inscriptio » et un court poème explicatif dit « subscriptio ». Non seulement l'ouvrage d'Alciat fit l'objet d'innombrables éditions, non seulement il fut à l'origine d'un genre dont le succès ne s'est pas démenti pendant plus d'un siècle, mais il a défini une forme de publication qui donnait le primat à l'image et laissait grande ouverte la porte à l'imagination du lecteur.*

« Le principe emblématique crée un nouveau type de rapport entre le texte et l'image, par le lien métaphorique qu'il suggère et on peut se demander si l'usage des légendes non descriptives en bas d'une illustration ne procède pas du moule emblématique. Dans une visée didactique, ce type de légende établit une relation triangulaire entre la figure, le texte et le mot : le fragment donne à penser, bénéficiant à la fois de la césure de l'image et de la continuité du texte.[76] »

Dans la présentation de Robert Brun, il apparait que le « genre littéraire » du livre d'emblèmes était visiblement connu de Stimmer, qui a construit son ouvrage d'images de la Bible sur le modèle du livre d'emblèmes. Andrea Alciati, *dit* André Alciat, professeur de droit en France de 1529 à 1534, établit la forme de l'emblème[77], constitué d'un *motto* et d'un *subscriptio* : une petite phrase, une devise (*motto*) est juxtaposée à l'image, elle-même suivie du *subscriptio*, qui éclaire l'idée incarnée par l'image, « idée qui ne ressort entièrement ni à l'image ni au texte, mais doit surgir de leur heurt. »[78] D'autres auteurs ont également utilisé le processus du Livre d'emblèmes, notamment Nicolas Reusner (1545-1602), citant Tobias Stimmer, relevée dans l'ouvrage collectif[79] :

« Nicolas Reusner réalisa plusieurs livres emblématiques, organisés par mois, avec de brèves biographies et des gravures sur bois pour chaque jour du mois de la personne née, morte ou associée d'une autre manière à cette date. L'accent était mis sur des personnalités allemandes : Joachim II, électeur du Brandebourg, Ortelius Winsheim, professeur de grec à Wittenberg, Frédéric I, duc de Saxe, et Tobias Stimmer, « artiste, architecte, géomètre et artificier ».

Reusner loue les dessins de Stimmer, dans la dédicace de l'édition de 1593 (parue chez Jobin à Strasbourg) de l'ouvrage « Icones, sive, imagines virorum literis illustrium » (p. 4) : « …in quo delineando inprimis pictore usus fuit Thobia Stimmero, inter primo suae aetati summo, atque perfectissimo. »

La diffusion de *livres d'emblèmes* s'est orientée peu à peu vers une production d'ouvrages à connotation religieuse, par un glissement du thème moralisateur vers une inspiration biblique, permettant aux graveurs de fournir les illustrations adéquates. Les gravures de Pierre Woeiriot

---

[76] CHARTIER, Roger, *Les usages de l'imprimé*, p. 363.

[77] CHAIX, Gérald, *Le monde de l'imprimé*, p. 79 : *En raison des investissements qu'il nécessitait et des compétences linguistiques et intellectuelles qu'il réclamait, le livre humaniste exigeait la mise en place d'un marché européen et l'existence d'un public lettré en de multiples endroits. Perçue dans sa diversité qu'accentuait l'affirmation des dynasties, des Etats et des langues vernaculaires, l'Europe était également conçue comme une unité culturelle fondée sur une histoire commune… Le succès du livre d'emblèmes à l'échelle européenne plaidait en faveur de cette unité culturelle. Le modèle était les « Emblemata » d'Alciat (1492-1550), qui en avait été aussi l'initiateur. Ce fut un succès européen : on compte quelques 150 éditions, entre autres à Venise et à Lyon… Il eut des émules. Mais la structure tripartite resta la même : une inscription (motto) indiquait quel était le thème de l'emblème. Elle était placée au-dessus de l'image qui illustre celui-ci. En-dessous, une légende (subscriptio) explicitait l'image et l'emblème traité.*

p. 402 : *La mode des livres d'emblèmes s'étend rapidement à toute l'Europe et dure jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Les livres circulaient d'un pays à l'autre, soit en langue latine, soit en traduction.*

[78] ZERNER, Henri, *L'Art de la Renaissance en France*, p. 89.

[79] De KROON Marijn, LIENHARD, Marc, *Horizons européens de la Réforme en Alsace*, p. 25.

de Bouzey[80] ont permis d'illustrer les « Emblèmes ou devises chrétiennes », paru à Lyon en 1571 (voir *Fig.230*), après que l'artiste eût produit 36 planches pour illustrer l'*Ancien Testament* en 1561 pour le marchand lyonnais Antoine God.

La pratique du *livre illustré* s'est attachée, durant le XVI[e] siècle, à illustrer principalement la Bible. Cependant à côté des livres d'emblèmes, d'autres ouvrages ont bénéficié d'illustrations, dont la mode s'est développée également en France, notamment à Paris et à Lyon, souvent en lien avec des éditeurs suisses, flamands ou allemands.[81] La pratique du « livre illustré » s'est fortement développée dans le monde germanique, allant jusqu'à le considérer comme un « objet artistique » (*Kunstwerk*), aussi digne d'intérêt que les autres *artefacts*. Dans son ouvrage *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Georg Kauffmann cite ainsi l'article de Joseph Benzig, "Das gedruckte Buch als Kunstwerk in Schrift und Bild".[82]

[80] Pierre Woeiriot de Bouzey (Neufchâteau, Vosges, 1532, Damblain, 1599), peintre, sculpteur, graveur et médailleur français ; a illustré de 36 gravures l'Ancien Testament et des livres d'emblèmes.

[81] BRUN, Robert, *Le livre illustré en France…*, p. 324 : *Lyon, où l'imprimerie s'est développée de façon précoce, est resté pendant tout le XVI[e] siècle un grand centre d'édition, en particulier par la production de livres illustrés. Pendant la première moitié du siècle, les éditeurs lyonnais ont entretenu des liens étroits avec Bâle dont ils faisaient venir des séries entières de bois gravés. C'est à Lyon que fut publiée la « Danse macabre » de Hans Holbein. Ces minuscules chefs d'œuvre mettaient l'art d'un des plus grands peintres de l'époque à la portée d'une clientèle urbaine aisée… Jean de Tournes, éditeur particulièrement entreprenant et inventif, a répandu cet art dans toute l'Europe et au-delà. Parmi de nombreuses suites d'illustrations, deux surtout eurent une fortune hors pair. Ce sont d'une part les illustrations de la Bible, et d'autre part celles des « Métamorphoses » d'Ovide. On a là comme un condensé de la nouvelle culture : l'Antiquité classique d'un côté et de l'autre l'étude renouvelée des textes sacrés. De Tournes a publié un bon nombre de bibles illustrées, mais sans leur forme la plus caractéristique, ses publications sacrées, tout comme son Ovide, sont des ouvrages d'images où le texte est réduit à une légende un peu développée, sur le modèle du livre d'emblèmes. Les images sont compréhensibles au-delà des frontières linguistiques. Le court texte est facilement traduit et recomposé pour accompagner les mêmes bois.*

[82] BENZING, Joseph, in KAUFFMANN, Georg, p. 230: *Der Schwerpunkt der Buchillustration des 16. Jahrhunderts liegt in Deutschland. Als technische Verfahren kommen in erste Linie der Holzschnitt, im geringeren Maß der Metallschnitt und zu Ausgang des Jahrhunderts der Kupferstich zur Auswendung. Die Arbeit des Formschneiders erfordert beim Holzschnitt große Beachtung… Neu ist die Gestaltung des Titelblattes durch Randleisten oder Umrahmungen in einem Stück. Vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind namhafte Künstler, wie Albrecht Dürer, Hans und Ambrosius Holbein, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach d.Ä., Hans Burgkmaier d.Ä., an der Buchillustration beteiligt. In der zweiten Hälfte wird weniger Sorgfalt auf das schön gedruckte Buch verwandt, Massenproduktionen und Gebrauchsbücher treten in den Vordergrund.*

I.2. Les gravures bibliques de Tobias Stimmer.

Fig. 5. Tobias Stimmer, *Le Paradis*,
(gravure sur bois, in *Biblia Sacra*, 1578, Bâle, chez Thomas Gwarin).

I.2.1. „Die Neue künstliche Figuren Biblischer Historien“: genèse et constitution.

Tobias Stimmer a fourni les dessins pour les gravures d'une première suite d'illustrations de l'Ancien Testament à travers l'histoire de *Flavius Josèphe,* paru à Strasbourg en 1574.[83] Il réalise ensuite les illustrations des scènes bibliques, choisissant peut-être les épisodes en collaboration avec Fischart, et répondant aux attentes de l'imprimeur bâlois Thomas Gwarin, probable initiateur du projet et éditeur de cette première version.[84] Le frontispice de l'ouvrage identifie Tobias Stimmer comme auteur du recueil de *figures* : *Figuren Biblischer Historien gründlich von Tobia Stimmer Gerissen*.

Tobias Stimmer maîtrise le déroulement de l'Histoire Sainte, il connait la Bible, *Livre de la Parole*, et sait exposer les interprétations théologiques, aussi bien antérieures que postérieures à la Réforme. Dans la continuité de la tradition médiévale, il établit les comparaisons typologiques entre l'Ancien et le Nouveau Testament, accordant cependant une importance plus marquée à l'histoire du peuple juif, plus à même de fournir les motifs de ses gravures. L'artiste exerce la mission centrale de représenter le déroulement de l'épisode biblique et d'en introduire le sens.[85] La référence au texte, c'est-à-dire au *Texte Biblique,* reste la source d'inspiration de l'artiste, qui transfère le sens à travers l'iconographie et lui permet ainsi d'exercer le lien entre texte et image, selon la définition qu'en propose Hubert Damisch :

> « *la méthode iconographique, l'iconographie comme méthode, se soutient théoriquement du postulat que l'image de peinture (et toute image dont elle peut avoir à connaître) ne reçoit d'articulation signifiante que et par la référence textuelle qui la traverse et éventuellement s'y marque. »*[86]

La première version des *Neue künstliche Figuren* a été publié par Thomas Gwarin en 1576 à Bâle. De format *in-quarto*, l'ouvrage présente la marque de Tobias Stimmer (TS) sous le titre. L'ouvrage comporte 170 pages illustrées, dont les gravures sont incluses dans 8 cadres illustrés différents. Les dimensions des gravures sont de 6,0 cm x 8,3 cm (sans le cadre), et de 15,7 cm

---

[83] SCHMIDT, Philipp, « Die biblischen Bilder von Tobias Stimmer", in *Die Illustration der Lutherbibel,* p. 97: *Die erste Folge war zur Illustration der deutschen Übersetzung der jüdischen Geschichte von Flavius Josephus bestimmt und erschien in Strassburg 1574 erstmals.*

[84] KLEIN, Alice, *Les gravures d'illustration de Hans Wechtlin*, p. 32 *: Ainsi les illustrations sont-elles le fruit d'une étroite collaboration entre un imprimeur, qui décide de la mise en page et du contenu des gravures, et un artiste qui s'efforce de construire des images offrant autant d'introductions aux chapitres et représentant dans leur propre cadre une narration développée dans le texte. L'artiste opère des choix, afin de ne pas lasser le lecteur, n'hésitant pas, pour la construction des images, à utiliser des moyens qui relèvent soit d'une tradition iconographique ancienne, soit de procédés nouveaux.*

[85] POMMIER, Edouard, *Comment l'art devient l'Art*, p. 162 : *Le livre est la source où le peintre trouve son sujet et son inspiration ; mais les pinceaux sont les médiateurs obligés auxquels le peintre doit avoir recours pour transmuer le récit en une image qui le montre, et le démontre, dans la simultanéité de ses divers épisodes. Le livre et les instruments exposent, dans leur réalisme minutieux, la mission du peintre qui, placé au centre de ce dispositif, en révèle le sens.*

[86] DAMISCH, Hubert, *Sémiologie et iconographie*, cité par Sara Longo, in *Daniel Arasse et les plaisirs de la peinture*, p. 31.

x 13,1 cm (avec le cadre). Les gravures ont été exécutées par le monogrammiste MF, Christoffel Stimmer et Bernhard Jobin, tous trois graveurs actifs à Strasbourg.

Sur chaque page, la frise supérieure du cadre, illustrée de rouleaux décoratifs ou d'éléments végétaux, indique le titre de la scène biblique, ainsi que la référence du chapitre de la Bible. La gravure (*pictura*) présente un moment de l'épisode biblique, encadrée d'une phrase de présentation sur la partie supérieure (*inscriptio* ou *motto*) et d'un texte moralisant de cinq à six lignes de Fischart sous la gravure (*subscriptio*).

Les scènes bibliques sont présentées en 27 chapitres, contenant de 1 à 38 scènes bibliques, totalisant 136 épisodes de l'Ancien Testament et 34 épisodes du Nouveau Testament. L'ouvrage privilégie des épisodes de l'Ancien Testament, particulièrement depuis la Création du Monde jusqu'à la mort de Jacob, couvrant le Livre de *la Genèse* avec 38 gravures. L'*Exode*, la Traversée du Désert et l'entrée des Hébreux dans la Terre Promise sont relatés par 25 gravures. Les épisodes du Livre des *Juges*, du Livre de *Ruth* et des Livres des *Rois* sont illustrés par 40 gravures. Ce sont 18 gravures qui présentent les épisodes allant des *Chroniques* aux « quatre grands prophètes ». Les douze « petits prophètes », rarement illustrés par ailleurs, font, chacun, l'objet d'une gravure. L'Ancien Testament se termine par 3 gravures (*Cantiques, Apocryphes, Maccabées*). Les premières images illustrant le Nouveau Testament se limitent à présenter les quatre Evangélistes (6 gravures) et deux épisodes concernant Saint-Paul. L'*Apocalypse* constitue la part essentielle de cette dernière partie avec 26 gravures. Ce choix révèle l'importance qu'accordait Tobias Stimmer, secondé par Johann Fischart pour les textes, au dernier livre de la Bible, annonciateur de la fin des temps et du Jugement Dernier, malgré le message hermétique de son contenu.

L'édition strasbourgeoise, parue chez Bernhart Jobin en 1588, est d'un format *in-octavo*. Cette version bilingue (en allemand et latin) reprend les gravures de la première édition, sans les encadrements (l'espace ainsi dégagé permet d'inclure le texte en latin). Elle comporte la marque de Jobin en fin d'ouvrage. Sur la page de titre, la marque de Gwarin (*palme*) de l'édition de 1576 apparaît encore. La palme sera supprimée dans les éditions postérieures à 1625 par les successeurs de Jobin. La dernière édition connue de cette version date de 1693. Les bois gravés sont transmis entre imprimeurs, qui les ont utilisés pour des éditions successives.[87] L'ouvrage a bénéficié de rééditions jusqu'au milieu du XVII^{e} siècle. Un *fac-simile* de la version de 1576 a été imprimé à l'attention des bibliophiles à Munich en 1881, puis en 1924, sous le titre de *Tobias Stimmer's Bibel*. Ouvrage pour esthètes plus que livre de piété, le recueil des *Neue künstliche Figuren* a été apprécié dès sa parution, renforçant la notoriété grandissante de Stimmer, dont on retrouve la mention chez Sandrart[88], et plus tard dans l'ouvrage de Paul

[87] SCHMIDT, Philipp, « Die biblischen Bilder von Tobias Stimmer", in *Die Illustration der Lutherbibel*, p. 297: *1588 druckte B. Jobin, Strassburg, diese Holzschnitte in eine von ihm herausgegebene Oktavbibel. 1609 kaufte ihm Lazarus Zetzner in Strassburg die Schnitte ab und verwendete sie zunächst ebenfalls für eine Oktavbibel, die er 1614 und 1618 in zwei Auflagen herausgab. 1624 endlich druckte er die an sich kleinen Schnitte mit breiten Randleisten in eine Foliobibel. Die Verse von Fischart übernahm er, im Gegensatz zu späteren Verwendungen anderer poetischer Bildfolgen, in seinem Bibeldruck nicht.*

[88] SANDRART, Andreas, *Teutsche Academie*, édition de 1774, p. 242: *Die vorzüglichsten unter allen seinen Stücken, sind die 1576 zu Basel bei Thomas Gwarin herausgegebenen biblischen Historien: welche von allen Kennern als ein nützliches Werk für angehende Maler geachtet wurde. Als Sandrart sich im Jahr 1637 mit Rubens*

Ganz[89], tous deux aimant à rappeler l'usage de ces images dans la formation de maîtres. Un épisode qui pourrait paraître anecdotique, cité par Sandrart, illustre l'intérêt que pouvaient porter ses contemporains et ceux du siècle suivant aux travaux de Tobias Stimmer. Et non des moindres, puisque le chroniqueur des artistes y retrace sa rencontre avec Pierre-Paul Rubens en 1637, lors d'un voyage effectué en compagnie de l'artiste sur le bateau reliant Utrecht à Amsterdam : Rubens rapporte à Sandrart les exercices et études qu'il a lui-même effectués en s'inspirant des dessins de Stimmer (*Fig.*6*).*

Fig. 6. Pierre-Paul Rubens
Balaam et son âne
(Dessin d'étude,
d'après la gravure 5).

auf einer so genannten Treckschüte auf der Fahrt von Utrecht nach Amsterdam befand, und dies Buch in Händen hatte, versicherte Rubens ihn, fass er in seiner Jugend fleißig darnach gezeichnet. Ferner gab er allerleien Sinnbilder von eigner Erfindung unter dem Titel: "Icones affatorae" 1591 in Strassburg bei gedachtem Jobin heraus. Unter seinen Gemälden, war ein Marcus Curtius zu Schaffhausen an der Wand gemalt, berühmt: Er war so hervorragend, und mit so gutter Haltung gemacht, das es schien, als wollte er auf die vorbengehenden mit seinem Pferde hinab springen.

[89] GANZ, Paul, *Geschichte der Kunst in der Schweiz*, p. 551: *Sein meisterverbreites Werk, die große Bilderbibel von 1576 (Basel, bei Thomas Gwarin), die Sandrart die Lehrschule von Rubens nennt, ist eine einmalige Leistung, die Amann vergeblich zu erreichen suchte.*

Le catalogue de la vente de la succession de Joseph Paelinck[90], en 1860, mentionne un exemplaire des *Neue künstliche Figuren*, relié, en bon état, et relève la qualité des gravures de l'ouvrage.

Ces gravures, réalisées au début de la seconde moitié du XVI[e] siècle, sont représentatives de l'art maniériste pratiqué dans les pays du Rhin, entre la Rhénanie, l'Alsace et le pays de Bade, la Suisse.[91] L'influence italienne est marquée, notamment par la connaissance qu'avait Tobias Stimmer des grands de la peinture italienne de la Renaissance. Stimmer a développé une approche toute personnelle des jeux d'ombres et de lumière, ainsi qu'une spatialité découlant à la fois des angles de perspectives et du mouvement des personnages.[92]

[90] Joseph Paelinck (1781-1839), peintre belge, auteur de portraits et de sujets religieux. Il fut élève de Jacques-Louis David en 1802.

[91] VOOLMER, Hans, *Tobias Stimmer*, in Thieme-Becker, p. 58: *Im Gleichen Jahr erschienen bei Gwarin seine Bibelillustrationen, mit denen er durch die Fülle des Neuen in Auffassung der Szenen und Wahl und Komposition des dekorativen Apparats auf lange Zeit hinaus schulbildend wirkte.*

[92] BENDEL, Max, *op. cit.*, p. 90: *Jedem Holschnitt des Buches ist eine fünf- bis achtzeilige Strophe von Fischart, den Inhalt erläuternd, beigefügt. Das Werk enthält 170 in acht verschiedene Einfassungen gesetzte Holzschnitte, von denen einer wiederholt ist. In diesen Holzschnitten zeigt uns Stimmer, dass er der Lösung des Licht- und Raumproblems immer näherkommt, wie der neue Stil bei ihm zur Selbstverständlichkeit wird. Die bei den früheren Holzschnittwerken schon erwähnte Kompositionsschemen führt er hier zur Vollendung.*

I.2.2. Les illustrations du « Flavius-Josèphe » et de la Bible de 1578.

- **Le « Flavius-Josèphe »**

> *« Quels furent ses sentiments quand il vit apparaître ensuite les dépouilles prises aux Juifs et notamment le mobilier du Temple ? Aucune émotion ne perce dans son récit quand il énumère celui-ci : la lourde table en or -celle des pains de proposition-, le chandelier d'or à sept branches et, pour finir, un ou plusieurs rouleaux de la Tora.*[93] *»*

« Rien n'était plus vénérable aux yeux des Anciens que l'antiquité des origines. Une histoire de cinq mille ans était propre à les impressionner ; c'est ce que recherchait Josèphe en intitulant son ouvrage « Antiquités Judaïques ». Le résultat est une œuvre monumentale - vingt livres, soixante mille lignes- achevée la 13e année du règne de Domitien et la 56e de la vie de l'auteur, c'est-à-dire en l'an 93.[94] *»*

« En 1574, Theodosius Rihel[95] *publia une nouvelle version plus complète de l'œuvre de Josèphe, traduite par Conrad Lautenbach, pasteur de Hunawihr. Ce livre comprenait l'histoire des Juifs, la guerre juive et la destruction de Jérusalem, la défense contre Apion et le Livre des Macchabées. Lautenbach traduisit également la version ultérieure de la guerre juive qui était attribuée à Hégésippe comme autre auteur. Il y avait en tout quatorze éditions de ces traductions de Lautenbach. La plupart d'entre elles étaient abondamment illustrées : l'édition complète fut faite par Tobias Stimmer. Ces traductions reflètent la fascination exercée par l'histoire du peuple juif.*[96] *»*

« Depuis que ses traductions s'étaient répandues, Flavius-Josèphe était pour toute l'Europe chrétienne l'auteur d'une histoire « après l'Ecriture Sainte préférable à toutes les autres histoires », en quelque sorte un « cinquième Evangile ». Les éditions se multipliaient, certaines agrémentées d'admirables gravures. Sans doute la Contre-Réforme fit-elle de lui plutôt le « cinquième Evangile des protestants », mais il demeura jusqu'au siècle dernier [XIXe siècle] l'historien de l'Antiquité le plus lu. Non seulement chaque roi d'Europe en possédait de magnifiques exemplaires, mais chaque foyer bourgeois avait aussi le sien.[97] *»*

---

[93] HADAS-LEBEL, Mireille, *Flavius-Josèphe*, p. 215.
[94] HADAS-LEBEL, Mireille, *op. cit.*, p. 250.
[95] GUGGISBERG , Hans, « Zur Basler Buchproduktion in konfessionellen Zeitaltern – illustrierte Bücher », in *Tobias Stimmer, catalogue Bâle*, 1984, p. 178: *Theodosius Rihel machte kein geringeres Geschäft mit der Herausgabe der Jüdischen Geschichte des Flavius Josephus als mit Titus Livius. 14 Ausgaben mit den Holzschnitten Stimmers sind bekannt, die in den Jahren 1574, 1575, 1578, 1581, 1590, 1592, 1597, 1601, 1603, 1609, 1611, 1612, 1617 und 1630 erschienen sind.*
[96] De KROON, Marijn, LIENHARD, Marc, *Horizons européens de la Réforme en Alsace*, p. 22.
[97] HADAS-LEBEL, Mireille, *op. cit.*, p. 268.

Flavius Josèphe, référence à travers les âges

Répondant à une demande du public et parallèlement à la diffusion des versions imprimées de la Bible, les éditeurs ont multiplié les versions illustrées des œuvres de Flavius Josèphe. Ses écrits ne sont pas mentionnés dans la Bible, puisqu'il est postérieur à la naissance du Christ. Titus Flavius Josèphe, Joseph fils de Matthias, est un historien romain, d'origine juive, né en 37 ou 38 ap. JC, mort à Rome vers 100. Il a participé aux événements de la grande révolte judéenne en 66, et s'est mis au service des Romains lors du siège de Jérusalem en 70. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages portant sur l'histoire du peuple juif[98], s'inspirant essentiellement des écrits bibliques, mais aussi des traditions araméennes et grecques. La tradition chrétienne a transmis l'œuvre de Flavius Josèphe, la considérant longtemps comme un complément de la Bible. La majorité de ses œuvres a pu être conservée, et leur diffusion s'inscrivait dans le cadre d'une culture humaniste.

Ses principaux ouvrages, les *Antiquités Judaïques* et *La Guerre des Juifs contre les Romains*, ont été illustrés par Tobias Stimmer pour l'imprimeur bâlois Theodosius Rihel, la première édition datant de1574[99]. Cette version était recherchée par les collectionneurs : le testament de Rembrandt fait mention d'un exemplaire de l'édition du *Flavius Josèphe* illustré par Tobias Stimmer.

Les textes de Flavius Josèphe ont fait l'objet de nombreuses études jusqu'au XXI^{e} siècle, dont les plus récentes sont dues à Henry St. John Thackeray (savant anglais, décédé en 1930) ou à Etienne Nodet (dominicain, professeur à l'Ecole biblique de Jérusalem). Ce dernier, dans l'introduction des *Antiquités Juives* relève la place de ces écrits dans la culture chrétienne[100]. Cet engouement pour la littérature de *Flavius Josèphe* se retrouve également outre-Manche jusqu'au XVIII^{e} siècle : « Dans mon pays, il fut un temps où dans presque chaque demeure on pouvait trouver deux livres, la Bible et les œuvres de Josèphe ».[101] Un *Dictionnaire abrégé* a paru à Paris en 1766, en vue d'aider à la compréhension de l'ouvrage.[102]

La B.N.U.S. (Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg) possède six exemplaires des différentes éditions de cet ouvrage illustré par Stimmer (*Fig.7)*. Dans cet ouvrage, il s'agit d'une série d'illustrations différentes de celle des *Neue* k*ünstliche Figuren*, d'un format légèrement supérieur, et dont la finesse du dessin est accentuée en comparaison du format plus réduit de la série des *Neue künstliche Figuren*. La consultation d'un exemplaire de l'édition de 1603 (référence BNUS R10.806) permet d'établir un inventaire des gravures de

[98] Henry St. John THACKERAY, *Flavius Josephe…, op. cit.*, p. 32 : "Les *Antiquités* étaient destinées à montrer la grandeur de la nation juive au monde gréco-romain en exposant l'ancienneté et la gloire de son histoire ».

[99] Le *Flavius Josèphe* a paru en 1574, les *Neue künstliche Figuren* en 1576, et la *Biblia Sacra* en 1578.

[100] Etienne NODET, *Les Antiquités Juives*, Paris, Cerf, 1990, introduction : *Côté chrétien, depuis l'apparition de l'imprimerie et de traductions en langues vernaculaires qui suivirent rapidement, les Antiquités ont retrouvé le rôle de source biblique et historique pour grand public qu'elles avaient dans la chrétienté antique, grecque, puis latine à partir d'une traduction de Cassiodore au VI^{e} siècle.*

[101] Henry St. John THACKERAY, *Flavius Josephe…, op. cit*, p. 2.

[102] *Dictionnaire abrégé de la Bible, pour la connaissance des tableaux historiques tirés de la Bible même, et de Flavius Josephe*, Paris, D. de Boubers, 1766.

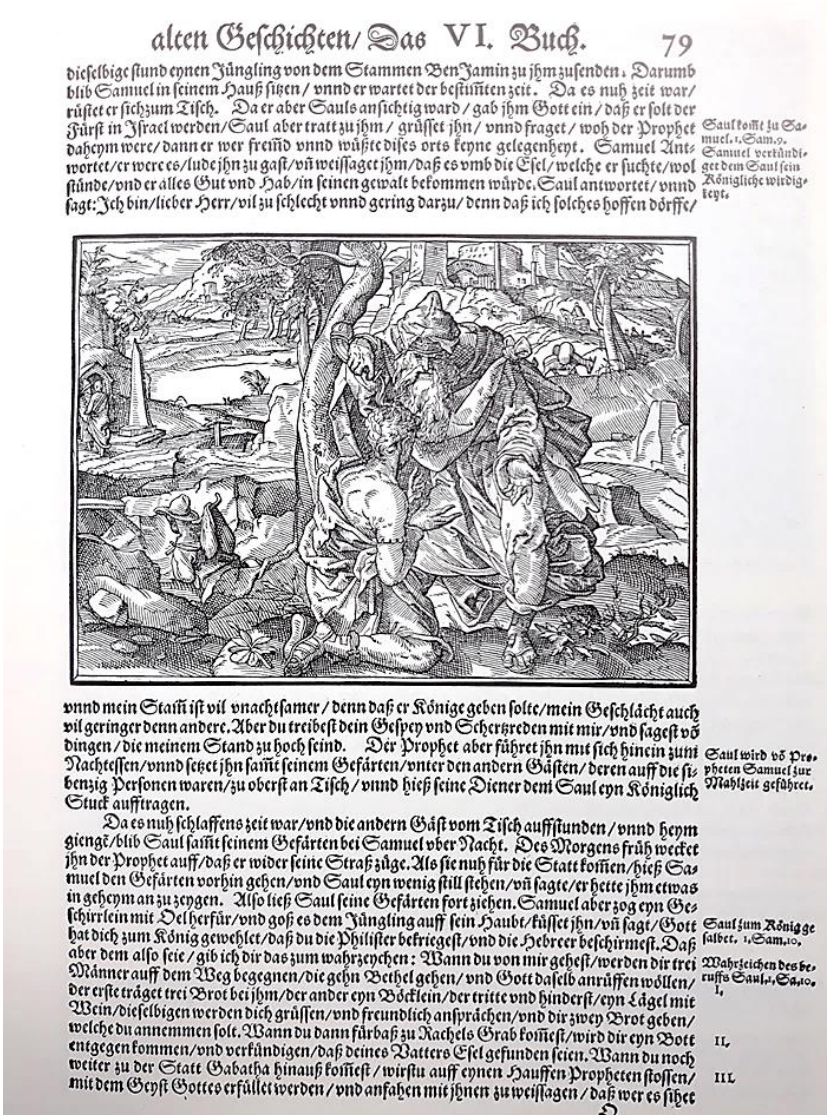
Stimmer illustrant le texte allemand. L'ouvrage contient 80 gravures originales, dont 8 reprises (gravures figurant deux ou trois fois pour illustrer un épisode différent par une scène de bataille). Les scènes illustrées dans les *Neue künstliche Figuren* (169 gravures) ne se retrouvent pas toutes dans le *Flavius-Josèphe* (80 gravures insérées dans le texte) : 45 gravures illustrent les mêmes épisodes dans les deux ouvrages, alors que 21 gravures du *Flavius-Josèphe* ne figurent pas dans les *Neue künstliche Figuren*. Le *Flavius-Josèphe* présente également 18 gravures dont l'épisode n'est pas identifiable, soit des représentations de paysages, ou des vues de batailles ou d'assauts. La composition des épisodes communs aux deux ouvrages n'est jamais totalement identique : certaines compositions sont inversées, le personnage de droite passe à gauche, ou celui vu de dos devient visible de face (*la tentation d'Adam, le combat entre David et Goliath*) ; les décors sont simplifiés (*mort de Sisera*), ou bien enrichis ; les formes générales des éléments représentés différent (*la tour de Babel*) ; la tonalité générale se resserre (*l'onction de Saül*).

Le format est également déterminant, notamment quant à la précision du trait et des détails : les illustrations du *Flavius Josèphe* mesurent 15 cm en largeur sur 11 cm en hauteur, alors que celles des *Neue künstliche Figuren* se limitent à 8,3 cm sur 6 cm (sans l'encadrement).

Les scènes de violence, de meurtre, de combat ou de bataille représentent l'un des thèmes fort en vogue dans les représentations artistiques à la Renaissance, et les récits bibliques en constituent une source d'inspiration inépuisable pour les artistes. Le *Flavius Josèphe* n'échappe pas à l'inspiration de Tobias Stimmer, qui intègre ces scènes dans les illustrations du texte ancien. Parmi les 80 illustrations de l'ouvrage qui a été consulté, les scènes de meurtre, de combat et de bataille[103] représentent 16 illustrations (pour s'inscrire dans la comparaison avec *l'Ancien Testament* et les *Neue künstliche Figuren*, l'énumération des épisodes suit celui de l'Ancien Testament, et n'intègre pas les 6 scènes « violentes » de la fin des *Antiquités Juives*). Quatre illustrations de batailles sont reprises en *réemploi*[104].

[103] Voir annexe 8.

[104] Pour l'usage du réemploi des gravures, voir Cécile DUPEUX, *L'imaginaire strasbourgeois. La gravure dans l'édition strasbourgeoise. 1470-1520*, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 1989.



alten Geschichten/ Das VI. Buch. 79

dieselbige stund eynen Jüngling von dem Stammen Ben Jamin zu jhm zusenden. Darumb blib Samuel in seinem Hauß sitzen/ vnnd er wartet der bestimmten zeit. Da es nuh zeit war/ rüstet er sich zum Tisch. Da er aber Sauls ansichtig ward/ gab jhm Gott ein/ daß er solt der Fürst in Israel werden/ Saul aber tratt zu jhm/ grüsset jhn/ vnnd fraget/ woh der Prophet daheym were/ dann er wer freimd vnnd wüßte dises orts keyne gelegenheyt. Samuel Antwortet/ er were es/ lude jhn zu gast/ vñ weissaget jhm/ daß es vmb die Esel/ welche er suchte/ wol stünde/ vnd er alles Gut vnd Hab/ in seinen gewalt bekommen würde. Saul antwortet/ vnnd sagt: Ich bin/ lieber Herr/ vil zu schlecht vnnd gering darzu/ denn daß ich solches hoffen dörffe/

Saul kompt zu Samuel. 1. Sam. 9.

Samuel verkündiget dem Saul sein Königliche würdigkeyt.

vnnd mein Staim ist vil vnachtsamer/ denn daß er Könige geben solte/ mein Geschlächt auch vil geringer denn andere. Aber du treibest dein Gespey vnd Schertzreden mit mir/ vnd sagest vō dingen/ die meinem Stand zu hoch seind. Der Prophet aber führet jhn mit sich hinein zum Nachtessen/ vnnd setzet jhn saimt seinem Gefärten/ vnter den andern Gästen/ deren auff die sibenzig Personen waren/ zu oberst an Tisch/ vnnd hieß seine Diener dem Saul eyn Königlich Stuck auffragen.

Saul wird vō Propheten Samuel zur Mahlzeit gefähret.

Da es nuh schlaffens zeit war/ vnd die andern Gäst vom Tisch auffstunden/ vnnd heym giengē/ blib Saul saimt seinem Gefärten bei Samuel vber Nacht. Des Morgens früh wecket jhn der Prophet auff/ daß er wider seine Straß züge. Als sie nuh für die Statt komen/ hieß Samuel den Gefärten vorhin gehen/ vnd Saul eyn wenig still stehen/ vñ sagte/ er hette jhm etwas in geheym an zu zeygen. Also ließ Saul seine Gefärten fort ziehen. Samuel aber zog eyn Geschirrlein mit Oel herfür/ vnd goß es dem Jüngling auff sein Haubt/ küsset jhn/ vñ sagt/ Gott hat dich zum König gewehlet/ daß du die Philister bekriegest/ vnd die Hebreer beschirmest. Daß aber dem also seie/ gib ich dir das zum wahrzeychen: Wann du von mir geheyst/ werden dir drei Männer auff dem Weg begegnen/ die gehn Bethel gehen/ vnd Gott daselb anrüffen wöllen/ der erste träget drei Brot bei jhm/ der ander eyn Böcklein/ der tritte vnd hinderst/ eyn Lägel mit Wein/ dieselbigen werden dich grüssen/ vnd freundlich ansprächen/ vnd dir zwey Brot geben/ welche du annemmen solt. Wann du dann fürbaß zu Rachels Grab komest/ wird dir eyn Bott entgegen kommen/ vnd verkündigen/ daß deines Vatters Esel gefunden seien. Wann du noch weiter zu der Statt Gabatha hinauß komest/ wirstu auff eynen Hauffen Propheten stossen/ mit dem Geyst Gottes erfüllet werden/ vnd anfahen mit jhnen zu weissagen/ daß wer es sihet

Saul zum Könige salbet. 1. Sam. 10.

Wahrzeichen des beruffs Saul. 1. Sa. 10.

I.

II.

III.

Fig. 7. Tobias Stimmer, *L'onction de Saül par Samuel,* (in « Flavius-Josèphe », 1609, 36 x 22,5 cm, Strasbourg).

La Bible de 1578.

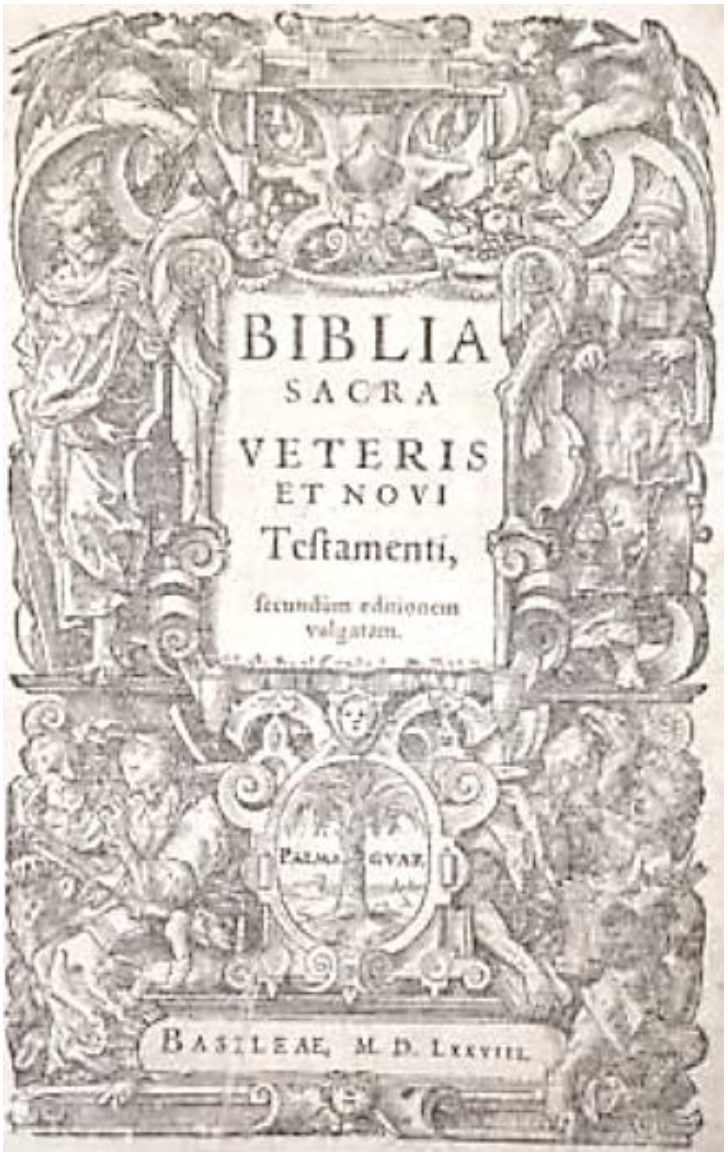


Fig. 8. Tobias Stimmer, *Frontispice de l'édition de 1578*, Bâle, chez Thomas Gwarin).

Une première édition de la *Biblia Sacra Veteris et Novi Testamenti Secundum Editionem Vulgatam* a paru à Bâle en 1576, contenant des gravures de petit format réalisées par Tobias Stimmer (*Fig.8)*. L'édition illustrée de 1578, publiée par Thomas Gwarin à Bâle, incluant l'Ancien Testament, les livres des Prophètes et des Macchabés, comporte 190 gravures de Stimmer. Le frontispice comporte la *palme*, marque d'imprimeur de Gwarin.

La B.N.U.S. possède un exemplaire de cette édition (cote E.104.200 – 1590). La date de publication (1590) figure sous la *palme*, marque de l'imprimeur Thomas Gwarin. Cet ouvrage comporte l'ensemble des livres de l'Ancien Testament, en latin, selon la *Vulgate* (« secundum Editionem Vulgatam). Les gravures sont insérées dans le texte. Quelques gravures diffèrent de celles des *Neue künstliche Figuren*, refaites sans doute en raison de l'usure des

originaux (*Joseph et la femme de* Potiphar, correspondant à la gravure 31, Le *grand-prêtre*, correspondant à la gravure 51). Plusieurs gravures sont également insérées à deux reprises. Il apparaît clairement que les gravures de la *Biblia Sacra* constituent un réemploi des gravures originales des *Neue künstliche Figuren* : en effet, la date de parution de cette Bible est postérieure, et l'impression est de qualité moindre due à une usure certaine des bois originaux. Il faut souligner que l'imprimeur possédait l'ensemble des bois gravés, et qu'il lui était loisible de les réutiliser ou de les transmettre à d'autres imprimeurs.

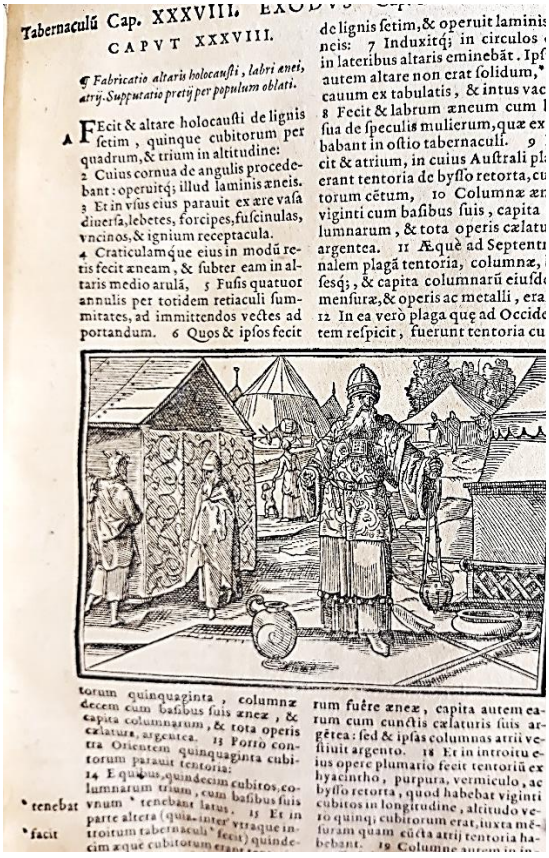
Le *Nouveau Testament (*« Das Newe Testament ») fut imprimé par Tiebold Berger à Strasbourg en 1576, dans la version de Luther (Trad. de "Testamentum novum"). (B.N.U.S. cote : R.100.992). Une version en latin du *Novum Testamentum* a été publiée par Theodosius Rihel à Strasbourg en 1576 (exemplaire au British Museum).

Dei erat sculpta in tabulis. 17 Audiens autem Iosue tumultum populi vociferantis, dixit ad Moysen: Vlulatus pugnæ auditur in castris.
18 Qui respondit: Non est clamor adhortantium ad pugnam, neq; vociferatio compellentium ad fugam sed vocem cantantium ego audio.
19 Cúmque appropinquasset ad castra, vidit vitulum, & choros: iratúsque valde, proiecit de manu tabulas & confregit eas ad radicem montis

20 Arripiénsq; vitulum quem fecerant, combussit, & contriuit vsque ad puluerem, quē sparsit in aquam, & dedit ex eo potum filiis Israel.
21 Dixitque ad Aaron: Quid tibi fecit hic populus, vt induceres super eum peccatum maximum?
22 Cui ille respondit: Ne indignetur dominus meus: tu enim nosti populum istum, quòd pronus sit ad malum. 23 Dixerunt mihi: Fac nobis deos, qui nos præcedant: huic enim Moysi, qui nos eduxit de Terra Ægypti, nescimus quid acciderit.
24 Quibus ego dixi: Quis vestrum habet aurum? Tulerunt, & dederunt mihi: & proieci illud in ignem, egressusque est hic vitulus. 25 Videns ergo Moyses populum, quòd esset nudatus (spoliauerat enim eum Aaron propter ignominiam sordis,

nat vir gladium super femur suum: ite, & redite de porta vsque ad portam, per medium castrorum, & occidat vnusquisq; fratrem, & amicum, & proximum suum. 28 Fecerúntque filij Leui iuxta sermonem Moysi, cecideruntque in die illa quasi triginta' tria millia hominum.
29 Et ait Moyses: Consecrâstis manus vestras hodie Domino, vnusquisque in filio, & in fratre suo, vt vobis detur benedictio. 30 Facto autem altero die, loquutus est Moyses ad populum: Peccâstis peccatum maximum: ascendam ad Dominum, si quo modo quiuero eum deprecari pro scelere vestro. 31 Reuersusque ad Dominum, ait: Obsecro, peccauit populus iste peccatum maximum, fecerúntque sibi deos aureos: 32 Aut dimitte eis hanc noxam: aut si non facis, dele me de li-

Fig. 9. Tobias Stimmer,
Moïse brise les Tables de la Loi,
(in « Biblia Sacra », 1578)



Tabernaculũ Cap. XXXVIII. EXODVS

CAPVT XXXVIII.

Fabricatio altaris holocausti, labri æneí, atrij. Supputatio pretij per populum oblati.

FEcit & altare holocausti de lignis setim, quinque cubitorum per quadrum, & trium in altitudine:
2 Cuius cornua de angulis procedebant: operuitq; illud laminis æneis.
3 Et in vsus eius parauit ex ære vasa diuersa, lebetes, forcipes, fuscinulas, vncinos, & ignium receptacula.
4 Craticulam q́ue eius in modũ retis fecit æneam, & subter eam in altaris medio arulã, 5 Fusis quatuor annulis per totidem retiaculi summitates, ad immittendos vectes ad portandum. 6 Quos & ipsos fecit

de lignis setim, & operuit laminis neis: 7 Induxitq; in circulos in lateribus altaris eminebãt. Ipse autem altare non erat solidum, cauum ex tabulatis, & intus vac
8 Fecit & labrum æneum cum sua de speculis mulierum, quæ ex babant in ostio tabernaculi. 9
cit & atrium, in cuius Australi pl
erant tentoria de bysso retorta, cu
torum cẽtum, 10 Columnæ æ
viginti cum basibus suis, capita
lumnarum, & tota operis cælatu
argentea. 11 Æquè ad Septentri
nalem plagã tentoria, columnæ,
sesq;, & capita columnarũ eiusd
mensuræ, & operis ac metalli, era
12 In ea verò plaga quę ad Occide
tem respicit, fuerunt tentoria cu

torum quinquaginta, columnæ decem cum basibus suis æneæ, & capita columnarum, & tota operis exlatura, argentea. 13 Porro contra Orientem quinquaginta cubitorum parauit tentoria:
14 E quibus, quindecim cubitos, columnarum trium, cum basibus suis
tenebat vnum tenebant latus. 15 Et in parte altera (quia inter vtraque introitum tabernaculi facit) quindecim æque cubitorum erant

rum fuêre æneæ, capita autem earum cum cunctis cælaturis suis argẽtea: sed & ipsas columnas atrii vestiuit argento. 18 Et in introitu eius opere plumario fecit tentoriũ ex hyacintho, purpura, vermiculo, ac bysso retorta, quod habebat viginti cubitos in longitudine, altitudo vero quinq; cubitorum erat, iuxta mẽsuram quam cũcta atrij tentoria habebant. 19 Columnæ autem in

Fig. 10. Tobias Stimmer, *Le grand-prêtre*
(in « Biblia Sacra » 1578).

I.3. Les influences et le maniérisme.

Fig. 11. Tobias Stimmer, *La Justice,*
(maquette de vitrail – vers 1570, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).

❖ Le Voyage en Italie.

Dans une publication consacrée en l'an 2000 à l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, récente contribution mentionnant Stimmer, l'auteur, Günther Oestmann présente brièvement quelques éléments biographiques de l'artiste et rappelle l'hypothèse d'un voyage de Stimmer en Italie, notamment à Venise. Il précise d'emblée que l'hypothèse de ce voyage a fait l'objet de diverses interprétations (*vieldiskutierte Italienreise)* dans la littérature portant sur l'artiste. Ainsi, August Stolberg relie certains aspects du *Colorito* (« *Colorit* ») à un séjour à

Venise. Max Bendel évoque une période de compagnonnage avec Zelotti à Murano : *« Als Stimmer Ende der fünfziger Jahre nach Venedig kam und dann einige Jahre später, wohl 1562/63 von Como aus, oberitalienische Kunst kennenlernte, war das Neue schon allgemein eingeführt ».*[105] Plus loin, Bendel poursuit (sans citer de sources) : *« In Venedig sah Stimmer die Fresken Veroneses und Zelotti am Palazzo Trevisan in Murano, die sehr früh zugrunde gingen ».*[106] Il semblerait bien que Max Bendel s'appuie sur des parentés qu'il relève entre les fresques de la maison *Zum Ritter* de Schaffhausen avec les peintures du Palazzo Trevisan de Murano connues seulement par des gravures de Zanetti, de Zelotti et de Véronèse, présentant ainsi l'hypothèse de sa collaboration avec Zelotti. L'interprétation de Margarete Barnas[107] découle de comparaisons stylistiques et ne peut être confortée.[108] D'après celle-ci, les motifs exécutés renvoient sans doute aux prédécesseurs vénitiens, cependant la recherche de Bendel sur la participation de Stimmer aux fresques de Murano ne peut être déterminée comme valable sans preuve documentée. Il existe bien une gravure représentant une vue de Venise produite par Stimmer, mais il s'agit de Hans Christoph Stimmer, le plus jeune frère de Tobias[109]. Cette gravure a-t-elle pu entraîner une confusion dans l'historiographie de cette période ? Ou s'agissait-il, pour certains auteurs, d'apporter un élément, certes non-vérifié, pour embellir une biographie ?

Toutes ces hypothèses ne s'appuient sur aucun élément tangible, et ressortent de l'obscurité qui entoure son apprentissage et ses premières années d'activité, au gré des auteurs. Dans l'article consacré à Stimmer sur le site AKL (*Allgemeines Künstlerlexikon*), l'auteur précise que certaines hypothèses énoncées ne peuvent être éclairées.[110] Et pour sa part, Günther Oestmann avance l'impossibilité de fonder de telles sources sur la seule analyse stylistique : *Eine über die Stilkritik hinausgehende Klärung des Problems erscheint Aufgrund der Quellenlage nicht möglich.*[111]

L'hypothèse d'une collaboration de Stimmer avec Zelotti ne s'appuie sur aucune source connue. Vasari cite cet artiste au Livre VIII, dans la biographie consacrée à *Michele Sanmicheli*, sous le nom de *Battista Farinato*, dit *Zelotti* :

> *« Battista da Verone, toujours appelé ainsi hors de sa ville, après avoir appris les premiers éléments de la peinture chez un oncle à Vérone, entra à Venise dans l'atelier du*

---

[105] BENDEL, Max, *op. cit.,* p. 48.

[106] Le *Palazzo Trevisan* de Murano est dans un tel état d'abandon qu'il n'est pas possible d'y trouver trace des fresques dont parle Bendel.

[107] BARNASS, Margarete, « Tobias Stimmer und Tintoretto", in *Oberrheinische Kunst*, et *Die Bibelillustration Tobias Stimmer.*

[108] OESTMANN, Günther, *Die astronomische Uhr…*, p. 43 (note 40): *Seine Interpretation, dass die italienischen und niederländischen Einflüsse « vor dem in seinen Werken lebenden, kraftvollen, naturnahen, bodenständige Geiste" zurücktreten, muss jedoch ebenso wie den zu weitgehenden Spekulationen von Bendel und Barnass Skepsis eigebracht werden.*

[109] Hans Christoph Stimmer, (1549 – 1578), graveur (monogramme CS).

[110] SCHULZ, Fritz Tr., *Stimmer, Tobias,* (Artikel aus Thieme-Becker): *Das Dunkel seiner Jugendjahre nach beendeter Lehrzeit (um 1556) wird durch Annahme weder einer Beschäftigung bei dem Zürcher Hans Asper (Haendcke, Esher), noch einer Gesellenarbeit in Zelottis Werkstatt (1557/59) an den Fresken des Palazzo Trevisan in Murano (Bendel) aufgehelt.*

[111] OESTMANN, Günther, *op. cit.,* p.43.

grand Titien auprès duquel il est devenu excellent. Dès sa jeunesse, à Thiene, sur le territoire de Vicence, dans le palais du trésorier de l'armée Portesco, il peignit en compagnie de Paolino [Véronèse] un grand nombre de figures qui leur acquirent à tous deux crédit et réputation. Ensemble, ils firent beaucoup de fresques au palais de la Soranza à Castelfranco, où ils avaient été envoyés par Michele Sanmicheli qui les aimait comme des fils. Ils décorèrent encore ensemble la façade du palais de messire Antonio Cappello, sur le Grand Canal à Venise, et le plafond de la salle du Conseil des Dix en se répartissant entre eux les différents panneaux. Peu après, Battista, appelé à Vicence, y travailla beaucoup, ainsi que dans les environs. Dernièrement, il a peint sur la façade du Mont-de-Piété un grand nombre de nus plus grands que nature en diverses attitudes, merveilleusement dessinés, et cela en si peu de mois que c'en est stupéfiant. S'il a fait tout cela alors qu'il n'a pas dépassé trente ans, que ne peut-on espérer de lui dans le cours de sa vie ?[112] »

Parmi les artistes qui auraient pu influencer Stimmer, on trouve, dans la littérature allemande consacrée à Stimmer, des grands noms de la peinture vénitienne du XVI^e^ siècle : Tiziano Vecellio, dit Titien (1488-1576), Paulo Véronèse (1528-1588), Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1518-1594), tous trois actifs à Venise durent la période pendant laquelle Stimmer est censé avoir séjourné dans cette ville. Rien ne permet d'affirmer que Stimmer ait pu rencontrer ces artistes, ni même voir leurs œuvres. Quant à Zelotti, auteur également de quatre panneaux d'écoinçons au plafond d'une salle de la Bibliothèque Marciana à Venise, sa *Vie* racontée brièvement par Vasari ne contient aucun élément se rapportant à une collaboration avec Stimmer.

Postérieurement à cet hypothétique voyage de Stimmer dans la *Sérénissime*, il faut mentionner le séjour qu'il a effectué à Côme en 1569-1570, à la demande de l'éditeur bâlois Pietro Perna, en vue de relever en dessins les tableaux de la collection de portraits d'hommes célèbres de l'historien Paolo Giovio (Paul Juve).[113] Stimmer prend copie des portraits de la collection de Giovio d'après les œuvres de Mantegna, Bellini, Raphaël, Titien, Vasari, etc… Cette collection, dispersée par les héritiers à la mort de Giovio, a fait l'objet de reproductions, dont la série de portraits accrochés en hauteur dans la grande galerie du Musée des Offices à Florence.

[112] VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres…,* livre VIII, p. 217-218.

[113] POMMIER, Edouard, *Comment l'art devient l'Art*, p. 395 : *L'entreprise [l'histoire des hommes célèbres de P. Giovio] fut menée à bien après la mort de Giovio, alors que sa collection se trouvait déjà dans un état de semi-abandon, par un imprimeur originaire de Lucques, Pietro Perna, établi à Bâle en 1542, à la suite de sa conversion au calvinisme. Après avoir envoyé à Côme le graveur Tobias Stimmer pour copier les portraits de sa collection, il publie deux volumes d'« Elogia » illustrés, en 1572 (avec 143 notices de souverains et d'hommes de guerre) et en 1577 (avec 159 notices, en majorité de philosophes, d'hommes de lettres et de juristes).*

Fig. 12. Tobias Stimmer,
Frontispice de l'ouvrage de Paulo Giovio.

Günther Oestmann mentionne ce séjour, introduisant sa phrase par le mot *sicher* et nuançant néanmoins par la formule *wahrscheinlich.*[114] Ces portraits d'hommes célèbres ont paru à Bâle (*Fig.12*) : « Im Jahre 1575 kam endlich seit langem vorbereitete Ausgabe der « Elogia Virorum illustrium » des Paolo Jovio bei Peter Perna in Basel heraus ».*[115]*

Pour conclure le débat sur le ou les séjours de Stimmer en Italie, il est tout-à-fait raisonnable de se rallier à la pensée de François Ritter :

> *« Stimmer a certainement subi l'influence de l'Italie. On sait que vers 1570, il a fait un séjour à Côme et qu'il en a rapporté pour ses gravures sur bois des dessins exécutés dans la galerie de tableaux de l'évêque Paolo Giovio. D'après certains critiques cependant, il aurait séjourné aussi dans d'autres villes d'Italie. Grete Barnass par exemple, décelant dans la composition de Stimmer une influence de Tintoret, admet que*

[114] OESTMANN, Günther, *op. cit.*, p. 43: *Sicher ist nur, dass Stimmer wahrscheinlich 1569/70 im Auftrag des Basler Verlegers Pietro Perna nach Como reiste, um Zeichnungen von Portraits aus der Sammlung Paolo Giovios anzufertigen.*
[115] BENDEL, Max, *op. cit*, p. 89.

vers 1565 il a vécu à Venise, et qu'il y a été l'élève de ce maître.[116]*Mais pour plausibles qu'elles soient, toutes ces affirmations demeurent purement hypothétiques.*[117] »

On peut donc raisonnablement penser que le problème d'un voyage de Stimmer à Venise ou Mantoue (et pourquoi pas à Florence, où s'épanouit la ligne, fondement du *designo*, du dessin, comme le précise Erwin Panofsky[118]) ne constitue pas un enjeu de vérité historique : Tobias Stimmer, en homme instruit et curieux, a pu connaître de nombreuses œuvres de la Renaissance, et notamment des artistes maniéristes, par les *estampes* présentes dans les cours d'Europe. A Strasbourg même, des collections particulières ou publiques ont certainement été accessibles à l'artiste, et plus particulièrement en raison de la présence dans la ville d'artistes réputés, qui pouvaient avoir acquis de telles œuvres.[119]

L'artiste lyonnais Bernard Salomon, évoqué plus haut, a-t-il connu la même expérience du voyage italien ? Maud Lejeune évoque une situation semblable à celle de Stimmer, et tout en soulignant l'influence italienne, maintient le questionnement sur l'hypothèse d'un voyage en Italie.[120] Et ses propos, qui s'appliquent à Bernard Salomon, pourraient concerner tout aussi bien Tobias Stimmer.

❖ Tobias Stimmer, un artiste maniériste.

« Vers 1550, c'est le moment de la plus grande diffusion du maniérisme, et donc de sa plus grande activité. Les églises, les palais, les oratoires, se couvrent, murs après murs, de guerriers empanachés, de prophètes richement vêtus, de chevaux blancs qui se cabrent, d'agréables paysages où toujours

[116] En 1565, Tintoret est âgé de 46 ou 47 ans ; célèbre, il a remporté le contrat pour la décoration de la *Scuola Grande di San Rocco* à Venise.

[117] RITTER, François, *Histoire de l'imprimerie alsacienne au XV^e^ et XVI^e^ siècle*, p. 458.

[118] PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie*, p. 221 : *Tandis que l'art florentin est fondé sur le dessin, la fermeté plastique et la structure architectonique, l'art vénitien est fondé sur la couleur, l'atmosphère, la savoureuse pâte picturale et l'harmonie musicale. L'idéal florentin de la beauté a trouvé son expression exemplaire en des statues de David debout et fier, le vénitien en des tableaux de Vénus couchée.*

[119] HAUS, Anny-Claire (dir.), *Dürer, Baldung-Grien, Cranach l'Ancien*, p. 11 : *Les xylographies de Hans Baldung Grien et de Lucas Cranach l'Ancien, moins nombreuses dans le fond du musée [Cabinet des estampes et des dessins des Musées de la Ville de Strasbourg], révèlent une convergence d'intérêt dans les sujets abordés autant qu'un goût commun pour les suites, centrées sur la Passion du Christ, sur les grandes figures bibliques, les apôtres, les martyrs ou encore sur les saints relatés dans la « Légende Dorée ».*

[120] LEJEUNE, Maud, *op. cit.*, p. 175 : *L'influence italienne se ressent dans son œuvre à travers les nombreuses ruines et architectures antiques qui peuplent ses scènes, les toges dont il habille souvent ses personnages dans les suites pour la « Bible » (1553) et des « Métamorphoses » d'Ovide (1557). Habituellement, cette culture antique est acquise par l'entremise de voyages à Rome. Bernard Salomon a-t-il fait le voyage en Italie qui est le voyage par excellence des artistes ?... Si ce n'est pas le cas, Bernard Salomon a néanmoins une très bonne connaissance de l'architecture antique, qu'il a pu acquérir à Lyon où circulent à profusion les recueils de modèles, manuscrits ou imprimés, avec des architectures représentées dans les descriptions ou carnets de voyages de peintres : arcs, obélisques, colonnades, édicules, rotondes, et qui fournissent des motifs prêts à l'emploi.*

une ruine apparaît parmi les frondaisons, tandis que les voûtes se chargent de grotesques comme d'une végétation envahissante ».[121]

Fig.13. Tobias Stimmer, illustration du *Fechtbuch* de Joachim Meyer,
(gravure sur bois, in „Gründtliche Beschreibung der Kunst des Fechtens", 1570).

Dans un article paru en 1932, présentant une étude de dessins de Tobias Stimmer, l'historien de l'art François-Georges Pariset livre une introduction magistrale sur la place de Stimmer et le style qu'il a développé, entre Renaissance et baroque, introduisant la notion moderne de « maniérisme » et définissant ainsi le rôle de l'artiste dans le développement de cet art[122] :

« Les deux tendances du XVI^e^ siècle [Renaissance et maniérisme] trouvent en Tobias Stimmer un magnifique accord. Par ses portraits, par les bois de nombreuses publications, par tant de dessins, il continue la tradition de la Renaissance allemande. Il voit, il travaille comme les maîtres du début du XVI^e^ siècle. Il est l'héritier d'Holbein, de Dürer. »

« Mais à d'autres égards, il est déjà un des représentants du maniérisme. Du maniérisme et non du baroque. Trop souvent la critique d'art se paye de mots ; une formule, un système tiennent lieu de goût, de sens commun, et nous croyons innover en inventant une nouvelle théorie, en forgeant une nouvelle définition. Mais dans le cas présent, il ne s'agit pas de logomachie, ce mot de maniérisme, nous prétendons l'opposer à celui de baroque

[121] BRIGANTI, Giuliano, *op. cit.*, p. 94.
[122] PARISET, François-Georges, « Dessins de Tobias Stimmer », in *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art,* p.123.

dont Stolberg[123] dans son étude sur Stimmer se servait justement pour le caractériser. De nombreux travaux viennent de nous faire mesurer tout ce qui sépare le véritable art baroque, celui du XVII^e^ siècle, d'une forme d'art bien différente. Dans la nécessité où l'on se trouvait de bien marquer l'opposition, on a choisi, ou plutôt on a repris ce terme de « maniérisme » si caractéristique qu'il n'est plus péjoratif. Le style maniériste, aimable et spirituel, vif et parfois superficiel, parfois émouvant, a su plaire à une élite policée, brillante, érudite, à des cours somptueuses comme à de grands bourgeois ; il apparaît dès 1520, et c'est le style de Pontormo à Florence, de Salviati à Rome, du Rosso, de la première école de Fontainebleau ; mais il connaît une nouvelle vogue entre 1570 et 1610, il domine alors toute l'Europe de l'Italie à la Hollande. Zuccari[124] comme Johann von Aachen[125], Floris[126] et Sustris[127], Goltzius[128] et Bloemaert[129] représentent ce style brillant et supranational. De cette équipe, Tobias Stimmer fait aussi partie. Certaines de ses compositions architecturales ou ornementales le prouvent et surtout le cycle de l'horloge de Strasbourg où se révèle l'alliance de l'érudition et de l'art. »

Tobias Stimmer s'inscrit dans le grand courant maniériste qui, partant de l'Italie, va s'étendre à travers toute l'Europe, avec des implantations variables selon les pays, constituant, de fait, un des grands courants de l'art international développé à la Renaissance.[130] Très souvent, ces implantations sont liées à une pratique d'*art de cour*[131], notamment à la cour du

---

[123] L'ouvrage de Stolberg, *Tobias Stimmer – sein Leben und seine Werke*, constitue en 1932 la seule monographie publiée sur Stimmer.

[124] Federico Zuccari (1542-1609), peintre et architecte italien, un des maîtres du maniérisme romain dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle.

[125] Hans von Aachen (1552-1615), artiste maniériste allemand qui séjourna en Italie (1574 à 1588), à Rome puis à Venise, auprès du Tintoret. Il revint en Allemagne, comme l'un des plus importants portraitistes de son temps, et devint artiste de la cour de Rodolphe II.

[126] Frans Floris (1517-1570), peintre d'histoire de l'école d'Anvers.

[127] Friedrich Sustris (1540-1599), fils du peintre hollandais Lambert Sustris (actif à Venise pendant la période maniériste) ; artiste de la cour de William V, duc de Bavière, il est considéré comme l'un des principaux peintres maniéristes en Allemagne.

[128] Hendrik Goltz, dit « Goltzius » (1558-1617), peintre, dessinateur et graveur néerlandais ; ses gravures, reprenant ses propres œuvres ou les tableaux des grands peintres, ont assuré la diffusion du maniérisme en Europe.

[129] Abraham Bloemaert (1564-1651), peintre, graveur hollandais ; il exerça une très forte influence sur le développement de l'art pictural à Utrecht. Maître du « maniérisme du nord ».

[130] Maud Lejeune émet une analyse similaire dans son ouvrage portant sur Bernard Salomon (op*. cit.*, p. 187) : *De fait, Bernard Salomon travaille dans l'esprit des grands courants de l'art international. Il connaît les modèles allemands des grands et petits maîtres de l'Ecole de Nuremberg, reprend le « naturalisme » du peintre bâlois Hans Holbein, tire profit de l'héritage antique italien et des connaissances nouvelles en termes d'architecture, de dessins en perspective et d'anatomie. Il s'approprie la manière flamande en observateur animalier et dessinateur amoureux des vastes paysages, tout en reprenant à son compte le langage ornemental des peintres maniéristes italiens, en premier lieu de Rosso Fiorentino, mais aussi les formules idéales et classiques du Primatice, dont il tire une synthèse personnelle et originale dans un style épuré, raisonnable et fin, proche de la manière de Jean Cousin. Même dans le cas de copies de tableaux ou d'estampes en vogue, Bernard Salomon les réinvente librement et les marque de son empreinte.*

[131] FIGEAC, Michel, *Le prince et les arts à la fin du Moyen Âge*, p. 24 : *L'artiste de cour : la formation d'un statut reconnu et stable, fondé sur la réputation : Pour combler les goûts du bibliophile et du collectionneur, donner au cadre de vie princier le faste digne de son hôte et faire de la cour une illustration de la grandeur du prince, l'appel au talent des artistes était donc nécessaire. Il se manifesta en France et en Italie à partir du XIV^e^ siècle sous les formes de la commande d'œuvre - pratique la plus traditionnelle et la moins spécifique du milieu de cour – l'appel à des artistes invités pour des séjours temporaires auprès de la cour, et, de plus, par leur recrutement définitif,*

roi de France, François I[er], ou dans les cours de l'empire germanique.[132] Cependant, il existe également des centres maniéristes auprès des sphères de la bourgeoisie, soit dans certaines villes d'empire, soit, de façon plus importante, dans les centres urbains des Flandres, dont la pratique artistique découlait plus fortement des formes locales issues des *Primitifs.*[133] L'invention de l'imprimerie et les techniques de reproduction permettent la diffusion des œuvres à travers l'Europe.[134]

> *« L'essor de la technique de reproduction était bien antérieur : elle offrait aux artistes l'immense facilité de connaître et d'étudier des œuvres sans se déplacer, et c'est, semble-t-il, auprès de Raphaël que cet instrument de diffusion, déjà exploité par Mantegna, a été définitivement mis au point. D'autre part, l'estampe originale avait acquis ses lettres de*

qui transformait l'artiste itinérant, allant de commande en commande ou de chantier en chantier, en détenteur d'une charge, bénéficiant d'une rétribution fixe et de privilèges, et capable d'exercer le rôle de conseiller plus ou moins proche du prince si sa notoriété le permettait.

[132] BIALOSTOCKI, Jan, *Style et iconographie,* p. 36 : *Le Maniérisme se développa en Europe septentrionale souvent de façon parallèle à l'art de la Renaissance. De nouvelles formes et de nouvelles conceptions en matière architecturale commencèrent à se fixer profondément dans les pays de tradition gothique. La problématique du style artistique du XVI[e] siècle en Europe s'en trouve, par conséquent, extraordinairement compliquée. Dans certains cas, l'évolution de l'art, qui se faisait de manière naturellement indépendante, a subi une rupture artificielle, et de nouvelles tendances ont vu le jour. L'influence exercée, en France, par les artistes italiens travaillant à la cour de Fontainebleau, et les répercussions, à certains égards identiques, du mécénat royal et aristocratique sur l'art de l'Angleterre et de l'Espagne permirent l'introduction d'éléments étrangers dans l'art florissant de l'Europe septentrionale du XV[e] siècle. Si toutefois ces éléments l'emportaient sur l'art national par la maîtrise technique, la perfection de l'exécution, ils représentaient, dans leurs caractéristiques, des différences tout-à-fait essentielles.*

[133] BIALOSTOCKI, Jan, *op. cit.*, p. 37 : *Alors que l'art hollandais exerça une influence considérable sur l'art italien au XV[e] siècle, la tendance s'inversa au cours du siècle suivant et l'influence italienne devint prépondérante. L'art de la Renaissance italienne se propagea partout en Europe sous la forme du Maniérisme tardif, dans des œuvres dont les traits dominants reflétaient cette volonté de maestria dans l'exécution, ou dans un style qui interprétait les formes classiques de manière libre et subjective. Le retour à des tendances médiévales, qui, chez les artistes maniéristes transalpins, se traduisait par la recherche du détail et par l'expressivité dans le traitement des formes, représentait, dans l'art d'importation, une caractéristique extrêmement attachante, qui comblait naturellement le goût des maîtres nordiques, jusqu'alors rompus au système du gothique tardif (qui était encore pour eux de tradition).*

[134] WOOLLEY, Alexandra, *op. cit.*, p. 61 : *Avec l'avènement de l'imprimerie et le développement du marché des images, l'estampe normalise progressivement la culture visuelle de l'Europe. D'Allemagne, il ne faut que peu de temps pour que la technique se répande. Ceux qui détiennent les secrets du métier parcourent l'Europe dès les années 1460-1470, prêts à vendre leur savoir à de riches clients désireux d'acquérir cette nouvelle forme de communication. En Allemagne, en Italie, aux Pays-Bas ou encore en France, de grands centres d'imprimerie s'installent dans des foyers artistiques tels que Nuremberg, Venise, Anvers ou Paris, créant un climat d'innovation tant technique que créatif. L'estampe, reproductible à l'infini, offre une manne visuelle qui constitue un répertoire d'œuvres non seulement pour les ateliers, mais aussi pour les curieux et les savants, touchant peu à peu toutes les strates de la population.*

Dès les années 1460-1470, la gravure commence à être diffusée en Allemagne, où le marché de l'estampe s'organise grâce aux échanges commerciaux le long du Rhin. Loin de se limiter aux seules xylographies de dévotion, de nouveaux commanditaires issus de la noblesse ou de la bourgeoisie recherchent des images de sujets profanes souvent liés à la littérature contemporaine.

A Strasbourg, Mayence, Nuremberg ou Bâle, des graveurs et des éditeurs s'installent et se lient avec les milieux artistiques et intellectuels, favorisant le foisonnement culturel de ces villes qui furent les premières à diffuser les idées humanistes et préparèrent aussi la Réformation.

noblesse avec Schongauer pour les gravures sur cuivre et Dürer – dont l'Apocalypse date de 1498 – pour la gravure sur bois. »[135]

Il est tout-à-fait vraisemblable que Tobias Stimmer ait pu connaître les œuvres gravées de Martin Schongauer[136], de Hans Baldung Grien et, bien entendu, les gravures de Dürer, d'autant que bon nombre ont été imprimées à Strasbourg et devaient être visibles, du moins dans des collections de particuliers. Des similitudes, des influences, parfois détournées, avec des compositions du maître de Nuremberg ont pu être relevées :

« Il existe aussi des œuvres qui semblent avoir envers Dürer une dette qu'elles n'avouent pas très franchement. Certaines estampes ont sans doute exercé une influence diffuse dans la mesure où il était difficile à l'artiste qui abordait un sujet de se défaire de l'empreinte laissée dans son esprit par la représentation exemplaire qu'elles proposaient du même sujet. A moins qu'il ne s'agisse de variations conscientes sur un thème fourni par Dürer. Ainsi, le souvenir de la gravure Adam et Eve *semble s'être imposé à Baldung, pour un dessin de 1510 (Hamburg, Kunsthalle), au Maître H.L., vers 1520, pour son groupe sculpté (Musée de Fribourg-en-Brisgau), et à Tobias Stimmer, pour un dessin de 1576 (Bâle, Cab. Est.). »*[137]

C'est ainsi que peuvent apparaître des influences au *second degré*, un artiste ayant connu une œuvre d'un prédécesseur, lui-même influencé par sa connaissance d'un autre artiste ayant connu l'œuvre de Dürer, en l'occurrence Stimmer et Holbein. Ces artistes se succèdent, illustrent et constituent des relais dans la diffusion ultérieure du thème iconographique :

« L'influence peut enfin se manifester indirectement. Un dessin du bâlois Hans Jakob Plepp, de 1593, qui représente saint Jean dévorant le Livre (Zurich, Kunsthaus) dérive de la « Bible de 1576 », Illustrée par Stimmer. Celui-ci s'était inspiré de la gravure de Holbein pour le « Nouveau Testament » de 1523 qui copiait la « Bible de Wittemberg », parue l'année précédente. Comme les illustrations de cet ouvrage dérivaient de « l'Apocalypse » de Dürer, c'est elle que nous retrouvons à l'origine lointaine du dessin de Joseph Plepp[138]*, artiste qui, à la fin du siècle, par l'intermédiaire de nombreux relais, subissent encore -et peut-être à son insu- l'influence du maître de Nuremberg. »*[139]

---

[135] VASARI, Giorgio, *La vie des meilleurs peintres…*, Livre VII, (F.G.-P.), p. 58.

[136] HAUG, Hans, *op. cit.*, p. 98 : *Trop souvent, on a représenté Martin Schongauer comme un peintre uniquement religieux, mystique. On oubliait l'intérêt qu'il portait aux moindres détails de la nature, aux gestes les plus élémentaires de la vie quotidienne, au comportement des animaux, à l'épanouissement des fleurs. Sa connaissance de ces choses est telle qu'il sait en tirer aussi bien l'ornement flamboyant que les créations fantaisistes, dont le Moyen-Age mystique ou romanesque avait meublé les imaginations. Ainsi, comme graveur aussi bien que comme peintre, il annonce Dürer.*

[137] LEHNI, Roger, *Le rayonnement de l'art de Dürer en Alsace, p. 72.*

[138] Joseph Plepp, (1595-1642), Berne, peintre, graveur, architecte, qui réalisa des plan-vues aquarellés de Lenzbourg, Berne, Aarbourg, de nombreux portraits, des nature-morte et des paysages. (Dictionnaire Historique de la Suisse, https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/019148/2010-10-19/, 26.11.2020).

[139] LEHNI, Roger, *Id.*

On peut raisonnablement penser que Stimmer a pu avoir connaissance des œuvres des grands maîtres de la Renaissance italienne, si ce n'est sur place, mais par la diffusion des œuvres ou de leurs reproductions et la diffusion de livres illustrés à travers l'aire européenne. La diffusion des estampes[140] devient le moyen le plus répandu pour découvrir les œuvres conservées dans les palais et les cours européennes. Vasari relève l'importance, à ses yeux, de l'œuvre de Marc-Antoine Raimondi dans la diffusion, par la gravure, de l'œuvre de Raphaël :

> *« C'est Marc-Antoine qui a en quelque sorte fixé les règles du jeu, Vasari l'a bien vu ; la gravure n'est pas une simple reproduction de peintures ou de dessins, mais une véritable interprétation. … Vasari a mentionné l'importance de la publication, par les estampes, de la grammaire décorative antique (grotesques, corniches, etc…). »*[141]

Vasari a consacré un long chapitre, d'une trentaine de pages, à Marc-Antoine ; cette *Vie* débute par un tableau de la gravure au XVI[e] siècle, incluant la présentation de l'art de la gravure, la technique et la diffusion. Il rappelle les grands précurseurs, dont Andrea Mantegna en Italie, et Albrecht Dürer[142] en Allemagne. Ce dernier pratiquait essentiellement la gravure sur cuivre, mais sut utiliser la xylographie :

> *« Constatant que la gravure sur cuivre lui demandait beaucoup de temps et ayant accumulé un grand nombre de dessins de tout genre, il se mit à graver sur bois, procédé qui permet aux dessinateurs les plus doués de mieux déployer leur perfection. »*[143]

Les gravures de Marc-Antoine, essentiellement établies d'après les œuvres de Raphaël, ont essaimé en dehors de l'Italie et ont permis aux connaisseurs de découvrir la production du maître des *Chambres* du Vatican.[144]

---

[140] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 74 : *Les estampes circulent à travers le monde entier, et, partout, suscitent des imitations… La gravure a favorisé la propagation des formes et des thèmes à l'intérieur de l'Europe elle-même. La stylistique et le vocabulaire des peintres se trouvèrent, tout d'un coup, prodigieusement enrichis. Et cet enrichissement est une des causes profondes du maniérisme ; les peintres, qui se trouvaient, quelques décennies plus tôt, enfermés dans d'étroites formules nationales, prennent conscience qu'il existe une infinité de styles et une quantité extraordinaire de thèmes ; devant la multiplicité des manières, chacun cherche à se faire une manière nouvelle et personnelle, la diversité de ce qui existe déjà suscite naturellement l'originalité et l'audace.*

[141] GIRARD-PIPAU, Florence, « Introduction à la vie de Marc-Antoine » in *Vies* de Vasari, Livre VII, p. 58-59.

[142] GERSZI, Teresa, *La Renaissance allemande*, p. 8 : *Il [Dürer] transmit à ses compatriotes et à tous les artistes vivant au nord des Alpes les révélations de la Renaissance italienne, mais il y adjoignit une interprétation proprement allemande qui jeta ainsi les bases d'un nouveau développement artistique. Dans l'œuvre créatrice de Dürer, dont tous les efforts tendaient à coordonner les formes d'expression septentrionales et méridionales, le dessin joua un rôle considérable : ce fut l'instrument principal de ses recherches et de ses expériences artistiques. Dürer fut un des personnages les plus éminents non seulement de l'histoire du dessin allemand mais de celle du dessin européen ; il fut le premier à amener le dessin à un rang équivalent à celui de n'importe quelle autre expression artistique. En apposant son monogramme sur presque tous ses dessins, il a voulu souligner la grande importance qu'il attribuait à ces œuvres-là.*

[143] VASARI, Giorgio, *Vies des meilleurs peintres…*, Livre VII, p. 64. Note 21 : *Dürer ne gravait pas lui-même sur bois, mais fournissait les dessins.*

[144] VASARI, Giorgio, *Vie des meilleurs peintres…*, Livre VII, p. 85 : *C'est en grande partie à Marc-Antoine que les ultramontains doivent d'avoir pu connaître, grâce aux gravures, les styles italiens ; tout comme c'est à lui que les Italiens sont redevables de la découverte des étrangers qui travaillent au-delà des Alpes.*
Livre VII, p. 140. Note 234 : *Grande diffusion des estampes de Marc-Antoine hors de l'Italie, particulièrement en France : nombreuses copies sur les objets d'art, coupes, émaux, et en gravure.*

A côté de Marc-Antoine Raimondi et d'Albrecht Dürer, d'autres artistes graveurs, moins connus, ont contribué, eux-aussi, à la diffusion des œuvres des maîtres italiens :

> *« Sans la gravure, l'action obsédante de maîtres, l'évolution parallèle des écoles n'auraient guère été concevables, ni, en particulier, l'absorption de l'art du Nord, la connaissance de Dürer qui, dès 1515-1525, pèse sur des peintres aussi divers que Luini, Lotto, Pontormo. La nervosité des maniéristes est aggravée par la rapide circulation de ces feuilles qui entretiennent la curiosité au-dehors ; prises pour l'équivalent des dessins, elles fournissent des motifs toujours plus nombreux à des artistes déjà enclins à compliquer ; certains désordres de l'époque sont certainement venus de là, mais aussi l'internationalisation des formules : vers 1540-1550, le maniérisme italien est présent dans toute l'Europe.*[145] *»*

❖ La Maniera et le maniérisme dans les *Künstliche Figuren.*

> *« Au début du XVI*[e] *siècle, la « maniera » est synonyme, pour un temps, de « bon style » et cette notion se confond souvent avec une autre, celle de « grazia », comme si l'élément témoignant du primat technique et de sa perfection devait être associé à un aspect moins palpable de l'art, à savoir son charme. »*[146]

La Renaissance maniériste constitue un phénomène artistique qui a essaimé depuis l'Italie à travers tout l'Europe, constituant initialement un phénomène de cour[147]. Le maniérisme s'établit donc comme un catalyseur des diverses influences de la période post-gothique, en s'adaptant aux pratiques artistiques locales, aussi bien au sud qu'au Nord de l'Europe. L'historien de l'art Erwin Panofsky établit la filiation du maniérisme à partir de l'Italie, le définissant comme un aboutissement :

> *« Le maniérisme - représenté tout d'abord en Italie par des maîtres comme le Pontormo, le Rosso, Beccafumi et le Parmesan, et, en Allemagne par Lucas Cranach, Hans Baldung Grien et de nombreux autres artistes de la « deuxième génération »*[148] *est l'aboutissement d'une recrudescence de tendances gothiques dans le cadre d'un style parvenu au classicisme. Afin d'échapper à une perfection normalisante dont ils sont las ou dont la compréhension leur échappe, les tenants du maniérisme se retournent vers le passé. Au cours de ce processus, les Italiens vont fréquemment puiser aux sources septentrionales, et les artistes du Nord dénaturent les formules de Dürer pour les faire servir, d'une manière générale, à des fins « non-düreriennes ».*[149]

---

[145] CHASTEL, André, *L'Art italien*, p. 405.
[146] BIALOSTOCKI, Jan, *Style et iconographie*, p. 59.
[147] WÜRTENBERGER, Franzsepp, *Der Manierismus*, p. 39: *Im 16. Jahrhundert gehörte es zum guten Ton, dass jedes Herrschenhaus in Europa seine Hofkünstler hatt: …neben den Markgrafen von Baden Tobias Stimmer.*
[148] Tobias Stimmer pourrait s'inscrire dans cette lignée.
[149] PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, p. 188.

Cette pensée visant à relier le gothique médiéval au classicisme à travers le maniérisme se retrouve chez d'autres historiens de l'art, partagée à son tour par Daniel Arasse :

> *« Ailleurs en Europe, la « maniera » importée se greffe sur les diverses modulations du gothique pour se substituer progressivement à elles : la « manière italienne » introduit alors, sous une forme devenue déjà complexe, le vocabulaire du classicisme, et elle y prépare donc dans une certaine mesure l'équilibre classique du XVII*[e] *siècle. »*[150]

Par sa diffusion au-delà de son aire géographique d'origine, le maniérisme devient progressivement un mouvement cosmopolite, essaimant à travers l'Europe. « Jamais les artistes ne voyagèrent plus qu'au XVI[e] siècle. La majorité des peintres connus du Nord séjournèrent, plus ou moins longuement, en Italie *» (Dürer fit deux séjours à Venise).*[151] Les « transferts culturels » s'établissent entre le Nord et le Sud, en parfaite réciprocité : « Dès 1520, la mode nordique, en Italie, est aussi forte que la mode italienne dans les pays du nord ».[152] Jacques Bousquet poursuit en précisant :

> *« Le maniérisme n'est pas la prédominance de tel ou tel style national, c'est le moment où les différents styles nationaux se rencontrent et se mêlent. »*[153]

L'historien Giuliano Briganti relève la diffusion du *maniérisme* en Europe et la formation de sa fonction d'art de cour :

> *« L'art italien s'était appuyé sur un ancien prestige technique et il était facile de prévoir que la nouvelle « abstraction » des maniéristes, leurs inventions, en matière de grâce, de finesse et de bizarrerie, ne tarderaient pas à conquérir l'Europe. La maniera acquiert au XVI*[e] *siècle, une autorité que l'on a comparée à celle de la langue latine au Moyen-Age : elle devient un langage international et se répand dans les cours d'Occident. »*[154]

L'avis émis par Giuliano Briganti sur la place des peintres vénitiens permet de douter de l'idée de l'influence uniquement vénitienne sur le cursus de Stimmer. Nous avons vu que le *colorito* correspondait à l'idéal pictural vénitien, alors que la ligne, le *disegno* exerçait la fonction fondamentale de l'art florentin. Et Briganti abonde alors dans ce sens :

> *« Le Tintoret ne fut jamais touché par le drame plus intime, par l'exaspération lucide, par les subtiles implications intellectuelles de la maniera, pas plus que Véronèse. Chez ce dernier, une structure spatiale plus complexe qui le distingue de Titien, l'adoption de certains modes de composition, de certains raccourcis ou de formes serpentines discrètes montrent que l'artiste avait conscience du maniérisme de son temps. Mais la maniera devait lui apparaître, comme l'a remarqué Longhi, une habitude naturelle de l'époque, un univers moderne qu'il fallait représenter, à condition de le fondre dans une fabuleuse « harmonie universelle ». Le maniérisme vénitien se limite en somme à l'acceptation de*

[150] ARASSE, Alain, TÖNNESMANN, Andreas, *La Renaissance Maniériste*, p. 8.
[151] BOUSQUET, Jacques, *La Peinture Maniériste*, p. 72.
[152] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 74.
[153] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 75.
[154] BRIGANTI, Giuliano, *Le Maniérisme italien*, p. 22.

types formels venus de Florence, de Rome ou de Parme, mais insérés dans un contexte différent par la tonalité sentimentale et la substance morale et cognitive… Il ne s'exprime jamais à Venise de façon autochtone ou originale et, lorsqu'il ne se réduit pas à entrouvrir un moment la porte aux modes prédominantes du monde environnant, il se dilue dans la masse des exécutants habiles, et, au fond, se distingue toujours du maniérisme tel qu'il apparaît à Rome, à Florence et à Parme. »[155]

Tobias Stimmer s'est peu à peu engagé sur la voie de cet « art italien » transposé du *sud* au *nord*, de la péninsule vers l'Empire et les Provinces : ses œuvres picturales parcourent les tendances artistiques qui traversent le siècle, produisant un *art bourgeois* du portrait fidèle aux inspirations germaniques, pour glisser vers la ligne et le dessin, à travers l'appropriation d'une touche particulière, que les historiens allemands ont qualifié de *stimmerisch*. C'est effectivement vers un autre langage de la ligne que Stimmer établit son style propre, influencé par l'art italien, par ses prouesses techniques et esthétiques et par sa connaissance des œuvres de maîtres de la Renaissance. Et c'est ainsi qu'il devient artiste de son temps, dont les premiers commanditaires sont issus de la bourgeoisie de son pays d'origine, mais également artiste de cour, reconnaissance de son art par les élites.[156] A travers son expression artistique, Stimmer se pose en initiateur d'un art maniériste qui se développe alors dans l'Empire.[157]

[155] BRIGANTI, Giuliano, *op. cit.*, p. 24.

[156] TANNER, Paul, « Graphik des Manierismus », in *Tobias Stimmer – Katalog der Ausstellung im Kupferstichkabinett Basel*, Kunstmuseum Basel (28.10.1989 au 14.01.1990), p. 9: *Manierismus wird verwendet in der Form, als ein eleganter, raffinierte, höchst artifizieller und höfischer Stil, der seinen Ursprung in der Kunst des Parmigianino hat, und der in Frankreich unter Primaticcio, Goujon und Pilon einen weiteren Höhepunkt erreichte. In Deutschland bildete sich diese internationale Hofkunst von italienischen und niederländischen Elementen aus, deren großer Förderer Kaiser Rudolf II. war.*

[157] GERSZI, Teresa, *op. cit.*, p. 21 : *Avec sa conception formelle grandiose et sa représentation héroïque de l'homme, Tobias Stimmer se rapproche dans une certaine mesure de l'art de Holbein, mais son style fait déjà penser au maniérisme. Dans ses esquisses à l'aquarelle pour des vitraux et ses dessins à la plume représentant des scènes de chasse et de batailles, les mouvements des personnages sont complexes, les compositions mouvementées et l'impression d'inquiétude est intensifiée par de forts contrastes d'ombres et de lumières.*

Fig. 14. Tobias Stimmer, *Femme organiste*,
(gravure sur bois, 37,8 x 29, tirée d'une série de femmes musiciennes, Vienne, Albertina).

❖ Les Neue künstliche Figuren et l'influence maniériste.

Il est libre à chacun d'imaginer toutes les hypothèses d'influences italiennes sur la pratique artistique de Stimmer, car il n'existe, à notre connaissance, aucun fait historique précis pour corroborer ces hypothèses. C'est donc par une analyse de ses œuvres, sous l'angle de la recherche d'influences, que des comparaisons permettront de faire évoluer la question. La thèse de Margarete Barnass, portant sur les *Neue künstliche Figuren*, a ainsi questionné les influences possibles du Tintoret, à travers des comparaisons stylistiques et de *colorito*. Il nous paraît possible et intéressant de questionner les gravures des *Neue künstliche Figuren* à travers certaines caractéristiques relevées par les historiens de l'art pour définir le maniérisme. Dans son ouvrage *La peinture maniériste*, Jacques Bousquet[158] définit les caractéristiques des styles du maniérisme ; il relève en premier la visibilité de la ligne :

> *« C'est bien la netteté de la ligne qui distingue le Maniérisme des deux écoles qui l'encadrent dans la suite de l'histoire : classicisme de la haute Renaissance et Baroque…*

[158] BOUSQUET, Jacques, professeur d'histoire de l'art à l'Université Paul Valéry de Montpellier (1967-1986), membre de l'Ecole française de Rome.

Il y a toujours, dans un espace maniériste, assez de dessin pour que l'espace apparaisse plein. »[159]

Bousquet s'appuie sur le rôle de la ligne pour séparer les peintres vénitiens des influences maniéristes :

« C'est aussi la pureté de la ligne, le caractère soutenu du dessin qui, parmi les artistes de 1520 à 1620, permet le plus évidemment de séparer les maniéristes authentiques des peintres qui, comme la plupart des Vénitiens, restent en dehors du mouvement. »[160]

Il n'est pas nécessaire d'examiner chaque gravure de Stimmer pour la confronter aux critères proposés par Bousquet. Il nous semble préférable ici d'inverser la démarche, c'est-à-dire de relever les critères proposés par Bousquet, et de repérer comment ces critères apparaissent dans les images de Stimmer. Cette confrontation permet donc de signifier l'intégration des thèmes maniéristes par Stimmer selon cette classification.

- **La peinture sculpturale** :
  « L'exaltation de la ligne est étroitement liée au prodigieux développement de la gravure au XVI^e^ siècle. En copiant les gravures, en gravant les peintures, les artistes s'accoutument à dégager les contours et les volumes… Une quantité d'œuvres graphiques du Maniérisme veulent clairement imiter ou rivaliser avec la sculpture en multipliant les angles de vision. »[161]

Dans la gravure **5**, Stimmer présente l'homme condamné au travail. Adam et Eve sont représentés tels des sculptures immobiles, insensibles au temps. Ils sont nus, à peine couverts d'une étoffe, semblables à des statues.

Lors du meurtre d'Abel, gravure **6**, Caïn, laissant apparaître sa musculature, se tient devant le cadavre de son frère.

Les corps sculpturaux sont représentés lors du sacrifice d'Issac par Abraham, gravure **17** : Abraham est debout, prêt à égorger son fils, son corps puissant est dressé au milieu de la scène. Isaac est à genoux, le dos dénudé, les muscles saillants.

- **L'allongement des figures** :
  « L'artiste maniériste peut jouer avec le dessin ; il traite les lignes comme un musicien pourrait traiter un thème musical, les variant et les modelant selon des préoccupations purement esthétiques ; sans soucis excessif des réalités qu'elles sont censées représenter… La technique de l'allongement des figures marque fortement l'expression maniériste. »[162]

Les effets d'allongement des figures sont obtenus par la taille des personnages, leurs longues barbes, les longs manteaux tombant jusqu'au sol. Moïse et Aaron sont ainsi représentés porteurs

[159] BOUSQUET, Jacques, *La Peinture Maniériste*, p. 89.
[160] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 89.
[161] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.,* p. 95-97.
[162] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 109-110.

d'une longue barbe, signe de leur grand âge, dans la gravure **55** présentant l'épisode des cailles dans le désert.

Moïse apparait à nouveau, dans la scène du discours au peuple à la gravure **60** : son corps allongé se dresse, debout au milieu de la foule, donnant le sentiment d'en émerger et de la dominer.

Plus loin dans l'Histoire Sainte, l'épisode de Ruth glanant, gravure **70**, présente le corps de Booz, qui occupe toute la hauteur au centre de l'image, en opposition au corps baissé de Ruth, presque à terre.

La vision d'Ezéchiel, gravure **116**, découvre la transformation des ossements : les corps étirés en hauteur donnent le sentiment d'être tirés vers le haut, hors de la masse des ossements au sol.

- **Les déformations et les jeux de perspective** :

La scène de la bénédiction de Jacob, gravure **21**, montre comment Rebecca fait bénir son fils Jacob. La scène présente une superposition de plans : chaque plan dégage un éloignement, qui suggère un sentiment de perspective, alors qu'il n'y a aucune ligne pour déterminer cette perspective.

En gravure **27**, mettant en scène la réconciliation de Jacob avec Esaü, s'opère un glissement progressif depuis le premier plan, qui présente Jacob et Esaü à côté du postérieur d'un cheval, par la ligne de la troupe de soldats s'étirant vers le fond de l'image ; les personnages rapetissent progressivement. Le fond fait apparaître une ville, à peine esquissée, qui renforce l'éloignement.

La célébration de la Pâque, gravure **44**, installe les personnages du premier plan, debout sur un carrelage dont les lignes de fuite dirigent le regard vers la sortie par l'arche ouverte, au fond à gauche, par où les participants au repas du départ quitteront la scène à l'issue du repas. La superposition de plan permet de relever la vue de la perspective.

Sur la gravure **59**, Balaam et son âne sont confrontés à l'ange qui leur barre le chemin. L'ange, vue de dos, tel un personnage-repoussoir, amène le regard vers les plans successifs, figurant l'éloignement.

La scène de la mort d'Achab, en gravure **95**, présente une succession de plans, débutant par l'image du cheval au sol à l'avant-plan, qui crée le lien avec le spectateur, puis débouche sur le plan central où se situe le char d'Achab. Les combattants se succèdent en plan successifs jusqu'au fond du décor de l'arrière-plan.

L'épreuve de Job, gravure **108**, se caractérise par une succession de plans, depuis la femme interpelant Job, puis celui-ci, au centre des ruines de la maison, qui s'étirent vers le fond. Au centre, une percée vers le paysage ouvre la perspective vers le lointain.

Dans la gravure **136**, consacrée au châtiment d'Héliodore, le cheval au premier plan constitue l'axe de l'image, au centre d'un décor architecturé à l'antique. Le carrelage au sol conduit le

regard, par les lignes de fuite, vers le grand-prêtre, qui figure dans la percée visuelle à droite. Cette mise en perspective renforce l'image et le rôle du grand-prêtre dans cet épisode.

- **Le *contrapposto* et la ligne serpentine[163]** :

  « Cette sculpture [découverte du Laocoon à Rome] enseignait que les arts plastiques peuvent, dans une certaine mesure, simuler le mouvement… La forme présente prépare et exige la forme future. »[164]

Dans la gravure **13**, les deux femmes s'opposent dans leur *contrapposto* : la ligne serpentine d'Agar fait ressortir son état de grossesse avancée, alors que Sara, également en *contrapposto*, présente une ligne droite, presque verticale, signifiant ainsi sa « non-grossesse », c'est-à-dire sa stérilité.

Lors du sacrifice d'Isaac, gravure **17**, dans sa prise d'élan pour exécuter le geste du sacrifice, Abraham prend fortement appui sur son pied droit, jambe gauche levée en opposition à la main droite levée pour brandir le glaive du sacrifice.

Joseph rencontre ses frères en gravure **34** : pied gauche en avant, à peine en appui, pied droit en arrière, touchant le sol de la pointe du pied, Joseph semble exécuter un pas de danse, sautant d'un pied sur l'autre. Il accourt vers ses frères ; son manteau, tenu par un serviteur, suit la ligne du mouvement.

Parmi les dix plaies d'Egypte, seule l'invasion des grenouilles est représentée sur la gravure **43**. A l'avant-plan, un personnage, en quelque sorte *admoniteur*, invite le spectateur à entrer virtuellement dans l'image. En *contrapposto*, déhanché mais immobile, sa main gauche appuyée sur un meuble, le corps figurant un double S, sa tête est tournée vers la scène des grenouilles.

Dans la rencontre de Balaam avec l'ange, gravure **59**, l'ange apparaît au premier plan et constitue un lien avec le spectateur. Il avance vers Balaam, en appui sur la jambe gauche, la pointe du pied droit à peine posée sur le sol et le bras gauche tendu, brandissant le glaive (un ange est-il gaucher ?). Son *contrapposto* exprime l'équilibre instable du moment du récit.

Jephté le Galaadite rencontre sa fille à la gravure **66** : au premier plan, Jephté, en plein désarroi, semble sauter d'un pied sur l'autre en position de *contrapposto.* Les mains levées, il fait face à sa fille, dans la même attitude, atténuée du fait de l'éloignement.

L'épisode de Jonathan et de son écuyer, gravure **74**, présente les deux assaillants dans des positions dynamiques, en *contrapposto*, montant à l'assaut des Philistins. Le corps de Jonathan, bras et jambes en écart, forme une ligne serpentine en double S, figurant la violence de l'assaut.

---

[163] PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie*, p. 244 : *La « figura serpentina » des Maniéristes, qui présente ce que j'ai nommé une « vue tournante », semble faite d'une substance malléable que l'on pourrait étirer indéfiniment et tordre en tous sens. Elle donne l'impression d'une situation précaire, instable, qu'on pourrait cependant transformer en l'équilibre classique, si l'instabilité sans but des figures était régie par une force de stabilisation et de contrôle.*

[164] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 118.

Saül implore le pardon de Samuel à la gravure **75** : Saül, au premier plan à droite, présente un corps massif, penché en avant, jambes écartées, en position de *contrapposto*, laissant percevoir le mouvement par l'élan qui le saisit.

Le combat entre David et Goliath, gravure **76**, illustre l'une des meilleures expressions du mouvement dans l'ensemble des gravures de l'ouvrage, alliant la forme serpentine et le *contrapposto* des deux protagonistes. Chacun est campé en appui sur son pied gauche, la jambe droite levée exprimant la vivacité du mouvement. David marque bien la position : jambe gauche au sol, opposée au bras droit tendu au-dessus de sa tête. La ligne de sa fronde établit une parallèle avec la ligne de la lance de Goliath, pointée vers le bas. L'illusion du mouvement est telle que les deux personnages semblent se tenir en équilibre instable, prêts à tomber en avant (ce qui adviendra au géant frappé par la pierre que lance David).

Dans la gravure **110**, présentant la pêche de Tobie, la position en ligne serpentine de l'ange au premier plan exprime le mouvement de celui-ci, qui se précipite vers Tobie pour lui porter secours. L'ange est vu de dos, comme s'il venait de s'introduire dans la scène. Le *contrapposto* n'exprime pas ici une attitude statique, mais bien le mouvement : son appui sur le pied droit, le corps et la jambe gauche suivent la ligne en S, contrebalancés par les bras écartés qui impriment l'équilibre au personnage.

Le prophète Amos est expulsé du Temple, gravure **124** (gravure reprise en **129** pour Habacuc) : le prophète est présenté en position quasi-statique : son *contrapposto*, appui sur le pied gauche bien à plat, jambe droite en avant, donne l'illusion d'un mouvement suspendu. Le corps du prophète s'exprime dans cette ligne serpentine par sa taille et son allongement, touchant les bords inférieur et supérieur du cadre.

Le prophète Agée est représenté sur la gravure **131** ; vu de dos, Agée donne l'illusion de pénétrer dans la scène, invitant le regard du spectateur à le suivre. Il occupe toute la hauteur du cadre, et sa position en *contrapposto* exprime un lent mouvement de déplacement vers les autres personnages : pied gauche campé au sol et main gauche levée vers le décor du temple en construction, pied droit en *contrapposto*, main droite vers le sol, retenant le bas de son manteau.

- **Les fonds noirs et le nocturnisme :**

  « Le Maniérisme est le style de la variété et de la contradiction ; le goût pour l'obscurité y est presque aussi marqué que le goût pour l'extrême visibilité. »[165]

Adam et Eve sont chassés du Paradis à la gravure **4** : dans cet épisode funeste de l'Histoire Sainte, Adam et Eve sont chassés par l'ange, dans un décor sombre duquel ils émergent au premier-plan. L'ange paraît comme chevauchant ce décor noir, qui forme un triangle au centre de l'image. Tous les éléments rappelant le Paradis se délitent visuellement et se confondent dans cette masse ténébreuse.

Dans la gravure **8**, représentant le Déluge, les nuages assombrissent le ciel, la pluie confond le paysage dans une masse grisâtre d'où émergent quelques rayons lumineux qui entourent l'arche

[165] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 134.

voguant au milieu des flots déchaînés. La tonalité sombre dans laquelle se meuvent personnages et animaux préfigure leur fin imminente.

Le passage de la Mer Rouge, gravure **45**, constitue la première épreuve de l'exode du peuple hébreu. Le peuple traverse la Mer Rouge de nuit, précédé par une nuée qui perce les ténèbres. Tout autour domine l'obscurité, renforcée visuellement par le contraste lumineux provoqué par la colonne des Hébreux éclairée par la nuée divine.

La mort de Sisera, gravure **64**, constitue une scène macabre, se déroulant durant la nuit dans le décor obscur de la tente de Yaël. Il s'agit d'un acte funeste majeur, l'exécution horrible du fugitif endormi. La gravité de l'acte place le décor dans l'ombre d'où émerge, lumineuse, Yaël, qui élimine le général ennemi.

La scène de la prière d'Anne, gravure **71**, présente celle-ci se tenant dans la pénombre du Temple, où se devine le décor du bâtiment, confondu dans cette pénombre. Le prêtre est placé au premier plan ; pourtant, il se confond également avec le décor sombre, seuls quelques éléments de son vêtement sacerdotal ressortent de ce fond sombre. Anne, à genoux, et couverte par son manteau et son voile qui donnent une uniformité à sa silhouette, ne se distingue guère dans l'ambiance qui englobe la scène. Seule une tache lumineuse éclaire l'avant de l'image à droite.

La prière de Salomon, gravure **89**, se déroule à l'intérieur du Temple. Pour l'artiste, ce décor est propice pour illustrer cette ambiance de pénombre, voire d'obscurité, qui caractérise les grands bâtiments religieux de son époque (cathédrales ou basiliques). L'artiste présente ainsi Salomon à genoux, couvert de son manteau, dans un décor où lignes et objets semblent se confondre dans la pénombre. Seule, une ouverture circulaire au centre du décor donne l'illusion de la lumière extérieure, qui se réfléchit au plafond de la première arche.

L'ange de Dieu intervient à la gravure **100** : il tue tous les Assyriens qui assiégeaient la ville. Le massacre des soldats assyriens se déroule de nuit, sans aucun éclairage. Pourtant, cette obscurité, d'où émerge l'ange du ciel, permet de distinguer les cadavres étendus au sol, qui se fondent peu à peu dans les ténèbres environnantes.

L'épisode de Judith et Holopherne, gravure **111**, se déroule de nuit, à l'intérieur de la tente du général assyrien. Celui-ci est tombé dans un profond sommeil, fatigué par l'excès de boisson : il est couché dans une alcôve plongée dans l'obscurité, au fond de la tente. Judith et sa servante, les deux personnages féminins, se tiennent entre la couche de l'homme et l'ouverture de la tente ; la lourde tenture confère un caractère plus assombri encore à cette scène nocturne. L'ouverture dégage une percée visuelle sur l'extérieur, où se prolonge l'obscurité ambiante.

La vallée des ossements constitue, gravure **116**, la deuxième vision d'Ezéchiel. Cet épisode présente une vision binaire de la lumière dans ce décor. La vision d'Ezéchiel est formalisé par l'apparition lumineuse qui remplit le haut de la gravure, plongeant par contraste le bas de la scène dans l'obscurité, d'où émergent progressivement les corps des ressuscités qui montent vers la lumière.

A la gravure **126**, Jonas a été englouti par la baleine. Le monstre rejette Jonas sur la terre ferme dans un décor sombre de nuit noire. Malgré l'obscurité ambiante, l'artiste représente Jonas distinctement, au premier plan, émergeant hors de la nuit de la gueule de l'animal marin. Allégoriquement s'exprime le contraste de la situation de Jonas, éjecté de l'obscurité la plus totale, annonciatrice de la mort, et qui retrouve la lumière, et la liberté du monde des vivants.

Le Nouveau Testament présente, gravure **144**, saint Paul absorbé dans la rédaction de ses lettres. C'est dans une ambiance de recueillement, plongé dans une semi-pénombre, que saint Paul rédige les lettres qu'il destine aux communautés des convertis. Ce recueillement est accentué par les imposantes colonnes qui disparaissent en hauteur, happées par l'obscurité (peut-être une réminiscence à Titien ? Stimmer connaissait-il le retable Pesaro ?), et par les lourdes tentures qui entourent le saint.

La sonnerie de la première trompette résonne à la gravure **152**. Elle amène les calamités, la grêle et le feu mêlé de sang, dans un ciel obscurci par de lourds nuages qui envahissent le ciel. Ces nuages assombrissent le décor, plongeant la terre dans l'obscurité, dans un contraste allégorique exprimé par l'artiste à travers la multiplicité des tailles croisées.

- **L'atmosphère rare :** *Le Maniérisme aime les atmosphères rares.*[166]

Moïse rencontre Dieu sur le mont Sinaï à la gravure **47.** L'artiste illustre un moment extraordinaire de l'histoire du peuple hébreu : la rencontre d'un homme avec son Dieu. Cette rencontre se déroule au sommet de la montagne, mêlant lumière divine et nuages funestes, présentant Moïse au sommet de la montagne, et par contraste le peuple hébreu au loin, dans la vallée, au son du vacarme des trompettes et dans la fureur du tremblement de la montagne.

La gravure **73** illustre l'onction de Saül par Samuel : dans un décor champêtre, à l'écart de toute agitation humaine, se déroule la scène fondatrice de la royauté d'Israël. L'onction consacre Saül comme roi de son peuple. Le contraste atteint son paroxysme entre l'importance de l'évènement et le cadre réel de sa représentation.

Dans la gravure **92**, l'homme mort n'est pas identifié dans l'Histoire Sainte ; il s'agit d'un prophète qui a « oublié » le commandement de Dieu (« *Der Prophet, so Gots gebot vergas* »), et s'est rapproché des païens. Il est étendu au sol, entre les deux animaux, l'âne à gauche, vu de dos, animal paisible en opposition au lion, à droite, tête vue de face. Les deux animaux entourent l'homme mort gisant au sol : l'ambiance environnante n'est pourtant pas tournée vers le morbide : le décor reste très naturaliste, renforcé par la présence calme des deux animaux.

La purification des lèvres du prophète Esaïe se déroule à la gravure **113**. L'image décrit la vision d'Esaïe, phénomène surnaturel qui place face à face le prophète et son Dieu. L'homme est à genoux au sol ; le Seigneur est assis dans le ciel, entouré de ses anges. Le lien entre le monde terrestre et le monde céleste est assuré par l'ange qui tient le charbon ardent, et qui semble voleter entre ces deux mondes, passant de l'un à l'autre.

Autre vision en gravure **115**, celle d'Ezéchiel décrit l'Eternel dans un char de feu. La première vision d'Ezéchiel met en place une ambiance particulière, du fait de son caractère « visionnel »,

[166] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 141.

et par le contenu même de cette vision. Le Seigneur apparaît au prophète dans un décor totalement surnaturel : l'artiste a représenté « l'irreprésentable », c'est-à-dire le contenu d'une vision du divin.

L'apparition du Fils de l'Homme, gravure **145**, est la première illustration de l'Apocalypse. Elle s'inscrit dans la vision de Jean, tombé en extase, qui « voit » (*ce que tu vois*) le Fils de l'Homme dans un décor irréel, présenté avec des yeux flamboyants, et l'épée sortant de sa bouche. Dans une ambiance de contraste, le monde céleste et surnaturel domine le monde terrestre, représenté par Jean tombé à genoux au sol.

- **L'utilisation de l'espace, accumulation et vide :**

  « Le Maniérisme, dans son ensemble, correspond moins à une dissolution qu'à un assouplissement de l'espace, le Maniérisme ne renonce aucunement aux conquêtes de perspective et d'atmosphère de la Renaissance, mais s'y assujettit moins ; dans ce domaine, comme dans les autres, le Maniérisme est le temps des variations et des nuances. C'est ainsi que l'artiste maniériste se plait à juxtaposer sur un même tableau plusieurs espaces distincts. »[167]

La gravure **1** représente l'ensemble de la Création, du premier au cinquième jour inclus, condensée en une seule vue. La multiplicité des éléments du monde terrestre, le décor, les plantes, les animaux, remplissent tout l'espace, donnant un sentiment d'accumulation, renforcé par la présence divine représentée par un disque lumineux entouré d'une nuée d'anges. L'utilisation de l'espace gravé est totale, aussi bien sur terre que dans le ciel.

La gravure **17** présente la scène du sacrifice d'Isaac par Abraham. L'image du sacrifice se décompose visuellement en deux zones d'accumulation : Abraham et l'ange qui le saisit occupent un espace vertical, lien avec le céleste ; Abraham et son fils se situent sur un espace horizontal, espace terrestre. Le corps d'Abraham, qui s'inscrit dans les deux espaces, assure le lien formant ainsi une intersection entre ces deux espaces. Autour d'eux, s'établit un espace « interstitiel » comblant le vide par de faibles éléments décoratifs, d'où émerge le bouc indispensable au dénouement du récit.

La scène de la gravure **35** présente le tumulte autour de la découverte de la coupe de Joseph dans le sac de Benjamin, scène qui occupe le centre de l'image, en superposition du décor. Cette zone au centre constitue une accumulation de personnages, dans des positions différentes : debout, de face, de dos, accroupis, à genoux. Cette concentration de personnages, mêlés aux bagages étalés au sol, constitue une scène de grande agitation fixée au centre de l'image.

Jacob bénit ses douze fils à la gravure **38**. Jacob, allongé sur son lit, est entouré de ses fils. Ceux-ci, alignés en isocéphalie, forment une masse compacte qui révèle le centre de l'image en

[167] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 143-144 : *Le spectateur ne voit pas tout du premier regard, il est invité à se promener dans le paysage, à suivre un chemin, à découvrir une cachette. Encore que les primitifs eux aussi aient utilisé la juxtaposition d'espaces complets distincts, il ne s'agit point ici de primitivisme, mais, tout au contraire, d'une extrême sophistication qui combine contradictoirement l'unité et la multiplicité de l'espace. Un autre jeu maniériste sur l'espace est le recours tantôt à une incroyable accumulation, tantôt au vide presque total.*

opposition à l'espace vide autour d'eux, d'où émerge un seul personnage au fond à droite, tel un personnage admoniteur face au spectateur.

A la gravure **42**, le bâton d'Aaron est changé en serpent : la scène se déroule dans le palais du pharaon. Celui-ci est installé sur une estrade, au centre d'une immense salle, entouré de sa cour. Les effets d'accumulation autour du pharaon, par ses vêtements, le baldaquin, les tentures, la multiplicité des personnages et des éléments accessoires (y compris les petits chiens) marquent le contraste visuel entre le tumulte de la cour, à droite de la scène, et la sérénité de Moïse et d'Aaron, à gauche.

Le combat contre Amaleq se déroule à la gravure **48**. Le tumulte et l'agitation de la bataille des Hébreux contre les Amalécites remplit l'image devant, autour et en arrière de Moïse. Les corps enchevêtrés des soldats et des chevaux se prolongent jusqu'au fond du décor. Moïse et ses compagnons forment un ensemble compact, en isocéphalie, qui remplit la partie droite de l'image, à l'exception de l'espace situé sous la pierre sur laquelle s'appuie Moïse. Cet espace présente une zone libérée du tumulte ambiant, agrémentée d'une esquisse de décor naturaliste.

La mise à mort de Sisera par Yaël figure à la gravure **64**. La scène du meurtre du général s'articule selon un axe vertical, séparant la scène nocturne remplie à droite par les corps des deux protagonistes, de l'espace extérieur, à gauche, lumineux bien que nocturne, où dominent les scènes isolées de soldats en fuite. Le contraste entre les deux zones est obtenu par cette opposition double, du plein contre le vide, de l'obscurité *versus* la lumière. C'est en raison même du sens de la scène, le meurtre du général ennemi, que se fixe la tonalité dominante sombre et pleine, aux nombreuses tailles croisées encadrant la mise à mort.

Samuel offre un agneau de lait en holocauste au Seigneur à la gravure **72**. Cet épisode condense en une scène les éléments simultanés du récit. La répartition de ces éléments se définit par zones, qui se répondent. Le monde terrestre est défini au bas de l'image : à droite, Samuel et le peuple en prière ; au centre, l'autel du sacrifice ; à gauche, l'armée des Philistins. Au premier plan à gauche, la présence de l'Arche d'Alliance établit un pendant à Samuel à genoux à droite. La fumée du sacrifice instaure le lien avec la sphère céleste, où figurent les rayons de Dieu émergeant des nuées. La zone vide, au premier plan, tranche avec le reste de l'image, invitant le regard à parcourir celle-ci.

La pendaison accidentelle d'Absalon figure à la gravure **83** : l'image met face à face les deux protagonistes de l'épisode, Absalon et Joab, séparés visuellement par le bouclier à face de lion tenu par Joab. Absalon est suspendu à l'arbre, en haut à gauche de l'image, opposé visuellement au postérieur du cheval, en bas à droite. Le vide de la partie inférieure gauche est renforcé par l'entrelacs de tailles dans la partie supérieure droite, mêlant hommes, chevaux et végétaux dans un ensemble dense.

La scène du jugement de Salomon, à la gravure **85**, s'articule selon plusieurs points de vue. Au centre, dans une figure de triangle renversé, se dresse le trône royal, au somment de l'escalier aux lions. Salomon siège sous un arc contenant une demi-coupole circulaire, qui établit le lien entre la partie droite et la partie gauche de l'image. Salomon constitue ainsi l'axe de symétrie, et les éléments de composition se renvoient à gauche et à droite : tentures, personnages debout,

alignement des lions, et les deux femmes opposées au bas des marches. Seule une percée lumineuse de chaque côté établit une trouée visuelle de cet ensemble d'éléments fortement imbriqués.

La visite de la reine de Saba est illustrée par la gravure **91**. Cet épisode se situe dans le même décor que la gravure 85, dans la salle du trône de Salomon. Les éléments de la composition sont identiques, trône, lions, décor de tentures, personnages ; cependant, l'axe vertical central est décalé et ne constitue plus l'axe de symétrie. Les lignes de fuite conduisent visuellement vers le roi, assis sur son trône : la vue de face de la gravure 85 fait place à une vue de profil, dont les éléments remplissent toute la scène, dans une succession partant du roi et aboutissant à la reine visiteuse.

Les compagnons de l'Agneau, scène de l'Apocalypse, figurent à la gravure **162** : ce sont les anges qui annoncent le Jugement Dernier. Ils relèvent du monde céleste, en haut de l'image, et constituent le lien avec le monde terrestre, en bas de l'image. Dans cet épisode, ils ne sont pas des intermédiaires entre ces deux mondes, mais bien des messagers venus d'en haut. Le ciel est rempli de l'image de Dieu, au centre, et de tout ce qui constitue son entourage : l'Agneau à gauche avec ses accompagnateurs, et les nuées avec les anges à droite. Au centre, entre ciel et terre, les anges annonciateurs forment un groupe compact, caractérisé par un hachurage de tailles croisées qui établissement le contraste des zones d'ombre et de lumière.

Autre scène de l'Apocalypse, la moisson et la vendange des nations figure à la gravure **163**. La composition de la gravure suit un schéma triangulaire : Dieu, au centre, occupe le sommet de ce triangle, dont la base, à gauche, présente les anges-moissonneurs, et à droite, les anges-vendangeurs. Ce triangle à la composition serrée occupe la majeure partie de l'image, laissant apparaître les angles supérieurs faiblement occupés par un ange de chaque côté, entourant le trône divin.

- **Gestes, poses et attitudes :**

  « Le plus souvent, la préciosité maniériste se traduit simplement par une recherche de l'attitude rare et de gestes grandiloquents. Les artistes maniéristes adorent les poses et tentent d'inventer sans cesse des poses nouvelles. »[168]

La gravure **4** nous montre Adam et Eve chassés du Paradis terrestre : ils s'enfuient en courant vers la droite de l'image. Ils sont en plein mouvement, courbés sous le poids de la honte et la menace de l'Ange. Dans leur fuite, ils se retournent tous deux vers le Paradis, dont ils sont chassés et qu'ils ont perdu pour toujours. Sur la ligne diagonale, le couple occupe l'angle inférieur droit, en opposition avec l'ange qui surplombe l'angle supérieur gauche, dans une attitude belliqueuse contrastant avec la position de soumission des deux humains.

La gravure **6** présente l'épisode du meurtre d'Abel par Caïn : les positions d'Abel et de Caïn, au centre de la composition, présentent ce caractère antinomique du déroulement du premier meurtre de l'histoire de l'humanité, un homme tuant un autre homme, son propre frère. Caïn est debout, en appui sur ses jambes écartées. Son corps constitue la seule verticalité de la

[168] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 170, p. 174 : *Cette recherche des attitudes neuves aboutit fréquemment à des contorsions extraordinaires. On voit se créer des attitudes maniéristes types.*

composition. Il brandit sa massue au-dessus de sa tête, dans un geste de violence extrême. Son expression de colère et de fureur illustre bien la violence et la gravité du geste qu'il accomplit. A ses pieds, le corps d'Abel forme une ligne horizontale en opposition à la ligne verticale de Caïn. Abel est étendu au sol, le corps inerte, sans vie. Sa pose exprime l'immobilité de la mort, face à la gestuelle violente de son frère.

La fuite de Joseph face à la séduction de la femme de Potiphar est illustrée à la gravure **31**. Les attitudes des deux personnages présentent des similitudes : ils se dirigent tous deux vers la gauche, Joseph pour fuir la scène, la femme pour le retenir, dans une gestuelle de mouvement précipité, bras levé. Cependant, cette gestuelle comporte des différences et les gestes créent des significations opposées. Joseph franchit le seuil, pied droit en appui et bras gauche levé, la tête tournée en arrière : il quitte la chambre. Joseph s'enfuit face aux avances de la femme de Potiphar. Celle-ci occupe tout l'espace vertical au centre de la composition : elle tente d'arrêter la fuite de Joseph ; son bras droit dressé forme un angle droit avec son corps, alors que son bras gauche pointe vers le sol, car sa main a saisi le manteau de Joseph, qu'il a abandonné sur place dans sa fuite. L'attitude de la femme exprime à la fois la déception de la femme éconduite et la rage de celle-ci qui perd l'objet de son désir.

La gravure **66** présente la rencontre de Jephté le Galaadite avec sa fille venant à sa rencontre, à son retour de bataille. La fille est accompagnée de ses suivantes : elle avance en jouant du tambour, dans la liesse de la victoire de son père. Elle ignore la promesse que son père a prononcée face au Seigneur pour obtenir la victoire. Le groupe des jeunes filles exécute une danse au son des instruments. En opposition, à droite, se présente Jephté : il occupe verticalement la hauteur de l'image. Son *contrapposto* semble constituer un pas de danse, qui fait écho aux pas de danse de sa fille. Pourtant, ce n'est pas un mouvement de liesse qui l'anime, bien au contraire. Son visage déformé, ses bras écartés aux mains ouvertes, constituent les gestes du désespoir du père dépassé par son vœu funeste.

Samson ouvre la gueule du lion à la gravure **67**. Campé sur ses jambes vigoureuses écartées, le corps de l'homme forme un triangle contre lequel s'appuie le lion. Samson écarte les mâchoires du fauve de ses bras puissants. Sa pose paraît tout-à-fait surhumaine, et constitue, par la nature de son geste extraordinaire, un épisode propre à sa légende.

Samson assomme mille Philistins, à la gravure **68**, avec comme seule arme une mâchoire d'âne, qu'il a ramassée au sol. Présenté en mouvement d'assaut, il se tient en équilibre sur sa jambe gauche, son corps formant une ligne horizontale composée de la jambe droite et du bras gauche, et une ligne verticale présentant, en opposition, la jambe gauche et le bras droit. Cet équilibre est très précaire, il s'agirait plutôt d'un « déséquilibre », et seul son élan le maintient debout. Il exprime par son mouvement la force surnaturelle qui lui permet de vaincre ses ennemis. Les Philistins vaincus sont étendus au sol, morts ou soumis ; certains tentent de s'échapper en se mettant en retrait, du moins dans un formalisme visuel, de la scène du combat.

L'onction de Saül par Samuel figure à la gravure **73**. Cet épisode représente la première cérémonie d'intronisation royale dans l'histoire du peuple hébreu. Et pourtant, malgré son importance symbolique, elle se déroule sans témoins, dans un cadre champêtre, loin de toute reconnaissance officielle. L'acteur principal en est Samuel, qui a désigné l'élu du Seigneur et

accomplit le rite de l'onction par l'huile. Debout au premier plan, Samuel occupe toute la hauteur de l'image. Il se penche au-dessus de la tête de Saül pour lui verser l'huile sur la tête. Il étend le bras droit qui tient la fiole contenant l'huile. La ligne verticale de son corps est coupée par la ligne horizontale du bras. A ses pieds, Saül est assis au sol, la tête baissée, dans une attitude d'humilité. Tous deux forment un groupe compact au centre de la composition.

A la gravure **75**, Saül implore le pardon de Samuel. Saül a été fait roi par Samuel (gravure 73) ; Samuel ôte cette royauté à Saül au nom du Seigneur, car il a « rejeté la Parole du Seigneur ». La scène se déroule devant l'armée de Saül : celui-ci s'adresse au prophète dans une posture particulière, mêlant déhanchement et *contrapposto*. Chacun de ses membres est tourné vers une autre direction ; on ne peut déterminer sur quelle jambe il tient son appui, ni le geste de la main droite, paume ouverte à la limite de la désarticulation. De sa main gauche, il a saisi le manteau du prophète qu'il déchire dans son geste. Samuel veut s'écarter de Saül, retenant de la main gauche son manteau et rejetant visuellement Saül de sa main droite levée, dans une attitude de mépris.

Le combat entre David et Goliath, gravure **76**, donne l'illusion d'un pas de danse accompli par les deux combattants. A droite, Goliath, en appui sur son pied gauche, s'élance vers son jeune adversaire, s'apprêtant à le transpercer de sa lance. Il est en position d'équilibre, penché en avant. Sa jambe droite levée, il est dans une position de rencontre entre les deux protagonistes, tel un pas de deux. Face au géant, le jeune David alterne les mouvements de jambes et de bras sur le rythme circulaire imposé par le maniement de la fronde, dansant sur lui-même en un mouvement circulaire ascendant du corps, en contraste avec le mouvement d'assaut direct du Philistin.

La rencontre d'Abigaël avec David, gravure **78**, présente David dans sa gloire militaire ; il est debout, au centre de l'image qu'il occupe jusqu'au cadre supérieur, dans une posture de domination. Il apparaît comme le maître de la situation, poing gauche sur la hanche qui affirme son autorité. Face à lui, Abigaël est à genoux, éplorée, mains tendues vers celui qui lui inspire crainte. Elle est comme tassée sur elle-même, les plis de sa robe l'enveloppent et l'enserrent jusqu'à couvrir les formes de son corps.

Salomon adresse sa prière à Dieu au Temple, à la gravure **89**. Il est représenté à genoux, tourné vers un socle élevé assimilable à un autel, à droite. Son corps est entièrement enveloppé dans ses vêtements et son manteau le recouvre, et seules ses mains jointes sont visibles. Sa position exprime la prière personnelle et intime, qu'il adresse à Dieu.

La pêche de Tobie dans le Tigre, gravure **110**, met en scène trois personnages : le jeune Tobie, l'ange qui l'accompagne et le gros poisson surgi de l'eau, dont la présence confère le côté dramatique à cet épisode. Le poisson s'insère entre les deux personnages situés de part et d'autre. Seule est visible sa gueule monstrueuse ouverte, prête à avaler le pied de Tobie. A gauche de l'image, Tobie est jeté au sol, se débattant en agitant bras et jambes pour se libérer de l'emprise du poisson. La forme horizontale du corps du jeune homme couché au sol laisse émerger sa main droite tendue vers le sol. A droite, vu de dos, l'ange accourt. Il occupe toute la hauteur de l'image. Sa position verticale en *contrapposto*, bras écartés, établit le contraste avec la position de Tobie.

La gravure **121** présente le déploiement des deux personnages au centre de l'image. Ce déploiement est singulier dans sa forme, conforme au récit, mais présente le caractère quasi magique de l'épisode. L'ange transporte Habacuc « par les cheveux, dans l'impétuosité de son souffle ». L'artiste les a représentés comme suspendus au-dessus du paysage, dans une représentation surnaturelle. L'attitude verticale de l'ange forme un angle avec la position horizontale du prophète qu'il transporte. Bras écartés, tenant Habacuc saisi par les cheveux, l'ange exprime la gestuelle autoritaire du vol imposé au prophète.

Le prophète Nahum est représenté, gravure **128**, dans une posture de prédication et d'imprécation. Il est le seul personnage présent dans cette scène ; debout, occupant toute la partie droite de la gravure, il regarde la ville qu'il maudit, la désignant de sa main droite, alors que sa main gauche levée semble constituer un repoussoir pour celui qui voudrait pénétrer dans cette scène. Sa stature hautaine, tête relevée, indique le mépris qu'il exprime pour la ville impie.

- **L'horrible, le macabre, le sadisme :**

Les gravures **37** et **38** représentent les derniers instants de la vie de Jacob mourant. Le patriarche bénit les fils de Joseph (37), puis ses douze fils (38). La similitude des compositions se concentre sur le mourant, allongé sur son lit, prêt à expirer. La mort prend place dans l'épisode, opposée à la vie représentée par les nouvelles générations des fils et petits-fils présents à la scène.

Le châtiment des fils d'Aaron, gravure **53**, constitue le signe de la colère divine, punissant ceux qui ont mal exercé leur ministère sacerdotal. Le feu s'est abattu sur les fils d'Aaron, et des flammes énormes consument les corps enchevêtrés jetés au sol, provoquant l'effroi autour du Temple, « et ils périrent en présence de Yahvé ».

Selon la prescription de Moïse, le blasphème est puni de mort (gravure **54**). Mais il s'agit d'une forme de mise à mort particulière, car chacun dans l'assistance devient bourreau et participe à la mise à mort. La lapidation, condamnation horrible qui joint la violence du jet des projectiles à la mort lente, est avant tout un geste collectif qui revêt un caractère sacré et sacrificiel, car c'est celui de la vengeance de Dieu accomplie par les hommes eux-mêmes.

La rébellion de Corée et de sa communauté (gravure **57**) est châtiée par la colère de Dieu qui s'abat sur eux. Ils sont décimés, engloutis par le sol, tous les hommes de Corée et tous ses biens, et le feu dévore les deux cent cinquante porteurs d'encens. La gravure représente les hommes, femmes, enfants, tentes et tous biens comme aspirés par la terre qui s'est ouverte sous eux. La mort de tout ce groupe humain constitue l'élimination physique de tous ceux qui doutent de Yahvé, et la suppression symbolique de leur existence, jusqu'à leur souvenir.

La pendaison des cinq rois Amoréens, gravure **63**, constitue la peine capitale des chefs ennemis, vaincus et destinés à être exécutés, l'un après l'autre, dans un ordonnancement où se succèdent l'humiliation par le pied sur la nuque, exécution symbolique, et la pendaison, mise à mort infâmante, chacun à un arbre.

L'exécution de Sisera par Yaël (gravure **64**) constitue une mise à mort particulière à plus d'un titre. Tout d'abord, c'est une femme qui commet l'acte, qui assassine le général ennemi auquel

elle avait accordé l'hospitalité. Seules deux femmes accomplissent une telle action dans cette suite de gravures : Yaël exécute Sisera, et Judith (gravure 111) coupe la tête d'Holopherne. La geste héroïque de ces deux femmes les place dans la lignée des grandes figures de l'histoire du peuple juif, et constitue une source d'inspiration sans cesse renouvelée pour les artistes. C'est la nature même du supplice qui introduit l'horreur dans cet épisode. Les positions des deux personnages sont imbriquées, chacun selon sa place dans l'épisode. L'héroïne est en position verticale, accroupie au-dessus du corps allongé au sol de Sisera. Yaël a enfoncé le pieu dans la tempe de Sisera, le clouant au sol. Elle tient encore le maillet dans la main droite ; la main gauche sur sa hanche et le regard hautain vers le corps de l'homme supplicié indique sa satisfaction face à l'horreur du sort de Sisera qui s'exprime sur le visage de celui-ci.

C'est un double suicide qui est représenté à la gravure **80** : Saül, le roi d'Israël, se transperce de son épée pour éviter d'être capturé par les Philistins, suivi en cela par son écuyer. L'épée sur laquelle s'est jeté Saül est plantée dans sa poitrine, et un flot de sang s'en écoule abondamment. Saül se tient encore sur ses mains, le corps semble parcouru par les soubresauts de la mort. A côté de lui, son écuyer a saisi son épée à deux mains pour se l'enfoncer dans la poitrine. Il est encore debout, la tête levée, le râle de la mort sortant de sa bouche.

La mort d'Absalon, gravure **83**, se décompose en deux temps. Dans sa fuite, la longue chevelure d'Absalon reste accrochée aux branches d'un arbre épineux. Suspendu ainsi, Absalon ne peut se détacher sans aide ; il est condamné à mourir dans cette position. Prévenu par un de ses soldats, Joab se précipite pour hâter la mort d'Absalon, et l'exécute en enfonçant trois épieux (un seul n'aurait-il pas été suffisant ?) dans le cœur d'Absalon, l'intensité de l'exécution étant renforcée par la multiplication de l'instrument de la mort.

L'épisode de la mort de Shéba, gravure **84**, trouve son dénouement à l'instant même où la tête de celui-ci est jetée par-dessus la muraille de la ville assiégée. L'initiative d'une femme, non-identifiée, conduit la population de la ville à exécuter le fugitif poursuivi par Joab : « ils coupèrent la tête de Shéba et la jetèrent à Joab », geste qui amène la fin du siège. C'est une femme, seule, qui prend l'initiative de s'adresser à Joab, et c'est la population de la ville qui, collectivement, exécute l'acte libérateur.

La dérision d'Elisée, gravure **96**, constitue un événement particulièrement dramatique, puisqu'il s'agit de la mort atroce d'un groupe d'enfants déchiquetés par des animaux sauvages : « deux ourses sortirent de la forêt et mirent en pièces quarante-deux de ces enfants ». L'horreur est renforcée par le caractère vengeur de la malédiction proférée par le prophète à l'encontre des enfants en raison de leur moquerie à son égard.

La foule piétine l'écuyer du roi à la gravure **97**. Celui-ci avait mis en cause la parole d'Elisée, homme de Dieu. Elisée lui avait prédit symboliquement sa fin funeste : « tu n'en mangeras pas », et le texte biblique relate sa mort par la formule laconique : « et il mourut ». La représentation imagée de cette mort met en scène le mouvement de foule qui ignore l'écuyer et le piétine.

La défénestration de Jézabel, gravure **98**, constitue l'archétype du crime politique, exécuté sur ordre de Jéhu, l'envahisseur vainqueur. Il lui suffit de dire « jetez-la dehors », pour que le crime

soit exécuté. Le texte fait référence au sang, comme lors d'un égorgement rituel, qui éclabousse le mur et les chevaux. A cela s'ajoute le passage du cheval de Jéhu qui la piétine. Et pour finir, son cadavre est dévoré par les chiens attirés par l'odeur du sang, des *chiens de sang* (*Pluthund* dans le verset allemand) dressés à en traquer l'odeur. De la dépouille de la reine déchue, il ne reste que la tête et les mains, abandonnées par les chiens.

Le récit de la gravure **100** présente l'ange, le messager du Seigneur, qui s'abat sur le camp des Assyriens : il décime tous les soldats ennemis d'Israël, au nombre de 185 000 hommes, chiffre considérable pour une armée massacrée en une nuit par un seul combattant envoyé par le Seigneur. Le texte ne précise pas comment sont tués les ennemis, l'illustration montre l'ange armé d'un glaive, le glaive de la vengeance de Dieu.

A la gravure **111**, est représenté le déroulement historique d'une exécution capitale : sous la tente du général, en pleine nuit, à l'issue d'un banquet marqué par l'excès de boissons, c'est une femme, Judith, qui procède à l'exécution du général ennemi. Elle s'apprête à lui trancher la tête à l'aide du cimeterre d'Holopherne, et à emporter dans un sac la tête de celui-ci. Elle exécute le geste dans une attitude de détermination, sans hésitation et sûre de son geste, alors que sa servante présente à ses côtés, se tient à genoux, terrorisée, vue de dos tel un personnage-repoussoir interdisant l'accès du spectateur à la scène.

A la gravure **118**, le récit de la condamnation des jeunes juifs jetés dans la fournaise ardente présente une forme d'exécution collective horrible ; cependant, l'issue du supplice n'est pas fatale pour les victimes jetées dans la fournaise, car l'intervention divine, matérialisée par le miracle de la présence de Daniel, a repoussé la mort inéluctable à laquelle ils étaient condamnés.

Le récit de l'Apocalypse présente plusieurs scènes de mort et de désolation, provoquées par l'intervention des anges, porteurs de la colère divine. Après la trompette du premier ange annonçant une grêle de feu et de sang sur la terre à la gravure **152**, les quatre anges exterminateurs « furent déliés pour tuer le tiers des humains » (Gravure **156**). Ils sont représentés en combattants, guerriers cruels, qui massacrent les corps gisants sous eux et exterminent sans pitié le tiers des humains.

- **Mélancolie et tristesse :**

Affligée et amère parce qu'elle n'a pas enfanté, Anne (gravure **71**) prie le Seigneur au Temple et pleure abondamment. Elle est seule dans sa prière, à genoux dans une partie isolée du Temple, où elle invoque Dieu dans sa solitude, cachée sous ses voiles. Autour d'elle, la pénombre renforce la tristesse de sa situation. Sa prière silencieuse répond à « l'excès de douleur » qui l'habite.

Dans sa maladie, Ezéchias invoque le Seigneur (gravure **101**). Il prie et pleure en se lamentant, car sa maladie est mortelle et sa fin est annoncée par l'homme de Dieu. La tristesse de son sort et l'issue prochaine confèrent à cet épisode une tonalité de mélancolie, exprimée par la prière d'Ezéchias, qui rappelle au Seigneur sa loyauté et sa fidélité.

- **Le sentiment de la nature :**

Les années 1500 voient la renaissance du paysage dans les productions artistiques, avec le développement des *paysages idéalisés*, présentant des arbres, des plantes, des décors de collines et de vallons, des décors aquatiques, tels que mers, lacs ou rivières, en opposition à des représentations propres à suggérer la peur, la crainte ou l'effroi, roches escarpées, arbres morts, ciels tourmentés.

La gravure **1** est la plus significative, la plus complète, la plus absolue de la représentation de la nature à travers la plénitude de la Création. La nature y est représentée sous toutes ses formes, par le décor, les éléments célestes (soleil, lune, nuées), le monde vivant des animaux, des oiseaux, des poissons et de toutes les « bestioles de la terre ». Le monde végétal est parfois juste esquissé, mais toujours pleinement présent pour mettre en valeur le sentiment de la nature qui s'exprime si fortement dans cette gravure.

La scène de la tentation d'Adam, gravure **3**, est représentée devant un décor végétal touffu, formé par un fouillis de branches et de racines dans lesquels s'insèrent quelques volatiles : un paon, un couple de colombes, un hibou perché sur une branche. Un élément inquiétant surgit, tout à droite, dans cet entrelacs de branches : le serpent tentateur dépose dans la main d'Eve le fruit défendu. A l'opposé à la droite d'Adam, quelques animaux contribuent à contrebalancer l'image du tentateur et apportent une certaine quiétude à cette nature encore soumise à l'homme.

L'Arche de Noé, gravure **7**, constitue l'expression de la conservation de toutes les espèces animales, qui seront sauvées de la destruction par l'action de Noé. Les animaux fabuleux sont également intégrés à cette représentation naturaliste, par la présence d'une licorne, au premier-plan à droite. La vie grouillante de toute cette faune s'inscrit dans le processus de destruction décidé par le Seigneur.

L'épisode du plat de lentilles réclamé par Esaü à Jacob (gravure **20**) s'inscrit dans un environnement champêtre : il met en scène les fonctions sociales des deux frères, l'un, Esaü, chasseur et cultivateur, l'autre, Jacob, éleveur de petit bétail. Ce contexte symbolique est renforcé par le décor dans lequel se déroule l'épisode : une paisible maison à la campagne, fort éloignée du modèle de ferme modeste.

La grappe de la Terre Promise, à la gravure **56**, symbolise le passage du désert que les Hébreux ont traversé lors d'un long périple vers la Terre Promise, à la nature luxuriante et propice à l'homme, dans un pays où « coulent le lait et le miel ». Le peuple quitte le désert, paysage de désolation, de vide, d'absence de la nature, pour entrer dans un pays où règne la nature, où les promesses de récoltes permettront aux hommes de bénéficier des bienfaits de cette nature.

L'épisode de la gravure **94** relate le miracle de l'ange nourrissant Elie dans le désert, lui apportant une galette de pain et une cruche d'eau. Le texte situe cet épisode dans le désert, Elie couché sous le genêt. Pourtant, l'illustration produite par Stimmer présente un paysage montagnard où abondent les arbres ; le genêt du récit devient un arbre imposant, au tronc et aux racines tortueuses. Plus surprenante encore est la présence d'un cerf, en plan médian à gauche. L'artiste parvient à introduire un décor de nature montagnarde, certainement une allusion à cette

montagne qu'il connaît personnellement, dans un récit qui se déroule dans un décor dont est absente la nature dans les formes utilisées.

Dans le Nouveau Testament, les paraboles constituent une part importante de l'enseignement du Christ. Pourtant, l'artiste n'a retenu qu'un seul récit de parabole, celle du semeur (gravure **138**). C'est donc dans un décor naturel qu'il convient de placer l'illustration de cette parabole : en condensant les éléments du récit, l'artiste place le semeur (le Christ lui-même ?) au centre, à l'intersection des différentes formes définissant le sentiment de cette nature, mêlant arbres, ronces et oiseaux, dans un décor champêtre à peine esquissé.

- **Panorama, paysage, multiplicité de l'espace, décor architecturé :**
  *« **Le** panorama réunit tous les aspects de la nature, et constitue ainsi un résumé de l'univers. »*[169]

  « La nature, c'est l'homme et c'est le paysage. La « découverte » de celui-ci et sa promotion ont été l'œuvre durable de la Renaissance, la première hors d'Italie et sans facteur humaniste, la deuxième dans l'accord du Nord et du Midi, de l'empirisme et de la culture. »[170]

  « La seconde Renaissance italienne renouvela la technique du collage de fragments architecturaux, assemblés pour mettre en avant, en association avec les figures, des effets narratifs et des émotions déterminées. Cette tendance encouragea les artistes à opérer des abstractions toujours plus hardies, en suivant le principe par lequel un fragment représente le tout. De la sorte, quelques marches d'escalier et quelques portions de fûts de colonne suffisaient à évoquer le temple de Jérusalem. Comme pour chaque type de discours, les peintres pouvaient s'appuyer sur des conventions visuelles qui s'étaient créées au fils du temps et grâce auxquelles le fidèle ou le spectateur pouvait compléter le récit et percevoir le message implicite. Les maîtres du maniérisme ont poussé ce jeu à l'extrême au moyen d'innombrables astuces et d'effets d'étonnement, non sans échapper toujours au risque de dilution du fil du récit. »[171]

La gravure **7** présente l'Arche de Noé sur un fond de paysage urbain. Ce paysage est presqu'entièrement masqué par l'Arche et par les animaux qui y embarquent. Pourtant, ce paysage déroule la vue d'une ville, posée devant un fond de collines. Cette vue urbaine développe la ligne des constructions, bien visible malgré la présence de l'Arche.

Le sacrifice qu'offre Abraham au Seigneur, gravure **12**, se déroule en extérieur, dans un décor campagnard dont le paysage se révèle en arrière d'Abraham. Ce décor visible en arrière-plan à

---

[169] OSSOLA, Carlo, *L'automne de la Renaissance »,* p. 261 : *L'intérêt accru, à la fin du XVI^e siècle, pour les contrées les plus lointaines, découle en partie de l'intense politique coloniale de l'Espagne et plus tard de l'Angleterre, de l'arrivée de métaux précieux ainsi que d'une flore et faune inconnues, provenant du Nouveau Monde, ce qui se traduit en littérature par la fortune de l'« Historia » d'Olans Magnus et de la « Géographie » de Ptolémée, mise à jour par Ruscelli… Le lointain et l'inconnu, devenu (ainsi) des possibilités d'évasion, stimulent l'imagination et sont sources de délectations.*

[170] CHASTEL, André, KLEIN, Robert, *L'Europe de la Renaissance,* p. 206.

[171] FROMMEL, Sabine, *Peindre l'architecture durant la Renaissance italienne*, p. 27.

gauche, permet d'établir le contraste entre le monde terrestre et le monde céleste, à droite, séparés symboliquement par la ligne verticale d'une falaise visible au-dessus de la tête d'Abraham.

L'épisode de Loth (gravure **15**) se déroule dans la partie droite de l'image : un décor domestique intérieur y est représenté, séparé de l'extérieur, à gauche, par un rideau suspendu à la branche d'un arbre et formant des plis enroulés en tombant au sol. Le contraste s'établit ainsi entre la scène d'intérieur, scène hautement immorale puisque le tabou de l'inceste y est enfreint, d'avec le décor extérieur, représentant le paysage des villes détruites par le feu du ciel, destruction décidée par Dieu en raison de l'immoralité des habitants.

La rencontre d'Eliezer et de Rebecca (gravure **18**) s'inscrit dans un décor extérieur. Le paysage se déploie à gauche au fond de l'image et présente les constructions de la ville proche, dont les tours se dressent au-dessus des habitations. Le panorama se déroule depuis le lointain, jusqu'au décor plus proche, à droite, constituant ainsi une ambiance de sérénité adaptée au récit.

Le paysage nocturne représenté à la gravure **26** présente plusieurs plans s'étageant jusqu'au décor du fond, qui correspondent aux épisodes du récit. Cette condensation en une seule image intègre la scène dans une narration continue présentant chaque étape du récit qui s'inscrit dans le paysage, multipliant ainsi l'espace.

L'histoire de Gédéon (gravure **65**) présente le déroulement des épisodes dans des plans qui se superposent sous forme de narration continue. S'inscrivant dans une même image, au décor changeant selon l'épisode, la gravure condense, comme dans une spirale, l'appel de Gédéon, le miracle de la toison et le tri des combattants, en démultipliant les plans dans la profondeur du paysage.

Le poisson rejette Jonas (gravure **126**) sur la terre ferme. Aucun détail significatif n'apparaît au premier-plan, qui montre Jonas rejeté de la gueule du monstre. L'ambiance de littoral désertique semble correspondre au récit biblique. En contraste, l'arrière-plan présente un décor déployé sur toute la largeur de l'image : une ville constituée de tours, de clochers et de hautes murailles, occupe la partie droite, tandis qu'un paysage campagnard déroule champs et collines à gauche. Un détail inséré à droite, rappelle le bateau du début de l'épisode.

Les gravures des épisodes de l'Apocalypse sont présentées comme des images de songes ; peu de représentations de paysages (une seule vue urbaine déployée à la gravure 159). La pluie d'étoiles (gravure **149**) s'abat sur un paysage constitué uniquement de montagnes, de rochers et de grottes. Aucun élément végétal ne figure dans ce décor minéral. Une telle désolation correspond bien à l'épreuve destructrice qui frappe la terre et ses habitants à l'ouverture du sixième sceau.

- **La ville :**
  « La ville est, tout comme la nature, partie de l'univers, et la prise de conscience de la nature s'accompagne normalement d'une prise de conscience de la ville… La Tour de

Babel est un thème courant, incarnant la quintessence de la ville monumentale, où toute une cité se résume dans un édifice gigantesque. »[172]

Les décors urbains s'inscrivent dans de nombreuses gravures, présentant des caractéristiques semblables : murailles, hautes tours dépassant des toits pentus de maisons resserrées, églises surmontées d'un clocher. Ces formes de décor peuvent être assimilées à celles des villes qu'a pu connaître l'artiste, semblables aux formes urbaines de son pays natal ou de l'espace germanique, peut-être aussi apparentées aux formes du nord de la péninsule italienne. Bon nombre de ces vues urbaines s'inscrivent dans un panorama élargi par un paysage lointain, mêlant lignes montagneuses et éléments naturalistes. Procédé répandu chez les artistes maniéristes, quelques éléments d'architecture urbaine créent l'évocation du décor urbain, de la « ville », qui permet à l'artiste d'insérer l'*historia* :

« A partir de la fin du XIII^e^ siècle s'est manifesté une évolution notable au cours de laquelle de simples juxtapositions d'architectures sans lien se métamorphosèrent en regroupements d'un effet évocateur dans des représentations cohérentes de grand format. Les techniques sont d'une belle diversité et vont de l'exactitude topographique aux assemblages de fragments hétéroclites, apportant une manne de nouvelles solutions qui associent des constructions récentes et les évocations d'un passé lointain, ce qui leur confère des significations variées. »[173]

La représentation de la « ville » passe par des représentations architecturales, sans nécessairement se référer à l'image d'une « ville réelle », ni de la « cité idéale ». Cependant, cette représentation architecturée fictive est porteuse de valeurs narratives et de sens, nécessaires à la compréhension de l'image.

« Les architectures fictives sont riches en valeurs narratives et sémantiques susceptibles de révéler les strates sous-jacentes de l'imaginaire symbolique d'une période. Elles confèrent tout d'abord à l'espace fictif une apparence concrète dotée d'une échelle précise, servant de référence et de point d'attache aux figures insérées dans un jeu de relations mutuelles qui firent l'objet de recherches ininterrompues. »[174]

L'image de la ville devient peu à peu une référence vers laquelle tendent les représentations artistiques, et l'évolution de cette image s'inscrit dans les formes visuelles et architecturales :

« Ainsi, la forme circulaire et octogonale fut considérée dans toute l'Europe non seulement comme une référence au Saint-Sépulcre et à Jérusalem, mais aussi directement au Christ. L'octogone renvoie en outre au dôme du Rocher, référence principale dans le domaine monumental, qui se confondit avec le temple de Salomon et ne tarda pas à faire son apparition dans les contextes urbains fictifs. »[175]

[172] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 278.
[173] FROMMEL, Sabine, *Peindre l'architecture durant la Renaissance italienne*, p. 55.
[174] FROMMEL, Sabine, *op. cit*, p. 27-28.
[175] FROMMEL, Sabine, *op. cit.*, p. 55.

La gravure **7** présente l'Arche de Noé posée sur fond de paysage urbain, occupant la partie gauche de l'image, tandis que la partie droite présente l'Arche et les animaux qui s'y présentent pour embarquer.

La gravure **39** montre Moïse confié aux eaux du Nil, épisode souvent représenté dans un cadre champêtre. La ville occupe toute la largeur de l'image, présentant une perspective urbaine composée de tous les éléments d'une ville construite au bord d'un fleuve ou d'un lac, semblable à celles que l'artiste a connu dans sa jeunesse en Suisse.

La gravure **82** relate la mort d'Amnon : la scène se déroule à l'intérieur d'un palais. Cependant, la perspective s'élargit sur un décor urbain soigné, composé de colonnades et de hauts murs. Il s'agit là d'un décor uniquement urbain, qui ne laisse aucune place à une représentation de la nature.

Le siège de Shéba (gravure **84**) est représenté de l'extérieur de la ville assiégée : seules sont visibles les hautes murailles et les tours de garde de l'enceinte de la ville, d'où émergent quelques toits plus élevés ainsi que les clochers des églises. La gravure **86** décrit la maison du roi, construite sur une colline sur fond de décor urbain. Cet ensemble d'édifices, érigés à l'intérieur d'une double enceinte fortifiée aux ouvertures dépourvues de portes, constitue une réplique à taille réduite de la ville qui l'entoure.

Le triomphe de Mardochée (gravure **107**) se déroule au sein de la ville : seul le décor urbain, présentant une faible perspective, couvre l'ensemble de la gravure, sans ajout naturaliste.

Le décor urbain de la gravure **128** peut faire penser au panneau peint de la *Citta ideale*. Comme sur le *panneau d'Urbino*, l'œil parcourt l'ensemble du décor qui, ici, comporte un personnage seul, le prophète Nahum prononçant ses anathèmes.

Le meurtre des deux témoins (gravure **159**) est perpétré au sein de la ville en flammes, dont les habitants tentent de fuir la Bête émergeant de l'abime.

La colère divine se déchaîne sur les hommes (gravure **164**) sur fond de décor d'une ville qui occupe toute l'étendue de l'arrière-plan. C'est le même type de décor qui illustre la gravure **166**, présentant une ville dont le port occupe le plan médian.

L'artiste représente, en gravure **170**, l'image de la Jérusalem céleste : cette vue se veut l'archétype d'une ville idéale selon l'interprétation de l'Apocalypse, reprenant les formes décrites par le texte biblique.

- **Les ruines :**

« *Les architectures fantastiques du maniérisme furent très influencées par les ruines antiques*[176] *… Le XVI*[e] *siècle fut hanté par le rêve de l'ancienne Rome. »*[177]
« Pour la Maniera, la ruine n'est plus un détail qui vient caractériser localement un élément singulier, crèche ou colonne du martyre, comme au Quattrocento. Elle devient, au contraire, le symptôme d'un état de déréliction ou le prétexte à une image ambiguë, à la fois étrange et familière. »[178]

La signification symbolique de la ruine s'attache à la valorisation de la religion chrétienne, qui s'est établie sur les ruines du paganisme :

« Les scènes de la Bible s'inscrivent parmi des mouvements de l'Antiquité romaine, figurés sous forme de ruine afin de proclamer la victoire de la religion chrétienne sur la tradition païenne. »[179]

Le décor de ruines (gravure **15**) dans lequel se déroule l'inceste de Loth avec ses filles revêt une signification toute symbolique, associé à d'autres formes symboliques de cet épisode. La ruine, cachée partiellement par la toile tendue en arrière des personnages, établit un parallèle signifiant avec le tabou enfreint par Loth et ses filles, qui figure ainsi l'image de la ruine de l'humanité. Cependant, la coupe de fruit tendue à bout de bras par l'une des filles représente la coupe d'abondance, symbole de la régénération de la lignée de Loth. A la gravure **89**, la scène de la concupiscence de David place celui-ci dans le cadre de son palais. Le bâtiment présente des formes architecturales particulières, voûtes interrompues, murs inachevés. S'agit-il de ruines ou d'incohérences architecturales voulues par l'artiste, dont la présence souligne la décadence dans laquelle tombe le roi.

La déchéance de Job (gravure **108**) se répercute dans le décor de sa maison en ruines. Les murs éventrés, la charpente effondrée, constituent la réplique matérielle de l'effondrement de Job, victime des épreuves imposées par *l'Adversaire*.

La fosse aux lions (gravure **118**), dans laquelle est précipité Daniel, présente une construction dans un état de délabrement, aux murs effondrés, qui accentue la détresse qui s'empare du condamné précipité au milieu des grands fauves. Cet état de « ruine » établit un fort contraste avec la sérénité affichée par Daniel.

La prédication du prophète Sophonie (gravure **130**) se déroule dans un décor de ruines, aux blocs de pierre renversés et aux arcs effondrés ou suspendus dans le vide (incohérence architecturale ?). Le pont qui relie les deux rives du fleuve paraît bien être une construction

[176] POMMIER, Edouard, *Comment l'art devient l'Art…*, p. 206 : *Cette innovation [la représentation des sculptures antiques], grâce à laquelle la finalité de l'art se confond discrètement avec la représentation d'une autre œuvre d'art, est couronnée par une invention encore plus audacieuse et d'une nouveauté encore plus radicale : l'invention d'une image de l'Antiquité, telle qu'elle se présentait alors et telle qu'elle est restée pour nous, l'Antiquité dans son stade fondamental, c'est-à-dire la* ***ruine****… Que sont devenus, où se trouvent donc les monuments qui devaient être les témoins de la grandeur racontée par les annales de Rome ? Les voici proposés, montrés, pérennisés par la peinture de la Renaissance.*
[177] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 283.
[178] MAKARIUS, Michel, *Ruines*, p. 44.
[179] FROMMEL, Sabine, *op. cit.*, p. 55.

provisoire, construite dans l'urgence après la ruine du pont massif qu'on s'attendrait à voir figurer au centre de la ville. Ce décor empreint de tristesse répond ainsi aux imprécations du prophète, qui annonce le jour du Seigneur, « jour de colère, de détresse et de désarroi ».

- **La ville d'Enfer :**

  « Influencé par l'iconographie du Moyen-Age, le paysage de la ville maniériste garde de nombreux souvenirs de l'Enfer. » [180]

La destruction des villes de Sodome et Gomorrhe (gravure **15**) constitue l'effet de la colère de Dieu[181] qui s'abat sur les villes impies, symboles du Mal et de l'Enfer. « Loth vit monter de la terre une fumée comme celle d'un fourneau » : la pluie de soufre et le feu destructeur s'emparent de ces représentations de l'Enfer parmi les humains. Plaçant dans la même image la destruction des villes et l'épisode de l'inceste de Loth avec ses filles, séparant symboliquement les deux événements par une simple tenture tombant au sol, l'artiste met ainsi en opposition l'effet de la colère divine s'abattant sur les villes d'Enfer, impies face à l'action impie de Loth, pourtant épargné de la destruction.

La ville de Babylone, la « Grande Prostitué » (gravure **166**), symbolise, dans l'Apocalypse, la ville du Mal, la représentation de l'Enfer, habitée par les esprits impurs, qui sera détruite « dans la fumée de son embrasement ». Ville de tous les excès, de la corruption et de la prostitution, siège de tous les maux et impiétés, habitation des démons, elle est aussi la ville condamnée à l'Enfer par sa destruction par « l'ange qui avait un grand pouvoir ». Sa chute annonce celle des *rois de la terre et des marchands de la terre* qui se lamentent, attendant leur propre chute.

[180] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 284.

[181] LACOSTE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 280 : *Aussi bien dans l'Ancien Testament que dans le Nouveau Testament, c'est davantage la colère de Dieu qui est mise en relief, au point d'apparaître comme une des manifestations les plus originales du Dieu biblique.*

Fig. 15. Tobias Stimmer, *Le combat des Horaces et des Curiaces*
(in « Titus-Livius », illustré par Stimmer, 1574, Strasbourg, chez Th. Rihel)).

I.4. Invention et tradition iconographique.

> *« Cette théorie [fondée sur la souveraineté du concept] voyait aussi dans la production artistique l'expression concrète d'une représentation spirituelle et considérait que l' « invention » des contenus figuratifs eux-mêmes étaient moins empruntés aux traditions biblique, poétique ou historique qu'elle n'était imaginée par l'artiste même. »*[182]

L'imagination de l'artiste est déterminante dans la démarche artistique de la conception de l'image, comme l'indique Erwin Panofsky. L'artiste inscrit son œuvre dans un contexte, essentiellement fondé sur la « tradition », c'est-à-dire l'insertion dans les *thèmes* et les *motifs* qu'il connaît, ceux de la mémoire collective, de son environnement, de son époque et de ses contemporains.[183] La tradition occidentale n'est, à l'origine, pas normée, ni figée, et laisse libre cours aux choix personnels des artistes. Les exemples proposés en troisième partie, en se référant à certaines œuvres du Moyen-Âge, montrent bien les variations possibles, malgré quelques tentatives de critiques formulées par des autorités individuelles de l'Eglise.[184] Par sa formation (peu connue), par ses voyages (réels et supposés), par son expérience personnelle et les œuvres réalisées, mais également par sa connaissance des textes qu'il illustre, un artiste tel que Tobias Stimmer apparaît comme doué d'une capacité à manier l'*invenzione*, c'est-à-dire l'invention de son expression artistique et de son interprétation personnelle. Stimmer procède de la sorte ; il s'appuie sur la *tradition iconographique* des modèles dont il s'imprègne et dont il exprime sa connaissance, tout en intégrant sa part propre d' » invention » issue de son imagination créatrice. Sa maitrise des thèmes traités lui permet de fournir des compositions originales. Il ne refuse pas la tradition, il reste imprégné de l'iconographie traditionnelle qu'il maintient dans son œuvre, tout en se démarquant des productions issues de cette tradition iconographique par le choix de l'*instantanéité* du modèle traité, du moment de l'action, en intégrant à cet élément dynamique la vision d'une composition, marqué par son style propre, caractérisé par le traitement de la lumière et l'illusion du mouvement grâce au trait du dessin ainsi réalisé.

C'est ainsi qu'il est possible d'établir l'examen des compositions de Tobias Stimmer à la lecture d'autres réalisations artistiques qui fondent la tradition iconographique. Cette

---

[182] PANOFSKY, Erwin, *Idea*, p. 104.

[183] PANOFSKY, Erwin, *Essai d'iconologie*, p. 54 : *le divorce entre* thèmes *et* motifs *classiques ne s'accomplit pas seulement par suite d'une absence de tradition dans la représentation, mais aussi en dépit d'une tradition dans la représentation. Chaque fois qu'une image classique (c'est-à-dire la synthèse entre un* thème *classique et un* motif *classique) avait été copié durant cette phase d'assimilation fiévreuse que fut l'époque carolingienne, cette image classique fut abandonnée dès que la civilisation médiévale eut atteint son apogée, et ne fut pas reprise avant le Quattrocento italien. Ce fut le privilège de la Renaissance proprement dite d'instaurer une nouvelle synthèse entre* thèmes *et* motifs *classique, après ce qu'on pourrait appeler un temps mort.*

[184] BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, p. 256 : *Les œuvres ont continué à être produites, confirmant la marge de manœuvre d'une création figurative que son ambiguïté constitutive ouvre au conflit d'interprétation (les mêmes images pouvant être jugées dangereuses par certains et tout-à-fait orthodoxes par les autres). Ainsi, la condition élémentaire de la liberté et de l'inventivité des images médiévales est l'absence de définition normative de l'iconographie et l'inexistence d'un contrôle formel exercé par l'autorité ecclésiastique – deux aspects qu'imposera en revanche le Concile de Trente, au milieu du XVI^{e} siècle.*

tradition s'appuie sur les œuvres antérieures, sur celles de ses contemporains, mais également, nous le verrons à travers les exemples proposés pour illustrer ce propos, l'inscription ou non dans cette tradition. La tradition iconographique marque également des ruptures, des innovations dans les thèmes, et les gravures de Stimmer sont compréhensibles à la lumière de ces évolutions. La démarche de Stimmer s'inscrit précisément dans le respect du « texte » biblique, volonté exprimée ainsi par l'artiste réformé dans sa production iconographique. Sa connaissance de la Bible, mais également de la tradition iconographique, le conduisent à fixer ses choix sur des épisodes marquants, mais également appréciés des lecteurs éclairés de l'époque, eux-mêmes connaisseurs de la Bible et des valeurs de la Réforme.

En raison du l'importance du corpus des *Neue künstliche Figuren* (soit 169 gravures), il nous a paru opportun de fixer le choix des scènes s'inspirant dans la tradition iconographique à un nombre limité de thèmes ; de même, la multiplicité des œuvres relevant d'un même thème oblige à effectuer cette même limitation, tout en tentant de comparer la composition de Stimmer à la tradition iconographique. C'est ainsi que le choix des œuvres proposés reste très diversifié, tout en s'intéressant à la période de Stimmer et plus particulièrement à la gravure. Cependant, il est parfois utile de faire appel à des artistes qui débordent de ce cadre, et dont l'invention et le génie créateur éclairent nos comparaisons.

Les comparaisons sont proposées à travers les notices descriptives et analytiques des gravures en troisième partie de la thèse. Ces comparaisons portent sur les épisodes suivants, qui ont été retenus en raison de l'importance de la production iconographique et de la diversité des techniques artistiques (numérotation des gravures selon l'ordre de Stimmer) :

- 2 La création d'Eve
- 3 La Tentation d'Adam
- 4 Adam et Eve chassés du Paradis
- 6 Le meurtre d'Abel
- 7 L'arche de Noé
- 9 L'ivresse et la dérision de Noé
- 10 La tour de Babel et la confusion des langues
- 15 Loth et ses filles
- 17 Abraham et le sacrifice d'Isaac
- 20 Esaü vend son droit d'aînesse pour un plat de lentilles
- 22 Le songe de Jacob
- 26 La lutte de Jacob avec l'ange
- 31 Joseph et la femme de Potiphar
- 45 Le passage de la Mer Rouge
- 62 L'écroulement des murs de Jéricho
- 67 Samson ouvre la gueule du lion
- 76 Le combat entre David et Goliath
- 77 Le retour triomphal de David portant la tête de Goliath
- 81 David et Bethsabée au bain
- 83 La pendaison accidentelle d'Absalon

- 91 La visite de la reine de Saba
- 98 La défénestration de Jézabel
- 107 Le triomphe de Mardochée
- 110 La pêche du jeune Tobie dans le Tigre
- 111 Judith s'apprête à couper la tête d'Holopherne
- 112 Le roi David compose les psaumes et annonce la venue du Christ
- 115 Vision d'Ezéchiel : l'Eternel dans un char de feu
- 135 Suzanne surprise dans son bain par les deux vieillards
- 136 Le sacrilège et le châtiment d'Héliodore
- 143 Paul sur le chemin de Damas
- 147 Les quatre cavaliers de l'Apocalypse
- 169 Le Jugement dernier
- 170 La Jérusalem céleste.

Fig. 16. Tobias STIMMER, *Autoportrait*,
(dessin à la plume, aquarellé, 1563, Schaffhouse, Musée Zur Allerheiligen).

➢ *Deuxième partie : Les acteurs et leur contexte.*

Fig. 17. Tobias Stimmer, *Portraits du porte bannière zurichois Jacob Schwytzer et de son épouse Elsbeth Lochmann*, (huile sur toile, 1564, 193 x 66 cm, Bâle, Kunstmuseum).

II.1. Le contexte culturel et religieux à Strasbourg

« De nombreuses villes libres du Saint-Empire ont affirmé leur adhésion à la Réforme dans la première moitié du XVI^e siècle… L'adhésion de Strasbourg représente l'un des événements marquants de l'histoire régionale. La Ville est devenue la métropole culturelle et religieuse de l'Alsace luthérienne par l'action de ses prédicateurs et de ses dirigeants. »[185]

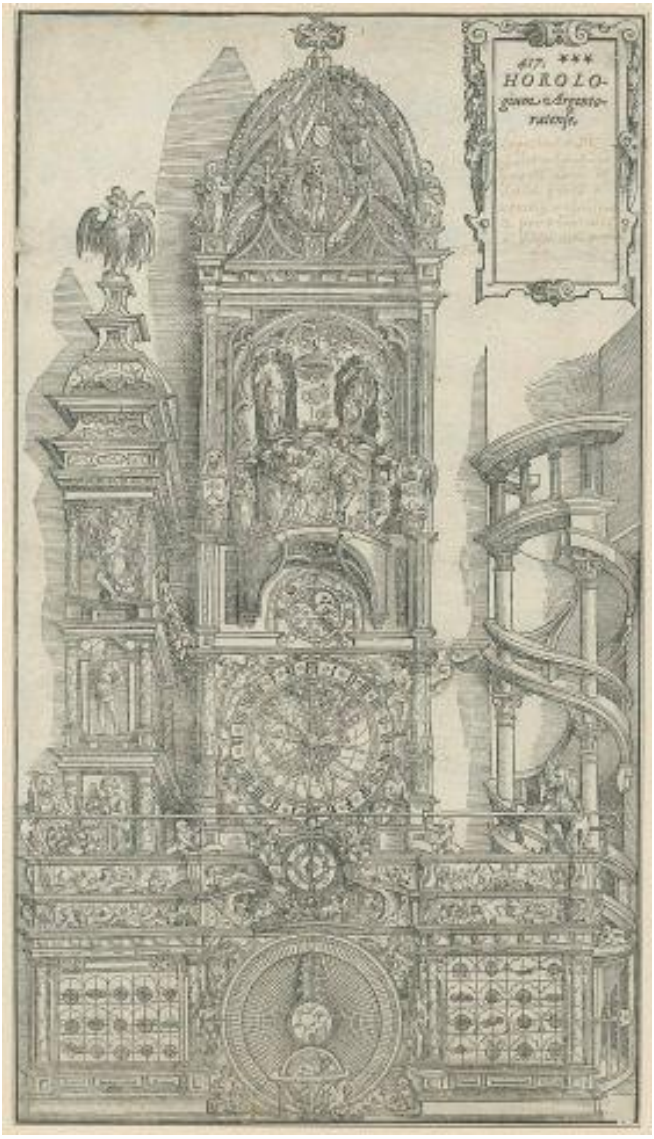


Fig. 18. Tobias Stimmer *L'horloge astronomique*, (gravure sur bois, c.1572, 38,2 x 21,5 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins).

❖ Arts et Lettres à Strasbourg, ville luthérienne.

[185] KINTZ, Jean-Pierre, *L'Alsace au XVI^e siècle,* p. 233.

Au milieu du XVI[e] siècle, la ville libre de Strasbourg appartient à l'empire germanique. Autonome, elle est administrée par un conseil et des magistrats élus. Après une paix relative, du XIV[e] au milieu du XV[e] siècle[186], l'Alsace connaît plusieurs invasions (anglais, écorcheurs, mercenaires). La constitution de 1482 est promulguée à Strasbourg. Les guildes (ou corporations), marchands et banquiers prennent de l'importance. Les relations commerciales s'établissent avec Venise, Anvers, Nuremberg, Francfort. La campagne, dont l'économie de la cité tire sa richesse au début du XVI[e] siècle, constitue le prolongement de la ville. Les décors superbes de la Renaissance se multiplient dans la cité[187] : constructions, sculptures, vitraux. En raison du développement de l'imprimerie, c'est un foisonnement d'éditions qui placent la ville parmi les grands centres de l'édition en Europe[188]. Ainsi sont imprimées de nombreuses éditions des écrits de Martin Luther dès 1518. Des personnalités telles Brant ou Wimpheling, des prédicateurs, illustrent un humanisme flamboyant[189].

Au début du XVI[e] siècle, Strasbourg est devenue une des capitales européennes de l'imprimerie[190] [191]. Le principal écrivain de la seconde partie du XVI[e] siècle est Jean Fischart, dit « Menzer »[192] (voir *supra*). La conjugaison de l'imprimerie et de la Réforme amena le développement de la diffusion du *Livre religieux*, comme le note Bernard Vogler :

> *« Après 1520, tous les imprimeurs strasbourgeois, hormis Johann Grüninger, se convertissent à la Réforme. A côté des anciens, tels que Jean Knobloch et Johann Schott, toute une génération de nouveaux typographes protestants s'installent entre 1525 et 1550, dont les plus actifs sont Wolfgang Koepfel, Wendelin Rihel, Balthasar Beck et Jacob Kammerlander. La plupart de ces hommes étaient très instruits. La génération qui suit 1550 ne fournit pas une production de même niveau que ses devancières, hormis les frères Rihel, Bertram et Bernard Jobin. »*[193]

A côté du *livre religieux*, c'est aussi une culture polémiste qui se répand à travers l'imprimerie :

---

[186] RAPP, Francis, « Le prix de l'indépendance : l'effort militaire et diplomatique », in *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, op. cit., livre IV, p. 238-252.

[187] RECHT, Roland, « La vie artistique à Strasbourg : la fin du Gothique et l'explosion de la Renaissance », in *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, livre VIII, p. 597-603.

[188] VOLLMER, Hans, *Allgemeiner Lexikon der Bildenden Künstler* (THIEME u. BECKER), XXXII, p. 58: *Strassburg, wird durch Stimmer nochmals für kurze Zeit ein Mittelpunkt deutscher Malerei und Buchornamentik*.

[189] RAPP, Francis, « Strasbourg, un foyer de l'humanisme rhénan », in *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, Libre IV, p. 206-222.

[190] VOGLER, Bernard, *L'Alsace du Siècle d'Or et de la guerre de trente ans*, p. 78 : *le niveau le plus élevé de la production [imprimée] a été atteint entre 1508 et 1525… Après la crise des années 1547 à 1555, la seconde moitié du siècle ne retrouve le niveau des années 1530-1540 (une trentaine de titres par an) et non le sommet de 1515 à 1525 (106 titres en 1523 et en 1524). Après 1550, à côté de 3 ou 4 grandes imprimeries liées de près à l'Académie (Jobin, Rihel, Bertram), le nombre des petits éditeurs s'accroît à nouveau.*

[191] RAPP, Francis, « Strasbourg, une capitale du livre imprimé », in *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours,* livre IV, p. 206-222.

[192] VOGLER, Bernard, *L'Alsace au siècle d'or*, p. 83 : *Fischart acquiert une renommée européenne. Doué d'un talent remarquable du verbe, il est un observateur perspicace et un polémiste corrosif, ennemi juré des jésuites.*

[193] VOGLER, Bernard, *L'Alsace au siècle d'or*, p. 64.

« Dans les années 1560 apparaît le journalisme populaire, sous la forme de récits journalistiques de la guerre contre les Turcs, de la révolte hollandaise contre l'Espagne et des guerres de religion en France. Il s'agit de livres de propagande religieuse, dus en partie à Johann Fischart qui travaille pour son beau-frère l'imprimeur Bernhard Jobin dont 40 % de la production concerne des livres pour un public populaire. Ensemble, ils font de Strasbourg l'épicentre d'une nouvelle explosion de polémique plus vive que celle des années 1520. »[194]

Le milieu du XVIe siècle ne connait guère d'artistes remarquables. Il s'agit plutôt alors de très bons artisans, qui réussissent à exceller dans les productions des arts décoratifs : ébénisterie, orfèvrerie, faïences, production du verre.[195]
L'historien Jean-Pierre Kintz relève la place singulière de Strasbourg de la diffusion artistique dans l'espace rhénan :

« Strasbourg a participé, à la fin du Moyen-Age, à la floraison des arts des pays rhénans. Des auteurs ont même composé des recueils à l'usage des peintres. La parution en 1537 du « Kunstbüchlein » de Heinrich Vogtherr et de son fils s'inscrivent ainsi dans une tradition. Le maniérisme fut représenté par Tobias Stimmer[196]*, décorateur de l'horloge astronomique de la cathédrale. Après lui, la gravure sur bois s'effaça au profit d'une planche en taille-douce. »*[197]

La production artistique s'identifie alors à deux artistes, Dietterlen[198] et Stimmer[199]. L'art de la gravure atteint son apogée à Strasbourg, illustré par la collaboration de Stimmer avec les imprimeurs, que ce soit avec son ami Bernhard Jobin ou avec d'autres imprimeurs de la place[200]. L'imprimerie retrouve une certaine vitalité, et Strasbourg s'inscrit parmi les grandes villes de l'impression et de l'édition en Europe. Les collaborations entre écrivains, artistes et imprimeurs sont fructueuses, comme l'indique l'historien de l'art Frank Muller :

---

[194] VOGLER, Bernard, *L'Alsace au siècle d'or*, p. 67.
[195] MIGNOT, Claude, *Temps Modernes*, p. 283 : *Seule Strasbourg connait encore jusqu'à la guerre de Trente Ans une floraison artistique certaine, avec des artistes comme Tobias Stimmer ou Wendel Dietterlen, créateur visionnaire d'architectures imaginaires.*
[196] RITTER, François, *Histoire de l'imprimerie alsacienne*, p. 458 : *Dans le maniérisme de la seconde moitié du XVI^e siècle, Stimmer est une apparition isolée ; il a été l'un des pionniers du baroque allemand.*
[197] KINTZ, Jean-Pierre, *Regards sur l'histoire de l'Alsace*, p. 361.
[198] Voir troisième partie, V, 5.
[199] VOGLER, Bernard, *L'Alsace au siècle d'or*, p. 87 : *Le dernier tiers du siècle vit sous le signe de deux artistes qui ont marqué tous les arts du sceau de leur style et qui ont fait de Strasbourg un foyer du maniérisme : Dietterlen et Stimmer. Stimmer travaille pour l'éditeur Jobin. Ses planches visent à donner l'illusion du mouvement et de la profondeur. L'artiste est le représentant achevé du maniérisme.*
[200] WOLFF, Hans, *Die Buchornamentik,* p. 46: *Im letzten Drittel des Jahrhunderts erlebt der Holzschnitt in der Buchornamentik noch einmal einen großen Aufschwung, um dann aber völlig zu verschwinden und dem Kupferstich des Feld zu überlassen. Der letzte bedeutende Straßburger Künstler ist Tobias Stimmer, dessen Tätigkeit aber auch nur in geringerem Masse den Straßburger Offizinen zugutekommt, sondern hauptsächlich von dem großen Frankfurter Verleger Siegmund Feierabend absorbiert wird. Für die Straßburger Familie der Rihel und für Bernhard Jobin hat Stimmer mancherlei Buchschmuck entworfen.*

« *La période entre 1535 et 1570 représente le point le plus bas de la production artistique strasbourgeoise en général et ce n'est que dans le troisième tiers du siècle que quelques imprimeurs, principalement Jobin, relancent l'illustration sous l'impulsion de la puissante personnalité de Stimmer, qui développe également les activités picturales, et que l'architecture et les arts appliqués connaissent une période faste.* »[201]

❖ La Réforme à Strasbourg.

L'émergence du mouvement évangélique de la Réforme[202] s'effectue à travers Zell, puis Capiton, prévôt de St Thomas, et Bucer, dominicain défroqué. En 1524, après un changement de majorité, le *Magistrat*[203] (le gouvernement de la ville[204]), dirigé par Jacques Sturm, accepte les prêtres mariés et oblige les clercs à acquérir le droit de bourgeoisie. Pour parer à l'iconoclasme, le *Magistrat* interdit de briser les images, et les fait enlever. Dirigés par Bucer, président du *Convent ecclésiastique*, les réformés de Strasbourg ne professent pas la Confession d'Augsbourg. Ils présentent leur propre confession dite la *Tétrapolitaine*, à laquelle adhèrent les villes de Lindau, Constance et Memmingen. Strasbourg est alors une ville tolérante et ouverte à l'accueil des réfugiés.[205] Par le Synode de 1533, le *Magistrat* organise et contrôle l'Eglise de Strasbourg. La Ligue de Smalkalde, regroupant princes et villes germaniques convertis à la Réforme, entre en guerre (1546) contre l'Empereur, garant de la religion romaine. Après sa victoire à Mühlberg (1547), l'Empereur prononce l'*Interim*, et réunit la Diète à Augsbourg (1547-1548), pour tenter de figer la situation religieuse. En novembre 1549, le culte catholique est rétabli à la cathédrale de Strasbourg. La *Paix d'Augsbourg* consacre le statu quo (1555). L'année 1559 marque la fin de l'*Intérim* à Strasbourg et le retour (provisoire) des protestants dans la cathédrale.

---

[201] MULLER, Frank, *op. cit.*, p. 43. Tobias Stimmer s'est notablement illustré durant cette période par la décoration de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg *(Fig. 22).*

[202] LIENHARD, Marc, « La Réforme à Strasbourg : les événements et les hommes », in *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, op. cit., Livre VI, p. 365-426.

[203] BORNERT, René, *La Réforme protestante du culte à Strasbourg*, p. 45 : *Le pouvoir était réparti, dans une distribution savamment dosée, entre noblesse, bourgeoisie et les corps de métiers, de telle façon qu'aucune faction ne pût s'emparer de son exercice exclusif. Chaque corporation délègue quinze échevins, nommés par cooptation, à l'assemblée générale des trois cents échevins. Cette assemblée, uniquement consultative, est convoquée par le Magistrat pour lui soumettre des décisions particulièrement importantes. Le vote des échevins fut ainsi sollicité pour la suppression de la messe en 1529 et pour l'introduction de « l'Intérim » en 1548.*

[204] KINTZ, Jean-Pierre, *Regards sur l'histoire d'Alsace*, p. 340, note 4 : *On appelle Magistrat à Strasbourg l'ensemble du gouvernement de la Ville Libre. On peut mentionner l'ammeister, principal personnage, le stettmeister d'origine patricienne, le Conseil de trente membres et les deux Chambres secrètes, celle des XV chargée principalement des questions économiques et celle des XIII responsable des affaires extérieures.*

[205] LEBEAU, Jean, VALENTIN, Jean-Marie, *L'Alsace au siècle de la Réforme*, p. 153 : *Strasbourg hébergea au temps de la Réforme plusieurs centaines de réfugiés originaires de la Lorraine, de la Champagne, de l'Ile-de-France, des Pays-Bas et de pays de Liège principalement. Leur Eglise, fondée en 1538 par Jean Calvin, ne se distinguait guère à l'origine des paroisses allemandes que par la langue. Cependant, après le départ de Martin Bucer et de ses amis au moment de l'Intérim d'Augsbourg en 1548, les pasteurs strasbourgeois optèrent pour un luthéranisme assez strict, tandis que Jean Garnier, le ministre de l'Eglise française, se rapprochait de Calvin et des Eglises suisses. Ce différent confessionnel causa aux réfugiés beaucoup de tort. Les choses tournèrent si mal qu'en 1563 le Magistrat ordonna la fermeture de l'Eglise française.*

L'implantation de la Confession luthérienne passa par la nécessité d'écarter les adeptes des autres religions, et finalement par l'interdiction du culte calviniste : *l'unité de la Foi a été vécue comme le ciment de la communauté terrestre.* L'interdiction frappa le culte calviniste « à domicile » en 1577.[206] L'historien Jean-Pierre Kintz le précise ainsi :

> *« Partout, les minoritaires ont été persécutés ou expulsés. Les calvinistes qui vivent à Strasbourg sont surveillés, suspectés et frappés d'une amende lorsqu'ils fréquentent le culte des bourgades voisines. »*[207]

Et c'est par nécessité théologique et pour des considérations sociales que se justifie cette pratique :

> *« Pour les théologiens, le vécu d'une seule confession religieuse dans la cité était une nécessité indispensable. A une époque où Strasbourg a accepté la présence de dissidents et de non-conformistes – parmi lesquels les anabaptistes – Martin Bucer avait écrit : « C'est une véritable peste pour cette ville que l'on accepte n'importe qui comme bourgeois sans le moindre discernement ». Le rigorisme religieux s'est accentué après l'Intérim. Le clergé n'a cessé de dénoncer l'existence du papisme et du calvinisme. En 1561, le Magistrat a adopté la Formule de concorde rédigée dans le sens d'une stricte orthodoxie. L'établissement du seul luthéranisme devait signifier la fin du catholicisme, mais aussi du calvinisme. On peut admettre que les controverses au sein des milieux académique et théologiques entre les partisans de Jean Pappus, futur président du Convent, et ceux de Jean Sturm, recteur de l'Académie accusé de calvinisme, ont influencé les opinions des membres du Magistrat. »*[208]

Pourtant, une certaine tolérance subsiste à Strasbourg envers les *crypto-calvinistes*, qui ne professent pas ouvertement leur foi et la traduisent à travers des écrits ou des réalisations artistiques, qui s'adressent à un milieu plus élitiste ou plus instruit.[209]

Face au catholicisme, la religion réformée établit sa progression jusqu'à la Contre-Réforme, tout en rencontrant des oppositions dans certains territoires :

> *« L'affirmation du protestantisme n'a cessé de progresser jusque dans les années 1580-1590. L'influence de l'Eglise catholique a été fortement amoindrie. Le tiers des anciennes*

---

[206] BORNERT, René, *La Réforme Protestante du culte à Strasbourg*, p. 244-245 : *Après que le Magistrat eut ordonné la fermeture de l'église Saint-André, affectée jusque-là à la communauté française, les réfugiés et les étrangers continuaient à célébrer le culte, dans leur langue et selon la doctrine de leurs pasteurs, dans leurs maisons particulières. Le 20 février 1577, le Magistrat, cédant à la pression des prédicateurs, interdit aux fidèles de la paroisse française ces réunions liturgiques à domicile. Désormais, les immigrés d'expression française et de confession réformée devaient se rendre à l'extérieur pour assister au culte. Ils se rendaient de préférence à la bourgade de Bischwiller, à environ 25 kilomètres au nord, où existait depuis 1542 une paroisse réformée, mais d'expression allemande. Parfois, le pasteur de cette communauté venait à Strasbourg pour visiter les malades et sans doute aussi pour célébrer la cène en cachette.*

[207] KINTZ, Jean-Pierre, *Regards sur l'histoire de l'Alsace*, p. 136.

[208] KINTZ, Jean-Pierre, *L'Alsace au XVI^e^ siècle*, p. 289.

[209] VOGLER, Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, p. 99 : *Cette politique restrictive (se défaire des « welches » ou huguenots) n'empêche pas la publication à Strasbourg d'écrits favorables aux huguenots, au point que pendant les guerres de religion, la métropole rhénane apparaît comme un centre de propagande calviniste, en particulier à l'instigation de Fischart.*

paroisses est passé dans le giron des Eglises protestantes. Le catholicisme n'a véritablement gardé son emprise en Basse-Alsace que dans les terres possessionnées par l'Eglise… Le bilan global, certes humiliant pour l'Eglise [catholique], n'a pas été destructeur : les deux tiers des villes et des villages alsaciens sont restés aux mains d'institutions et de seigneurs fidèles à l'ancienne foi. »[210]

A Strasbourg, les catholiques éprouvent les plus grandes difficultés à pratiquer leur religion : abolition de la messe, fermeture de couvents, refus de l'accès à la cathédrale, suppression de paroisses. L'autorité réformée, *Magistrat* et *Convent ecclésiastique*, tentent d'extirper les pratiques « papistes » :

« Pour le Convent ecclésiastique, la survivance du catholicisme était un mal autrement difficile à accepter que la présence des calvinistes. L'abolition de la messe à Strasbourg en 1529 n'avait aucunement signifié la disparition de fait du catholicisme. Le droit de bourgeoisie était certes refusé aux adeptes du « papisme » et toute cérémonie publique du culte avait été interdite. »[211]

La *paix d'Augsbourg* a fixé la répartition des deux religions au sein de l'Empire :

« La paix de religion dans l'Empire, conclue à Augsbourg en 1555, a assurément facilité l'ancrage territorial du protestantisme alors que le renouveau du catholicisme n'a principalement été porté que par l'application des décisions prises par le concile de Trente (1545-1563). »[212]

L'Eglise catholique s'attache à la mise en œuvre d'une pastorale missionnaire pour tenter de ramener à elle les convertis à la Réforme :

« La pastorale pour mener les fidèles à une vie plus religieuse s'est exprimée de diverses manières : proclamation du dogme, pratique de dévotions, manifestations collectives. La pauvreté de la culture religieuse a été relevée jusque vers la fin du XVI^e^ siècle. Comme dans les régions protestantes, la prédication et la catéchèse ont permis de faire connaître la « vraie foi ». Le clergé séculier a été largement soutenu par les ordres de la Contre-Réforme. Ils ont porté leurs efforts sur l'approfondissement de la foi des milieux populaires et la conversion des « hérétiques ».[213]

[210] KINTZ, Jean-Pierre, *L'Alsace au XVI^e^ siècle*, p. 274.
[211] KINTZ, Jean-Pierre, *L'Alsace au XVI^e^ siècle*, p. 299.
[212] KINTZ, Jean-Pierre, *L'Alsace au XVI^e^ siècle*, p. 275.
[213] KINTZ, Jean-Pierre, *L'Alsace au XVI^e^ siècle*, p. 278.

II.2. Tobias Stimmer, artiste suisse actif à Strasbourg.

Fig. 19. Tobias Stimmer, *Temperentia*
(marque d'imprimeur de Theodosius Rihel, gravure sur bois, 13 x 10,4 cm,
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum).

❖ Origines à Schaffhouse.

Tobias Stimmer est né à Schaffhouse, en Suisse, le 17 avril 1539 (date de naissance donnée par Stolberg[214]). Il est le fils aîné d'une fratrie de onze enfants, dont 4 ont été artistes.

Son père, Christoph Stimmer, dit *der Ältere*, fut le premier maître d'école allemand de Schaffhouse (*Schönschreiber und Deutschschulmeister*). Originaire de Burghausen, près de Salzburg, maître à l'école primaire de Schaffhouse fondée en 1532, il a acquis le droit de bourgeoisie en 1535 pour 4 gulden, et est inscrit à la corporation des marchands pour 6 gulden. De par ses fonctions de maître d'école, il a bénéficié d'une exonération fiscale, et d'appointements à hauteur de 55 gulden en nature.

En 1537, il a épousé en secondes noces Elisabeth Schneller, originaire de Rheinau en Suisse. De cette union naîtront onze enfants : Tobias, Loth, Abel, Isaac, Gédéon, Cajus Claudius, Christoph, Susanne, Esther, Elisabeth, Josias. Christoph der Ältere est décédé à l'automne 1562, peu après avoir acheté une maison (*Webergasse*) avec ses fils Tobias, Loth et Abel.

Dans la fratrie, outre Tobias, plusieurs frères sont artistes : Abel (1542- après 1606), peintre, peintre sur verre et graveur, Gédéon (1545-1577/78), dessinateur et peintre sur verre, Hans Christoffel, dit Christoph *der Jüngere* (1549-1578), graveur sur bois, et Josias (1555-après 1574), peintre sur verre. Plusieurs collaborations de Tobias avec ses frères sont connues, notamment avec Abel. Trois des frères ont travaillé pour Tobias : Hans Christoffel a gravé sur bois, Josias a collaboré aux peintures de l'horloge astronomique de la Cathédrale de Strasbourg, Abel a participé aux travaux de décoration pour les peintures de la salle des fêtes du *Neues Schloss* de Baden-Baden et a succédé à Tobias après sa mort comme peintre de la cour du margrave de Baden.

En raison de la profession du père, la famille a habité dans le couvent sécularisé des frères mendiants (*Barfüsserkloster)* dans lequel était installée l'école primaire de la ville dès 1532, puis, à partir de 1543, dans l'ancien couvent *Allerheiligen* de Schaffhouse (Fig. 15), après le transfert de l'école (actuel *Museum zu Allerheiligen* de la ville). Christoph Stimmer, le père, y demeura jusqu'à sa mort. Durant ces années, Christoph Stimmer a signé des peintures sur verre (vitraux du *Rathaus* de Pfullendorf – 1525), et s'est adonné à des activités de reliure, dont il ne subsiste aucune trace (rôle des contributions, registre des impôts pour la ville de Schaffhouse). Il a peint le cadran de l'horloge de la tour de guet (*Fronwagturm*), d'où sa relation avec l'horloger Habrecht, relation qui, plus tard, sera pleine de sens pour son fils Tobias.

A la naissance de Tobias Stimmer en avril 1539, la famille habite dans la rue des frères (*Brudergasse*). En 1547, la famille Stimmer déménage dans le logement de la nouvelle école implanté dans l'ancien couvent des *Allerheiligen*. Le nom de Tobias Stimmer apparaît pour la première fois sur les registres d'impôts de Schaffhouse en 1560. Sa formation de peintre n'est

[214] STOLBERG, August, *Tobias Stimmer – Sein Leben und seine Werke*, Strasbourg, 1901.

pas connue précisément[215]. Plusieurs hypothèses émergent dans la littérature, mais aucune n'est vérifiable, et son parcours de formation reste obscur: „*Wo und bei wem sich Stimmer die Grundlagen seiner Handwerkes aneignete, ob dies in Schaffhausen geschah, wo er 1539 zur Welt kam, in Zürich oder an einem anderen Ort, ist bis heute unbekannt geblieben.*"[216] Il aurait pu débuter un apprentissage à l'âge de 14 ans. Il a peut-être suivi une formation à Schaffhouse, à Zurich ou à Constance. Berthold Haendcke[217], cité par Stolberg[218], évoque une possible formation chez Hans Asper[219], élève probable de Holbein, hypothèse reprise dans la (rare) littérature en langue française portant sur l'artiste[220]. Max Bendel[221] estime, pour sa part, plus vraisemblable une formation à proximité de la famille, en confiant les enfants à un maître plus proche, et Schaffhouse n'en manquait pas. Cet auteur suggère que Tobias Stimmer a pu être formé par Félix Lindtmayer, du printemps 1553 à l'été 1557 en tant qu'artisan-peintre (*Flachmalerhandwerk*) et serait devenu compagnon.[222] Bendel pense qu'il a pu accompagner le frère de Felix Lindtmayer, Daniel der Ältere jusqu'à Passau (après l'été 1557), et situe un épisode de contacts[223] avec la peinture vénitienne, mais sans précisions, car il n'existe aucune information à ce sujet. Reprenant différentes sources, Vollmer, tout en relevant le peu de précisions concernant la formation de Stimmer, cite le possible séjour de celui-ci dans la cité des Doges[224]. Cette hypothèse est également reprise par Jean Dentinger.[225]

---

[215] FÜSSLIN, Johan-Caspar, G*eschichte der bessten Künstler in der Schweiz*, p. 46: "Die Jahren seiner Jugend sind dunkel: man hat sich nicht die Geringste Mühe gegeben, die Geschichte eines Mannes zu beschreiben, der so weit über viele andre erhaben war, denen tausend Lobsprüche zu Theil worden."

[216] MICHELS, Norbert, *Handzeichnungen…*, p. 232.

[217] HAENDCKE, Berthold, *Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert*, Aarau, 1893.

[218] STOLBERG, August, *Tobias Stimmer – Sein Leben und seine Werke*, Strasbourg, 1901.

[219] Hans ASPER, (1499-1571), portraitiste zurichois, influencé par Hans LEU le Jeune, et surtout Holbein. « Il forma toute une génération de peintres, dont un artiste de grand tempérament, Tobias Stimmer…L'innovation d'Asper, c'est cet amour vêtu aux couleurs du blason et qui supporte le casque, détail amusant dans ce déploiement de force. Ouvrage de qualité qui n'établit pas seulement l'honnête savoir d'Asper, mais aussi sa capacité à concentrer ses sensations. C'est là-dessus que Tobias Stimmer continua de construire. » (GANTZ, Paul, *La Peinture Suisse avant la Renaissance*, p. 109-110).

[220] DEMONTS, Louis (dir.), *Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord*, p. 67 : « Il [Stimmer] étudia à Zurich, chez Hans Asper, et sous l'influence de l'Ecole italienne. »

[221] BENDEL, Max*, op.cit*., p. 13.

[222] OESTMANN, Günther, *Die astronomische Uhr des Straßburger Münsters*, p. 43, note 37: *Stolberg nahm im Anschluss an Haendcke an, dass Stimmer vorübergehend bei Hans Asper tätig war. Bendel schlug dagegen den Schaffhauser Felix Lindtmeyer als Lehrmeister vor. Thöne wiederum verweist auf oberdeutsche Einflüsse, speziell auf den Konstanzer Maler Philipp d. Ä., und einen dort tätigen namentlich nicht bekannten Porträtmaler aus Antwerpen.*

[223] BENDEL, Max, *op. cit.*, p. 14: *Sicher ist der junge Künstler auf dieser Wanderschaft mit italienischer Kunst in Berührung gekommen.*

[224] VOLLMER, Hans, "Stimmer Tobias", in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart*, p. 57: *Das Dunkel seiner Jugendjahre nach beendeter Lehrzeit (um 1556) wird durch Annahme weder einer Beschäftigung bei dem Zürcher Hans Asper (Haendcke, Escher), noch einer Gesellenarbeit in Zelottis Werkstatt (1557-1559) an den Fresken des Palazzo Trevisan in Murano (Bendel).*

[225] DENTINGER, Jean, *Images pour des histoires – Bilder zu Geschichten*, p. 107: « Um 1560 reiste er wahrscheinlich nach Venedig, wo er wohl die Werke des Manieristen Tintoretto kennen lernte".

Il est effectivement impossible de déterminer l'activité de Tobias Stimmer durant des quatre années. Bendel reste très prudent sur les hypothèses ; pourtant il note un changement dans la pratique artistique :

> *„Vier Jahre, bis 1561, wissen wir nun eigentlich gar nichts von Tobias Stimmer; keine archivalischen Eintragungen, keine Werke von ihm sind aus dieser Zeit bekannt oder erhalten. Dann aber, im Jahre 1561, schafft der Künstler ein Blatt, so verschieden von den bisher bekannten und erwähnten Zeichnungen, dass wir an eine andere Schule denken müssen. Eine neue Ausdruckmöglichkeit wirket sich nun in seinen Werken aus, ist aber erst nach einigen Jahren ganz verarbeitet und zu seinem eigenen, persönlichen Stil geworden. Von dieser Zeit ab ändert er auch sein Monogramm, das nun aus zwei römischen Buchstaben T und S, teib nebeneinander, teib verschlungen besteht. Die neuauftauschenden Stilformen können wir aber bisher nur in Oberitalien, besonders in Venedig finden.“*[226]

La connaissance qu'il a pu acquérir de la technique de la fresque, le *buon fresco*, pourrait vraisemblablement se situer en Italie, dans une période précédant la réalisation de la façade de la maison *Zum Ritter* à Schaffhouse, observation relevée dans l'article de Dieter Koepplin dans le catalogue de l'exposition de 1984 à Bâle.[227]

De retour à Schaffhouse en mai 1562, la présence de Tobias Stimmer est attestée par l'achat d'une maison dans la Webergasse avec son père et ses frères Loth et Abel. Son père Christoph der Ältere meurt peu après. Après un passage à Bâle, il se rend à Strasbourg, où étudie son frère Isaac. Il noue alors, peut-être grâce aux contacts du mathématicien Conrad Dasypodius, les premières relations avec l'imprimeur et éditeur Bernard Jobin, relation qui sera déterminante pour le cours de sa carrière. L'*autoportrait* de Stimmer (*Fig. 16, p. 80*), dessin à la plume rehaussé d'aquarelle, date de cette période (Donaueschingen, Fürstenbergische Sammlung, 1563).

[226] BENDEL, Max, *op. cit.*, p. 15.

[227] KOEPPLIN, Dieter, *Stimmers kaum manierische Zeichnungen*, in *Catalogue de l'exposition de Bâle*, p. 307, *Schilling (ähnlich Bendel) annahm eine Reise Stimmers nach Mantua und Venedig für die Zeit unmittelbar vor der Arbeit am Schaffhauser Hauss Zum Ritter.*

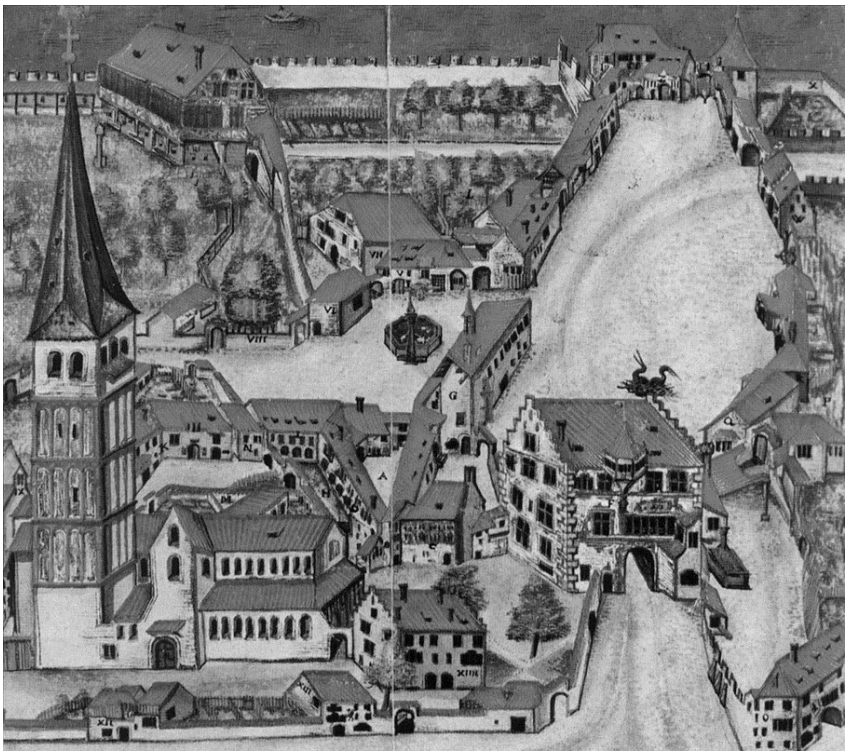


Fig. 20. Anonyme, *Schaffhouse, Zu Allerheigen*,
(aquarelle, 1660, in „Chronique de Johann Jacob Rüeger“, Schaffhouse, Staatsarchiv).

❖ Les premières années de l'activité de l'artiste

Il revient au pays en 1564, et exécute plusieurs portraits pour des commanditaires de la bourgeoisie, devenant ainsi, avec Hans Asper, le plus important portraituriste de la Confédération Helvétique. Il finalise, en mars 1564, le portrait de Conrad Gessner[228] (*Fig. 21, p. 95)*, médecin et professeur de sciences à Zurich (conservé au Musée Allerheiligen de Schaffhouse). La même année (*Fig. 17, p. 81*), il peint le diptyque des portraits (presqu'à taille humaine) de Jacob Schwytzer, porte-bannière de Zurich, et de sa femme Elisabeth Lochmann (conservé au Kunstmuseum de Bâle). Par l'intermédiaire de la famille Schwytzer, il fait connaissance d'Heinrich Peyer. Tobias Stimmer fonde son propre atelier à Schaffhouse, et exécute, en 1565, le premier portrait de la famille Peyer, celui du Dr Martin Peyer, magistrat. Il exécute des portraits de familles de Zurich, St Gallen et Schaffhouse. Il décore une horloge astronomique pour l'horloger Joachim Habrecht, et reçoit des commandes de la ville de Schaffhouse, réalisant, en 1566, les blasons du couvent des corporations. Sa ville natale voulant honorer le savant Conrad Dasypodius pour son œuvre et sa contribution à l'étude de la géométrie euclidienne, Tobias Stimmer propose un projet pour le décor d'une coupe d'argent, qui sera remise au savant. Dans l'atelier de Tobias Stimmer ont été réalisés des travaux de peinture sur verre pour des vitraux avec la collaboration de ses frères.

[228] Conrad GESSNER, (latin Conradus Gesnerus), (Zürich, 1516-1565), auteur de la *Bibliotheca Universalis*, recueil bibliographique des auteurs grecs, latins et hébreux.

En 1566, Stimmer peint deux portraits pour la famille Peyer, ceux d'Heinrich Peyer et de sa femme Barbara Schobinger, originaire de St Gallen. Ce diptyque sur bois est décoré de motifs allégoriques sur l'envers. On peut supposer que Tobias Stimmer accède à St Gallen par l'intermédiaire de la femme de Peyer, où il réalise, la même année, le portrait du Bürgermeister Andreas Mörlin (conservé au Musée Allerheiligen de Schaffhouse). Le portrait de Bartholomaüs Schobinger, beau-père d'Heinrich Peyer, date de la même année (conservé à la Bibliothèque de la ville de St Gallen). En 1567, il peint le portrait de Bernhard von Cham (1508-1571), Bürgermeister de Zurich.

Durant cette période, Tobias Stimmer produit des séries de dessins dans son atelier de Schaffhouse. La plus belle maquette de vitrail (*Scheibenrisse*) est conservée au *Kupferstichkabinett* de Stuttgart. Ce vitrail qui devait être réalisé pour le cinquantième anniversaire de l'épouse d'Alexandre Peyer, représente le couple avec leur plus jeune enfant, âgé de 8 ans, Hans-Jacob. On conserve de nombreuses autres maquettes de vitrail. Un dessin, daté de 1565, présente la Nativité (lavis à la plume sur papier préparé). Un autre dessin, conservé à Bâle, datant de 1568, montre la scène de la rencontre du Christ et du samaritain.

A partir de 1568, Tobias Stimmer consacre une part importante de son activité à l'imprimerie et à l'édition. Tobias Stimmer dessine le portrait du savant Johannes Fries pour l'édition de son *Dictionarium Latinogermanicum*, qui paraît à Zurich chez l'imprimeur Froschauer. C'est à cette époque que se situe la première collaboration strasbourgeoise avec Theodosius Rihel (*Druckermarke*) et Bernard Jobin, et que débutent les liens avec les imprimeurs : Theodosius Rihel *(Fig. 19, p. 88)* et Bernard Jobin à Strasbourg, Hieronymus Feyerabend à Francfort, Thomas Gwarin à Bâle[229].

Durant la période allant de 1568 à l'automne 1570, Tobias Stimmer peint et orne de scènes mythiques la façade de la maison de Hans von Waldkirch à Schaffhouse (Maison *Zum Ritter*). Cette maison a été construite, vers 1485, par l'orfèvre Conrad von Waldkirch, futur bürgermeister, à l'angle de la *Münstergasse* et du marché (*Markt*). Le petit-fils de Conrad, Hans von Waldkirch, marié avec Sarah von May von Rued, issue d'une famille patricienne de Berne, voulut donner un aspect remarquable à sa maison. Il fit peindre, en 1565, dans le goût d'alors, la façade par Tobias Stimmer. La tradition des façades peintes est courante dans la région. Elle a pour origine le nord de l'Italie, dès le XIV^{e} siècle, et elle atteint son apogée au XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle. Cette pratique décorative s'est répandue au nord des Alpes, malgré un climat plus rigoureux et moins propice à la conservation de fresques. La première préoccupation des commanditaires est d'apporter une distinction particulière à la maison, symbole du propriétaire, permettant de la distinguer de celles du voisinage. Deux techniques sont utilisées : la « buon fresco » (vrai fresque), avec décor peint sur un enduit frais et humide, ou la « fresco secco », décor peint sur un enduit sec. La maison *Zum Ritter* présente une combinaison des deux techniques, Tobias Stimmer ayant pu découvrir les techniques de la fresque lors de son séjour en Italie du Nord. Max Bendel [230] reprend l'hypothèse du voyage à Venise, bien avant le séjour

[229] VOOLMER, Hans, *op. cit.*, p. 58: *Bereits 1568/70, erscheinen in Strassburg Bücher mit Holtzschnittillustration von Stimmer.*
[230] BENDEL, Max, op.cit., p. 48.

à Côme, ce qui peut laisser supposer une connaissance des œuvres de Titien, Véronèse, Zelotti et le Tintoret.

Tobias Stimmer réalise ce décor en 1567, au plus tard début 1568. Le nom *Zum Ritter* se rapporte au thème de la composition, portant sur l'allégorie de Marcus Curtius, dont les vertus du courage, de l'honneur et du sacrifice ont sauvé Rome[231]. Le peintre s'y représente parmi les personnages allégoriques, en pendant du commanditaire. Cette façade a été restaurée à plusieurs reprises : travaux en 1665, rénovation en 1769, restauration à la peinture à l'huile en 1918-19. L'état actuel date d'une reconstitution réalisée par Karl Rösch en 1938-39. Les fresques d'origine ont été détachées et sont conservées au Musée Allerheiligen de Schaffhouse. Les fresques du *Ritterhaus* constituent une nouveauté dans l'art du Rhin Supérieur, par les mouvements des corps rassemblés par l'action. Dans un style antiquisant, la représentation des personnages imite les sculptures antiques. Les décors architecturaux, dans la lignée de Vitruve, paraissent surgir des murs et conduisent le regard du spectateur vers la profondeur de l'image. La composition s'élargit, et sa complexité dépasse les cadres. Elle devient quasi tridimensionnelle. La fin des travaux de la maison *zum Ritter* marque une étape importante dans la vie de Tobias Stimmer. Après la maison *zum Ritter*, il pouvait se mettre en concurrence avec d'autres artistes dans la vallée du Rhin, notamment à Bâle ou à Strasbourg. D'après Johann Caspar Füssli, il participe à des décorations de façades à Francfort[232]. Toutes les peintures de façades exécutées par Stimmer sont perdues et non connues par des copies (hors la maison *Zum Ritter* à Schaffhouse).

Durant l'hiver 1569-1570, Tobias Stimmer se rend à Côme, en Italie, à la demande de l'éditeur bâlois Pietro Perna.[233] Pendant son séjour, il relève en dessins les portraits de la célèbre galerie de l'historien Paolo Giovio[234]*(Fig.22, p.95)*. Perna envisageait d'éditer les biographies établies par Giovio, illustrées par des gravures. Stimmer aurait-il effectué un séjour en Italie bien avant le voyage à Côme, hypothèse reprise par Bendel[235] ? Ce séjour possible à Venise lui aurait permis de connaître sur place les œuvres de Titien, Véronèse, Tintoret et Zelotti.

---

[231] Episode tiré de Tite-Live, *Annales*, VII, 6.

[232] FÜSSLIN, Johann Caspar, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, p. 46: *Stimmer erscheint erst in seinen männlichen Jahren auf dem Schauplatz; da sieht man ihn genötigt, aus Mangel anderen Arbeit, seine Kunst an Häusern zu verschwenden, die er in seiner Vaterstadt, zu Frankfurt am Mayn, und Strassburg, mit Biblischen und Römischen Historien gar schön in Fresco mahlte. Durch die Schönheit dieser Arbeit eingenommen, beruste der Marggraf von Baden den Stimmer an seinen Hof, um die Bildnisse der alten Marggrafen in völliger Lebensgröße von ihm in Gemälden zu haben.*

[233] BENDEL, Max, *op. cit.*, p. 18: *Kurze Zeit nachher reist er wieder ab und diesmal vielleicht nach Como. In Como hat Stimmer eigenhändig die berühmte Porträtsammlung des Geschichtsschreibers Paolo Jovio kopiert, um die Bildnisse für die in den Jahren 1575-78 bei Petrus Perna in Basel erschienenen "Elogia illustrium virorum" auf den Holzstock zu zeichnen.*

[234] REDIER, Thérèse, BEAUD-GAMBIER, Marie-Josèphe, *Portraits singuliers*, p. 221 : *Paolo Giovio, « Elogia virorum literis illustrium », Bâle, 1577. Paolo Giovio est l'un des premiers à recueillir des portraits d'hommes illustres avec l'intention de les faire imprimer avec un éloge, « suites » qui vont se développer en Europe. Cette suite, publiée après la mort de Giovio, par Pietro Perna, imprimeur, et Tobias Stimmer, dessinateur et graveur, montre chaque portrait gravé d'après un tableau, un dessin, voire une fresque, présenté dans un encadrement.*

[235] BENDEL, Max, *op. cit.*, p. 48-49.

Fig. 21. Tobias Stimmer,
Portrait de Conrad Gessner
(huile et tempera sur toile, 197,2 x 272,1 cm,1564,
Schaffhouse, Musée Allerheiligen).

Fig. 22. Tobias Stimmer, *Portrait de Paolo Giovio*
(gravure sur bois, 16 x 14,5 cm, Braunschweig,
Herzog Anton-Ulrich-Museum).

❖ Tobias Stimmer à Strasbourg

Tobias Stimmer arrive à Strasbourg au printemps (ou début de l'été) de l'année 1570, à l'invitation de Bernhart Jobin, à la suite des contacts noués précédemment. Après la réalisation des fresques de la maison *Zum Ritter*, il pouvait se mettre en concurrence avec les artistes strasbourgeois. A cette époque, les peintres, graveurs et imprimeurs vivaient dans une certaine

proximité, notamment en raison du rôle des corporations (à Strasbourg, la « Stube » de la corporation réunissait peintres et imprimeurs). Il devient, le 4 août, le parrain du fils aîné de Bernard Jobin, dénommé Tobias, d'après le registre de baptême de l'église St Thomas. Il connaissait donc Jobin depuis quelques temps. La femme de Jobin est la sœur de l'écrivain protestant Johann Fischart. Jobin, beau-frère de Fischart, exerce comme éditeur, imprimeur, correcteur et rédacteur. Ainsi naît la collaboration entre Jobin, Fischart et Stimmer pour une production de livres et de feuilles volantes[236].

En 1571, le mathématicien Conrad Dasypodius (originaire de Frauenfeld en Suisse), professeur depuis 1562 à la *Hohe Schule* de Strasbourg, commande à Tobias Stimmer un projet de décoration, *in situ*, pour l'armoire (*Gehäuse*) de la nouvelle horloge astronomique de la Cathédrale de Strasbourg. Une horloge astronomique existait déjà dans la cathédrale depuis le XIV^{e} siècle, mais le système était dépassé et l'horloge en panne. Sur décision du conseil de l'Eglise Evangélique, gardienne alors de la cathédrale, une nouvelle horloge fut commandée en 1547. Un édit de l'empereur Charles-Quint restitua la cathédrale au culte catholique pour 10 ans, et les travaux, bien entamés, furent interrompus. Le professeur de mathématiques Conrad Dasypodius et les frères horlogers Isaak et Josias Habrecht, originaires de Schaffhouse, proposent au conseil et au célébrant de la cathédrale, un plan pour la rénovation de l'horloge[237]. Au printemps 1571, les deux artisans présentent chacun une réalisation horlogère : Isaak, 27 ans, propose un astrolabe, et son frère Josias, 19 ans, une horloge décrivant les heures, les révolutions des planètes, le cours du soleil et de la lune. Dasypodius obtient que la rénovation soit confiée aux deux artisans, malgré leur jeune âge, se porte garant lui-même de leur compétence et s'engage à superviser la construction de l'horloge. Les travaux débutent de suite et durent jusqu'en 1574. Le 25 juillet 1571 fut signé le contrat entre le desservant de la cathédrale et les frères Habrecht pour la commande de l'horloge (original du contrat conservé aux Archives de la Ville de Strasbourg).

Le décor peint est réalisé par Tobias Stimmer, assisté de son frère Josias *(Fig.25, p. 92)*. Les maquettes des figures plastiques sont réalisées par les sculpteurs sous la direction du maître. Les personnages animés de l'horloge sont exécutés d'après les dessins de Stimmer et d'après les peintures en grisaille de 1571-72, constituant une quinzaine de projets[238]. Le programme iconographique réalisé par Stimmer a certainement été défini en collaboration avec le savant, dont l'influence ressort dans le choix de tableaux en lien avec la marche du temps et l'eschatologie :

> *„Bei der Festlegung des höchst komplizierten Programms der Malerei der astronomischen Uhr im Münster zu Strassburg im Jahre 1571 arbeiten der Schweizer Mathematiker Conrad Dasypodius und Tobias Stimmer zusammen, wie der Gelehrte in*

[236] VOGLER, Bernard, *L'alsace du Siècle d'Or et de la Guerre de Trente Ans*, p. 101 : *Stimmer travaille pour l'éditeur Jobin. Ses planches visent à donner l'illusion du mouvement et de la profondeur.*

[237] VOLLMER, Hans, *op. cit.*, p. 59: *Kurz vor Joh. Bapt. 1571 beginnt die Herstellung der Astronomischen Uhr im Straßburger Münster, vollendet 24.6.1574. Der technische Teil oblag dem Mathematiker Konrad Dasypodius aus Frauenfeld und den Schaffhausener Uhrmachern (Brüder) Issak und Josias Habrecht. Die künstlerische Oberleitung war Stimmer anvertraut.*

[238] STOLBERG, August, *Tobias Stimmer's Malerei an des astronomischen Münsteruhr*, traduction ROEGEL, Denis.

seinem Bericht über die Entstehung dieses damals weltberühmten Werkes vermerkte: « Tobias Stimmer, der Mahler, hat hohen Fleiß angewendt und in unserer baider Beratschlagung uns vil geholfen ».[239] „

Fig. 23. Tobias Stimmer, *Caput Gorgoneum*,
(gravure sur bois, 1571, Zürich, Zentralbibliothek)[240]

Sur fond de ces travaux, Stimmer débute dessins et croquis pour l'impression illustrée, les gravures sur bois, les figures de feuilles volantes et les pamphlets politiques ou religieux, voire antipapistes (*Fig. 20, p. 83*). Pour son travail, il est en relation avec des savants et des érudits strasbourgeois. Il se lie d'amitié avec le juriste et écrivain Johann Fischart, et développe avec lui une collaboration intense sur le plan intellectuel et artistique. En raison de son activité

[239] WÜRTENBERGER Franzsepp, *Der Manierismus – der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, p. 114.
[240] Il existe de plusieurs répliques, dont une gravure sur cuivre qui a été réalisée ultérieurement en inversant le sens de l'illustration (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).

grandissante, il collabore avec son frère Josias, et fait également venir à Strasbourg ses frères Hans-Christoph, puis Abel. D'autres artistes sont présents dans son atelier, Daniel Lindtmayer (fils de son possible maître de Schaffhouse), et plus tard, Christoph Murer de Zurich. Durant cette période, Tobias Stimmer réalise plusieurs productions gravées pour les imprimeurs. En 1570, il produit les dessins pour l'ouvrage consacré à l'escrime, le *Fechtbuch*[241] de Joachim Meyer, maître d'armes à Strasbourg. Après avoir illustré en dessins aquarellés le manuscrit de Joachim Meyer, destiné à son jeune élève, le comte Otto von Solms-Sonnenwalde (1550-1612), Stimmer réalise les xylographies de l'ouvrage qui paraît à Strasbourg, chez l'imprimeur Thiebolt Berger, sous le titre de *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen uund Adelichen Kunst des Fechtens (Fig. 27).* Dédiée au comte palatin Johan Casimir, cette version a bénéficié de plusieurs rééditions à Augsbourg (en 1600, et peut-être en 1660). En 61 gravures, réparties en cinq parties suivant le texte du maître d'armes, sont présentés les principaux mouvements des escrimeurs, plein de réalisme et de vivacité[242]. Stimmer illustre le *Narrenschiff* de Sebastien Brant (1572-74), *Eulenspiegel*, de Fischart (1572), *Historien des Martyren* de Ludwig Rabus (1572). Les portraits des 28 papes, de 1378 jusqu'au milieu du XVIe siècle, illustrent le *Accuratae Effigies Pontificum Maximorum* édité par Jobin en 1573. Les portraits des papes, inspirés de tableaux de grands maîtres (Mantegna, Raphaël, Titien) sont inclus dans des cadres et des encadrements richement décorés. En 1575, paraît chez Theodosius Rihel l'ouvrage *Titus Livius und Lucius Florus – von Ankunft und Ursprung des römischen Reiches*, comportant 131 gravures sur bois, dont 66 réemplois. La même année, l'éditeur Pietro Perna fait paraître à Bâle, l'œuvre de Giovio *(Fig. 23), Elogia virorum illustrium*, illustrée avec les portraits réalisés par Stimmer, dans un grand format in-folio, et non en format in-octavo comme prévu initialement.[243] Cet ensemble de portraits, au décor riche et composé, est exécuté d'après les œuvres de Michel-Ange, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, Mantegna, Bellini, Raphaël, Titien, mais aussi d'après des monnaies ou des miniatures.

Les *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien* paraissent en 1576, chez Thomas Gwarin à Bâle[244]. Il s'agit de l'œuvre la plus importante de la production commune entre

---

[241] CHAIX, Gérald, *Le monde de l'imprimé*, p. 285 : *Dès le début du XVI^e siècle, l'imprimé est mis au service de l'escrime (épée, sabre, dague, poignard). Les ouvrages s'adressent à un public de jeunes nobles qui peuvent compléter les exercices qu'ils pratiquent par ailleurs grâce à cette manière plus théorique (texte) mais aussi plus démonstrative (image). Ils préservent ainsi les valeurs nobiliaires tout en adoptant les possibilités nouvelles offertes par les cultures de l'écrit et de l'image. L'image offre en effet la possibilité de se focaliser sur un geste précis - une sorte « d'arrêt sur image » - et le cas échéant de le décomposer, réunissant ainsi cinétique et dynamisme, simplification et clarté… Plus répandu, en tout cas dans le monde germanique, est l'ouvrage dû au maître d'armes strasbourgeois Joachim Meyer, « Fechtbuch », publié dans la ville alsacienne en 1570, et réédité ultérieurement à Augsbourg (1600) et à Ulm (non daté). Il est orné de 61 gravures du dessinateur, peintre et graveur Tobias Stimmer.*

[242] Le *Fechtbuch* de Joachim Meyer, illustré par Tobias Stimmer, a fait l'objet d'un colloque à l'Université de Strasbourg, laboratoire ARCHE, les 21 et 22 février 2020. Par ailleurs, une présentation de l'ouvrage de Joachim Meyer figure au chapitre 6 de la thèse de doctorat de Heidemarie Bodemer (Université de Stuttgart, 2008, p. 244-255).

[243] Stimmer s'est illustré par ces nombreux portraits gravés (plusieurs centaines), aussi bien insérés en ouvrages imprimés qu'en feuilles volantes. Bon nombre de ces portraits sont visibles sur différents sites, notamment sur le site :
https://www.europeana.eu/en/collections/person/1132-tobias-stimmer?page=1 (19.08.2021).

[244] FÜSSLIN, Johan-Caspar, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, p. 48: *Das vorzüglichste seiner Werke ist die Bibel, so A. 1586 zu Basel den Thomas (Gwarin) gedruckt worden. Die größten Künstler haben ganze*

Stimmer et Fischart, souvent dénommée « la Bible en images de Stimmer ». L'imprimeur Gwarin, originaire de Tournai, s'était établi comme libraire à Lyon. Il épousa en 1557 la fille de l'imprimeur Michel Isengrin de Bâle, dont il reprit l'affaire plus tard. La dédicace, rédigée par Fischart, s'adresse au comte Philippe-Ludwig, *Grav von Hanau und Rineck und Herr zu Münzenberg*. Chaque gravure est accompagnée d'un couplet de Fischart, éclairant la scène ou apportant une morale à l'histoire. En 1576, Tobias Stimmer illustre par plusieurs gravures la scène du *Freischiessen* (*Fig.24*), célèbre par l'épisode des Zurichois et de leur marmite de bouillie arrivée encore chaude à Strasbourg, preuve de la rapidité avec laquelle ils viendraient au secours de leurs alliés strasbourgeois[245]. Entre 1576 et 1578, Stimmer exécute une série de portraits (*Figuren*) sur feuilles volantes. Paraissent l'ensemble de feuilles (bois gravés) intitulée *Geschichte vom Bauer, seinem Sohn und dem Esel* [246], les illustrations de l'ouvrage de Jacques Fouilloux, à Paris, consacré à l'art de la Vénerie, ainsi que de nombreuses gravures, *Christ en gloire, Christ et Apôtres, Sainte Véronique et les Anges, la Vierge Marie et sainte Anne avec l'Enfant Jésus*. En 1575, Stimmer exécute le portrait du savant Johan Sturm, fondateur du Gymnase de Strasbourg. Il fournit également de nombreuses maquettes de vitraux (*Scheibenrisse*) pour des particuliers et des bâtiments officiels, reprenant des compositions traditionnelles au goût du jour.

Fig. 24. Tobias Stimmer,
Straßburger Wettschießen,
(gravure sur bois, détail, 1576, 48,4 x 33,3 cm,
Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum).

Historien zu ihren Studien darnach gezeichnet… Rubens zeichnete in seiner Jugend mit Nuntzen darnach; er sagte, sie eine Lehrschule der Jugend, und ein Kleinod der Kunst.

[245] SCHRICKER, August, *Tobias Stimmers Straßburger Freischiessen vom Jahre 1576*, Strasbourg, 1880.

[246] Un exemplaire est conservé aux Archives de la Ville de Strasbourg.

Fig. 25. Tobias Stimmer,
Portrait du Margrave Philipp II von Baden (1577, 28 x 21 cm Rastatt, Historisches Museum).

Il réalise l'effigie du comte Ottheinrich von Schwarzenberg, de Baden-Baden, régent du Margrave. C'est ainsi qu'il accède à la Cour du Margrave Philippe II[247] *(Fig. 25)* en 1576, qui lui confie la réalisation des peintures murales de la salle des fêtes[248] du *Neues Schloss* de Baden-Baden[249]. Le chantier débute en 1577, et les treize peintures allégoriques du plafond sont terminées en 1578. Tobias Stimmer a confié la réalisation des peintures des murs à son frère Stimmer Abel[250]. Celui-ci restera à Baden-Baden pour réaliser d'autres décors.[251] Les peintures murales de la salle des fêtes comportaient une galerie de portraits des Margraves de Baden-Baden[252]. De fait, sa présence et son activité artistique à Baden-Baden confèrent à Stimmer une fonction de peintre de la cour du Margrave, carrière qui s'est interrompue par son départ et sa mort subite, laissant une œuvre en plein développement à l'aube d'une grande maturité artistique.[253] Sa connaissance vraisemblable de la peinture italienne, probablement acquise lors de voyages dans la péninsule, en fait un artiste recherché, ouvert aux évolutions artistiques de l'époque.[254]

---

[247] Philipp II von Baden, (1559-1588), fut *Marggraf* de Baden-Baden de 1571 à 1588. Le portrait réalisé par Stimmer fut détruit lors de l'incendie du château (voir ci-dessous), et reproduit sous forme d'aquarelle.

[248] Salle des fêtes : 25 mètres de long, 12,5 mètres de large, 7 mètres de hauteur.

[249] Détruit en 1689, par incendie, après le sac des troupes françaises.

[250] BENDEL, Max, op.cit., description en latin par Krieg von Hochfelden dans *Die zwei Schlösser zu Baden*, 1851.

[251] WARNKE, Martin, *L'artiste et la cour*, P. 86 : *En 1592, Abel Stimmer, peintre de cour qui, à Fribourg en 1572, avait refusé d'entrer dans la corporation des peintres, obtint « la liberté de résidence » à Baden-Baden, et l'exemption de toutes les « obligations bourgeoises ».*

[252] BENDEL, Max, op.cit., p. 151-152.

[253] KOEPPLIN, Dieter, *Stimmers kaum manierische Zeichnungen*, in *Catalogue de l'exposition de Bâle*, p. 305: *Freilich, wäre Stimmer 1584 nicht früh gestorben, wie hätte er als Hofmaler in Baden-Baden in der veränderten Kunstsituation agiert? Von den Schweizern, die die dürische Zeichenschulung am kräftigsten weiterbenutzen, war er in seiner Generation der einzige, der sich in der neuen höfischen Kultur engagieren konnte.*

[254] SCHMIDT, Georg, *Handzeichnungen deutscher und schweizerischer Meister des 15. Und 16. Jahrhunderts*, Bâle, p. 53: *Innerhalb der süddeutsch-schweizerischen Kunst der Spätrenaissance ragt der Schaffhauser Tobias Stimmer*

En 1580, paraît l'œuvre écrite et illustrée par Tobias Stimmer, *Comedia*, une pièce de théâtre mettant en scène les relations amoureuses entre un homme et une femme. On attribue à Stimmer une relation amoureuse avec Sœur Marie Müller, religieuse au couvent de Saint-Nicolas-aux-Ondes de Strasbourg, lors d'un chantier de peinture à l'intérieur du couvent. Grâce aux relations du Margrave Philippe II avec le père Pierre Canisius, provincial de l'ordre des jésuites, Stimmer exécute les illustrations pour un livre de la Contre-Réforme. Publié en 1583, cet ouvrage comporte des gravures de la vie de Marie en grand format.

Tobias Stimmer acquiert le droit de bourgeoisie à Strasbourg (Bürgerrecht) en octobre 1582 après plus de 12 ans de séjour dans la ville (Archives de la Ville de Strasbourg – Bürgerbuch II). Il achète également le droit de membre de la tribu des orfèvres, imprimeurs et peintres. Parmi ses élèves, il aurait formé en dernier les peintres Bartholomaüs Lingg[255], ainsi que Christoph Murer[256]. Il est retourné brièvement à Schaffhouse en 1583, pour devenir le parrain de Félix, fils de Daniel Lindmayer le Jeune. Tobias Stimmer décède subitement à Strasbourg, le 14 janvier 1584, à l'âge de 45 ans[257]. Son acte de décès (*Grabschrift* – Archives de la ville) est rédigé en date du 24 janvier (plusieurs hypothèses quant à la date du décès : 1er janvier ou 4 janvier, selon le calendrier grégorien).

Bendel[258] cite l'épitaphe[259] reçue par le savant Sebastian Müg de Boofsheim, dans un courrier du 24 février 1599 :

Tobias Stimmero Scaphusiano
Viro optimo, picturae, architecturae,
Geometriae, peritissimus artifici,
Saeculi sui Apelli,
Immortalib. Mortali manu factis operib.
An. Aet. XLV sal. MDXXCIV.
Prid. Id. Januar. M.P.
Dum vivas hominum facies et corpore rerum
Artifici pingit tambene viva manu;
Quam bene vel Zeuxis pinxit vel Cous Apelles
Invidet et me sic, mons superabit, ait
Quam donas aliis vitam tibi dempsero mortis
Sic. Post lustra novem, vi superatus obit

---

als einzig genial Persönlichkeit hervor. So ist den auch bezeichnend, dass er aus der Enge der kleinbürgerlichen Vaterstadt ausgebrochen ist, künstlerisch mit einem oder mehreren Aufenthalten in Italien, soziologisch dadurch, dass er sich in den Dienst eines Fürsten, des Markgrafen von Baden in Baden-Baden, begab. Damit schlug er die Richtung ein, der die Zukunft gehören sollte. Der Barok wird keine bürgerliche, sondern eine fürstliche Kunst sein.

[255] Ou Barthélemy Linck, dessinateur et vitrailliste, né à Zoug, en Suisse en 1555, mort à Strasbourg en 1639.

[256] Peintre sur verre et illustrateur, né à Zurich en 1558, mort à Winterthur en 1614. Fils de Jos Murer, peintre sur verre (1530-1580). Christoph Murer (ou Maurer) a séjourné à Strasbourg autour des années 1580 à 1586 et a collaboré avec Barthelemaüs Lingg.

[257] LIEB, Hans, "Tobias Stimmer Geburt und Tod", in *Schaffhauser Beitrage zur Geschichte,* 1990, vol. 67, p. 255-262. Grâce aux archives conserves aux Archives municipales et aux Archives d'état de Schaffhouse, l'auteur peut confirmer que Tobias Stimmer est né probablement en 1538 ou 1539 et qu'il est mort le 14 janvier 1584.

[258] BENDEL, Max, op.cit., p. 156.

[259] POMMIER, Edouard, *comment l'art devient l'Art*, p. 74 : *Il est donc important de relever qu'une littérature de l'éloge des artistes se développe au Quattrocento, sur leurs tombeaux, ou de mentions dans des poésies inspirées par des tableaux ; et que cet éloge s'exprime par référence à l'Antiquité.*

Stimerus, vita bonus, et bonus arte magistra
Quarta dies Jani cui nimis atra fuit
Pro misere vita, vitam tamen ille beatam
Accipit : et Coelo non moriturus ovat.

Son monogramme est constitué d'un S et d'un T entrelacés.

Fig. 26. Tobias Stimmer, *Portrait d'homme barbu*,
(plume, encre noire et brune, 1576, 29,8 x 20,8 cm, Los Angeles, Getty Museum).

Fischart et Jobin

Deux personnages sont déterminants dans le séjour de Tobias Stimmer à Strasbourg, et indissociables de son activité artistique. Il s'agit de Jean Fischart et Bernard Jobin.[260]

Fischart *(Fig. 24, p. 90)* est qualifié de « plus grand auteur » de la période par Bernard Vogler :

> *« Docteur en droit, il a séjourné à Paris, en Angleterre et en Italie. Il est l'écrivain le plus productif de la littérature allemande à la fin du siècle avec une centaine de titres. Son œuvre est à la fois polémique, satirique et moralisatrice. »*[261]

Johann Baptista Friedrich FISCHART (dit aussi Fischaert, Fischartus, Fischer, Pescator)[262] est un écrivain né à Strasbourg en 1546 ou début 1547, mort à Forbach en 1590 (début 1591). Il est l'aîné des six enfants de Hans Fischer, riche marchand d'épices et bourgeois de la ville. Il a commencé ses études au Gymnase de Strasbourg, et après la mort de son père, il est confié à son parrain, Caspar Scheidt, recteur de l'école latine de Worms (1562). Il est initié au français par Scheidt, qui avait travaillé à Lyon chez l'imprimeur Jean de Tournes. Il quitte Worms après le décès de son parrain et entreprend un voyage des Pays-Bas à Paris (1565-1567), où il fréquente les cours de la Faculté des Arts, ainsi que des milieux huguenots. Il suit des cours en Italie (1568-1569), puis revient à Strasbourg, poursuit ses études juridiques et obtient un doctorat en droit à l'université de Bâle en 1574.

> *« Sa carrière de poète et de polémiste commença en Alsace en 1570, où il noua une fidèle et fructueuse collaboration avec son beau-frère l'imprimeur Bernhard Jobin et le peintre-graveur Tobias Stimmer arrivé cette année à Strasbourg. Liés par une amitié indéfectible et présentant une complémentarité idéale, ces trois hommes contribuèrent dans une très large mesure à la renaissance des lettres et des arts qui caractérise l'Alsace dans le dernier tiers du XVI^e^ siècle.* »[263]

De 1580 à 1583, Fischart séjourne à Spire comme avocat à la Chambre impériale, puis obtient la charge de bailli à Forbach, qu'il exerce jusqu'à sa mort en 1590 (ou début 1591).

Fischart a produit une œuvre littéraire abondante, souvent de nature moralisatrice, polémique ou satirique. Ayant choisi le camp protestant, il devint un pourfendeur du catholicisme, notamment de ses institutions et des mœurs du clergé. Ardant défenseur de sa ville natale, il célébra la célérité des soldats zurichois arrivés à Strasbourg avec leur marmite de bouillie encore chaude, gage de la rapidité de leur intervention pour soutenir la ville[264]. Il s'illustra

---

[260] DENTINGER, Jean, *Images pour des histoires*, p. 101: *Es ist unmöglich, hier all die vielen Drucker zu nennen, denen Strassburg seine Berühmtheit als Druckerstadt verdankt. Wir wollen zum Abschluss nur noch kurz auf den großen Höhepunkt hinweisen, den die Straßburger Buchdruckerkunst etwa 100 Jahren nach ihrem ersten Aufblühen erlebte. Wir verdanken diesen neuen Höhepunkt insbesondere der Zusammenarbeit des Schriftstellers Johann Fischart, des Zeichners Tobias Stimmer und des Druckers Bernhard Jobin.*

[261] VOGLER, Bernard, *op. cit.*, p. 87.

[262] OBERLE, Roland, « Fischart », in *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, p. 943-945.

[263] Roland Oberlé, op.cit.

[264] Straßburger Freischiessen - 1576

également par ses descriptions de tout événement sortant de l'ordinaire, se posant, « avant la lettre, en véritable journaliste dont le photographe était le graveur Tobias Stimmer ».[265]

Fig. 27. Tobias Stimmer, *Portrait de Fischart*,
(gravure sur bois, c.1550, 14,4 x 10,8 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins).

[265] OBERLE, Roland, op.cit.

Bernard JOBIN [266] est un graveur, imprimeur et libraire, né à Porrentruy[267] (date inconnue) et mort à Strasbourg vers 1593. Graveur de caractères et imprimeur, il acquiert le droit de bourgeoisie en 1560. Il devient l'imprimeur attitré des publications de son beau-frère Johann Fischart (il a épousé Anna, la sœur de l'écrivain). Jobin fit probablement appel à son ami Tobias Stimmer, parrain de son fils aîné, comme dessinateur et graveur pour les illustrations des éditions de l'imprimerie. Il imprime et édite de nombreux ouvrages sur l'horloge astronomique, des portraits d'hommes illustres ou de papes (dessins de Stimmer), des recueils de cantiques et des livres de prière. L'entreprise périclita et fut vendue en 1605.[268]

La collaboration entre Jobin, Fischart et Stimmer marqua fortement la production littéraire strasbourgeoise de la deuxième moitié du XVI[e] siècle et contribua au rayonnement intellectuel et artistique de la ville[269]. La publication des *Neue künstliche Figuren* à Bâle, par l'imprimeur Thomas Gwarin, s'inscrit également dans cette collaboration : en effet, les deux imprimeurs participent conjointement à la publication d'œuvres, et Jobin, également graveur sur bois, apporte son concours aux *Neue künstliche Figuren*[270].

[266] FUCHS, François-Joseph, « Jobin Bernhard », in *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, p. 1806-1807.
[267] Porrentruy, dans le Jura suisse.
[268] KINTZ, Jean-Pierre, *Regards sur l'histoire de l'Alsace*, p. 441 : *Johann Carolus put acquérir l'ancienne imprimerie de Bernhard Jobin. Celui-ci était décédé vers 1593, et son fils Tobias qui lui succéda n'eut pas son envergure.*
[269] DENTINGER, Jean, *op. cit.,* p. 107: *Jobin wurde einer der bekanntesten Verleger seiner Zeit und das familiäre Dreigestirn Jobin-Fischart-Stimmer leuchtete über der alten Druckerstadt Strassburg und brachte ihr neue Herrlichkeit.*
[270] BROCKSTIEGER, Sylvia, " Apologie deutscher Kunst : Stimmers und Fischarts emblematischen Bilderbibel " in *Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste*, P. 105 : *Au seiner anderen Offizin, nähmlich der Thomas Guarin in Basel, stammt ein ertster Beitrag zu der Gewissermaßen implizit, an der Faktur der Emblembücher abzulesenden Diskussion des Straßburger Kreises über Bedingungen und Potentiale volkssprachlicher Emblematik, für deren Konstitution verschiedensten Tradition und Quellen durchgespielt warden: die Ausschließlich deutschsprachige Bilderbibel "Neue künstliche Figuren Biblischer Historien" (1576), zu der Stimmer die Illustrationen und Johann Fischart "zu Gotsforchtiger ergetzung andächtiger hertzen" "ärtige Reimen"beisteurte. Warum sich Jobin und Stimmer zuerst zu einer Veröffentlichung bei Guarin eustele Jobins entschieden, ist nicht bekannt; allerdings waren zumindest Stimmers Kontakte zu Basler Offizinen, zumal derjenige Pernas, intensive. 1578 erschien eine von Stimmer illustrierte Vollbibel bei Guarin, die « Biblia Sacra Veteris Et Novi Testamenti », in der zu großen Teil die Holzschnitte aus den « Neuen künstlichen Figuren » übernommen sind, diese in einige Fällen aber auch ausgetauscht wurden, was die konstante Mitarbeit Stimmers bei Guarin unterstreicht. Im Falle der Bilderbibel schienen, dies legen entsprechende Andeutungen in Fischarts Vorrede nahe, finanzielle Gründe eine Rolle für die Wahl der Basler Offizin gespielt zu haben, den Jobin war als Formschneider in die Produktion des Buches eingebunden. Die 1590 von Jobin gedruckte lateinisch-deutsche Version dieser Bilderbibel mit dem Titel " Novae Sacrorum Bibliorum figurae" trägt noch Guarins Druckersignet, die Palme, auf dem Titelblatt, außerdem unterzeichnen Guarin und Jobin die lateinische Widmungsvorrede gemeinsam – alles indizien für eine produktive Zusammenarbeit zwischen den beiden Druckerwerkstätten.*

II.3. Stimmer et les contemporains proches.

Tobias Stimmer ne pouvait être insensible aux œuvres de ses contemporains évoluant dans la même sphère géographique que lui, connaissant et rencontrant certainement les artistes qui œuvraient autour de lui. Tobias Stimmer, artiste suisse, s'intègre dans les courants artistiques de son époque, et, de fait, devient un des principaux artistes de cette aire géographique du Rhin supérieur.[271]

Il y a lieu de citer en premier Jost Amman[272], contemporain suisse de Tobias Stimmer, que l'on peut situer comme l'un des artistes les plus proches de la production de Stimmer. Celui-ci réalisa des planches gravées pour des livres d'emblèmes, de chasse, d'histoire *(Fig.28, p. 107)*. Comme Stimmer, il illustra la Bible. Ses gravures sont réalisées avec un souci minutieux du détail et un intérêt pour les objets de la vie quotidienne, qui confère une valeur historique à son œuvre. Il rédigea plusieurs traités théoriques sur le dessin et la gravure.

> *„Zur vollen Entfaltung kommt aber der neue Charakter der Illustration erst durch Jost Amman und Tobias Stimmer, diese einzigen Künstler, deren überaus Zahlreiche Werke so recht die Üppigkeit und Lebensfreude ihrer Zeit wiederspegeln."*[273]

[271] ELSIG, Frédéric, *Connoisseurship et Histoire de l'art*, p. 129 : *Sur le plan théorique, on peut supposer qu'en règle générale un foyer, plus il présente une densité artistique, mieux il pourra absorber un agent exogène qui viendra se fondre dans la tradition locale. Mais cela dépend à la fois du moment et de l'agent en question qui, s'il est porteur d'un potentiel de renouveau dans un moment où le besoin de changement se fait sentir, pourra infléchir voire transformer en profondeur la tradition locale… Si les foyers artistiques développent chacun une tradition propre, ils se rattachent également à des réseaux dans lesquels ils constituent soit les générateurs, soit les relais de courants stylistiques, en véhiculant œuvres et artistes.*

[272] Jost Amman (1539, Zurich – 1591, Nuremberg), graveur, illustrateur et portraitiste. Il réalisa des planches gravées pour des livres d'emblèmes, de chasse, d'histoire ainsi que pour la Bible, avec un souci minutieux du détail. Il rédigea plusieurs traités théoriques sur le dessin et la gravure.

[273] HIRTH, Georg, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Munich (Hirth), 1882, vol. 2, p. VI.

Fig. 28. Jost Amman, *L'atelier du graveur* (extrait du « Ständebuch », 1568)

Autre artiste suisse, Hans Asper *(Fig.29, p. 107)* vécu à Zurich (il n'existe que peu d'indications biographiques le concernant). Sa première œuvre connu date de 1531. Il produisit nombre d'études portant sur les fruits et les fleurs. Son talent de portraitiste lui fit exécuter les portraits du réformateur suisse, Huldrych Zwingli et de sa fille Regula Gwalter.

Fig. 29. J-Rodolf FUESSLI, *Portrait de Hans Asper* (av. 1755, Zürich, Zentralbibliothek,).

Hans Weiditz[274] *(Fig.30,31, p. 109)* fut illustrateur des écrits de Cicéron, de Pétrarque (*Glücksbuch*), du livre d'images de plantes d'Otto Brunfels (*Herbarum Vivae icones* ou *Kräuterbuch*, publié à Strasbourg entre 1530 et 1536). Durant sa formation à Strasbourg, après 1510, il fut influencé par Hans Baldung Grien et Hans Wechtlin, avant de compléter sa formation à Augsbourg auprès de Hans Burgmaier der Ältere.

Fig. 30. Hans Weiditz, *Kräuterbuch* (hellébore)

Fig. 31. Hans Weiditz, *Fromager et sa femme.*

Artiste prolifique, Urs Graf[275] inscrit son œuvre dans la continuité du style de Dürer et de Hans Baldung Grien, couvrant un large éventail de sujets, portant sur des scènes de la société, de la guerre et même d'illustrations érotiques *(Fig.32, 33, p. 109)*. Les sujets mythologiques et religieux apparaissent également dans sa production artistique. Il a produit les deux premières eaux-fortes connues et datées. Près de 450 xylogravures sont conservées.

[274] Hans Weiditz (vers 1495-vers 1537), fils de Hans Weiditz der Ältere, sculpteur et peintre renommé, actif à Strasbourg et à Fribourg en Brisgau.

[275] Urs Graf (vers 1485 – vers 1528) : originaire de Soleure, fut initié par son père au dessin et à l'orfèvrerie ; il fut compagnon à Strasbourg ; il séjourna à Zurich en 1507, puis s'établit à Bâle en 1509, maître-orfèvre de la guilde à Bâle en 1512. Il s'engagea comme mercenaire lors de plusieurs campagnes en Italie, et semble avoir participé au sac de Rome.

Artiste suisse qui fut lui aussi mercenaire en Italie, Niklaus Manuel[276] exerça en tant que peintre, dessinateur et graveur. Il réalisa de nombreuses peintures religieuses, dont des retables (conservés à Berne), ainsi que des séries de dessins (Bâle, Berlin, Paris, New-York, Los Angeles). Il est l'auteur de plusieurs drames, comédies et recueils de poèmes.

Fig. 32. Urs Graf, *Homme nu tenant une lance* (plume et encre noire, 1524, 20,9 x 15,1 cm, Bâle, Kunstmuseum).

Fig. 33. Urs Graf, *L'archange Michel* (plume et encre noire, 1516, 31,4 x 21,2 cm, Bâle, Kunstmuseum).

Né à Dillingen, près du Danube, Heinrich Vogtherr der Ältere[277] réalisa de nombreuses illustrations pour des éditions bibliques (*Nouveau Testament* chez Grüninger en 1527, *Bibel* chez Köpfel en 1530). Il publia son *Künstbuchlein* en 1537, en collaboration avec son fils. La

[276] Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530), né et mort à Berne, travailla sur commande pour des retables et décors (cathédrale de Berne). Il effectua plusieurs campagnes comme mercenaire en Italie, avant de revenir à Berne, en 1529, membre du conseil de la ville.

[277] Heinrich Vogtherr (1490-1556) fut actif comme peintre, dessinateur, graveur, imprimeur et écrivain réformateur. Après Wimpffen am Neckar et Augsbourg, il s'installa à Strasbourg en 1525 et y acquit le droit de bourgeoisie en 1526. Il ouvrit sa propre imprimerie à Strasbourg en 1536. Il travailla à Spire, Bâle Augsbourg Strasbourg et Zurich.

même année, il fournit une cinquantaine de gravures pour le *Newe Testament Martin Luthers* (chez Rihel). Il publia de nombreux dessins *(Fig.34, 35)*, aussi bien à Zurich qu'à Strasbourg, dont la *Bible* de 1545 chez Froschauer. Ses écrits, livres religieux, traités médicaux et une grande partie de ses gravures sont conservés dans des bibliothèques et collections publiques et privées (Strasbourg, Berlin, Londres, Munich, Augsbourg, Cobourg).

Fig. 34. Heinrich Vogtherr, *Marque d'imprimeur de Crato Mylius (Craft Müller,* Strasbourg, 1540)

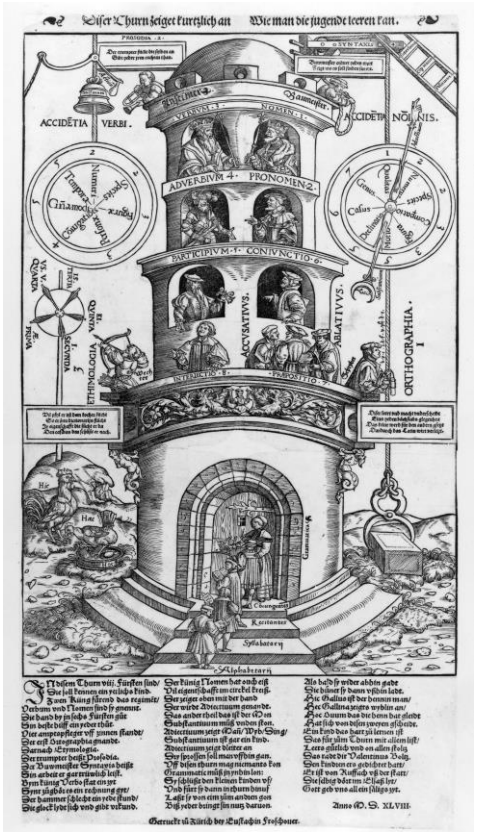


Fig. 35. Heinrich Vogtherr
Tour de la grammaire
*(*Estachius Froschauer, Zürich, 1548).

Exerçant comme graveur sur bois, Sigmund Feyerabend[278] réalisé également des illustrations de livres *(Fig.36, p. 111)*. Il est surtout connu comme imprimeur et éditeur (parfois sous le nom de son fils Hieronymus Feyerabend): „*Wenn wir aber den fleißigen Illustratoren Amman et Stimmer gedenken, dann dürfen wir auch ihrer Verlegers Sigmund Feyerabend nicht vergessen, welcher, wahrscheinlich selbst Gelernter Holzschneider, jedenfalls ein Mann von Weitem Blick und universeller Bildung, den größten Einfluss auf den künstlerischen Geschmack und das Illustrationwesen seiner Zeit angeübt hat. Ihm hauptsächlich ist es zu verdanken, dass der Holzschnitt in den Jahren 1560 bis 1580 in Deutschland eine so brillante Nachblüthe erleben konnte.* "[279]

[278] Sigmund Feyerabend (1528-1590), originaire de Heidelberg, fut actif à Frankfort après 1559.
[279] HIRTH, Georg, *op. cit.*, vol. 2, VII.

Fig. 36. Tobias Stimmer,
Portrait de Sigmund Feyerabend,
(gravure sur bois, 1571, 22,6 x 16,2 cm
Bâle, Kunstmuseum)

Né en Suisse à Pfullendorf (Bodensee), compatriote de Stimmer, Wendel Dietterlen[280] exerça comme peintre, dessinateur et architecte. Il décora des bâtiments de la ville de Strasbourg (Bruderhof, Maison de l'œuvre Notre-Dame, hôtel de ville), produisit 209 dessins d'illustration

Né en Alsace, à Saverne, Hans Bock[281] débuta son compagnonnage à Bâle en 1570 dans l'atelier de Hans Hug Kluber. Peintre et dessinateur *(Fig.37, p. 112)*, il réalisa plusieurs fresques à Bâle, à l'origine de sa renommée, ainsi que des portraits de notables bâlois.[282]

[280] Wendel Dietterlen, ou Wendelin Grapp (1550 – 1599) s'établit à Strasbourg et obtint le droit de bourgeoisie en 1571, établi comme maître dans la corporation de « l'échasse ». Il séjourna (de 1590 à 1593) à Stuttgart, puis revint à Strasbourg jusqu'à son décès.

[281] Hans Bock, (1550/52-1624), première formation probable à Strasbourg. Il devint maître à Bâle, et acquit le droit de bourgeoisie. Huit enfants naquirent de son mariage, dont cinq garçons qui s'engagèrent dans la même voie que leur père.

[282] www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022868, 17.12.2020.: *Hans Bock de Ältere war zu Lebzeiten ein über die Grenzen Basels hinaus sehr gefragter Künstler, und seine vielseitige, rege Auftragstätigkeit ist Zeugnis für diese Wertschätzung. Neben Tobias Stimmer und Wendel Dietterlen gehörte er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den führenden Malern der Gebiete an Hoch und Oberrhein. In Basel selbst war er der eigentliche Erneuerer der nach der Reformation brachliegenden Malerei.*

Fig. 37. Hans Bock, *Saint Pierre et Saint Paul*,
(illustration de livre, gravure sur bois, 12 x 7,5 cm).

Né à Schaffhouse, comme Tobias Stimmer, Daniel Lindtmayer[283] a été profondément influencé par Tobias Stimmer, qu'il a probablement connu dans sa ville natale avant le départ de Stimmer vers Bâle, où Lindtmayer s'installa en 1575, et travailla comme concepteur de vitraux. Parmi sa production de près de 350 dessins figurent de nombreux projets de vitraux (S*cheibenrisse*), ainsi que quelques dessins *(Fig.38, p.112, Fig. 39, p. 113).*

Fig. 38. Daniel Lindmayer, *Chasse au cerf*,
(plume et encre noire, 1587, 12 x 15,7 cm, coll. particulière).

[283] Daniel Lindtmayer (1552-1602/1607) ; né à Schaffhouse, mort à Lucerne. Fils de Félix Lindtmayer, peintre sur verre, issu d'une lignée de plus de quatre générations d'artistes. Bendel suggère que Tobias Stimmer a pu être formé par Félix Lindtmayer, du printemps 1553 à l'été 1557.

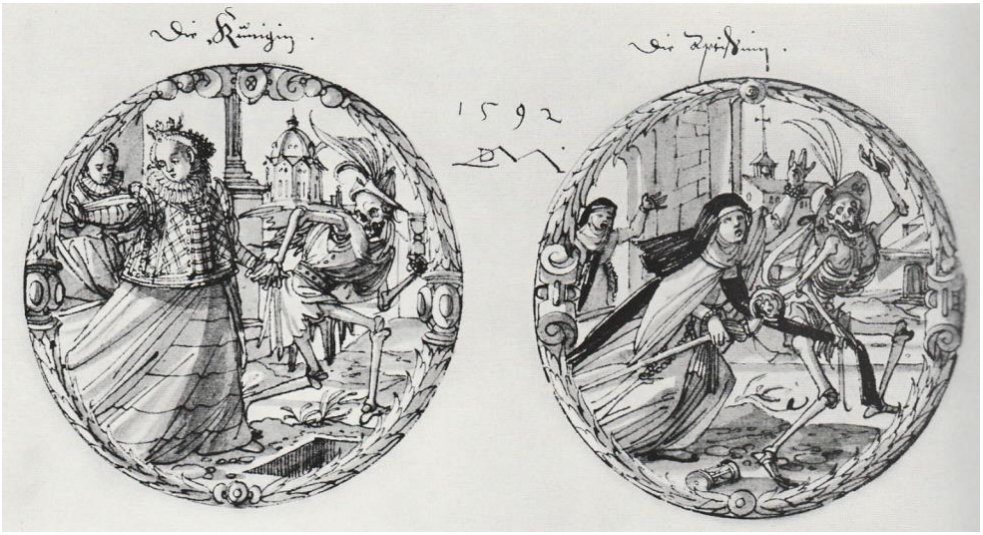


Fig. 39. Daniel Lindtmayer, *Danse Macabre*,
(dessin plume et encre noire, 1592, diam. 11,8 cm, Göttingen, Universitätsbibliothek).

Par la proximité de ces artistes, par ceux que Stimmer a pu former ou qui ont collaboré à son atelier[284], par cette *communauté* d'illustrateurs et de graveurs s'adonnant volontiers à l'illustration des textes de l'histoire biblique, et cela dans un contexte de Réforme, il est tout-à-fait possible de les inscrire dans le courant *maniériste* et les influences italiennes par-delà les Alpes. Stimmer agit comme ses contemporains, avec sa sensibilité propre, et avec les ressources de son génie personnel. Lui attribuant *esprit* et *originalité*, à travers *nature* et *vie*, Hirth le pose ainsi comme « l'enfant » de son temps :

> *„Man hat vielfach diesen Künstlern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts "Manieriertheit" vorgeworfen, und gewiss stehen sie an künstlerischem Ernst weit hinter ihren Vorfahren zurück; aber in ihren Arbeiten steckt doch so viel Geist und Originalität, so viel Natur und Leben, dass wir allen Anlass haben, uns ihrer Schöpfungen herzlich zu freuen. Sie sind ebenso ganz mit Herz und Hand die Kinder ihrer Zeit."*[285]

Le "langage" maniériste s'inscrit à travers les illustrations que produisent les artistes de ce courant du Rhin supérieur, aussi bien dans les sujets d'ordre religieux que dans les expressions profanes, constituant ainsi l'émergence d'un style propre à l'époque. Stimmer et ses successeurs se posent comme représentants d'une expression *quasi* officielle des récits artistiques de leur temps.

> *« Dans le contexte des illustrations bibliques de l'époque, les gravures de Stimmer apportèrent, non seulement un art stylistique, mais aussi, par une compréhension du*

[284] HAUG, Hans, *op. cit.*, p. 128 : *Le plus talentueux des collaborateurs de Stimmer fut, à Strasbourg entre 1580 et 1584, le Jeune peintre-verrier, graveur et auteur dramatique Christophe MURER de Zurich (1558-1614), à qui l'on doit la plupart des illustrations de l'édition strasbourgeoise du « Livre de chasse » de Jacques Fouilloux, dont les bois de l'édition parisienne de 1565, trop sommaires, n'auraient pas su satisfaire les amateurs strasbourgeois de l'époque.*

[285] HIRTH, Georg, *op. cit.*, vol. 2, p. VII.

contenu biblique, une profusion de nouvelles conceptions aux artistes de son temps et également aux générations suivantes. Ainsi, Stimmer a fondé sa renommée comme illustrateur (Fig.40, p. 114). »[286]

Fig. 40. Tobias Stimmer, *In vino veritas*,
(in « Emblematum Tyrocinia » de Mathias Holzwart, 1581, 5,6 x 6,1 cm,
Imprimé par Bernhart Jobin – Bâle, Kunstmuseum)

[286] BARNASS, Elisabeth, *Die Bibelillustration…*, p. 10 (traduit par nos soins): *Aber auch innerhalb der Bibelillustration der Epoche ist sie von Bedeutung, denn sie bot nicht nur stilistisch, sondern auch durch die Art der Auffassung der biblischen Stoffe den Künstlern der Zeit und selbst noch folgenden Generationen eine Fülle neuer Anregungen. Mit ihr hat Stimmer seinen Ruf als Illustrator begründet.*

➢ *Troisième Partie : « die Stimmer's Bibel » : les gravures et les modèles.*

Fig. 41. Tobias Stimmer, *Christ et Apôtres* (étude),
(plume, encre noire, 1576, 19,7 x 14,7 cm, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).

La troisième partie présente l'œuvre de Stimmer étudiée dans la thèse, sous forme de notices descriptives et analytiques consacrées à chacune des gravures. Ces notices correspondent aux illustrations présentées en annexe (catalogue des textes et illustrations) et intègrent les comparaisons issues de la tradition iconographique.

III.1. Les encadrements.

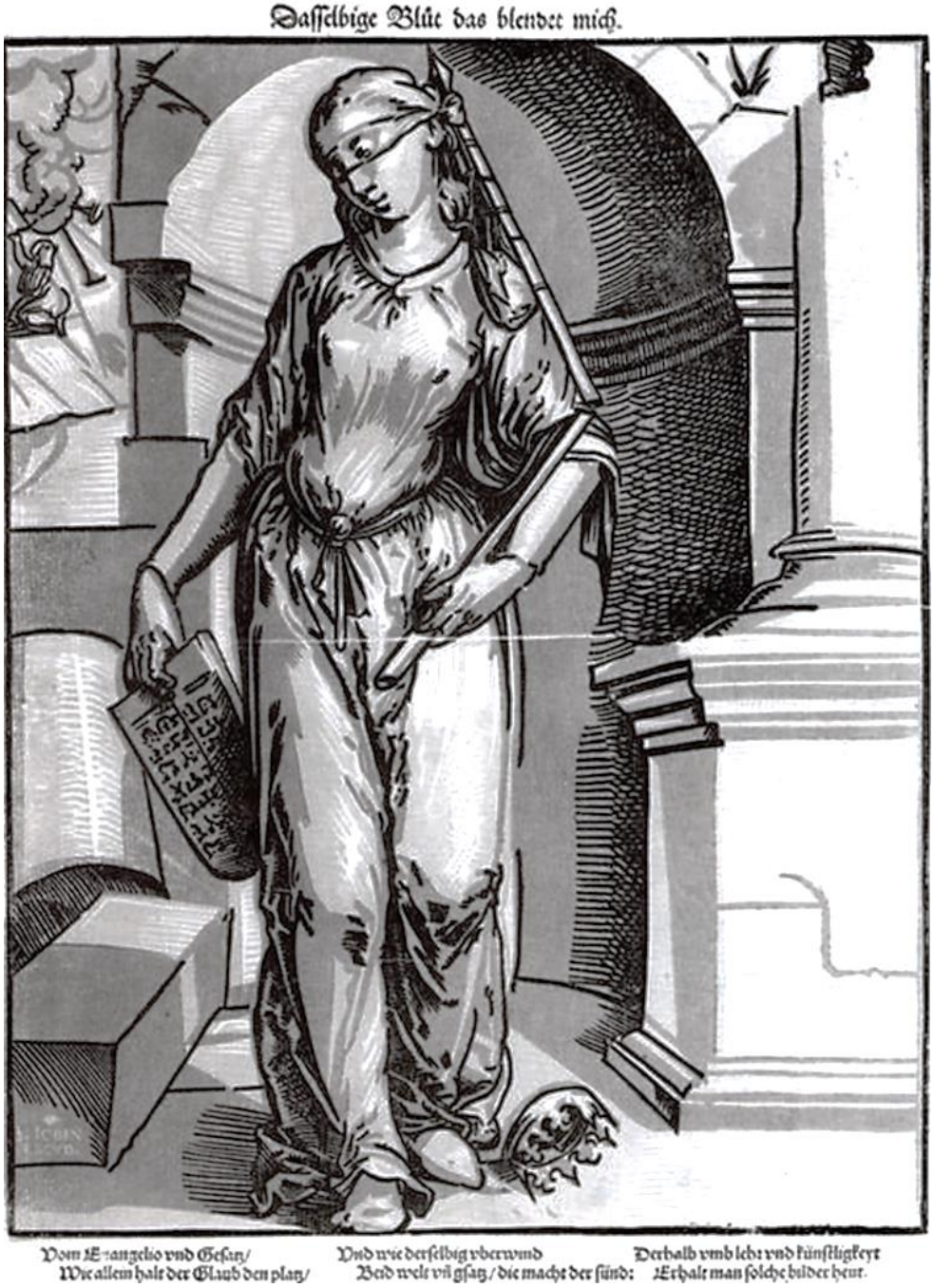


Fig. 42. Tobias Stimmer, *La synagogue*,
(gravure en clair-obscur, c.1572, 35 x 26,8 cm, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).

> *« Dès la fin du XV^e siècle, des peintres de Venise et de Ferrare se plaisent à entourer le sujet central de motifs d'architecture ou de sculpture, de guirlandes de fleurs, de fruits, et parfois même, de légumes. Cette manière se généralise et s'enrichit au XVI^e siècle. »*[287]

La lecture et l'analyse de l'œuvre permettent d'établir l'inventaire précis de la composition. L'ouvrage débute par un frontispice, présentant le titre, l'auteur des dessins, les initiales de l'auteur des textes, l'éditeur et l'année de publication. Cette page de titre est illustrée par le premier encadrement. Chaque page comporte un encadrement, la référence et le titre donné à la scène, l'illustration et le texte de Fischart. Chaque illustration est insérée dans un encadrement ; les encadrements, au nombre de huit, présentent des personnages bibliques ou des allégories, placés à droite et à gauche, un bandeau supérieur, et un bandeau inférieur sous le texte. Les encadrements, dont la numérotation, proposée ici débute à la page de titre de l'ouvrage, se répètent dans le même ordre et ne semblent pas liés aux scènes encadrées ; seul, l'ordre des encadrements des deux dernières scènes de l'Apocalypse est inversé.

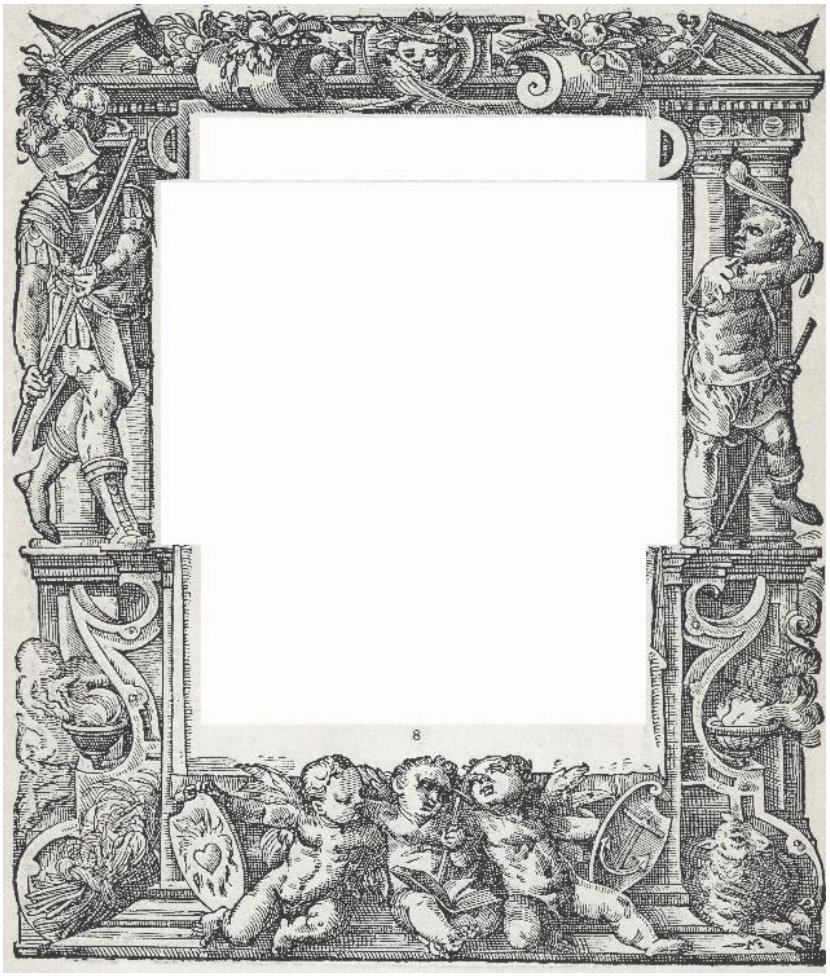
L'analyse iconographique des encadrements que nous proposons reflète les descriptions de Margarete Barnass[288], présentées dans la dernière partie de sa *Dissertation*, sous la mention « Die Randleisten ». Chaque élément iconographique peut revêtir plusieurs significations ; des alternances font s'opposer l'Ancien Testament et le Nouveau Testament, l'Ancienne Loi et la Nouvelle Loi, selon la typologie du passage de l'Ancien au Nouveau Testament. La compréhension typologique de l'Ecriture est encore vivace en ces débuts de la Réforme, et l'approche typologique de l'iconographie subsiste chez Luther, et reste donc apparente chez Stimmer, pourtant marqué par l'enseignement de Calvin, fidèle à une compréhension strictement littérale de l'Ecriture.

Il n'existe pas de lien formel entre l'encadrement et l'image biblique contenue dans l'encadrement. Ces encadrements ont été repris dans d'autres circonstances, ce qui démontre l'absence de corrélation entre le contenu du cadre et le contenu de la scène biblique illustrée.[289] Ainsi l'imprimeur strasbourgeois Johann Carolus fit paraître « Relation », premier hebdomadaire publié dans l'Empire en 1605, dans lequel il réutilisait des encadrements disponibles[290] en page de garde.

---

[287] BOUSQUET, Jacques, *La Peinture Maniériste*, p. 129.
[288] BARNASS, Margarete, *op. cit.*
[289] KINTZ, Jean-Pierre, « La création du premier hebdomadaire », in *Regards sur l'Histoire de l'Alsace*, p. 435.
[290] KINTZ, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 444 : *Carolus a vraisemblablement utilisé d'anciennes gravures sur bois de l'atelier de Bernhard Jobin.*

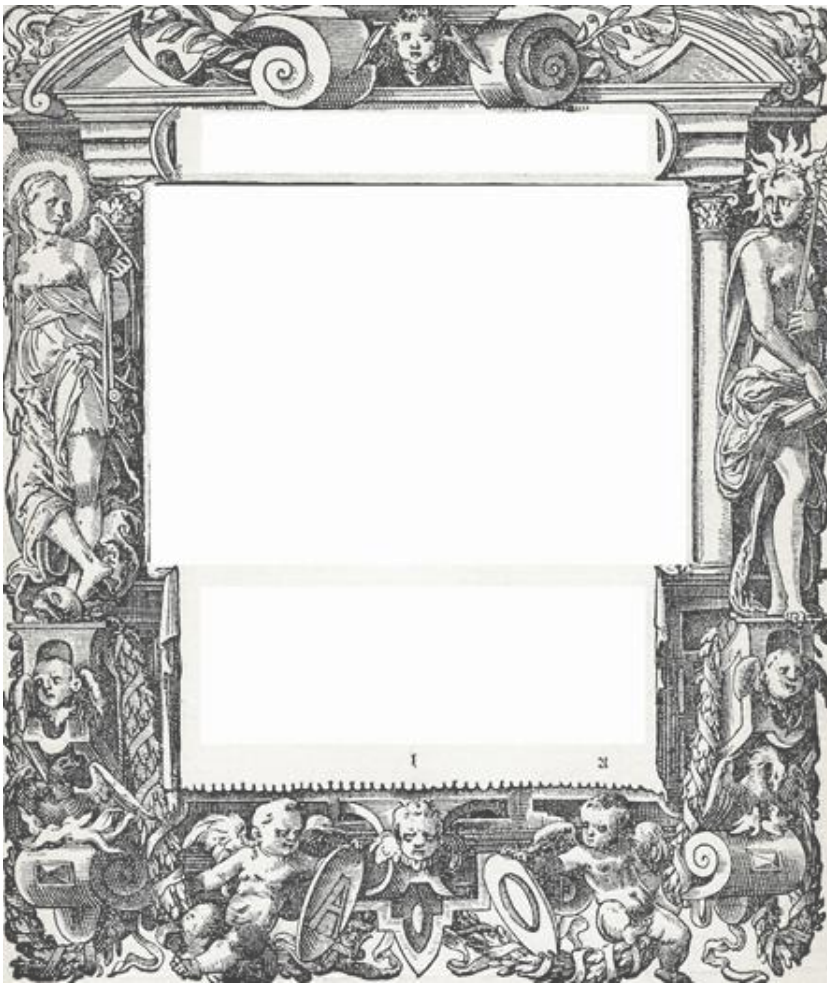
Les personnages de l'encadrement 1 sont extraits de l'épisode biblique du combat entre David et Goliath (Livre des Rois).[291] Goliath en armure, le casque enfoncé sur les yeux et portant une lance, est représenté à gauche. Sous ses pieds, une coupe d'offrande, d'où s'échappe la fumée du sacrifice, présente une botte de blé, fruit de la terre (les fruits de Caïn). David, à droite, regard pénétrant, tient un bâton de sa main gauche et fait tournoyer sa fronde au-dessus de sa tête. Sous ses pieds, la coupe d'offrande présente un agneau (offrande d'Abel). La partie inférieure est illustrée par un trio de *putti*, portant les emblèmes des trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité.



Encadrement 1

[291] BARNASS, Margarete, *op. cit.*, p. 47: *Links der gerüstete Goliath, rechts David, mit seiner Rechten die Schleuder über dem Kopfe schwingend. Rechts unten das Formschneiderzeichen MF.*

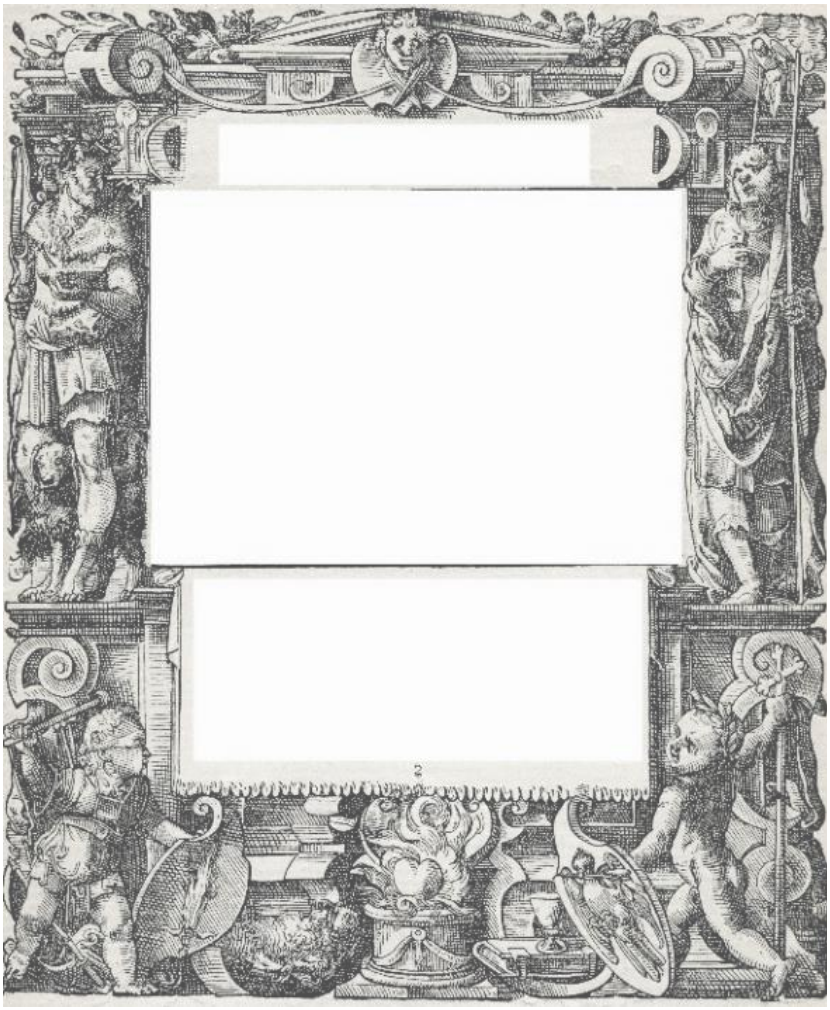
L'opposition entre l'*Ancienne Loi* et la *Nouvelle Loi* apparaît sur l'encadrement 2. Deux personnages se font face, paraissant s'affronter du regard. A gauche, la lune, femme aux seins dénudés, tient une bride, allégorie de la tempérance, le crâne d'Adam à ses pieds. Elle symbolise la *Synagogue*, l'Ancienne Loi. A droite, une femme, symbolisant l'Eglise, amplement dévêtue, une couronne sur la tête et auréolée d'un soleil, tient un sceptre de sa main gauche et le Livre de la Nouvelle Loi dans sa main droite.[292] Le registre inférieur, outre trois têtes de *putti*, présente un aigle, attribut de Saint-Jean (à gauche), face au pélican nourrissant ses petits (allégorie du Christ). Au centre, deux anges se font face, portant chacun un écusson marqué des lettres A et O (alpha et oméga).



Encadrement 2

[292] PANOFSKY, Erwin, *Essai d'iconologie*, p. 161 : *Au Moyen Âge donc, nous trouvons une association bien établie entre le Jour (régi par le Soleil) et la Vie, le Nouveau Testament ; entre la Nuit (régie par la Lune) et la Mort, l'Ancien Testament. Ces corrélations sont mises en évidence sur de nombreuses représentations de la Crucifixion, où les divers symboles du bien, dont une personnification de l'Eglise, apparaissent à la droite du Christ, et à sa gauche les symboles du mal, dont une personnification de la Synagogue.* p. 163 : *La Synagogue aux yeux bandés était communément mise en relation avec les versets de Jérémie.* (voir *Fig.42, p. 117).*

Sur l'encadrement 3, les deux frères, Esaü et Jacob se font face (Genèse, **25** à **28**). A gauche, Esaü est représenté en chasseur, la tête ceinte d'une couronne de feuilles de chêne, tenant un arc dans sa main droite et le plat de lentilles dans l'autre main. A droite, Jacob tient son bâton de berger, qui se prolonge par l'échelle des anges du songe de Jacob. Les deux *putti* (ou *garzone*) du registre inférieur se font face comme pour s'affronter. Celui de gauche, dont les yeux sont bandés tel un Cupidon[293], porte un blason décoré de l'épée de la colère de Dieu. L'ange de droite tient la Croix du Christ (symbole de la Crucifixion) et un blason représentant la colombe du Saint-Esprit.[294] La composition est complétée par l'Agneau, le Cœur du Christ, le Livre et le Calice du Sang du Christ.



Encadrement 3

[293] PANOFSKY, Erwin, *Essai d'Iconologie*, p. 143 : *Le petit garçon ailé, armé de l'arc et de la flèche, était une figure très familière à l'art hellénistique et romain. Seulement, à l'époque classique, cette figure n'était aveugle que par exception en littérature, et ne l'était jamais dans les arts visuels.*

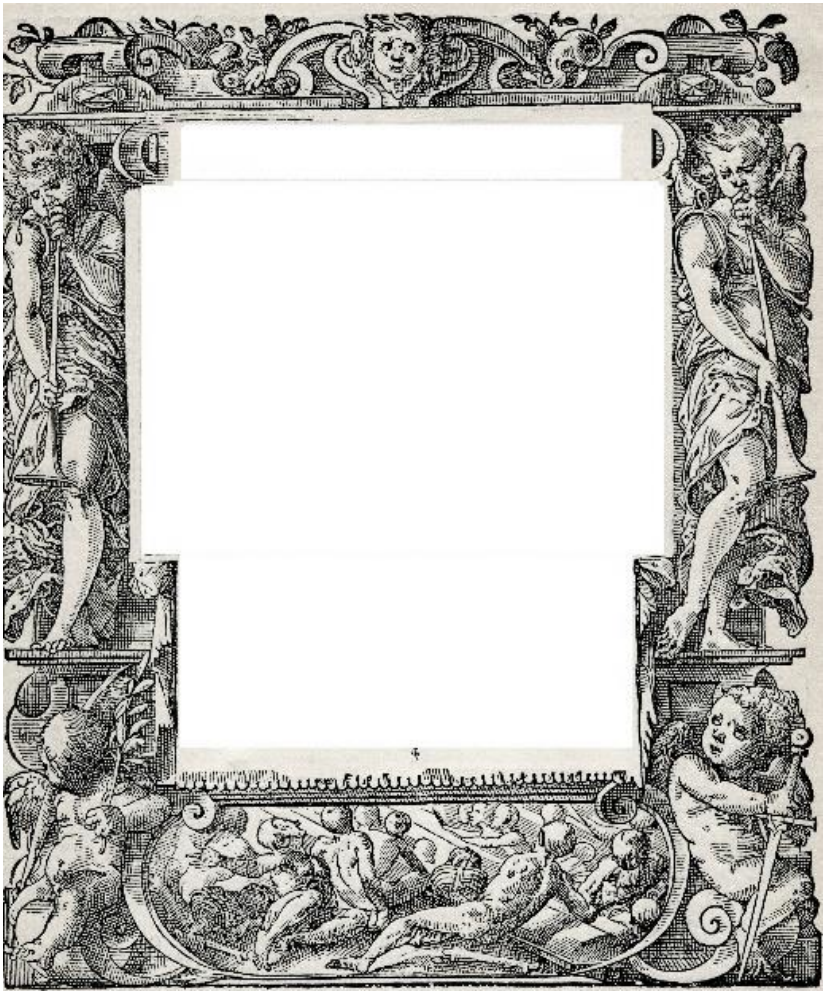
[294] BARNASS, Margarete, *op. cit.*, p. 47: *Unterhalb der Gestalt des Esau ein bekleideter Putto mit verbundenen Augen, einem Schild, auf dem ein flammendes Schwert dargestellt ist (Sinnbild des göttlichen Zornes im Alten Testament) in der Linken; in der Rechten ein zerbrochener Stab (wahrscheinlich eine Allegorie auf den alten Bund). Rechts ein nackter Putto mit einem Lorbeerkranz im Haar, in der Rechten ein hohes Kreuz, in der Linken ein Schild, auf dem die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel dargestellt ist.*

L'encadrement 4 présente les deux personnages christiques : à gauche, le Christ, nimbé, vêtu d'une longue robe, bénit de la main droite et porte le globe terrestre dans la main gauche ; il fait face à Jean-Baptiste, représenté à droite, sa nudité à peine couverte d'une peau de bête, un agneau à ses pieds. Ce sont les deux prophètes qui assurent le lien entre les deux Testaments, entre l'Ancienne Loi et la Nouvelle Loi. La partie inférieure est décorée par les symboles des Evangélistes, le Tétramorphe, qui encadrent la roue aux cercles multiples de la vision d'Ezéchiel.[295] Deux *putti* sont installés dans les angles inférieurs, jouant de la trompe.

Encadrement 4

[295] Cf. gravure 115.

Sur l'encadrement 5, deux anges sonnant de la trompette sont disposés de part et d'autre de l'image. En position de *contrapposto*, les joues rebondies par l'effort du souffle, ils symbolisent les anges sonneurs de l'Apocalypse et du Jugement Dernier. Le registre inférieur, encadré par deux *putti*, tenant l'un l'épée, l'autre la palme d'olivier, relate la scène de la « vallée des ossements », tirée de la vision d'Ezéchiel.[296]



Encadrement 5

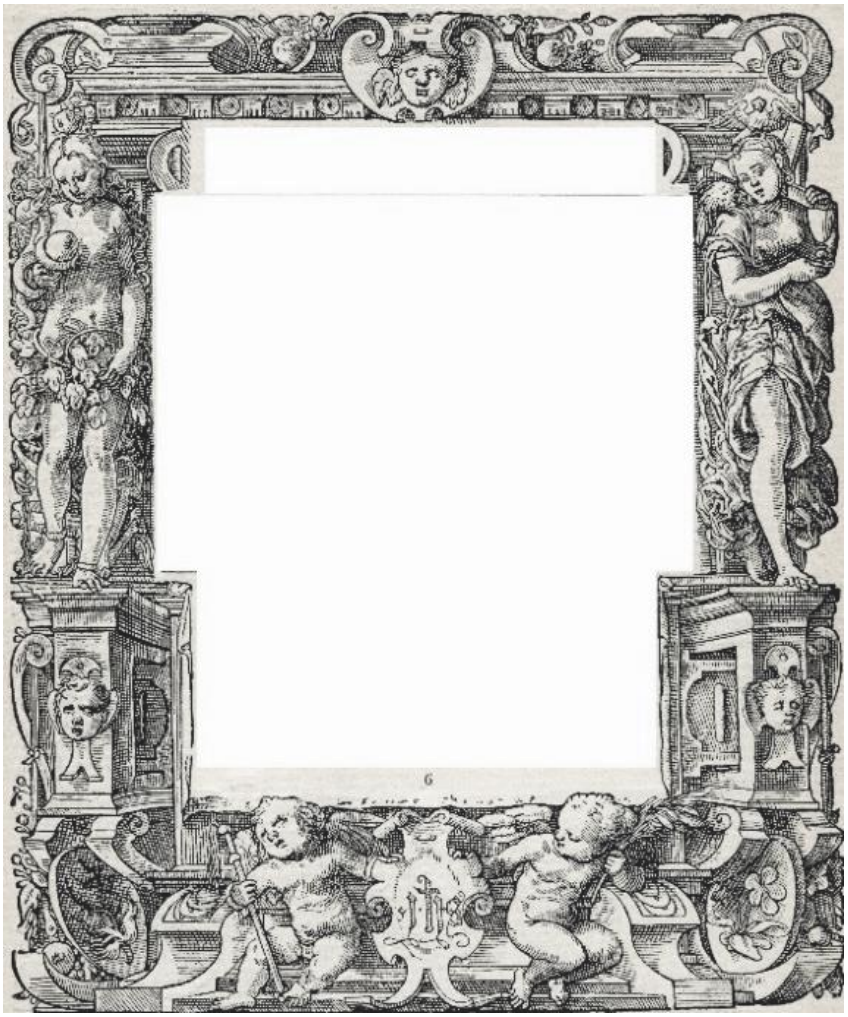
[296] Cf. gravure 116.

Le symbolisme féminin occupe l'encadrement 6 : deux femmes se font face. A gauche, une femme dotée d'ailes de chauve-souris, incarne les vices, le Mal, la Tentation, l'Ancienne Loi. A droite, une femme ailée, portant une couronne d'étoiles, incarne la *femme de l'Apocalypse,*[297] mais également les Vertus et la Nouvelle Eglise. A leurs pieds, deux *putti* encadrent un cartouche représentant un serpent à têtes multiples, la *Bête de l'Apocalypse*.

Encadrement 6

[297] Cf. gravure 160.

Les deux Eve sont représentées de chaque côté de l'encadrement 7. A gauche, l'ancienne Eve, dévêtue, la tentatrice, celle de la Genèse, tient le fruit défendu, le serpent enroulé autour de son bras droit. Ses pieds sont entravés, et la mort rôde derrière elle, sous l'apparence d'un squelette. La nouvelle Eve se tient à droite du cadre, semblable à un ange, chastement habillée, présentant cependant une cuisse découverte : elle porte la Croix et le Calice, instruments du Christ, surmontés de la colombe du Saint-Esprit. Au registre inférieur[298], deux *putti*, portant l'un le bâton, l'autre la palme, encadrent le monogramme du Christ (ihs).

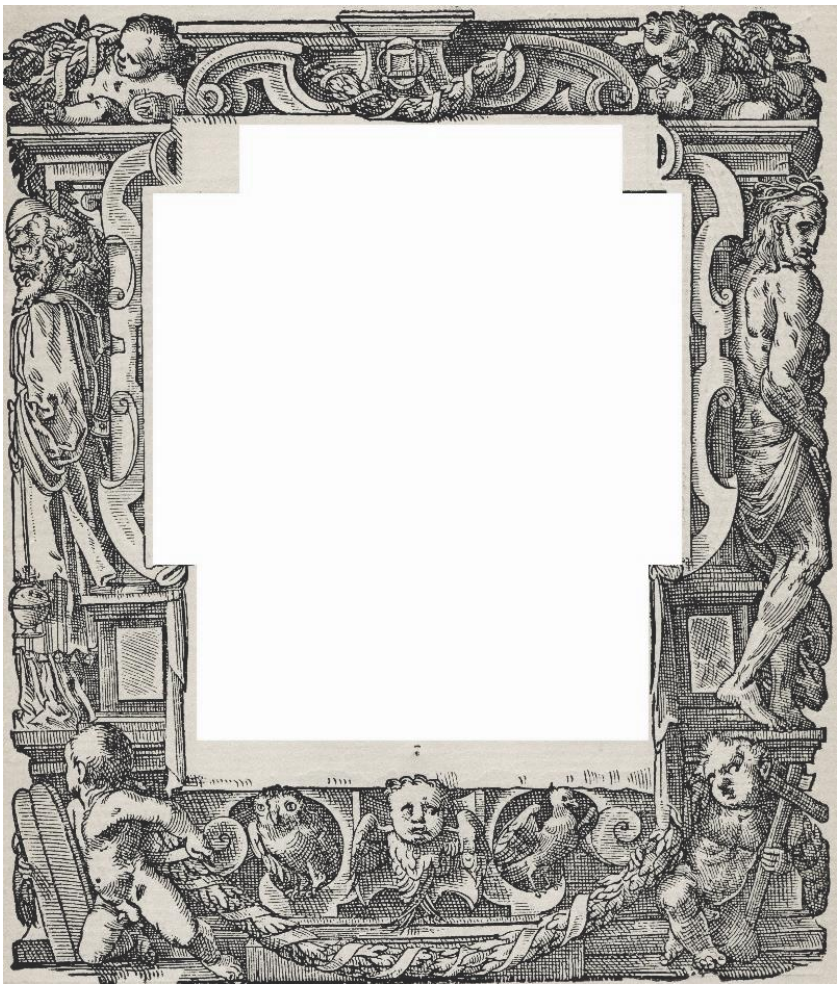


Encadrement 7

Les personnages de l'encadrement 8 se tournent le dos et ne peuvent se voir. A gauche, Aaron, frère de Moïse, grand-prêtre de l'Exode, tient l'encensoir, symbole de sa fonction

[298] BARNASS, Margarete, *op. cit.*, p. 48: *Unten links in der Ecke ein ovales Schild mit Disteln (Sinnbild des irdischen Schmerzes) rechts ein ebensolches auf dem ein Veilchen dargestellt ist (Sinnbild der Demut). In der Mitte zwei Engelknaben, der linke mit Geißel (Sinnbild des Zornes), des rechte mit Ären (Sinnbild Christi).*

sacerdotale ; il se tourne vers l'extérieur de l'image. A ses pieds, les Tables de la Loi sont présentées par un *putti* regardant lui aussi vers l'extérieur. A droite, le Christ de la Passion, portant la couronne d'épines, en position de *contrapposto*, contemple à ses pieds la Croix de sa Passion tenue par un autre *putti*. Dans la partie centrale inférieure, une tête d'ange est encadrée par une chouette (symbolise la fausseté) et une colombe (symbolise la Vérité).



Encadrement 8

III.2. Les sujets et leur tradition iconographique.

« Dans leur rapport herméneutique au donné général de la Bible, les « Figures de la Bible » témoignent aussi, dans leur grande majorité, de la supériorité d'une double fonction cognitive et récréative par rapport à une fonction sotériologique du donné scripturaire, que l'on aurait été en droit d'attendre, en regard du sujet.

Que les programmes iconographiques s'arrêtent avec délectation sur l'ivresse de Noé, l'inceste de Loth, les bains de Bethsabée et de Suzanne, comme nous n'avons eu cesse de les rencontrer, mais également sur les délices interdits de Sodome, les viols de Dina, de la femme du Lévite, de Thamar et gravent tant d'exactions en tous genres révèlent plus que de nombreux discours ce ***pouvoir de l'image****, maîtresse du plaisir.*

L'indécence et la lubricité exhibées peuvent évidemment susciter chez le spectateur une saine répulsion et une condamnation sans appel. Il était en outre possible de choisir le sacrifice de Noé et non son ivresse, Loth accueillant un ange et non son inceste, la pénitence de David et non le bain de Bethsabée, etc… La quantité de gravures dévolues aux ***épisodes scabreux****, le soin mis à les réaliser, comme le grand nombre d'épigrammes et de commentaires négligeant toute condamnation invitent à croire qu'ils témoignent simplement de* ***l'attirance perpétuelle*** *des hommes pour les délices de la chair, même réprouvés…*

Après les années 1530-1570, il s'agit surtout de divertir, et dans le débordement des représentations sensuelles, on peut aller jusqu'à affirmer que ***l'image tend à menacer l'Ecriture****, quand elle néglige d'annoncer son message de salut pour les hommes au profit du désordre plaisant des sens.*[299] *»*

[299] Engammare, Max, *les Figures de la Bible, …*, p. 587.

Le choix des épisodes :

Il n'est pas possible de déterminer de façon irréfutable à qui est revenu le choix des épisodes bibliques qui sont illustrés par l'artiste : Tobias Stimmer, auteur des illustrations, Johan Fischart, auteur des textes, ou Thomas Gwarin, éditeur-imprimeur de l'ouvrage. Vraisemblablement, on peut penser que c'est le choix de Stimmer qui a été prépondérant, facilité par les illustrations du *Flavius-Josèphe*, dont de nombreuses compositions sont reprises par l'artiste. Tobias Stimmer, en bon calviniste et homme de foi, connait la Bible, le Livre de la Parole. Il n'est plus un artisan, c'est un artiste formé, instruit et cultivé.[300] Dans cette collaboration entre l'artiste, l'écrivain et l'imprimeur, la concertation a pu être permanente afin de maintenir une cohérence dans l'organisation de l'ouvrage. Dans la bibliographie de Fischart, celui-ci est cité comme l'auteur de l'ouvrage ; il est l'auteur des textes, qu'il a rédigés en allemand de l'époque, dans le parler courant, semblable au dialecte alsacien courant de la vallée du Rhin, entre Suisse, Alsace et Pays de Bade. Cependant, c'est Tobias Stimmer, dont la démarche relève d'un choix intellectuel propre, qui peut être considéré comme l'auteur principal de cet ensemble, et donc de l'organisation de l'ouvrage.[301]

Dans le choix des compositions, Stimmer a suivi le déroulement historique de l'Histoire Sainte. Dans une approche typologique de l'iconographie, Tobias Stimmer a su mettre en relation l'Ancien Testament avec le Nouveau Testament à travers une christologie implicite qu'il exprime dans certains épisodes de l'Ancien Testament, mouvement dont on retrouve des traces chez Luther, mais plutôt ignoré par Calvin ou Zwingli. L'influence de la tradition typologique héritée du Moyen Age reste sensible chez Stimmer. Choisissant volontiers des épisodes profondément religieux, il n'a pas hésité à mettre en scène des images appréciées du public de ses contemporains : scènes de batailles, de combats, images de monstres, d'animaux mythiques ou surnaturels, scènes à connotation grivoise. Une classification selon les thèmes des épisodes de l'Ancien Testament peut être établie en regroupant les gravures selon la répartition suivante (les chiffres indiqués renvoient aux numéros des gravures) :

---

[300] POMMIER, Edouard, *Comment l'art devient l'Art*, p. 92 : (citant ALBERTI, « De Pictura », livre III-63) : *Le peintre est d'abord un savant, « doctus », qui doit posséder une culture complète : la connaissance des sciences exactes, comme l'anatomie et la géométrie, qui lui permettent de transcrire la réalité du monde extérieur ; et aussi la connaissance de l'histoire et de la littérature, qui lui sont absolument indispensables pour inventer le sujet, tiré de l'histoire sacrée ou profane, ou de la fable, sans lequel le tableau ne peut exister, car il est un récit dont la seule lecture devrait donner du plaisir. Le niveau culturel exigé du peintre est doublé par son niveau moral et social : le peintre doit être un homme de dialogue, capable de tenir un rang dans la vie de la cité, un homme d'humanité.*

[301] Maud Lejeune s'est attachée à proposer également une réponse aux choix des épisodes, dont la teneur s'adresse à Bernard Salomon, mais pourrait s'intéresser également à Tobias Stimmer, *op. cit.*, p. 287 : *Les raisons de ce choix d'images restreint sont multiples, à commencer par l'aspect financier qu'évoque d'ailleurs Jean de Tournes à l'intérieur d'une préface d'une édition de 1552 où, afin de réduire le coût de fabrication puis de vente du livre, il en diminue la taille et choisit de ne pas intégrer les images. Cela peut procéder d'un choix intellectuel, certains livres et épisodes bibliques sont décrits et mis en valeur, d'autres sont mis de côté. Enfin, il peut s'opérer des choix parmi les dessins à graver prioritairement et ceux en attente d'être exécutés, comme le confirmeraient les rares bois dessinés ou les blocs de bois gravés en réserve, non employés, conservés dans plusieurs collections en Europe.*

- **Récit biblique historique** 22 illustrations :
  La Création du monde (1), la Création d'Eve (2), l'arche de Noé (7), la tour de Babel (10), l'enterrement d'Abraham (19), Jacob quitte Laban (25), Jacob envoie ses fils en Egypte (33), Moïse confié aux eaux du Nil (39), Moïse et Aaron chez le pharaon (41), Le passage de la Mer Rouge (45), le veau d'or et Moïse brisant les Tables (52), le passage du Jourdain (61), L'écroulement des murs de Jéricho (62), Samson écarte la gueule du lion (67, Samson enlève les portes de Gaza (69), le retour triomphal de David (77), Abigaïl à la rencontre de David (78), David épargne Saül pour la deuxième fois (79), Le jugement de Salomon (85), la visite de la reine de Saba (91), la fin de l'exil et le retour à Jérusalem (105), la pêche de Tobie dans le Tigre (110).

- **Interventions divines** 18 illustrations :
  Agar et Ismaël sauvés par un ange (16), le songe de Jacob (22), Moïse et le buisson ardent (40), Dieu rencontre Moïse sur le mont Sinaï (47), Balaam et son âne arrêtés par un ange (59), les épreuves de Job (108), Tobie aveuglé par la fiente d'un oiseau (109), le prophète Habacuc transporté à Babylone (121), prophétie du prophète Joël (123), expulsion du prophète Amos (124), prophétie d'Abdias qui sauve cent prophètes (125), prophétie de Michée (127), le prophète Nahum annonce la destruction de Ninive (128), prophétie du prophète Habacuc (129), prédication du prophète Sophonie (130), le prophète Aggée fait rebâtir le Temple (131), le prophète Zacharie (132), le prophète Malachie (133).

- **Prescriptions, rites et prières** 17 illustrations :
  La célébration de la Pâque (44), l'Arche d'Alliance et la table (49), le candélabre de l'autel des parfums (50), l'autel des Holocaustes et le grand-prêtre (51), le discours de Moïse (60), la prière d'Anne (71), l'onction de Saül par Samuel (73), la construction de la maison du roi (86), la mer de fonte (87), les bases roulantes et les bassins de bronze (88), le prière de Salomon au Temple (89), le trône aux lions de Salomon (90), lecture solennelle de la Loi (102), les fonctions des chantres au Temple (104), le prophète Jérémie retire le joug (114), la mise à l'épreuve d'Osée (122), le Cantique des Cantiques (132).

- **Morts, meurtres et massacres** 12 illustrations :
  Le meurtre d'Abel (6), la pendaison des cinq rois amoréens (63), la mort de Siséra par Yaël (64), Saül se transperce de son épée (80), rébellion et mort d'Amnon (82), la pendaison accidentelle d'Absalon (83), une femme fait jeter la tête de Shéba (84), la mort de l'homme de Dieu (92), mort d'Achab à Ramond de Gallad (95), Dérision d'Elisée, les enfants déchirés par les ourses (96), la défénestration de Jézabel (98), Judith s'apprête à couper la tête d'Holopherne (111).

- **Miracles** 12 illustrations :
  Moïse fait jaillir l'eau du rocher (46), les cailles dans le désert (55), la grappe de la Terre Promise (56), Moïse et le serpent d'airain (58), Elie nourri par un ange dans le désert (94), le miracle du cadavre d'Elisée (99), la maladie et la guérison d'Ezédias (101), Daniel et la fournaise ardente (118), Daniel dans la fosse aux lions (119), le prophète Jonas et la baleine (126).

- **Récits domestiques ou familiaux** 11 illustrations :
  Agar enceinte d'Abraham (13), Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob (20), Jacob partage le troupeau avec Laban (24), Jacob se réconcilie avec Esaü (27), la deuxième rencontre de Joseph avec ses frères (34), la coupe de Joseph retrouvée dans le sac de Benjamin (35), Joseph à la rencontre de son père (36), Jacob bénit les fils de Joseph (37), Jacob bénit ses douze fils (38), Jephté le Galaadite face à sa fille (66), Ruth glane dans les champs de Boos (70).

- **Guerres, combats et batailles** 10 illustrations :
  La lutte de Jacob avec l'ange (26), le massacre des Séchémides (28), le combat contre Amaleq (48), Gédéon, le miracle de la toison et ses combattants (65), Samson assomme mille Philistins (68), Jonathan et son écuyer attaquent les Philistins (74), le combat entre David et Goliath (76), la fin du siège de Samarie (97), l'ange tue tous les Assyriens (100), le sac de Jérusalem et la déportation à Babylone (103).

- **Colère de Dieu** 8 illustrations :
  Adam et Eve chassés du Paradis (4), l'homme condamné au travail (5), le Déluge (8), les dix plaies d'Egypte-les grenouilles (43), le châtiment des fils d'Aaron (53), le châtiment du blasphème (54), la rébellion et le châtiment de Coré (57), le sacrilège et le châtiment d'Héliodore (136).

- **Magie, songes, visions** 7 illustrations :
  Joseph interprète les songes de Pharaon (32), le bâton d'Aaron changé en serpent (42), la purification des lèvres du prophète Isaïe (113), la vision d'Ezéchiel : le char de feu (115), la vision d'Ezéchiel : la vallée des ossements (116), Daniel et le songe de Nabuchodonosor (117) ; la vision de Daniel (120).

- **Fautes des hommes** 6 illustrations :
  La tentation d'Adam (3), Joseph vendu par ses frères (29), Joseph et la femme de Potiphar (31), Saül implore le pardon de Samuel (75), David et Bethsabée au bain (81), Suzanne au bain et les deux vieillards (135).

- **Bénédictions et offrandes** 5 illustrations :
  Melchisédech et Abraham (11), la bénédiction de Jacob par Isaac (21), la prière d'Esther à Assuérus (106), le triomphe de Mardochée (107), le roi David compose les psaumes (112).

- **Sacrifices** 4 illustrations :
  Le sacrifice d'Abraham (12), Abraham et le sacrifice d'Isaac (17), Samuel offre un holocauste à Dieu (72), l'holocauste d'Elie sur le mont Carmel (93).

- **Hospitalité** 3 illustrations :
  Abraham et les visiteurs à Mambré (14), la rencontre d'Eliezer et de Rebecca au puits (18), Rachel rencontre Jacob au puits (23).

- **Interdits** 3 illustrations :
  L'ivresse et la dérision de Noé (9), l'inceste de Loth avec ses filles (15), l'inceste de Juda avec Thamar (30).

❖ La Genèse.

La Genèse, premier livre de la Bible, contient cinquante chapitres, de la création du monde jusqu'à la mort de Joseph, précédant les récits de l'oppression des Hébreux et leur sortie d'Egypte. La *Création du monde* constitue un des fondements de la Réforme, aussi bien pour Luther que pour Calvin, chacun présentant une approche personnelle de ce *commencement*, l'inscrivant comme le « fondement de l'Ecriture ». La formulation d'une vision protestante de *l'origine* représente une clé de compréhension de la Création du Monde[302] :

> *« Est-il possible d'identifier à la Renaissance une orientation exégétique spécifiquement protestante de la création du monde ? Il n'est pas aisé d'apporter une réponse précise à cette question tant l'historiographie est restée quasi silencieuse sur ce point. Néanmoins, il est clair que les théologiens réformés ont manifesté un intérêt particulièrement nourri pour l'exégèse du récit hexaméral. S'appuyant principalement sur Paul et Augustin, ils s'emploient à produire des lectures qui se situent au plus près du texte mosaïque et qui témoignent d'une conception essentiellement théophanique du monde créé.*
>
> *A l'exemple de nombre de ses prédécesseurs et contemporains, Martin Luther considère le premier chapitre de la Genèse comme le « fondement de toute l'Ecriture ». Il rappelle cependant, contrairement aux positions de Pic de la Mirandole ou d'Egidio de Viterbo, qu'il est vain de prétendre pouvoir atteindre la « Nuda divinitas » contenue dans le récit mosaïque, car Dieu ne se livre à l'humanité d'après la Chute que sous couvert du voile. Il faut donc selon lui s'en tenir strictement à l'Ecriture Sainte et à l'apparence visible des choses.*
>
> *Le récit de la création du monde est également au cœur de l'enseignement doctrinal de Jean Calvin, principalement exposé dans « l'institution de la religion chrétienne » (1536) et dans le « Commentaire sur le premier livre de Moyse » (1554). Dans sa lutte perpétuelle contre les hérésies, Calvin réfute notamment la thèse de l'éternité et de la matière, et réaffirme le dogme d'une création « ex nihilo ». Défenseur de la théologie naturelle et grand lecteur des écrits pauliniens, il rappelle aussi que le Créateur est « invisible », qu'il ne peut être connu que « par ses œuvres » et qu'à ce titre le monde est « un miroir auquel il faut regarder Dieu ».*

Comme pour d'autres récits bibliques illustrés, l'iconographie protestante diffère peu de celle qui était proposée par les artistes catholiques.[303]

L'ouvrage de Tobias Stimmer présente trente-huit gravures tirées des scènes de la Genèse. Le choix des scènes par l'artiste reprend les événements essentiels de l'*Histoire Sainte*,

---

[302] METRAL, Florian, *Figurer la Création du Monde*, p. 63.

[303] METRAL, Florian, *op. cit.*, p. 65 : *Si la doctrine de la création du monde fait l'objet d'une attention évidente de la part des théologiens protestants, elle n'est pas -au contraire du péché originel- le lieu d'une opposition fondamentale avec le catholicisme. Son impact dans l'iconographie de la création du monde reste donc difficile à mesurer.*

soulignant l'importance de certains épisodes, fréquemment illustrés par les artistes et dont l'iconographie est bien assurée. Ces épisodes sont considérés comme fondamentaux dans l'Ancien Testament, et représentés fréquemment dans l'iconographie : La Tentation, Adam et Eve chassés du Paradis, le meurtre d'Abel, Abraham et le sacrifice d'Isaac, le songe de Jacob, Jacob et l'ange. Les personnages principaux de cette période sont présents dans une ou plusieurs gravures : Adam et Eve, Noé, Abraham, Loth, Jacob, Joseph.

Des épisodes moins connus sont cependant représentés, apportant soit une valeur morale particulière (Abraham et Melchisédech), soit l'illustration d'un épisode permettant la compréhension d'un autre (Agar, la bénédiction de Jacob, Rebecca).

L'auteur donne le titre suivant au livre de la Genèse : « Das erste Buch Mosis von der Erschaffung, Genesis genant », le premier livre de Moïse portant sur la Création, appelé la Genèse. L'indication « erste Buch Mosis » reprend l'attribution des quatre premiers livres de la Bible à Moïse, telle qu'elle était encore reconnue à l'époque de Stimmer jusqu'à une période ultérieure qui repensa ces attributions.

> *« Très logiquement placé en tête des « cinq livres » qui forment le Pentateuque, et donc premier livre de la Bible, la Genèse se trouve désignée dans la tradition juive par le premier mot de son texte hébreu « au commencement ». Ce livre est universellement connu sous le titre transcrit de celui que lui donnèrent les traducteurs grecs de l'Ecriture : « Genesis », qui signifie « origine ». C'est en effet de l'origine du monde et de l'humanité, puis de l'origine d'Israël, choisi pour être le témoin de Dieu parmi les peuples, que traitent les deux parties du livre de la Genèse dont les matériaux composites furent progressivement assemblés, ordonnés ou combinés jusqu'à former un seul et grandiose mouvement.*
> *Après la Création et la Chute, trois épisodes principaux sont consacrés aux temps indéfinis où l'humanité primitive prenait possession de son domaine terrestre : celui dont Abel et Caïn sont les héros, celui du Déluge et celui de la Tour de Babel.*
> *La seconde partie de la Genèse constitue la chronique d'Abraham et des grands patriarches de sa lignée. »*[304]

Le rôle de Moïse dans l'imaginaire de la création est primordial : c'est le prophète de l'Exode qui est perçu comme le chantre du commencement de toute l'histoire biblique, et dont la fin et le message eschatologique constitue l'aboutissement, liant ainsi les enseignements des deux Testaments :

> *« Essentiellement conçue au Moyen-Age comme un contrepoint indispensable à l'Apocalypse et aux fins dernières, la doctrine chrétienne de la Création - tout en restant profondément tributaire d'une conception typologique de l'histoire du monde – tend à devenir, dès la fin du XV^e^ siècle puis aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, un champ d'investigation et de réflexion à part entière. Le rôle toujours plus important joué par la figure de Moïse - l'auteur alors supposé du récit des six jours qui ouvre la Genèse – pour les élites ecclésiastiques, les théologiens et les humanistes, ainsi que le renouveau du dogme trinitaire et la promotion de l'angélologie qui iront en s'accentuant dans la seconde*

[304] GERARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, p. 437 à 440.

moitié du XVI^e^ siècle, stimulent un intérêt grandissant à la Renaissance pour la représentation des débuts de l'histoire chrétienne. »[305]

[305] METRAL, Florian, *op. cit.*, p. 300.

Gravure 1 : La Création du Monde

La gravure présente l'ensemble de la Création[306] du monde, au sixième jour, avant la création de l'homme[307]. Le soleil, symbole du jour et de la lumière, se détache à gauche, dans le quart supérieur, éclairant la scène de ses rayons lumineux et créant un effet de lumière sur la mer. La lune, entourée de quelques étoiles, représentant la nuit et l'obscurité, se confond dans le décor supérieur droit, laissant apparaître un fin croissant de lune. Tout en haut, au centre de l'image, apparaît la représentation divine, sous la forme d'un disque solaire, d'où émanent les rayons lumineux, au centre d'une nuée entourée par des anges. Dieu a réalisé l'essentiel de la Création : le jour et la nuit, la terre et les eaux, les bêtes et les plantes.

Des oiseaux prennent leur envol, tels un couple de cigognes, volent dans le ciel, ou sont perchés sur les branches d'un arbre, au bord droit, parfois en couples : chouettes, perroquets, pigeons ou colombes. Au fond à gauche, illuminée par le soleil, la mer regorge de poissons de différentes formes : arrondie pour la baleine, allongée pour le serpent de mer.

Au centre, sur la terre, de nombreux animaux de diverses espèces, se tiennent en frise, souvent en couples (de gauche à droite) : dromadaires, antilopes, ours, chevaux, cervidés, écureuils, lézards, lièvres, éléphants. Certains sont immobiles, d'autres représentés en pleine course. On peut discerner des animaux familiers, mais également exotiques. Des animaux fantastiques[308] sont également présents : un couple de licornes est visible de dos, entre un dromadaire et un cheval. Un effet de vent léger apparaît dans la crinière du cheval, marquant son élégance. L'éléphant sort derrière un arbre et lève sa trompe, dans le geste de son barrissement, créant ainsi l'illusion du mouvement. Tous ces animaux semblent paisibles, à l'image du lion et de la lionne positionnés à l'angle inférieur droit.

Les plantes sont représentées par des herbes et des fleurs dispersées dans le paysage. Un bosquet d'arbres délimite l'espace au bord droit de la gravure et permet aux couples d'oiseaux de nicher sur leurs branches.

D'autres formes sont simplement esquissées, selon l'éloignement, et ne peuvent être identifiées. Les différences de tailles et la disposition des animaux dans la composition permettent de créer une illusion de perspective portant l'œil jusqu'à l'extrémité du paysage. La multiplication des animaux et des plantes, et le foisonnement des détails rendent compte de la grandeur et de la complétude de la création. Le regard est tout d'abord attiré par l'espace dégagé autour du soleil,

---

[306] DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les Saints*, p. 91 : *Le récit biblique de la Création occupe les premiers chapitres de la Genèse. Dieu crée le monde en six jours. Le premier jour, Dieu sépare la lumière des ténèbres. Le deuxième et le troisième, il sépare les eaux du ciel et de la terre. Le quatrième, il allume le soleil et la lune pour éclairer la terre. Le cinquième est consacré à la création des animaux. Le sixième, enfin, Dieu couronne son œuvre en créant l'homme.*

[307] GERARD, André-Marie, *op. cit.*, p. 439 : *Dieu seul a créé l'univers avec tout ce qu'il renferme, et il en demeure le souverain absolu. L'humanité faite « à l'image de Dieu », affirmée par l'évocation d'un couple unique qui représente toute l'espèce, est le produit d'une intervention particulière du Créateur. L'humanité, poussée par l'esprit du mal, fit mauvais usage [de sa liberté] et la faute originelle entraîna sa déchéance*.

[308] LEJEUNE, Maud, *Gravures et dessins de Bernard Salomon*, p. 167 : *Le bestiaire est riche d'animaux marins, volants, sauvages, rustiques et même fabuleux, dont une licorne.*

et glisse sur la scène par un retournement qui amène au deuxième soleil, au centre à la ligne supérieure, figurant la présence du Créateur.

La gravure constitue le cycle de la Création, condensant en une scène l'ensemble de la Création depuis le premier jour jusqu'avant l'apparition de l'homme au sixième jour *(Fig. 43)*. Ce cycle couvre les versets 11 à 25 du premier livre de la Genèse, correspondant au troisième et quatrième jour de la Création.[309]

Le titre de la scène biblique s'attache à la gloire du Créateur. C'est la beauté de la création qui en montre la grandeur. Cette beauté s'exprime par l'atmosphère apaisée de la composition.

Fig. 43. Tobias Stimmer, *Adam et Eve*, (plume et encre noire, 1576, 19,7 x 14,7 cm, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).

[309] LACOSTE, Jean-Yves, *Dictionnaire critique de Théologie*, p. 345 : *La Réforme ne remet pas en question le dogme de la création, réaffirmée à la fin du Moyen-Age par le Concile de Florence. Selon Calvin, ce que l'Ecriture dit de la Création suffit, et il n'est ni licite ni expédient de spéculer sur la question.*

Gravure 2 : La création d'Eve

La composition de la scène présente la création d'Eve, issue du corps d'Adam, dans le cadre de la végétation foisonnante du Jardin d'Eden.[310] Eve, personnage principal, se tient au centre, juste à côté d'une nuée formant l'axe de l'image. Cette nuée, de forme allongée, flanquée de deux angelots de part et d'autre, ne contient aucune figure, contrairement à l'iconographie traditionnelle qui y représente le Créateur. Cette nuée symbolise à elle seule le Créateur, elle remplit l'arrière-plan central.

Au premier-plan, à droite, Adam, endormi, est couché sur un lit de feuilles, le corps présenté horizontalement, en forme serpentine, dans une position d'abandon[311]. Plusieurs animaux apparaissent : près d'Adam, un chien et un lapin, au centre, un couple de colombes, à gauche, un dindon faisant la roue, et un paon perché sur un arbre débordant du cadre. Le second plan est consacré à la création de la femme. Eve surgit du corps d'Adam, de l'espace sous le flanc, en-dessous du bras droit, toute formée et détachée du corps d'Adam, nue, cheveux longs, le bras droit coupant l'image de la nuée[312]. La forme serpentine de son corps allongé s'élevant vers le haut confère l'illusion du mouvement. L'ensemble du décor constitue l'arrière-plan de la composition, représenté par un décor boisé, peuplé d'animaux. On y discerne, à gauche, un cheval cabré, à ses pieds, une forme allongée pouvant représenter un crocodile, un éléphant vu de dos, et près d'eux, une cigogne. A droite, un grand arbre (l'Arbre du Paradis ?) étend ses branches au-dessus d'Adam couché.

La gravure représente le moment précis où Eve s'élève, « tirée » par le Créateur, du flanc ou du côté d'Adam. La création de la compagne que Dieu veut donner à l'homme est imminente, c'est l'instant magique de l'élévation d'Eve, comme en lévitation, avant qu'elle ne se mette sur ses pieds à côté de son compagnon. Le décor foisonnant qui entoure Adam étendu s'attache à présenter la continuité du récit, Adam dormant profondément à l'instant de la création de sa compagne. La scène reprend les éléments de l'iconographie de la Création d'Eve. Cependant, l'image du Créateur est représentée par cette nuée, de forme allongée au centre de la composition, sans autre forme d'image ou de symbole. Cette particularité de Stimmer est à inscrire dans ses convictions réformées.[313]

---

[310] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 15 : *Après avoir créé le ciel, la terre, les plantes, les animaux, Dieu a créé l'homme, Adam. Il jugea que l'homme ne devait pas rester seul, et créa la femme, Eve. La Genèse place la création d'Eve après le cinquième jour, et la fait sortir du corps d'Adam. Selon les commentateurs, Eve est tirée non d'une côte, mais du côté d'Adam, ce qui semble bien apparaître dans la gravure de Stimmer, qui propose ainsi une version plus allégorique de la création d'Eve. La création d'Eve constitue la séparation des deux sexes, le dédoublement de l'androgyne primitif. Par son interprétation symbolique dans les traditions juive et chrétienne, « la création d'Eve et son union avec Adam constituent le Sacramentum magnum : elles fondent le mariage religieux et le transcendent en annonçant le mariage du Christ et de l'Eglise «.*

[311] Le sommeil d'Adam, *Somnus Adae*, cité par REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, tome 2, p. 74.

[312] L'iconographie présente souvent Eve émergeant avec l'aide de Dieu qui lui tend la main.

[313] La nuée apparait également, de forme ronde, sur la peinture de la création d'Eve de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg ; l'artiste, Tobias Stimmer, y a inséré le nom de Dieu en trois langues (hébreu, grec et latin).

Les animaux choisis par l'artiste pour illustrer la Création relèvent de plusieurs symbolismes, issus de la typologie du Moyen-âge et de l'annonce du Christ et du Jugement Dernier. Adam, premier homme, préfigure le Christ, et Eve, première femme, est la préfiguration de la Vierge. Le paon, perché sur l'arbre, les plumes de la queue laissant visibles les « yeux » du motif des plumes, est un symbole chrétien de l'Immortalité et de la Résurrection du Christ. Il est également l'attribut de la vanité et de l'orgueil[314]. Une croyance ancienne, citée par Saint Augustin, considérait sa chair comme imputrescible[315]. Le dindon n'est pas connu dans l'iconographie contemporaine. Introduit récemment d'Amérique en Europe, où il était inconnu, le dindon a acquis, notamment dans l'imaginaire de la Renaissance italienne, l'image d'un animal nouveau, fantastique, au fort pouvoir fantasmagorique. Son attitude lorsqu'il fait la roue, son comportement volontiers belliqueux, le font considérer comme un animal magique, dont les représentations se retrouvent essentiellement sur des décors peints du XVI[e] siècle[316]. Placer ainsi un dindon au premier plan constitue, pour Stimmer, la volonté de montrer sa connaissance des motifs en vogue à l'époque. Le lapin est un symbole de la fécondité. Aux pieds de la Vierge, il représente la chasteté[317]. Le chien, souvent considéré en Orient comme un animal impur, est l'attribut de la fidélité, illustration de la foi conjugale de la femme envers l'homme[318]. La cigogne symbolise, à partir de la Renaissance, la piété filiale, illustrant la croyance selon laquelle elle nourrit ses parents lorsqu'ils ne sont plus en état de pourvoir à leur propre subsistance[319] [320]. La colombe symbolise, depuis l'Antiquité, l'amour et la constance. La présence du couple de colombes évoque les étreintes des amants[321]. Le cheval cabré représente l'orgueil[322]. Il est la personnification de l'Europe, une des quatre parties du monde. Près du cheval, apparaît l'éléphant, symbole du baptême[323], dont le thème sera développé au cours du XVI[e] et du XVII[e] siècle, notamment par Cesare Ripa dans son *Iconologia*. L'éléphant[324] est la personnification de l'Afrique, et le crocodile (ou caïman) représente l'Amérique. Le chameau, image de l'Asie, ne semble pas apparaître sur cette gravure. Le thème des quatre parties du monde apparaît avec la Contre-Réforme, après le Concile de Trente qui s'est terminé en 1563. Il est utile de rappeler que Stimmer réalisa, à la demande du jésuite Canisius, des gravures de la vie de Marie pour illustrer un catéchisme de la Contre-Réforme, publié en 1583. Il apparaît donc comme un connaisseur des tendances iconographiques de son temps.

[314] HALL, James, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, p. 295.
[315] REAU, *op. cit.*, tome I, p. 83.
[316] Le dindon est ainsi représenté par Jacopo Zucchi (1576), imposant, parmi une multitude d'oiseaux, sur la fresque de la *Pergola* de la Villa Médicis à Rome. Jacopo Zucchi (1541-1590), élève de Vasari, travailla avec celui-ci à Rome, dès 1571, et décora la villa du cardinal Ferdinand de Médicis au Pincio.
[317] REAU, *op. cit.*, tome I, p. 237.
[318] HALL, *op. cit.*, p. 104.
[319] HALL, *op. cit.*, p.106.
[320] REAU, *op. cit.*, tome I, p. 102.
[321] REAU, *op. cit.*, tome I, p. 111.
[322] REAU, *op. cit.*, tome I, p. 103.
[323] REAU, *op. cit.*, tome I, p. 103.
[324] HALL, *op. cit.*, p. 152.

L'arbre, au tronc imposant, sous lequel est allongé Adam, est un symbole de la fécondité de la terre[325]. Il représente l'Arbre du Paradis, l'Arbre de la Connaissance, dont les fruits sont interdits à Adam et Eve.

La création d'Eve constitue la séparation des deux sexes, le dédoublement de l'androgyne primitif. Pour la typologie, la création d'Eve, sortant du flanc d'Adam endormi, est le symbole de l'Eglise sortant du flanc du Christ en Croix. L'ensemble de la gravure présente une composition serrée, couvrant la totalité de l'image. Les deux personnages, Adam et Eve, sont reconnaissables, et les animaux présentés dans le décor sont facilement identifiables. La variété et le foisonnement du décor présente un caractère naturaliste caractéristique de la Renaissance. L'ensemble des mouvements d'Eve est suggéré par sa position, flottant dans les airs. La nuée symbolisant le Créateur occupe l'espace central, le dominant comme en arrière-plan. Cette nuée participe directement de la transcendance céleste. Le nuage prend « valeur de hiérophanie, c'est-à-dire d'objet qui manifeste le sacré, ou sert à sa manifestation. »[326] Cette nuée, signe de Dieu, est récurrente dans les épisodes de la Bible[327]. Les deux personnages bibliques, Adam et Eve, apparaissent dans des positions antagonistes : Adam et allongé au sol, selon une ligne horizontale ascendante vers la droite. Eve est en position verticale, montant quant à elle, à gauche depuis le corps d'Adam, vers le centre de l'image. Les deux personnages présentent des poses déhanchées en contrapposto.

Le titre de la gravure prend une tournure moralisatrice. La création d'Eve permet d'aborder le thème de la fidélité, préfiguration du mariage institué par la création de la femme.[328] Pour illustrer le processus de la création d'Eve, Stimmer choisit de la représenter surgissant du côté (ou d'à côté) d'Adam (non d'une côte).[329] Elle s'élève ainsi à côté de la nuée lumineuse symbolisant le Créateur. Figure typologique de la mère du Christ, elle est représentée comme « reine » siégeant à côté de Dieu.

[325] REAU*, op. cit.*, tome I, p.60.

[326] DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, p. 67.

[327] DAMISCH, *op. cit.*, p. 77-78 : *la Gloire de Yahvé est un feu dévorant qui ne peut apparaître qu'à l'intérieur de la nuée… Présente dans la nuée qui en autorise la manifestation à proportion qu'elle la dissimule, la Gloire de Yahvé ne se donne à voir qu'en se dérobant.*

[328] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 18 : *Très abondamment représenté jusqu'au XVII^e siècle, cette séquence doit en partie sa fortune à l'interprétation symbolique qu'en ont données les traditions juives et chrétiennes : cette création d'Eve et son union avec Adam constituent le « Sacramentum magnum » : elles fondent le mariage religieux, et le transcendent en annonçant le mariage du Christ et de l'Eglise.*

[329] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 18 : *Deux partis ont été adoptés par les artistes. Dans une série d'illustrations du haut Moyen Age, on a représenté l'extraction de la côte, et dans un second temps, on voit Eve se lever, ou être créée par Dieu. Dans une autre série, Eve se dresse derrière Adam endormi, ou sort toute formée de son flanc.*

Tobias Stimmer, gravure 2.

Le décor sculpté de la cathédrale de Modène (*Fig.44*) présente trois épisodes fondamentaux de la Création : la création d'Adam, la création d'Eve, la Tentation. Dans la représentation centrale, Eve se dresse en arrière d'Adam, élevée par la main tendue du Créateur qui se tient à proximité du couple. Il aide la femme à se lever. Ici également, on voit Adam plongé dans le sommeil, dans une curieuse position de jambes croisées.

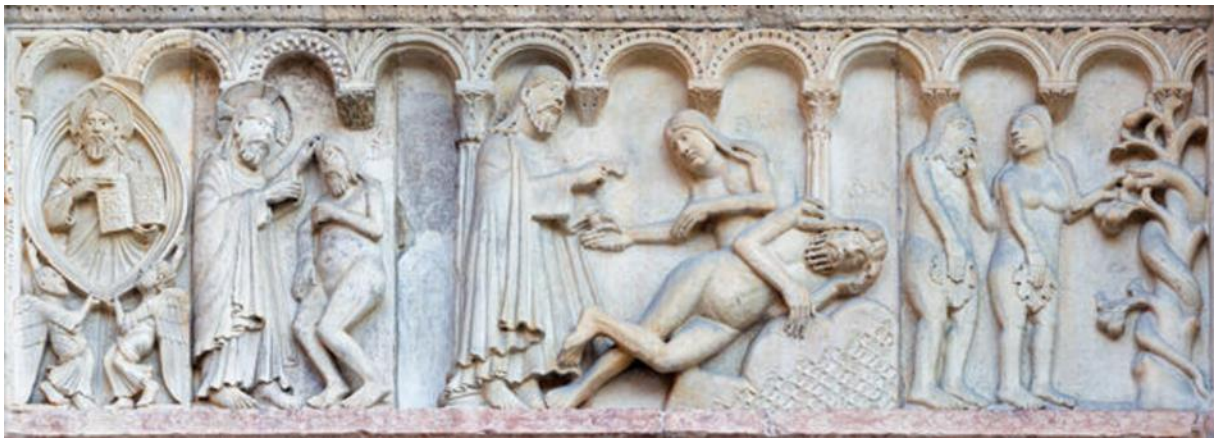


Fig. 44. Anonyme, *Création d'Adam, Création d'Eve, La tentation*,
(bas-relief en marbre, façade du Duomo de Modène).

L'allemand Michael Wolgemut inscrit sa version de la Création d'Eve dans une interprétation différente du déroulement de la création (*Fig.45, p. 140)*. Le Créateur, majestueux dans ses longs vêtements plissés, tend la main gauche à Eve, pour la tirer hors du corps d'Adam endormi. La femme est extraite d'une ouverture sur le côté droit de l'homme et ses jambes semblent encore maintenues à l'intérieur du corps. Adam est allongé dans une position de contorsion, les jambes croisées, la main gauche soutenant sa tête. Le décor reste sobre, limité aux rochers se dressant à droite, ainsi qu'à quelques fleurs au premier plan. C'est bien le personnage du Créateur qui retire le corps de la femme du corps de l'homme.

Fig. 45. Michael Wolgemut, *La naissance d'Eve*,
(gravure sur bois, in « Chronique de Nuremberg », 1493).[330]

[330] Michael Wolgemut, (Nuremberg, 1434 – 1519), illustrateur de la « Chronique de Nuremberg.

Gravure 3 : La tentation d'Adam.

Le Créateur confie à Adam et Eve le jardin d'Eden, dont ils peuvent jouir à volonté, mais avec l'interdiction totale de toucher à l'arbre « de la science du Bien et du Mal ». Satan, personnification du Mal[331], apparaît à Eve sous la forme d'un serpent[332]. Il la persuade de manger le fruit de l'arbre interdit, lui prédisant la connaissance suprême. Succombant à la tentation, Eve cueille un fruit et le donne à Adam qui le goûte également.[333] Eve nue, telle une « Vénus sortant de l'eau », debout à droite de l'image, tient dans sa main droite le fruit défendu (une pomme) qu'elle offre à Adam, alors que sa main gauche recueille, comme en cachette, le deuxième fruit que le serpent dépose dans sa main. Assis au sol, à demi allongé, appuyé sur son bras gauche, jambes écartées montrant sa nudité, Adam tend la main et saisit le fruit.[334] A ce moment-là, Adam et Eve ne sont pas conscients de leur nudité. Ils sont représentés nus, et cette nudité s'inscrit bien dans les pratiques artistiques de l'époque maniériste, malgré le contexte religieux. Le récit indique qu'après avoir mangé le fruit, « leurs yeux à tous deux s'ouvrirent, et ils surent qu'ils étaient nus ».[335]

Au bord droit, apparaît l'arbre de vie, sur lequel s'enroule le serpent. Celui-ci tient dans sa bouche un deuxième fruit qu'il présente à Eve. L'arbre sert de refuge aux oiseaux : une chouette, oiseau de la nuit et symbole de la fausseté, y niche à côté d'une colombe. Plus loin, à gauche, un paon[336], symbole d'immortalité, est perché sur une branche. L'immortalité qu'il représente constitue cette caractéristique particulière que le Créateur a accordée aux hommes et qu'ils ont perdue en enfreignant l'ordre divin.

Plusieurs animaux peuplent la scène : une licorne, un couple de cervidés, un renard, un chien, une tortue, un lézard. Tous ces animaux ne semblent pas être concernés par l'action, dont ils se détournent, soit par le regard, soit par leur position. La profusion d'éléments narratifs et décoratifs, emplissant tous les espaces par un foisonnement des lignes de tailles croisées, crée une ambiance lourde et pesante, relevant l'intensité dramatique du moment. C'est le mépris de la règle qui mène à la chute de l'homme.

Le représentation de l'épisode par Stimmer place Adam assis au sol, prenant dans la main fruit défendu tendu par la main d'Eve. La position du fruit au centre de la composition signifie la responsabilité partagé entre les deux êtres dans l'acte défendu. Leurs regards se croisent, cependant la main gauche d'Eve se dirige vers l'arbre où le serpent lui propose un autre fruit.

---

[331] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1373 : *Le Satan (l'adversaire) ou diable (démon) assume la fonction de tentateur.*

[332] Réau, *op.cit.*, p.84 : *le serpent est l'instrument du démon.*

[333] Réau, *op.cit.*, p. 85 : *Malgré l'avertissement du Créateur, Eve, séduite par la ruse de Satan métamorphosé en serpent, cueille le fruit défendu et l'offre à Adam qui succombe à son tour à la tentation*.

[334] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1373 : *En faisant mauvais usage de sa liberté, Adam a cédé au Tentateur et est tombé sous l'empire du péché, de la mort et du démon. Le Christ, second Adam, est essentiellement le Fils de Dieu vainqueur de l'Adversaire qui avait vaincu l'homme.*

[335] Genèse, 3, 7.

[336] Le paon est considéré comme symbole d'immortalité, car, disait-on, sa viande est imputrescible.

Tobias Stimmer, gravure 3.

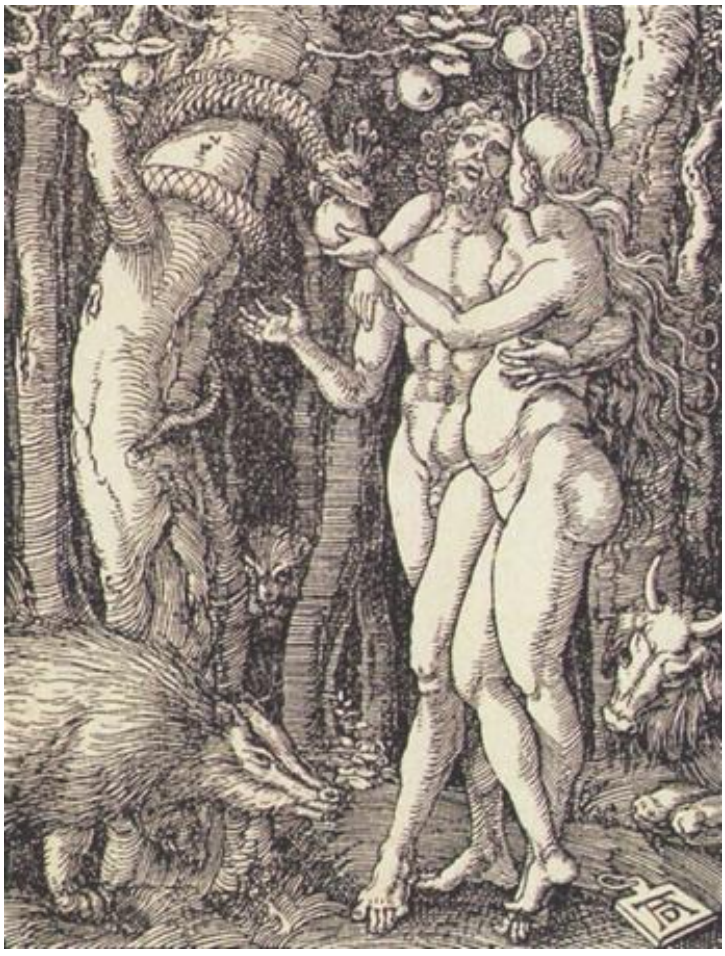


Fig. 46. Albrecht Dürer, *Adam et Eve au jardin du Paradis,*
(gravure sur bois, 1509-1511, 27,30 x 34,95 cm, extrait de la « Petite Passion »).

Les deux personnages sont enlacés, dans une attitude de contrapposto, face à l'arbre, dans la composition de Dürer (*Fig.46*). Ils se regardent et tendent chacun une main. Le serpent, à l'allure terrifiante, est enroulé autour de l'arbre. Il leur présente le fruit défendu tenu dans sa gueule. D'autres fruits pendent aux branches. Des animaux aux allures farouches les entourent, émergeant de la végétation touffue d'arbres autour d'eux.

Dans sa gravure illustrant une « cosmographie », Nicolas Chesneau (*Fig. 47)* présente le thème de la tentation dans un style subtil : il place Eve debout au centre de l'image, prenant le fruit présenté par le serpent au-dessus de sa tête. Elle assure le lien avec Adam, assis au pied de l'arbre, tenant le fruit dans sa main gauche. L'homme regarde la femme, mais celle-ci porte son regard vers le fruit tendu par le serpent. Des animaux les entourent, et un enfant se tient derrière l'arbre (rare occurrence). L'étape suivante de l'expulsion du Paradis est esquissée à gauche, en arrière-plan, signifiant les deux épisodes d'une narration continue : les deux humains sont chassés par un ange brandissant un glaive.

Fig. 47. Nicolas Chesneau, *La tentation*,
(gravure sur bois, in « Cosmographie universelle » de Sébastien Münster, 1575,
Poitiers, Université, fonds iconographiques).[337]

[337] Nicolas CHESNEAU, (ap.1500, - 1584), Libraire et éditeur d'estampes et de cartes à Paris après 1556.

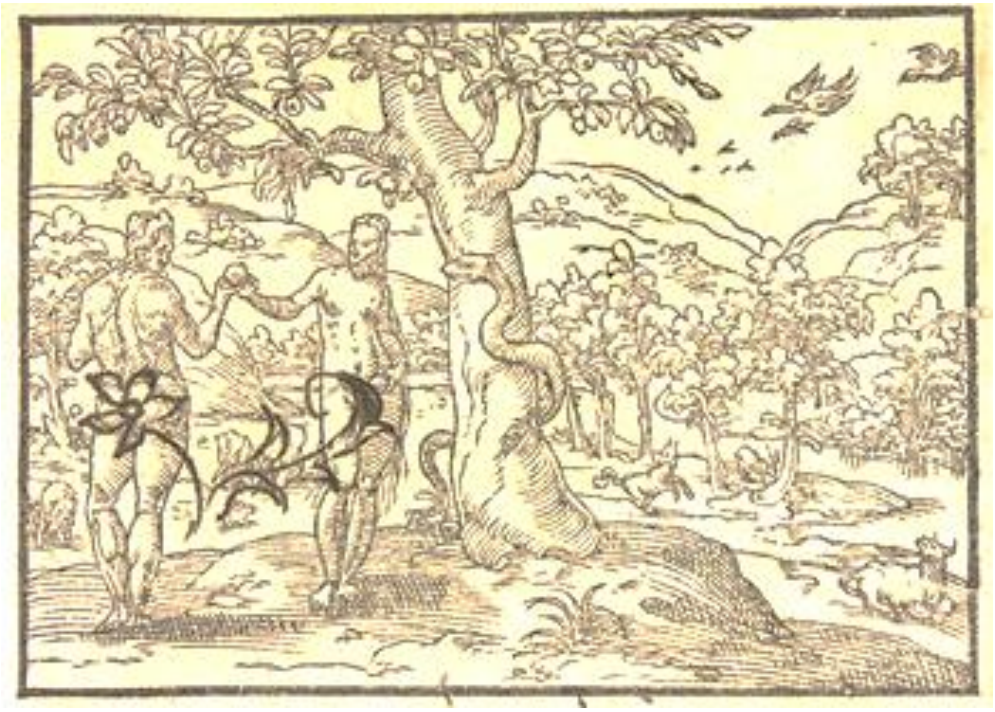


Fig. 48. Pierre Eskrich, *Adam et Eve au jardin d'Eden : la tentation*,
(gravure sur bois in « Biblia Sacra, vulgatae editionis", av.1600, publiée à Lyon par Claude Larivière, Poitiers, Université, fonds iconographiques).

L'image de cet épisode proposée par Pierre Eskrich (*Fig.48*), dans une version illustré de la Bible, place l'arbre au centre de la composition. Les deux humains se tiennent à gauche de l'arbre, Adam de dos, Eve de face. Ils semblent se regarder. Elle lui tend le fruit, et leurs mains se rejoignent, formant le lien entre eux. Le serpent se dresse, enroulé à l'arbre, sa tête face à Eve. La gravure présentée comporte un ajout sous forme florale destinée à cacher la nudité des sujets.[338]

[338] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 18 : *Surabondamment illustré, ce thème est chargé de symbolisme. A l'époque paléochrétienne et au haut Moyen Age, on le met en relation avec le salut du défunt, dont la mort est la conséquence de la chute d'Adam, et à qui le Christ ouvre les portes du salut et du paradis… La Renaissance, puis les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ont été marqués par l'oubli ou le rejet des valeurs symboliques. S'affirme alors une humanisation du motif ; on s'intéresse surtout aux aspects psychologiques du débat entre l'homme et la femme. Un goût marqué pour les côtés anecdotiques de cet épisode tend à prédominer, et l'on voit percer alors çà et là une curiosité plus ou moins maligne pour l'interprétation érotique de cette scène.*

Gravure 4 : Adam et Eve chassés du Paradis.

Adam et Eve ont péché, ils ont enfreint l'interdit fixé par Dieu[339]. Ils sont chassés du Paradis et renvoyés à la terre. Désormais conscients de leur nudité, ils tentent de se couvrir le corps avec un morceau d'étoffe. Eve couvre ses seins de ses mains. L'artiste inscrit bien l'image dans le contexte de la honte qu'ils éprouvent et aucune partie intime n'est visible. Adam et Eve occupent l'avant-plan de la gravure, s'enfuyant vers la droite de la composition. L'illustration de cette fuite est récurrent dans l'iconographie religieuse, souvent traité au Moyen-âge et à la Renaissance[340]. Le décor du paradis est presque caché, oublié, les forçant à se détourner de ce qui fut leur vie antérieure. Pourtant, Eve, jette un dernier regard derrière elle, cherchant à conserver une image du paradis. Les cheveux d'Eve et le tissu tenu par Adam, volant au vent, figurent bien la précipitation et l'effroi dans lesquels ils sont saisis. La fuite reste la seule solution face à l'ange qui les chasse.[341]

L'ange occupe l'espace supérieur de la composition. Ses ailes s'ouvrent au-dessus de ses épaules, s'insérant dans le cadre de l'image. Surgissant d'une nuée sombre, il brandit au-dessus de lui une longue épée de feu, qui éclaire le sommet de l'image. C'est un guerrier, vêtu à l'antique, comme un soldat romain. Son pied gauche, chaussé d'une sandale, crée un axe vertical dans son corps allongé horizontalement. Un arbre desséché, symbolisant la perte du paradis, se dresse au centre du décor. Le paradis apparaît à gauche, très éloigné, disparaissant presque derrière l'ange. On peut encore y voir un dindon, un lion et deux autres animaux. Ils ne sont plus guère identifiables, car l'image du paradis disparaît peu à peu, ne laissant que quelques souvenirs illusoires dans la mémoire des deux personnages chassés. Quelques fleurs, des herbes, subsistent également à gauche.

Le centre de l'image présente un décor sombre, presque nocturne, très emmêlé, réalisé avec de nombreuses tailles croisées qui expriment l'intensité dramatique du moment et marquent ainsi la séparation entre l'ange, le monde divin, et les hommes, rejetés de ce monde. Cette intensité est renforcée par la présence de la mort, au centre, derrière Adam et Eve. Cette image de la mort est difficilement identifiable d'emblée, mais on discerne un pied de squelette au sol, à droite, plus haut le bras levé, tout aussi squelettique, et la tête de la mort en filigrane entre les deux bannis. Cette image macabre est la préfiguration de la mort, qui sera la destinée de l'homme. Elle s'inscrit dans la tradition des *Danses macabres*, reprises par de nombreux artistes et qui représentera une source d'inspiration récurrente pour le maniérisme. Dieu a fixé les règles à l'homme. Il ne lui est pas permis d'enfreindre ces règles (règles divines qui apparaitront

[339] Réau, *op.cit.*, p.89 : *Pour punir Adam et Eve de leur désobéissance, Dieu les expulse du Paradis, dont un séraphin, armé d'une épée flamboyante, garde l'entrée.*

[340] Masaccio, *Capella Brancacci,* Michel-Ange, *Chapelle Sixtine*, gravures d'Albrecht Dürer, d'Etienne Delaune, de Salviati…

[341] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 17 : *Après avoir vêtu Adam et Eve de tuniques de peau, Yahweh les renvoie du jardin d'Eden. En guise de conclusion, le texte biblique signale « qu'Il chassa Adam et le fit habiter à l'Orient du jardin d'Eden, et il plaça des chérubins et la flamme du glaive en zigzag pour garder le chemin de l'arbre de vie » (Gn, **3**, 24).*

ultérieurement dans les *Commandements* recueillis par Moïse). La punition divine, jusqu'à la mort, est signifiée dans les vers accompagnant la gravure.

Tobias Stimmer, gravure 4.

La fresque ornant la *Capella Brancacci* à Florence (*Fig. 49, p. 147*) constitue la brillante interprétation par Masaccio de l'épisode présentant l'expulsion d'Adam et d'Eve du Paradis. Totalement nus, les deux personnages quittent l'espace céleste, figuré par l'arcature d'un porche qui déborde du cadre, à gauche, pour pénétrer dans le monde terrestre, représenté par la terre nue et des rochers, d'une couleur uniforme.[342] Ils paraissent désespérés : Eve, le visage en larmes, tente de cacher sa nudité de ses mains, alors qu'Adam cache son visage de ses mains jointes. L'ange du Seigneur plane au-dessus des deux personnages, sa robe flottant autour de lui, pour bien signifier son maintien dans l'espace céleste. Il tient le glaive dans sa main, instrument du pouvoir d'empêcher le retour des humains.

La gravure sur bois de Hans Baldung Grien (*Fig. 50, p. 148*) présente l'épisode dans un décor boisé, qui laisse imaginer que les humains n'ont pas encore quitté le Paradis. L'arbre qui sépare verticalement la scène porte la signature de l'artiste : il s'agit de l'arbre de la vérité, sur lequel les fruits sont encore visibles, suspendus au-dessus des deux personnages chassés par l'ange. Tournés en arrière, ils regardent avec désespoir le paradis qu'ils sont en train de quitter. L'ange, couvert d'une robe aux plis majestueux, en contraste avec la nudité des humains, brandit le glaive pour chasser les humains.

Le thème subit une différence de traitement dans la composition de Hans Sebald Beham (*Fig. 51, p. 148*). Dans une absence de décor, les personnages évoluent entourés de nuages. Les deux humains, apeurés, se tournent en arrière, semblant non plus contempler le Paradis perdu, mais pour se soustraire à la fureur de l'Ange. Adam lève la main gauche dans un geste de défense, et tient encore le fruit dans sa main droite. L'ange, nu également, est représenté par un corps massif, brandissant une arme (non définie) au-dessus de sa tête, comme pour en frapper les humains. De sa bouche émerge le flot de la fureur divine.

[342] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 10 : *Le paradis est souvent isolé du reste du monde par une architecture, muraille ou porte.*

Fig. 49. Masaccio, *L'expulsion du jardin d'Eden,* (fresque,1424-1425, 214 x 88 cm, Florence, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine).[343]

[343] Tommaso di Giovanni Cassai, dit Masaccio, (1401– c.1428), peintre florentin de la Renaissance.

Fig. 50. Hans Baldung Grien,
Adam et Eve chassés du Paradis,
(gravure sur bois, c.1514, Paris, Bibliothèque Nationale de France).).

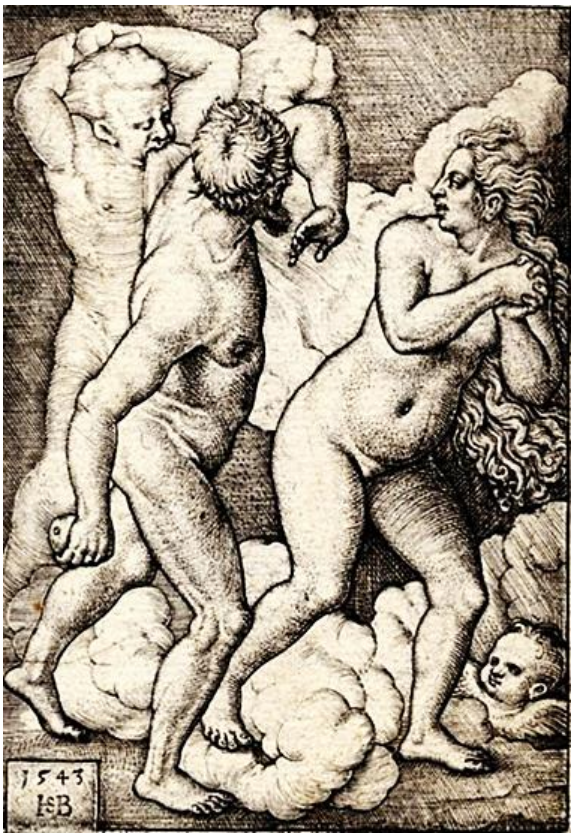


Fig. 51. Hans Sebald Beham
Adam et Eve chassés du Paradis,
(burin, 1543, 7,4 x 8,2 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins).

Gravure 5 : l'homme est condamné au travail et la femme enfantera dans la douleur.

Après avoir chassé Adam et Eve du paradis, dont l'entrée est désormais gardée par un ange armé, Dieu prononce leur condamnation : Adam est condamné à gagner son pain à la sueur de son front (*im Schwais*), il travaillera la terre, pendant qu'Eve allaitera son enfant. Dieu annonce également aux hommes leur qualité de mortel.

La gravure présente une scène qui pourrait paraître bucolique, si elle n'était la représentation de la condamnation divine. Dans un décor allégé, on reconnaît Adam, appuyé contre un tronc, dans une position de c*ontrapposto*, la tête en appui sur sa main droite, les bras croisés. Il est dans l'attitude de l'homme fatigué, exténué après sa dure journée de travail. Songeur, il contemple sa femme et ses enfants. A gauche, Eve est assise au sol, tenant un petit enfant contre son sein et l'allaitant[344]. Au centre, un enfant plus grand est assis au sol, devant un plateau de fruits, représentant les fruits de la terre qu'Adam a pour mission de produire. L'enfant croque à pleines dents le fruit qu'il porte à sa bouche et semble s'en délecter. Il est l'image de l'enfance insouciante, posé là, entre les préoccupations de ses parents. Le livre de la Genèse[345] nous apprend qu'il s'agit de Caïn et d'Abel, que nous retrouverons à la gravure suivante. Les personnages adultes couvrent quelque peu leur nudité avec des étoffes grossières, qui pendent le long de leurs corps. Ils sont pieds-nus, et ne peuvent être réchauffés par leur vêtement sommaire.

Le décor représente le lieu de vie des personnages. Quelques arbres s'élèvent du sol, et des animaux se répartissent sur l'image. Ce sont des animaux familiers, domestiqués, et non plus des animaux sauvages tels que représentés sur la scène de la Création. La présence de ces animaux est habituelle dans un décor de ferme : un bœuf est en train de paître dans le pré en arrière-plan, des poules, coqs, pigeons, constituent la basse-cour, une chienne avec ses chiots s'installe près d'Adam, son maître. La poule avec ses poussins, la chienne avec ses trois chiots symbolisent la famille. Un feu fume en arrière d'Eve : le feu est indispensable sur terre aux humains pour cuisiner et se chauffer. Quelques branches entrelacées montrent la nécessité de construire des clôtures pour se protéger des bêtes sauvages qui leur sont devenues hostiles depuis la Chute et l'expulsion du Paradis.

L'homme est condamné à travailler. Il doit ainsi expier la faute originelle, commise en connaissance de cause en enfreignant la consigne du Créateur.

---

[344] Réau, *op. cit.*, p.93 *: Pour la femme, le travail consiste avant tout à enfanter, puis à allaiter et élever ses enfants.*

[345] Genèse, 4, 1-2 : *L'homme connut Eve, sa femme ; elle conçut et enfanta Caïn et elle dit : J'ai acquis un homme par Yahvé. Elle donna aussi le jour à Abel, frère de Caïn.*

Gravure 6 : le meurtre d'Abel.

Les deux fils d'Adam et Eve prennent la suite dans l'histoire de l'humanité, se répartissant les fonctions essentielles de la vie sur terre. Caïn devient cultivateur, et Abel devient pasteur « de petit bétail »[346]. Les premiers hommes de la Bible, Adam et Eve, puis Caïn et Abel, sont soumis à Dieu et pratiquent leur culte par des sacrifices. Les deux frères offrent chacun un sacrifice à Dieu, représenté par les produits de son travail. L'holocauste (sacrifice par le feu) d'un agneau par Abel est accepté par Dieu : sa fumée monte vers le ciel, alors que la fumée du sacrifice de Caïn ne parvient pas à s'élever. Dépité par le refus de son sacrifice, Caïn se jette sur son frère et le tue.[347] La gravure représente les trois épisodes de cette narration continue. Au fond, à l'arrière du décor, Caïn présente son sacrifice à Dieu. La fumée très épaisse qui se dégage de l'autel ne monte pas malgré la présence d'une botte de paille ; bien au contraire, elle redescend et reste plaquée au sol, malgré les efforts de Caïn. A gauche, l'autel d'Abel porte le sacrifice qui plaît à Dieu, et un petit chevreau se consume sur son autel. Une large fumée monte vers le ciel, et on peut apercevoir, dans l'angle supérieur gauche, la présence divine sous la forme d'un quartier de soleil entouré d'une nuée.

L'avant-plan est occupé par les mêmes personnages. Cependant, la narration a pris une autre tournure, simplement définie dans le livre de la Genèse par la phrase : « Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua ».[348] Abel gît au sol, bras légèrement écartés, la tête sur le côté. Il remplit horizontalement le premier plan de l'image, dans une position de raccourci en oblique. Caïn se tient au-dessus de son frère, prêt à enjamber le corps au sol. Il a frappé, et relève sa massue au-dessus de sa tête pour prendre de l'élan et frapper encore. Corps imposant, les muscles de ses bras, de ses jambes et de ses cuisses sont tendus. Le geste de Caïn est saisi dans un moment de paroxysme. Les deux personnages sont vêtus sommairement d'un pagne autour de la taille. Cependant, Caïn a les épaules couvertes par un vêtement ample flottant au vent, probablement une peau de bête. Tous deux portent des cheveux longs. Ceux d'Abel sont disposés en boucles soyeuses sur sa tête immobile, alors que la chevelure de Caïn est faite de mèches désordonnées, complétée par une barbe hirsute, qui accentuent l'allure sauvage du personnage. Quelques plantes sont disposées sommairement à travers l'image, apportant une touche de nature dans cette scène dramatique.

L'image présente un moment de crise grave dans l'histoire des hommes. Malgré la clarté de la composition, l'intensité dramatique de cet épisode marquant le premier meurtre de l'humanité exprime très fortement les sentiments mis en avant par ce procédé d'opposition maniériste. « Caïn, furieux d'avoir vu son offrande rejetée, assomme son frère Abel. Le premier-né des hommes, il est aussi le premier homicide ».[349] Caïn, qui aurait tué son frère avec

[346] Genèse, 4, 3.
[347] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 67 : *Abel est représenté sans arme. Son frère l'assomme alors qu'il est encore agenouillé devant l'autel. Il se sert pour frapper Abel à la tête d'une pierre, d'une massue, d'une houe ou d'une serpe.*
[348] Genèse, 4, 8.
[349] Réau, *op. cit.*, p.96.

une branche de l'arbre de la science[350], devient ainsi le symbole de la félonie. Abel est désigné nommément comme le premier martyr, tué injustement par la jalousie de son frère. Le meurtre d'Abel préfigure la mort du Christ sur la Croix.[351]

Tobias Stimmer, gravure 6.

La notion du sacrifice offert à Yahvé par les deux frères constitue l'élément initiateur du thème. Stimmer place la représentation du sacrifice dans la partie gauche de l'image, en retrait du fait marquant de l'*istoria*, à savoir le geste assassin de Caïn, qui occupe le centre.

Fig.52. Anonyme, *Sacrifice de Caïn et Abel, meurtre d'Abel et malédiction de Caïn*,
(plaque d'ivoire gravée, c.1084, 10,6 x 22 cm, Paris, Musée du Louvre
(provenance cathédrale de Salerne, Campanie).

[350] Légende du Moyen-Age, cf. Réau, *op.cit.*, p.96.

[351] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 67 : *Abel est généralement sans arme. Son frère l'assomme alors qu'il est encore agenouillé devant l'autel. Il se sert pour frapper Abel d'une pierre, d'une massue, d'une houe ou d'une serpe.*

Ce thème se retrouve sur une plaque d'ivoire (*Fig. 52, p. 151*), d'origine italienne, conservée au Musée du Louvre : un pilier torsadé sépare le sacrifice de sa conséquence. A gauche, les deux frères présentent à bout de bras leur offrande posée sur un linge aux larges plis. La main de Yahvé surgit d'une rosace (au sommet de l'image), désignant l'offrande retenue.

A droite, Caïn s'est jeté sur son frère et l'étrangle à mains nues (généralement, Caïn est représenté frappant son frère avec un bâton ou une massue). Yahvé apparaît dans la rosace qui occupe l'espace supérieur, semblable à une figure du Christ dans une mandorle. Il dirige sa main vers Caïn pour lui signifier son châtiment. Ce dernier semble se recroqueviller sur lui-même, peureux et abattu.

Première traduction de la Bible en langue anglaise, la Bible Coverdale (*Fig. 53, p. 152*) a été illustrée par Hans Holbein de Jeune, sous la forme de *vignettes* insérées dans le texte en deux colonnes. Il ne s'agit pas exactement d'un ensemble de *Figures Bibliques*, mais d'une Bible illustrée, par une ou deux vignettes au maximum par page (format de la page complète : 32,9 x 24,6 cm). La composition est simplifiée en raison de la taille réduite de la vignette, et les traits du dessin restent limités. Le traitement des corps met en avant la brutalité de l'action placée en avant de la gravure.

Fig. 53. Hans Holbein le Jeune, *Caïn tue Abel*,
(gravure sur bois, in « Bible Coverdale », 1535).[352]

[352] *Bible Coverdale*, première traduction de la Bible en anglais, 1535, par Myles Coverdale (1488-1569).

Fig. 54. Lucas de Leyde (1494-1533), *Caïn tuant son frère Abel*,
(gravure au burin, 1524, 11,9 x 7,7 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins).[353]

La gravure de Lucas de Leyde (*Fig.54*) est fixée sur le geste assassin, centrée sur les deux personnages. Abel est jeté au sol, tente de se débattre, tandis que Caïn, au corps massif, lève sa massue pour l'abattre sur son frère. La nudité des personnages est sommairement couverte par les plis de longues bandes d'étoffe agitées par la vent. Le cartouche posé à l'angle inférieur gauche indique la date et le monogramme de l'artiste.

[353] Luca de Leyde, (1493 – 1533).

Gravure 7 : l'Arche de Noé.

Dieu annonce le Déluge à Noé, pour faire disparaître les hommes en raison de leur violence. Afin de préserver une trace de sa Création, Dieu ordonne à Noé de construire un navire, l'*arche,* afin d'y accueillir la famille de Noé, ainsi qu'un couple de chaque espèce animale, qui seront appelés à se reproduire après le Déluge. Dieu donne des indications très précises à Noé pour la construction de l'arche.[354] Il lui promet d'établir une alliance avec lui.

Le récit biblique permet d'établir trois étapes dans le déroulement de l'imminence du Déluge :

- L'annonce du Déluge. Dieu commande à Noé de construire l'arche.[355]
- La construction de l'arche. Noé se met à l'œuvre avec ses fils et, sur les indications de Dieu, construit la maison flottante pour échapper à la noyade.[356]
- L'embarquement dans l'arche. Noé se réfugie dans l'arche avec les siens. Il y fait entrer un couple de toutes les espèces animales. C'est cet épisode qui est représenté sur la gravure.

La gravure montre l'arche, « maison flottante », dans laquelle les élus vont se réfugier. En avant-plan, l'embarquement des animaux par la passerelle posée contre l'arche, présente le rassemblement des couples d'animaux devant l'arche et alignés en bon ordre sur la passerelle. Tous les animaux de la création sont présents, même un couple de licornes. Ils semblent effrayés devant l'imminence du danger, et pourtant aucune bousculade ne trouble l'embarquement. Plusieurs espèces sont déjà à bord, les deux éléphants viennent d'embarquer, suivis des ânes, des bovins et des cervidés. Les autres animaux, dont le couple de lions, attendent leur tour. Alignés, ils offrent visuellement un effet de frise. Les oiseaux gagnent par eux-mêmes le bord de l'arche en volant.

Noé a embarqué avec sa femme, ses fils et les femmes de ceux-ci. Il se tient à la proue de l'arche, en hauteur. Il tente de raisonner les humains à terre, les conjure de cesser de se battre et se dresse pour une dernière invocation à l'humanité, qui ne se doute pas du danger. On discerne bien, dans l'espace libre à côté de l'arche et jusqu'à la ville éloignée, des hommes se battre, soumis à la violence que Dieu veut justement punir. Au loin, se dressent les constructions d'une ville, avec des murailles et de hautes tours.

Le thème de l'épisode évoque la présence du navire, qu'il convient de conserver au sein de l'église, car c'est le moyen de sauver l'âme du chrétien.

---

[354] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 224 : *La construction de l'arche : dans l'art paléochrétien et dans celui du haut Moyen Âge, l'arche de Noé est souvent figurée par un grand coffre* (Paolo Uccello, cloître de l'église Santa Maria Novella à Florence) *puis par une sorte de maison flottante, et ce n'est qu'au Moyen Âge et à la Renaissance qu'elle se transforme définitivement en bateau.*

[355] Genèse, 6, 17.

[356] Genèse, 6, 14-22.

Tobias Stimmer, gravure 7.

La figuration de l'Arche s'inscrit dans la tradition du « coffre » flottant, destiné à recevoir ceux qui seront sauvés du Déluge (*Kasten* en allemand). L'utilisation de cette forme de coffre est récurrente, et cette forme évolue vers la fin du Moyen-Âge (voir note page précédente) Dans la représentation de Bède le Vénérable (*Fig. 55*), le coffre est associé au navire, et c'est une forme particulière de vaisseau qui accueille les hommes et les animaux. Le coffre est divisé en plusieurs niveaux, qui indiquent, par des inscriptions latines, la nature des occupants.

La mosaïque de San-Marco à Venise (*Fig. 56, p. 156*) présente, elle aussi, cette forme de caisse dont les planches sont minutieusement détaillées. Noé apparaît à travers une ouverture et recueille la colombe qui apporte une branche d'olivier, alors que le corbeau, relâché en même temps que la colombe, s'attarde et se repaît des cadavres flottant sur l'eau.[357] Il s'agit de la fin du Déluge, au moment du retrait des eaux de la surface de la terre.

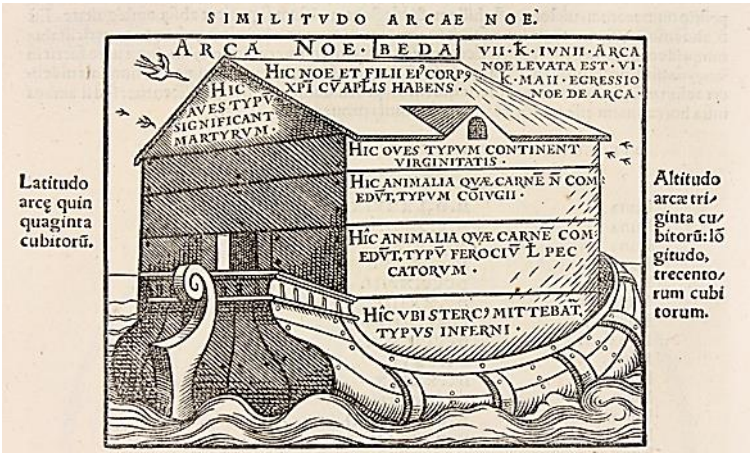


Fig. 55. Bède le Vénérable, *l'Arche*,
(in « Opera », paru chez Johan Herwagen à Bâle, 1563, Poitiers, Université, Fonds iconographie).

[357] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 88 : *Le corbeau est le premier oiseau mentionné par la Bible : lâché de l'Arche par Noé pour voir si les eaux se sont retirées, il s'attarde à se repaître de cadavres et ne revient pas vers l'Arche. Le christianisme a vu dans ce corbeau – l'oiseau noir par excellence – l'image des païens qui se détournent de Dieu ou celle des pécheurs livrés aux plaisirs terrestres. Il lui oppose la colombe – l'oiseau blanc par excellence – symbole de paix et de pureté.*

Fig. 56. Anonyme, *Noé et le retour de la colombe*,
(XIII[e] siècle, mosaïque du narthex, Venise, Basilique San-Marco).

Fig. 57. Jacques Callot, *l'Arche de Noé*,
(eau-forte, 1628, 47,3 x 34,2 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France).[358]

La représentation de l'Arche par Jacques Callot (*Fig. 57*) rappelle celle de Bède le Vénérable (ci-dessus) : la coque d'un navire, de forme arrondie sur la longueur, est surmontée par une construction en forme de maison, comportant des murs et un toit à double pente. A la présence de fenêtres sur le toit, en forme de chien-assis, s'ajoute une cheminée fumante. Les vagues semblent s'apaiser, et des montagnes se dessinent en arrière-plan. La colombe envoyée par Noé s'approche du navire, tenant dans son bec le rameau d'olivier.

[358] Jacques CALLOT, (1592 – 1635). graveur français

Gravure 8 : Le Déluge.

Comme il l'avait annoncé à Noé, Dieu déclencha le déluge sur terre.[359] Des pluies torrentielles s'abattent sur les humains et les animaux restés sur terre, pendant quarante jours et quarante nuits. Devant les derniers hommes terrorisés, l'eau monte de plus en plus et submerge tout jusqu'au-dessus des plus hautes montagnes, éliminant toute vie sur terre, en punition des mauvaises actions des hommes. L'arche, construite par Noé selon les indications divines, flotte sur les eaux, emportant les survivants de la catastrophe pendant cent cinquante jours, jusqu'à la décrue.

L'image présente, au premier rang, une série de personnages disposés en frise. Ces personnages sont soit seuls, soit présentés en couple. Affalés aux sols, désespérés, ils comprennent que rien ne pourra les sauver de la noyade. Ils assistent impuissants au départ de l'arche. Certains regardent vers l'arche qui s'éloigne sur les flots. Des animaux effrayés, un cheval cabré, des oiseaux incapables de voler, cherchent une voie leur permettant de se sauver.

Le ciel est sombre, les nuages lourds, et pourtant, quelques rayons transpercent l'obscurité. Des vents violents font alterner les nuages qui se déchirent et se recomposent. Le jeu des tailles parallèles dans le ciel, orientées vers le sommet supérieur droit, signifient la présence de la toute-puissance du Créateur, dont les rayons lumineux apportent un espoir aux survivants de l'humanité.

La punition de Dieu s'est abattue sur l'humanité, et un sentiment de terreur face à la catastrophe qui s'annonce se dégage de la composition. La première punition de l'humanité s'exerce par le fléau de l'eau.

Les fines tailles obliques marquent l'origine de la pluie diluvienne, tombant du ciel, renforcés par les rayons lumineux de la présence divine qui accompagne l'arche.

[359] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p.224 : *Le Déluge se déchaîne une fois l'arche fermée et envahit toute la terre ; « toute chair qui remuait sur la terre et tout homme expira ».*

Gravure 9 : L'ivresse et la dérision de Noé.

Après le Déluge, les eaux s'étant retirées de la surface de la terre, Noé offre un holocauste à Dieu en action de grâces à la sortie de l'arche. Il prit des animaux et des oiseaux pour les offrir à Yahvé[360]. Dieu institue une alliance avec son peuple, et un arc-en-ciel apparaît, qui symbolise cette alliance de Dieu avec la terre purifiée.

Noé devient cultivateur, plante une vigne et en retire du vin.[361] Le récit raconte l'ivresse de Noé qui « boit imprudemment une large coupe de vin et s'enivre ».[362] Noé, ivre, s'endort sous sa tente, « le ventre découvert »[363]. Cham, fils de Noé, s'approche de la tente et découvre le sexe dénudé de son père. Il se moque de lui, et appelle ses deux frères Sem et Japhet. Ceux-ci, pudiques, s'approchent respectueusement à reculons, pour ne pas voir la nudité de leur père, et ils jettent un manteau sur le corps endormi.

La gravure présente Noé, couché au sol, formant une ligne horizontale, et en opposition son fils Cham, debout au centre de l'image. Noé, endormi, le bras gauche passé sous la tête, est allongé de tout son long. Il porte une longue barbe, des cheveux touffus, un bracelet au poignet et des sandales aux pieds. Le manteau qui le couvrait est tiré sous sa tête, et découvre ainsi son bas-ventre, laissant apparaître ses parties génitales, motif de la dérision. Un chien, considéré ici comme symbole de fidélité, est assis à côté de lui. Derrière lui, posé sur un socle, le vase qui a contenu le vin rappelle l'ivresse du personnage.

Cham, son jeune fils, le regarde avec effronterie, en tendant la main gauche. Il occupe l'espace central jusqu'au cadre, occultant presque entièrement le signe de la lumière de Dieu qui éclaire l'espace lointain de la composition. Les deux autres fils de Noé sont vus de dos, s'approchant de lui dans un mouvement surprenant de marche à reculons. Portant haut un manteau pour éviter de voir le corps dénudé de leur père, ils tiennent ce manteau pour le poser sur lui et cacher sa honte. Coupé par le cadre, le personnage à gauche donne l'illusion de quitter le tableau pour s'introduire dans l'espace du spectateur. Fils d'un paysan, qui cultive la terre, ils sont eux-mêmes paysans, et leurs vêtements sont ceux de paysans.

Une autre scène, qui s'est déroulé précédemment, est représentée en arrière-plan. Noé à genoux, accompagné de trois autres personnages, ses fils vraisemblablement, offre un sacrifice à Dieu. L'arc en ciel, signe de l'alliance entre Dieu et son peuple, surmonte cet épisode. Sans lien apparent, présents sur une même gravure, les deux épisodes superposés font apparaître un contraste de sens, caractéristique de l'influence maniériste.

---

[360] Genèse, 8, 20.

[361] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 224 : *Après le Déluge, Noé est le rénovateur de l'agriculture et le créateur de la viticulture. Il plante les premières vignes et est le premier homme à abuser de leur produit. Cette ivresse de Noé, peu représentée au Moyen Âge, est un thème cher à la Renaissance et à l'âge baroque.*

[362] Réau, *op. cit.*, p.113, Genèse, 9, 20.

[363] Réau, *op. cit.*, p. 113 : *une des scènes les plus scabreuses de l'Ancien Testament.*

Tobias Stimmer, gravure 13.

Tobias Stimmer suit le texte biblique, représentant Cham, le fils aîné, entre son père et ses frères, qui porte son regard sur la nudité du père, tandis que les deux jeunes frères, à gauche, s'approchent ensemble en reculant pour couvrir le père. La même gravure comporte, en arrière-plan, la scène du sacrifice offert à Yahvé par Noé. Cham, inséré dans le groupe de ses frères, constitue l'axe central de la composition, dans une représentation verticale, en contraste avec le corps de son père, allongé au sol.[364]
La gravure de Michael Wolgemuth (*Fig.58, p. 160*) présente Sem, le plus jeune des frères, au centre de l'image, étendant le manteau sur Noé, alors que Cham se trouve en avant de la scène, entre ses deux frères. Les personnages sont séparés les uns des autres, et Japhet, le troisième frère, est relégué à droite, couvrant ses yeux de ses mains, en pendant du décor naturaliste placé à gauche.
L'artiste suisse, Werner Kübler, reprend la composition de Stimmer, dans un style plus baroque, adouci par la nature du dessin à l'encre brune et lavis (*Fig.59, p. 160*).

Théodore de Bry place les deux frères au centre de l'image (*Fig.60, p. 161*). Ils se dirigent à reculons vers le père étendu au sol, à gauche, détournant le regard vers le paysage à l'arrière-plan. Ils sont réunis l'un à l'autre par le manteau porté en commun, alors que Cham est isolé, à droite, tendant son index pour désigner Noé à l'autre extrémité, à gauche.

La « Porte du Paradis »[365] établit les deux épisodes au premier-plan (*Fig.61, p. 161*), reléguant Noé à gauche de la composition et plaçant Cham au centre, lui conférant un rôle d'articulation entre l'ivresse de Noé (à gauche) et le sacrifice de Noé (à droite de l'ensemble). Cette œuvre reprend, à droite de la scène, la représentation du sacrifice de Noé, visible également sur l'illustration de Stimmer.

[364] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 224 : *Cette ivresse de Noé, peu représentée au Moyen Age, est en revanche un thème cher à la Renaissance et à l'âge baroque.*
[365] Porte du Paradis (porte est) du Baptistère de Florence, réalisée par Lorenzo Ghiberti entre 1525 et 1552.

Fig. 58. Michael Wolgemuth, L'ivresse de Noé
(in « Chronique de Nürnberg », gravure sur bois, 1493).[366]

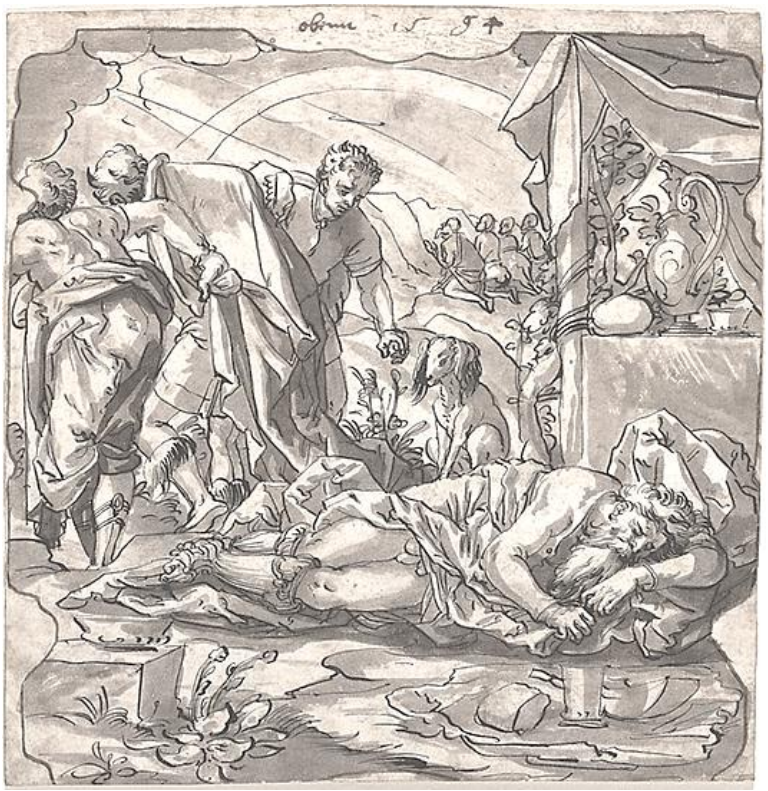


Fig. 59. Werner Kübler, *L'ivresse de Noé*,
(dessin d'après Tobias Stimmer, c.1580-1585).[367]

[366] Michael WOLGEMUTH, ou WOHLGEMUT, (1434-1519).
[367] Werner KÜBLER, dit « le Jeune », (Schaffhouse 1582 – 1621), fils du peintre de vitrail Werner Kübler l'Ancien. Il fut actif à Schaffhouse, ville natale de Stimmer.

Fig. 60. Théodore de Bry, *L'ivresse de Noé*,
(gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, faculté de médecine,
in Jean-Jacques Boissard, *Theatrum vitae humanae*).[368]

Fig. 61. Lorenzo Ghiberti, *L'ivresse de Noé*
(Florence, Baptistère, porte du Paradis, bronze doré, 1425-1452).

[368] Théodore de Bry, (Liège, 1528-Francfort/Main,1598), dessinateur, graveur et éditeur protestant.

Fig. 62. Michel-Ange, *L'ivresse de Noé,*
(1508-1510, fresque, 170 x 260 cm, Vatican, Chapelle Sixtine).

Deux artistes de la Renaissance italienne proposent des variations autour du thème de l'ivresse de Noé. Au plafond de la Chapelle Sixtine, Michel-Ange représente Noé ivre, allongé nu au centre de la scène ; la cruche de vin est posée à côté de lui (*Fig.62*) ; ses fils sont debout et forment un groupe qui occupe la droite de la composition. Ils ont grands, jeunes, et leurs gestes indiquent leurs mouvements. Les deux jeunes frères, Sem et Japhet, présentent le manteau dont ils vont couvrir leur père, tandis que Cham tend son bras entre ses frères et désigne de son index droit le corps de leur père. Le geste de l'index pointé n'est pas sans rappeler l'index du Créateur rejoint par l'index d'Adam, sans le toucher, dans la scène de la Création au plafond de la Chapelle Sixtine.[369]

Le tableau du peintre vénitien Giovanni Bellini[370] place Noé au centre (*Fig.63, p. 163*), couché au sol, et dont la nudité a reçu un début de recouvrement par l'action du plus jeune des fils. L'autre frère lui présente le manteau, dont les plis s'étalent au bord du corps du vieillard. Cham hilare, placé au centre de la scène, crée le lien entre ses deux frères ; mais sa place signifie également sa propre séparation de la fratrie.[371]

[369] ARASSE, Daniel, « Michel-Ange et l'index de Moïse » in *Le sujet dans le tableau*, p. 159 : *C'est un geste infime, un détail minuscule dans l'œuvre, immense, de Michel-Ange : l'index, séparé des autres doigts, pointé ou légèrement replié.*

[370] Giovanni BELLINI, (1425/1433 – 1516), issu d'une famille de peintres célèbres (Jacopo, Gentille).

[371] ARASSE, Daniel, « Giovanni Bellini, Bacchus et la mythologie de Noé », in *Le sujet dans le tableau*, p. 141 : *En plaçant Cham entre ses deux frères, Bellini illustre en effet à la lettre le texte que saint Augustin consacre à la Dérision de Noé dans « La Cité de Dieu ». A deux reprises, saint Augustin revient sur le fait que Cham est « placé entre ses deux frères dont il se sépare pour ainsi dire tout en restant entre eux », qu'il est « leur mauvais frère demeurant entre eux ».*

Fig. 63. Giovanni Bellini, *La dérision de Noé*,
(huile s/ toile, c.1515, 103 x 157 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie).

Gravure 10 : La tour de Babel et la confusion des langues.

> *« Dans la crainte d'un second déluge, les hommes, sous la conduite de Nemrod, décident de construire une tour gigantesque, dont le sommet atteindra le ciel. Babel sera la « Porte de Dieu » (signification en hébreu). Irrité par leur orgueil, Dieu confond leur langue, afin qu'ils ne puissent plus se comprendre entre eux, et les disperse aux quatre coins du monde. »*[372]
>
> *« Dieu punit la vanité des hommes qui ne comptent que sur eux-mêmes pour s'affirmer à la surface de la terre et forcer la porte du ciel ».*[373]

La composition condense trois moments de l'épisode biblique[374]: Nemrod dirige les travaux[375] [376], les hommes bâtissent la tour, la construction s'arrête en raison de l'incompréhension du langage. La gravure décrit l'ensemble de l'épisode, tel une narration continue, depuis le commandement assuré par Nemrod, à gauche de la scène, jusqu'à l'arrêt des travaux par la confusion des langues au haut de l'édifice, en passant par l'exécution des travaux de construction représentée par le travail de la taille et du transport des pierres.

Au premier-plan, à gauche, Nemrod, en costume de général romain, se tient debout et donne ses instructions à l'homme accroupi sur son ouvrage. Celui-ci taille un bloc de pierre, s'agit-il du maître d'œuvre, de l'architecte ? Il est représenté avec ses outils, compas, équerre, plan, piolet, au milieu de blocs taillés. Vu de dos, un troisième personnage prépare un bloc pour la taille. Son pied gauche déborde le cadre inférieur. Personnage admoniteur, il assure un lien entre le spectateur et la scène.
Placée au second plan, la tour, imposante, occupe la place centrale de la composition. Circulaire, ceinturée par une rampe extérieure hélicoïdale qui monte vers son sommet, elle est prête à déborder le cadre supérieur de l'image. Elle est en construction, et les éléments de l'activité du chantier sont présents autour d'elle et sur les premiers niveaux de la rampe. Des machineries de levage, des grues, sont installées sur la structure. Une roue est visible sur la partie supérieure en construction. De nombreux ouvriers, des chevaux tirant des blocs de pierre montés sur un traineau, montrent une intense activité sur et autour de la tour. Cependant, en montant vers le sommet de celle-ci, les personnages semblent désorientés, ne travaillent plus, lèvent les bras : seraient-ce les effets de la confusion des langues ? La construction présente des éléments architecturaux, tels que contreforts, arcatures, piliers, chapiteaux. Sur le bord droit de l'image, apparaissent des animaux au long cou, chameaux ou dromadaires, qui renforcent le caractère exotique de la composition.

---

[372] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 50 : *Les hommes décident de construire une ville et une tour dont le sommet touche au ciel. Yahweh y voit une manifestation de l'orgueil humain, qui veut égaler Dieu.*
[373]GERARD, Anne-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, p. 121.
[374] *Genèse, **10**, 8-12.*
[375] REAU, *op. cit.*, tome 2, 1, p. 120.
[376] HALL, *op. cit.*, p. 368.

On aperçoit, à gauche de la tour, en arrière de celle-ci, le mat d'un navire amarré dans un port, et dans cet arrière-plan le fleuve sur lequel il navigue. Des nuages sombres annoncent la présence de Dieu. A droite, sous un ciel dégagé, un escalier mène à un bâtiment dont la coupole est à peine visible, surmonté d'un château équipé d'une tour crénelée.
La construction de la tour de Babel est dirigée par Nemrod (ou Nemroth), petit-fils de Cham, grand chasseur et conquérant légendaire de Babylone au IIe millénaire avant J.C.[377] Son nom signifie « révolte », et prend une signification diabolique[378]. Le compas[379] et les autres instruments de géométrie, constitue les attributs d'abstractions personnifiées (astronomie, géométrie). Le personnage accroupi tenant le compas représente ici l'architecte. A partir de la Renaissance, on représente souvent l'artiste tenant un compas.

L'arrière-plan présente un ciel contrasté, dans l'esprit du *paysage moralisé* : ciel clair à droite, contrastant avec des nuées sombres à gauche. Cette opposition renforce l'allégorie morale par le paysage en toile de fond à partir de la Renaissance italienne, plus particulièrement marquée par le maniérisme. L'ensemble de la gravure présente une composition essentiellement verticale, exprimée par la verticalité du général Nemrod, du mat d'un navire, de la forteresse et de sa tour à l'arrière-plan, et évidemment, celle de la tour de Babel, au centre de l'image. Ces lignes verticales semblent tirer l'image vers la figure de Dieu, planant au-dessus du paysage. Le regard suit les tailles enveloppantes, nettement marquées, de la rampe d'accès de la tour, qui se déroule autour de celle-ci et en renforce la verticalité. De nombreux détails apportent une richesse à la scène, qui présente le récit biblique à la façon d'une narration continue, allant de l'ordre de la construction par Nemrod jusqu'à la dispersion des nations.
La gravure exprime le thème de la vanité des hommes, cherchant à rivaliser avec Dieu, qui la réduira en légende en confondant leur langue.

Tobias Stimmer, gravure 10.

[377] *Genèse*, **10**, 8-12.
[378] *« Glose ordinaire »* de Walafrid Strabon : *Nemrod qui coelum penetrare voluit auctor aedificandae Turris quae tangeret coelum, significat diabolum*. (Cité par REAU, Louis, *op. cit*., Tome II, 1, p. 121).
[379] HALL, *op. cit.*, p. 112.

Le thème de la Tour de Babel condense dans la même image plusieurs éléments de l'épisode : la tour en construction, la présence de Nemrod venu inspecter le chantier, les obstacles rencontrés par les bâtisseurs au fur et à mesure de l'avancement, notamment par les confusion des langues, et finalement l'intervention divine qui détruit, partiellement ou totalement, la tour, symbole de la vanité des hommes. L'analyse de la figure proposée par Stimmer montre l'enchaînement de ces phases successives ; cependant, sa composition n'aboutit pas par la destruction de la tour, celle-ci demeurant inachevée et subsistant pour démontrer la vanité humaine.

La miniature des « Heures de Bedford » (*Fig.64, p. 168*) présente l'ensemble du déroulement du thème. Au bas de la tour, les différentes phases du chantier s'articulent en présence de Nemrod, mettant en œuvre les participants : architecte, tailleurs de pierre, manœuvres. La tour est érigée en hauteur, au centre de l'image, présentant une succession d'escalier et de garde-corps décorés, qui mènent au sommet de l'édifice. Au dernier niveau de la tour, des personnages s'agitent en surplomb de l'échafaudage, l'un d'eux chute vers le sol. Au bord supérieur de l'image, deux anges s'attaquent au bâtisseurs et font tomber les blocs de pierre qui viennent d'être hissés. Cette composition amène l'œil du spectateur depuis le sol terrestre vers le niveau céleste, que les anges empêchent d'atteindre.

Dans les illustrations suivantes, la tour de Babel est représentée comme une construction massive, de forme circulaire, à la taille démesurée, dont les étages s'empilent sous la forme d'arcades superposées. Pieter Bruegel (*Fig.66, p. 168*) reprend les éléments que l'on retrouvera chez Stimmer : la construction et ses multiples acteurs, la présence de Nemrod, la vue vers un paysage urbain (à gauche) et vers un front de mer (à droite), et la tour, immense, dont les éléments de la construction sont détaillés tels une vue éclatée. Le sommet de l'édifice touche les nuages, et pénètre dans la sphère céleste.[380]

[380] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 50 : *Le motif de la tour à rampes extérieures hélicoïdales apparaît à la fin du XIV^e siècle. Au XVI^e siècle, l'art des Pays-Bas préfère les formes de tours en pyramides, ou de quilles, avec six ou sept étages. Ses proportions sont respectées et les ouvriers sont minuscules. Le thème tend à disparaître au XVII^e siècle.*

Fig. 64. Maître de Bedford, *Tour de Babel*,
(Miniature, in « Heures de Bedford », 1410-1430, Londres, British Library).

La gravure de Cornelis Anthonisz (*Fig.65, p. 169*) s'applique à présenter le moment ultime du thème qui ne figure ni chez Bruegel ni chez Stimmer. La représentation de la tour montre des similitudes de forme avec la figure de Bruegel. Cependant, c'est un autre moment de l'épisode qui est représenté, celui de la destruction. Une armée d'anges surgit de la nuée symbolisant la présence divine (depuis l'angle supérieur droit). Tels les anges de l'Apocalypse, ils sonnent de la trompette, et le rayon divin frappe la tour qui s'écroule. Les personnages, au pied de la tour, sont terrorisés et s'enfuient en tous sens. Une inscription (angle supérieur droit « Babelon Genesis ») indique la destinée funeste de Babel et fait référence à l'Apocalypse.

Fig. 65. Cornelis Anthonisz, *La destruction de la Tour de Babel*,
(gravure sur cuivre, 1547, 31,5 x 37,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum).[381]

Fig. 66. Pieter Bruegel l'Ancien, *La grande tour de Babel*,
(huile sur panneau de chêne, c.1563, 114 x 155 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum).

[381] Cornelis ANTHONISZ, dit Theunissen, (Amsterdam,1505-1553), peintre, graveur, cartographe.

Gravure 11 : le grand-prêtre Melchisédech remet le pain et le vin à Abraham.

Abraham revient de son expédition punitive contre les tribus qui avaient enlevé son neveu Lot. En chemin, il rencontre Melchisédech, roi et grand-prêtre de Salem, et lui remet la dîme du butin. En retour, Melchisédech lui présente le pain et le vin.[382]

Abraham et Melchisédech sont représentés de part et d'autre de la scène, chacun accompagné de son escorte, tous alignés en frise selon l'axe central. A gauche, Melchisédech s'incline devant Abraham, et lui tend trois grands pains qu'il a apportés. Il est vêtu de vêtements sacerdotaux décorés, longs et plissés, et coiffé d'une tiare, représenté en roi-prêtre. A côté de lui, un soldat en contrapposto, vêtu à l'antique, fort et athlétique, porte sur l'épaule un grand vase contenant le vin de l'offrande. Deux autres soldats sont visibles en partie derrière le porteur du vase, le pied droit en avant, dans une position de déhanchement.

A droite, Abraham, vêtue en guerrier, porte une cotte de maille, une vaste cape retombant à sa droite, et une grande épée portée à sa ceinture. C'est un homme âgé, avec une longue barbe, coiffé d'un casque. Chaussé de bottes montant jusqu'au genou, il se présente en position serpentine, la jambe gauche en arrière, comme s'il venait d'accomplir une génuflexion en s'inclinant devant le roi-prêtre. Plusieurs soldats l'accompagnent, se tenant droits, vêtus comme des soldats romains, coiffés de casques à la mode du siècle. Le premier, à droite, tient à la main un bouclier décoré. Un rocher décore l'arrière-plan, peu visible, suggérant une profondeur, et le ciel est peu marqué. Des hachures au sol indiquent l'irrégularité du chemin, probablement dans le désert, en dehors de la ville. Toute la scène se concentre sur la rencontre des deux éminents personnages au centre de la composition.

[382] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 15 : *La rencontre avec Melchisédech : le symbole eucharistique prédomine dans l'interprétation donnée à cet épisode.*

Gravure 12 : Le sacrifice d'Abraham suite à la promesse divine.

Abraham reçoit la promesse[383] de Dieu, qui lui remet la terre qu'il habitera, en lui promettant une lignée aussi nombreuse que les étoiles du firmament et les grains de sable de la mer. Il lui ordonne d'offrir à son Dieu un sacrifice,[384] composé d'une génisse, d'une chèvre, d'une tourterelle et d'un pigeonneau.

Au centre de l'image, Abraham, dans une position bizarre, voire excentrique, mi-à genoux, mi assis au sol, joint les mains en signe d'imploration. Il regarde vers le ciel en offrant le sacrifice. Représenté âgé, au crâne chauve, au cou décharné, il porte une longue barbe. Son manteau, attaché sur l'épaule gauche, est déployé tout autour de lui. Il fait face à l'autel du sacrifice : l'holocauste, sacrifice par le feu, se consume en dégageant une fumée montant en volutes sombres vers le ciel, à droite. Les animaux sont coupés en deux, sauf les oiseaux, selon la prescription divine. Au bord supérieur droit, perçant la fumée, la nuée céleste, représentant Dieu, éclaire la scène du sacrifice, et se projette sur le visage d'Abraham. Les tailles obliques de la représentation divine sont reprises par les tailles obliques de la représentation solaire.

A gauche de l'image, un paysage idéalisé, fait figurer au loin une montagne et la mer, et plus proches, une maison, entourée d'arbres, avec quelques animaux paissant dans la plaine. Un soleil couchant illumine ce paysage. Des oiseaux s'envolent, dont certains, des rapaces, se dirigent vers le sacrifice et seront chassés par Abraham. Le paysage champêtre ne peut faire oublier l'intensité et le caractère dramatique de la scène.

[383] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1133 : *La parole divine ouvre l'histoire d'Israël avec la double promesse faite à Abraham de la terre (Gn, **12**, 1) et de la descendance (Gn, **12**, 2).*

[384] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1259 : *Le sacrifice se situe au cœur de la religion d'Israël. Il est inscrit dans le cadre de l'Alliance du Sinaï, à la fois comme don et comme exigence.*

Gravure 13 : Agar est enceinte d'Abraham.

> *« Abraham n'ayant pas encore d'enfant à quatre-vingt-cinq ans, sa femme Sara, désespérée d'être stérile, lui amène comme concubine son esclave égyptienne Agar, qui lui donne un fils Ismaël. Agar se moque de sa dame stérile. »*[385]

Profitant de sa situation de génitrice de l'enfant d'Abraham, Agar délaisse les tâches qui lui sont attribuées, se moque de sa maîtresse et provoque sa colère et son hostilité.

L'image représentant la scène est divisée en deux parties selon un axe vertical. A droite, le vieil Abraham est assis sur un siège. Vêtu d'une ample tunique, coiffée d'un turban, couvre-chef oriental, c'est un vieillard portant une longue barbe, au visage las et fatigué, semblant ne plus pouvoir se lever. Devant lui, sa femme Sara, en position d'autorité, un pied en avant, les mains sur les hanches, invective Agar, son esclave. Sara est la maitresse de maison, qui dirige les tâches des esclaves et n'accepte pas le comportement détaché de sa servante. Elle porte une robe à mi-jambe, constituée de plusieurs étoffes superposées, un voile sur la tête flottant sur les épaules. Les deux personnages sont présentés dans un décor construit de murs et de corniches, une tenture plissée isolant Abraham vers le bord droit de la gravure.

A gauche, Agar, l'air détaché, regarde au sol derrière elle, vers Sara, sans vraiment la voir, la main gauche tendue vers le bas, comme pour marquer une distance avec sa maîtresse. Elle est couverte de plusieurs couches d'étoffes, portant une robe descendant jusqu'au sol, dans un déhanchement mettant en valeur son état de grossesse, le pied gauche en arrière, signifiant qu'elle s'écarte de Sara. Elle est enceinte, portant en avant son ventre proéminent. A gauche, derrière elle, deux personnages, autres serviteurs, s'affairent autour d'un puits. Le paysage se poursuit à gauche par une succession de plans vallonnés menant à une forêt. Quelques rochers dépassent au centre en arrière-plan.

Le sol marque quelques lignes de carrelage, semblant esquisser une perspective d'avant-plan. Un chien est installé au centre de la composition, entre les jambes des deux femmes, comme pour les séparer. Vu de dos, assis dans une posture contorsionnée, il tourne la tête vers le spectateur, pour se gratter, créant un point d'appui visuel qui invite à découvrir vers le haut le jeu des deux personnages féminins.

Le texte de la Genèse[386] indique le déroulement de cette morale : l'ange de Yahvé ordonne à Agar, qui s'est enfuie dans le désert en raison de l'hostilité de Sara, de retourner chez sa maitresse et de lui être soumise. L'ange lui promet alors une descendance innombrable.

[385] REAU, *op. cit.*, tome II, p. 130.
[386] Genèse, **16**, 7 – 10.

Gravure 14 : Abraham reçoit les trois visiteurs au chêne de Mambré.

> *« Abraham, assis à l'entrée de sa tente, est surpris par l'apparition de trois anges. Il se prosterne devant eux, leur lave les pieds, puis les fait assoir à sa table, sous le chêne (ou le térébinthe) de Mambré. Il leur sert un veau rôti qu'il a fait apprêter en leur honneur et trois gâteaux de fleur de farine. L'un des anges lui prédit que sa femme Sara, malgré son âge avancé, enfantera un fils. »*[387]

Le thème de la visite des trois anges[388] chez Abraham appelle la description d'un repas offert à des voyageurs qu'on souhaite honorer dans le cadre des règles de l'hospitalité. Le repas comprend tout d'abord de la viande, un veau en l'occasion. Sur la gravure, à gauche dans l'arrière-plan, on distingue un homme, le boucher, qui égorge le veau destiné au repas. Près de lui, une femme se rend au puits, portant une jarre sur la tête. La majeure partie de la scène se déroule plus en avant, et la façade de la maison d'Abraham en constitue le décor. Par la porte ouverte, la femme d'Abraham apparaît dans l'embrasure, dans l'ombre portée par le renfoncement. La treille d'un arbre, dont le tronc imposant occupe l'arrière-plan à droite, lance depuis la droite ses branches horizontales qui s'enroulent autour des supports d'une pergola, dont les montants verticaux rythment le décor.

Les trois anges sont attablés derrière la table, laissant l'avant libre pour le service, dans une similitude avec une représentation de la *Cène*. Les jeux des mains des personnages sont remarquables : l'ange de gauche lève sa main droite, celui du milieu tient les mains écartées et ouvertes, celui de droite présente sa main gauche au-dessus de la table. Les trois personnages semblent jeunes, aux cheveux longs, portant des vêtements amples avec de larges plis.
Abraham est debout, au bord droit de l'image, comme s'il venait d'entrer dans le cadre. Il regarde ses invités, s'adresse à eux, les mains en avant. Il est barbu, presque chauve, porte un vêtement ample, munis de plis, rejeté sur l'épaule. Dans une position légèrement fléchie, en contrapposto, il s'incline vers la table. A gauche de la table, un serviteur dépose une pile d'assiettes devant les convives. Dans une semi-génuflexion, il est représenté dans une position d'appui surprenante, proche du déséquilibre.
La table est couverte d'une nappe, présentant un grand pli vertical, et garnie d'assiettes et d'une miche de pain. Un escabeau quadripode posé devant la table invite à s'assoir. A gauche, dans l'angle inférieur, un baquet contient une gourde, peut-être un moyen de rafraîchir le vin. La lumière du milieu du jour, venant de gauche en hauteur, éclaire les personnages, et le contraste des tailles accentue les ombres portées, verticales pour la porte, horizontales pour le mur du fond, obliques pour les rochers. Une certaine douceur se dégage de cette scène : le décor champêtre, l'accueil des visiteurs, la prévenance de l'hôte envers ceux-ci, concordent avec le message que les anges apportent à Abraham, à savoir l'annonce de la naissance de son fils dans l'année.

[387] REAU, *op. cit.*, vol. II, p. 131
[388] DUCHET-SOUCHEAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 15 : *Dans l'art de l'Eglise d'Orient, cette scène est interprétée comme symbolisant la Trinité, Dieu le Père étant l'ange du milieu.*

Gravure 15 : Loth et ses filles – Destruction de Sodome.

La présente gravure regroupe et condense trois épisodes de la vie de Loth[389] : La destruction de Sodome, la fuite de Loth et la métamorphose de sa femme en statue de sel, et l'inceste commis par Loth enivré par ses deux filles.[390]

Le paysage à l'arrière-plan à gauche montre la ville pécheresse sur laquelle s'abat le châtiment céleste. Elle est embrasée par le feu divin, qui la consumera totalement[391]. L'absence de couleur dans la gravure est largement compensée par le trait graphique, qui retransmet le caractère dramatique de cette scène lointaine, mais combien signifiante pour exprimer la colère divine : « L'incendie est relégué à l'arrière-plan pour colorer de ses flammes rouges illuminant par un ciel d'orage le fond du tableau »[392]. Les murs et les tours de la ville sont soumis au feu de l'orage, représenté par des tailles obliques émergeant des nuages.

A gauche, à mi-chemin entre les villes et l'avant de la composition, se dresse la statue de sel de la femme de Loth. Les instructions de Yahvé ordonnaient à Loth, à sa femme et à ses filles, de quitter la ville et de fuir sans se retourner. La femme de Loth n'a pu s'empêcher de résister à la curiosité : elle s'est retournée pour voir le spectacle des villes en feu, et fut aussitôt changée en statue de sel.

Séparée par une tenture des villes en feu et de la statue de sel, Loth et ses filles occupent la partie droite de l'image. Loth est enivré par ses filles qui vont lui faire commettre l'inceste pour assurer la descendance de la lignée. Et c'est un tout autre décor qui est représenté. Une tenture sépare la scène des épisodes précédents. Accrochée à un arbre, s'enroulant et tombant au sol dans une cascade de plis, celle-ci s'étale vers la droite, laissant découvrir une arcature en plein cintre agrémentée de moulures. Ces détails architecturaux se mêlant aux rochers dans un ensemble proche du fantastique, peuvent symboliser les ruines de la ville détruite pour ses perversions sexuelles, annonçant la perversion du double inceste qui va s'accomplir.
Loth, ivre, est assis, affalé entre ses deux filles, jambes écartées, maintenant contre lui l'aînée par sa main droite passée derrière le dos de celle-ci. Sa tête touche celle de sa fille qui est proche de lui. C'est un homme âgé, au crâne dégarni et à la longue barbe, aux vêtements débraillés laissant voir son ventre et son nombril, dans une pose lascive. La fille aînée de Loth (c'est elle qui, la première, entraînera son père dans l'inceste) est vêtue d'une robe aux plis amples, aux

[389] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 188 : *L'histoire de Loth, qui figure au nombre des Patriarches, est rapportée au Livre de la Genèse (Gn, 13-14, 19) … La tradition a surtout retenu deux épisodes. Le premier est la destruction de Sodome et Gomorrhe, la fuite de Loth et de ses deux filles ; sa femme se retourne, et est transformée en colonne de sel… Le second épisode est celui du double inceste commis involontairement par Loth sur ses deux filles (Gn, 19). Après leur fuite de Sodome, ils trouvent refuge dans une caverne. Les deux filles de Loth décident, pour « donner vie à une descendance de leur père », d'enivrer leur père et de coucher successivement avec lui.*

[390] REAU, *op. cit*, voL II, p. 118. : *Lot se réfugie dans une caverne avec ses deux filles. Craignant de rester seules sans pouvoir perpétuer leur race, celles-ci s'entendent pour enivrer leur père et lui faire commettre un double inceste.*

[391] REAU, *op. cit.*, vol. II, p. 115 : « *Paysage maléfique et sulfureux où, sur les eaux lourdes [la Mer Morte], miroir d'étain sous un soleil de plomb, flotte une odeur de désespoir et de péché ».*

[392] REAU, *op. cit.*, vol. II, p. 116.

manches courtes et bouffantes, au dos décolleté. Elle tient son père de la main gauche pour l'attirer vers elle. Vue de dos, elle présente à son père, de sa main droite tendue, la coupe de l'ivresse. Sa sœur est debout en surplomb de Loth, tenant dans sa main droite tendue également, la coupe des fruits de la jouissance. De sa main gauche, elle repose la cruche ouvragée vidée de son vin. Les deux sœurs sont représentées dans des positions antinomiques, l'une vue de face, l'autre de dos, mais le geste de présentation de la coupe est identique.
La juxtaposition des deux épisodes est paradoxale : à gauche la ville punie par le feu du ciel pour ses délires sexuels, à droite l'homme sauvé par Dieu de la destruction de la ville s'apprêtant à commettre le péché, violant le tabou de l'inceste.

Tobias Stimmer, gravure 15.

L'épisode de « Loth et ses filles » est dénommé également « l'inceste de Loth », ce qui en donne l'explication.[393] Tobias Stimmer l'associe à la vision de Sodome et Gomorrhe détruite par une pluie de feu, et la présence de la femme de Loth changée en statue de sel. Cependant, c'est bien l'inceste du père qui constitue l'élément déterminant de la gravure. Loth est placé à droite, au premier plan, en compagnie de ses filles. Et c'est en raison de la disparition de la femme, devenue statue, que l'inceste sera commis, afin d'assurer la perpétuation de la lignée. La présence du vin et des récipients, cruche, verres, coupes, est fondamentale dans ce thème : c'est en rusant que les deux sœurs poussent leur père dans l'ivresse, donc dans le péché, et cette ivresse permet la transgression de l'interdit de l'inceste.

[393] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 188 : *Au Moyen Age, cette scène est relativement rare… Au XVI^e^ siècle, Loth est encore figuré seul, buvant, mais il apparaît aussi embrassant une de ses filles, tandis que l'autre lui offre du vin.*

Fig. 67. Lucas de Leyde, *Loth et ses filles,*
(burin, 1530, Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit-Palais).[394]

Fig.68. Joos van Winghe, *Loth et ses filles,*
(graveur : Raphael I Sadeler, burin, 43 x 30 cm,
entre 1575 et 1632, Genève, Musée d'Art et
d'Histoire).

Les exemples suivants sont significatifs de la tradition : le thème représente le père serrant contre lui sa fille aînée, tandis que la plus jeune verse le vin dans la coupe tenue par l'aînée. A la différence de Stimmer, Lucas de Leyde (*Fig.67*) présente les trois personnages dénudés, leur pudeur couverte par un simple voile. L'axe vertical autour duquel s'articule les personnages est

[394] Lucas de Leyde (Leyden), (1489/1494 – 1533).

constitué par la succession (un « empilement visuel ») des récipient de la boisson, soulignant l'importance du thème de l'ivresse.

La gravure de Joos van Winghe (*Fig.68, p. 175*) présente l'épisode dans un décor tourmenté constitué de rochers et d'arbres emmêlés. L'organisation des personnages rappelle la représentation de Lucas de Leyde, axée sur la coupe de vin ; cependant, le décor amène une atmosphère dramatique moins marquée dans d'autres compositions, et la gestuelle dans le rapport entre Loth et sa fille paraît plus violente que la douceur de l'illustration suivante.

Fig. 69. Jost Amman, *Loth et ses filles*,
(plume et encre noire, lavis gris, 1570, 19,6 x 30,3 cm).[395]

L'artiste suisse Jost Amman, livre une organisation différente des personnages (*Fig.69*). Il place Loth au centre de la scène, formant un groupe avec sa fille aînée à sa droite, tournant la tête vers la gauche pour boire dans la coupe présentée par sa plus jeune fille. L'axe central est marqué par le tronc d'un arbre aux branches tortueuses, auxquelles s'accroche un rideau sensé donner une intimité aux protagonistes. Le cadre bucolique est constitué d'éléments naturalistes et de personnages étrangers à l'action.

Pour sa part, Etienne Delaune propose deux versions de l'épisode. La gravure de 1561 (*Fig.70, p. 177)* est réalisée dans un format circulaire qu'affectionne l'artiste, et présente un décor sombre et tourmenté, dominé par la destruction des villes pécheresses. Les flammes ont embrasé les ruines, l'arbre, au centre, est comme frappé par la foudre, et la statue de sel de la femme de Loth se détache à gauche. L'action de l'inceste est reléguée à droite, mais elle s'inscrit dans le contexte sombre de l'ensemble, considérée comme action maléfique. Dans une autre gravure (*Fig.71, p. 177)*, Delaune place les trois personnages en groupe au centre, reprenant le motif du père enlacé avec son aînée, tandis que la plus jeune verse le vin dans la coupe. La ville en feu occupe la partie droite de l'arrière-plan, détachant la silhouette de la femme de Loth, alors qu'un décor champêtre, constitué d'arbres et de feuillages, remplit la partie gauche.

[395] Jost AMMAN, (Zurich, 1539 – Nuremberg, 1591). contemporain direct de Tobias Stimmer.

Fig. 70. Etienne Delaune, *Loth commettant l'inceste avec ses filles*,
(1561, burin, 6,7 x 8,8 cm, Strasbourg, Cabinet des. Estampes et des Dessins).[396]

Fig. 71. Etienne Delaune, *Loth et ses filles*,
(burin, 1569, Paris, Musée du Louvre).

[396] Etienne DELAUNE, 1518/19 – 1583/95.

Fig. 72. Heinrich Aldegrever, *Loth et ses filles*, (burin, 1555, Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit-Palais).

Fig. 73. Théodore de Bry, *Loth incestueux,* (gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, faculté de médecine), Jean-Jacques Boissard, *Theatrum vitae humanae*).[397]

[397] Théodore de Bry, (1528-1598).

Pour sa part, Heinrich Aldegrever (*Fig.72, p. 178*) reprend l'ensemble des éléments déjà vus sur l'illustration proposée par Stimmer : Loth tient sa fille enlacée sur ses genoux. Celle-ci lui présente la coupe de l'ivresse, alors que sa sœur est debout à l'arrière du couple, tenant la cruche. En arrière-plan, à gauche, la vision de la ville en feu fait découvrir la femme de Loth changée en statue. La marque de l'artiste, s'inspirant de celle de Dürer, figure à l'angle inférieur droit de la gravure.

La composition présentée par Théodore de Bry (*Fig.73, p. 178*) présente Loth allongé au sol, dans une position de lascivité et d'abandon manifestes. Sa fille aînée le tient dans ses bras, tête contre tête. Il appuie son dos contre le corps de la plus jeune, tout en soulevant vers celle-ci sa coupe, afin qu'elle y verse le vin. Dans cette gravure, c'est manifestement l'idée de l'ivresse et du laisser-aller qui l'emportent sur celle de l'inceste, qui trouvera néanmoins sa conclusion peu après.

Gravure 16 : Agar et Ismaël sauvés par un ange.

> *« Ismaël ayant regardé son frère Isaac d'un air moqueur, Sara exige d'Abraham la répudiation d'Agar et son bannissement avec son fils. Agar et son enfant sont menacés de mourir de soif dans le désert ; mais un ange lui indique une source où elle remplit son outre pour faire boire Ismaël. »*[398]

La fuite d'Agar avec son fils se déroule dans le désert. Pourtant, l'artiste représente cette fuite dans un décor champêtre, voire un décor idéalisé, loin de la réalité et de l'imaginaire d'un désert. Un arbre au tronc colossal occupe le centre de l'image. Les branches sont à peine visibles, ce qui confirme la taille imposante de cet arbre. Ses racines tortueuses s'étirent vers l'avant de la scène, établissant une distance entre Agar et le corps de son fils. Plusieurs autres arbres occupent l'espace, laissant entrevoir un empilement rocheux, peut-être l'esquisse d'un château, à travers une trouée visuelle à gauche. Cette trouée vers le paysage établit un semblant de perspective par l'éloignement, et permet de saisir le regard du spectateur. La présence d'animaux des forêts est surprenante dans ce décor peu conventionnel de désert. Un cerf à la ramure déployée s'inscrit dans la trouée vers le paysage lointain, suivi par la silhouette d'un lapin dont les oreilles dressées se détachent plus loin. Un oiseau à longue queue est installé sur une branche, au sommet de l'image, et semble surveiller la scène.

Assise au pied de l'arbre, Agar occupe le premier plan au centre de la composition. Coiffée d'un foulard lâché dans le dos, elle porte une robe aux plis amples, laissant ses bras et sa gorge dénudés. Elle se tord les mains dans un geste de désespoir, dans un mouvement incohérent dans son aspect anatomique. A gauche, à l'écart, son enfant gît sous un buisson (« à une portée d'arc », dit le texte). Il paraît dormir, bouche ouverte, jambes écartées, le corps couvert d'un simple linge. Pour un petit enfant, le corps est massif ; il semble inconscient, presque à l'agonie. Agar se tourne vers sa gauche, où apparaît, surgissant d'entre les arbres, l'ange qui va les sauver, elle et son enfant. Parallèle au bord droit de l'image, l'ange présente l'aspect d'un homme au corps puissant, aux cheveux bouclés, muni des ailes caractéristiques dans le dos. La jambe droite en avant, la gauche repliée dans son ample vêtement, il est dans le geste de celui qui vient du haut (*du ciel*) et s'apprête à toucher le bas (*la terre*). De sa main droite, l'index relevé, il désigne Agar en s'adressant à elle.

Un seul objet est visible dans cette composition de désolation, contrastant avec la luxuriance du décor : la gourde vide est jetée au sol, à côté de l'enfant. Elle concentre tout le désespoir d'Agar, qui voit son fils assoiffé, à l'agonie, et ne peut rien faire pour lui. Le salut ne peut venir que de l'aide divine, apporté par l'ange qui montre le puits à la mère désespérée. Le titre reprend l'importance de la soumission à Dieu, qui l'aidera à surmonter les obstacles par la grâce de Dieu.

[398] REAU, *op.cit.*, p. 133.

Gravure 17 : Abraham et le sacrifice d'Isaac.

> *« Afin d'éprouver Abraham, Dieu lui demande de lui offrir son fils Isaac en sacrifice. Abraham obéit, et conduit son fils, portant le bois du bûcher, vers le lieu du sacrifice. Il s'apprête à l'égorger, mais au moment où il lève son glaive, un ange intervient et retient son geste. Dieu reconnaît l'obéissance d'Abraham. L'ange indique à celui-ci un bélier pris entre les branches d'un buisson, qui sera sacrifié à la place d'Isaac. »*[399]

L'ange de Dieu saisit le bras d'Abraham levant son glaive, prêt à sacrifier son fils Isaac. L'espace central de la composition met en scène les trois personnages de l'épisode : Abraham, Isaac et l'Ange. Ils occupent la partie centrale au premier-plan. Abraham est debout, s'avançant jusqu'au bord de l'image, appuyé sur son pied droit en avant, le gauche posé sur une pierre, le mouvement de son corps en *contrapposto*, le bras levé tenant fermement le glaive. C'est un homme âgé, cheveux défaits et barbe longue, et ses vêtements flottent au vent, accentuant la brutalité du mouvement et la dramaturgie de la scène. Isaac est vu de dos : il se tient à genoux, immobile, sur la pierre du sacrifice, le corps dévêtu offert aux regards, cheveux au vent, devant le bûcher prêt à le consumer. L'ange surmonte la scène, son aile droite touchant le bord du cadre ; il retient le geste d'Abraham en lui criant le contre-ordre de Dieu. Un vase, contenant le feu du sacrifice, est posé au bord droit du premier-plan.

L'arrière-plan présente un paysage de collines, avec maisons et quelques arbres. Un âne, accompagné de deux personnages symbolise-t-il la fuite en Egypte ? Ce paysage moralisé, au ciel tourmenté à gauche, clair et dégagé à droite, présente le rayon de lumière (*le Regard de Dieu*) qui désigne le bélier du sacrifice pris entre les buissons.

La gravure montre l'instant précis et fatidique du geste meurtrier qu'Abraham s'apprête à porter sur le corps de son fils. La position soumise d'Isaac, le calme du cadre champêtre, ne laissent pas présager de l'horreur qui est sur le point de se dérouler. Abraham a levé son bras pour prendre l'élan nécessaire au coup mortel, et l'ange arrête son geste en saisissant sa main. Une seconde plus tard, il égorgeait son fils, se transformant par là-même en criminel parricide.

Le sens du mot « sacrifice » en allemand (*Opfer*) désigne le sacrifice offert par Abraham, sacrifice dont Isaac est victime (*Opferung*)[400]. La signification symbolique représente pour les Juifs la soumission absolue à la volonté de Yahvé. Pour les chrétiens, le sacrifice d'Isaac constitue, selon la typologie, une préfiguration de la Crucifixion du Christ, le sacrifice ultime. Le bélier, animal désigné de l'holocauste, immolé à la place d'Isaac, représente le Christ crucifié, et le buisson dans lequel il a emmêlé ses cornes est une image de la Croix du Christ. Substitué à Isaac, le bélier préfigure l'immolation du Christ sur la Croix[401].

---

[399] REAU, *op. cit.*, p. 135.

[400] En français, italien et anglais, le même mot désigne les deux sens (REAU, Louis, op. cit., tome II, p. 135-136 : *« scène du sacrifice : Isaac, les yeux bandés, comme les condamnés à mort, s'agenouille sur l'autel. Au moment où Abraham lève le couteau pour égorger son fils, il est arrêté par la main divine ».*

[401] REAU, *op. cit.*, tome I, 1, p. 87.

La composition présente le mouvement brusque et vif de l'imminence du sacrifice d'Isaac à travers la gestuelle d'Abraham. Le basculement du corps en contrapposto, la main droite prête à tuer avec le glaive levé confère à l'action un caractère de rapidité, d'immanence, et crée une tension dramatique propre à éveiller l'émotion du spectateur. L'ange intervient fermement pour retenir Abraham. S'agit-il d'une femme, comme le dessin de la poitrine pourrait le suggérer ? Les corps d'Abraham et d'Isaac sont montrés de façon très naturaliste, eu égard au format restreint de la gravure, muscles saillants du dos d'Isaac, jambes et bras d'Abraham. La verticalité du corps d'Abraham surmonté par l'ange crée un axe fort, qui coupe l'ensemble de la gravure, au sein de laquelle répondent les lignes horizontales, représentées par l'horizon du paysage, la ligne du rayon céleste, le bois du bûcher. Scène de sacrifice, le rituel du sacrifice d'Isaac préfigure le sacrifice du Christ.[402]

Tobias Stimmer, gravure 17.

La tradition iconographique de ce thème, reprenant le texte biblique, représente généralement Isaac, le fils, agenouillé devant le bûcher du sacrifice, et Abraham, son père, levant son arme pour le sacrifier. A cela, s'ajoute l'ange qui retient le geste d'Abraham, tout en lui désignant l'animal à sacrifier. Tobias Stimmer reprend les motifs du thème, par son style propre à simuler le mouvement et l'imminence du sacrifice. Pour sa part, Heinrich Vogtherr (*Fig.74, p.183)* représente Abraham au centre de l'image, occupant tout l'espace. Autour de lui, gravitent les autres éléments du thème : l'ange, au sommet à gauche, constitue un pendant à Isaac, agenouillé au bas, à droite, sous les traits d'un jeune garçon docile.

[402] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 16 : *Pour les Juifs, il symbolise la confiance absolue du croyant en la parole de Dieu. Pour les chrétiens, il préfigure le sacrifice du Christ sur la Croix.*

Fig. 74.
. Heinrich Vogtherr,
Abraham et Isaac,
(gravure sur bois, in « Leien Bibel », 1542, Strasbourg).

Fig. 75. Missel de Lyon, *Le sacrifice d'Abraham et d'Isaac*,
(gravure sur bois, c. 1500).

La présence de ces trois protagonistes, Abraham et son fils, l'ange, et le bouc pris dans un buisson, se retrouve dans les différentes versions proposées ici. Le *Missel de Lyon* (*Fig.75*) met ainsi en place ces éléments, mais en les séparant de part et d'autre d'une lettrine décorée (la lettre T), qui s'intercale entre les personnages, Abraham et Isaac, et la représentation du sacrifice, constituée par l'autel et son feu, avec la présence de l'animal sacrificiel. La lettrine sépare en quelque sorte la scène en deux mondes : le monde de l'horreur du meurtre d'Abraham

sur Isaac, et le monde du divin, symbolisé par les éléments du sacrifice. L'ange se trouve au centre, passant du monde divin au monde terrestre pour sauver le fils du sacrifice.

Le style particulier de Conrad Lycosthenes présente la scène (*Fig.76*) sous le titre de « Isaac sauvé du sacrifice ». Tout en conservant les éléments traditionnels, il montre ainsi qu'il s'attache plus particulièrement au fils « sauvé du sacrifice » (et non sacrifié), Abraham restant considéré comme l'assassin potentiel de son fils. Maintenant la tête d'Isaac, Abraham lève son sabre pour la trancher, mais son geste est retenu par l'ange, qui saisit la lame du sabre. Comme sur les autres gravures, Abraham constitue l'élément visuel qui assure une verticalité dans la composition. Le bouc, animal du sacrifice, se trouve à gauche, au premier plan, en pendant de la coupe contenant le feu, d'où émane la fumée qui monte au ciel.

Fig. 76. Conrad Lycosthenes, *Isaac sauvé du sacrifice*,
(gravure sur bois, in *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, 1557, Bâle)[403].

Dans sa représentation de l'épisode (*Fig.77, p.185*), Albrecht Altdorfer reprend le récit biblique, qu'il présente au moment de l'irruption de l'ange. Celui-ci se présente à Abraham, les bras écartés dans un geste d'ouverture et d'apaisement. Abraham, vêtue à la mode contemporaine, maintient la tête d'Issac de la main droite, et sa main gauche tient l'arme posée sur son épaule. Interpelé par l'ange, il semble s'écarter de son fils, dans un *contrapposto* qui le place en position

[403] Conrad WOLFFHART, *dit* LYCOSTHENES, (Rouffach, 1518 – Bâle, 1561), humaniste, vulgarisateur des sciences, a enseigné à Bâle, où il fut également diacre à l'église St-Léonard.

d'attente. A droite, le feu de l'holocauste brûle sur l'autel, et la fumée envahit la partie supérieure de l'image, laissant apparaître l'ange. A genoux, Isaac, le dos dévêtu, est vu de profil. Il écarte les bras dans un geste similaire à celui de l'ange, alors que son père est debout, vu de dos.

Fig. 77. Albrecht Altdorfer, *Le sacrifice d'Abraham*,
(gravure sur bois, 1520, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins).[404]

[404] Albrecht ALTDORFER, (c.1480- Ratisbonne,1538), peintre, architecte, graveur, classé parmi les « petits maîtres allemands ».

Gravure 18 : La rencontre d'Eliezer et de Rebecca au puits.

Les deux personnages du récit[405], Eliezer et Rebecca, occupent majestueusement le centre de l'image, sous la forme d'une composition centrale. Eliezer[406], vu de face, semble regarder le spectateur, tandis que Rebecca, de trois-quarts dos, lui tend une cruche d'eau au décor richement ouvragé, bien surprenante dans ce paysage de campagne. Eliezer, le pied gauche en avant, est vêtu en personnage important, une tunique de voyage lui couvrant le corps, complétée par une cape jetée sur l'épaule, se déployant derrière lui en plis enroulés. Un long ruban fait office de baudrier et de ceinture. Il est coiffé d'un énorme turban rayé, orné à l'avant d'un macaron, un bijou de pierres précieuses, et de plumes sur le sommet. Un tel couvre-chef est le signe le plus évident de l'importance du chef de l'expédition.

Rebecca se tient en face de lui, debout fermement sur ses jambes, les pieds à plat et présentant la cruche au voyageur. Elle porte une robe ample, dont les plis flottent au vent, par-dessus une tunique plus longue découvrant uniquement ses chevilles. Ses avant-bras, ainsi que son cou, sont dégagés, et son voile, à peine tenu à sa chevelure, flotte amplement au vent. Elle tend des deux mains la cruche à Eliezer, qui s'apprête à la saisir pour y boire (ce qui paraît malaisé vue la dimension du récipient).

Le décor, quoique champêtre, présente à gauche, à l'arrière-plan supérieur, la silhouette d'une ville fortifiée, illuminée par le soleil qui éclaire la scène. Située sur une colline, cette ville comporte un ensemble de bâtiments et de tours, dont une tour plus imposante sur un promontoire, le tout entouré de murailles. Une porte, en arc de plein cintre, s'ouvre sur cet espace urbain. Trois personnages se détachent sur le chemin qui y mène, dont une femme qui rejoint la ville, portant une cruche sur son épaule.

Au premier-plan, à gauche, la fontaine est représentée par deux bassins rectangulaires juxtaposés. Le bassin le plus bas, parfaitement visible, se compose de blocs de pierre assemblés taillés en biseau, tenus par des attaches à chaque angle. Un oiseau, posé sur le bord, s'y désaltère. A droite, un édifice construit en contrebas, semble indiquer la présence d'un autre bassin, un réservoir plus grand, dont l'escalier est flanqué de murets portant de chaque côté la statue allongée d'un animal dans une pose hiératique. A leurs oreilles pendantes, ce ne sont certainement pas des représentations félines, mais plutôt des représentations de chiens, souvent présents dans les gravures.

---

[405] REAU, *op. cit.*, p. 139-140 : *Abraham, désirant marier son fils Isaac, envoie son fidèle intendant Eliezer, le doyen de ses serviteurs, en Mésopotamie, pour choisir une femme chez les parents qu'il y a laissés. Après avoir juré de remplir au mieux cette mission de confiance, Eliezer part avec une caravane de dix chameaux. Il arrive à l'étape du soir près d'un puits. Rebecca, qui venait puiser de l'eau, lui donne à boire et abreuve obligeamment ses chameaux. A ce signe, Eliezer reconnait que c'est la fiancée destinée à Isaac. Il lui offre un anneau et des bracelets d'or, et, après avoir obtenu l'autorisation de Laban, son père, il la ramène sous la tente d'Abraham où elle épouse Isaac.*

[406] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 155 : *Intendant d'Abraham, Eliezer a eu pour mission de choisir la femme d'Abraham dans la famille d'Abraham, en Mésopotamie. La rencontre d'Eliezer et de Rebecca, à un puits situé près de la ville de Nahor, préfigure pour la tradition chrétienne l'Annonciation.*
Rebecca donne à boire à Eliezer et à ses chameaux ; Eliezer lui offre des parures qu'il sort d'un coffre.

Derrière ce décor, dont l'arcature incohérente supporte un arbre, on distingue la caravane de l'émissaire, avec les ombres de deux personnages menant les chameaux.

Gravure 19 : L'enterrement d'Abraham.

La gravure présente la juxtaposition, selon un axe central, des deux actions de l'enterrement d'Abraham[407] : à droite, les fils d'Abraham creusent la tombe, à gauche, l'arrivée du cortège funéraire qui s'étire de puis la porte de la ville située au loin.

Au premier-plan, à droite, se déroule le creusement de la tombe par les fils d'Abraham. C'est l'action en cours, qui doit déboucher sur l'inhumation du cercueil. Chacun des fils est muni d'une pelle pour dégager la fosse. Le premier fils, probablement Isaac, vêtu à la romaine, portant une courte tunique, s'active et écarte une pelletée de terre. Personnage au corps musclé, cheveux longs bouclés, il manœuvre sa pelle, concentré sur sa tâche, alors que son frère reste appuyé sur son outil. Ce dernier est vêtu en paysan, cheveux courts, et regarde en direction du cortège funéraire qui s'approche du lieu de la sépulture. Les mains appuyées sur son outil, la jambe en avant, il est dans une attitude d'attente plutôt que dans celle de l'action de son frère. Le tombeau, débordant vers le spectateur au centre de l'avant-plan, est creusé, prêt à recevoir le cercueil. Une grande dalle de pierre, la pierre tombale, est posée à terre, à gauche de la fosse. Elle présente, dans un encadrement, des caractères gravés, l'épitaphe, dont la forme et l'ordonnancement se veulent une représentation écrite de l'hébreu.

An second plan, cheminant depuis la ville située à gauche de l'image, le cortège est composé, en tête, de quatre porteurs chargés du catafalque, suivis par un groupe important de personnages, s'étalant jusqu'à la porte de la ville. Tous les personnages sont vêtus d'un long manteau, parfois d'une cape avec un capuchon, dont les porteurs, tels des pleurants, lors des obsèques des grands personnages. Le catafalque est représenté tout en hauteur, recouvert d'une longue tenture, et les porteurs sont courbés sous le poids de la tâche.

Au fond de la scène, la ville, survolée par des groupes d'oiseaux, présente un ensemble de bâtiments, tours, arcades, toits, enserrés derrière les murailles. Un arbre, au bord droit de l'image, constitue la seule représentation d'un élément naturel de cette scène. L'ensemble de la composition reste dépouillé : une scène de funérailles ne nécessite pas d'apports ornementaux pour signifier la gravité de la fin de vie d'Abraham, mort très âgé après une vieillesse heureuse, et dont la dépouille va rejoindre en terre celle de sa femme Sara.

Ancêtre de la lignée du peuple choisi, Abraham est considéré comme le père de tous les croyants (*Aller Glaübigen Vater).*

[407] REAU, *op. cit.*, p. 137 : *Abraham est mort à 175 ans. Ses fils, Isaac et Ismaël, déposent son corps dans un cercueil de pierre, enseveli à côté de Sara dans la grotte de Macpéla*.

Gravure 20 : Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob pour un plat de lentilles.

Rentré affamé des champs après une journée de travail, Esaü, l'aîné, réclame à son frère Jacob le souper que celui-ci a préparé.[408] Affamé, il accepte de céder à son jeune frère son droit d'aînesse, pour pouvoir se nourrir au plus vite d'une soupe, un plat de lentilles pour assouvir sa faim. Sur l'injonction de Jacob, il prête serment et vend ainsi son droit d'aînesse, fondamental pour la succession et la poursuite de la lignée familiale.

La scène se déroule dans une composition architectonique comportant de nombreux éléments agencés : un bâtiment ouvert sur une terrasse occupe l'espace à gauche, en arrière des personnages. Des piliers rehaussés sur un muret soutiennent une architrave, probablement le support d'une terrasse en étage. Des ouvertures entre les piliers dégagent des points de vue vers le paysage en arrière-plan. Les nombreuses lignes verticales sont rompues par une grande tenture plissée, tombant de l'angle supérieur gauche de l'image. La construction se prolonge à droite, sous la forme allégée d'une balustrade ajourée et d'un escalier descendant vers une basse-cour. Les lignes de fuite de la perspective formée par les éléments de la construction aboutissent, de façon surprenante, à l'oiseau installé au centre droit, sur la balustrade. Il s'agit manifestement d'un paon, symbole d'immortalité, qui y perche en laissant choir sa traîne. En-dessous de celui-ci, dans la partie en contrebas, on peut distinguer deux autres volatiles, une oie et un dindon. En arrière-plan, s'étire un paysage agricole, présentant des champs labourés, des collines, quelques arbres et un paysan travaillant dans sa campagne.

Au premier-plan, se tiennent les protagonistes de cet épisode. A gauche, debout vu de dos, Jacob fait face à son frère Esaü, assis à côté de la table Il exprime sa fatigue par sa position avachie, jambes écartées, appuyé contre la table. Esaü est fourbu par sa journée de travail aux champs et réclame une part du repas de Jacob. Celui-ci lui tend la main en signe de proposition : obtenir le droit d'aînesse en échange de cette soupe aux lentilles et de pain. La table, aux pieds en forme de serres d'oiseau de proie, décor inhabituel pour du mobilier campagnard, est recouverte d'une nappe frangée, aux lourds plis. Un plat y est déposé. Une cruche au sol contient l'eau de boisson.

Les deux personnages sont jeunes ; ils portent des vêtements choisis, qui ne ressemblent pas aux tenues frustes de leurs ancêtres Caïn et Abel : pourpoint, tunique courte parée d'une ceinture, probablement des bas fins, dont on peut distinguer la couture à l'arrière des jambes de Jacob. Leurs tenues, ainsi que le décor, architecturel et mobilier, renvoient à une figuration plus élevée.

Trois chiens complètent la scène, à droite à l'avant-plan. Compagnons du laboureur, ils sont représentés, chacun, dans une autre position : au centre un chien debout, bien campé sur ses jambes, à gauche, le chien assis entre les jambes d'Esaü, le troisième couché en boule tout à la droite de l'image, ignorant la scène qui se joue entre les deux hommes. L'alternance des lignes,

[408] REAU, *op. cit.*, p. 144 : *Face à la figure de la tentation, Esaü, affamé, ne peut résister et réclame la soupe de lentilles préparée par Jacob*

la succession des tailles horizontales, puis des tailles obliques, et finalement de tailles croisées, crée une illusion de profondeur et renforce la perspective. Esaü, vendant son droit d'aînesse, ne constituera pas la lignée menant au Sauveur, et restera dans le domaine de l'erreur.

Tobias Stimmer, gravure 20.

Fig. 78. Anonyme, *Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob pour un plat de lentilles*
(broderie sur soie, 1er tiers XVIIe siècle, 18,5 x 23 cm, Ecouen, Musée National de la Renaissance).

Traditionnellement, Esaü, l'aîné, est vu comme un homme volontaire, un fier chasseur, revenant à la maison paternelle accompagné par ses chiens. Tenaillé par la faim, il est prêt à tout accepter pour pouvoir se restaurer, et c'est ainsi qu'il obtient la nourriture de son frère. La pièce de soie brodée (*Fig.78, p.190*), conservée au Musée National de la Renaissance, place Esaü au centre de l'image, pivot autour duquel s'articule la scène. Il figure debout, dans le monde placé à

droite, dont les constructions sont ouvertes sur l'extérieur, à travers une vue en perspective, face à son jeune frère, assis derrière une table, à l'abri de la maison paternelle.

Le thème est illustré par la merveilleuse réalisation de Lorenzo Ghiberti, sur la porte du Paradis au Baptistère de Florence (*Fig.79*). Dans un décor structuré en arcades et en colonnes, établi selon les règles de la perspective linéaire, s'intercale l'épisode d'Esaü et de Jacob, dans un ensemble regroupant les différentes phases imbriquées, où se détache Esaü accompagné de ses chiens (au centre) et Jacob béni par son père (à droite).

Fig. 79. Lorenzo Ghiberti, *Esaü et Jacob*,
(bronze doré, 1425-1452, Florence, Baptistère, Porte du Paradis).

Dans un dessin au crayon et à l'encre brune, Rembrandt donne une version dépouillé du retour d'Esaü (*Fig.80, p.192*). D'une réalisation postérieure aux œuvres de Tobias Stimmer, ce dessin présente les deux frères, sans aucun décor, dans les positions suggérées par le récit. Esaü, en vêtements longs et chaussé de bottes, tient sur l'épaule gauche un arc de grande dimension, complété par un carquois rempli de flèches, symboles de son activité de chasseur. Jacob, assis à table, semble serrer la main de son frère et lui présenter son assiette. Toute l'ambiance de l'échange est suggérée par les mains qui se touchent, au centre de l'image : signe de la fraternisation ou bien marque de soumission de l'aînée envers le plus jeune ?

Fig. 80. Rembrandt, *Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob,*
(crayon et encre brune, c.1640, 20 x 17,3 cm, Londres, British Museum).

Gravure 21 : Rebecca fait bénir Jacob par Isaac à la place d'Esaü.

> *« Après avoir acheté à Esaü son droit d'aînesse pour un plat de lentilles, Jacob, avec la complicité de sa mère, se fait bénir*[409] *par son père à la place de son frère en profitant de ce qu'il était à la chasse. »*[410]

La scène représentée s'articule autour de la haute stature et de la position centrale de Rebecca, femme d'Isaac et mère de Jacob. Incluse dans l'espace intérieur de la maison, dans la partie droite de l'image, proche d'Isaac couché dans son lit et de Jacob à genoux, elle est néanmoins attirée par la scène juxtaposée en extérieur à l'arrière-plan, dans laquelle elle s'immisce par le regard qu'elle y porte. Cette scène extérieure présente Esaü à la chasse, bandant un arc et accompagné par un chien, au loin dans la campagne. Les éléments d'architecture de la maison, murs, dallage, colonnes, constituent le cadre de cette percée visuelle vers la campagne. Plusieurs escaliers, permettant d'établir une perspective d'éloignement, se déroulent depuis une montée de cave, d'où surgit une servante, jusqu'à l'entrée d'un étage encadré par une paire de colonnes.

Présente physiquement dans la chambre d'Isaac, Rebecca tient d'une main le plat de viande de la chasse cuisinée pour son mari, et un pichet de vin de l'autre main. Elle porte une robe ample, ajustée par quelques rubans, laissant apparaître un certain embonpoint. Sa tête voilée se détourne des deux personnages comme pour indiquer qu'elle ne prend aucune part dans cette usurpation, alors que, pourtant, elle en est l'instigatrice et a fourni tous les éléments pour duper son mari, en vue d'obtenir la bénédiction de celui-ci pour son plus jeune fils Jacob.[411]

Sous un enchevêtrement de tentures aux plis retombant, Isaac est couché sur son lit, dont les draps plissés tombent au sol. Plusieurs volumineux coussins le soutiennent dans le dos, large et musculeux, et son corps est recouvert d'une épaisse couverture. Bien que dévêtu, il porte une coiffe, bonnet ou turban, sur la tête, et une longue barbe s'étale devant lui. A genoux au pied du lit, Jacob, le plus jeune des deux fils d'Isaac, se tient dans une position de soumission. Il porte sur ses épaules, par-dessus ses vêtements aux plis amples, une peau de bête dont Rebecca l'a couvert : il s'agit du subterfuge qu'elle a imaginé pour faire croire à Isaac qu'il s'agit de la peau velue de son fils aîné Esaü. Jacob tend les mains vers son père, qui les saisit et pose sa main droite sur la tête de Jacob, aux longs cheveux bouclés, pour la bénédiction. Jacob est totalement engagé dans ce processus d'usurpation, et il a conscience de l'importance de son

---

[409] LACOSTE, *op. cit.*, p. 189 : *La bénédiction est une parole chargée de puissance qui communique les biens du salut et de la vie. Elle est aussi prière de louange en reconnaissance des biens perçus.*
La racine hébraïque (brk) signifie s'agenouiller ; elle a fondamentalement le sens de puissance de vie et de salut. L'efficacité de la bénédiction lui vient de la Parole de Dieu, d'un Dieu qui veut le bonheur de l'homme, mais qui ne le réalise pas en dehors de sa liberté.

[410] REAU, *op. cit.*, p. 142.

[411] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 158 : *Dans la bénédiction de Jacob par Isaac, pour les Pères de l'Eglise, Jacob préfigure l'Eglise des Gentils, ouverte aux païens, tandis qu'Esaü symbolise l'Eglise réservée aux Juifs, et plus généralement les Juifs eux-mêmes.*

rôle dans la poursuite de la lignée. Son frère ne lui a-t-il pas vendu son droit d'aînesse pour un plat de lentilles ?

Au centre de l'image, un chien assis, tel une figure repoussoir, contemple Rebecca, sa maîtresse, ignorant également la scène entre le père et son fils.

Gravure 22 : Le songe de Jacob.

L'épisode du songe de Jacob[412] se déroule pendant son sommeil, durant la nuit. Cependant, l'ordonnancement et la luminosité dégagée par la gravure en donne tous les détails, comme si la scène était éclairée en plein jour, accentuant la vision dramatique de l'épisode. La composition est centrée sur Jacob, allongé au sol, dans l'angle inférieur droit, son corps s'étalant jusqu'au centre, formant un angle avec l'implantation au sol de l'échelle. Jacob est appuyé contre un rocher surmonté d'un arbre aux longues ramures. Un épais feuillage crée, par le jeu des tailles croisées, des effets d'ombres marquant une faible obscurité. Jacob tient son bâton serré dans son bras droit, son manteau s'enroulant autour de lui en plis en cascade au-dessus de sa tête. Il est endormi, la tête posée sur son bras droit, dans une position d'affalement contorsionné, le présentant en appui incertain. Au-dessus de lui, partant du sol, une échelle monte vers le ciel, comme posée contre les nuages et s'allongeant vers les rayons de lumière symbolisant l'image de Dieu. Trois anges aux ailes déployées descendent l'échelle, tandis qu'un quatrième ange s'apprête à y monter.

Tout un paysage idéalisé occupe la partie gauche de l'image, en arrière de Jacob et de la représentation de l'échelle du songe. Dans ce paysage éclairé, en contraste avec la partie moins lumineuse occupée par Jacob, des collines succèdent aux plantes éparpillées au premier-plan, pour s'ouvrir vers une perspective campagnarde et une ville installée au bord de l'eau, lac ou fleuve se poursuivant au loin, agrémenté de plusieurs embarcations. Cité d'importance, la ville présente des murailles, de grands bâtiments et des hautes tours. Quelques personnages sont visibles au loin, voyageurs cheminant de nuit.

Il se dégage une grande quiétude de cette scène, marquée par le sommeil de Jacob, et dont l'agitation des anges montant et descendant l'échelle relève bien du songe intérieur, et non de la réalité du paysage. Cette scène constitue une préfiguration de la venue du Christ, accentuant la typologie entre l'Ancien Testament et la voie du Salut. L'échelle de Jacob devient ainsi *l'échelle cachée de la destinée humaine du Christ.* La représentation de Dieu apparaît au sommet de l'échelle.

Le songe de Jacob[413], présentant l'épisode biblique de « l'échelle céleste » (parfois remplacée dans les représentations par un escalier monumental), illustre le lien que Dieu établit par ses bienfaits avec Jacob et sa descendance. Dieu prédit à Jacob une descendance « nombreuse comme la poussière du sol, …, à l'occident et à l'orient, au septentrion et au midi »[414].

---

[412] REAU, *op. cit.*, p. 146 : *Rêvant sous la nuit étoilée, la tête sur une pierre, Jacob voit en songe une échelle appuyée sur la terre, dont le sommet atteignait au ciel : des anges montaient et descendaient les degrés de cette échelle mystique*

[413] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 158 : *Jacob fuit la colère de son frère, qui veut se venger en le tuant, et gagne Harran en Mésopotamie, le pays de son grand-père Abraham et de sa mère Rébecca. En cours de route, il dort à la belle étoile, et a un songe : « Voici qu'était dressée sur terre une échelle dont le sommet touchait le ciel : des anges de Dieu y montaient et descendaient (Gn, 28) … Dans le songe de Jacob, on a rapproché les barreaux de l'échelle des différents degrés des vertus.*

[414] Genèse, **28**, 14.

Tobias Stimmer, gravure 22.

Fig. 81. Anonyme, *Le songe de Jacob*, (in « Bible d'Utrecht »,
enluminure, 1430, 6,4 x 8,8 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek).

La « Bible d'Utrecht »[415] présente cet épisode sous forme d'enluminure dans le texte (*Fig.81*). Le style est dépouillé, seuls sont représentés trois personnages, alors que le texte parle d'anges qui montent et descendent l'échelle : Jacob est allongé au sol, selon une ligne horizontale descendante, la tête posée sur une pierre ; l'échelle est dressée derrière lui, un ange en descend, bras écartés comme s'il s'adressait à Jacob ; Yahvé est représenté au sommet de l'échelle, par la tête coiffée d'une auréole. Le décor est dépouillé, marqué par quelques bouquets d'arbres esquissés.

[415] « Bible d'Utrecht » : Bible des Maitres de la première génération. Texte hollandais copié par Gérard Wesselszoo, installé à Utrecht, réalisation de 115 miniatures par le Maître Alexander, et 159 par le Maître Gethsemane. Velin, 300 feuillets, 39,8 x 30 cm.

Fig. 82. Anonyme, *Le songe de Jacob*, (in « Chants royaux sur la conception, couronnés au puy de Rouen », miniature de manuscrit, 1519-1528, Paris, Bibliothèque Nationale de France).

Le thème du *songe de Jacob* (ou *échelle de Jacob*) a connu un fort développement en accompagnement de textes, par l'insertion dans des éditions bibliques ou d'de piété, sous forme d'initiale, de miniature ou de vignette destinée à agrémenter le texte. Les « Chants royaux sur la conception » (*Fig.82*), dont le manuscrit de 1519-1528 est conservé à la Bibliothèque Nationale de France, présente une miniature en pleine page du songe de Jacob. L'artiste a représenté Jacob sous les traits d'un homme âgé, à la longue barbe, la tête reposant sur une pierre taillé. Il observe l'échelle sur laquelle trois anges évoluent. L'échelle est surmontée par la représentation de Dieu, entouré de volutes. Contrairement à la figure précédente où la scène se situe dans un cadre dépouillé et quasi désertique, la miniature inscrit le songe de Jacob dans

le décor luxuriant d'un jardin agrémenté d'une haute fontaine décorée planté d'arbres fruitiers, et comme un rappel au décor perdu du Paradis terrestre.[416]

Fig. 83. Lucas Cranach, *Le songe de Jacob*,
(gravure sur bois, 1523-1526, 23,5 x 15,8 cm, in « Bible de Wittenberg »).

Les gravures de Lucas Cranach (*Fig.83*), qui ont servi à de nombreux réemplois au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, s'inscrivent dans cette suite d'illustrations de la Bible. Cranach reprend les différentes composantes du thème de l'*échelle de Jacob* : Au premier plan, Jacob est endormi, la tête posée sur une pierre. Les anges, au nombre de trois, montent l'échelle vers la représentation divine qui émerge des nuages. Selon l'usage, Dieu est représenté sous l'apparence d'un homme âgé, avec barbe et cheveux longs, qui se penche vers l'homme allongé au sol. La scène se déroule dans un décor contemporain et proche de l'artiste : des collines se succèdent dans le paysage, marquées par des éléments architecturaux figurant le contexte local : village fortifié, église.

[416] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 159 : *A partir du XII^e^ siècle, Le nombre des anges s'accroît… On privilégie dès le XVI^e^ siècle le paysage qui sert d'arrière-plan à la scène.*

Fig. 84. Bernard Salomon, *Le songe de Jacob*,
(plume et encre brune, lavis brun, craie noire, c.1550-1553, Lyon, Bibliothèque Municipale).

Dans un dessin de 1550-1553 (*Fig.84*) de Bernard Salomon, Jacob est également représenté allongé au sol, la tête soutenue par le bras gauche reposant sur une pierre. L'échelle est posée à côté de lui, non en arrière, et ce sont quatre anges qui interviennent, deux descendent, et deux autres sont postés au bas de l'échelle, prêts à y monter. La figure divine se perd dans les lignes du dessin, qui fait ressortir une forme couronnée. Le décor esquissé fait apercevoir quelques formes de constructions dans le lointain. La composition est dépouillée, mettant simplement en avant l'ambiance du songe sans insister sur le côté narratif.

C'est par la technique du burin que Maarten de Vos livre sa contribution (*Fig.85, p.200*) à l'illustration de l'*échelle de Jacob*. La gravure au burin permet à l'artiste de fournir un tracé précis et de faire ressortir les détails, tout en accentuant les effets d'ombres, en maintenant une sobriété aux contrastes, plongeant l'ensemble dans une sorte de douceur. Dans un paysage tourmenté composé à l'arrière-plan de montagnes abruptes et élevées et précédé d'un décor champêtre, Jacob est installé au sol, une jambe repliée, dans une position d'endormissement. Son bâton de marche est posé sur lui, la gourde est accrochée à sa ceinture, ses vêtements sont désordonnés. Quatre anges descendent l'échelle dans un effet de diminution d'échelle marquant l'éloignement vers le ciel se dresse la forme divine au milieu des nuages.

Fig. 85. Maarten de Vos, *Le songe de Jacob,*
(burin, 1580, 25,5 x 20,5 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire).

Gravure 23 : Rachel rencontre Jacob au puits.

Jacob, pour échapper à la colère de son frère Esaü, abandonne la maison paternelle et s'enfuit en Mésopotamie. Il est accueilli par son oncle Laban, qui l'embauche pour garder ses troupeaux. Il se lie avec Rachel, la fille cadette de Laban, qu'il souhaite épouser. La rencontre entre les deux jeunes gens se déroule devant le puits où Rachel mène boire le troupeau de son père. Rachel arrive avec ses moutons, Jacob intervient pour dégager l'entrée du puits, et permettre aux animaux d'y boire.[417]

Les deux actions juxtaposées dans cette scène provoquent la rencontre entre Jacob et sa cousine Rachel au puits. Au centre, un groupe de personnages encadre le troupeau de moutons. A droite, deux bergers, l'un assis, appuyé sur son bâton, l'autre debout derrière lui sous l'ombre des branches feuillues d'un arbre tortueux, regardent vers le puits. Le troupeau s'avance vers le puits, précédé d'un chien debout sur la margelle. Menant le troupeau, une femme s'avance résolument. C'est Rachel qui arrive, vêtue d'une robe ample de campagnarde, couverte d'un grand chapeau de paille, tenant son long bâton de la main droite.
De sa grande stature, Jacob occupe le bord gauche de l'image. Il a vu arriver le troupeau, qui s'apprête à boire. S'aidant de son bâton pour faire levier, il pousse de côté la grande pierre, une dalle taillée, pour dégager l'ouverture du puits, en appui sur sa jambe gauche tendue dans l'effort. Regardant en arrière vers Rachel, il semble attirer la lumière qui éclaire ses cheveux bouclés, agités par le vent. Ses vêtements, quoiqu'amples, dégagent ses cuisses et ses mollets à la musculature forte, en plein effort.

Le paysage se poursuit, dans la trouée entre les personnages, par la représentation d'un groupe de maisons, comprenant des bâtiments élevés, posés sur un promontoire et fermant la perspective.

Jacob donne à boire aux moutons, et se lie avec Rachel. Puis Laban intervient et accepte leur union. Le final constitue une évocation de l'action divine dans la réalisation du mariage.

[417] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 159 : *Jacob et Rachel sont debout au bord du puits. Le caractère pastoral de cette scène est rapproché du thème du Bon Pasteur.*

Gravure 24 : Jacob partage les troupeaux avec Laban.

On assiste, dans cet épisode, à l'émergence du *surnaturel*, voire de *l'exercice magique* dans l'activité pastorale de Jacob auprès de son oncle Laban.[418] Jacob trempe des branchages à moitié écorcés, donc de couleurs mêlées, dans la cuve de l'abreuvoir des brebis. Ces branchages transmettent aux agneaux à naître leur caractère sous forme d'une toison rayée. Cette manœuvre magique, présentée comme une ruse de la part de Jacob, ne s'encombre d'aucune donnée naturelle ou rationnelle, puisque la ruse permet de justifier ces mise-bas surnaturelles, tout à l'avantage de Jacob.

Cette scène champêtre est centrée sur Jacob, qui occupe, de sa forte stature, le centre de l'image. Penché au-dessus de la cuve, il tient dans chaque main une branche à moitié écorcée, qu'il trempe dans l'eau destinée aux brebis. Il porte une courte tunique, dégageant ses bras et ses jambes, et son manteau, enroulé tel une cape autour de son épaule, retombe en plis tubulaires regroupés. Un large chapeau le protège du soleil. Barbu, il présente l'allure d'un homme plus âgée que lors de la rencontre avec Rachel (gravure précédente).

La partie droite de l'image est occupée par le troupeau, objet du partage avec Laban. Les moutons sont représentés à toison bouclée, par le jeu de tailles de forme circulaire. Les moutons, ainsi que d'autres animaux, des chèvres à leur allure, se pressent vers la cuve du puits pour y boire. Au milieu du troupeau, un bouc, reconnaissable à ses cornes, s'apprête à saillir une brebis, tandis qu'une chèvre saute au-dessus d'un rocher.

Une vaste construction occupe le fond de la composition, alignant plusieurs grands bâtiments d'une ferme, maison, granges, tour, devant laquelle se tiennent quelques personnages d'arrière-plan. A gauche, s'étagent les cuves du puits, surmontées du mat du balancier pourvu de son seau, présentant en arrière-plan un grand arbre tortueux, sur les branches duquel nichent des oiseaux. Une brebis, de dos à l'avant gauche, constitue l'allégorie du personnage-repoussoir.

L'importance des tailles, croisées et enveloppantes, donne l'illusion d'ombres multiples, essentiellement portées de gauche vers la droite, formant une ambiance lumineuse propre à évoquer une belle fin d'après-midi d'été, au moment de rentrer le troupeau à l'étable.

[418] REAU, *op. cit.*, p.149 : *Jacob convient avec Laban qu'il aurait pour salaire les agneaux et les chevreaux tachetés, et, pour augmenter leur nombre, il met des branches à moitié écorcées dans les auges et les abreuvoirs où les brebis en chaleur venaient boire. Grâce à cette ruse, les brebis mettaient bas des agneaux à toison rayée*

Gravure 25 : Jacob quitte Laban pour retourner en Canaan.

Jacob a pris pour femme Rachel, la fille de son oncle Laban. Grâce à sa ruse, le choix des animaux rayés ou tachetés, il a récupéré une grande partie du troupeau de son oncle. Avant son départ pour retourner en Canaan, un repas marque la réconciliation entre les deux hommes.[419] En érigeant des pierres, telles des stèles, ils signifient par cet acte symbolique, l'un à l'autre, l'obligation de leur alliance.

De gauche à droite, la composition condense l'ensemble des événements de cet épisode biblique : le repas d'adieu pris à l'emplacement des pierres érigées, les préparatifs du voyage, les salutations entre les membres de la famille, le départ de la caravane vers le désert. A gauche, occupant la moitié de l'image, les trois personnages sont installés pour le repas. Ils ont pris place sur des blocs de pierre, autour d'une table constituée d'une dalle de pierre supportée par d'autres blocs. Il ne s'agit pas de mobilier fabriqué, et aucune nappe ne décore la table. Une large coupe constitue la seule vaisselle visible. Laban, vu de trois-quarts dos, est assis à gauche de la table ; ses vêtements forment autour de lui de nombreux plis, et une succession de plis en cuvette tombe au sol derrière lui. Homme important, il est coiffé d'un turban à la mode orientale, et présente une longue barbe d'homme âgé. Il tend en avant son bras droit, peut-être pour présenter son gobelet au service de la boisson. Face à Laban, le pied gauche en avant prenant appui sur une pierre, Jacob s'adresse à son oncle. Prêt pour le voyage, il porte sur les épaules son manteau resserré par une ceinture, par-dessus une longue tunique destinée au voyage. Tête nue, il porte barbe et moustache fournies. Entre les deux hommes, Rachel dépose le plat de service sur la table, dans un geste de soumission. Sa chevelure est nouée par des rubans au-dessus de sa tête, et sa robe décolletée laisse apparaître la forme de ses seins. Placés en frise, les têtes des trois personnages sont alignées sur le même plan, à la même hauteur, alors qu'en arrière de cette scène, une servante, debout au-dessus d'eux, apporte la boisson dans une grande cruche décorée, portée en hauteur sur son épaule, comme le récipient d'un breuvage précieux.

A droite, au premier plan, les préparatifs du voyage sont représentés par le serviteur nouant un grand ballot. De la main gauche, il tire sur la corde pour la tendre, tandis qu'il maintient le bagage en place de son autre main. Vu de dos, tel un personnage-repoussoir, il présente l'allure d'un homme musclé, vêtu simplement, tel un serviteur.

Les scènes se poursuivent à l'arrière de la représentation du repas. Sous le décor d'une pyramide, marquant le caractère exotique, à côté d'une tente accueillant Laban et sa famille, on peut distinguer celui-ci, couvert de son turban, face à Jacob, portant le bonnet pointu caractéristiques des juifs dans l'iconographie. Tendant le bras gauche, Jacob le salue avant son départ, dans les termes de l'alliance conclue entre les deux hommes. Puis la caravane s'ébranle vers la droite, progressant vers le fond du décor illuminé par les rayons du soleil.

[419] REAU, *op. cit.*, p. 150 : *Après la brouille consécutive au partage des troupeaux, Jacob et son oncle Laban se réconcilient et concluent un pacte d'alliance. Cette alliance, préfiguration de la Nouvelle Alliance, est scellée par un banquet entre les deux clans. Puis les caravanes se séparent*

Gravure 26 : La lutte de Jacob avec l'ange.

Cette lutte[420] nocturne[421] qui dure jusqu'à l'aube est-elle réelle, ou s'agit-il encore d'un songe ? La lutte de Jacob avec l'ange constitue la figuration de plusieurs luttes : la lutte avec l'ange, envoyé de Dieu qui met Jacob à l'épreuve, la lutte des bons contre les méchants (l'ange, image du Démon, selon saint Jérôme), la lutte de l'Eglise contre la Synagogue (selon saint Augustin), le combat intérieur de l'âme de l'homme.

La composition de cette gravure juxtapose les deux scènes décrites par le texte biblique. Le tronc d'un arbre immense sépare les deux espaces, reléguant la scène du guée à l'arrière, et présentant majestueusement le combat de Jacob avec l'ange au premier-plan à droite. A gauche, au second plan, la traversée du gué montre les ânes de Jacob s'enfoncer dans l'eau pour traverser le torrent. Les premières montures portent ses femmes, ses servantes et ses enfants sur l'autre rive, alors que Jacob, coiffé d'un chapeau à larges bords, chevauche la dernière monture et donne ses indications à sa tribu. En avant de cette traversée, on distingue les épaules et la tête d'un personnage émergeant de l'eau, alors qu'en arrière du convoi de Jacob, un pont sommaire, posé sur deux piles au centre du torrent, permet le passage de marcheurs ployant sous leur charge. Sur la rive opposée, en hauteur à l'arrière-plan, se détache la caravane de chameaux et d'ânes poursuivant son chemin, à la lumière d'un croissant de lune.

A droite de l'image, dans une ambiance sombre, se déroule le combat entre Jacob et l'ange. Ce combat dure toute la nuit : « Quelqu'un lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore »[422]. Jacob, vu de trois-quarts face, est un homme vigoureux, empoignant à bras-le-corps son adversaire qui lui barre le chemin. Son port de tête, sa barbe épaisse, sa carrure puissante, laissent deviner un homme déterminé face au combat. Il agrippe l'ange de sa main droite, et esquisse un pas en avant, jambe gauche en appui, comme pour renverser son adversaire. L'ange est vu de trois-quarts dos, faiblement éclairé par la lumière de la lune : personnage élancé, au visage fin, ses ailes dans le dos, il tente de saisir les plis du manteau de Jacob de sa main gauche, sa main droite étant prise par celle de son adversaire. Pied gauche au sol, pied droit replié sous les plis de sa tunique, il esquive les assauts de Jacob dans un mouvement de déhanchement.

Autant la scène de la traversée du gué paraît lumineuse sous la faible clarté de la lune, autant le combat entre Jacob et l'ange se déroule dans une atmosphère sombre, dont l'absence de lumière est rendue par les tailles nombreuses, suivant des lignes opposées et par les tailles croisées resserrés en courtes lignes.

---

[420] REAU, *op. cit.*, p. 150 : *En arrivant près du torrent, Jacob se trouve face à un personnage qui lui barre le passage. C'est l'ange de Dieu, avec lequel Jacob va lutter durant toute la nuit.*

[421] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 158 : *Jacob rentre en Canaan, où il se réconcilie avec Esaü. C'est au cours de ce voyage que se situe la lutte de Jacob avec l'ange. Lors de cet épisode, Jacob reçoit de l'ange le nom « d'Israël », car il a été fort contre Dieu. (Les artistes ont été séduits par le caractère dynamique de la scène : Rembrandt, 1659, Berlin, Delacroix, 1861, église Saint-Sulpice, Gauguin, 1888, Edimbourg, reprennent le thème).*

[422] Genèse, **32**, 25.

Tobias Stimmer, figure 26.

Fig. 86. Petrus Comestor, *Lutte de Jacob et de l'ange*,
(enluminure, in « Bible historiale », 1372, 6,6 x 6,9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek).

Si le thème de la lutte de Jacob avec l'ange est courant, en remontant aux X^e^ et XII^e^ siècles, la tradition s'établit surtout aux XVI^e^ et aux siècles suivants, pour trouver une expression marquante au XIX^e^ siècle, parmi les œuvres d'Antoine Van Dyck (1599-1641), de Rembrandt (1606 -1669), les gravures de Gustave Doré (1832-1883), les peintures de Paul Gauguin (1848 - 1903) ou de Marc Chagall (1887-1985), et la réalisation magistrale d'Eugène Delacroix (1798 - 1863) en l'église Saint-Sulpice de Paris. Les variations sont nombreuses, se limitant parfois aux deux protagonistes en lutte, mais plus souvent complétés par la scène du passage du gué.

L'enluminure de la « Bible historiale » exécutée par Petrus Comestor (*Fig.86, p.205*) établit bien la composition primitive de la scène, l'action impliquant les deux personnages, Jacob et l'Ange. Seul un décor composé de deux arbres remplit l'espace autour des combattants. Leurs postures, tels des lutteurs s'empoignant, laissent deviner l'acharnement du combat, qui dura toute une nuit.

L'enluminure (*Fig.87*) tirée de la « Bible d'Utrecht » complète le thème par la représentation du départ du troupeau qui se dirige hors cadre, vers la droite. Un rocher sépare verticalement les deux éléments de l'épisode, et la lutte s'inscrit dans la partie gauche

Fig. 87. Anonyme, *Combat de Jacob avec l'Ange,*
(enluminure, in « Bible d'Utrecht », 1430, 6,5 x 9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek).

La représentation de l'épisode proposée par Matthias Mérian (*Fig. 88, p.207*) intègre tous les éléments déjà exprimés par Stimmer au siècle précédent. Dans un espace naturaliste, agrémenté de nombreux arbres et d'une construction semblable à un château-fort, séparé en deux parties par un arbre majestueux qui occupe toute la hauteur de l'image, s'établissent les deux actions. A gauche, se distingue la traversée du gué ; le combat se déroule en avant-plan, dans le quart inférieur droit. Les deux lutteurs se détachent du décor, attirant l'œil du spectateur. L'artiste représente le mouvement de l'ange saisissant la cuisse de Jacob.

Fig. 88. Matthias Mérian l'Ancien, *La lutte de Jacob avec l'ange,*
(gravure sur cuivre coloriée, 1625-1627, 28,4 x 21 cm, collection particulière).

Fig. 89. Antoine Van Dyck, *Jacob luttant contre l'ange,*
(dessin, plume, craie, déb. XVI[e] s., collection particulière)[423].

[423] Antoine Van Dyck (Antoon), (Anvers, 1599 – Londres, 1641), peintre, graveur flamand, peintre de cour en Angleterre après un grand succès en Flandre et en Italie.

Deux artistes du Nord, Van Dyck (*Fig.89, p.207*) et Rembrandt (*Fig.90*) ont choisi de représenter l'épisode en se limitant à la présence des deux protagonistes, excluant la scène du gué et tout autre décor. L'attention est portée sur l'empoignade entre les deux personnages, accentuant l'intensité dramatique. Le jeu des jambes est subtilement relevé, et les attitudes d'équilibre et de déséquilibre sont marqués par les positions des combattants.

Fig. 90. Rembrandt, *Jacob et l'ange,*
(huile sur toile, 1659, 137 x 116 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie).

Gravure 27 : Jacob se réconcilie avec Esaü.

L'épisode de la réconciliation entre Jacob et son frère aîné Esaü constitue le thème central de cette composition[424]. Il s'agit d'une action narrative ponctuelle, sans développement immédiat dans la composition. Cependant, la complexité de celle-ci, la multiplication des personnages, la variété du décor renforcent le sens de la réconciliation et du pardon.

Les deux frères se sont jetés dans les bras l'un de l'autre. Ils se tiennent, face-à-face, jambes écartées comme dans un pas de danse.

A gauche, Jacob est habillé simplement, en voyageur, barbu et tête nue. Il précède les gens qui l'accompagnent et qui s'approchent en venant de la gauche de l'image, certains coupés par le cadre, indiquant l'imminence de leur arrivée. C'est un défilé d'ovins et de bovins, de chameaux et d'ânes chevauchés par les membres de la famille et les serviteurs. Ils représentent le monde de Jacob, le monde des pasteurs et des nomades.

Face à son frère, Esaü est richement vêtu, en tenue de chef militaire, portant une coiffe de rubans noués, les plis de sa cape retombant abondamment sur sa ceinture. Il tient une épée dans son fourreau au côté gauche : c'est un chef militaire, qui arrive à la rencontre de son frère accompagné de quatre cents hommes. Ceux-ci sont alignés depuis le cheval vu de l'arrière, situé à l'avant-plan du bord droit. Harnaché comme celui d'un puissant, le cheval d'Esaü est en plein mouvement, la bride maintenue par un serviteur. Les autres soldats, cavaliers portant leur lance, puis fantassins, se succèdent jusqu'à l'arrière-plan.

Le paysage est dominé par une cité fortifiée, érigée sur une hauteur, présentant des bâtiments, tours, clochers, ceints d'une muraille. Ainsi placé au centre de la gravure et dominant la scène, cette forteresse constitue l'axe de la rencontre et l'image du monde béni que rejoint Jacob après son exil en terre de Mésopotamie.

[424] REAU, *op. cit.*, p. 153 : *Jacob, rentré au pays de Canaan après un long exil, s'humilie devant son frère Esaü et obtient son pardon. Les deux frères se jettent dans les bras l'un de l'autre*

Gravure 28 : Le massacre des Séchémites après le rapt de la fille de Jacob.

> *« Dina, fille de Jacob, est violée et emmenée par un fils du roi de Sichem. Pour venger*[425] *le déshonneur, les fils de Jacob exigent de tous les hommes de la tribu de Sichem de se faire circonscrire pour être admis dans leur famille. Affaiblis par la fièvre suite à la circoncision, ils sont massacrés par la famille de Jacob. »*[426]

La scène décrite dans cette gravure constitue, depuis le meurtre d'Abel par Caïn, la première scène de violence volontaire, scène de bataille et de massacre entre les hommes, dans le déroulement des gravures de Tobias Stimmer à travers l'histoire biblique. On assiste ici à un massacre de masse, précédé d'une ruse pour affaiblir les hommes, exigeant leur circoncision au motif de venger le déshonneur infligé à Dina, fille de Jacob, enlevée et violée par un fils du roi de Sichem. Tous les hommes de la cité de Sichem sont massacrés, et la cité est dévastée.

Le centre de la composition présente, occupant toute la hauteur de l'image, Dina, fille de Jacob, emmenée par Siméon, un de ses frères, représentation symbolique de la tribu de Jacob. Le déroulement de l'épisode s'organise autour de ces deux personnages. Dina avance lentement, sortant du palais du roi de Sichem comme d'un cauchemar, après avoir enjambé les premiers cadavres du massacre, à terre derrière elle. Elle paraît hagarde, le regard baissé, le ventre en avant, la tunique mal ajustée sur une robe tombant aux chevilles. Les plis d'une cape ajustée dans le dos restent dans la pénombre. Elle avance dans la posture de la femme enceinte, violée par un fils du roi, objet du déshonneur. Séparée visuellement de son frère par une colonne du palais, elle est tenue par la main de celui-ci, combattant armé, qui l'emmène hors du palais. Siméon, frère vengeur, occupe la place centrale de la composition. Il est le pivot entre le motif de la vengeance, sa sœur violée qu'il prend par la main, et la conséquence de la vengeance, le massacre des hommes de Sichem, qui occupe tout l'espace situé à sa droite, à gauche de l'image. De haute stature, élancé, vêtu en soldat, couvert d'éléments d'armure et portant un casque, en position de contrapposto, presque en figure serpentine, il donne l'illusion de mouvements multiples, avançant ses jambes l'une après l'autre, prêt à rejoindre la scène du massacre. De sa main tendue tenant son sabre, il désigne cette scène, pointant visuellement sa participation symbolique à l'action engagée par ses partisans.

Le massacre des Séchémides occupe l'espace depuis le bas de l'image jusqu'à la monumentale porte en plein cintre percée dans la muraille de la ville, se prolongeant même sur le faîte de la porte. Au premier-plan, des corps allongés de soldats blessés tentent de se redresser. Un assaillant, peut-être Lévi, autre fils de Jacob, attaque furieusement un homme au sol qui tente de se protéger avec son bouclier. Lévi tient son bras armé d'un court glaive dans sa main droite, prenant son élan par-dessus son épaule gauche, pour frapper violemment son adversaire

---

[425] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1475 : *Les passages bibliques, spécialement de l'Ancien Testament qui prescrivent légalement la vengeance, l'invoquent dans la prière et l'attribuent à Dieu, défini comme le Vengeur.*
La racine hébraïque (nqm) exprime le fait de dédommager, de répondre au tort subi en infligeant un mal.
[426] REAU, *op. cit.*, p. 153.

désarmé, placé dans l'ombre, presque mourant. Plus loin, d'autres hommes gisent au sol, dans un enchevêtrement de cadavres et d'armes jetées au sol.

Le déroulement de l'épisode se poursuit par le rapt des enfants, des femmes et du bétail de la cité. Représentés de dos, les mains liées, les femmes et les enfants suivent le troupeau de bœufs aux longues cornes, précédés des moutons, en direction de la sortie de la ville. Quelques combats au corps-à-corps se poursuivent vers la porte monumentale.

Les tailles horizontales font ressortir le sens de la lumière, alors que les tailles croisées déterminent les zones d'ombre et les accentuent selon le caractère dramatique de la composition.

Gravure 29 : Joseph vendu par ses frères.

La gravure de Joseph[427] vendu par ses frères constitue la préfiguration typologique de Jésus vendu par Judas dans le Nouveau Testament. Elle condense en une image, telle une narration continue, l'ensemble du déroulement de cet épisode biblique : la jalousie des frères, le désir de meurtre, le vente du frère, sa déportation en Egypte.

Par jalousie envers lui, capable d'interpréter les songes, les frères de Joseph complotent contre lui, et projettent de le tuer pour s'en débarrasser. L'un d'eux, Ruben, convainc ses frères de ne pas verser le sang. Alors, après l'avoir dépouillé de ses vêtements et jeté dans une citerne vide, ils décident de profiter du passage d'une caravane de marchands pour le vendre comme esclave, sur les conseils de Juda. Les marchands concluent l'affaire et emmènent leur prisonnier en Egypte.

L'action représentée dans la gravure constitue le moment précis où Joseph émerge de la citerne, tiré par ses frères à l'aide d'une corde. Dans la disposition de la composition, deux triangles de personnages s'opposent. Depuis le bord gauche, un triangle constitué du groupe des frères debout, se prolongeant vers la droite par celui qui est accroupi au-dessus de la fosse, terminé par le corps de Joseph qui en est retiré. Il s'agit d'hommes jeunes, grands, élancés, vêtus de courtes tuniques flottant au vent, portant le regard vers le paysage, au loin à droite. Les visages ne sont guère visibles, à peine esquissés. L'homme penché est vu de dos, jambes écartées en appui, aux cheveux longs autour de la tête ; il tient la corde, qui passe entre ses jambes, servant à remonter Joseph du fond de la citerne. Celui-ci émerge hors de l'ouverture, prenant appui sur sa main gauche. Il paraît plus jeune, plus frêle que ses frères, et de longs cheveux bouclés lui tombent sur les épaules. Il s'extrait de l'ouverture de la citerne et regarde tristement ses frères au-dessus de lui, ne se doutant pas du sort qu'ils lui ont réservé. Derrière lui, un chien aboie à l'arrivée de la caravane de marchands, qui se déroule depuis l'arrière-plan dans la montagne, faisant apparaître dromadaires, ânes et chevaux, ainsi que les hommes qui les encadrent. Un autre chien est visible, bondissant au centre de l'image, tandis qu'un singe est installé sur le dos du premier dromadaire du convoi.

[427] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 174 - 175 : *Fils de Jacob et de Rachel, il est l'enfant préféré de son père, car il appartient à la catégorie chère à la Bible des enfants nés de parents si âgés que leur naissance prend un caractère miraculeux. Joseph a le tort de raconter à ses frères un rêve qui manifeste avec trop d'éclat la prédilection de leurs parents pour lui. Jaloux, ses frères le vendent comme esclave. Il est emmené en Egypte, où il est jeté en prison, accusé par la femme du commandant des gardes, Putiphar, qui ne lui pardonne pas d'avoir repoussé ses avances. Cela n'empêche pas Joseph de conquérir la faveur du Pharaon et de se hisser au plus haut rang des dignitaires égyptiens.*
L'interprétation christique domine dans la littérature exégétique et dans les homélies. Joseph est trahi par ses frères, comme Jésus le fut par Judas. Il est emmené en Egypte, comme Jésus enfant lors de la Fuite en Egypte, pour échapper au massacre des Innocents. Le succès même de Joseph dans sa carrière à la cour du Pharaon préfigure le Christ sauveur du monde.

Au centre de la composition, une trouée visuelle s'ouvre vers un paysage idéalisé, en contraste avec l'idée du décor qu'inspire le désert. Des collines et des vallons se succèdent, présentant tout un décor constitué de maisons, bosquets d'arbres, de champs et de prairies, surmonté par la silhouette d'une ville.

La tension dramatique s'articule autour de ces trois éléments : la scène de Joseph retiré de la citerne par ses frères, l'arrivée de la caravane qui signifie l'angoisse et la déportation de Joseph, le cadre bucolique, sous un soleil couchant, en contraste avec l'horreur du sort de Joseph vendu comme esclave par ses frères.

Gravure 30 : Juda commet l'inceste avec sa belle-fille Tamar.

Le sujet du tabou de l'inceste a déjà été abordé dans la Bible par l'épisode de Loth et ses filles. Ici, il s'agit de l'inceste commis par Juda sur sa belle-fille Thamar, veuve du fils de celui-ci.[428] Dans les deux cas, l'inceste est présenté comme la possibilité de la procréation, de la poursuite d'une lignée (« il alla avec elle, qui devint enceinte de lui »), permettant à la femme seule, veuve de surcroît, d'obtenir une descendance capable de lui venir en aide au moment de sa vieillesse. L'inceste ne va pas de soi, il est le résultat d'une ruse de la femme, qui abuse l'homme incestueux en le trompant (« elle s'était voilé le visage »).

Sur un fond de paysage se déroulant à travers une riche campagne, la scène de la rencontre entre Thamar et Juda occupe massivement la partie gauche de l'image. Juda, personnage central, est debout, vu de dos, face à sa belle-fille. Il se déploie sur toute la hauteur de la gravure, et impose par sa haute stature. Barbu, vêtu richement, une cape aux plis multiples jetée dans le dos et dont les tailles alternées tendent à rendre les ombres, coiffé d'un bonnet et d'un turban, il se penche vers la femme assise sur le bord du chemin. En appui sur son pied droit, il présente un déhanchement surprenant et une rotation du pied gauche en équilibre incertain. Au-dessus de son épaule droite apparaît sa main, tenant bien haut son bâton.

Thamar est assise, couverte et entourée par les plis multiples de sa robe, de son voile et de son manteau. Ces nombreux plis, en ligne, en cuvette ou en rouleaux, ponctués par des tailles simulant la lumière, et les hachures croisées pour les ombres, ne laissent rien deviner des formes corporelles de la femme. Celle-ci est présentée ainsi, cachée physiquement par ses voiles, notamment celui qui lui couvre le visage ; elle est ainsi symboliquement soustraite au regard de l'homme, qui ne peut connaître sa véritable identité (« il la prit pour une prostituée »), et méconnaît donc la transgression du tabou.

Le paysage s'étage graduellement derrière les personnages, marquant une perspective par l'éloignement et le décroissement des motifs. Une grande bâtisse, à proximité immédiate, occupe l'espace situé derrière les personnages, tandis qu'un homme s'éloigne en franchissant un petit pont en dos d'âne à droite, en direction d'un paysage plus lointain, se terminant par l'esquisse d'une ville. Plusieurs éléments naturalistes sont disposés dans le décor : herbes, fleurs, buissons, arbres élevés. Un surprenant escargot est posé au premier plan, marquant la quiétude du décor champêtre.

[428] REAU, *op. cit.*, p. 153 : *Thamar, belle-fille de Juda, est veuve et sans enfant. Elle se donne à son beau-père qui la prend pour une prostituée. Il ne la reconnaît pas, car elle s'est couverte d'un voile, signe distinctif des courtisanes*

Gravure 31 : Joseph et la femme de Potiphar.

Le thème de Joseph et de la femme de Potiphar s'inscrit dans une lignée d'images grivoises, plus particulièrement de la femme éconduite.[429] La femme de Potiphar, image de la séductrice, occupe tout l'espace central de cette gravure, depuis le bord supérieur jusqu'à la ligne du bord inférieur. Telle une statue animée, son allure massive contraste avec le comportement de fuite de Joseph, qui semble réellement quitter la scène à gauche de l'image. La femme vient de se lever subitement de sa couche, à droite dans la pénombre, couverte de draps roulés et d'une tenture nouée au-dessus du lit. Vêtue d'une ample robe dont les plis s'étirent jusqu'au lit, la femme semble se précipiter vers Joseph, comme pour le retenir de sa main droite tendue. De sa main gauche, elle a saisi le manteau de Joseph, dont les plis tombent au sol, et qui constituera la preuve de la séduction dont elle l'accusera. Les gestes du bras, de la jambe gauche encore pliée en arrière, du corps penché en avant, des plis déployés de la robe, confèrent à la femme une illusion de mouvement et d'imminence de l'action. Les tailles enveloppantes des deux personnages en accentuent les formes corporelles.

Pour sa part, Joseph est en plein mouvement, quittant la scène à gauche de l'image, franchissant le seuil de la porte dans une illusion de course en avant. Sans un regard pour la séductrice, il a déjà quitté le décor de l'action honteuse.

Le décor architecturé présente l'intérieur de la maison de Potiphar, en usant d'éléments de la grammaire décorative : des colonnes, des pilastres et des chapiteaux indiquent l'aspect antiquisant de la construction.

Cette scène a inspiré Stimmer : en effet, l'artiste a réalisé des compositions différentes pour des éditions bibliques ultérieures (*Biblia Sacra*), cette gravure n'étant pas alors réutilisée.

Tobias Stimmer, figure 31.

[429] REAU, *op. cit.*, p.163 : *Joseph est vendu à Potiphar (ou Putiphar), capitaine de la garde du pharaon. La femme de Potiphar s'enflamme pour Joseph, qui était beau de corps et de visage. Elle l'attire dans sa chambre, mais Joseph s'enfuit en abandonnant son manteau entre les mains de la séductrice. Pour se venger, celle-ci accuse Joseph d'avoir voulu la violer, montrant comme preuve le manteau abandonné. Joseph est jeté en prison*.

La miniature de Petrus Comestor (*Fig.91*) met en scène une femme puissante, symbolisée par la couronne qu'elle porte sur la tête, agrippant le manteau de Joseph, personnage malingre au premier plan, qui quitte la scène tout en la regardant. Elle est assise sur un lit, ce qui indique le comportement équivoque de la femme tentatrice.

Fig. 91., Petrus Comestor, *Joseph et la femme de Potiphar*,
(enluminure, in « Bible historiale », 1372, 6,6 x 6,9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek).

Fig. 92. Rembrandt, *Joseph et la femme de Potiphar*,
(eau-forte, 1634, 9,1 x 11,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum).[430]

[430] Rembrandt Marmenszoon van Rijn, (Leyde, 1606 – Amsterdam, 1669).

L’illustration proposée par Rembrandt présente une femme étendue dans son lit, dévoilant sa nudité, voluptueuse sur les draps tombant au sol (*Fig.92, p.216*). De sa main gauche, elle empoigne le manteau de Joseph qui tente de s’enfuir. Le regard de celui-ci se détourne du lit plongé dans une douce pénombre, alors que le jeune homme apparaît en pleine lumière.

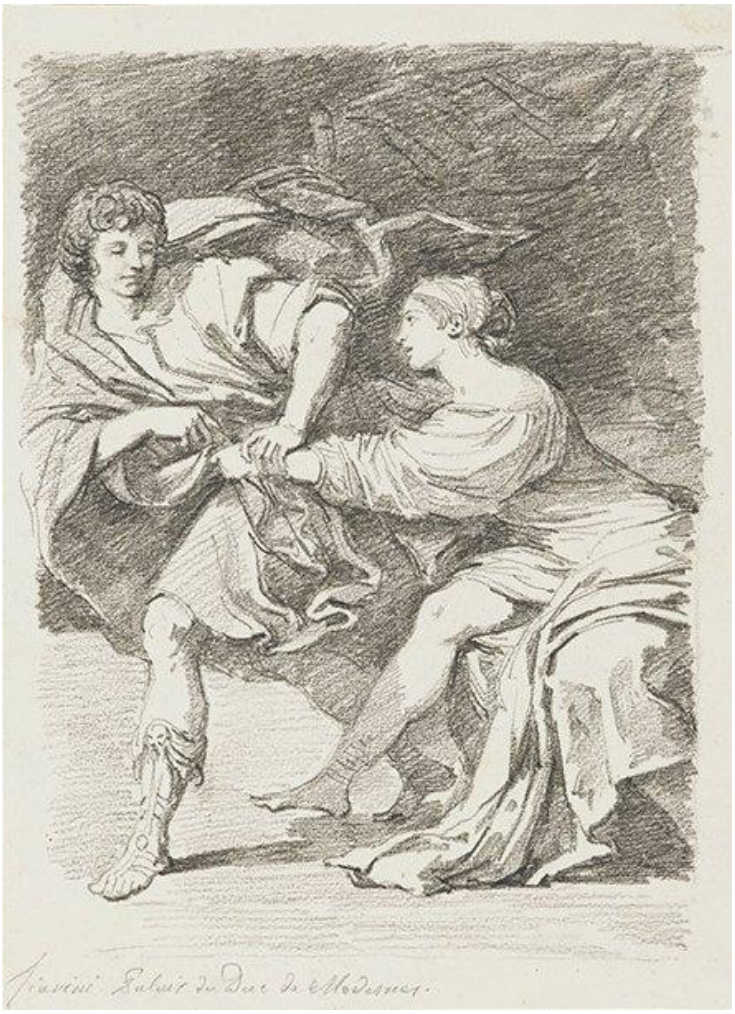


Fig. 93. Jean-Honoré Fragonard (d’après Lionello Spada), *Joseph et la femme de Potiphar*, (craie noire sur papier, 1760-1761, 45,1 x 33 cm, Pasadena, The Norton Simon Foundation).

Les deux personnages du dessin de Fragonard (*Fig.93*), dans la volonté de retenir l’objet du désir et d’empêcher sa fuite, n’est pas sans rappeler le tableau du même Fragonard intitulé « Le verrou », conservé au Musée du Louvre, conçu dans une semblable ambiance de contrainte et de laxisme, de péché et de plaisir refusé. La femme apparaît bien comme voulant retenir le jeune homme, qui se place dans une position de fuite, saisissant la main féminine pour se dégager.

Gravure 32 : Joseph interprète les rêves du pharaon.

> *« Intrigué par un rêve, le pharaon veut en connaître la signification. Informé de la clairvoyance de Joseph pour l'interprétation des songes, le pharaon fait venir celui-ci auprès de lui pour obtenir une explication. Le songe du souverain montre sept vaches grasses et sept vaches maigres, sept épis de blé pleins et sept épis vides. Joseph explique ce que représentent ces rêves : sept années d'abondance, suivies de sept années de disette. Il conseille au pharaon de constituer des réserves dans les silos. »*[431]

Le pharaon, souverain d'Egypte, assis sur son trône, constitue l'axe central de la composition. Assis au central spatial de la scène, il en est le personnage pivot autour duquel s'articule le récit. Le pharaon sépare visuellement le déroulement de l'action qui se situe à droite de l'image, du décor idéalisé qui est localisé à gauche de la même image. Le pharaon est assis dignement sur un siège surélevé, large et muni d'accoudoirs couverts par une tenture. Un dais, aux plis tombant en rouleaux, constitue la couverture du trône. Ses pieds reposent sur des coussins et sur un tapis, dont les plis s'étalent jusqu'au sol de la salle. Barbu, le pharaon porte sur sa tête une tiare, et tient dans sa main gauche un bâton à l'extrémité ouvragée, représentant un sceptre. Les plis de sa cape s'étalent depuis ses épaules jusqu'à ses genoux, présentant un pied gauche en avant. Tête penchée, la main droite en appui, il paraît songeur, inquiet du rêve qu'il vient d'exposer à Joseph. A droite de la gravure se succèdent quatre personnages, placés en frise sur deux plans, deux à deux.

A l'avant, Joseph, richement vêtu, botté et couvert d'une cape, s'adresse au pharaon, accentuant son discours par un jeu des mains levées. Il porte barbe et cheveux longs, et sa position en contrapposto lui confère une certaine aisance face au souverain. Séparé de lui, à la bordure droite de l'image, un personnage vêtu d'une longue robe, aux plis tombant sur les manches et cachant ses pieds, assiste au discours de Joseph. Sa longue robe, son capuchon, sa ceinture de corde permettent de le comparer à un moine, dont la présence auprès des puissants est courante à l'époque de l'artiste. Entre les deux personnages, mais dans un plan légèrement plus reculé, se tiennent les conseillers du pharaon, dont le plus visible porte une longue barbe et présente un vêtement composé également d'une robe tombant au sol, faisant songer à la robe de bure d'un moine.

La partie gauche de l'image constitue une scène en soi, une sorte de divertissement optique représentant un cadre domestique s'ouvrant sur le paysage de l'arrière-plan. A l'avant, un chien tourne la tête en arrière, comme pris par un besoin de se gratter, indifférent à la scène impliquant Joseph et le pharaon. Un vase ouvragé, posé sur une desserte couverte d'une nappe, constitue un effet de nature morte au centre de cet axe. La balustrade d'une terrasse, encadrée par des colonnes supportant une architrave, sert de décor à deux personnages vus de dos, un homme et

[431] REAU, *op. cit.*, p. 166.

une femme, appuyés à cette balustrade et portant leur regard vers la campagne qui se déroule à l'arrière de la composition, thème probablement emprunté à la peinture flamande *(Fig.94)* dont Stimmer nous indique par là sa possible connaissance, acquise par la diffusion des estampes.

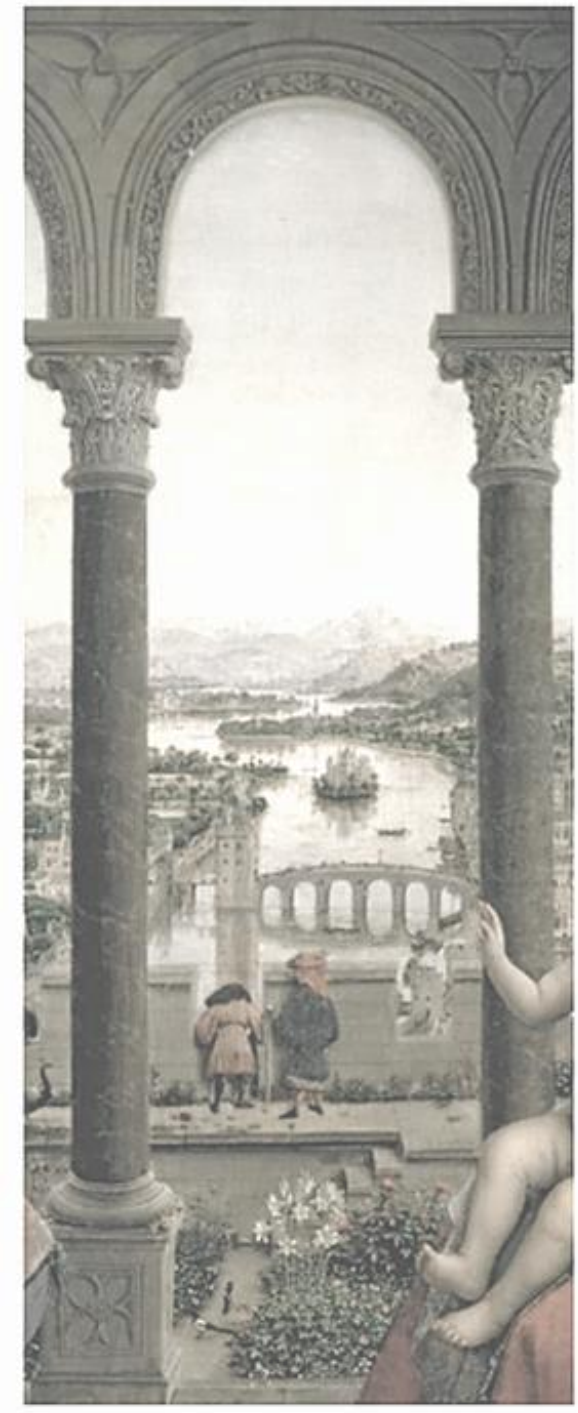


Fig. 94. Jan Van Eck
La Vierge du chancelier Rolin
(huile sur bois, détail, c.1435, Paris, Musée du Louvre).

Gravure 33 : Jacob envoie ses fils en Egypte.

La disette qui frappe l'Egypte atteint également le pays de Jacob. Celui-ci apprend que les réserves de blé en Egypte permettent d'éviter la famine. Il décide d'envoyer ses fils y acheter de quoi survivre.

La gravure condense en une image le déroulement du récit, de la décision de Jacob à l'envoi de ses fils en Egypte, au départ de ceux-ci pour leur expédition lointaine. La partie droite de la gravure représente la scène de l'envoi et du départ. Cette scène s'articule autour de la figure tutélaire de Jacob, père de la tribu, vieillard vénérable, qui se tient au milieu du groupe de ses fils. Soutenu par le plus jeune, Benjamin, il s'adresse aux hommes vaillants debout face à lui. Courbé sous le poids des ans, portant une longue barbe, il est vêtu d'une tunique tombant au sol, présentant des plis tubulaires. S'appuyant sur sa canne, il semble avancer péniblement pour accompagner de quelques pas ses fils sur le départ.
Face à lui, deux de ses fils, symbolisant l'ensemble du groupe, font leurs adieux. Le personnage central, axe de la composition, est vu de dos, esquissant les premiers pas vers son voyage : jambe droite en flexion, il quitte la scène des adieux. Vêtu pour le voyage, une gourde en bandoulière, il tient son bâton dans la main gauche. Entre lui et Jacob, un autre homme se détache, portant un bonnet sur la tête. Il tient dans ses bras un enfant qui s'agrippe à lui avant le départ et qu'il remet à sa mère, cachée par Jacob. Le groupe de personnages en frise horizontale constitue la représentation de la famille de Jacob, depuis le patriarche jusqu'à ses fils, leurs épouses et les enfants. Jacob est suivi visiblement par les femmes de la tribu, portant les enfants, se rangeant dans la sphère domestique représentée par l'entrée de la maison.

Le paysage s'étage dans la partie gauche de la gravure, déroulant le départ de la troupe des fils de Jacob en partance pour l'Egypte. A l'avant, un chien, vu de dos, bondit pour accompagner la marche de la troupe. Plus loin, constituant un premier effet d'éloignement, un homme avance, saisi en plein mouvement, jambe droite en flexion, tenant son bâton de marche à la main droite. Il jette un regard en arrière, vers la maison qu'il a quittée, vers la sécurité du foyer dont il se détache visuellement pour accomplir le voyage. Chapeau sur la tête, les plis de son manteau tombant dans le dos, il porte son bagage sur son épaule gauche. Sa tête, dans l'ombre, met en valeur le contraste de la lumière du jour. Au second plan, les deux personnages marchent d'un bon train, s'éloignant sur le chemin. Puis, plus loin, la caravane, avec son lot d'ânes bâtés, fait route vers le fond du décor, où apparaissent les silhouettes de quelques constructions juchées sur des promontoires. Deux clôtures de lattes alignées constituent des obstacles visuels, destinés à créer l'illusion de l'étagement de la perspective du paysage.

Gravure 34 : La deuxième rencontre de Joseph avec ses frères.

La deuxième rencontre entre Joseph et ses frères se déroule dans le palais du dignitaire égyptien qui ne s'est pas encore fait reconnaître par ses frères.

Joseph est un personnage important, qui s'approche et s'adresse à ses frères. Grand, majestueux, il occupe la place centrale de l'emplacement surélevé à droite de l'image. Coiffé d'un chapeau entouré de rubans et de bijoux, couvert d'une lourde cape aux plis exubérants et dont la traîne est tenue derrière lui par un serviteur, parés de bijoux ouvragés à figuration animale, aussi bien à l'épaule qu'au genou, il s'avance vers ses visiteurs qu'il salue d'un geste ample de la main. Un écuyer, porteur de son épée, se tient à distance respectueuse derrière lui, au bord du cadre de l'image.

Face à Joseph, en total contraste par leur attitude de peur et de soumission, le groupe des frères se positionne en déposant les cadeaux et offrandes destinés au représentant du pharaon. Les cinq premiers, à l'avant du groupe, sont représentés à genoux, craintifs et soumis. Les suivants sont relevés, voire debout, et tous présentent paniers ou récipients. Les plis des vêtements se recouvrent, joignant les personnages dans un ensemble de têtes, de corps et de membres emmêlés. Certains sont barbus, d'autres présentent un visage lisse. Mais le sentiment qui domine dans ce groupe est bien la soumission et la crainte face au personnage puissant d'Egypte.

La scène se déroule à l'intérieur d'une salle du palais, et seule la trouée visuelle d'une fenêtre permet d'apercevoir, à l'arrière-plan à gauche, un bâtiment circulaire à colonnade surmonté d'une coupole, figurant une touche d'exotisme oriental. Des éléments architectoniques apportent solennité et grandeur au cadre : colonnes, pilastres, entablements, piliers, remplissent le décor. Un chien, assis au centre, assiste à la scène ; tel un admoniteur, il fixe le spectateur par son regard porté entre les deux scènes. La volonté de marquer la perspective est indiquée par le dessin du carrelage au sol, sous les pieds de Joseph. Ce procédé, utilisé par Stimmer, lui permet de montrer sa maîtrise des règles de la perspective linéaire, dont il a pu avoir connaissance par les travaux de Dürer. La gravure comporte, située sous la représentation du chien, la marque du monogramme de Tobias Stimmer, indiquant la probable exécution de la gravure sur bois par le maître lui-même.

Gravure 35 : La coupe de Joseph retrouvée dans le sac de Benjamin.

> *« Joseph met à l'épreuve ses frères après qu'ils eurent acheté du blé en Egypte. Les soldats lancés à leur poursuite trouvent dans le sac de Benjamin, le plus jeune, la coupe en argent que Joseph y avait fait cacher. Ils reviennent à la ville avec Benjamin. »*[432]

La gravure représente la découverte de la coupe cachée dans le sac de Benjamin ; elle condense également, à côté de l'action principale du récit, l'avant et l'après de la découverte.

A gauche, les soldats lancés à la poursuite des frères de Joseph quittent la ville et interceptent le convoi. Un cheval cabré et son cavalier, au bord gauche de l'image, rappellent le thème de la poursuite. Le groupe central présente les soldats, qui ont rattrapé les voyageurs : un cheval est retenu par son cavalier, un soldat accroupi, jambe droite en avant, fouille les bagages, tandis que leur chef brandit la coupe en argent de Joseph, qu'il a retirée du sac de Benjamin. Ce soldat est vu de dos, constituant le pivot de la composition. Vêtu en soldat à l'antique, portant armure, casque et épée, il se redresse en s'adressant aux frères autour de lui. Ceux-ci lèvent les mains au ciel, se lamentant sur leur mauvais sort.

Au centre, Benjamin, le plus jeune des frères, est saisi au bras par le soldat. Alors que tous les autres personnages sont en mouvement, Benjamin seul reste statique, une main derrière sa tête, dans l'incompréhension de ce qui lui arrive.

Le déroulement du récit se poursuit à droite : les autres frères vont suivre Benjamin, et retourner avec lui à la ville. Ils chargent les ânes et se remettent en route.

Les tailles enveloppantes du tracé des sacs des voyageurs accentuent le volume de ces sacs, remplis des cadeaux donnés aux frères pour leur retour.

[432] REAU, *op. cit.,* II-1, p. 168.

Gravure 36 : Joseph à la rencontre de son père.

Joseph s'est fait reconnaître de ses frères. Il les invite à s'installer définitivement en Egypte et fait chercher son père Israël (Jacob). Ils se rencontrent en Goshen.

La composition illustrant la rencontre de Joseph avec son père est scindée en deux parties, selon l'axe médian vertical. A gauche, sur un fond de paysage champêtre, composé de collines agrémentées de bouquets d'arbres, se tiennent deux groupes de personnages. A gauche, arrive l'escorte de Joseph, où se distingue un soldat tenant le mors du cheval richement caparaçonné de Joseph, accompagné par un chien. D'autres soldats sont cachés par le cheval, qui pénètre dans l'image, laissant deviner la suite d'une escorte importante.

Au plan médian, les deux chevaux d'un chariot arrêté s'ébrouent sous l'œil du cocher, qui tente de jeter un regard sur la scène qui se déroule derrière lui. Le chariot arrêté constitue la toile de fond de la scène des retrouvailles, qui occupe l'espace situé à droite. A peine descendu de son cheval, Jacob est saisi par son fils Joseph qui l'embrasse. C'est un vieil homme, à la longue barbe, paraissant voûté par le poids des ans et fourbu par la fatigue du voyage. Il est habillé d'un long manteau aux manches à crevés, la tête couverte par un turban cachant le haut du visage. Vu de trois-quarts dos, en position statique, il fait face à son fils.

Joseph saisit son père dans un geste très dynamique, en appui sur sa jambe gauche en avant, la jambe droite à peine posée au sol, signifiant son impatience à se jeter dans les bras de son père. Sa tête est cachée par celle de son père, seul le sommet de son crâne est visible. Ses mains empoignent le buste du vieillard, dans un geste faisant mouvoir les plis de son vêtement.

A droite, en retrait des deux personnages principaux de l'épisode, trois hommes se regardent. Ce sont des voyageurs, tenant à la main leur bâton de marche, et vêtus de vêtements plus courts et plus adaptés à la marche. Celui du centre de ce groupe désigne de la main gauche Joseph et son père, à la manière d'un personnage admoniteur. Ils sont suivis par le cortège des Hébreux, composé de chariots, dont trois sont visibles, tirés par des ânes ou des chevaux. Le cortège s'étire sur un chemin sinueux, jusqu'à l'arrière-plan.

Une lumière de plein jour, venant de la gauche, anime la scène par des jeux d'ombres portées, attirant ainsi l'attention du spectateur sur le déroulement de la scène des retrouvailles au centre de l'image.

Gravure 37 : Jacob bénit les fils de Joseph.

Sur son lit de mort, Jacob bénit les deux fils de Joseph en croisant les bras. Le vieillard pose sa main droite sur la tête d'Ephraïm, le plus jeune, et la main gauche sur la tête de Manassé, l'aîné.[433]

Les personnages principaux de cet épisode occupent la partie droite de la composition : Jacob (dit « Israël »), Joseph et ses deux fils. Jacob est allongé sur son lit, recouvert d'une couverture formant de nombreux plis et tombant jusqu'au sol. Son buste est soutenu par plusieurs coussins, mettant ainsi sa tête au niveau de celle de Joseph. Coiffé d'un simple bonnet, sa longue barbe étalée sur sa poitrine, il avance ses bras découverts et décharnés vers les deux fils de Joseph, à genoux l'un à côté de l'autre sur un petit banc, à côté du lit. Jacob pose ses mains sur leur tête pour les bénir, « en croisant les mains ». Par ce geste, la main droite, en principe réservée à l'aîné, bénit Ephraïm le cadet, alors que la main gauche se porte sur Manassé, l'aîné. Joseph s'est approché du lit, son geste de marche est attesté par son pied gauche en avant, comme s'il agissait par précipitation. Tenant la main gauche de son père, tente-t-il d'inverser le croisement des mains ? Ou est-ce lui qui s'est précipité pour effectuer ce croisement et favoriser le cadet ? Joseph apparaît comme un personnage important, aux vêtements chamarrés et portant de nombreux bijoux, notamment dans sa coiffure. Regardant son père, son visage n'est pas visible, si ce n'est une courte barbe pointant en avant.

Dans la partie gauche de la gravure se tiennent trois personnages au plan médian. Un homme et une femme, tête recouverte d'un voile, suivent la scène de la bénédiction. Placés derrière Joseph, il s'agit probablement des serviteurs qui l'accompagnent.

Devant la table, une femme, tête couverte et à l'ample robe tombant presque jusqu'au sol, examine le contenu d'un vase qu'elle tient dans sa main droite, le couvercle dans la main gauche. Tête penchée vers la table, son geste lui permet de sentir le contenu du vase, dans lequel elle semble plonger le nez. Cette table est placée en avant, sur une surprenante estrade circulaire débordant du cadre. Portée par d'aussi surprenants pieds de volatiles munis de serres, cette table tripode est recouverte d'une épaisse nappe retombant sur les côtés. De la vaisselle y est disposée, coupes et vases. Sous la table apparaissent également deux récipients de formes différentes. Dans l'angle inférieur gauche, un chien assis semble se désintéresser totalement de la scène, regardant vers le fond du décor.

Une femme voilée, probablement une servante, s'approche en gravissant un escalier, tandis que deux personnages s'entretiennent dans un espace semblable à l'atrium d'un palais.

A l'angle supérieur gauche, un décor architecturé présente des colonnes cannelées ; un entablement également surmonté de colonnes laisse deviner la grande hauteur du bâtiment.

---

[433] REAU, *op.cit.* II-1, p.169 : *La scène a longtemps bénéficié d'une grande popularité : Ephraïm personnifie les Gentils (non juifs) et Manassé le peuple juif. Jacob, en croisant les mains, substitue la Nouvelle à l'Ancienne Alliance, l'Eglise à la Synagogue.*

Gravure 38 : Jacob bénit ses douze fils.

Le personnage principal de cette scène est Jacob, attendant la mort.[434] Il est couché sur son lit, le buste relevé et soutenu par des coussins, le bas du corps recouvert par le drap qui se déroule jusqu'au sol en de nombreux plis froissés. Les membres découverts, Jacob est coiffé d'un bonnet. Il porte une longue barbe, que l'on a aucune peine à deviner parfaitement blanche. Vieillard exténué, il s'adresse à ses fils pour la dernière bénédiction. Au-dessus de Jacob, une grande tenture, débordant le cadre supérieur de l'image, retombe en plis en rouleaux autour de lui.

Les fils de Jacob sont rassemblés au pied du lit, en un groupe compact, dans lequel on peut dénombrer neuf têtes visibles, placées en frise, dans une parfaite isocéphalie. La plupart d'entre eux sont barbus, aux cheveux longs ou bouclés, ils portent des vêtements variés, tunique ou pourpoint sur des bas ou des pantalons peu ajustés. Les plis sont tombants, formant en contraste des zones d'ombres et de lumière. Au sol, l'alignement des pieds fait apparaître des postures de contrapposto, un seul des personnages est campé sur ses deux pieds posés à plat sur le sol. Tous les fils de Jacob sont présents, entourant leur père pour sa dernière bénédiction, dans une ambiance de gravité suggérée par l'immobilité des personnages et la pénombre dominant la scène.

A droite, débordant du cadre, un personnage richement vêtu prend appui, de la main gauche, sur une table recouverte d'une nappe. Coiffé d'un turban, il retient, de la main droite, les plis en étoile de sa robe bordée de fourrure au bas. Un manteau, également bordé de fourrure, lui couvre les épaules. Non identifié formellement par le texte biblique, ce personnage, placé en dehors du groupe, ne semble pas appartenir à la fratrie et peut constituer un lien entre la scène qui se déroule autour du lit et le monde extérieur. A gauche, presqu'en arrière-plan, surgit une femme, une servante peut-être. Elle représente le seul élément en mouvement, débouchant de l'extérieur sous un porche en plein-cintre, et découvrant la scène de la bénédiction. Au sol, des lignes de carrelage constituent une esquisse de perspective, dirigeant le regard vers les mains de Jacob.

[434] REAU, *op. cit.,* II-1, p. 170 : *Avant de mourir, Jacob rassemble ses douze fils, chefs des douze tribus d'Israël. Il leur prédit ce qui leur arrivera par la suite.*

❖ L'Exode.

> *« Va maintenant, fais sortir d'Egypte mon peuple, les fils d'Israël » (Ex. **3**, 10). Telle est la mission confiée à Moïse par le Dieu de son père, qui lui est révélée lors de l'épisode du Buisson ardent, au mont Horeb. »*[435]

L'Exode signifie *sortie* ou *départ*. Le Livre de l'Exode est constitué de quarante chapitres, de la sortie des Juifs d'Egypte sous la conduite de Moïse à l'Alliance du peuple avec son Dieu. Ce sont quatorze gravures qui illustrent le récit de l'Exode et le début de la traversée du désert.

> *« Dans le contexte biblique, c'est bien de la sortie d'Egypte des fils d'Israël qu'il s'agit, et de leur véritable départ dans l'Alliance de leur Dieu, en même temps que dans l'histoire des peuples.*
>
> *Nul ne saurait dire ce que fut exactement cet Exode, terme qu'il faut entendre non seulement de la « sortie d'Egypte », mais de la longue marche ainsi commencée et qui allait tirer le « peuple saint d'Israël » des errants échappés à la tyrannie de pharaon.*
>
> *Le Livre de l'Exode fait suite à la Genèse. Partie essentielle du recueil appelé « Loi » ou « Pentateuque », il est, par sa présentation et son contenu, en rapport étroit avec les autres livres de cet ensemble.*
>
> *On distingue deux parties principales dans l'ouvrage tel qu'il nous est parvenu. L'une traite des événements qui mènent les Hébreux, des rives du Nil jusqu'au « désert du Sinaï », où se dresse la « montagne de Dieu » : le temps de la servitude sous le joug égyptien, la sortie d'Egypte, la marche jusqu'au mont de l'Alliance. L'autre partie traite de l'Alliance divine conclue au Sinaï : faits et contenus de cette Alliance, organisation du culte de Yahvé, infidélité d'Israël et renouvellement de l'Alliance, exécution des ordres reçus en vue de la célébration du culte dans le sanctuaire. »*[436]

[435] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 131.
[436] GERARD, *op. cit.*, p. 370 à 376.

Gravure 39 : Moïse confié aux eaux du Nil.

> *« Inquiet de la prolifération du peuple hébreu, le pharaon donne l'ordre de noyer tous les enfants mâles dans le Nil. La mère de Moïse, Jochabed, refuse de sacrifier son fils. Elle le dépose dans une corbeille qu'elle place dans les roseaux des berges du Nil. »*[437]

La présente gravure constitue l'accès au Livre de l'Exode, première illustration du déroulement historique du peuple hébreu en marche vers la Terre Promise. La composition condense l'ensemble du récit de Moïse[438] confié aux eaux du Nil : la concordance typologique du massacre des enfants mâles du peuple juif, préfiguration du massacre des Innocents à Bethléem, le désespoir des mères des enfants tués, la tentative effectuée par la mère de Moïse pour sauver son fils. Sur fond de décor urbain, constitué d'alignements de maisons aux toits pentus, d'une succession de hautes tours, de murailles s'étageant le long d'un fleuve franchi par des ponts, se déroule la mise en scène macabre du sort des enfants. L'intensité dramatique s'exprime aussi bien par les attitudes des mères éplorées et le tumulte des troupes de soldats que par la multiplication des lieux du massacre. Au premier-plan, trois femmes, à genoux sur la berge, pleurent sur les cadavres des enfants. Le personnage féminin central de ce groupe est représenté comme portant tout le désespoir des mères : cheveux défaits, elle se lamente en se tenant la tête, le corps de son enfant entre ses jambes. Les tailles serrées accentuent une ombre funeste sur son visage. Ses deux compagnes l'encadrent, prises également dans des gestes expressifs de lamentation, mains levées pour l'une, visage caché dans ses mains pour l'autre. Elles sont là, à genoux au bord du Nil, à la surface duquel on distingue les remous des corps jetés à l'eau et emportés par le courant.

Alignée horizontalement au second-plan, la structure de la ville présente la rive opposée du fleuve, soumise à une grande agitation de personnages disposés en frise. D'autres enfants sont exécutés et jetés à l'eau. La même scène se reproduit en contrebas de la muraille bordant le fleuve, sur le pont qui l'enjambe, sur la rive située à droite de l'image. L'horreur, figurée par l'agitation des personnages (les mères) aux bras levés, accentue la dramatisation de cet enchaînement de scènes de carnage. Un seul personnage, Jochabed, mère de Moïse, semble échapper à l'agitation généralisée. Assise au sol au bord du fleuve, à droite de l'image, elle a déposé son fils dans une corbeille qui s'éloigne doucement de la rive. Mains jointes, elle regarde derrière elle vers le fleuve, face à une femme aux cheveux voilés, qui lève les mains en signe d'imploration. Le décor urbain est posé comme représentation de la ville du pharaon au bord du Nil. Pourtant, on n'y découvre ni éléments architecturaux antiquisant, ni exotisme du décor. La représentation fictive d'une ville suisse, au bord d'un fleuve ou d'un lac, correspondrait plus exactement à la figuration de la composition.

---

[437] REAU, *op. cit.* II-1, p. 180.

[438] DUCHET-SOUCHAUX, Pastoureau, *op. cit.*, p. 214 : *Né en Egypte où les Hébreux sont réduits à la servitude, Moïse est sauvé du massacre des enfants juifs par la fille du Pharaon qui le découvre dans une corbeille sur le Nil.*

Gravure 40 : Moïse et le buisson ardent.

Dieu se manifeste dans le Buisson Ardent[439] à Moïse, auquel un ange[440] ordonne de se déchausser[441]. Moïse ne voit pas Dieu, car Dieu est invisible. Mais il l'entend s'adresser à lui. Sur l'injonction de l'Ange, Moïse retire ses sandales pour s'approcher du lieu où brûle le Buisson Ardent, signe de la Présence Divine.

Réfugié dans le désert, Moïse mène son troupeau, lorsqu'il est confronté à un phénomène surnaturel. Il s'approche du feu émis par un buisson qui ne se consume pas. A cette étape, Moïse n'a pas encore connaissance de la présence du Dieu de ses pères, il ne sait pas qu'il sera, lui Moïse, celui qui conduira le peuple hébreu en dehors d'Egypte.

La gravure représente Moïse enlevant ses sandales. Il est assis au sol, au premier-plan à droite. C'est un jeune homme musclé, portant des cheveux longs couvrant la nuque. Il est vêtu simplement, son manteau est tombé au sol derrière lui, formant des plis aux reflets contrastés. Penché en avant, Moïse retire sa sandale gauche, son autre sandale est posée devant lui. Son bâton de berger, à l'extrémité en forme de petite fourche, est calé sous sa jambe. Il porte son regard vers le buisson, dans une attitude de dialogue.

Dans la partie gauche de l'image, en second-plan, se distingue le *Buisson ardent*, sous la forme de plusieurs troncs assemblés, surmontés par la *flamme de feu* signifiant l'apparition de *l'Ange de Yahvé*. La fumée se dégage du feu et remplit le ciel, laissant luire les rayons lumineux de la présence divine, dans l'angle supérieur gauche. Cette lumière crée, par le jeu des tailles et les contrastes, une zone d'ombre au milieu des troncs du buisson, renforçant la zone de lumière au ciel.

A gauche au premier-plan, ainsi qu'à droite en arrière de Moïse, paissent paisiblement les animaux du troupeau. Les brebis, à gauche, sont représentées de face, de profil et de l'arrière, suggérant ainsi un effet de profondeur. A l'avant de la scène, un chien se gratte l'oreille avec sa patte arrière, introduisant un effet presque trivial. A droite, d'autres animaux se tiennent immobiles, devant la représentation d'un décor idéalisé, constitué d'éléments propres à un paysage alpin, montagnes, lac, ville au lointain.

---

[439] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 66 : *Moïse parvient, en faisant paître son troupeau, à l'Horeb, la montagne de Dieu. Là, l'ange du Seigneur lui apparaît dans une flamme, au milieu d'un buisson… L'ange ordonne à Moïse de se déchausser devant ce buisson qui brûle sans se consumer.*

[440] D.E.B. : *L'apparition de l'Ange de Yahvé (le messager du SEIGNEUR) à Moïse, lors de sa vocation à la montagne de Dieu, eut lieu sous la forme d'un feu brûlant dans un buisson, qui ne se consumait pas.*

[441] REAU, *op. cit.,* II-1, p. 185.

Gravure 41 : Moïse et Aaron chez le Pharaon.

Proscrit pour avoir tué un officier égyptien qui maltraitait un ouvrier hébreu sur un chantier, Moïse, réfugié au pays de Madian, reçoit la révélation divine lors de l'épisode du « Buisson Ardent ». Dieu lui commande de délivrer le peuple des Hébreux pour le conduire hors d'Egypte vers la Terre Promise. Moïse et son frère Aaron, après avoir convaincu les Hébreux du dessein de Yahvé, sollicitent l'accord de Pharaon en vue du départ de leur peuple vers le désert, afin d'y honorer leur Dieu. Pharaon les reçoit en son palais, entouré de mages et de magiciens. Aaron, tenant son bâton, adresse sa supplique à Pharaon, qui s'entretient avec ses magiciens. Moïse se tient en retrait derrière son frère. Grâce à son bâton qui se change en serpent et qui dévore les serpents issus des maléfices des magiciens, Aaron, porte-parole de Moïse, obtient l'accord de Pharaon.

La gravure relate l'épisode de la première entrevue de Moïse et Aaron avec Pharaon. Incluant des éléments de la deuxième rencontre (présence des mages), cette image marque la durée de l'entretien, débutant par la déférence des deux Hébreux, respectueux du souverain ; celui-ci semble les écouter avec une certaine lassitude qui l'amènera, en fin de l'épisode, à refuser la supplique des deux demandeurs.

La composition de la scène présente un groupe de sept personnages dans la partie droite de l'image. Pharaon est assis sur un siège surélevé posé sur une estrade. Il est coiffé d'un turban surmonté d'un plumeau. Les autres personnages, mages et magiciens, sont également coiffés d'un turban, désignant ainsi le contexte oriental. A la gauche de ce groupe, debout, se tiennent Moïse et Aaron, tête-nue.

A gauche de l'image, séparé du groupe entourant Pharaon, un soldat, vêtu à la mode romaine antique et tenant une lance en main, s'appuie sur une colonne, en position de contrapposto. Cet espace dégagé montre, en avant-plan, un chien se grattant, face au spectateur, rappelant le chien de la gravure précédente. Ce vide permet d'apercevoir le décor architecturé placé à l'arrière-plan de la scène. Ce décor est composé de colonnes cannelées et d'amples tentures plissées. Derrière le groupe de personnages, un pilier, surmonté d'une arcature, sépare le décor en son milieu et dévoile l'arrière-plan à gauche, qui laisse découvrir un paysage urbain, composé d'un grand édifice avec colonnes, chapiteaux, frontons et terrasses. Des personnages vont et viennent dans ce décor, et un homme enturbanné comme Pharaon, descend un escalier. Des murailles et une ville sont visibles au loin.

Les principaux protagonistes de la scène, Moïse, Aaron et Pharaon, présentent des postures dynamiques, figurant le mouvement : Moïse s'avance, tout comme Aaron, prêt à jeter son bâton au sol. Pharaon, tout en étant assis, est dans une gestuelle de déhanchement en avant, main levée, s'adressant aux requérants. Leurs vêtements sont amples, aux drapés retombants.

Selon l'ordre de Yahvé, Aaron jette son bâton au sol devant Pharaon. Le bâton se transforme en serpent. Les magiciens d'Egypte firent de même avec leurs bâtons. Mais le serpent issu du bâton d'Aaron engloutit les serpents des magiciens. Moïse préfigure, selon la typologie, le

Christ et Saint Pierre, le Sauveur et le Prince des Apôtres. Moïse porte les deux rayons lumineux au front, constituant ses attributs.

Moïse et Aaron sont des personnages âgés, selon les attributions de la Bible : Aaron est âgé de 83 ans, Moïse de 80 ans lors de l'entretien avec Pharaon. Aaron est le « porte-parole » de Moïse. Ce dernier est choisi par Yahvé pour libérer les Hébreux asservis en Egypte. Aaron seconde Moïse dans cette tâche.

Gravure 42 : Le bâton d'Aaron changé en serpent.

Le pharaon reçoit Moïse et Aaron dans son palais, dans un vaste espace ceint d'arcades supportées par des colonnes et des piliers, tel un péristyle.[442]

Le pharaon est installé sur son trône, juché sur une estrade couverte par un baldaquin, au sommet de colonnettes sculptées formant un alignement de cariatides. De grandes tentures drapent les balustrades qui entourent le trône dans une formation de plis complexes, signifiant ainsi la richesse et la magnificence du pharaon. Celui-ci porte une longue barbe ; il est coiffé d'un turban à plusieurs niveaux, orné de perles et de pierreries. Son corps est entièrement recouvert par une lourde cape chamarrée.

Le trône du pharaon est entouré par de nombreux personnages : courtisanes, mages, enchanteurs. L'un d'eux se tient en avant de l'édifice du trône : vêtu d'une longue robe couverte d'un surplis, un bonnet retombant derrière sa tête, il lève la main droite, index pointé, pour attirer l'attention du pharaon sur le prodige du serpent qui se tord à ses pieds. Les autres personnages s'émerveillent et se poussent pour voir de plus près.

A gauche, faisant face au pharaon, Moïse et Aaron se tiennent respectueusement à distance. Ils sont âgés, à la longue barbe, portant des vêtements de voyage. En retrait derrière Moïse, Aaron a jeté son bâton au sol ; il s'est changé en serpent. Maintenant son vêtement de la main droite, Moïse s'adresse au pharaon, désignant lui aussi le prodige du bâton d'Aaron changé en serpent, qui dévore les serpents des mages du pharaon.

A l'avant de la scène, au bord inférieur du cadre, se tiennent deux petits chiens, apportant une note décorative et fantaisiste à la pompe de la réception royale.

[442] REAU, *op. cit.* II-1, p. 188 : *Moïse et son frère Aaron retournent chez le Pharaon pour lui demander à nouveau la liberté pour le peuple hébreu. Ils accomplissent le prodige du bâton changé en serpent. Les magiciens du pharaon font de même avec leur bâton, mais celui d'Aaron engloutit tous les autres serpents*

Gravure 43 : Les dix plaies d'Egypte - l'invasion des grenouilles.

Pour briser la résistance obstinée du pharaon, Yahvé déchaîne sur l'Egypte les Dix Fléaux.[443]

- *Premier fléau : l'eau du Nil est changée en sang*
- *Deuxième fléau : l'invasion des grenouilles*
- *Troisième fléau : la poussière changée en moustiques*
- *Quatrième fléau : l'invasion des taons*
- *Cinquième fléau : la peste des bovins*
- *Sixième fléau : les Egyptiens sont couverts d'ulcères et de pustules*
- *Septième fléau : la pluie de grêle*
- *Huitième fléau : l'invasion des sauterelles*
- *Neuvième fléau : d'épaisses ténèbres sont provoquées par un vent de sable*
- *Dixième fléau : la mort de tous les premiers-nés des Egyptiens.*

Cette gravure représente le deuxième fléau envoyé par Yahvé (l'invasion des grenouilles). Les grenouilles envahissent les maisons et dévorent les victuailles.

Dans le cadre luxueux du palais royal, le pharaon assiste impuissant à l'invasion des grenouilles. Il est assis au bord droit de l'image, sur un siège décoré. Il est vêtu luxueusement ; il est barbu et porte un haut turban sur la tête. Sa main droite est appuyée sur la table recouverte d'une longue nappe. Les grenouilles s'accrochent à la nappe, grimpent sur la table et dévorent la nourriture du souverain.

Le pharaon est entouré d'un groupe de courtisans. Au centre, un personnage âgé, portant une longue barbe et vêtu d'un ample manteau, écarte les bras comme s'il pouvait ainsi écarter les grenouilles de la table. Un autre personnage est visible à la droite du pharaon, peut-être un militaire de haut rang coiffé d'un casque.

A gauche, un personnage en *contrapposto*, main droite sur la hanche, s'appuie sur la base d'une colonne. Etranger à la scène, il semble jeune, cheveux bouclés, vêtu d'une courte jupe et d'une chemise échancrée. Il est vu de dos, tel un personnage-repoussoir s'intercalant entre l'invasion des grenouilles et le spectateur.

Le riche décor est constitué d'une colonnade aux bases massives, de chapiteaux au sommet des pilastres, de caissons au plafond et d'amples draperies entourant le siège du pharaon. Le personnage du premier-plan, à gauche, semble capter la lumière, plongeant ainsi les personnages du second-plan, derrière le pharaon, dans une sorte de pénombre.

[443] REAU, *op. cit.* II-1, p. 189.

Gravure 44 : La célébration de la Pâque.

La scène représentée ne constitue pas seulement un épisode narratif de l'histoire biblique. Il s'agit notamment de la représentation d'un rite imposé par la loi de Moïse pour la célébration de la Pâque[444]. La première Pâque se déroule la nuit précédant le départ du peuple hébreu hors d'Egypte. Cette célébration sera reprise alors chaque année en commémoration de la sortie d'Egypte. Selon les directives du Seigneur, Moïse définit le rituel représenté.[445]

Devant un décor de piliers et de colonnes, au mur percé d'une profonde ouverture en plein cintre, la famille est réunie autour de la table du repas. Couverte d'une nappe, cette table, au piétement massif et ouvragé, accueille les convives. Il n'y a aucun siège, tous mangent debout, en tenue de voyage, prêts à se mettre en route, le bâton de marche à la main, selon la prescription de Moïse. Trois hommes sont coiffés d'un bonnet, une femme porte une coiffe avec un large voile. Les tuniques des hommes sont courtes, laissant les jambes libres pour la marche. Les positions de jambes de certains personnages, suggérant l'imminence du mouvement, contrastent avec les poses immobiles des trois personnages placés en arrière de la table. Au centre, le maître de maison est penché au-dessus de la table ; tendant la main vers le plat contenant l'agneau rôti, il assure le respect du rituel défini par les instructions divines.

Peu de lumière dans cette scène : les tailles entrecroisées, reprises dans tous les plans, rejettent l'ensemble des personnages et du décor dans une pénombre simulant la nuit tombée. Seul, le personnage placé à droite, au premier-plan, ainsi que le carrelage figuré au sol en avant de la table, semblent attirer le peu de lumière.

---

[444] D.E.B., p. 965 : *Le rituel de la Pâque est celui d'une fête de pasteurs. Elle est célébrée sans mention de sanctuaire, de prêtre ni d'autel, avec une victime prise du troupeau, rôtie au feu, mangée avec un pain non levé et les herbes du désert, en tenue de bergers prêts au départ. Elle est célébrée la nuit, quand on n'a plus soucis du troupeau, et à la pleine lune du printemps, au moment où le petit bétail (brebis et chèvres) met bas et où on se met en route pour les pâturages d'été : moment décisif et plein de dangers personnifiés par le « destructeur », et c'est pour se préserver de ses coups que l'on oint de sang les portes des maisons (primitivement les piquets des tentes).*

[445] REAU, *op. cit.* II-1, p. 190 : *Dieu ordonne aux Israélites de se préparer au grand départ en sacrifiant l'agneau pascal. Il leur prescrit de le manger debout, un bâton à la main, prêts à partir.*
Dans chaque maison, tous les membres de la famille se tiennent debout, appuyés sur leur bâton. Le chef de famille découpe l'agneau, « sans briser les os », selon la prescription divine.

Gravure 45 : Le passage de la Mer Rouge.

> *« Après la mort des premiers-nés des Egyptiens, qui constituent le dixième fléau envoyé par Dieu pour faire fléchir le pharaon, celui-ci autorise le départ des Hébreux pour le désert. Se ravisant en constatant l'exode définitif du peuple esclave, il se lance à leur poursuite avec son armée. La Mer Rouge s'ouvre et laisse passer les Israélites à pied sec, puis elle se reforme et engloutit l'armée du pharaon. »*[446]

La gravure condense en une seule image les trois épisodes constitutifs du récit :

- Les Hébreux en fuite arrivent devant la Mer Rouge
- La mer, selon l'ordre de Moïse tendant son bâton, recule et permet le passage de la colonne des fugitifs. Elle se referme sur les Egyptiens qui sont engloutis.
- Les Hébreux, parvenus sur l'autre rive, poursuivent leur chemin.[447]
-

A gauche de l'image, au second plan, juché sur un rocher, Moïse dirige le peuple, guidé par une colonne de feu. Cette colonne s'étire et s'étend horizontalement à travers la composition, éclairant le chemin du peuple hébreu. Tendant son bâton, Moïse étend sa main sur la mer, après le passage de la caravane. Les eaux rentrent dans leur lit et anéantissent l'armée du pharaon, visible en plein désordre, chevaux et cavaliers désarçonnés, à l'arrière gauche de la scène.

Le peuple hébreu a traversé la mer à pied sec, les derniers marcheurs de la colonne gravissent les rochers pour se mettre à l'abri sur la terre ferme. Au premier-plan, à gauche, trois personnages vus de dos et porteurs d'enfants, se tiennent derrière Moïse. A droite, un groupe de cinq personnages occupe l'espace, dans une composition triangulaire. Au centre de ce groupe, un homme debout, chargé d'un ballot attaché dans le dos, tient son bâton de marche dans la main droite. Il regarde en arrière, vers l'armée égyptienne en déroute. A côté de lui, vue également de dos, une femme à genoux tient son enfant dans ses bras. Les autres personnages, lourdement chargés, gravissent la pente du terrain. Plus loin, derrière ce groupe, un ensemble d'ânes chargés, de chevaux et de cavaliers se mettent en route, donnant l'illusion de quitter le cadre par la droite. A l'arrière, des rochers escarpés constituent le pendant visuel des lourds nuages s'étendant sur la partie gauche de la gravure. Par le jeu des tailles parallèles, les effets d'ombres et de lumière accentuent le caractère surnaturel de la colonne de feu.

---

[446] REAU, *op. cit.* II-1, p. 192.

[447] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 132 : *Les Hébreux partent, guidés par une colonne de nuée pendant la journée, et une colonne de feu pendant la nuit. Mais le Pharaon se ravise et lance ses chars à leur poursuite. Or, le Seigneur n'abandonne pas les siens, et dit à Moïse : Et toi, lève ton bâton, étends la main sur la mer et fends-la… Et moi, je vais endurcir le cœur des Egyptiens pour qu'ils pénètrent derrière eux. Et ainsi est fait : les fils d'Abraham pénètrent au milieu de la mer à pied sec, les eaux formant deux murailles, à leur droite et à leur gauche. Les Egyptiens les poursuivent, et pénètrent derrière eux. Et le Seigneur se débarrassa des Egyptiens au milieu de la mer.*

Tobias Stimmer, figure 45.

Le thème du passage s'appuie sur la séparation des eaux de la mer. Moïse fend les eaux avec son bâton pour permettre le salut de son peuple. Dieu intervient après la sortie des Hébreux d'Egypte pour rétablir les eaux, provoquant la noyade de l'armée du pharaon. Les éléments du thème sont repris dans cette miniature arménienne (*Fig.95*), qui en détaille le déroulement. Sur fond d'or, Les Hébreux sont regroupés à droite, après leur passage de la Mer Rouge. Moïse tend son bâton, il est surmonté d'un ange brandissant un glaive qui sépare les deux mondes, le monde paisible des croyants du monde de la violence des oppresseurs. Les eaux se referment sur les cavaliers égyptiens, en un flot bouillonnant.

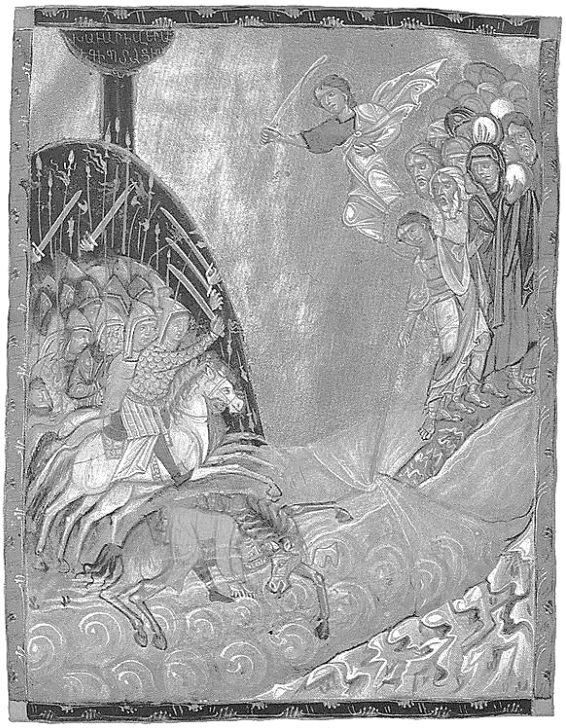


Fig. 95. Toros Roslin, *Passage de la Mer Rouge*,
(enluminure arménienne, 1256-1268, Jérusalem, Patriarcat arménien).[448]

[448] Toros Roslin, (c.1210 – c.1270), miniaturiste arménien, auteur des enluminures de plusieurs manuscrits (Evangiles).

La fresque de Bronzino, au mur de la chapelle d'Eléonore de Tolède, au Palazzo Vecchio de Florence (*Fig.96*) représente un déploiement des personnages, après le rétablissement des eaux. Moïse, tenant son bâton, est entouré d'un groupe de personnages, dans l'angle inférieur droit. Son doigt tendu semble indiquer la punition divine qui s'est abattue sur les Egyptiens. Ceux-ci sont entrainés par les flots, et on peut les distinguer jusqu'au fond du décor, entre les falaises qui délimitent le cadre. Les Hébreux forment plusieurs groupes : ceux qui entourent Moïse, ceux qui contemplent la scène, en plan éloigné à droite, et un groupe de personnages répartis près de Moïse et en bordure du rivage. Ces derniers personnages sont soit dévêtus, soit à peine couverts, et semblent issus d'une autre narration, semblables à des participants à une partie de baignade. Ils suggèrent un déplacement du sens, de l'épisode biblique vers une scène plus profane, propre à l'influence maniériste de l'artiste.

Fig. 96. Agnolo Bronzino, *La traversée de la mer rouge*,
(fresque, 1541-1542, 320 x 490 cm, Florence, Palazzo Vecchio).[449]

Le tableau de Hans Jordaens (*Fig.97, p.237*) présente l'épisode une organisation spatiale en deux parties, selon une séparation médiane. A gauche, le peuple hébreux est regroupé après le passage de la mer, semblant reprendre leur souffle, vérifiant leurs bagages, se regroupant par familles. A droite, Moïse est seul, face aux vagues qui ont submergé les poursuivants. Il tend son bâton pour ordonner le mouvement de la mer. Une femme, accompagnée de deux enfants, passe du groupe de gauche pour rejoindre Moïse ; elle établit ainsi le lien visuel entre le peuple et son chef.

[449] Agnolo BRONZINO, (1503 – 1572), peintre toscan.

Fig. 97. Hans Jordaens III, *Moïse et le passage de la Mer Rouge*
(huile sur cuivre, déb. XVIIe siècle, 35 x 45 cm, coll. particulière).[450]

Fig. 98. Charles Lebrun, *Le passage de la Mer Rouge*,
(pierre noire, lavis gris, c.1650, 24,3 x 20 cm, Paris, Musée du Louvre).

Un dessin de Charles Lebrun (*Fig.98*), conservé au Musée du Louvre, insiste sur le geste de Moïse : de son bras tendu, prolongé par son bâton, le prophète commande à la mer de reprendre sa place. Une vague énorme, séparant verticalement l'image, s'abat sur les Egyptiens à gauche, tandis que les Hébreux s'enfuient, ployés sous leurs charges, en arrière de Moïse.

[450] Hans Jordaens III, peintre flamand (c.1595-1643).

Gravure 46 : Moïse fait jaillir l'eau du rocher.

> *« La soif au désert est pire que la faim. Moïse accomplit un premier miracle en rendant potable les eaux salées de la rivière Mara, en y plongeant son bâton magique. A l'étape suivante, les Israélites ont soif dans le désert, et réclament de l'eau à Moïse. Il frappe par deux fois un rocher avec son bâton. L'eau jaillit du rocher et abreuve le peuple et les animaux. Les Israélites se baissent pour boire avidement ou puiser l'eau pour la conserver dans des tonneaux. »*[451]

Personnage principal de la scène du frappement du rocher, Moïse se tient debout au premier plan, à gauche, face au peuple. Sa grande stature, ses cheveux longs et sa barbe épaisse, ses vêtements aux plis multiples font de lui le personnage principal de cette scène. Tenant son bâton à bout de bras, il esquisse un pas vers le rocher. Il fait face au tumulte des Hébreux assoiffés, les embrassant de son regard. Le groupe des Hébreux s'étage, depuis la femme assise en avant-plan, au centre, tenant son enfant, allant aux personnages vus de face jusqu'à ceux qui s'éloignent vers le fond, portant leur jarre remplie. A gauche, visible sous le bras de Moïse, un homme, coiffé d'un chapeau pointu, tend sa cruche sous le jet de la source. A l'avant, dans l'ombre de la femme, un enfant aux cheveux longs, étanche sa soif dans une coupe. Près d'eux, un chien s'abreuve, penché sur l'eau. Face à eux, un homme accroupi puise de l'eau dans un seau, tandis qu'à ses côtés, un autre homme renverse son seau dans un tonneau porté par un âne. Un groupe serré occupe le centre de l'espace, constitué essentiellement de femmes dont seules les têtes sont visibles. Au loin, quelques animaux semblent paître sous les arbres. La présence de végétation (branches d'arbres) au-dessus du rocher, crée une illusion d'ombre, marquée au sol par des tailles serrées, indiquant l'origine zénithale de la source lumineuse.

[451] REAU, *op. cit.* II-1, p. 200.

Gravure 47 : Moïse reçoit la Loi sur le Sinaï.

> *« Yahvé se manifeste à Moïse pour la seconde fois sur le Sinaï*[452]*, et lui remet les Tables de la Loi.*[453] *Yahvé reste invisible, même pour Moïse ; caché dans une nuée, il lui fait seulement entendre sa voix. »* [454]

La gravure représente le moment précis de la rencontre entre Moïse et son Dieu.[455] Yahvé l'a fait monter seul sur la montagne. Moïse, à genoux, les mains en position de prière, regarde vers le ciel. Son manteau lui couvre les épaules, et sa tunique s'étale à ses genoux. Il est entouré des flammes de la présence céleste. Celle-ci est figurée sous la forme d'un soleil aux multiples et longues langues de feu, en haut à droite de l'image. Des nuées, représentées par des nuages en volutes, dont la gravure est renforcée par une taille engraissée, laissent apercevoir les trompettes célestes annonçant la présence de Yahvé.

A l'arrière-plan, en contrebas sous l'effet d'une perspective plongeante, se tient le peuple, en groupe compact et agité. Les tentes des Hébreux occupent l'espace en arrière du groupe. Des montagnes barrent l'horizon. L'absence de végétation relève l'aspect minéral caractéristique du désert. Les tailles croisées, au ciel, ainsi que le groupe serré des personnages et de l'avant-plan à gauche, renvoient à la source lumineuse représentant l'image divine, en arrière de Moïse. Les lignes dominantes figurant le ciel suivent la ligne horizontale de la nuée céleste. Moïse, personnage pivot au centre de la composition, forme le seul élément de verticalité, assurant ainsi le lien entre la terre, c'est-à-dire les hommes, et le ciel, c'est-à-dire la Divinité. Mais il reste en deçà de celle-ci par sa position agenouillée.

---

[452] D.E.B., p. 1223 : *Le Sinaï est identifié à l'Horeb : il est le lieu des théophanies, de la révélation du Décalogue, de l'Alliance, de son reniement dans le culte du veau d'or et de son rétablissement final. C'est la montagne où Dieu appelle Moïse pour des conversations de plus en plus intimes où, finalement, il révèle sa miséricorde. Moïse y reçoit successivement les codes de l'Alliance.*

[453] LACOSTE, *op. cit.*, p. 802 : *Ce qui s'impose, c'est l'unité de la Loi. Dieu en est à l'origine. La Bible, à la différence des codes du Proche-Orient, n'a pas rassemblé ses lois sous le nom de ses rois ; le droit vient de Dieu par l'intermédiaire de Moïse : ainsi le veut la foi d'Israël.*

[454] REAU, *op. cit.* II-1, p. 203.

[455] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 214 : *Puis Dieu se manifeste au sommet de la montagne du Sinaï et lui remet les Tables de la Loi qui scellent l'alliance de Dieu avec son peuple.*

Gravure 48 : Le combat contre Amaleq.

Moïse obtient la victoire sur les Amalécites en priant sur la montagne avec les bras levés.[456]

La gravure présente les deux scènes du récit biblique du combat contre les Amalécites : à droite, Moïse implore Dieu, les bras levés, soutenu par Aaron et Hur ; à gauche, dans un déchaînement de violence, la bataille s'étend de l'avant-plan à l'arrière-plan de l'image.

Moïse, vieil homme, à la longue barbe et les cheveux au vent, se tient dans une posture invraisemblable, mi-assis, mi- à genoux, les mains jointes appuyées sur une pierre posée sur un rocher. Ses vêtements, longs et amples, manteau noué sur l'épaule, longue tunique le couvrant jusqu'aux pieds, forment des plis et des volutes dont les ombres sont accentuées par les tailles croisées. Les traits du visage, finement dessinés, apportent un réalisme à l'expression dramatique de Moïse, chargé de la protection de son peuple. Il est entouré par son frère Aaron et son beau-frère Hur, qui le soutiennent et l'aident à maintenir les bras levés malgré la fatigue. Tous trois apparaissent visuellement sur une hauteur, dominant la scène du champ de bataille située en contrebas à gauche. Placés en avant dans la composition, ils constituent l'élément essentiel de l'*historia,* assurant également le lien avec l'intervention divine.

La bataille occupe toute la surface disponible en arrière de Moïse et de ses assistants. Les formes nettes et détaillées des combattants du premier-plan à gauche, chevaux et cavaliers, font place peu-à-peu à des personnages plus esquissés, pour ne former plus qu'un groupe massé, aux lignes verticales, à l'arrière-plan au centre. Cet étagement dans la taille et le détail du dessin crée un éloignement et constitue une forme de perspective agitée du combat. A l'avant, un enchevêtrement de corps au sol, soldats casqués, chevaux couchés, puis le choc des cavaliers aux chevaux cabrés, expriment l'intensité de la bataille. Le vacarme des armes entrechoquées, les cris des hommes et des bêtes, sont manifestés par l'agitation rendue à travers le fouillis et le mélange des combattants. Derrière les premiers cavaliers, une ligne de casques alterne avec les boucliers, aux formes circulaires ou allongées. Puis, au centre, une zone plus aérée présente des combattants plus détachés, se battant au corps-à-corps, bras tendus, tenant leur arme et leur bouclier.

Des cadavres de combattants et de chevaux jonchent le sol. D'autres groupes rejoignent la bataille, à gauche et au centre, dans une illusion de mouvement, provoquée par leurs attitudes dynamiques et leur gestuelle (voir scène de bataille dans le *Flavius-Josephe*, *Fig.99, p.242*).

[456] REAU, *op. cit.,* II-1, p. 202 : *Dans leur marche vers la Terre Promise, les Israélites se heurtent aux Amalécites, indigènes nomades auxquels ils doivent livrer bataille, au pied du mont Horeb. Moïse se tient sur la montagne, au-dessus de la mêlée. Aussi longtemps qu'il étend les bras, Israël l'emporte. Mais dès qu'il les laisse retomber, Amalek est le plus fort. Pour assurer la victoire, son frère Aaron et son beau-frère Hur le font asseoir sur une pierre et soutiennent ses bras fatigués jusqu'au coucher du soleil*

Le contraste entre les deux scènes, Moïse priant sur la montagne et la bataille des deux peuples en contrebas, est saisissant : d'un côté, la rage du combat, de l'autre, l'ardeur de la prière de Moïse, immobile en intercession auprès de Dieu.

Fig. 99. Tobias Stimmer, *Scène de bataille*
(gravure sur bois, in « Flavius-Josèphe », 1575).

Gravure 49 : L'Arche d'Alliance et la table des pains d'oblation.

> *« Moïse fait fabriquer par Betsaléel l'Arche d'Alliance, pour donner aux Israélites un objet de culte. L'Arche d'Alliance, gardée par deux chérubins, était revêtue d'un couvercle d'or pur, le propitiatoire : à la cérémonie des expiations, on y faisait couler le sang des victimes du sacrifice, taureaux et boucs. Elle renfermait trois trésors sans prix : le vase d'or contenant des grains de manne, le bâton fleuri d'Aaron et les Tables de la Loi. »*[457]

L'Arche est le symbole de l'alliance de Dieu[458] avec son peuple.

L'artiste a représenté, dans cette gravure, deux des objets sacrés du culte du peuple hébreu : l'Arche d'Alliance, qui en constitue le plus important, et la Table des pains. La fabrication des objets de culte est décrite très précisément au chapitre 37 du Livre de l'Exode, qui en donne les dimensions et en décrit le décor *(Fig.100)*.

L'Arche d'Alliance est représentée à gauche. Elle contient les Tables de la Loi, marque visible de l'Alliance de Dieu avec son peuple, apportées par Moïse à son retour du mont Sinaï. L'Arche, de forme comparable à celle d'un grand coffre portable, est munie de deux barres (en acacia doré) permettant de la déplacer. Le peuple hébreu est, à ses origines, un peuple nomade, et l'Arche doit pouvoir être transportée, comme les autres objets du culte, et ce jusqu'à la construction du temple de Jérusalem. Le texte biblique détaille le décor de l'Arche, notamment de son sommet, le *propitiatoire*, que l'artiste représente selon la description du texte, comme un couvercle sur lequel sont installés deux anges face-à-face. Le texte précise qu'il s'agit de chérubins, c'est-à-dire d'anges munis de quatre ailes, qui se distinguent nettement de part et d'autre sur l'image.

La Table des pains d'oblations est destinée à recueillir les pains déposés en offrande pour les cérémonies. Richement décorée, elle correspond à la description du texte biblique. Des pains, circulaires et aplatis, sont disposés en piles sur deux assiettes, et surmontés par un couvercle comportant une coupe. Pourvue d'anneaux et de barres de transport, comme l'Arche, la Table peut être déplacée, portée par quatre servants.

Ces deux objets de culte comportent un décor de volutes, feuilles, rosaces et frises. Les lignes des ombres, marquées par le sens des tailles, soit horizontales, soit verticales, alternent avec des lignes obliques, installant la source lumineuse en retrait, en haut à gauche. Toutes ces lignes constituent un effet de relief, notamment sur les parties du mobilier, laissant apparaitre les moulures et les défoncements des éléments en boiserie.

---

[457] REAU, *op. cit.* II-1, p. 207.

[458] LACOSTE, *op. cit.*, p. 21 : *L'alliance est un concept central qui désigne la relation entre Dieu et son peuple, par analogie avec les relations privilégiées que les hommes établissent entre eux par contrat.*
Id., p. 1124-1125 : *L'idée d'alliance entre Dieu et l'homme est centrale dans l'Ancien Testament.*
Par l'alliance, Dieu fait du peuple élu son peuple.

D’autres objets servant au culte sont représentés au sol : coupe de forme quadrilobée, aiguière à anse en volute, marquant un caractère exotique pour le spectateur contemporain. A l’arrière des deux objets, une tenture est suspendue, dont un bord détaché marque des plis en cascade.

Fig. 100. Anonyme, *Les objets du culte* (dessin d’illustration).

Gravure 50 : Le candélabre et l'autel des parfums.

L'artiste présente deux autres objets de culte décrits dans le Livre de l'Exode : le candélabre aux sept lampes, et l'autel des parfums. Posé à droite, le candélabre reprend la description du texte biblique, en adaptant les détails au format réduit de la gravure. Le candélabre présente trois branches de chaque côté, alignées de part et d'autre du septième lumignon du centre. Il comporte sept lumières, ce chiffre revêt une symbolique magique. Chaque branche du candélabre porte trois calices en forme de fleur (ressemblant à une petite coupe), ainsi que boutons et fleurs, tels que décrits dans le Livre de l'Exode. L'ensemble du candélabre est supporté par un piétement à quatre branches, comportant des volutes ouvragées. Tel que, il s'agit d'un ouvrage d'orfèvrerie très élaboré et précieux, comme l'indique le texte (« le tout était fait d'un bloc d'or pur repoussé »). Au sommet du candélabre brûlent les sept flammes (torches ou bougies), dont la fumée s'étire vers le haut de l'image.

A côté, l'autel des parfums s'inscrit dans le prolongement des deux meubles de la gravure précédente (n° 49). De base carrée, l'autel s'étire en hauteur, et présente des similitudes de fabrication avec l'Arche et la Table des pains. On retrouve le jeu des moulures et de corniches, ainsi que les anneaux d'or destinés à recevoir les barres pour le transport. A la différence de l'image précédente, le jeu des tailles est peu développé sur la surface du meuble, faisant apparaître ainsi celui-ci sous un éclairage direct, renvoyant son ombre vers la droite, au niveau des tailles croisées. Deux vases à parfums de formes différentes, destinés à brûler l'encens, sont posés sur le dessus de l'autel. La fumée qui s'en dégage paraît blanche, dense et épaisse (à la différence de celle des lumignons du candélabre), et monte vers le ciel en s'étirant également vers la gauche. L'arrière-plan est très différent de celui de la gravure précédente : un paysage extérieur sert de décor. Il présente, à droite, un ensemble de rochers succédant à un espace herbeux, et à gauche, un paysage où s'étagent champs, cours d'eau, collines boisées. En arrière-plan, une pyramide, de forme très érigée, constitue un rappel orientalisant du pays d'Egypte que le peuple hébreu a quitté.

Gravure 51 : L'autel des holocaustes et le grand-prêtre.

Personnage central du culte des Hébreux, le grand-prêtre, en l'occurrence Aaron, frère de Moïse et premier grand-prêtre, occupe le centre de l'espace définissant le lieu des offrandes. Il est vêtu de ses habits sacerdotaux, dont le dessin s'inspire des vêtements utilisés par le culte catholique, teintés d'orientalisme, dans un syncrétisme religieux surprenant. Trois niveaux de vêtements sont visibles. Le prêtre porte une longue tunique tombant jusqu'au sol dans un plissement élaboré, rappelant l'aube du célébrant romain. Un deuxième rappel est présenté par une tunique plus courte, ornée de franges, semblable au surplis. Le prêtre est recouvert d'un troisième vêtement, orné de motifs et ajusté à la taille par une ceinture, rappelant une chasuble. Il est coiffé d'un bonnet conique, dont la symbolique iconographique sera reprise pour désigner les Juifs, rappelant également ici la tiare papale. Il porte sur la poitrine le pectoral, tenu autour du cou par une chaîne ouvragée. Les manches de sa tunique sont relevés sur les avant-bras par de larges plis en rouleaux, découvrant les mains, dont la droite tient un encensoir sphérique accroché à une fine chaîne. Le prêtre officie, debout et statique ; il présente un visage grave, immobile, quasi hiératique, et dont la barbe s'étale sur son vêtement.

A gauche de l'image, l'autel des holocaustes reçoit le sacrifice d'un jeune taureau (*Exode, **29**, 10-13*). L'animal est couché sur le flanc, et sa tête dressée indique le dernier sursaut de vie qui l'anime après son égorgement. Les dimensions de l'autel sont imposantes, car il doit pouvoir accueillir le sacrifice d'un animal de la taille d'un grand bovin. Mesurant « 5 coudées de côté », sa base est décorée d'un « treillis de bronze » et pourvue d'anneaux de transport. Au premier plan, les accessoires de l'autel sont disposés au sol.

A droite de l'image, débordant du cadre, sont placés le candélabre et l'autel des parfums (voir également gravure n°50). Les lampes du candélabre sont allumées, et les vases contenant les parfums dégagent une légère fumée. D'autres objets liturgiques sont disposés au sol (vases à cendres). L'ensemble de la scène se déroule devant la *Tente du Rendez-vous* ou *Tente de l'Alliance*, dont le rideau marque l'entrée. Les objets présentés, la tenue du grand-prêtre, le détail de la cérémonie reprennent fidèlement le texte biblique, dans une composition très descriptive du texte biblique.

Gravure 52 : L'adoration du veau d'or - Moïse brise les tables de la Loi.

Les Israélites, voyant que Moïse tardait à descendre de la montagne, demandent à son frère de fondre un veau d'or avec les bijoux de leurs femmes, auquel ils offrent des holocaustes :

> *« En approchant du camp avec les Tables de la Loi, Moïse entendit un bruit de chants et de danses et vit le veau d'or. Alors, sa colère s'enflamma. Il jeta de ses mains les Tables de pierre et les brisa au pied de la montagne. »*[459]

La scène présente, en avant-plan à droite, Moïse en colère, s'adressant à Josué, en tenue militaire et couvert d'un casque orné d'un plumeau. Moïse, reconnaissable aux deux flammes sur la tête, tient les Tables de la Loi qu'il s'apprête à jeter au sol pour les briser. Les deux personnages sont présentés en position dynamique, en déhanchement et contrapposto. Au second-plan, à gauche, se déroulent les festivités de l'adoration du veau d'or. Une haute colonne, servant de piédestal, supporte l'idole. Un groupe d'hommes et de femmes dansent autour de la colonne. A l'extrême-gauche, un autre groupe d'hommes et de femmes sont installés sous un arbre, festoyant et s'enlaçant. A l'arrière-plan, des baigneurs dans une rivière complètent la scène. Des pyramides sont visibles au fond du paysage, symbolisant l'Egypte, pays des idoles rejetées par la Loi de Yahvé.

La gravure détaille deux scènes juxtaposées telles une narration continue : la danse autour du veau d'or et Moïse brisant les Tables de la Loi[460], alors que les deux scènes se succèdent dans l'écriture de la Bible. A gauche, le peuple danse et adore l'idole, action qui présente sa durée sur tout le moment de l'épisode biblique. A droite, nous voyons l'instant précis du geste de colère de Moïse, qui a découvert l'activité honnie des Juifs et lève les bras pour jeter à terre les Tables de la Loi qu'il rapportait de la montagne. D'autres représentations du récit montrent l'instant d'après, les Tables brisées au sol.

Le veau n'a pas bonne réputation dans l'Ancien Testament[461]. Il est la représentation du dieu Belphégor chez les Moabites, et il représente l'idole que le peuple d'Israël a fabriquée pour l'adorer, se détournant de Yahvé. Cependant, il est aussi l'animal victime du sacrifice, comme le taureau. Le veau gras est également l'objet des agapes, pour honorer ses hôtes (Abraham et les trois anges, la parabole du fils prodigue).

[459] REAU, *op. cit.*, II-1, p. 205.
[460] REAU, *op. cit.*, II-1, p. 206.
[461] REAU, *op. cit.*, II-1, p. 205

Gravure 53 : Le châtiment des fils d'Aaron.

Cet épisode funeste, durant lequel éclate la colère de Yahvé, présente le châtiment[462] des deux fils d'Aaron au pied de l'autel. Quoique fils du grand-prêtre, ils n'ont pas respecté scrupuleusement les prescriptions du culte, et Yahvé leur envoie « une flamme qui les dévora ». La notion de *feu irrégulier* concerne-t-elle leur état (ils ne sont pas prêtres), ou bien l'horaire de leur activité (le feu est présenté en dehors du temps prescrit).

Les fils d'Aaron sont renversés au sol, dans un embrasement et un dégagement de fumées, dans une confusion de lignes et de masses occupant l'espace central de la gravure. Les deux frères gisent au sol, se tordant au milieu des flammes, le vase à encens enflammé renversé au pied de l'autel.

A l'arrière-plan, à droite, des personnages sortent des tentes et s'agitent. Un homme barbu, probablement Aaron, tente de se précipiter, le bras levé, retenu par un autre personnage derrière lui.

A droite, débordant du cadre, l'autel du sacrifice représente le seul élément statique et immobile de cette scène d'agitation désordonnée. Les tailles sont plus espacées, les surfaces horizontales ne sont pas gravées et sont traitées en taille blanche, ce qui laisse apparaître une luminosité contrastant avec l'enchevêtrement des deux frères dévorés par le feu. La présence de Yahvé s'exprime à travers cet autel et par la lumière qui semble s'en dégager.

[462] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1058 : *le châtiment, ou la peine : la peine est définie par le principe de rétribution (un mal que l'on subit pour un mal qu'on a fait). Religieusement, c'est la souffrance vécue comme châtiment du péché.*
Id., p : 1052 : *Pécher consiste avant tout à ne pas garder les commandements de Dieu ou à ne pas l'honorer par ses actions.*

Gravure 54 : Le châtiment du blasphème.

A la suite d'une dispute, le fils d'un Israélite blasphéma et maudit le nom de Yahvé. Sur ordre de Dieu, Moïse édicta la règle de la lapidation[463] pour blasphème, ainsi que la loi du Talion.[464]

La gravure présente le supplice du blasphémateur, amené par le peuple, sous la conduite de Moïse, en dehors de la ville. La lapidation a débuté, l'homme est à genoux, à terre, il reçoit les pierres que lui jettent ses bourreaux. Vu de dos tel une figure-repoussoir, il subit le supplice dans l'attente de sa mort, dont l'imminence n'est pas encore montrée.

La composition de la scène présente, au centre du premier-plan, le blasphémateur. Vu de trois-quarts dos, il est à genoux, à demi- dévêtu et les mains liées dans le dos. Il est tourné vers le groupe situé au second-plan, regardant ses bourreaux. A droite, touchant le bord du cadre, un homme s'apprête à jeter une pierre, en plein élan, en appui sur la jambe droite, la jambe gauche levée. Vu de dos, il est en quelque sorte le délégué du spectateur, invité à participer virtuellement à la lapidation. Son pendant à gauche de la scène est vu de face, brandissant une grosse pierre à bout de bras pour la jeter sur le supplicié. Le groupe central au second-plan, composé de nombreux personnages, est guidé par Moïse (reconnaissable à ses deux flammes frontales), tenant son bâton en l'air pour conduire le supplice. Quelques personnages surgissent d'un campement de tentes en arrière-plan.

Les prescriptions rituelles et sacerdotales du livre du *Lévitique*, définissant les règles du sacerdoce et des sacrifices, ont peu inspiré les artistes. Ces sujets ont été souvent illustrés dans les miniatures (*Bible moralisatrice de Charles V,* XIV^{e} siècle), mais exclus du décor des cathédrales.[465]

La lapidation du blasphémateur est appliquée selon la règle édictée dans le livre du Lévitique. Ce supplice constitue un spectacle morbide, dans lequel chaque spectateur devient bourreau et peut laisser se déchaîner ses plus bas instincts.

---

[463] D.E.B., p. 739 : *En Grèce, la lapidation est utilisée comme châtiment des sacrilèges ; son sens est le rejet par la société d'un coupable, et surtout des conséquences néfastes de sa faute, réputée grave. C'est aussi la manière d'appliquer la peine de mort selon la Loi juive, notamment en cas d'idolâtrie, de blasphème, de sorcellerie, d'adultère, d'enfants rebelles, de transgression du sabbat.*
Les prescriptions sont minutieuses : le condamné, conduit hors de la ville, était déshabillé, puis précipité dans une fosse et frappé de pierres, d'abord par les témoins du délit ; le peuple achevait le supplice.

[464] Lévitique, 24, 23 : *Moïse ayant ainsi parlé aux Israélites, ils firent sortir du camp celui qui avait prononcé la malédiction et ils le lapidèrent. Ils accomplirent ainsi ce que Yahvé avait ordonné à Moïse.*

[465] REAU, *op. cit.* II-1, p. 207.

Gravure 55 : Les cailles dans le désert.

Perdu dans le désert, le peuple hébreu a faim. Avec l'aide de Dieu, Moïse nourrit le peuple, à travers un miracle mis en œuvre par le Tout-Puissant.[466] Moïse est représenté au premier plan de la scène, accompagné de son frère Aaron et d'un autre personnage. Les trois personnages se tiennent debout et statiques. Moïse, représenté de face, est vêtu d'une longue tunique recouverte d'un manteau aux plis amples et marqués. Les plis tubulaires et en cascades de ses manches et des bordures de son manteau lui confèrent un sentiment de noblesse et de gravité, accentué par le contraste entre la lumière et l'ombre sur son côté gauche, jambe droite en avant en position de contrapposto. Aaron est vu aux trois-quarts de dos, couvert par un long manteau aux nombreux plis tubulaires, la tête recouverte par un bonnet ; sa longue barbe et sa présence aux côtés de Moïse le définissent comme frère de ce dernier. Le troisième personnage, portant également une longue barbe, est représenté dans l'angle supérieur de la gravure, complétant la scène. Impassibles, ces trois personnages constituent un contraste fort avec l'agitation du peuple, excité par l'appât de la viande fraîche.

Moïse tend son bâton de la main droite vers le ciel, et le miracle s'accomplit : un vol de cailles[467] remplit le ciel. Les oiseaux, représentés dans toutes les positions, semblent frappés en plein vol et tombent au sol, entre les tentes du campement. Les Hébreux se précipitent pour les attraper (homme debout, de dos au centre, femme accourant à gauche) ou les ramasser au sol (homme et femme courbés et accroupis au premier-plan).

A droite, Moïse et ses deux compagnons semblent impassibles face à l'agitation qui secoue le peuple. Moïse réalise la volonté de Yahvé à travers le miracle, mais il reste à l'écart de la frénésie alimentaire de certains de ses congénères qui déclenchera la colère de Dieu.

[466] REAU, *op. cit.* II-1, p. 197 : *Les Israélites affamés regrettent les oignons d'Egypte. Dieu fait alors souffler de la mer un vent qui rabat sur leur camp des vols de cailles qu'ils n'ont que la peine de ramasser à pleines mains et de les faire rôtir.*

[467] D.E.B., p. 229 : *Poussées par le vent de la mer, les cailles furent très nombreuses et volèrent à une basse altitude au-dessus du camp, de sorte que les Israélites purent facilement les capturer.*

Gravure 56 : La grappe de la Terre Promise.

Moïse envoie des représentants des douze tribus d'Israël reconnaître le pays de Canaan. Ils y coupèrent un sarment de vigne et une grappe de raisin qu'ils rapportèrent sur une perche portée par deux hommes, ainsi que des grenades et des figues.

La gravure présente le retour des émissaires revenant du pays de Canaan[468]. Ils marchent d'un bon pas, ployant sous la grappe, mais ne sont pas dans la précipitation. L'action se déroule, presque sans début ni fin apparentes, qui leur permet la présentation de la grappe au peuple, semblable à un défilé de victoire. Le paysage se déploie sur toute l'image, formant des effets de perspective par une composition constituée d'éloignements successifs. Deux personnages s'avancent au centre, ployés sous leur charge, le corps et les jambes fléchis, marquant le poids de la charge par ces effets dynamiques. Les deux émissaires portent une perche courbée sous le poids de la gigantesque grappe de raisins, presque aussi grande qu'un homme. Le premier, regardant devant lui, est coiffé du bonnet conique des Juifs. Le deuxième porteur est, en partie, caché par la grappe. Le chien, reniflant le sol, à la limite inférieure du cadre, constitue un lien avec le spectateur.

Dans le plan intermédiaire à droite, figurant un effet d'éloignement, un pont enjambe une rivière. Un homme, portant une hotte, franchit ce pont pour gagner l'autre rive. Le paysage champêtre présente des personnages travaillant dans les champs, portant des hottes de récoltes, se dirigeant vers une grange. Au fond, à droite, sous de hautes frondaisons, se détache le paysage d'une ville, avec deux tours et un haut clocher, rappelant les campaniles italiens.

Les deux émissaires, Josué et Caleb, symbolisent les deux Testaments. La grappe symbolise le Corps du Christ, suspendu à la Croix. Le premier porteur, couvert du bonnet des Juifs, ne voit pas la grappe mystique. Il représente le peuple juif, qui ne voit pas la vérité révélée par le Christ. Le deuxième porteur, le regard fixé sur la grappe, est l'image des *Gentils*, qui se rallient au Christ.[469]

Le premier porteur figure les Prophètes, qui ont marché devant le Christ. Le deuxième porteur figure les Apôtres, qui ont suivi le Christ.

[468] D.E.B., p. 1267 : *Israël et sa terre : en Canaan, les patriarches trouvent la terre qui leur est assignée et promise par Dieu. Y ruissellent le lait et le miel.*
[469] REAU, *op. cit.*, II-1, p. 210.

Gravure 57 : La rébellion et le châtiment de Coré, Dathan et Abiram.

> *« Le lévite Coré, avec la complicité de Dathan et Abiram, se met à la tête d'une conspiration contre l'autorité sacerdotale représentée par Aaron. Le châtiment divin ne tarde pas. Les encensoirs de Coré et de ses sectateurs se retournent contre eux et les brûlent, le sol se creuse sous leurs pieds et les engloutit. »*[470]

La composition de cette gravure se décompose en deux plans : à l'avant, la chute des rebelles dans la terre entrouverte, en arrière, le peuple hébreu rassemblé.

A l'avant, une énorme crevasse au sol, la terre entrouverte, engloutit les rebelles. Hommes, femmes, enfants, serviteurs, tombent dans l'abîme, corps et biens. Comme lors d'un tremblement de terre, le sol s'est ouvert, se dérobant sous eux ; des vapeurs funestes s'élèvent de la crevasse. Les corps désarticulés et désordonnés s'enchevêtrent dans tous les sens, au milieu des biens et des tentes qui s'effondrent. Le rayon de Yahvé apparaît dans le ciel, au milieu de la fumée et frappe les rebelles engloutis.

De l'autre côté de la crevasse, en arrière-plan, se tient le peuple hébreu rassemblé derrière Moïse. Alignés au bord du précipice, tous sont frappés de stupeur et d'effroi. Certains s'enfuient ou tentent de se protéger. Moïse se tient devant le groupe, les bras écartés, comme pour retenir ses compagnons et les empêcher de s'approcher de la crevasse.

Les tailles serrées et croisées de la gravure confèrent à l'ensemble une tonalité sombre, voire lugubre, propre à suggérer la colère et le châtiment divin.

[470] REAU, *op. cit.* II-1, p. 214.

Gravure 58 : Moïse et le serpent d'airain.

> *« Face à l'invasion de serpents venimeux envoyés par Yahvé pour punir les Israélites de leurs murmures sacrilèges, Moïse fabrique un serpent de métal fondu, élevé sur une perche. Dieu assure la guérison et le salut à quiconque regarde le serpent. Moïse fabrique donc un serpent d'airain qu'il dressa au sommet d'une perche. »*[471]

> *« La fabrication d'un objet représentant le mal passait pour un moyen magique de s'en défaire. Le Livre de la Sagesse souligne que le serpent d'airain du désert n'était pas une idole, mais au contraire un signe de salut. Le serpent d'airain constitue une préfiguration du Christ crucifié. »*[472]

L'élément essentiel de cet épisode est constitué par l'opposition des serpents : d'une part, les serpents venimeux, qui mordent les Hébreux, d'autre part le serpent salvateur, façonné par Moïse selon les prescriptions de Yahvé. Le serpent est présent dans de nombreux épisodes bibliques, à commencer par sa présence lors de la faute originelle au Paradis, ayant entraîné la chute d'Adam et d'Eve. Il est toujours considéré comme une créature maléfique, source de mal et identifié au diable, à Satan, ou comme instrument de la punition divine. Pour la première fois, la présence d'un serpent « manufacturé » représente la guérison et le salut pour contrecarrer l'action du serpent maléfique, agissant comme représentation d'un pouvoir surnaturel, de source divine également, tel une icône, par la foi que porte l'homme mourant en elle.

A gauche, Moïse, vu de dos, désigne de son bâton l'objet de la dévotion. Couvert de son manteau aux larges plis en cascades, il s'adresse aux Hébreux. A droite, érigé sur un support en forme de *tau* (l'Etendard*)*, est enroulé le serpent d'airain, dont la tête pend vers le sol, comme s'il s'apprêtait à attaquer. Il est d'airain (bronze), donc immobile, mais aussi incorruptible. La typologie l'associe au Christ crucifié, porteur du Salut.

L'espace central est occupé par les corps de ceux qui ont été mordus par les serpents. Couchés au sol, certains se débattent avec les reptiles entourant leurs bras. Au centre, au premier-plan, un homme barbu est allongé au sol, la tête soutenue par une femme agenouillée près de lui. En arrière, deux personnages debout, probablement Aaron et un autre compagnon, assistent à la scène. Dans l'espace situé entre la croix du serpent et le bord droit de l'image, se pressent ceux qui cherchent le salut en regardant le serpent d'airain, de fait en se tournant vers la croix représentant le signe du salut.

[471] REAU, *op. cit.* II-1, p. 208.
[472] GERARD, *op. cit.*, p. 1293.

Gravure 59 : Balaam et son âne arrêtés par un ange.

> *« Pendant le séjour des Israélites dans le pays de Moab*[473]*, le roi Balak fait appeler le devin Balaam*[474] *pour qu'il maudisse ses ennemis. L'apparition de l'ange à Balaam préfigure l'apparition du Christ ; l'ange se révèle d'abord à l'ânesse, parce que Balaam se préparait à maudire le peuple de Dieu.*[475] *Après la révélation de l'ange, le devin, amené à grands frais par Balak pour maudire ses ennemis israélites, profère tout au contraire sur eux des oracles de bénédiction. »*[476]

La composition de cette gravure est parfaitement bipartite, selon un axe central vertical. A gauche, l'ange de Yahvé brandit son épée de la main gauche, en position de contrapposto parfait, en appui sur la jambe gauche, le pied droit en arrière. La ligne sinueuse de son corps étiré lui confère une allure dynamique, dont le mouvement est accentué par les plis et les enroulements de sa tunique flottant au vent et découvrant ses jambes. La main gauche en arrière tient l'épée dans un geste de menace, prête à frapper. L'ange porte une paire d'ailes dans le dos, attributs de son état, et arbore un visage et une stature juvéniles. Il se tient devant un rocher abrupt, barrant le passage, où se devine une ouverture.

A droite de l'image, Balaam, assis sur l'ânesse, tente de la faire avancer. L'animal refuse de poursuivre la route. Dans un enchevêtrement de pattes, à genoux sur ses antérieurs, il regarde en direction de l'ange barrant le chemin. Balaam, s'aidant d'un bâton tenu par sa main droite, frappe sa monture pour la faire avancer. Son ample manteau déploie de larges plis autour de son bras gauche. Coiffé d'un bonnet avec revers, il porte la tenue d'un voyageur. Le décor se veut très minéral, à peine agrémenté de deux branchages de part et d'autre de Balaam.

En arrière-plan central, une percée visuelle permet d'apercevoir un pont entre les rochers, surmonté par la silhouette d'un village perché. Le jeu d'ombres et de lumière est créé par l'alternance des tailles croisées, de plus en plus resserrées dans les zones des ombres portées, en opposition aux zones lumineuses, traitées en taille blanche. L'ange de Yahvé apparaît clairement comme la source de la lumière qui éclaire la scène. C'est de l'ange que part la lumière, accentuant les contrastes et les ombres portées par un jeu de tailles judicieusement placées, qui donnent l'illusion du clair-obscur.

---

[473] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 51 : *Balaam est un devin que consulte le roi de Moab, Balaq, inquiet de l'arrivée des tribus juives aux abords de son royaume. L'ange du Seigneur arrête l'ânesse de Balaam en route vers Balaq. Dans un songe, Dieu avertit aussi Balaam qu'il est hostile à ce qu'il aille voir le roi de Moab. Balaam rencontre cependant celui-ci, et prononce des prophéties qui sont autant de bénédictions pour Israël.*

[474] D.E.B., p. 188 : *Balaam le devin est appelé pour maudire Israël ; Yahvé en fait son prophète pour bénir Israël, à la grande déception et colère de Balaq.*

[475] REAU, *op. cit.* II-1, p. 217 : *L'apparition de l'ange à Balaam préfigure l'apparition du Christ. L'ange se révèle d'abord à l'ânesse, parce que Balaam se préparait à maudire le peuple de Dieu.*

[476] GERARD, *op. cit*, p. 128.

Gravure 60 : Le discours de Moïse.

Le Deutéronome, cinquième et dernier livre du Pentateuque, contient les deux discours de Moïse au peuple.[477] Dans son premier discours (*Deut.* **1**), Moïse donne ses dernières instructions à l'Horeb : il envoie le peuple prendre possession de la terre de Canaan. Il rappelle les victoires et les conquêtes (le royaume de Sihôn, le royaume d'Og, la Transjordanie) et conclut par les paroles de la *vraie sagesse* (*Deut*. **4**). Le second discours de Moïse révèle le Décalogue (*les Dix Commandements, Deut.* **5**), ainsi que le *Code Deutéronomique*. [478] Le livre du Deutéronome est attribué à Moïse ; « d'autres attributions sont relevées, mais s'inscrivent dans l'esprit de Moïse ajusté à l'évolution sociale et spirituelle du peuple d'Israël alors éclairé par l'enseignement du prophète et sensibilisé par l'épreuve. »[479] Les chapitres du Deutéronome (*les discours de Moïse*) énoncent la législation sur le culte et la vie religieuse (ch. 12 à 16), la législation de droit public sur le statut et les devoirs des personnages revêtus de l'autorité (ch. 16 à 18) ; le droit criminel, familial et social, souvent imprégnés de considérants religieux, sont groupés dans les chapitres 19 à 25.

La gravure de la scène montre Moïse s'adressant au peuple rassemblé. Il s'agit d'une scène qui a pu se dérouler à plusieurs reprises dans la marche vers la Terre Promise. Moïse, debout, se dresse au milieu du peuple agenouillé autour de lui. Figure centrale de la composition, il parle aux Hébreux, mains écartées. C'est un homme âgé, à la barbe et aux cheveux longs ; il porte sur les épaules un manteau formant de larges plis retombant dans son dos.

Le peuple hébreu se tient à genoux, formant un grand cercle autour de Moïse. Les personnages du premier plan sont vus de dos, tels qu'ils pourraient être perçus par un spectateur parmi la foule. Ils sont vêtus simplement, et contrastent avec l'effet de noblesse dégagé par l'orateur. Certains sont couverts d'un bonnet, mais on peut également distinguer des coiffes plus élaborées, notamment celle des femmes. Quelques effets de plis et d'enroulements des étoffes sont à relever. Le décor en arrière-plan est constitué par une succession de grandes tentes de forme conique, qui constituent les habitations du peuple nomade, continuellement en route vers la Terre Promise. Seule une étroite percée, à gauche de Moïse, laisse entrevoir une esquisse de paysage représentant une montagne dans le lointain. Les personnages reçoivent un éclairage venant de la gauche, mettant en lumière le visage de Moïse, ainsi que les grandes surfaces des tentes. Seules quelques ombres visibles sous le bras gauche de Moïse accentuent l'intensité lumineuse de la scène.

---

[477] GERARD, *op. cit.*, p. 264 : *Le premier discours de Moïse résume, en soulignant l'intervention divine dans leur déroulement, les événements advenus depuis le départ de l'Horeb, puis il exhorte à l'obéissance au Dieu unique, vengeur de l'infidélité, mais bienfaiteur du peuple choisi… Une première séquence du second discours attribué à Moïse achève de préparer les esprits et les cœurs à l'observance des règles, décrets et prescriptions dont le détail va suivre. La suite de ce second discours de Moïse forme toute la deuxième et principale partie du livre, dite « Code Deutéronomique ». A l'annonce détaillée des préceptes et ordonnances de la législation mosaïque s'ajoute l'exhortation chaleureuse à l'obéissance, matinée par l'amour et la crainte révérencielle de Dieu*.

[478] GERARD, *op. cit.*, p. 263.

[479] GERARD, *op. cit.*, p. 263.

Gravure 61 : Le passage du Jourdain par Israël.

> *« Aucun pont ne franchissait le Jourdain aux temps bibliques. Restaient les gués, nombreux au nord du lac de Tibériade, lointains par rapport aux régions les plus peuplées et les plus actives… Le livre de Josué montre les douze tribus parties des steppes de Moab, en procession derrière l'Arche de Yahvé, seigneur de toute la terre. Dès que les pieds des prêtres chargés de ce fardeau sacré touchent au fleuve, les eaux s'arrêtent en amont pour former une seule masse, tandis qu'elles s'écoulent en aval vers la Mer de Sel, vidant ainsi le lit. Alors tout le peuple passe à pied sec sur la rive cananéenne… Douze pierres, choisies au passage dans le lit du fleuve, seront dressées pour commémorer l'évènement… Le Jourdain limite à l'est la Palestine, sur une distance de quelques 180 kilomètres (le cours sinueux du fleuve se déroule sur une longueur totale de 360 kilomètres). »*[480]
>
> « *Le récit du Passage du Jourdain est calqué sur celui du Passage de la Mer Rouge. Cependant, la traversée s'effectue sans combat, sans la poursuite d'une armée ennemie. Les prêtres portent l'Arche sainte, symbole de l'Alliance avec Dieu… Pour perpétuer le souvenir de cet événement, Josué fait prendre douze pierres dans le lit du fleuve par les représentants des douze tribus d'Israël. Les douze pierres symbolisent, dans la typologie, les douze apôtres. »*[481]

La scène du passage du Jourdain présente une foule immense qui s'étire du premier-plan jusqu'au fond de l'image. Le peuple hébreu, en une colonne compacte, effectue cette traversée à pied sec, rappelant la traversée de la Mer Rouge à la sortie d'Egypte.

Des personnages, hommes et femmes, vêtus simplement et chargés de ballots, cheminent à travers le lit du fleuve et se hissent sur la rive. Les premiers sont représentés à mi-jambe au bord inférieur du cadre, signifiant ainsi qu'ils ont effectué le passage et ont atteint le but de la marche. Ils vont laisser la place aux suivants. Tous avancent sous le regard de soldats armés et casqués, postés à la droite de la composition.

Au second-plan du cortège, se tiennent les prêtres portant sur leurs épaules le coffre de l'alliance (l'Arche). On distingue leurs longues barbes, leurs bonnets ; ils sont parés de leurs vêtements sacerdotaux. A leurs côtés, cheminent des soldats, portant des lances ou soufflant dans les trompes pour accompagner l'Arche. Le cortège se déroule depuis le fond de l'image, à l'arrière-plan à gauche, en une procession ininterrompue. Quelques lignes esquissent un vague décor de montagnes, et laissent se deviner, au lointain, la silhouette d'une ville.

[480] GERARD, *op. cit.*, p. 707-708.
[481] REAU, *op. cit.*, p. 221.

Gravure 62 : L'écroulement des murs de Jéricho.

> *« Sept prêtres font, durant six jours de suite, le tour des murailles de Jéricho en portant l'Arche Sainte. »*[482]
>
> *« Durant les six premiers jours, le cortège fait une seule fois le tour de la cité claquemurée dans sa cuirasse de briques, et sans plus rejoint son camp. Il le fait sept fois le septième jour, puis au son des trompettes dont sonnent les prêtres, et sur l'ordre de Josué, le peuple jusqu'alors silencieux pousse une immense clameur*[483] *… Alors les murailles s'écroulent, et la ville ainsi prise est effectivement vouée à l'anathème. »*[484]

D'après le récit biblique,[485] c'est donc au septième jour que le peuple hébreu prit la ville de Jéricho. La gravure juxtapose les différentes étapes qui ont permis de conquérir la ville, et la description de cette action suit le déroulement de l'épisode.

Dans l'angle supérieur droit, se détachent, au fond du paysage, les tentes du campement hébreu. De ce campement sont parties les troupes et la foule en direction de la ville. La foule se rapproche : le cortège suit le bord d'un profond fossé qui protège la ville, et se poursuit par la foule hurlant l'acclamation, entourant les desservants de l'Arche (« le Coffre »). Les prêtres portent sur leurs épaules, à l'aide des barres de portage, l'Arche, au son des cors et des trompettes. Toute cette procession reste bornée visuellement à la partie verticale, dans le quart droit de l'image. Les musiciens et les soldats sonneurs de cors accompagnent le mouvement du cortège, qui effectue un changement de direction : les personnages jouant du cor occupent le centre, au bas de l'image, en contrebas et en arrière d'un promontoire rocheux.

Puis tout à gauche, en avant de l'image, les premiers soldats hébreux investissent la ville : ils pénètrent sous un porche à la forme d'une ogive, représentant une porte de la ville, percée dans la muraille. Les soldats armés, casqués et portant des boucliers, se précipitent vers cette ouverture, dans un mouvement qui leur confère l'illusion de sortir du cadre.

Au premier-plan, à gauche de la ligne médiane verticale, se tient Josué, le chef du peuple. Sa grande stature occupe toute la hauteur du cadre. Tel un général romain passant en revue ses troupes, il contemple le flot des soldats prenant d'assaut la ville, les encourageant par son attitude triomphale. Son riche vêtement de chef de guerre, son casque empanaché, sa gestuelle,

---

[482] REAU, *op. cit.,* II-1, p. 222.

[483] D.E.B., p. 669 : *On est frappé du style « sacerdotal » d'un tel récit, où prescriptions et actions se répètent presque à l'identique. Le caractère liturgique s'affirme quand le cri du peuple répond exactement au beuglement des cors sacerdotaux : ce cri unanime est décisif, les murs s'écroulent.*

[484] GERARD, *op. cit.*, p. 621.

[485] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 160 : *La prise de Jéricho, après l'écroulement des murs de la ville, s'insère dans le récit de la conquête de la Terre promise, qui occupe la plus grande partie du Livre de Josué. Cet ensemble est dominé par la figure de Josué.*

lui confèrent noblesse et force, bien que vu de dos. Le corps en contrapposto, il tient sa lance dressée vers le ciel, la main droite appuyée sur sa hanche dans le dos.

Au centre, les murailles de Jéricho s'étirent vers le fond de l'image, à l'abri desquelles se dressent les bâtiments de la ville assiégée. Aucun habitant n'apparaît sur les remparts, signe prémonitoire de l'anathème et de l'extermination à venir.

Tobias Stimmer, figure 62.

Fig. 101. Anonyme, *Les Juifs devant les murs de Jéricho,*
(gravure sur bois, in « Bible de Lübeck, 1494).

L'épisode de la chute des murs de Jéricho livre deux éléments illustrés dans les exemples présentés, ainsi que dans la plupart des représentations de cette scène. Il y a, tout d'abord, la permanence de la foule en cortège autour de la ville. Cette foule compacte avance, guidée par les prêtres. Dans la foule, des sonneurs de trompes sont mis en évidence, car il s'agit là d'un élément primordial dans la chute des murs de la ville assiégée. Ces sonneurs de trompes figurent généralement au premier-plan, ou du moins prennent une importance capitale dans la composition. Tobias Stimmer suit fidèlement la narration du texte biblique, tout en plaçant Josué, chef de l'expédition, debout à l'avant-plan. Les deux constantes de l'iconographie, la foule et les musiciens, se retrouvent dans cette composition qui garde cependant une certaine originalité par la présence du chef au premier plan de l'image, dans une attitude de vainqueur, qui contemple son armée envahir la ville.

La gravure titrée de la « Bible de Lübeck » condense en quelques lignes l'épisode, dont les éléments sont limités au sens du thème : les sonneurs de trompe précèdent les porteurs de l'*Arche*, les murs de la ville s'écroulent (*Fig.101, p.257*).

La prise de Jéricho par Jehan Fouquet (*Fig. 102*) présente les deux mêmes éléments (la foule et les sonneurs de trompe), mais son originalité iconographique réside dans le décor contemporain de l'artiste. Les personnages, en foule serrée telle une procession, sont vêtus à la façon médiévale, en bures de moines ou en vêtements ecclésiastiques pour la plupart, et évoluent dans le décor d'une ville où s'alignent maisons en briques ou à colombages. On peut relever le contraste entre les nombreuses lignes verticales (lances des soldats, lignes des maisons) et le groupe des lignes obliques (presqu'horizontales) des sonneurs de trompe, marquant ainsi l'importance de l'effet attendu du son des instruments. Les blocs de pierre rectilignes, ruines des murailles, sont entassés au sol, entre le défilé et l'intérieur de la ville, signes de la victoire des Hébreux.

Fig. 102. Jehan Fouquet, *Prise de Jéricho par Josué*,
(enluminure, in Antiquités Judaïques, 1470-1475, Paris, Bibliothèque Nationale de France).[486]

[486] Jehan Fouquet, c.1420-c.1480.

Fig. 103. Christoph Murer, *Josué et les Juifs devant les murs de Jéricho*,
(plume et encre noir, c.1600).[487]

L'illustration de Christoph Murer (*Fig.103*) présente une technique fort différente (plume et encre noire), qui confère à la composition une certaine douceur esthétique. La procession des assaillants est précédée par les Lévites portant l'Arche. Celle-ci figure au centre de l'image, et en constitue, par sa position, l'élément central. La ville aux tours surmontées d'oriflammes remplit l'arrière-plan sans apporter la signification de la prise de la ville. La position du chef de l'armée, au premier plan, s'apparente à la gravure de Stimmer, dans un élan plus dynamique que la contemplation choisie par Stimmer.

Fig. 104. François Chauveau, *La prise de Jéricho*,
(gravure, Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds Albert Pomme de Mirimonde).

[487] Christoph MURER, 1558-1614.

C’est dans un format particulier, horizontal et tout en largeur, que François Chauveau illustre la scène de la prise de Jéricho (*Fig.104, p.259*). Les sonneurs de trompe au premier plan, portant des instruments aux formes recourbés, forment un groupe compact de musiciens. Ils avancent vers la ville en faisant résonner leurs trompes. Vêtus de robes et de surplis, ils portent sur la tête la tiare caractérisant la fonction sacerdotale. A leur suite, progressent d’autres musiciens, puis les porteurs de l’Arche, suivis par les soldats et le peuple en défilé serré. L’ordonnancement du mouvement des Hébreux, à gauche de la scène, contraste avec la vision du combat et de l’assaut contre la ville assiégée, dont les murailles s’effondrent.

Gravure 63 : La pendaison des cinq rois Amoréens.

> *« Après sa victoire, Josué fait sortir les cinq rois vaincus de la caverne où ils s'étaient cachés, ordonne aux chefs des Israélites de mettre le pied sur leur cou pour les humilier, après quoi, il les fait pendre. »*[488]

La composition est marquée par la centralité de l'arbre de la pendaison, instrument naturaliste du supplice. Cet arbre s'élève jusqu'au haut de la gravure, son tronc imposant est délimité par le cadre supérieur de l'image. A sa base, ses racines s'étalent au sol de part et d'autre. De grosses branches s'écartent horizontalement du tronc, et les soldats vainqueurs y pendent par le cou les rois vaincus. Un homme, mains liées dans le dos et la tête désarticulée, est suspendu par le cou, inerte, à une branche à gauche du tronc.

Au pied de l'arbre, vu de dos, un soldat casqué s'affaire auprès d'un autre condamné gisant au sol, en partie dévêtu, la tête appuyée contre le tronc de l'arbre. S'agit-il d'un supplicié duquel le soldat détache la corde, ou bien du prochain condamné, préparé pour l'exécution ? Derrière lui, un autre soldat tient la corde passée autour de la branche droite de l'arbre, tirant sur elle pour hisser le condamné, ou bien la relâchant pour le déposer, mort, au sol.

A droite, au premier plan, un soldat pénètre dans la scène, en plein mouvement, son pied droit coupé par le cadre. Vêtu à la romaine, cuirasse et jupe à lames de cuir, coiffé d'un casque surmonté d'un panache, il porte un bouclier de la main gauche, dont les doigts semblent bizarrement inversés. Il est ceint d'une épée au côté gauche, et dirige son regard vers le groupe de personnages s'avançant du fond de l'image. Il s'agit visiblement du chef des Hébreux, Josué, qui dirige l'exécution des vaincus. Le groupe des condamnés, mains liées dans le dos, avance vers lui. Plusieurs sont coiffés d'un bonnet symbolisant une couronne. Ce sont les rois Amoréens qui s'avancent, soumis et apeurés, vers le lieu de leur supplice. Ils sont escortés par des soldats dont les lances et hallebardes se détachent au-dessus du groupe.

A gauche, la confusion de la bataille se fait sentir. Des soldats en armes accourent, autour d'un cavalier les surplombant, à la poursuite de fuyards qui tentent de s'échapper entre les arbres. Au premier-plan, au centre, les deux casques parés de couronnes traînent au sol en pleine lumière : ce sont les attributs des premiers suppliciés, par lesquels l'artiste illustre symboliquement la défaite des Amoréens et la victoire de Josué. La luminosité de l'avant-plan, exprimée par les surfaces vierges dépourvues de tailles et par quelques ombres portées, s'estompe peu à peu et s'assombrit progressivement, notamment à droite de la scène, où le groupe des condamnés se présente dans une semi-pénombre, accentuant le caractère macabre de l'épisode.

[488] REAU, *op. cit.* II-1, p. 226.

❖ Les Juges et les Rois.

« L'époque des Juges est comprise entre l'installation des Israélites en Palestine et l'élévation de Saül à la royauté. Le Titre de « Juges » qu'on donne à ces personnages de la Bible ne correspond pas au sens actuel de ce mot. Aucun d'eux ne rend la justice. Ce sont des chefs militaires ou des héros populaires. »[489]

« Les deux livres des Rois constituent la suite naturelle des livres de Samuel, ce qui explique la présence du « Testament de David » au début du premier livre. En outre, les deux livres de Samuel et les deux livres des Rois ont été envisagés par la Septante et la Vulgate comme un tout homogène et nommés : I, II, III, IV Rois.

Tandis que les deux livres de Samuel englobent la période allant de la naissance de Samuel à la mort de David, les livres des Rois rapportent les événements allant des débuts du règne de Salomon à la destruction de Jérusalem (975 à 586). »[490]

[489] REAU, *op. cit.*, p. 229.
[490] GERARD, *op. cit.*, p. 1197.

Gravure 64 : Mort de Sisera par Yaël, femme de Héber.

La composition de la mort de Sisera présente l'instant précis où Yaël[491] a planté un pieu dans la tempe du général Caïnite. Représentation d'un meurtre atroce, elle met en scène une femme volontaire, prête à accomplir un acte héroïque pour assurer la déroute de l'adversaire. Yaël occupe tout l'espace de la partie droite de l'image : femme décidée, au physique plantureux, elle est à genoux derrière Sisera, ses fortes cuisses encadrant le corps de ce dernier. Vêtue d'une ample robe, au décolleté avantageux, ceinte d'un tablier, ses longs cheveux retombant sur le côté, elle tient dans la main droite le marteau dont elle s'est servie pour tuer le général. Sa main gauche repliée sur sa hanche, elle exprime la satisfaction d'avoir accompli sa tâche.

Au premier plan gît Sisera, les membres agités dans les affres de la mort, bras et mains comme tétanisés. Sa tête est appuyée sur un coussin posé au sol, et le pieu planté dans sa tempe lui traverse le crâne et le cloue au sol. Il est vêtu à l'antique, semblable à un général romain, portant cuirasse, son casque empanaché posé à côté de lui. La couverture étalée sous lui à ses pieds forme de nombreux plis et des zones d'ombre, indiquant l'origine de la lumière provenant de l'extérieur.

La scène se déroule dans un intérieur, dont l'entrée est encadrée par deux montants massifs. Des tentures plissées sont suspendues à l'arrière-plan, allusion à la tente de Yaël décrite dans le texte biblique. Cet arrière-plan laissé dans l'ombre, permet de découvrir, tout à droite, dans un semblant de niche, une cruche et quelques objets.

Dans la partie gauche, à travers l'ouverture dégagée vers le paysage, se distinguent des combattants, certains en fuite, d'autres les poursuivant, surmontés par la silhouette d'un château juché sur un paysage de collines.

[491] D.E.B., p. 1358 : *Yaël, femme d'Héber le Qénite, recueillit dans sa tente le chef cananéen Sisera défait par Débara et Baraq, et l'assassina pendant son sommeil en lui enfonçant un piquet de tente dans la tempe.*

Gravure 65 : Gédéon, le miracle de la toison et le tri des combattants.

> *« Assuré de l'assistance divine, Gédéon*[492] *se prépare à attaquer les Madianites. Mais l'Eternel lui dit : Ton armée est trop nombreuse… Fais descendre les soldats au bord du Jourdain pour qu'on fasse un tri parmi eux… Sur instruction de Yahvé, Gédéon retint les 300 hommes qui lapèrent l'eau à plat ventre avec leur langue. « Je vous délivrerai par ces 300 hommes qui ont lapé l'eau ».*[493]

> *« Gédéon distribue à ses 300 hommes des flambeaux qu'ils dissimulent dans des cruches. La nuit venue, au signal donné, ils brisent les pots de terre et se ruent sur le camp des Madianites qui, surpris, effrayés par la lueur des torches et le bruit strident des trompettes de guerre, sont pris de panique et s'enfuient en désordre. Puis les hommes d'Israël capturèrent leurs deux chefs Oreb et Zéeb et apportèrent leurs têtes à Gédéon. »*[494]

La présente gravure condense trois épisodes de l'épisode de Gédéon, et représente leur succession chronologique par leur juxtaposition spatiale : au centre, le miracle[495] de la toison, à droite en plan médian, le tri des 300 combattants, et enfin en arrière-plan, en hauteur, la victoire de Gédéon sur les Madianites. Gédéon est choisi par Yahvé pour délivrer Israël livré aux Madianites. Incrédule, il demande à l'ange envoyé par Yahvé un signe de la volonté divine. Après le signe du feu jailli du rocher, Gédéon, toujours incrédule, requiert de Dieu une nouvelle preuve par l'épreuve de la toison remplie de rosée. Pour s'assurer une troisième fois de la volonté divine, il demande une contre-épreuve : la toison reste sèche sur le sol couvert de rosée.

A genoux au premier-plan, face à la toison du miracle, Gédéon s'adresse à Dieu dans une attitude d'imploration ou de prière : tête levée vers le ciel, mains écartées aux paumes ouvertes. C'est un chef militaire, vêtu en soldat et portant l'épée à son côté. Devant lui, à l'angle inférieur droit, son bouclier, décoré et de forme circulaire est posé au sol, avec son casque empanaché. Placé au centre, il représente le premier épisode de cette *narration continue.* Il est encadré par les deux autres épisodes, conformes à la description du texte biblique.

---

[492] D.E.B., p. 532 : *Gédéon délivra Israël de la pression des Madianites, population du nord-ouest de l'Arabie, que les migrations saisonnières ou des razzias pouvaient entraîner bien au-delà de leur territoire d'origine.*
[493] REAU, *op. cit.* II-1, p. 233.
[494] REAU, *op. cit.* II-1, p. 233-234.
[495] LACOSTE, *op. cit.*, p. 886 : *Le miracle est compris comme exception aux lois de la nature, attribué à la divinité.*

Gravure 66 : Jephté le Galaadite face à sa fille sortant à sa rencontre.

> *« Jephté devient le chef d'Israël à la mort d'Abimélec, fils de Gédéon. Il combat les Ammonites et remporte la victoire. Avant la bataille, il fait vœu de sacrifier en holocauste à l'Eternel la première personne qui viendra à sa rencontre aux portes de sa maison. Sa fille, enfant unique, sort de la maison à sa rencontre. Jephté se lamente face au sort cruel que lui-même a engagé pour sa fille. Comme le sacrifice d'Isaac, c'est un vestige de la coutume hébraïque des sacrifices humains, à moins que, suivant une interprétation plus humaine, la jeune victime n'ait accompli le vœu paternel en offrant à Yahvé non sa vie, mais sa virginité, c'est-à-dire en renonçant aux joies du mariage. »*[496]

La scène se décompose en deux parties, présentant les personnages du drame qui se joue après la bataille. A droite, Jephté revenant de la bataille, marche à la tête de son armée. Les soldats sont nombreux, casqués et armés de longues lances. Un écuyer, au bord droit du cadre, porte le bouclier du chef vainqueur. Tous sont animés de mouvements, un pied en avant, saisis en pleine marche. Jephté occupe toute la hauteur de l'image. Il veut se précipiter vers sa fille unique, mais le désespoir se lit sur son visage et ressort de son attitude. En appui incertain sur ses jambes, proche d'un contrapposto mal assuré, il esquisse un geste de prière, voire de supplication, bras écartés et mains tournées vers le haut. Son visage, levé au ciel, semble se détourner de sa fille venant à sa rencontre. Vêtu en chef de guerre, épée au côté, c'est un homme âgé, portant la barbe, qui exprime le désespoir ressenti à la suite de la promesse imprudente qu'il avait prononcée au Seigneur dans l'espoir de gagner la bataille.

A gauche, une troupe joyeuse vient accueillir le général vainqueur. En tête, la fille de Jephté s'avance en jouant du tambour. Elle est présentée en plein mouvement, tenant les baguettes levées prêtes à frapper le tambour qu'elle porte accroché à sa taille. Ses longs cheveux flottent au vent, ainsi que son voile et sa robe qui paraît légère et fluide, laissant voir la forme de ses seins sous le tissu. Elle est suivie par une troupe de servantes, vêtues comme elle, soufflant dans des instruments à vent de formes diverses. En arrière-plan, se dressent les murailles de la ville, où se succèdent des tours massives.

[496] REAU, *op. cit.* II-1, p. 234-235.

Gravure 67 : Samson ouvre la gueule du lion.

> *« C'est le premier exploit de Samson.*[497] *Rencontrant un lionceau rugissant dans la campagne, il lui ouvre la gueule et le déchire comme un chevreau, sans avoir aucune arme dans sa main…Il saisit des deux mains les mâchoires de l'animal pour les écarter ; sans autres armes que ses mains, il lui désarticule les mâchoires. »*[498]

> *« Insérée dans le Livre des Juges, l'histoire de Samson classe celui-ci parmi les grands juges d'Israël. Mais ce juge-là n'a rien de ceux qui rendent des sentences ou mènent leur peuple au combat. Agissant pour son propre compte dans la lutte contre le Philistin occupant, c'est un héros populaire, aux exploits éclatants et légendaires. »*[499]

Sur fond de paysage campagnard, voire bucolique, Samson et le lion occupent le centre de l'image. Placé à gauche de l'axe médian vertical, bien campé sur ses jambes écartées en appui sur des roches, Samson s'est saisi de la gueule du lion, à mains nues, sans arme ni protection. Il empoigne la mâchoire supérieure de l'animal de sa main gauche, et de sa main droite, il écarte la mâchoire inférieure jusqu'à la désarticuler. L'animal a été surpris dans son assaut : il est dressé sur ses pattes postérieures, la patte avant gauche cherchant à saisir la cuisse de Samson. Il semble vouloir rugir, la langue en avant, mais il est bloqué par la force prodigieuse de Samson. Les corps de l'homme et de l'animal dessinent les diagonales de la composition, marquant également, par la centralité de leur positionnement, l'extrême tension du combat entre l'homme et la bête. Cette tension est accentuée par l'effet du souffle de vent qui décoiffe Samson, cheveux en arrière, et fait gonfler son manteau et sa tunique à travers un jeu d'étoffes plissées s'étirant derrière lui. Samson paraît être un homme jeune, à la musculature puissante ; le lion, quant à lui, semble bien plus grand qu'un jeune lionceau ; il tente de se dresser sur ses pattes aux griffes acérées pour attaquer l'homme.

Samson, placé en avant de la scène, semble se fondre dans le décor naturaliste disposé derrière lui : entrelacs de troncs, de branches aux feuillages agités, qui accentuent la *furor* du combat de l'homme avec le fauve.[500] En contre-point, le décor placé à l'arrière de l'animal, laisse apparaître une campagne, se prolongeant par une chaîne de montagnes. Une ville fortifiée surplombe ce paysage champêtre, dessinant un ensemble de tours et de murailles surmontées par l'ombre d'un château ou d'une église.

---

[497] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 263 ; *Héros biblique d'une force exceptionnelle, Samson incarne la lutte contre les Philistins. Sa vie et ses exploits sont contés au Livre des Juges. Sa force se manifeste dans plusieurs épisodes : il déchire un lion « en deux, comme on déchire un chevreau » ; il incendie les champs de blé de ses ennemis en y lâchant trois cents renards porteurs de torches ; il tue mille Philistins avec une mâchoire d'âne, après s'être débarrassé des cordes qui l'entravaient.*

[498] REAU, *op. cit.* II-1, p. 240-242.

[499] GERARD, *op. cit.*, p. 1238-1239.

[500] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 263 : *Dans les plus anciennes représentations, Samson est debout face au lion qu'il étouffe ou égorge. Il disloque parfois aussi la mâchoire du fauve, selon le texte biblique. Au Moyen Age, il « déchire » le lion en l'écrasant sous son genou.*

Tobias Stimmer, gravure 67.

L'iconographie traite de différentes façons l'histoire de la vie de Samson, alternant l'épisode du combat avec le lion, de la bataille avec les Philistins, de la trahison de Dalila, de l'aveuglement de Samson, de sa mort lors de l'écroulement qu'il a, lui-même, provoqué dans le temple païen.[501] De nombreuses illustrations de ces épisodes figurent du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle parmi les œuvres de Mantegna, Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Le Caravage.

Fig. 105. Petrus Comestor, *Samson combat un lion,*
(enluminure, in « Bible Historiale », 1372, 7,2 x 6,9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek).

L'illustration de Petrus Comestor dans la « Bible Historiale (*Fig.105*) montre Samson, à califourchon sur le dos du lionceau, lui écarter les mâchoires de ses mains nues. Le fauve tente de se dégager, mais déjà le sang coule de sa gueule ouverte. L'image est séparée en deux parties, par une diagonale qui isole deux scènes, celle de Samson tenant le lion, et la représentation de deux personnages, un homme et une femme tournés vers la droite. Ce sont les parents du héros, qui sont comblés par l'annonce de sa naissance par un ange, malgré la stérilité de la mère.

Le traitement de l'épisode par Lucas Cranach l'Ancien (*Fig.106, p.268*) suit le modèle précédent : Samson, assis sur le dos du lion, le maintenant au sol. Il écarte les mâchoires du

[501] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 264 : *Très nombreux dans la sculpture française du Moyen-Age et dans la peinture flamande du XVI^{e} siècle, les cycles de la vie de Samson apparaissent très tôt.*

fauve dont la queue s'agite à la hauteur de la tête du héros. Un décor naturaliste sépare le combat du paysage escarpé surmonté d'un château-fort.

Fig. 106. Lucas Cranach l'Ancien, *Samson défait le lion*,
(huile sur toile, 1520-1525, 25 x 18 cm, Dresden, Gemäldegalderie).

Les exploits de Samson figurent dans les différentes représentations du héros, mettant en scène les récits de batailles et de combats. C'est pour se venger que Samson tue trente habitants d'Ashkelon, par un combat sans merci, au cours duquel le héros affronte seul une troupe d'hommes en armes (*Fig.107*). Cet épisode est à rapprocher de la description du combat contre les Philistins, au cours duquel il tue mille soldats, en utilisant une mâchoire d'âne comme arme.

Fig. 107. Johann Dittenberger, *Samson tue trente hommes d'Ashkelon,*
(gravure sur bois, 1571, 6 x 7 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire).

Gravure 68 : Samson assomme mille Philistins avec une mâchoire d'âne.

L'épisode du combat de Samson, seul contre une troupe importante de Philistins, illustre la vaillance et la force du héros, rempli du *souffle de Dieu*.[502]

Samson occupe le centre de l'image. Il est le personnage principal de la composition, le seul identifiable, car tous les autres personnages sont des combattants anonymes de l'armée des Philistins. Samson est saisi en plein mouvement, dans son élan au combat, en une position à la limite de l'équilibre. Son corps puissant est penché en avant, vers l'ennemi au sol. Ses bras écartés, il brandit son arme, une mâchoire d'âne qu'il tient dans sa main droite, sur le point de frapper l'homme au sol dont il saisit le casque de sa main gauche. Il est en appui sur sa jambe gauche, la jambe droite encore levée, dans l'élan qui l'emporte vers ses assaillants. Samson est vêtu sommairement, le corps ceint d'une simple peau de bête. Il est pieds nus ; ses longs cheveux, siège de sa force extraordinaire, flottent au vent.

Autour de Samson, un enchevêtrement de corps ; ce sont les soldats philistins qu'il a déjà vaincus. Ceux-ci sont couchés au sol, dans toutes les positions, corps et membres mélangés.

A droite, les combattants reculent face aux assauts du héros. Certains tentent de se défendre, l'un levant son bouclier pour se protéger, un autre pointant sa lance vers Samson. Ce sont des soldats, ils sont équipés, tels des légionnaires romains, portant casque et cuirasse. Mais face au héros seul, les survivants se replient dans la fuite, qui semble se prolonger hors cadre à la droite de l'image.

En arrière-plan, derrière Samson, se déploie un décor champêtre, constituant un véritable paysage idéalisé, dans lequel courent quelques animaux à travers champs. Ce décor paisible s'inscrit en fort contraste avec la violence du combat qui se déroule à l'avant de la scène.

[502] REAU, *op. cit.* II-1, p. 243 : *Face aux Philistins qui tentent de le capturer, Samson se saisit du premier objet qui se présente au sol, une mâchoire d'âne. Muni de cette arme, il frappe les Philistins, assommant mille combattants face à lui.*

Gravure 69 : Samson enlève les portes de Gaza.

> *« Samson[503], qui était allé coucher avec une prostituée de Gaza, échappe aux Philistins en enlevant de nuit les portes de la ville qu'il arrache de leurs gonds ; il les charge sur ses épaules et va les déposer au sommet d'une montagne. »*[504]

Placé au centre de la gravure, Samson, seul personnage de l'épisode, affirme le pouvoir de sa force qui lui permet d'arracher et de hisser les portes de la ville sur son dos. Il est représenté ployant sous le poids des deux portes de la ville, qu'il maintient sur son dos à l'aide d'une corde dont les extrémités sont enroulées autour de ses mains. Les portes sont massives, épaisses, renforcées par des entretoises et ornées de grands clous. Samson les maintient en équilibre sur son dos, alors qu'il gravit la montagne, plaçant ses pieds sur les rochers, ses jambes musclées en appui, la droite en avant, la gauche en arrière. Samson est un homme qui paraît très grand, au corps athlétique et très musclé, portant une longue chevelure. Il est vêtu en soldat, à la romaine, son manteau s'enroulant autour de lui.

La ville de Gaza apparaît en arrière-plan, à gauche, représentée en petite taille créant un effet d'éloignement. Des formes d'habitations et de murailles se détachent, et c'est surtout l'ouverture de la porte dans la muraille qui rappelle l'enlèvement des portes par Samson. Quelques personnages, à peine visibles, s'activent devant l'ouverture. Au sommet de l'image, un croissant de lune rappelle que la scène se déroule « au milieu de la nuit ». L'impression d'obscurité est également rendue par le sens des tailles dans le ciel, toutes horizontales, créant une ambiance propre à définir les ténèbres.

La partie droite de l'image est constituée par un décor d'éléments naturels, destinés à figurer le paysage de montagne. S'y étagent des rochers, des buissons, un arbre.

---

[503] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 263 : *L'histoire de Samson et Dalila est la plus célèbre. Elle révèle que la force du géant réside dans ses cheveux. Trahi par Dalila qui lui rase ses sept tresses, Samson est livré aux Philistins qui lui crèvent les yeux et le bafouent en lui faisant tourner la meule. Ses cheveux ayant repoussé, Samson éprouve sa vigueur retrouvée en déracinant un arbre. Les Philistins l'amènent dans le temple de leur dieu Dagôn pour les divertir ; Samson se venge en abattant deux des colonnes de la seule force de ses bras. Le temple s'effondre ; Samson périt avec les Philistins.*

[504] REAU, *op. cit.,* II-1, p. 244.

Gravure 70 : Ruth glane dans les champs de Booz.

« Devenue veuve, Ruth la Moabite[505]*, réduite à la misère avec sa belle-mère Noémie, va glaner derrière les moissonneurs dans les champs du vieux Booz, qui, par charité, lui permet de ramasser quelques poignées d'épis. La nuit venue, elle se couche à ses pieds, sous les étoiles. »*[506]

« En raison de la famine, Elimèlek quitte Bethléem avec sa femme Noémie et ses deux fils pour se rendre au pays de Moab. Les deux fils épousent des Moabites, Ruth et Orpa. Le père et ses deux fils meurent peu après. Noémie décide de retourner dans son pays, et Ruth, sa belle-fille, insiste pour l'accompagner, par fidélité et dévouement. « Ruth se rend aux champs où les pauvres avaient le droit de glaner pour assurer leur subsistance. » Au hasard, elle rencontra Booz, un parent d'Elimèlek, qui s'approcha d'elle et « l'invita à continuer à glaner et à partager le repas des moissonneurs. » Ruth devint la femme de Booz, et leur fils Obed devint le grand-père de David. » [507] [508]

La composition de la gravure présente les trois protagonistes du récit : Ruth, jeune veuve s'activant à glaner quelques épis, les moissonneurs, tout occupés à la tâche, et Booz, propriétaire du champ.

Booz se tient au centre de l'image, qu'il occupe entièrement sur toute la hauteur. Le haut de son chapeau, ainsi que son pied droit, débordent du cadre, indiquant son entrée dans le champ visuel. Vu de dos, en *contrapposto*, il s'appuie de la main droite sur son bâton, et désigne, de la main gauche, la femme courbée au sol. Ses vêtements, pantalon court, tunique aux manches relevées et manteau enroulé autour du corps, forment des plis en tous sens, dans un subtil jeu de contrastes entre zones d'ombres et zones éclairées, notamment sur les plis tubulaires tombant de son épaule droite. Son chapeau à larges bords cache la tête du personnage.

A gauche, occupant l'angle inférieur, Ruth s'affaire dans le champ moissonné. Vue également de dos, elle est courbée, penchée vers le sol pour ramasser les épis laissés par les moissonneurs. Elle chemine péniblement, le mouvement marqué par le geste de la main et la jambe droite levée pour avancer. La terre qu'elle foule est vidée de sa culture, seuls subsistent les quelques épis oubliés qu'elle est autorisée à ramasser. Sa tenue vestimentaire est informe, quelques étoffes plissées tenues dans son dos.

---

[505] D.E.B., p. : *Non seulement une femme est l'héroïne du livre, mais Ruth est une étrangère et, qui plus est, moabite, c'est-à-dire ressortissante d'une nation à jamais exclue de l'alliance avec Israël, donc avec Dieu. Comble de paradoxe, Ruth devient modèle d'amour-fidélité dans l'alliance et ancêtre de David, donc du Messie, au même titre que d'autres femmes « scandaleuses » reprises dans la même généalogie du roi-oint.*

[506] REAU, *op. cit.* II-1, p. 249.

[507] GERARD, *op. cit.*, p. 1207.

[508] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 62 : *Les commentateurs du Moyen Âge ont vu en Booz le type du Christ, et en Ruth celui de l'Eglise, l'union de Booz et de Ruth - à Bethléem – préfigurant celle du Christ et de l'Eglise.*

A droite, les moissonneurs sont présentés en pleine action : un homme accroupi, portant un chapeau à larges bords pour se protéger du soleil, tient une faucille de la main droite et saisit une poignée d'épis dans sa main gauche. Il s'apprête à couper l'épi, retenant son geste pour répondre à Booz qui l'interroge. Son visage reste dans l'ombre du chapeau, mais on distingue les traits et la gestuelle de sa réponse. A ses côtés, deux femmes l'assistent dans son travail. Elles se tiennent debout, l'une vue de dos, l'autre de profil, portant un foulard qui enserre leurs cheveux.

Au fond de l'image, à gauche, le décor se poursuit par un paysage de campagne à la période des moissons, chariot rempli de gerbes, attelage mené par un paysan tenant sa fourche, alignement des sillons dans les champs. Quelques constructions à mi-décor indiquent la présence de fermes, et plus loin, des formes urbaines s'estompent à l'horizon.

Gravure 71 : La prière d'Anne.

Anne[509], mère de Samuel, est rabrouée par le grand-prêtre Eli qui la croit ivre[510]. Cet épisode constitue une préfiguration de l'affront fait à Joachim et Anne, les parents de Marie, mère du Christ, chassés du Temple pour cause de stérilité.

La gravure de la scène de la prière[511] d'Anne au Temple présente les deux personnages, selon un axe central, Anne en prière à droite, et le grand-prêtre assis sur son siège à gauche.

Anne est à genoux, face au rideau frangé du Temple qui masque le lieu saint contenant les objets sacrés. Tête penchée en avant, mains jointes, elle est vue de trois-quarts dos, ses vêtements tombant jusqu'au sol et s'étalant autour d'elle en un plissement élaboré. Sa tête est cachée par un voile intégrant un bonnet. Elle se tient au centre d'un entrelacs de colonnes, de piliers et d'arcs voûtés. Quelques dalles au sol créent l'effet de perspective qui permet de simuler l'éloignement. Les tailles, horizontales et croisées, confèrent une tonalité sombre à cette scène, reléguée dans la pénombre du Temple.

A gauche, installé sur un siège décoré placé entre deux colonnes juxtaposées, le grand-prêtre l'observe, s'apprêtant à la réprimander. Couvert du bonnet de cérémonie, rappelant la tiare papale, vêtu de longs vêtements aux larges plis et tenant le bâton de sa fonction contre lui, il prend appui sur les bras de son fauteuil pour se redresser, prêt à se lever.

[509] D.E.B., p. 63 : *Anne, une des deux épouses d'Elqana le Cuphite ; sa prière ayant obtenu de Yahvé la guérison de sa stérilité, elle met au monde Samuel, et donnera naissance plus tard à trois garçons et à deux filles.*
[510] REAU, *op.cit.*, p. 250.
[511] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1124 : *La prière est l'acte religieux essentiel. Il s'agit d'une demande ou d'une requête, adressées en général à Dieu. La demande est un aspect essentiel de la prière. Prier, c'est reconnaître sa fragilité et sa dépendance, et le besoin qu'on a de l'aide ou de la grâce de Dieu.*

Gravure 72 : Samuel prend un agneau de lait et l'offre en holocauste à l'Eternel.

> *« Les Philistins dominaient le pays.*[512] *Samuel*[513] *convainquit les fils d'Israël qu'ils étaient victimes de leur infidélité envers Yahvé. A son appel, ils acceptent de se détourner des idoles. Réunis à Miçpa, ils exprimèrent leur repentir en jeûnant et supplièrent Samuel d'intercéder pour eux. Samuel offrit un holocauste et pria. Quand l'armée des Philistins se présenta, les Israélites sortirent de Miçpa et la mirent en déroute. Samuel éleva une pierre en un lieu qu'il appela Ebenha-Ezer, « la pierre du secours ».*[514]

La gravure est séparée en deux scènes selon un axe médian vertical. Au centre, un autel constitué de blocs de pierre superposés reçoit l'holocauste offert au Seigneur par Samuel. Sur le bûcher de branches entrecroisées, brûle l'agneau sacrifié. Une colonne de fumée s'élève vers le ciel, signe de l'acceptation du sacrifice par Yahvé. Tout autour de l'autel, la foule se presse, compacte, à genoux dans l'imploration.

Au premier plan à droite, le personnage principal de cette scène se tient à genoux : le prophète Samuel tourne la tête vers le ciel, les mains jointes en signe de prière. Portant barbe et cheveux longs sur la nuque, il est couvert par un ample manteau aux plis emmêlés, formant des ombres accentuées. Son pied gauche se dégage des plis, et indique, par sa position, l'attitude tourmentée du corps du prophète, presque à genoux, semblant tenter de se relever. Au fond, se dressent les murailles de la ville assiégée.

A gauche de l'image, se déroule une autre scène, depuis le plan intermédiaire jusqu'à l'arrière-plan. Il s'agit de la bataille entre les Israélites et les Philistins. Galvanisés par le sacrifice offert par Samuel, les combattants israélites s'avancent à l'assaut de leurs adversaires, en une troupe armée d'où émergent lances et boucliers. Le fracas du combat se devine dans le choc entre les deux armées, aux cavaliers ennemis désarçonnés, aux chevaux abattus au sol. A la fumée de l'holocauste à droite, répondent à gauche les signes du Seigneur : nuages noirs amenant le tonnerre, rayons sombres de la présence divine, « frappant de panique » les ennemis d'Israël.

A gauche, en avant-plan et débordant du cadre, l'arche d'alliance, couverte de ses chérubins, est posée au sol. A cette époque, le Temple de Jérusalem n'étant pas encore édifié, elle accompagne le peuple hébreu, intégrée dans les liturgies.

---

[512] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 264 : *Les Philistins, au cours d'un combat désastreux pour Israël, s'emparent de l'Arche d'Alliance, qui demeure sept mois entre leurs mains. Ils la rendent enfin ; Samuel assiste à son retour car il est consacré au Seigneur.*

[513] D.E.B., p. 1174 : *Samuel est un personnage-clé de la période de transition entre les Juges et la monarchie… Il ne se contente pas d'interpréter le droit, ni même de régler les cas litigieux ; il exerce une fonction de gouvernement. Dans les mœurs du temps, le chef peut jouer un rôle religieux et même liturgique… Dans la relecture prophétique de l'histoire, il est le personnage qui a oint les deux premiers rois.*

[514] GERARD, *op. cit.*, p. 1242.

Gravure 73 : L'onction de Saül par Samuel.

> *« Arrivé à Rama, où réside Samuel, Saül songe à consulter ce voyant réputé [Samuel]. Averti par Yahvé que ce jeune homme est celui qu'Il s'est choisi, Samuel retient Saül à dîner et à rester une nuit. A l'aurore, il l'emmène seul à l'extrémité de la ville, verse sur sa tête la fiole d'huile et lui déclare : « Yahvé t'a oint comme chef de son peuple ».*[515]

La gravure représente le moment précis lorsque Samuel verse l'huile sur la tête de Saül.[516] Cette onction[517], même secrète, confère à Saül la fonction de roi du peuple d'Israël : « Samuel donne à Israël son premier roi, Saül ».[518]

Il s'agit d'une scène se déroulant en pleine campagne, à l'écart de la ville, loin des hommes, sans témoins, dans un décor champêtre. Saül est assis, au centre de l'image, regardant vers la droite. Il est vêtu simplement d'une tunique, laissant apparaître ses bras et ses jambes. Derrière lui, Samuel occupe tout l'espace vertical. Personnage imposant dans ce décor, il est vu de dos, penché au-dessus de Saül, versant sur la tête de celui-ci l'huile contenue dans une cruche qu'il tient à bout de bras dans sa main droite. La tête de Samuel est dissimulée par un ample manteau, retombant en plis en cascades le long de son dos, retenus à la ceinture, et qu'il maintient de sa main gauche. Une longue tunique, aux plis tubulaires, tombe jusqu'au sol, découvrant l'extrémité de son pied droit.

Le décor, en arrière-plan, est constitué, à gauche, par une vue de la ville, présentant une tour et des murailles, complétée par l'arche unique d'un pont sous lequel se détache l'esquisse d'un port. A droite, le paysage campagnard présente un chemin sinueux, bordé d'arbres, conduisant vers une paisible ferme installée au bord d'un bosquet d'arbres. Au centre, les deux personnages sont abrités par un arbre aux branches déployées, dont l'ombre portée au sol est représentée par un hachurage croisé des lignes de taille. Les ombres portées au sol indiquent l'origine de l'éclairage, venant en oblique de la gauche, en arrière des personnages.

---

[515] GERARD, *op. cit.*, p. 1253-1254.
[516] DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 264 : *Samuel âgé oint Saül comme chef du peuple d'Israël.*
[517] D.E.B., p. 929 : *L'onction fait le roi et le titre de « oint de Yahvé » est le titre royal par excellence.*
[518] D.E.B., p. 1175.

Gravure 74 : Jonathan et son écuyer attaquent le poste des Philistins.

> *« Jonathan[519], fils de Saül, sauve la situation face aux Philistins. En cachette de son père, seul avec un écuyer, il surprend et tue vingt Philistins, jetant ainsi la terreur dans le camp qui est livré à la vindicte des Israélites. »*[520]
>
> *« Jonathan, fils aîné du roi Saül, entame un audacieux coup de main contre l'armée des Philistins. Cette armée, composée de milliers de soldats et de cavaliers, avait pris position face à la faible troupe constituée autour de Jonathan et de son père. Accompagné de son écuyer, le jeune chef se glisse hors du camp des Hébreux et se hisse à travers les rochers et la montagne jusqu'au poste de guet des ennemis. Avec l'aide de Dieu et de son écuyer, il extermine par surprise les occupants. La panique s'empare du reste de l'armée des Philistins à la suite d'un tremblement de terre, et dans la confusion, les soldats philistins s'entretuent ».*[521]

La composition de cette gravure condense l'ensemble du récit : Jonathan et son écuyer, montés vers le poste de garde des Philistins, ont engagé le combat et terrassent le groupe ennemi ; Les Philistins restés au camp s'enfuient en pleine panique ; l'armée d'Israël profite de la frayeur qui s'est emparée des Philistins en raison d'un tremblement de terre, pour assurer sa victoire.

Au premier-plan, se déroule le coup de main audacieux de Jonathan, fils du roi Saül, accompagné de son écuyer. Ils sont les deux seuls personnages debout dans cette scène de combat. Dans la partie droite de l'image, Jonathan enjambe le corps d'un ennemi à terre, saisissant la tête par les cheveux ; il s'apprête à abattre sur celui-ci, en plein mouvement, le glaive qu'il brandit, de sa main droite, au-dessus de sa tête, et dont la lame dépasse du cadre.

Debout derrière lui, son écuyer le serre de près, ayant saisi de sa main droite la longue pique avec laquelle le soldat philistin tentait d'atteindre Jonathan. Caché par son maître, seule la tête aux cheveux bouclés de l'écuyer est visible, indiquant la jeunesse du serviteur. Plusieurs soldats ennemis sont étendus au sol, abattus par Jonathan et l'écuyer. Les corps gisent les uns sur les autres, certaines mains tenant encore leur épée devenue inutile. L'enchevêtrement des corps n'est pas sans rappeler les corps étendus du combat de Samson abattant les Philistins (gravure 68). A gauche, celui qui paraît être le dernier Philistin encore valide, a un genou à terre, et tente une ultime manœuvre de combat avec sa pique vers Jonathan. Tous les combattants sont vêtus à l'antique, tels des légionnaires romains.

Au bord droit du cadre, vus de dos, deux Philistins désarmés en fuite, semblent tenter de sortir du champ de l'image, tandis que, au-dessus d'eux, la panique a gagné le campement philistin, dont les tentes se vident de fuyards sans armes ni vêtements. L'armée de Saül occupe le fond de la scène, au centre, et les lances dressées indiquent le caractère belliqueux de leur avancée.

---

[519] D.E.B., p. 690 : *Jonathan, fils de Saül, déclencha la révolte des Hébreux contre les Philistins.*
[520] GERARD, *op. cit.*, p. 1254.
[521] GERARD, *op. cit.*, p. 677.

Un rocher, surmonté de quelques arbres, un palmier peut-être, sépare le combat de Jonathan de la scène de fuite des Philistins et de la contre-attaque de l'armée du roi Saül.

Une percée visuelle vers le fond de l'image, à gauche, présente le décor de l'enjeu : un campement dressé face à une ville assiégée.

Fig.108. Hans Holbein le Jeune, *L'onction de Saül par Samuel*
(gravure sur bois,1525-1549, 6,1 x 8,7 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts).

Gravure 75 : Saül implore le pardon de Samuel.

> *« La faute qui vaudra à Saül le rejet définitif par Yahvé a lieu après l'expédition contre Amaleq. Le prophète Samuel avait ordonné que soit pratiqué, envers l'ennemi, l'anathème, qui voue à la destruction hommes et bêtes du butin tout entier consacré à la divinité. Or, voici que Saül épargne le roi d'Amaleq, Agag, et le ramène captif ; quant à ses hommes, épuisés par le combat, ils se gardent le meilleur du butin. Saül prétend, pour se disculper, que ce bétail est destiné à être sacrifié, et Samuel ne semble pas en douter. Mais entre l'obéissance à Yahvé et la complaisance envers son peuple, ce n'est pas Dieu que Saül a choisi. Yahvé « se repend » d'avoir élu Saül ; il le déclare à Samuel et reste insensible aux cris et aux supplications du prophète ; celui-ci doit signifier au roi sa déchéance. Devant les manifestations de repentir et d'humilité de Saül, Samuel cède encore à la pitié et finit par accepter de comparaître à ses côtés devant le peuple, pour sauver la face, mais pas pour longtemps. Il abat lui-même le roi d'Amaleq sous les yeux de Saül et se retire à Rama, d'où il « mènera le deuil » du héros qu'il a fait roi et qu'il ne reverra plus jusqu'à sa mort. Il en oindra un autre pour roi en la personne de David ».*[522]

> *« Après la victoire sur Amaleq, au lieu de vouer à l'anathème tout le butin que Yahvé avait permis qu'on obtînt, Saül épargne le roi, Agag, et le meilleur du bétail. C'était aller contre la volonté de Yahvé, qui se repentait d'avoir fait régner Saül. Samuel fustigea le roi, qui exprima son repentir, mais trop tard. Saül s'accrocha suppliant au manteau du prophète et le déchira. Cela lui valut d'entendre la sentence de Yahvé : « Aujourd'hui, Yahvé a déchiré de dessus toi la royauté d'Israël ».*[523]

Saül et Samuel occupent le premier plan de la scène, le roi à gauche, le prophète à droite. Ils font face au spectateur, mais leurs gestes sont une réponse de l'un à l'autre.

A gauche, Saül adresse sa supplique au prophète. En position de contrapposto, à la limite de l'équilibre, il lève sa main droite, paume ouverte en signe d'imploration, et tend son bras gauche pour saisir le manteau du prophète. Dans son geste, il déchire l'extrémité du manteau. Saül est vêtu en tenue de combat (il vient de remporter la bataille) et son casque s'orne de la couronne royale. Les nombreux plis de son manteau font ressortir les zones d'ombre caractérisées par le croisement des tailles, fixant l'origine lumineuse à gauche de la composition. En arrière de Saül, se tient Agag, le roi vaincu. Il porte une couronne, signe de sa fonction, mais ses mains sont liées. Prisonnier, il se tient humblement, sous la garde de quelques soldats dont on aperçoit les casques emplumés.

[522] GERARD, *op. cit.*, p. 1255.
[523] GERARD, *op. cit.*, p. 1242.

A droite de l'image, Samuel se dégage de l'emprise de Saül, levant la main droite comme pour le rejeter. Il maintient contre lui son manteau déchiré par Saül. De multiples plis, en cacades et tubulaires, font ressortir les variations de lumière sur le prophète, accentuant l'ombre vers le bas du corps. Samuel est un homme âgé, portant une longue barbe. Il est coiffé d'un couvre-chef, mi-bonnet, mi-turban, qui maintient ses cheveux en arrière. Il s'écarte de Saül ; son pied gauche déborde du cadre et indique le mouvement de son départ.

En arrière-plan au centre, se situe la scène du butin gardé par les soldats, vaisselle luxueuse et bétail.

Gravure 76 : Le combat entre David et Goliath.

> *« Alors que, pour les ravitailler, David visite ses frères aînés engagés dans l'armée d'Israël dont le camp fait face à celui des Philistins, il relève le défi de Goliath et triomphe du géant qui terrorisait les guerriers israélites, donnant ainsi à son peuple l'occasion d'une grande victoire. »*[524]

> *« David*[525] *relève le défi du géant Goliath, champion des Philistins. Il l'étourdit d'un coup de fronde en plein front et lui coupe la tête avec sa propre épée. »*[526]

David est certainement un des personnages de l'Ancien Testament le plus représenté, et la scène du combat entre David et Goliath une des plus célèbres de l'iconographie. David, jeune berger inconnu, affronte le champion des Philistins en combat singulier. Le combat s'engage : les deux protagonistes sont représentés en plein mouvement.[527]

A droite, Goliath, vu de trois-quarts dos, se précipite en avant, le corps en pleine détente. Il est lourdement armé, portant lance et épée, et vêtu d'une cuirasse et d'imposantes protections. Son casque est surmonté d'un long panache, qui indique l'importance de sa fonction militaire. Il porte un très grand bouclier rond, attaché dans le dos. Jambe droite levée, il s'élance pour attaquer son adversaire au moyen d'une longue pique. A gauche, le jeune et frêle David semble esquisser un pas de danse, en appui sur sa jambe gauche. Sa jambe droite levée indique le déroulé de sa course. Il fait tournoyer, au-dessus de sa tête, la fronde qui contient encore la pierre destinée à son ennemi. Vêtu d'une tunique, portant son sac en bandoulière, ce n'est pas un soldat expert au combat. Pourtant, son allure décidée, son regard sombre, indiquent la détermination du personnage. La pierre va être lancée, et c'est de ce geste que dépendra l'issue du combat, scellant ainsi le sort d'Israël.

---

[524] GERARD, *op. cit.*, p. 250.

[525] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 101-103 : *David a succédé à Saül, le premier des rois d'Israël. Huitième fils de Jessé, il descend de la tribu de Juda.*
Samuel lui donne l'onction à l'insu du roi Saül, alors que David n'est encore qu'un jeune garçon. Musicien, David est admis dans l'entourage du roi, et il est seul capable de dissiper la mélancolie de celui-ci en jouant du psaltérion. Lors de la guerre contre les Philistins, au jour de l'affrontement décisif, David, venu porter des provisions à ses frères combattants, propose au roi de relever le défi du géant Goliath… Pour convaincre Saül, il rappelle qu'il a su protéger son troupeau contre le lion et l'ours…Saül, une fois convaincu par David de le laisser se battre seul contre le géant philistin, lui offre des armes que refuse David. Il se battra armé de sa seule fronde… David sort vainqueur de sa lutte contre Goliath, qu'il tue d'une pierre lancée par sa fronde. Cette victoire figure celle du Christ sur Satan. Préfiguration du Messie qu'il annonce, David occupe une place prédominante dans les traditions juive et chrétienne.

[526] REAU, *op. cit.* II-1, p. 261.

[527] GERARD, *op. cit.*, p. 448 : *Or, voici que survient le jeune berger David, envoyé par son père Jessé, pour visiter et ravitailler ses aînés engagés dans les troupes de Saül…C'est avec sa seule fronde, dont il rameute ou défend les troupeaux, qu'il combattra… Tandis que le géant s'avance, la première pierre lancée par la fronde du jeune adversaire qu'il méprise, l'atteint au front et l'abat ; d'un bond, David est sur lui, arrache le glaive qu'il porte, et lui tranche la tête. La terreur vide alors le camp du vaincu, et les guerriers d'Israël poursuivent les Philistins en fuite jusqu'aux approches de leurs villes fortes de Gat et d'Eqron*

En arrière de la scène, des soldats attendent, statiques, la fin du combat entre les deux « champions ». Le camp philistin est représenté par quelques tentes, à droite, alors que les soldats israélites stationnent à l'ombre d'un bouquet d'arbres.

Tobias Stimmer choisit de s'inscrire dans le schéma habituel du combat de David et Goliath. Il représente le géant dans son élan pour réduire le jeune berger, tandis que celui-ci fait tourner sa fronde pour lui décocher la pierre qui sera fatale. Les deux protagonistes sont entourés de leurs troupes de soldats respectives, dans l'attente de l'issue du combat.

Tobias Stimmer, gravure 76.

La même représentation, dans cette tradition iconographique, est illustrée ainsi par Jean Colombe (*Fig.109, p.282*) aussi bien que par Rembrandt (*Fig.116, p.286*). Dans les deux exemples, l'action est représentée par le geste de David qui fait tourner sa fronde pour lancer la pierre. Jean Colombe insiste bien sur la représentation de Goliath, dont la taille atteint le double de celle du jeune berger. Son armure le couvre entièrement, à l'exception du visage. David présente dans cette composition un élément de couleur différent de la tonalité d'ensemble de l'illustration. Ses vêtements bleus contrastent avec la teinte presque monochrome du géant et des soldats regroupés au fond de l'image. La même tonalité chromatique se retrouve sur les éléments de décor du cadre, composés de statuettes montées sur des piliers. Par contre, le décor naturaliste se fond dans des nuances de vert qui s'étagent vers l'arrière-plan.

Le vitrail de l'église Saint-Aignan (*Fig.110, p.282*) inscrit l'épisode dans un décor d'arbres et de montagnes. Les protagonistes sont représentés en action ; le géant se précipite vers David, et celui-ci le vise avec sa fronde, présentant la pierre dans la main gauche. Ainsi se font face les deux symboles du combat, la pierre qui va frapper Goliath, et le bouclier que ne lui servira pas à se protéger.

La gravure de Maarten van Heemskerck (*Fig.112, p.283*) présente les deux combattants dans un décor tourmenté. Goliath, armé, vêtu de sa cuirasse et couvert d'un casque à plumes, toise le jeune David qui s'approche, semblant le narguer. Il tient son bâton en main, et la fronde, arme dont il va se servir, n'est pas encore visible.

Fig. 109. Jean Colombe, *David et Goliath*,
(illustration sur parchemin, in « Heures de Louis de Laval », c.1469-1485,
Paris, Bibliothèque Nationale de France).

Fig. 110. Anonyme, *David et Goliath*,
(vitrail, Chartres, église Saint-Aignan).

Fig. 111. Michel-Ange, *David et Goliath*,
(fresque, détail, 1509, Vatican, Chapelle Sixtine).

C'est par un détail de la vaste fresque du plafond de la Chapelle Sixtine que Michel-Ange a illustré l'affrontement entre les deux champions (*Fig.111*). L'artiste a choisi l'instant suivant de l'épisode. La pierre a atteint le front du géant, qui s'est écroulé au sol. David se précipite, saisit l'arme de ce dernier, et la brandit pour trancher la tête de son adversaire vaincu. Les deux combattants sont seuls, et David conclut le combat en abattant le sabre.

Fig. 112. Maarten van Heemskerck, *David et Goliath*
(burin, c.1556, 20 x 24,5 cm, Lyon Bibliothèque Municipale).[528]

[528] Maarten van HEEMSKERCK (1498-1574).

Une autre fresque au Vatican, due à Raphaël (*Fig.113*), illustre le combat entre David et Goliath. La composition est similaire à celle de Michel-Ange, présentant David qui se tient au-dessus du corps de son adversaire et brandit le sabre pour lui trancher la tête. Dans cette représentation, les deux guerriers ne sont pas seuls, ils sont entourés par les soldats de leurs camps respectifs, et la forme dressée du corps de David constituent un pivot entre les deux groupes. A gauche, les Philistins s'enfuient, tenant leurs lances dressées vers le ciel. A droite, les soldats hébreux tiennent leurs lances braquées vers le sol pour réduire leurs ennemis. A l'agitation des envahisseurs correspond la détermination des Hébreux défendant leur pays.

Fig. 113. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *David et Goliath*,
(fresque, 1515-1518, Vatican, Loge de Raphael).

La fresque de Raphaël a inspiré le graveur Ugo da Carpi (*Fig.114, p.285)* pour une gravure en clair-obscur. Inversant la composition, le graveur place David et Goliath dans la même position, David brandissant l'épée qui va trancher la tête du Philistin. Il introduit par des modifications annexes les éléments de différenciation : Goliath ne tient plus son bouclier, et la gestuelle de sa main rejoint le geste d'imploration des soldats ennemis placés de part et d'autre de la gravure. Le corps du géant paraît comme disloqué au sol et l'alignement du corps et des membres en est tronqué.

Sur la toile de Titien, conservée en l'église Santa-Maria della Salute à Venise (*Fig.115, p.285*), le combat est terminé, Goliath gît à terre, le corps renversé vers le bas ; la tête est grise, posée à côté du corps et révèle la mort du lutteur battu. David, jeune berger, a posé l'arme contre le cadavre du soldat. Il joint les mains vers le ciel, dans un geste de prière et d'action de grâces. Le ciel est sombre, parcouru de lourds nuages. Cette pénombre est déchirée par la nuée qui éclaire David, symbole de la présence divine. Titien livre ainsi une version renouvelée dans la tradition iconographique, en limitant les deux personnages terrestres, et en y introduisant, même symboliquement, la présence de Dieu, créant ainsi une ambiance de gravité dans l'œuvre.

C’est par la souplesse d’une gravure sur cuivre que Rembrandt a illustré le thème (*Fig.116, p.286*). Les deux combattants se font face, prêts à s’affronter. Goliath est lourdement armé, alors que David, vu de face, fait tournoyer sa fronde pour donner l’élan à la pierre. Les soldats sont regroupés en contrebas, en plan médian, et laissent apparaître une ligne de têtes casquées surmontées des piques des lances tenues à la verticale. Un grande simplicité se dégage de cette gravure, sans réduire la portée figurative de l’action illustrée.

Fig. 114. Ugo da Carpi, *David et Goliath*,
(d’après Raphael, gravure en clair-obscur, 1520-1527, 26 x 38,6 cm, New-York, Metropolitan Museum.)[529]

Fig. 115. Titien, *David et Goliath*,
(huile sur toile, 1544, 300 x 285 cm, Venise, Santa Maria della Salute).

[529] Ugo Da Carpi, (Carpi, c.1480 – Bologne, 1532). Auteur de gravures en clair-obscur (*Chiaroscuro*) souvent inspirées de Raphaël.

Fig. 116. Rembrandt, *David et Goliath*,
(gravure sur cuivre, 1655, in « Piedra gloriosa »)[530].

[530] « Piedra gloriosa », seul livre illustré par Rembrandt. Celui-ci a exécuté quatre gravures sur cuivre pour cet ouvrage, écrit par son ami le rabbin Manasseh ben Israël (1604-1657).

Gravure 77 : Le retour triomphal de David portant la tête de Goliath.

> *« Après sa victoire sur Goliath, David rentre triomphalement à Jérusalem, portant la tête sanglante de Goliath embrochée au bout d'une épée plus haute que lui ».*[531]

> *« Dans son enthousiasme pour une si belle victoire, le conteur biblique, à qui ce récit est dû, laisse entendre que David porte d'emblée la tête de Goliath à Jérusalem, et qu'il garda ses armes sous sa tente ».*[532]

David[533] a remporté le combat contre Goliath, et rapporte à Jérusalem la tête de ce dernier, signe éclatant de sa victoire. David est au centre de la composition. Il avance d'un pas assuré, tenant des deux mains une longue pique sur laquelle est fichée la tête barbue de Goliath, qui déborde le cadre supérieur de l'image. David est accueilli par le cortège des jeunes femmes musiciennes, qui sortent de la ville à sa rencontre, passant sous une arcade en plein cintre. Les femmes sont vêtues de robes flottant au vent, aux plis tournoyants. Elles accueillent le héros en jouant de leurs instruments, luth, tambour, flûte et trompe coudée. Suivies d'une foule, elles créent une ambiance de liesse à l'arrivée du jeune berger devenu le héros de la nation. En arrière de David chevauche le roi Saül. Coiffé de son casque couronné, il se tient raide sur son cheval caparaçonné, qui progresse de concert avec David.

De nombreux soldats suivent, portant casque, épée ou piques. Un grand bouclier de forme ovale reçoit la lumière. Au vu des tailles croisées ou serrées marquant les zones d'ombre, cette lumière tombe sur les personnages de façon diffuse ; les femmes, pourtant en partie placées sous l'arche, donc dans l'ombre, semblent éclairées de face. Les plis des robes, les pas des personnages et du cheval, relèvent le mouvement de cette scène très active.

Tobias Stimmer, gravure 77.

[531] REAU, *op. cit.* II-1, p. 262.
[532] GERARD, *op. cit.*, p. 448.
[533] DUCHET-SOUCHAUX, PASTUREAU, *op. cit.*, p. 103 : *Les femmes réclament le héros, avec des chants, en jouant de la harpe et du luth. David porte l'épée prise à Goliath, avec la tête du Philistin fichée au bout de celle-ci.*

Le texte biblique ne précise pas comment s'effectue le retour de David (« il rapporta la tête »). La représentation de Stimmer montrant David portant la tête fichée au somment d'une lance peut constituer une particularité de l'artiste, cependant elle s'applique au retour à Jérusalem. De nombreuses représentations de cet épisode diffèrent et présentent David tenant la tête du vaincu par les cheveux, dans une posture de victoire. Ainsi, le bas-relief de la cathédrale de Milan (*Fig. 117*) montre David brandissant la tête détachée au milieu de l'image. Celui-ci a posé son pied sur le corps décapité étalé au sol, humiliant ainsi sa victime. David apparaît en jeune homme vêtu d'un vêtement aux multiples plis qui dévoilent ses membres, tenant l'immense sabre du géant d'une main, et élevant l'énorme tête de l'autre main.

Fig.117. Anonyme, *David et Goliath*,
(marbre de Candoglia, XV^{e} siècle, Milan, cathédrale).

Le thème est retenu de la même façon par Mantegna (*Fig.118, p.289*), sous la forme d'une *grisaille* sur fond d'or. David est représenté en homme au corps musclé, levant la tête de Goliath de sa main gauche, au centre de l'image, face à son propre visage. Il pose son pied sur le corps du géant étendu au sol. Les deux personnages sont nus, et seule l'étoffe nouée autour de l'épaule de David donne une illusion de mouvement par le vent à cette scène statique. Un arbre s'agrippe au rocher par ses racines, et une branche semble devenir le support de la tête tranchée.

La version exécutée par Guido Reni (*Fig.119, p.289*) conservée au Musée du Louvre s'écarte de l'ambiance guerrière de l'épisode. David est figuré comme un jeune homme, au corps fin, appuyé dans un déhanchement langoureux contre une colonne tronquée. Il tient de la main gauche l'énorme tête de Goliath, aux yeux fermés, posée sur un socle. La nudité de David est en partie couverte par un pan du rideau qui s'étire sur la colonne ; une peu de fauve tombe de son épaule. L'arme de la décapitation, une épée à la garde décorée, est posée au sol contre le socle. La composition s'inscrit sur un fond vide, plongé dans l'obscurité, tendant à inscrire cette scène d'un personnage posant dans le décor de l'atelier d'un peintre.

Fig. 118. Andrea Mantegna (atelier), *David et Goliath,*
(huile sur toile, 1500, 48,5 x 36 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum).

Fig. 119. Guido Reni, *David tenant la tête de Goliath,*
(huile sur toile, c.1604-1606, 237 x 137 cm, Paris Musée du Louvre).[534]

[534] Guido RENI, (Bologne,1575-1642).

Gravure 78 : Abigaïl vient à la rencontre de David.

> *« David envoie une mission chargée d'obtenir des vivres, en échange de services rendus, auprès de Nabal, riche éleveur. Nabal chasse honteusement les messagers de David, qui s'apprête à venger cette offense. Abigaïl, épouse de Nabal, vient elle-même à son camp pour apporter, à l'insu de son mari, tout le ravitaillement souhaitable. Nabal en meurt de dépit, et David épouse sa veuve…Après la mort de Saül, elle accompagne à Hébron David devenu « roi de Juda » et lui donne un fils : Kaleb, nommé aussi Daniyyel ou Daniel. »*[535]

> *« Abigaïl, femme de Nabal*[536]*, se présente devant David pour le calmer de l'affront fait par son mari en lui offrant de riches présents. Elle devient une des femmes de David à la mort de son époux.*[537] *Elle descend de son âne et s'agenouille devant David, qui pardonne à Nabal. »*[538]

Les deux personnages principaux de cet épisode occupent le centre de l'image, dans une composition triangulaire formée par la haute stature de David, debout face à Abigaïl agenouillée à ses pieds. David, vêtu d'un costume de parade, portant un heaume orné de plumes, s'avance vers Abigaïl, en appui sur sa jambe gauche, dans une position de contrapposto très singulière, bras droit levé, comme pour désigner la troupe qui l'accompagne. Sa stature se déploie jusqu'au bord supérieur du cadre. Face à lui, la femme de Nabal s'est jetée au sol : à genoux, elle implore David, bras écartés. Elle est vue de dos, et les plis de sa robe s'étalent amplement autour d'elle, laissant à peine apparaître son pied gauche. Elle est couverte d'un voile dont la traîne flotte derrière elle. Dépassant le cadre à droite, l'âne dont elle est descendue est entouré de serviteurs, qui tiennent les présents qu'elle offre à David. Le groupe s'étire jusqu'à l'arrière-plan, composé d'hommes et de montures. Un rocher, présentant une arcade d'une forme très singulière, constitue le décor qui s'étale jusqu'à un groupe de maisons.

A la gauche de David, un soldat casqué et porteur d'une lance apparaît, sortant du cadre. Il précède la troupe nombreuse qui se déroule jusqu'à l'arrière-plan, constituée par une file d'hommes en armes et de montures. Quelques ombres au sol animent l'avant-plan, qui forme comme une estrade sur laquelle évoluent les quatre personnages, David et Abigaïl au centre, un soldat et un serviteur sur les côtés.

---

[535] GERARD, *op. cit.*, p. 10.

[536] D.E.B., p. 894 : *Nabal, riche propriétaire, refuse une aide en vivres à David qui fuyait devant Saül, et ne doit le salut de sa maison qu'à l'intervention avisée de sa femme Abigaïl. Ses qualités d'intelligence et de sagesse l'opposent à son mari, « l'insensé ». Apprenant cette démarche, Nabal meurt d'apoplexie. David épouse Abigaïl après la mort de Nabal.*

[537] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 104 : *Il est permis de retenir parmi les femmes de David la seule Abigaïl. Elle sait apaiser la colère de David à l'encontre de son mari Nabal. Après la mort de Nabal, la prudente Abigaïl épouse David. Les penseurs du Moyen Âge ont vu en elle une préfiguration de la Vierge médiatrice qui intercède en faveur des âmes au jour du Jugement.*

[538] REAU, *op. cit.* II-1, p. 271.

Gravure 79 : David épargne Saül pour la deuxième fois.

> *« Par deux fois, David, fugitif et traqué, tient Saül à sa discrétion. Une première fois, il le surprend dans la caverne d'En-Gued où il s'était retiré à l'écart : il se contente de couper un pan de son manteau et empêche ses partisans de le tuer. Puis il l'épargne une deuxième fois sous sa tente du camp de Ziph où il se borne à prendre sa coupe et la lance plantée à son chevet. »*[539]

> *« Abner, chef de l'armée de Saül, son cousin, pourchasse David dans le désert avec le roi jaloux. »*[540]

Après avoir pris la coupe et la lance de Saul, David s'éloigne du camp, et, du haut d'un promontoire, apostrophe Abner, le chef de l'armée de Saül.

David et ses compagnons occupent le quart supérieur, à gauche de l'image. David, représenté en homme barbu, vêtu en combattant, tient la lance de Saül dans sa main droite, et exhibe la coupe de sa main gauche. A ses côtés, ses compagnons en armes, portant casques et boucliers, se tiennent derrière lui.

A droite, occupant toute la hauteur de l'image en partie centrale, Abner est vu de dos ; sa tenue est détaillée, courte jupe de cuir protégeant ses cuisses, cuirasse pour le corps et large cape déployée sur ses épaules, formant des de nombreux plis tubulaires dans son dos. Il porte un casque décoré d'un ample plumeau, ainsi qu'une épée accrochée à son côté gauche. En position de contrapposto, il lève sa main droite vers David, comme pour repousser les reproches de ce dernier. A sa droite, un autre personnage, barbu, en tenue de combattant et coiffé également d'un casque à plumeau, assiste Abner.

Au bord droit de l'image, se distinguent un groupe de soldats en marche et, par une percée visuelle vers l'arrière-plan, le camp d'Abner où règne une agitation de soldats entre les tentes.

Une étrange scène s'intercale en arrière de David, dans la partie centrale supérieure : des personnages couchés, d'autres en armes montant la garde, constituent vraisemblablement le campement de David et de ses soldats, retranchés à l'abri des rochers.

[539] REAU, *op. cit.* II-1, p. 265-266.
[540] GERARD, *op. cit.*, p. 14.

Gravure 80 : Battu, Saül se transperce de son épée à la mort de ses fils.

> *« L'action s'engage le lendemain. Le lourd équipement des Philistins, leurs chars de guerre déferlent dans la plaine, et écrasent les vainqueurs d'hier, aujourd'hui divisés et privés de David. Le combat s'achève sur les pentes du mont Guelboé. Isolé de son armée et sur le point de tomber entre les mains de l'ennemi, Saül meurt de sa propre épée, et son écuyer l'imite. Trois de ses fils sont tombés, parmi lesquels Jonathan. »*[541]

> *« Ecrasé par les Philistins, Saül se perce de son épée en apprenant la mort de ses fils. »*[542]

La composition de cette gravure représente l'épisode en plans juxtaposés. Au premier-plan sont représentés Saül et son écuyer. Saül s'est transpercé de son épée, il est tombé au sol, l'arme s'enfonce dans son thorax sous le poids de son corps. Le sang s'écoule au sol en un jet puissant. Appuyé sur son bras droit, il redresse la tête pour voir, en contrebas du rocher sur lequel il est étendu, son armée en pleine déroute. Sur sa tête, il porte son casque orné d'une couronne. Son corps massif gît au sol, dans les dernières convulsions de la vie.

A gauche, à côté du roi mourant, l'écuyer imite le geste de son maître et se transperce, lui aussi, avec son épée. La tête tournée vers l'extérieur du cadre, il tient l'arme à deux mains, en l'appuyant à travers sa cuirasse. L'épée s'enfonce dans sa poitrine, provoquant le cri d'effroi de l'écuyer. Celui-ci paraît jeune, aux cheveux ébouriffés ; il est, comme son maître, vêtu d'une cuirasse sur une courte jupe découvrant ses jambes. Les armes du roi sont jetées au sol, et un bouclier circulaire se distingue en arrière du jeune serviteur. En contrebas du rocher, le second-plan présente la troupe des guerriers philistins. Ils accourent à cheval, emportés par leur élan, vers le promontoire sur lequel se trouve le roi, pour tenter de le capturer et de le mettre à mort. Derrière eux, à peine esquissée, la bataille fait rage : l'armée d'Israël est submergée par les cavaliers philistins, et la déroute est totale après la mort des fils du roi. Le fond du paysage est constitué de lignes figurant des montagnes, d'où émerge la silhouette d'un château escarpé.

Les tailles croisées dessinent des ombres au sol, mais sans pouvoir indiquer l'origine de la source lumineuse. L'ensemble de la scène constitue un épisode sombre et funeste dans l'histoire d'Israël.

[541] GERARD, *op. cit.*, p. 1256.
[542] REAU, *op. cit.* II-1, p. 266.

Gravure 81 : David et Bethsabée au bain.

> *« Beth-Séba fut la plus aimée des femmes de David, qui, l'ayant vue au bain, la désira au point de commettre un crime pour la posséder. Il envoya à la mort son mari Urie le Hittite, en lui remettant un message secret qui enjoignait à son général de l'exposer à l'endroit le plus dangereux. Le prophète Nathan lui reprocha son adultère en lui précisant que, malgré son repentir, il n'échapperait pas au châtiment de Dieu. »*[543]

La scène présente l'épisode du bain de Bethsabée, sous le regard concupiscent du roi David. Celui-ci, depuis la terrasse du son palais, surprend Bethsabée, femme d'Urie, prenant un bain en plein air. Pour satisfaire son désir, il ordonne au général d'exposer Urie à la bataille. Celui-ci sera tué au combat, et David prendra Bethsabée pour épouse.

La gravure s'inscrit particulièrement dans la durée, en raison du thème même du récit. Y a-t-il action dans cette image ? On peut en douter, il s'agit d'une scène grivoise de voyeurisme, sans action particulière, centrée sur le regard porté par David sur la femme, qui se sait regardée par le roi et fait durer le moment. Le récit biblique indique le cadre spatio-temporel de la scène, dont l'action semble s'être arrêtée par la durée même de la combinaison de lascivité et de voyeurisme égrillard.

Au premier-plan, à gauche, une fontaine pourvue d'une statue de nymphe fait couler de l'eau d'un vase, et Bethsabée, nue, assise sur la margelle du bassin, trempe sa main droite dans le filet d'eau. A droite, une colonne sur un socle imposant sépare la scène, et un singe est assis dans l'angle, regardant vers David. Celui-ci, revêtu de sa couronne, se tient en hauteur, accoudé à la balustrade de la terrasse de son palais. Il porte un regard impudique sur le corps dévêtu de la jeune femme. Plusieurs rangées de piliers, surmontés d'arcatures, remplissent le fond de la scène, sauf à gauche : un arc s'arrête bizarrement en son milieu pour laisser deux arbres emmêlés s'épanouir au milieu d'un massif du jardin, introduisant des rappels à la nature et créant un effet d'incohérence architecturale tout-à-fait maniériste.

Cette scène, au caractère scabreux et osé, est représentée avec réserve au Moyen-âge. Attribut du goût (un des cinq sens), elle devient audacieuse à partir de la Renaissance, subissant un changement de signification. Le thème suit l'évolution de l'histoire du bain. A l'origine, Bethsabée est représentée prenant un bain de pieds, puis des artistes plus audacieux la représentent à demi-dénudée, puis nue, au moment où elle reçoit le message de séduction de David. Bethsabée signifie « l'opulente ». Epouse de David et mère de Salomon, elle incarne un rôle à la fois tragique et glorieux dans l'histoire de David[544]. La scène est représentée généralement en plein air, dans un jardin rafraîchi par un bassin.

[543] REAU, *op. cit.*, II- 1, p. 273.
[544] GERARD, *op. cit.*, p. 163.

Associé au vice en général, le singe personnifie la luxure[545]. Il est également considéré comme un symbole du diable ou de l'hérésie au Moyen-âge. Le singe, figure du diable, devient *Diabolus simia Domini,* le « singe de Dieu »[546]. Le singe est attaché à la colonne érigée, qui représente le désir charnel de David.[547] Enchaîné, le singe symbolise la domination de l'homme sur ses désirs et ses vils instincts *(Fig.125).* Cette figure s'interpose ainsi entre le roi David et Bethsabée, objet de son désir.

Les parallèles typologiques évoluent également entre le Moyen-âge et la Renaissance. David préfigure le Christ, et Bethsabée l'Eglise, épouse du Christ. Or, ce parallélisme débute par un crime, celui de David faisant tuer l'homme dont il convoite la femme, et par un adultère, la relation étant consommée alors que le mari est encore vivant sur le champ de bataille. David, précurseur du Christ, présente aussi l'image de l'homme déformé et avili. Thème fréquemment repris à la Renaissance, cette scène devient grivoise, tout comme l'épisode de « Suzanne et les vieillards », destinée à introduire un peu d'immoralité dans la beauté de l'illustration. Dans un article consacré à *la Bible imprimée dans l'Europe moderne*, Max Engammare décrit la gravure de Stimmer, parlant d'émergence d'une certaine vulgarité, atteignant un point extrême de voyeurisme.[548] Artiste maniériste, Stimmer apporte sa note personnelle, exprimant cet intérêt des artistes maniéristes pour des thèmes empreints de « perversité » : David regardant Bethsabée, les vieillards épiant Suzanne (gravure 160).[549]

L'épisode de David et Bethsabée repose sur deux éléments tout-à-fait paisibles et innocents, pris isolément : d'une part, le bain du femme dans son jardin, d'autre part la présence d'un homme en contemplation sur sa terrasse. Cependant, cet homme, le roi David, ne se contente pas de regarder son jardin : il est pris d'envie pour la femme qui se baigne dans ce décor bucolique. Tobias Stimmer reprend les éléments du thème de l'épisode, auxquels il joint la présence du singe enchaîné, qui explicite le sentiment lubrique du roi. Le singe est attaché à la colonne qui sépare les deux mondes, celui du jardin où la femme nue prend son bain, et celui du palais, du signe du pouvoir, où le roi pose son regard impudique par-delà la colonne.

---

[545] HALL, *op. cit.*, p. 351.

[546] REAU, *op. cit.*, tome I, p. 112.

[547] PANOFSKY, Erwin, *Essai d'iconologie*, p. 270 : *La signification symbolique la plus courante du singe – beaucoup plus courante que son association avec la peinture, et à plus forte raison avec d'autres arts et techniques – était d'ordre moral : plus étroitement apparenté à l'homme par son aspect et son comportement que tout autre animal, mais pourtant privé de raison, et lascif de façon proverbiale (« turpissima bestia,simillima nostri »), le singe servait à symboliser tout ce qui en l'homme reste en deçà de l'homme : lubricité, concupiscence,, gloutonnerie, impudeur au sens le plus étendu qui se puisse.*

[548] ENGAMMARE, Max, « La morale ou la beauté ? Illustration des amours de David et Bethsabée dans les Bibles des XV-XVII[e] siècles », in SCHWARTZBACH, Bertram Eugène (dir.), *La Bible imprimée dans l'Europe Moderne*, p. 461. : *Si la baigneuse est nue, sa nudité est livrée à David, confortablement accoudé contre un coussin posé sur le rebord d'une fenêtre très proche de la belle. Comme seul compagnon, ni serviteur, ni servante, mais un petit singe attaché contre la colonne, spectateur d'un simple divertissement. L'absence de distance entre les personnages, David voyant et voyeur, non seulement ignore le texte biblique, mais dégage une atmosphère plutôt pesante… Avec Stimmer est cependant atteint un point extrême de voyeurisme qui ne sera pas dépassé dans les Bibles des siècles suivants.*

[549] BOUSQUET, Jacques, *La Peinture Maniériste »*, p. 190 : *Une caractéristique de la perversité érotique du Maniérisme est qu'elle est plaisir de « voyeur ».*

Tobias Stimmer, figure 81.

Le *Livre d'Heures de Henri IV* inscrit l'épisode dans un décor contemporain, constitué par les murs et les multiples tours et tourelles d'un château médiéval (*Fig.120*). Un foisonnement de végétation sépare la construction massive, à l'arrière du décor, du jardin où se déroule le bain de Bethsabée nue. Une fontaine érigée arrose le bassin au sol, au bord duquel se promène un oiseau (paon ou corbeau). Le roi, coiffé de sa couronne, se tient à l'unique fenêtre visible du château.

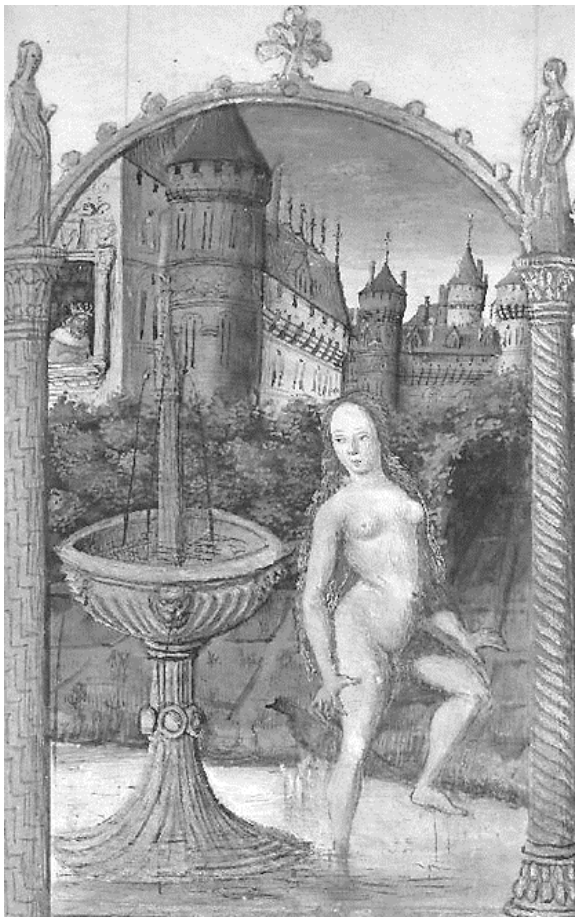


Fig. 120. Livre d'heures de Henri IV, *David et Bethsabée,*
(1480-1490, Chantilly, Musée Condé).

C’est dans un style épuré que Heinrich Vogtherr (atelier) a représenté l’épisode (*Fig.121*), destiné aux gens simples et peu instruits. La femme est assise en extérieur, dans le jardin, en bordure d’une fontaine. Son corps n’est pas dévêtu, seuls ses seins sont visibles. Séparé d’elle par sa position à l’intérieur de son palais, le roi l’observe, tandis qu’elle détourne le regard.

Fig. 121. Heinrich Vogtherr(atelier), *David et Bethsabée*
(in « Leien Bibel », gravure sur bois, 1542, Strasbourg).

Fig. 122. Paris Bordone, *Le bain de Bethsabée avec un serviteur africain*,
(huile sur lin, c.1544, Baltimore, Walters Art Museum).[550]

[550] Paris BORDONE, (Trévise, 100 – Venise, 1571), peintre maniériste, formé à l’atelier de Titien, appelé en France par François I[er], retourna à Venise pour se consacrer plus particulièrement aux retables.

Dans sa version du bain de Bethsabée, Paris Bordone (*Fig.122, p.296*) inscrit la scène dans un ensemble architectural et complexe, qui rejette le motif de la femme au bain (accompagnée ici par un serviteur) au premier plan, dans l'angle inférieur droit de la composition. La structure monumentale qui sert de décor emplit toute l'image, où les colonnes succèdent aux chapiteaux, les voûtes croisées dégageant des fenêtres à l'étage, dans une perspective monofocale parfaite, décalée vers la gauche, plaçant la scène du bain en dehors de la perspective géométrique.[551] Une autre variation du thème du bain de Bethsabée (de plus grandes dimensions, 234 x 217 cm) par Bordone, se trouve au Wallraf-Richartz Museum de Cologne.

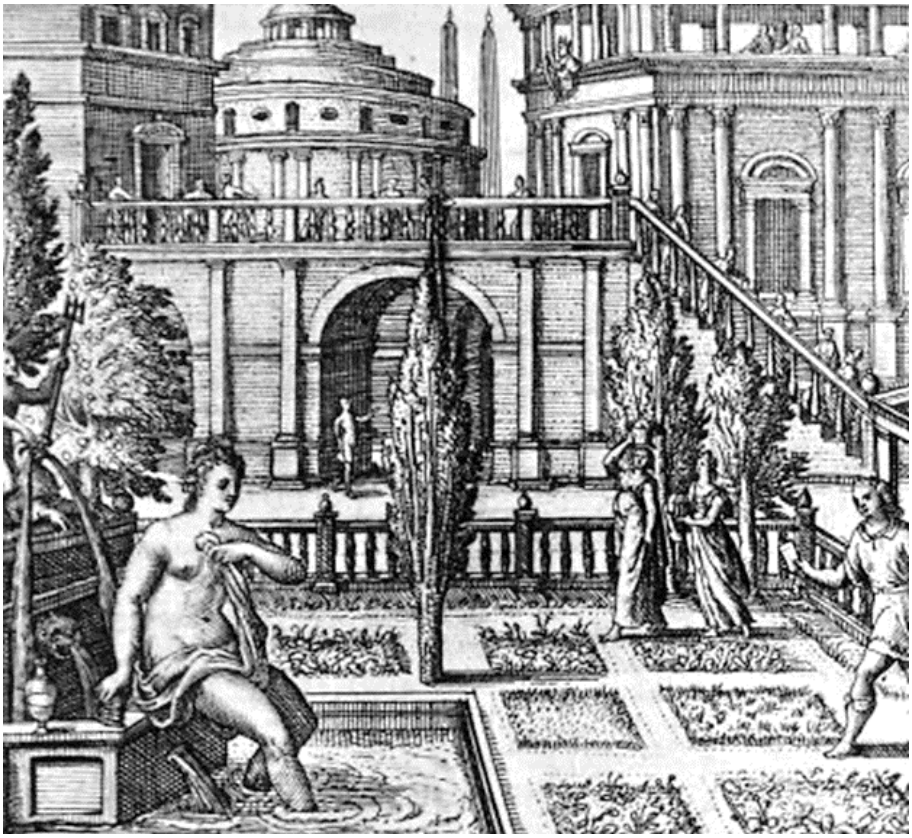


Fig. 123. Théodore de Bry, *Bethsabée,*
(gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, faculté de médecine).

Dans le domaine de la gravure (*Fig.123*), Théodore de Bry a réalisé une version plus « mondaine » du bain de Bethsabée, puisqu'il introduit, dans un décor architecturé, un nombre important de spectateurs, qui s'étagent sur les escaliers, le long des balustrades, aux fenêtres, laissant apercevoir en arrière-plan une esquisse de grande ville. Bethsabée est assise sur la margelle de la fontaine, tenant un voile qui est loin de couvrir sa pudeur. Deux servantes traversent un jardin méticuleusement arrangé, et un serviteur s'approche à grands pas, porteur de la lettre de David. Le roi est installé à l'étage supérieur du grand bâtiment, seul à la balustrade, mais surveillant l'animation de la scène en contrebas.

[551] Bordone a exécuté une « Annonciation » en utilisant le même décor et en modifiant les personnages (Musée des Beaux-Arts de Caen, huile sur toile, c. 1540, 102 x 196 cm).

Un dessin anonyme, conservé au Musée du Louvre (*Fig.124*), propose également une version où les personnages secondaires sont plus nombreux, et entourent Bethsabée trempant ses pieds dans l'eau, pendant que le roi, dans l'angle supérieur gauche, écarte un rideau et plonge le regard vers la scène du bain.

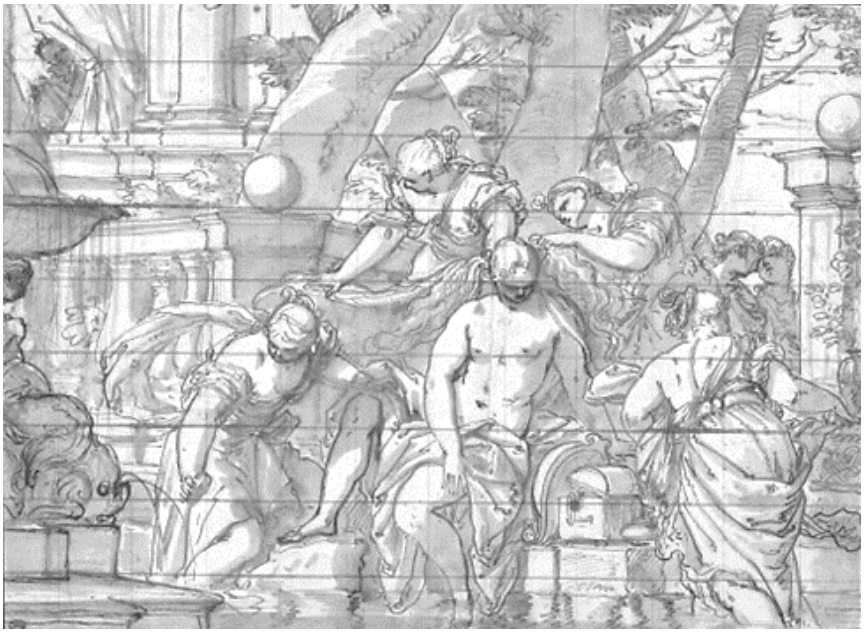


Fig. 124. Anonyme, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*,
(dessin d'étude,1654, Paris, Musée du Louvre).

Fig. 125. Jacobus Typodius, *Singe enchaîné*,
(Gravure, 1666, 12,1 x 6,6 cm, Haarlem).[552]

[552] Jacob Typot, dit Jacobus Typodius, (Diest, Belgique, 1540 – Prague,1601), Historiographe official à la cour de Rodolphe II (in Symbola *divina & humana pontificum imperatorum regum* : Le singe enchaîné symbolise la domination sur les vils instincts).

Gravure 82 : La rébellion et la mort d'Amnon.

> *« Absalon recueille sa sœur outragée [violée et renvoyée honteusement par Amnon, son demi-frère], dissimule sa rancune et rumine pendant deux ans sa vengeance. Une fête rustique au lieu où paissent ses troupeaux, dans la région d'Ephraïm lui fournit l'occasion recherchée. Il fait assassiner Amnon par ses serviteurs, en présence de tous ses frères, au cours d'un banquet où il l'a spécialement invité. »*[553]

> *« Après avoir fait assassiner son demi-frère Amnon, coupable d'avoir violé et abandonné sa sœur Tamar, Absalon, troisième fils de David, prend les armes contre son père et se fait tuer par Joab. »*[554]

> *« Absalon, pour venger sa sœur Tamar, invite traîtreusement Amnon à un banquet sous sa tente, l'enivre et le fait égorger. »*[555]

La gravure représente la scène de la mise à mort, il faudrait plutôt dire de l'assassinat, d'Amnon, exécuté sur ordre d'Absalon par les serviteurs ou gardes de ce dernier.

Au premier-plan, au centre de l'image, Amnon est jeté à terre ; il est représenté en pleine chute, la jambe droite comme suspendue en l'air, la jambe gauche encore en appui sur le tabouret tombant au sol. Son corps est enveloppé dans sa tunique dont les plis recouvrent le bas de son corps. C'est un homme barbu, aux cheveux ondulés, et son regard terrifié semble se porter vers la droite de l'image, où Absalon se trouve attablé. Deux gardes armés, brandissant leur épée, encadrent Amnon. Leurs positions décrivent le dynamisme de leur action meurtrière. Le garde vu de dos, dont le pied levé et la position serpentine renforcent l'illusion du mouvement, lève son arme au-dessus de sa tête, lui impulsant un élan pour l'abattre sur le corps de l'homme jeté au sol. Face à lui, l'autre garde, tenant son épée levée de sa main gauche, s'approche également du corps d'Amnon.

A droite de la composition, la confusion s'est installée autour de la table du banquet. Au bord de la table, la coupe renversée d'Amnon s'écoule sur la nappe et sur le sol. Tous les convives se sont levés, certains dressant les mains vers le ciel, en acte d'imploration. Au centre du groupe trône Absalon, qui, par un geste du bras tendu, a donné le signal à ses hommes, leur ordonnant de frapper Amnon et de le mettre à mort. A gauche, en arrière-plan, se déroule la fuite des fils du roi, montés chacun sur son mulet. Ceux-ci quittent précipitamment le banquet, terrorisés par l'exécution sommaire d'Amnon.

D'après le texte biblique, la fête est rustique, et se déroule à la campagne : pourtant, l'ensemble de la scène est représenté dans un riche décor de palais : colonnade multiple au centre, arc en plein-cintre reposant sur des piles monumentales à droite, hauts murs crénelés ornés de balustres à gauche. Une esquisse de carrelage au sol indique la connaissance et la maîtrise par l'artiste

[553] GERARD, *op. cit.*, p. 19.
[554] REAU, *op. cit.* II 1, p. 277.
[555] REAU, *op. cit.* II 1, p. 278.

des principes de la perspective. Un dais, suspendu au-dessus de la table du banquet, constitue la réminiscence de la tente d'Absalon évoquée dans le texte biblique.

Fig. 126. Matthias Merian, *La mort d'Amnon*
(gravure sur cuivre, 1625-1630, illustration de la Bible de Luther).[556]

[556] Mathias MERIAN (Bâle,1593 – Bad-Schwalbach, 1650), gendre de Théodore de Bry. Il a illustré la « Bible de Luther » (texte de 1545), dite « Bible de Merian ».

Gravure 83 : La pendaison accidentelle d'Absalon.

> *« Lors de la révolte d'Absalon, et après la réorganisation des troupes loyales autour de David en Transjordanie, l'armée de David rencontre les troupes d'Absalon dans la forêt de Mahanaïm et les écrase. Vaincu, Absalon s'enfuit. Sa célèbre chevelure s'emmêle aux branches basses d'un térébinthe. Il y reste suspendu. Le sanguinaire Joab l'y trouve et le frappe de trois épieux dans la poitrine ; sa meute de jeunes guerriers l'achève malgré l'ordre de David qui imposait de l'épargner. »*[557]

Scène cruelle que celle de la mise à mort d'Absalon dans sa fuite, poursuivi par Joab. Dans sa course folle pour échapper à l'armée de David, Absalon reste accroché par sa longue chevelure dans les branches d'un arbre, au bord gauche de l'image. L'arbre tortueux, chêne ou térébinthe, étale ses branches qui accrochent l'imposante chevelure d'Absalon. Suspendu, celui-ci se débat et agite ses jambes dans le vide, écartant les bras comme s'il tentait de repousser la lance de Joab.

Au centre, Joab sur son cheval cabré, est vu de dos. Dans l'enchevêtrement des lignes, en prolongement de celui des branches, son visage n'est pas visible. Par contre, au centre et à la diagonale de l'image, le bouclier que tient Joab est bien visible : il est orné d'une tête de lion, qui constitue une représentation symbolique du guerrier, brutal et sanguinaire. Emporté par l'élan du cheval, aux antérieurs levés et en appui sur ses postérieurs, Joab est représenté à l'instant précis où sa lance touche Absalon et le transperce. A droite, surgit un autre cavalier casqué, portant un bouclier et pointant également une lance pour atteindre le fugitif.

Tout le plan intermédiaire est plongé, par le jeu des lignes et des tailles carrées, dans une ambiance sombre, propre à dramatiser le moment de la mise à mort d'Absalon. Seul le bouclier émerge de cette pénombre, créant un effet de lumière qui révèle l'action de Joab.

Tobias Stimmer, gravure 83.

Le thème de la mort d'Absalon semble trouver son développement dès le Moyen-Age, notamment en miniatures ou en gravures, mais peu traité en peinture. Une miniature anonyme

[557] GERARD, *op. cit.*, p. 19.

du XIV[e] siècle présente Absalon suspendu aux branches de l'arbre, les mains ouvertes, dans la position du crucifié (*Fig.127*). La lance du cavalier au premier plan le transperce, telle la lance du centurion transperçant le côté du Christ sur la croix. Des débordements affectent le cadre de la miniature, dans la partie droite, où s'épanouissent vers le haut les ramures de l'arbre, et par où le cheval d'Absalon semble quitter la scène.

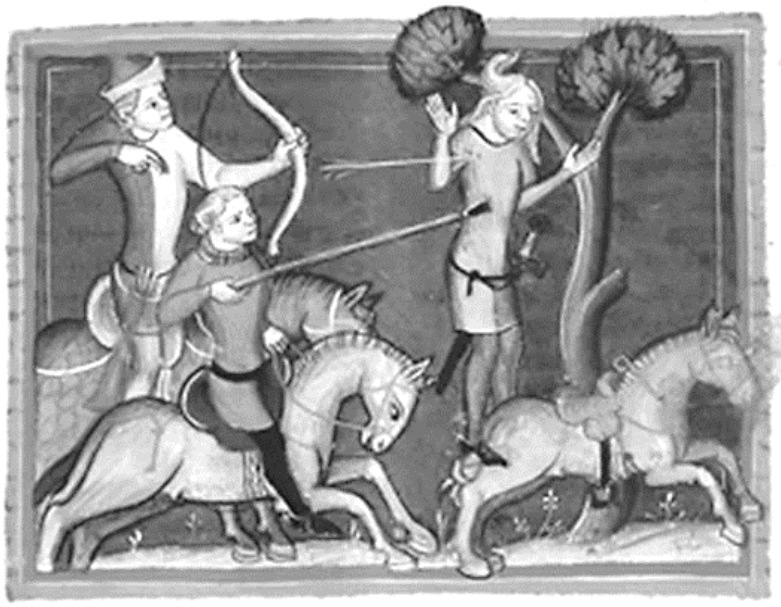


Fig. 127. Anonyme, *Mort d'Absalon*,
(miniature du XIV[e] siècle).

La gravure (anonyme elle aussi) conservée au British Museum (*Fig.128, p.303)* présente Absalon au centre de l'image, à l'intersection des diagonales. Il est comme « suspendu en l'air », car ses cheveux ne peuvent être distingués de la frondaison qui le retient. Il agite bras et jambes pour tenter de se dégager, et sa bouche ouverte semble lancer un cri. Son cheval a disparu, et ses poursuivants ne sont pas encore visibles. C'est bien l'instant qui précède l'irruption de ceux-ci, qui mettront fin à sa vie. Le décor est richement constitué d'éléments végétaux, arbres, buissons, qui s'étagent sur un fond de rochers.

La contribution de Bernard Salomon (*Fig.129, p.303*) s'inscrit dans cette lignée des « Figures de la Bible », présenté dans la première partie de cet ouvrage. Dans cette gravure, se retrouvent les éléments habituels pour ce type d'iconographie : Absalon accroché à l'arbre, et un cavalier le transperçant de sa lance. Un arbre occupe le centre de l'image, jusqu'au bord supérieur, et sépare la scène en deux parties. A droite, Absalon, cavalier sans cheval, est suspendu par les cheveux aux branches touffues de l'arbre, tandis que son cheval s'enfuit vers la droite du décor. A gauche, un cavalier, à cheval sur sa monture lancée au galop, plante sa lance dans le corps d'Absalon, d'où jaillit le sang. D'autres soldats suivent, apparaissant au bord gauche du cadre. L'ensemble de l'action semble subir un glissement visuel de gauche vers la droite, présentant le sens vers lequel se déplacent les personnages et leurs montures. Quelques lignes esquissées définissent au loin un décor de montagne.

Fig. 128. Anonyme, *Mort d'Absalon*,
(gravure, 1450-1475, Londres, British Museum).

Fig. 129. Bernard Salomon, *La mort d'Absalon,*
(in Claude Paradin, *Quatrains historiques de la Bible*, 1560, Lyon, Jean de Tournes).

La gravure insérée dans la « Bible de Luther » reprend également les éléments de la tradition iconographique du siècle, Absalon suspendu aux branches de l'arbre, mais présente quelques

particularités (*Fig.130)*. Le cheval d'Absalon s'est enfui dans les bosquets (au bord gauche de l'image), l'arbre remplit toute la hauteur de la composition ; décalé vers la gauche, il n'agit plus comme pivot central de la scène. Les cavaliers sont regroupés à droite, et remplissent le fond du décor, et ce sont des soldats à pied, fantassins ou cavaliers descendus de leur monture, qui transpercent le corps d'Absalon.

Fig. 130. Bible de Luther, *Mort d'Absalon,* (gravure sur bois, 1594).

Gravure 84 : Une femme fait jeter la tête de Shéba par-dessus la muraille.

> *« Chéba (ou Shéba), fils de Bikri, fomente une révolte contre David… Les habitants d'Abd-Beth-Maaka assiégée, dernière place où Chéba poursuivi jusque-là se claquemure, jettent à Joab la tête du rebelle par-dessus la muraille. C'est la fin de la révolte. »*[558]

La ville d'Abel-Bet-Maaka est assiégée par les troupes de Joab qui se pressent au pied des murailles. Les habitants, exhortés en cela par une femme de la ville, jettent par-dessus la muraille la tête de Shéba, poursuivi par Joab et réfugié dans la ville.

La gravure présente cet instant précis : la femme, juchée sur le mur d'enceinte, a jeté la tête coupée du fugitif, qui tombe vers les soldats de Joab.

La composition s'ordonne autour du personnage de Joab, chef de guerre monté sur son cheval, qui pénètre dans la scène au milieu de ses troupes. Le cavalier et sa monture sont vus de dos. En armure et coiffé d'un heaume décoré, Joab domine la scène qui se déroule devant lui.

A gauche, la troupe s'agite, soldats armés en plein mouvement. Les piques sont dressées, prêtes pour tenter de saisir au vol la tête de Shéba qui tombe sur eux. Les habitants de la ville se tiennent sur la muraille, et on distingue bien la femme dont l'initiative sera heureuse pour la ville : bras écartés, elle a laissé choir la tête du fugitif.

Face à l'agitation de la troupe cherchant à se saisir de la tête coupée, les autres soldats de l'armée de Joab se tiennent statiques, à droite de l'image, bouclier posé au sol et lance au repos.

Le décor en arrière-plan se poursuite vers la droite, présentant une succession de murailles, scandée par des tours jusqu'à l'arrière-plan.

[558] GERAD, *op. cit.*, p. 664.

Gravure 85 : Le Jugement de Salomon.

> *« Deux femmes, deux prostituées, avaient eu un enfant à trois jours d'intervalle. L'un des nouveau-nés était mort ; toutes deux revendiquaient le survivant et, comme pouvait le faire tout Israélite, en appelèrent au roi. Salomon*[559] *ordonna de fendre en deux l'enfant, pour en donner à chacune la moitié ; l'une des deux femmes poussa un cri, préférant renoncer à l'enfant plutôt que de le voir mourir. Ce cri indiqua à Salomon qu'elle était la vraie mère. On remit donc l'enfant à celle qui avait crié. »*[560]

> *« Deux prostituées, habitant la même maison, avaient accouché chacune d'un enfant. L'une d'elles, ayant étouffé involontairement son fils sur lequel elle s'était étendue pendant la nuit, s'empara du fils de l'autre femme auquel elle substitua son enfant mort. »*[561]

La scène du jugement de Salomon[562] se déroule dans la salle du trône du palais royal. La gravure présente le trône de Salomon, tel qu'il est décrit dans la gravure n° 90. La composition triangulaire montre à sa base les deux femmes présentant leur doléance, après avoir déposé leur enfant sur la première marche du trône. Les gradins s'élèvent vers le siège du roi, suivant les lignes du triangle. A chaque marche, les lionceaux sont alignés de part et d'autre des degrés, jusqu'au sixième, installés de chaque côté au pied du siège royal. Au sommet, Salomon, assis sur le trône surmonté d'un arc en coquille, domine la scène, les coudes appuyés sur les accoudoirs. D'imposantes tentures, suspendues en dehors du cadre supérieur, tombent en plis tubulaires de part et d'autre du trône. Salomon, ceint de la couronne, symbole royal, porte des vêtements amples et chamarrés, retombant autour de lui.

De chaque côté de l'escalier, des groupes de personnages se répondent spatialement : soldat tenant une épée, courtisans ou conseillers du roi, tous en position statique, en attente de la décision royale. Leur attitude immobile contraste avec l'agitation des deux femmes au premier-plan, dont les gestes des bras et des mains, accompagnant leur tête tendue vers le roi, suggèrent les mouvements liés à leur supplique.

Des ombres renforcées par les tailles croisées indiquent l'origine lumineuse, lumière tombant de la gauche, en hauteur, sur la scène du jugement.

---

[559] D.E.B., p. 1169 : *Salomon reçoit de la révélation divine les qualités qui font le véritable monarque. Il exerce le droit de justice. Il participe à un titre éminent à la sagesse divine…Constructeur du Temple, Salomon est de droit le « patron » du culte, et le sacerdoce lui est soumis.*

[560] GERARD, *op. cit.*, p. 1229.

[561] REAU, *op. cit.* II, p. 289.

[562] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 260-261 : *Salomon est le sixième fils de David. Sa mère, Bethsabée, dont il est le préféré, le fait bénir par David et choisir comme héritier du trône. Il est sacré par le prophète Nathan… La sagesse de Salomon est illustrée par le jugement qu'il rend entre deux prostituées qui se disputent un enfant.*

Gravure 86 : La construction de la maison du roi.

> *« Le complexe de bâtiments*[563] *qui constituaient la « cité royale », au nord de la ville, rassemblait le palais du roi, celui de la reine égyptienne, un vestibule à colonnes, une salle du trône, une salle du jugement, et la « maison de la Forêt du Liban ». Trois chapitres du premier livre des Rois décrivent l'édifice, ainsi que sept chapitres du livre des Chroniques. »*[564]

> *« A l'est, vers le sommet du plateau, s'élevait le Temple. Le tout [palais royal, maison de la Forêt du Liban, vestibule à colonnes, vestibule du trône, maison de la reine] était inclus dans une enceinte faite de trois rangées de pierre de taille et d'une rangée de poutres de cèdre. »*[565]

L'artiste reprend, de façon exhaustive, le texte-source, en cherchant à intégrer dans sa représentation, l'ensemble des bâtiments décrits, en respectant l'organisation spatiale. Les deux enceintes sont représentées, les portes et les différents bâtiments juxtaposés et organisés selon un axe de symétrie centrale, enserrés dans une enceinte circulaire. Les murs des enceintes sont constitués d'énormes blocs superposés. Ces murs, soutenus par des contreforts, sont percés de portes, surmontées de frontons, triangulaires à la première enceinte, en arc de cercle à la deuxième enceinte. Le vestibule d'entrée est constitué d'une colonnade, surmontée par un fronton décoré. Afin de pouvoir représenter l'ensemble des bâtiments en une seule image, la composition ne suit aucune perspective exacte, et les bâtiments semblent imbriqués les uns dans les autres. Quelques éléments architectoniques décorent l'arrière-plan, rejetés vers le fond de l'image par un escalier monumental.

Fig. 131. Anonyme, *Le Temple de Salomon* (croquis d'illustration).

[563] D.E.B., p. 959 : *La description du palais de Salomon est certainement incomplète et obscure pour les détails. De ce texte difficile, il ressort que le Temple et le palais étaient entourés d'un même mur et que les divers édifices étaient groupés autour de deux cours intérieures. Il mentionne séparément la maison de la Forêt du Liban, le vestibule des colonnes, la salle du trône et le tribunal, ainsi que le palais de la fille de Pharaon, le tout construit en grosses pierres et lambrissé de bois de cèdre.*

[564] GERARD, *op. cit.*, p. 1231.

[565] GERARD, *op. cit.*, p. 1315.

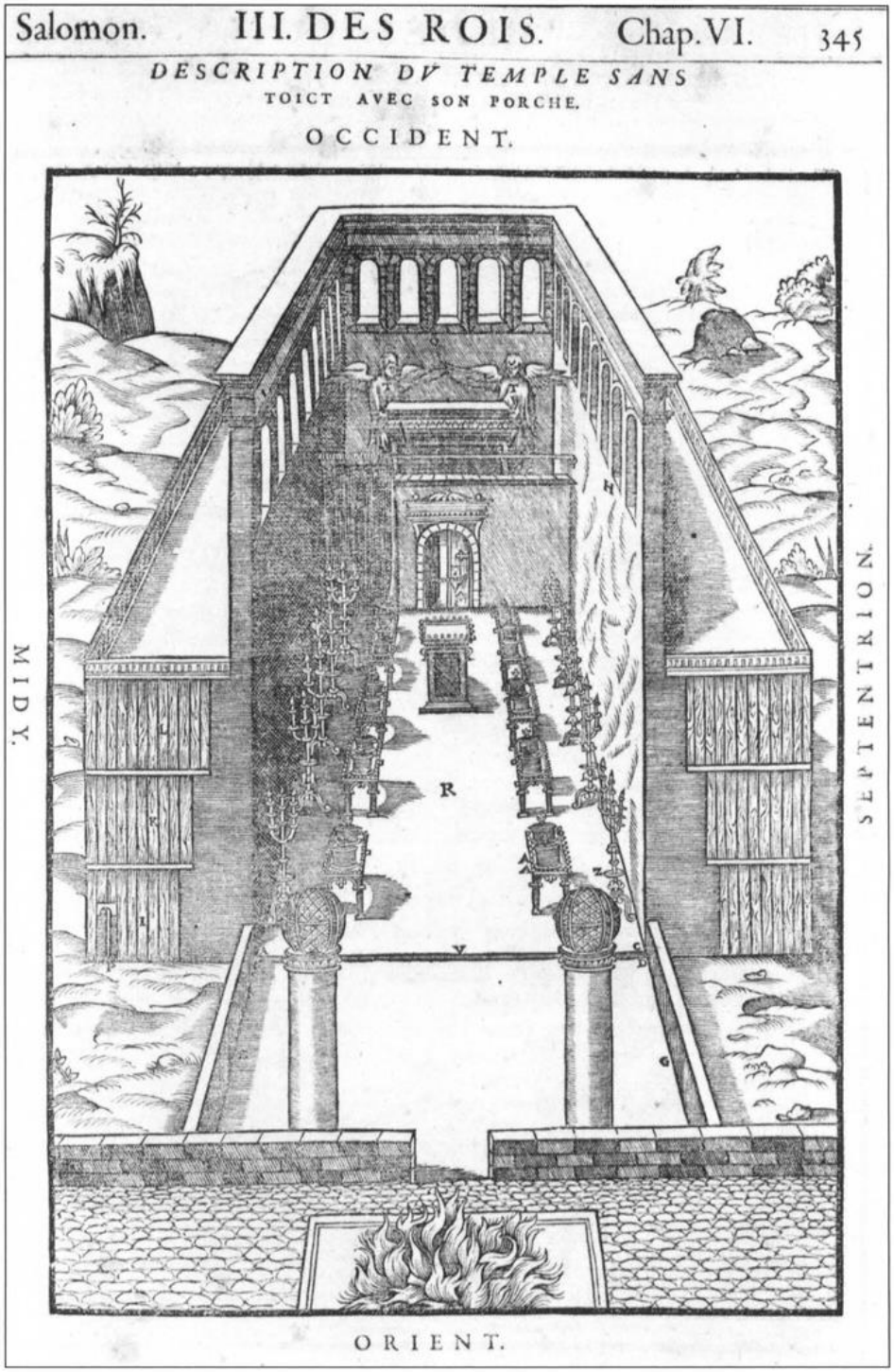


Fig. 132, Bernard Salomon, La Saincte Bible,
(le Temple selon le prototype de Vatable[566] pour la Vulgate de Robert Estienne,
chez Jacques du Puys, 1587, in-folio, Lyon, Bibliothèque Municipale).

[566] Vatable, François, (1495 – 1547), théologien français, restaurateur de la lague hébraïque en France.

Gravure 87 : La Mer de fonte.

> *« En avant du Temple, dans l'axe de l'entrée, Salomon fit placer, conformément aux prescriptions de l'Eternel à Moïse, pour permettre aux prêtres de procéder aux ablutions rituelles avant les sacrifices, un grand bassin d'airain porté par douze bœufs, groupés trois par trois, regardant vers les quatre points cardinaux. »*[567]

Après avoir présenté la maison du roi et le Temple, le troisième livre des Rois, correspondant au Livre 1 des Rois dans la version actuelle, met en scène le décor liturgique du Temple de Salomon. Cette gravure présente la mer de bronze, dénommée également mer de fonte ou mer d'airain selon les versions bibliques. Installée au centre d'un décor architecturé et non symétrique, l'énorme cuve, d'une contenance de 40 000 à 60 000 litres, repose sur un piétement constitué par douze bœufs aux cornes élancées. Cette cuve, richement décorée, sépare en deux l'espace situé en arrière : à gauche, l'architecture représente un décor de temple antique, composé de piliers et de colonnes posés sur des socles élevés, à droite s'alignent, à l'arrière d'un escalier, un ensemble de maisons et d'habitations caractéristiques d'un environnement urbain. Les lignes du dallage au sol définissent une vue en perspective reculant jusqu'au fond de l'image.

Cette représentation, statique, ne comporte aucun élément vivant ou animé. Pourtant, les attitudes des bœufs donnent une illusion de mouvement qui rompt avec l'immobilité du décor.

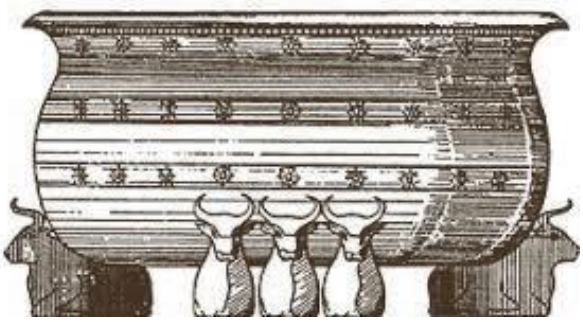


Fig. 133. Anonyme, *La mer de fonte* (croquis d'illustration).

[567] GERARD, *op. cit.*, p. 293. La Mer de fonte (ou mer d'airain, ou mer de bronze) est un bassin d'airain poli permettant aux prêtres de procéder aux ablutions rituelles avant les sacrifices (décrit dans le 3e livre des Rois et le 2e livre des Chroniques).

Gravure 88 : Les bases roulantes et les bassins de bronze.

> *« Les dix bassins mobiles, destinés au transport de l'eau qui servait à laver les victimes et autres offrandes : ces cuves montées sur des chariots roulants aux caisses richement ornées de lions, de bœufs, de chérubins et de palmes. On les disposait en deux rangées de cinq, à droite et à gauche de l'esplanade dont l'autel des holocaustes paraît avoir occupé le centre devant la Maison de Yahvé, tandis que le « Mer de Bronze » avait été placée au sud-est. »*[568]

> *« Les travaux confiés à Hiram : Le roi Salomon envoya chercher Hiram à Tyr : c'était le fils d'une veuve de la tribu de Nephtali et d'un père tyrien, qui travaillait le bronze. Il était rempli de sagesse, d'intelligence et de connaissances pour faire toutes sortes d'ouvrages de bronze. Il arriva auprès du roi Salomon et il fit tous ces ouvrages. »*[569]

Après la *mer de bronze* posée sur un socle de taureaux (ou de bœufs), le texte se poursuit par la description de deux autres éléments liturgiques du culte divin des Hébreux. Occupant tout l'espace au centre de l'image, les *bases roulantes*, surmontées d'un bassin en bronze, organisent l'espace de la liturgie. L'artiste tente de suivre scrupuleusement la description du texte biblique : la base, de forme carrée, décorée d'une frise sculptée en bas-relief qui la ceinture, est posée sur un socle débordant. L'ensemble est doté de quatre roues, deux de chaque côté, aux rayons décorés. La cuve des ablutions est posée sur la base roulante, maintenue par des fixations de forme cylindrique. Le décor de l'arrière-plan laisse apparaître, à droite, une tour dressée à côté d'un pont, agrémentée par des arbres. A gauche, deux hommes s'entretiennent (peut-être des prêtres), placés en contrebas, devant un décor de campagne montagneuse.

L'ensemble dégage une ambiance de calme et de sérénité.

[568] GERARD, *op. cit.*, p. 139.
[569] *I. Rois*, **7**, 13-14.

Gravure 89 : La prière de Salomon au Temple.

> *« S'adressant au peuple[570], Salomon rappela l'œuvre qu'il venait d'accomplir [la construction du Temple]. Puis il éleva vers Dieu une bouleversante prière : loin de se glorifier, il implora avec foi le Dieu d'Israël… Après quoi, Salomon appela sur l'assemblée la bénédiction du ciel et consacra l'édifice en offrant des sacrifices. Tandis que le feu du ciel embrasait l'autel des holocaustes sur le parvis intérieur, des victimes étaient immolées par milliers sur les autels auxiliaires, les prêtres sonnaient de la trompette au pied de l'estrade installée au milieu du parvis. La fête grandiose dura sept jours. »*[571]

Salomon est représenté seul, au centre de l'image. D'imposantes colonnes, dressées sur des socles non moins imposants, s'élèvent vers le haut de l'image, en alternance avec une succession de piliers. Un oculus, au fond du décor, laisse filtrer le jour. Les ombres sont accentuées par les tailles croisées, qui renforcent l'ambiance de recueillement des lieux. A genoux, les mains jointes, Salomon se tient humblement en position de prière dans la pénombre du Temple.[572] La tête du roi est ceinte d'une couronne, symbole de sa fonction royale. Un long manteau, en forme de cape, tombe jusqu'au sol, formant une succession de plis verticaux. L'ambiance paisible et l'immobilité du roi renforcent le recueillement de la prière de Salomon.

Fig. 134. Anonyme, *La prière de Salomon devant le Temple*,
(XVIIe siècle, 36 x 24 cm, pierre noire, plume et lavis, projet pour un décor éphémère, coll. part.).

[570] Discours de consécration du Temple, *1 Rois*, **8**, 14-21.
Prière solennelle de Salomon, *1 Rois,* **8**, 22-53.

[571] GERARD, *op. cit.*, p. 1232.

[572] PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, p. 161 : *Scène se déroulant à l'intérieur du Temple de Jérusalem, lequel, selon une tradition remontant au début du XV^e siècle, devait apparaître comme un édifice à la fois ancien et singulier et vaguement oriental.*

Gravure 90 : le trône aux lions de Salomon.

> *« Trône d'ivoire revêtu d'or, encadré par deux lions debout auprès des accoudoirs, douze lionceaux (six de chaque côté) étagés sur les six degrés. »*[573]
>
> *« Avec l'or d'Ophir et l'ivoire d'Ethiopie, Salomon fit exécuter un grand trône d'ivoire revêtu d'or fin. Ce trône chryséléphantin était encadré par deux lions debout auprès des accoudoirs, et sur les six degrés s'étageaient douze lionceaux, six de chaque côté. »*[574]

Le trône constitue le symbole suprême du pouvoir royal. Assis sur le trône et revêtu des insignes de sa fonction, la couronne et le sceptre, le roi exerce les formes de son pouvoir. Il siège en tant que juge. Il reçoit les hôtes de marque (voir gravure 91).

Le trône occupe le centre de l'image : il s'agit d'un ensemble constitué par un escalier de six marches, au sommet duquel est posé le siège du roi. Des lions sont installés de chaque côté de l'escalier (huit lions assis de part et d'autre sont représentés sur la gravure, le texte biblique en indique douze debout). De chaque côté du siège, se tient un lion aux pieds du roi. Le texte ne donne aucune indication sur la nature même des lions, symboles de force et de puissance. S'agit-il de statues ou d'animaux vivants ? La gravure les représente dans des positions variées, laissant penser à des animaux vivants, disposés autour du roi pour apporter leur symbolique et renforcer la majesté du trône. « Il ne s'est fait rien de pareil pour aucun royaume »[575].

Le roi est majestueusement installé, les mains sur les accoudoirs. Il tient dans sa main droite un long sceptre à l'extrémité ouvragée. Le drapé de ses vêtements forme de nombreux plis, arrondis et en cascades, marqués par des tailles enveloppantes, qui accentuent le sentiment de majesté qui se dégage de la personne royale.

[573] *3 Rois,* **10**, 18-21.
[574] GERARD, *op. cit.*, p. 293.
[575] 1 Rois, **10**, 20.

Gravure 91 : La visite de la reine de Saba.

> *« La reine entendit parler de Salomon et de son insondable sagesse. Elle décida de mettre cette sagesse à l'épreuve… Le roi la reçut avec un apparat qui l'impressionna fort et se tira sans faillir de toutes les questions qu'elle lui posa. Alors elle déclara : Tu surpasses en sagesse et en biens ce que m'avait appris la renommée ; et elle bénit le Dieu d'Israël. Elle remit au roi de l'or, des pierres précieuses et du baume en quantité telle qu'on n'en avait jamais vu autant en Israël. Elle reçut en retour de riches présents et partit pour son pays. »*[576]

> *« La reine de Saba vient rendre visite à Salomon, dont la renommée était parvenue jusqu'à elle, pour éprouver sa sagesse en lui posant des énigmes. Elle arriva à Jérusalem suivie d'une caravane de chameaux portant des aromates, de l'or et des pierres précieuses. Elle lui fit présent de toutes ces richesses. »*[577]

Scène célèbre de la diplomatie de Salomon, la visite de la reine de Saba est ici représentée au moment de l'accueil de la reine, à genoux et présentant ses cadeaux au roi du peuple hébreu. Cette scène est présentée avec force détails : un décor somptueux, une foule de personnages de part et d'autre, une troupe de visiteuses rendant hommage au roi.

A droite, au premier-plan, la reine et ses suivantes occupent le quart inférieur de l'image. La reine est à genoux au pied de l'escalier monumental du trône. Elle a déposé des présents sur la première marche de l'escalier, un coffret et un grand vase à anse unique. La reine lève le regard vers le roi, assis sur son trône. Elle est richement parée, portant une couronne sur la tête, représentant son état royal, par-dessus un voile qui retombe dans son dos. Les plis de sa manche, le bouillonnement d'étoffes de sa robe s'étalant au sol, se retrouvent dans les vêtements de ses suivantes, toutes aussi parées. Celles-ci offrent, elles aussi, les présents destinés à Salomon, l'une présente un grand vase à parfums orné de deux anses, une autre porte une corbeille sur sa tête, tandis que la troisième, à genoux, tient la traîne de la robe de la reine. Derrière ce groupe se dresse un homme en armure, soldat de l'escorte de la reine. Au second plan, séparé du groupe de femmes par un mur surmonté de colonnes, on distingue des éléments de la suite de la reine, un chameau avec son chamelier, ainsi qu'un groupe compact de soldats.

A gauche, le trône de Salomon occupe majestueusement toute la hauteur de l'image, et à son sommet est assis le roi. Celui-ci est vêtu d'une ample toge, aux plis retombants, portant sa couronne sur la tête. Il tient, dans sa main droite, le sceptre, autre symbole de la royauté, qu'il tend vers la reine. Une tenture plissée encadre le siège du roi, et six lions couchés se répartissent sur les degrés de l'escalier. Entre les royaux personnages, la reine à droite et le roi à gauche, se tiennent en retrait deux hommes à la longue barbe, aux vêtements amples, et coiffés d'un chapeau. Il s'agit de prêtres, dont la présence aux côtés du roi, symbolisent la nature religieuse

[576] GERARD, *op. cit.*, p. 1212.
[577] REAU, *op. cit.* II, p. 294.

de la fonction royale de Salomon, « oint de Dieu, siège de sagesse ». Un soldat, un officier, les accompagne, en position de contrapposto. Le décor est créé par l'alignement de colonnes, surmontées d'une architrave, qui relie visuellement les personnages.

Tobias Stimmer, gravure 91.

C'est par une gravure sur bois (*Fig.135, p.315*) que Hanz Folz livre une scène intitulée « A propos du roi Salomon ». Il s'agit d'une particularité dans la lignée iconographique mentionnant Salomon : il ne s'agit ni de la scène du jugement, ni de la scène de la visite de la reine de Saba, mais d'une curieuse rencontre Salomon assis sur son trône, accompagné d'un moine aux grandes oreilles d'âne, face à un homme désignant une vieille femme à la tête couverte d'un voile. Le décor est extrêmement simplifié, limité à deux ouvertures dans le mur du fond et une esquisse de plafond en planches. Le texte nous apprend qu'il s'agit d'une illustration d'un jeu de carnaval (« Fasnachtsspiel ») mettant en scène Salomon avec Markollfo et un fou. Le titre de cette scène porte bien le nom de Salomon, mais ne s'inscrit nullement dans la tradition portant sur le personnage biblique tel que vu par Stimmer.

La toile conservée au château Montfort (*Fig.136, p.315*), intitulée *Le Jugement de Salomon*, est attribuée à Tobias Stimmer[578]. Dans un décor extravagant composé de multiples particularités architecturales, de nombreux personnages entourent les protagonistes de l'histoire du jugement. Les influences maniéristes sont remarquables, aussi bien à travers les costumes que par la gestuelle des personnages. Une ligne diagonale, au centre, mène du bras et de la main de Salomon vers la main levée de la femme, et se prolonge vers le bras tendu du soldat prêt à trancher l'enfant en deux ; l'enfant constitue un arrêt du mouvement du soldat par sa position verticale, tenu à bout de bras par la mère désespérée. L'enfant mort gît au sol, au centre du premier plan, aux pieds du trône royal.

[578] La problématique de l'attribution a été développée par Frédéric Elsig dans son ouvrage *Connoisseurship et Histoire de l'Art* (p. 44 : l'attribution, p. 93 : l'identification).

Fig. 135. Hans Folz, *A propos du roi Salomon*,
(gravure sur bois, 1521, Nuremberg, Johann Stuchs, Berlin, Staatsbibliothek).[579]

Fig. 136. Tobias Stimmer (attribué à), *Le jugement de Salomon*,
(peinture sur toile, fin XVI[e] siècle, coll. Günther Grzimek, Bodensee, Schloss Montfort).

[579] Hans FOLZ, (1435/1440 à Worms – 1513 à Nürnberg), Meistersinger, compositeur et écrivain.

Fig. 137. Jean Cousin, *Salomon visité par la reine de Saba*[580],
(gravure sur bois, 1596, 36 x 23 cm, tiré des « Figures des Histoires de la Sainte Bible, 1724).

L'illustration de la visite de la reine de Saba par Jean Cousin (*Fig.137*) place la scène en extérieur : quatre constructions, chacune derrière la précédente, sont alignées de la droite vers la gauche, créant un effet de profondeur. A l'avant, une estrade surmontée d'un dais posé sur des colonnes aux chapiteaux ouvragés, accueille le roi Salomon installé sur son trône. De nombreux personnages entourent le roi, à côté du trône. Derrière ceux-ci, une construction massive, présentant un porche élevé dans un appareil de pierres de taille, précède un bâtiment circulaire dotée d'une colonnade extérieure rappelant le *Tempietto* construit par Bramante au début du XVI^{e} siècle à Rome. Détaché de ce troisième bâtiment, marquant l'éloignement par sa taille réduite, une tour, clocher ou campanile, se dresse sur un fond de montagne. La reine, entourée de sa suite, s'incline devant le roi et dépose à ses pieds ses présents. Le jeu de la robe et des voiles plissés de la reine répond aux plis des autres personnages.

La version de la « Bible Chaperon » s'inspire de l'œuvre de Raphaël (*Fig. 138 et 139, p.317*). Salomon, représenté en vieillard à longue barbe, portant une couronne et des vêtements chamarrés, se lève de son trône pour accueillir la jeune reine. Celle-ci se précipite vers lui dans un élan marqué par le jeu de sa robe flottant dans son sillage. Les serviteurs de la reine accomplissent le cérémonial de la présentation des cadeaux. Partant de la droite, un serviteur étale le contenu d'une bassine de pièces d'or au sol ; à côté de lui, un serviteur porte avec peine un lourd vase de parfum, suivi de deux porteurs, l'un muni également d'un vase, l'autre portant sur l'épaule un grand plat. Des femmes, placées entre les serviteurs et la reine, accompagnent

[580] Jean COUSIN, dit *le Jeune*, 1522-1595, peintre maniériste français.

le groupe en présentant des offrandes dans des coupes. A gauche, un personnage vu de dos désigne la reine de son bras tendu. Un décor architecturé porte le regard vers une ouverture lumineuse au fond de la salle.

Fig. 138. Bible Chaperon, *Salomon rencontre la reine de Saba*, (1649, 31 x 19 cm, d'après Raphaël).[581]

Fig. 139. Raphaël (Raffaelo Sanzio), *Salomon rencontre la reine de Saba*, (fresque, 1517-1519, Vatican, Loges de Raphaël).

[581] Nicolas CHAPERON, (1612-1656), peintre et graveur français, élève de Simon Vouet.

Gravure 92 : La mort de l'homme de Dieu.

L'épisode dans lequel s'inscrit la gravure de la mort de *l'homme de Dieu*[582] est un épisode peu connu. Il se déroule sous le règne de Jéroboam, investi roi d'Israël à la division du royaume du peuple juif. La tribu de Juda se maintint à Jérusalem, constituant le royaume de Juda sous le règne de Roboam, tandis que Jéroboam installa le royaume d'Israël au nord, à Sichem puis à Penouel. Pour éviter au peuple d'Israël de se rendre au Temple de Jérusalem, Jéroboam instaura un nouveau culte.[583] Un prophète[584] venant de Juda, désigné par le terme *d'homme de Dieu*, s'insurgea devant Jéroboam contre l'autel du culte impie, et bloqua la main du roi qui demeura inerte. Puis, ayant délivré le roi de cette paralysie, il est convié par celui-ci à boire et à manger ; il refusa car la parole du Seigneur lui interdisait d'accepter toute invitation. Un vieux prophète de Beth-El l'invita à son tour, le trompant sur les intentions divines. Pour avoir accepté l'invitation du vieux prophète et avoir désobéi aux directives de Dieu, l'envoyé de Dieu, donc prophète lui aussi, est puni sur le chemin de son retour vers Juda. Attaqué par un lion, son cadavre fut jeté sur le chemin, le lion restant à côté de lui.

La gravure représente ce moment de l'épisode ; immobile, l'homme de Dieu est allongé au sol, entouré par l'âne et le lion. Au centre, l'homme est étendu, depuis le bord inférieur, la jambe droite en avant vers le spectateur, la jambe gauche repliée en arrière jusqu'au bord droit du cadre, et la main droite allongée à l'horizontale, paume ouverte. Il est représenté dans une sorte de raccourci, presque un *scorcio*, la tête vers l'arrière de l'image. Son long manteau est étalé sous son corps, dans une succession de plis, découvrant jambes et cuisses. Il est barbu, la tête ceinte d'un turban. Sa tête est positionnée au croisement des diagonales de l'image, et paraît éclairée par la lumière venant de la gauche. C'est un corps sans vie, au sol, tel que le lion l'a tué sans l'avoir dévoré.

A droite, le lion est représenté sous trois angles correspondant au mouvement de l'animal tournant sur lui-même : la tête effrayante, dotée d'une ample crinière, est vue de face ; le corps s'étire dans une vue de profil ; l'arrière-train laisse apparaître sa queue. Il reste à côté de l'homme, dans l'attitude d'un chien féroce montant la garde. A gauche, l'âne est vu de dos, en raccourci. Il est sanglé, portant une selle, prêt à repartir en marche. Son allure paisible lui est conférée par son activité : il broute l'herbe au sol, ignoré du lion qui ne s'intéresse pas à lui.

En arrière-plan, derrière les animaux, s'étale un décor mêlant arbres, plan d'eau, collines et formes d'une ville aux hautes constructions et ceinte de murailles.

---

[582] Le titre de la gravure le désigne comme *le prêcheur qui a oublié la parole de Dieu* (*Gotswortsvergessener Prediger).*

[583] 1. Rois, **12**, 28-30 : *Le roi fit deux taurillons d'or et dit au peuple : Vous êtes assez montés à Jérusalem. Voici tes dieux, Israël, ceux qui t'ont fait monter d'Egypte. Il en plaça un à Beth-El et il mit l'autre à Dan. Ce fut là un péché.*

[584] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1135 : *Un seul mot, prophète, est utilisé pour nous référer à des personnages que la Bible désigne par des titres très différents : voyant, visionnaire, homme de Dieu et prophète.*

Gravure 93 : L'holocauste d'Elie sur le Mont Carmel.

> *« Le porte-parole de Yahvé propose au roi [Achab] un défi devant le peuple assemblé sur le haut lieu du Mont Carmel, que les prophètes de Baal implorent de leur dieu le feu du ciel sur un bûcher où ils auront préparé un holocauste, tandis que lui priera le Dieu d'Israël devant un autre, dressé et paré de la même manière. Du matin au soir, les païens, invités à démontrer d'abord la puissance de Baal, invoquent son nom en appelant son attention par de frénétiques danses sacrées, sous les sarcasmes d'Elie… Rien ne se produit. Quand vient l'heure de l'oblation vespérale, à la première prière d'Elie, le « feu de Yahvé » tombe sur son propre autel où douze pierres symbolisent les douze tribus des « fils de Jacob » ; et bien que le bûcher comme la victime aient été longuement inondés, et le tout entouré d'une tranchée emplie d'eau, pour exclure toute possibilité d'embrasement naturel, ce feu du ciel consume non seulement l'holocauste et le bois, mais la pierre et la terre ; il vida même le fossé. »*[585]

> *« Elie, seul représentant de Yahvé en face des 850 prophètes de Baal, leur lance un défi. Deux pyrées (autel du feu) sont dressés sur le Mont Carmel, un pour Yahvé, l'autre pour Baal. L'invocation des prêtres de Baal reste sans effet bien qu'ils crient et s'ouvrent les veines. Au contraire, le feu du ciel tombe sur l'autel des douze pierres dressées par Elie et consume son holocauste. »*[586]

La gravure présente l'étape ultime du sacrifice offert par Elie[587] sur le mont Carmel. L'autel, installé sur un socle surélevé, occupe le centre de l'image, à gauche de la ligne médiane. Devant l'autel sont disposées les jarres qui contenaient l'eau destinée à inonder le bois du bûcher de l'holocauste. Sur l'autel gît l'animal sacrifié, un énorme taureau ; les flammes dégagées par le bûcher entourent l'animal, et les volutes des fumées montent vers le ciel. A droite, à côté de l'autel, se tient Elie, entouré de ceux qui sont restés fidèles à Dieu. A genoux, il joint les mains en signe de prière ; sa tête est tournée vers le ciel, dans l'imploration à Dieu. Le prophète est un vieil homme, à la longue barbe. Ses bras décharnés sont nus, ainsi que ses pieds ; son corps est couvert d'une ample tunique dont les plis forment des cascades sur son corps, puis des rouleaux à ses pieds. Il fait face à l'animal du sacrifice, séparé visuellement de celui-ci par un assistant en prière.

Derrière Elie se tient le peuple assemblé : de nombreux personnages, dont les détails s'estompent en s'éloignant, créant ainsi un effet de perspective, remplissent l'espace. A gauche, au bord du cadre, ce sont les prêtres de Baal qui s'agitent autour de leur autel : malgré toutes les prières et supplications adressées à leur dieu, rien ne se passe, le ciel reste vide et aucun feu ne vient allumer leur sacrifice.

---

[585] GERARD, *op. cit.*, p. 312.
[586] REAU, *op. cit.* II, p 354.
[587] DUCHET-SOUCHEAU, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 118 : *Le prophète Elie vient au deuxième rang, immédiatement après Moïse, dans la hiérarchie des personnages de l'Ancien Testament.*

Gravure 94 : Elie est nourri par un ange dans le désert.

> *« La reine [Jézabel] menace la vie du prophète, qui fuit vers Bersabée, puis découragé, attend la mort au désert. L'ange de Dieu le visite en lui portant le pain et l'eau. »*[588]
>
> *« Le prophète, couché à l'ombre d'un buisson de genêts, se désespère. Pendant qu'il dort, apparaît un ange qui lui apporte un gâteau cuit sous la braise et une cruche d'eau. Réconforté par ce frugal repas, le prophète marche pendant quarante jours et quarante nuits jusqu'au Mont Horeb. »*[589]

Le prophète Elie est allongé au sol, à droite de l'image. Il est étendu, le pied gauche au bord du cadre, la jambe droite replié en arrière. Il a enfoui sa tête entre ses bras, et, immobile, attend la mort. Ses vêtements sont en désordre, quelques plis recouvrent son corps, ses jambes sont vêtues d'un pantalon échancré. Son bâton de marche est posé à côté de lui. Face à lui, verticalement au centre de l'image, se tient l'ange. Ailes déployées, il se penche vers Elie, touchant la tête du prophète de sa main gauche. Il va le secouer pour le réveiller, le sortir de sa léthargie, et lui présenter les signes du réconfort, le pain et l'eau. L'ange se présente sous la forme d'un jeune homme au corps athlétique, aux longs cheveux bouclés. Découvrant ses jambes et ses cuisses, sa tunique semble flotter au vent, formant un bouillonnement d'étoffe, dans le mouvement de son arrivée à côté du prophète, car, bien sûr, l'anges s'est rendu sur les lieux en volant. Il a déposé au sol, entre lui et Elie, une haute cruche ventrue sur laquelle est posé le pain (« la galette cuite »). Ce pain sur la cruche, à la symbolique multiple, est positionné au croisement des diagonales de la gravure. Il attire ainsi le regard, et inscrit sa signification dans la typologie, le pain devenant le corps salvateur du Christ. Le bâton d'Elie, au sol, semble désigner au spectateur les deux éléments du salut divin, le pain et la coupe.

Autour d'Elie et de l'ange se déploie un décor chargé, bien éloigné de l'idée que l'on peut se faire d'un désert, tel qu'il en est question dans le texte biblique. En arrière des deux personnages, une profusion d'arbres, de branchages emmêlés, de feuillages retombants, indiquent un paysage de forêt, dont l'image est accentuée par la présence d'un cerf paisiblement installé, à gauche de l'image. Seul l'avant plan, où est étendu Elie, présente une surface rocheuse nue, propre à illustrer le désespoir du prophète. L'ange établit un lien entre ce lieu vide et l'espace touffu du décor en arrière d'Elie.

[588] Gérard, *op. cit.*, p. 312.
[589] REAU, *op. cit.* II-1, p. 353.

Gravure 95 : Mort d'Achab à Ramoth de Gallad.

« Achab, septième roi du royaume du nord (Israël), succède à son père Omri en 874 avant J.C. Il est entraîné vers le culte des idoles par Jézabel son épouse. Il prend possession de la vigne de Naboth après avoir laissé Jézabel ordonner l'exécution de celui-ci.

Il périt en -853 devant Ramoth de Gallad, ville dont le roi araméen de Damas refusait la restitution à Israël, malgré le traité conclu après la bataille d'Apheq (Samarie)… Il tente d'échapper au destin de la prophétie de Michée en se déguisant en simple guerrier lors du combat. Il est frappé d'une flèche et meurt sur son char, debout face à l'ennemi. »[590]

Cette scène de bataille se déroule sur deux plans : à l'avant, le combat que mène Achab, roi d'Israël entouré de ses soldats ; en arrière-plan, les attaques des deux camps, où s'affrontent archers et cavaliers. A ce moment de l'épisode, Achab n'est pas encore blessé. Il guide son char et tente de se protéger des assauts des soldats ennemis.

Au centre, Achab debout sur son char occupe la hauteur de l'image. Ce char de combat à l'égyptienne est doté de deux grandes roues pleines. Le roi, vu de trois-quarts dos, est debout, tenant son épée à la main droite, et soulevant, de la main gauche, un grand bouclier circulaire, dont la forme constitue un pendant avec la roue du char. Le roi est revêtu de sa cuirasse de bataille, et porte, sur son casque, la couronne l'identifiant. Le char est mené par un cheval qui se cabre dans la violence du combat. Un deuxième cheval, à peine visible par une patte, constitue l'équipage. Entre le roi et le cheval, un assaillant tente de prendre le contrôle du char.

A gauche, des soldats du roi s'efforcent de le protéger, levant glaives et boucliers face aux cavaliers qui déboulent sur eux, dans un assaut initié hors cadre. Un cheval abattu au sol tente de se relever, couvrant les corps des combattants tombés. La violence de l'assaut est terrible : chevaux, cavaliers et fantassins s'entrechoquent, mêlant les corps. Les positions et la gestuelle des protagonistes s'inscrivent dans cette illusion de mouvement propre à l'artiste. Seule, la stature du roi, debout sur son char, crée, l'espace d'un bref instant, l'image d'une immobilité au milieu du tumulte.

En arrière-plan, la bataille se poursuit et fait rage : les personnages au lointain sont esquissés en pleine course, archers et cavaliers, par des modèles de figures simples souvent reprises par l'artiste dans bon nombre de ses dessins ou gravures.

[590] GERARD, *op. cit.*, p. 21.

Gravure 96 : La dérision d'Elisée par les enfants dévorés par deux ours.

> *« On voit aussi Elisée maudire les petits païens de Bethel qui se moquent de lui en raison de la tonsure de consécration qu'il porte : les railleurs sont dévorés par deux ourses sorties d'un bois. »*[591]
>
> *« Des enfants s'étant moqués irrespectueusement de sa calvitie, Elisée les maudit.*[592] *Deux ours sortirent de la forêt et déchirèrent quarante-deux de ces enfants. »*[593]

Elisée, prophète du Seigneur, est l'objet de moqueries de la part d'un groupe d'enfants ; il appelle la malédiction sur eux. Elisée est un homme âgé, au crâne dégarni. Un large manteau jeté sur l'épaule droite retombe en formant une cascade de plis tubulaires. Il porte un pantalon descendant jusqu'à la cheville. Il marche, pied gauche encore levé, quittant le centre de la scène pour poursuivre son chemin, portant le regard vers la ville située en hauteur au fond de l'image. Il semble ignorer totalement le drame qui se déroule près de lui, dans la partie droite de la composition. Pourtant, des signes pourraient lui faire comprendre l'horreur : des enfants s'enfuient devant lui ; dans ce mouvement de fuite, leurs tuniques flottent dans la gestuelle de la course. Ces enfants, à gauche, tentent d'échapper au sort funeste en regagnant la ville qui se dresse au loin.

A droite, au premier plan, un ours vu de dos a attaqué les enfants. Sa patte avant s'appuie sur le corps étendu d'un enfant vu en raccourci, tandis qu'il a saisi un autre enfant qu'il secoue entre ses mâchoires. D'autres corps gisent au sol, et un enfant encore debout tente également de fuir pour échapper à la mort. Au bord droit, quelques arbres constituent la limite de la forêt, d'où sont sortis les ours.

L'atrocité de l'épisode est renforcée par le nombre d'enfants tués par les ours : le texte biblique indique le nombre de quarante-deux enfants « mis en pièces ».

[591] GERARD, *op. cit.*, p. 316.
[592] Chez les Israélites, la calvitie était considérée comme honteuse, et le mot chauve était une injure.
[593] REAU, *op. cit.* II-1, p. 361.

Gravure 97 : La fin du règne de Samarie - fin de la famine.

> *« Le prophète annonce le retour de l'abondance. Un écuyer du roi en doute ; il sera, le lendemain, piétiné par la foule qui s'élancera au pillage du camp araméen abandonné avec des vivres à profusion… Les assiégeants ont fui, terrorisés par le tumulte d'une grande armée, mais dont l'illusion seule fut envoyée du Ciel. »*[594]

L'épisode représenté sur cette gravure montre la mort de l'écuyer impie du roi (« Gotlos »), piétiné par la foule en raison du doute qu'il a exprimé envers la parole du prophète qui annonçait le retour de l'abondance après le siège de la ville.

L'écuyer gît au centre de la scène, allongé au sol, la tête proche du cadre inférieur, dans une vue en raccourci tronqué. Il est entouré par la foule serrée qui vient de le piétiner, et qui poursuit son chemin vers la sortie de la ville, passant sous les arches de la porte. Tous les personnages de la foule sauf un, sorte d'admoniteur, sont vus de dos, car ils s'éloignent vers l'extérieur de la ville. Un cheval, monté par un personnage dont on ne devine que la silhouette, suit le même chemin que la foule. Vu de dos, il a vraisemblablement piétiné le corps de l'écuyer. A côté de lui, un autre cheval, vu de profil, est monté par un homme enturbanné, le seul personnage visible distinctement dans cette foule de sujets anonymes. Hésitant entre les directions à suivre, plusieurs moutons entourent l'homme étendu au sol. Quelques individus se penchent vers lui, peut-être pour le secourir, mais en vain.

Une grande agitation domine la scène. Le mouvement est accentué par les positions dynamiques de certains personnages et d'animaux, qui contrastent avec l'immobilité de l'écuyer mort. Des drapés et des plis de vêtements accompagnent les gestes et l'enchevêtrement des corps. Un décor architecturé sommaire s'inscrit dans la pénombre de l'arrière-plan, laissant apparaître une échappée visuelle plus claire vers le paysage au loin, où se devine la fuite de l'armée ennemie.

[594] GERARD, *op. cit.*, p. 317.

Gravure 98 : La défénestration de Jézabel.

> *« Jéhu prit la tête d'un soulèvement contre le roi Achab. Devenu à son tour roi d'Israël, Jéhu entra dans la cité d'Yizréel avec ses troupes. Jézabel, épouse d'Achab, vêtue en reine, l'interpella par des sarcasmes du haut de son balcon. Jéhu ordonna de la jeter dans la ruelle, où elle fut piétinée par les chevaux et dévorée par les chiens, « hormis le crâne, les pieds et les mains. »*[595]

La scène présente l'entrée du convoi de Jéhu, s'engageant entre les murs des maisons d'Yizréel. Précédé d'une troupe de fantassins, Jéhu est assis sur un char à quatre roues, tiré par des chevaux. Les soldats, vêtus à la mode romaine antique, portent leurs armes, lances, arcs et boucliers. Cette troupe en marche, les crinières des chevaux volant au vent, le pas cadencés des soldats, donnent l'illusion d'un mouvement vif et massif des personnages.

Précipitée dans le vide par deux eunuques de sa suite sur ordre de Jéhu, Jézabel, l'ancienne reine, tombe du haut des murs de son palais. Dans sa chute, les robes dont elle s'était parée, se gonflent au vent. Elle va s'écraser au sol, et sera piétinée par les sabots des chevaux, avant que son corps soit dévoré par les chiens. Elle a été précipitée dans le vide, et son corps semble flotter en l'air en haut de l'image. Mais son corps ne flotte pas, il tombe et sa chute décrit l'imminence de la mort de la reine déchue, dont le corps écrasé au sol sera dévoré, le moment d'après, par les chiens de sang (« Bluthund »), ceux qui suivent, à l'odeur du sang, le gibier blessé.

Selon la typologie, Jézabel représente la luxure (*« Voluptas »*). Demeurée païenne, adepte du dieu Baal, elle a fait massacrer les prophètes fidèles à Yahvé. Sa mort confirme la prophétie d'Elie, prononçant la malédiction contre Achab et contre son épouse Jézabel : « Les chiens dévoreront Jézabel dans le champ d'Yizréel ».

Tobias Stimmer, gravure 98.

[595] GERARD, *op. cit.*, p. 663.

L'iconographie de l'épisode de la défénestration de Jézabel présente deux variantes : Jézabel est jetée dans le vide (comme vu par Stimmer), et Jézabel gît au sol. La miniature de la « Bible de Jean de Sy » (*Fig.140*) présente la reine dans sa chute, jetée dans le vide du haut de la muraille de son château par les deux serviteurs. Ceux-ci sont représentés à l'identique des cavaliers, dont les chevaux présentent une mâchoire agressive, symbolisant celle des chiens. Les personnages, ainsi que les bâtiments représentés, sont traités selon la tradition médiévale, au sein d'une miniature de la « Bible de Jean de Sy ».

Fig. 140. Maître de la Bible de Jean de Sy, *La mort de Jézabel*,
(miniature, 1372, Jean Bondol, Bibliothèque Nationale des Pays-Bas).

La chute de Jézabel illustrée par Matthias Mérian (*Fig.141, p.326*) se déroule dans un cadre urbain, fortement architecturé par une succession de bâtiments imposants à droite, partant de deux colonnes posées sur un socle jusqu'à l'esquisse d'un clocher et d'un dôme en fond d'image. Entre ceux-ci, plusieurs édifices sont alignés, aux formes variés et présentant des différences architecturales mettant en valeur leurs formes architectoniques (pilastres, corniches, arcades, décorations). Le centre de l'image est occupé par le convoi de Jéhu qui entre dans la ville. Le roi est installé sur un char tiré par deux chevaux, il est entouré de soldats à pied et de cavaliers musiciens. Les fantassins défilent autour du char, armés de leurs lances dressées vers le ciel. Quatre chiens courent en arrière du char. Le convoi triomphal est visible jusqu'au loin, entre les bâtiments alignés de part et d'autre. Jézabel est précipitée dans le vide depuis la galerie de son palais par deux personnages qui l'empoignent et la font basculer par-dessus la rambarde. Dans sa chute, elle perd la couronne, symbole de sa royauté, et les plis de sa robe découvrent le haut de son corps, dévoilant ses seins. Des spectateurs sont rassemblés sur la terrasse de la maison voisine et semblent participer par délégation à la chute de la reine.

Fig. 141. Matthias Mérian, *Jézabel mangée par les chiens*,
(gravure sur cuivre par Pierre Mariette, 1723, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte).

Fig. 142, Ecole de Fontainebleau, Le meurtre de Jézabel
(gravure sur cuivre, c.1550, Paris, Bibliothèque Nationale de France).

C’est dans une ambiance agité que se déroule la mort de Jézabel, présentée dans une gravure conservée à la B.N.F. (*Fig.142, p.326*). Le trait fin du burin sur le cuivre offre une estampe pleine de délicatesse malgré le thème fortement morbide et la violence de l’action. La scène débute à la tribune gauche du palais : on aperçoit le corps de la reine jeté par-dessus la balustrade. Mais l’essentiel du récit est présenté au centre de l’image. Le corps de Jézabel est tombé au sol, sous les sabots des chevaux dressés. Certains cavaliers se précipitent, la lance dirigée vers le corps disloqué au sol. Toute l’attention du convoi royal est maintenant dirigée vers le point de la chute de la reine, dont les robes s’étalent autour d’elle. La couronne est tombée de sa tête et son abandon au sol marque la déchéance de la reine. Déjà les chiens se précipitent vers le corps, pour lui arracher ses vêtements.

Une toile d’Andréa Celesti propose une autre version de la mort de Jézabel (*Fig. 143*). La scène est séparée en deux par une colonne juxtaposée à un pilier. A gauche, le corps inerte de la reine est allongé au sol. Elle est tombée d’un étage élevé, qui peut se deviner dans l’architecture du décor, dont les arcatures se dressent jusqu’en dehors de l’image. A droite, le roi, accompagné de quelques soldats, s’approche du corps que les chiens s’empressent de dévorer. La démarche et la position avancée du roi contrastent avec l’agitations qui s’accentue en arrière-plan entre les galeries.

Fig. 143. Andrea Celesti, *La reine Jézabel punie par Jéhu*,
(huile sur toile, fin XVII^{e} siècle, 99 x 152 cm, collection particulière).[596]

[596] Andrea CELESTI, (Venise, 1637 – Toscolano, 1712), actif à Venise à la fin du XVII^{e} et début du XVIII^{e} siècle.

Gravure 99 : Le miracle du mort ressuscité au contact du cadavre d'Elisée.

> *« Des gens qui enterraient un mort, surpris par une bande de pillards moabites, jetèrent précipitamment le cadavre dans la tombe d'Elisée. Au contact des os du prophète, le mort revint à la vie et se dressa sur ses pieds. »*[597]

La gravure présente l'instant précis du retour à la vie de l'homme enseveli à la hâte, en raison de la présence de pillards, dans le tombeau d'Elisée. Au centre, par l'ouverture de la sépulture, émerge l'homme ressuscité, qui prend appui sur le bord de la fosse. Revenu à la vie par le simple contact avec le cadavre de prophète, il se lève, dressant les bras au ciel, et regarde les hommes postés autour du tombeau. L'homme revenu à la vie, à peine enveloppé dans son suaire, s'extrait du tombeau, alors que le squelette du mort gît au fond de la fosse. Les deux corps symbolisent l'affrontement entre la vie et la mort.

Le groupe qui accompagnait les funérailles se tient en retrait de la tombe, saisi à la vue du miracle. Trois personnages visibles à gauche de la scène, vêtus simplement, à la manière des paysans, marquent leur surprise et leur émerveillement. Les poses sont variées, et le *contrapposto* du premier relève son étonnement.

A l'arrière du personnage central, un élément d'architecture improbable, comme en équilibre instable, sépare la scène des funérailles de la campagne où s'active la troupe armée des Moabites qui défilent.

Des stèles marquent les emplacements d'autres tombes, débordant du cadre à droite.

[597] REAU, *op. cit.* II-1, p. 364.

Gravure 100 : L'ange tue les Assyriens lors du siège de Jérusalem par le roi Sennachérib.

> *« Le roi Sennachérib, insatisfait du tribut offert par Ezéchias, s'en prend à Jérusalem. Mettant Yahvé au défi de la sauver, il ordonne que Jérusalem lui soit livrée. Ezéchias appelle Isaïe à la rescousse, tandis que lui-même implore le Dieu unique dans son Temple, le priant de venger l'injure qui lui est faite et de sauver son peuple… En une nuit, l'Ange de Yahvé extermine les assiégeants, et le roi d'Assour doit retourner penaud dans son pays. »*[598]

> *« Le roi assyrien Sennachérib impose un tribut au roi de Juda. Pendant la nuit, un ange descend dans le camp assyrien et extermine 185 000 hommes (ou 200 000 hommes). »*[599]

C'est un paysage de mort et de désolation qui se dessine au premier plan de la composition. Un entassement de cadavres, les soldats tués par l'ange, *le messager du Seigneur*, occupe toute la partie inférieure de l'image. Les soldats gisent dans un enchevêtrement de corps et de membres mélangés. Les postures des soldats morts les présentent tombés les uns sur les autres sous les coups mortels de l'ange exterminateur.

En arrière de cet amoncellement de corps, se dressent les tentes de l'armée de Sennacherib, autour desquelles stationnent quelques chariots aux roues à rayons. D'autres soldats sont allongés au sol, tués eux aussi.

A droite en arrière-plan, jusque sous les murs de la ville, des soldats tentent de fuir le sort funeste qui s'abat sur eux, dans une débandade sans issue. L'ange exterminateur se déplace au sommet de la scène, au centre, ailes déployées et corps allongé le long du cadre supérieur. Il tient dans sa main droite le glaive du châtiment divin.

L'épisode de l'extermination de l'armée assyrienne se déroule de nuit, et le caractère funeste est accentué par le jeu des tailles horizontales assombrissant le ciel.

[598] GERARD, *op. cit.*, p. 382.
[599] REAU, *op. cit.* II-1, p. 302.

Gravure 101 : Maladie et guérison d'Ezéchias.

> *« La prolongation de la vie du roi Ezéchias, roi de Juda : Ezéchias était atteint d'une maladie mortelle. Touché par sa prière, l'Eternel lui fait don, par Isaïe, qu'Il ajoutera quinze années à sa vie. Le prophète Isaïe fait reculer sur le cadran l'ombre du soleil. Il guérit le roi en étendant sur son ulcère un cataplasme de figues. »*[600]

> *« Le roi Ezéchias sollicite d'Isaïe un « signe » lui confirmant la faveur divine de sa guérison. Yahvé accorde à son serviteur un prodige qui témoigne de la toute-puissance du maître de l'univers : sur un choix d'Ezéchias, l'ombre projetée sur le cadran solaire de la demeure royale recule, comme si le temps remontait en arrière. »*[601]

La scène de la guérison d'Ezéchias est ici présentée en deux parties, selon un axe médian vertical, illustré par un grand pilier à base carrée, surmonté par un chapiteau dorique. A droite, Ezéchiel, roi de Juda, sur son lit de mort, est entouré de trois personnages. Le roi est allongé sur un lit aux pieds décorés, le corps à moitié recouvert par un drap froissé, dont les plis multiples découvrent le haut du corps. La tête surélevée reposant sur un ensemble de coussins, laisse paraître un visage contorsionné par la douleur de la mort imminente. Un rictus déforme sa bouche ; les mains croisées sur la poitrine fixent la souffrance du mourant.

A la droite du roi, trois personnages, la tête recouverte d'un voile se prolongeant dans le dos, assistent à l'agonie. A genoux au pied du lit, le personnage au premier-plan, figure *d'admoniteur inversé*, se tourne vers le roi, et de ses mains jointes, semble lui adjoindre de lutter contre la mort annoncée. Voilés, ces trois personnages sont difficiles à définir : s'agit-il de membres de la famille, hommes ou femmes, de serviteurs, voire de *pleureuses* déjà présentes pour les funérailles ?

Dans cette pénombre, caractérisée par de nombreuses tailles croisées, c'est l'ombre de la mort qui plane et rejette la lumière hors du champ de la scène de souffrance.

[600] REAU, op. cit. II-1, p. 368.
[601] GERARD, *op. cit*., p.383.

Gravure 102 : Lecture de la Loi : Josias renouvelle l'alliance avec Dieu.

> *« Josias est roi à huit ans : fils d'Amon, petit-fils de Manassé, arrière-petit-fils d'Ezéchias, il tente de ramener le peuple vers son Dieu. Sur le parvis du Temple, il fait lui-même lecture publique de toutes les paroles du Livre retrouvé (le Deutéronome, Livre de la Loi de Yahvé) devant toute la population de Juda et de Jérusalem assemblée, prêtres et fidèles, des plus humbles jusqu'aux princes. Ce rappel de la Loi est suivi d'un solennel renouvellement de l'Alliance contractée jadis au Sinaï : derrière leur roi, tous s'engagent, selon la formule deutéronomique, de tout leur cœur et de toute leur âme, à suivre Yahvé et à observer ses commandements, prescriptions ou ordonnances. »*[602]

L'épisode du renouvellement de l'alliance avec Dieu se déroule sur le parvis du Temple. Le roi Josias est assis, à droite, s'appuyant sur le socle d'un pilier. Il est jeune (il fut roi à l'âge de huit ans), il porte sur sa tête la couronne, symbole de sa fonction. Vu de dos, il est couvert d'un long manteau qui s'étale derrière lui au sol, formant de nombreux plis contrastés par un jeu d'ombres. Il est assis sur un grand coussin, dont on aperçoit les parements aux angles. Il se tient droit sur son siège, dominant l'assistance. Il incarne visuellement la fonction du pouvoir royal.

A gauche de l'image, en pendant du roi, le grand-prêtre incarne le pouvoir religieux. Vu également de dos, il paraît âgé, à l'inverse du roi, et porte une longue barbe. Il est vêtu d'une longue tunique formant des plis d'étoffe autour de son bras et sur ses jambes. Il est recouvert d'un habit sacerdotal qui tombe, sans plis dans son dos, en contraste visuel fort avec le vêtement plissé du roi. Il est coiffé d'un chapeau conique. Le grand-prêtre est à genoux, face à un lutrin sur lequel repose, ouvert, le *livre de l'Alliance*. De son doigt tendu, il suit le texte durant sa lecture au peuple.

Entre le roi et le grand-prêtre, le regard se prolonge vers le parvis du Temple, entre piliers et colonnes, où se tient le peuple. Des personnages sont rassemblés, jusque dans la pénombre de l'arrière-plan. Ils sont en retrait, en contrebas de l'estrade sur laquelle sont installés le roi et le grand-prêtre, peut-être à genoux, dans une attitude semblable à celle d'une foule en prière. Deux personnages émergent visuellement de cette assemblée, deux hommes barbus, installés en hauteur, sur une estrade ou un escalier.

Un décor architecturé présente une succession de colonnes et d'arcs reposant sur des chapiteaux posés sur des piliers. La multiplication des points de vue de ces arcs et piliers s'entremêlant confère à cette architecture une analogie avec les éléments d'une église médiévale.

[602] GERARD, *op. cit.*, p. 695.

❖ Des Chroniques aux quatre grands Prophètes.

Les quatre « grands Prophètes » : Isaïe, Jérémie, Ezéchiel, Daniel.

> *« Isaïe, premier grand prophète dans les bibles chrétiennes, a vécu à Jérusalem au VIII^e^ siècle (av. J.C.), à la génération antérieure à l'exil. « Le Livre d'Isaïe » n'était connu que par un texte établi vers le VIII^e^ siècle de notre ère. Il tient une place éminente dans la formation de la doctrine chrétienne. Le Nouveau Testament se réfère à lui en plus de 85 passages. »*[603]
>
> *« Le Livre de Jérémie est un petit écrit rangé dans la Septante après le recueil des « Lamentations ». Il est écarté du canon établi dans la tradition juive palestinienne. »*[604]
>
> *« Ezéchiel est le grand prophète de l'exil. Emmené vers 597 de Palestine en Babylonie, il vécut avec les Juifs déportés. Il y subit profondément l'influence de la mythologie babylonienne qui a engendré ses visions apocalyptiques. »*[605]
>
> *« Daniel est rangé dans les bibles catholiques et protestantes parmi les quatre grands prophètes. C'est dans une atmosphère de lutte qu'il faut replacer le Livre de Daniel, exhortant à la résistance contre les despotes, prédisant l'écroulement des empires de proie pour relever le moral des Juifs persécutés. »*[606]
>
> *« Dans le texte le plus complet, certains morceaux [du Livre de Daniel] ne sont parvenus qu'en grec ; ils ne figurent donc pas dans la Bible hébraïque, ni dans les bibles protestantes. »*[607]

[603] REAU, *op. cit.*, p. 365.
[604] GERARD, *op. cit.*, p. 613.
[605] REAU, *op. cit.*, p. 373.
[606] REAU, *op. cit.*, p. 390-391.
[607] GERARD, *op. cit.*, p. 244.

Gravure 103 : Le sac de Jérusalem et la déportation à Babylone.

> *« Le siège de Jérusalem se poursuivit. En juin 589, l'ennemi ouvrit une brèche dans les remparts de la ville. Sédécias réussit à fuir par une des portes au sud de l'Ophel, et, par le chemin de La Araba, gagna les environs de Jéricho, où l'armée chaldéenne le rattrapa. Il fut ramené à Ribla, où Nabuel tenait son quartier général : on égorgea sous ses yeux ses fils et on l'emmena, captif, les yeux crevés, à Babylone, où il devait mourir comme l'avait dit le prophète, parce qu'il était resté sourd à la parole de Dieu. »*[608]
>
> *« Sédécias, forme grecque du nom de Sidqiyya, porté par un des ancêtres du prophète Baruch, fut le vingtième et dernier roi de Juda. Déporté captif à Babylone après le siège de Jérusalem par Nabuchodonosor*[609]*, rendu aveugle, ses fils égorgés, il mourut à Babylone. »*

La gravure présente un moment de forte tension de la rencontre entre deux rois. Tous deux sont représentés au bord du cadre, le roi vaincu de Jérusalem debout à droite, le roi vainqueur de Babylone assis à gauche. Ils sont séparés par un espace où le regard porte vers le fond du décor, vers Jérusalem en flammes.

A droite se tient Sédécias, vingtième et dernier roi de Juda : debout, il est entouré de soldats qui se pressent autour de lui. De grande stature, le roi est barbu, paraît vieux et semble fixer le ciel de ses yeux vides. Ses mains sont liées et des entraves sont fixées à ses chevilles. Dépouillé de sa couronne, il n'est plus qu'un prisonnier, un captif présenté au vainqueur par un garde casqué tenant dressée une hallebarde décorée.

A gauche, vu de trois-quarts dos, le roi de Babylone est installé sur un siège à volutes, posé sur une estrade à l'entrée de sa tente. Dans l'attitude du vainqueur, main droite campée sur sa hanche, il apostrophe son ennemi vaincu. Nabuchodonosor est coiffé d'un casque surmonté d'une couronne, le désignant ainsi comme seul roi de cette rencontre. A côté de lui, un officier casqué, à la longue barbe, est appuyé sur un bouclier ovale posé au sol.

L'ouverture entre les deux personnages royaux, l'un dans sa gloire, l'autre déchu, voit le défilé des soldats de l'armée chaldéenne. Ils se dirigent vers Jérusalem, vers la brèche ouverte dans la muraille. Les derniers combats s'y déroulent et marquent la fin du siège, et les flammes embrasent les bâtiments de la ville.

Le contraste lumineux entre les deux rois est renforcé par la lumière tombant sur Sédécias, peu marqué par les ombres, et la pénombre dans laquelle se trouve le vainqueur, dans une zone d'ombre aux multiples tailles horizontales croisées.

---

[608] GERARD, *op. cit.*, p. 1259.

[609] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 217 : *Nabuchodonosor est roi de Babylone de 625 à 602 avant J.-C. Son règne marque l'apogée de l'empire néo-babylonien.*

Gravure 104 : Les fonctions de chantre au Temple.

Cette gravure présente les fonctions des chantres, poètes et acteurs, instituées par David au Temple (*Sänger, Dichter und Spilleut*). Sans apport pour le déroulement historique du peuple juif, elle est insérée entre deux épisodes de la première déportation à Babylone, et s'inscrit, d'après le texte du *subscriptio,* dans la période de David.

La scène se déroule à l'intérieur du Temple, autour de l'Arche, objet liturgique le plus précieux pour les Juifs. Placée sur un socle, au croisement des diagonales, l'Arche attire tous les regards. Conforme à la description du Livre de l'Exode (*Ex, **37**, 1-9*), telle que présentée à la gravure 49, l'Arche est représentée avec son décor, les séraphins aux ailes déployées sur le couvercle, dotée de ses barres de portage sur le côté. L'Arche (ou le Coffre) de l'Alliance constitue l'objet liturgique suprême. Elle est posée sur son socle, mais paraît « flotter » au-dessus de la réalité terrestre, illuminée par l'éclat de la lumière divine tombant du sommet de l'image.

Les « chantres » sont disposés tout autour de l'Arche, laissant une ouverture visuelle entre les deux personnages du premier-plan. Ceux-ci sont vus de dos, les plis de leurs vêtements tombant dans le dos. Ils tiennent leur instrument de musique en main ; en détaillant l'observation, le musicien de droite porte une harpe dont on distingue le cadre tendu de cordes. Celui de gauche, dans une position analogue, joue probablement du même instrument. Plusieurs personnages, à leurs côtés et en arrière de l'Arche, soufflent dans leurs trompes, trompettes ou cornes.

A gauche, en bas du cadre, un personnage à longue robe et portant un bonnet prolongé par un voile, se tient entre les musiciens, probablement un prêtre dirigeant la cérémonie. Parmi le groupe du fond, se détache un personnage aux mains jointes, dans une attitude de prière, au centre du groupe de musiciens, éclairés par la lumière céleste.

Gravure 105 : Clémence de Cyrus, fin de l'exil et reconstruction du temple de Jérusalem.

> *« Cyrus II, fondateur de l'empire perse, maître de Babylone (539 av. J.C.), restitue aux Judéens, exilés en Mésopotamie par Nabuchodonosor, ce qui reste des objets sacrés des Juifs, et autorise leur retour sur la terre que Dieu leur a donnée. »*[610]

> *« Esdras, sacrificateur et descendant de Juifs déportés, obtint, grâce à la clémence du roi de Perse Cyrus, la fin de l'exil des Juifs à Babylone et la reconstruction du Temple de Jérusalem. »*[611]

Cyrus, roi de Babylone, est assis à la droite de l'image. Vu de trois-quarts dos, il porte une barbe et de longs cheveux tombant sur ses épaules. Il est coiffé d'une couronne, symbole de sa fonction royale, et tient le sceptre dans sa main droite. Les plis de ses vêtements forment des cascades jusqu'au sol, couvrant entièrement son siège. Tout autour de lui, se tiennent de nombreux personnages. Ceux postés au centre de la scène forment une isocéphalie : ils se tiennent dans une position d'humilité, pleine de retenue. La plupart d'entre eux sont barbus et portent une robe semblable à une bure. Il s'agit des représentants de la communauté des Juifs en exil à Babylone.

De part et d'autre du roi, des personnages occupent toute la hauteur de l'image. Au bord du cadre droit, deux éminents vieillards à longue barbe sont probablement des conseillers du roi, très proches de lui mais à peine visibles. A gauche, deux personnages plus jeunes, vêtus d'une longue tunique, participent à la scène : l'un d'eux, peut-être l'architecte, tient de sa main droite un tableau montrant le plan d'une construction. Il s'agit du plan du Temple de Jérusalem, tel que le roi en fixe la reconstruction. Sur ce plan, figurent les lignes principales du projet, présentant un mur en abside ainsi que les lignes de voûtes croisées. Sur le plan, on reconnaît, en bas à gauche, le compas, symbole de l'architecture.

Au centre de la scène, au premier-plan entre le roi et l'architecte, un autre plan en élévation représente la maquette de la future construction. La représentation du roi montrant le plan et la maquette du Temple à construire rappelle les représentations médiévales et de la Renaissance du commanditaire de la fondation d'un édifice pieux présentant la maquette du bâtiment.

[610] GERARD, *op. cit.*, p. 238.
[611] REAU, *op. cit.*, p. 388.

Gravure 106 : La prière d'Esther à Assuérus.

> *« Aman [le grand vizir] prémédite de faire disparaître avec Mardoché [tuteur d'Esther] tous les Juifs résidant dans l'empire [perse]. Il obtient contre eux un décret d'extermination. La décision est notifiée au nom du roi à toutes les provinces. Aussitôt connue l'effroyable nouvelle, Mardoché fait demander à Esther*[612] *d'intervenir auprès d'Assuérus pour obtenir la grâce du peuple juif. Or, une loi punissait de mort quiconque osait se présenter devant le roi des rois sans avoir été par lui convoqué. C'est donc en surmontant une crainte justifiée que l'héroïne accepte le risque et se prépare à l'entrevue par le jeûne et la prière, en union avec tous ceux de sa race, invités à jeûner et à prier avec elle durant trois jours. Au terme de cette pieuse retraite, parée de ses plus beaux atours, elle pénètre chez le roi.*[613] *Non seulement celui-ci lui pardonne son audace, mais il lui promet de satisfaire la requête qu'elle médite, dût-elle lui demander « la moitié du royaume ». Esther choisit de la formuler le lendemain, au cours d'un festin qu'elle préparera pour le roi et pour Aman. »*[614]

La scène se déroule dans le décor architecturé d'un palais royal, dans l'espace d'apparat dédié au trône : Assuérus et sa cour à droite, Esther et sa suivante à gauche. Entre eux, au croisement des diagonales, la pointe du sceptre, symbole du pouvoir du roi.

A gauche, Esther a fait irruption dans la scène, elle s'est précipitée à genoux, sa suivante maintenant à grand-peine la robe et la traîne de sa maîtresse dans la précipitation. Esther est une femme encore jeune, à la belle prestance. Vêtue d'une longue robe aux plis débordant au sol, elle apparaît entre deux colonnes cannelées, posées sur un muret formant balustrade. Ces colonnes s'élèvent en hauteur, sans laisser voir leur sommet, signifiant ainsi la taille de l'architecture. Esther lève la main droite en direction du sceptre pointé vers elle. Elle sait que son geste insensé, se présenter ainsi devant le roi, peut lui valoir la condamnation du souverain, selon la coutume. Mais elle tente, par ce geste, de sauver les juifs de l'extermination voulue par le vizir.

A droite, le roi Assuérus est assis sur son trône, posé sur une estrade couverte d'un tapis. Le roi est vêtu à l'orientale, coiffé d'un large turban orné de pierres précieuses ; il porte un long manteau qui retombe en plis tubulaires jusqu'au sol, y formant des plis aux ombres contrastées. En pose solennelle, paré d'un lourd collier, il tient sa main gauche campée sur sa hanche, et dirige le sceptre tenu dans sa main droite vers Esther à genoux face à lui. La pointe du sceptre

---

[612] D.E.B., p. 449 : *Esther, fille d'Abihayil, nièce et pupille de Mardochée, est l'héroïne du livre qui porte son nom. Le roi perse Assuérus (Xerxès) choisit Esther parmi les plus belles femmes de son empire et, ignorant son ascendance juive, la fait reine. Par son influence à la cour, Esther déjoue les plans meurtriers d'Aman avait dressés contre les Juifs de l'empire perse.*

[613] REAU, *op. cit.*, p. 339 : *Esther s'évanouit aux pieds du roi Assuérus, qui tend vers la suppliante à genoux son sceptre en signe de grâce.*

[614] GERARD, *op. cit.*, p. 353.

tendu vers Esther désigne la main levée de celle-ci, établissant le lien entre les deux personnages pour signifier la grâce accordée par Assuérus, et la grâce reçu par Esther.[615]

Aux côtés du roi se tiennent les dignitaires de la cour, immobiles dans l'attente de la décision royale, condamnation ou clémence. Ces personnages, certains barbus, constituent une frise en isocéphalie avec le roi. Le jeu des ombres attire les lumières sur les deux personnages-clé de l'épisode, et tendent à rejeter le reste de la scène dans une certaine pénombre.

Le peintre vénitien a produit une toile de grand format, conservée à Paris, au Musée du Louvre (*Fig.144*), dénommée également « l'évanouissement d'Esther ». La scène est organisée de part et d'autre d'une construction bordée de pilastres, enserrant une statue dans une niche. Le peintre a placé les deux personnages principaux de la composition face à face, mais éloignés l'un de l'autre. De ce fait, le roi ne peut toucher Esther de sceptre qu'il tient dans sa main gauche. Dans une peinture sur bois de Véronèse, conservée à la Galerie des Offices de Florence, le roi tend le sceptre vers Esther qui s'évanouit sur les marches menant au trône.

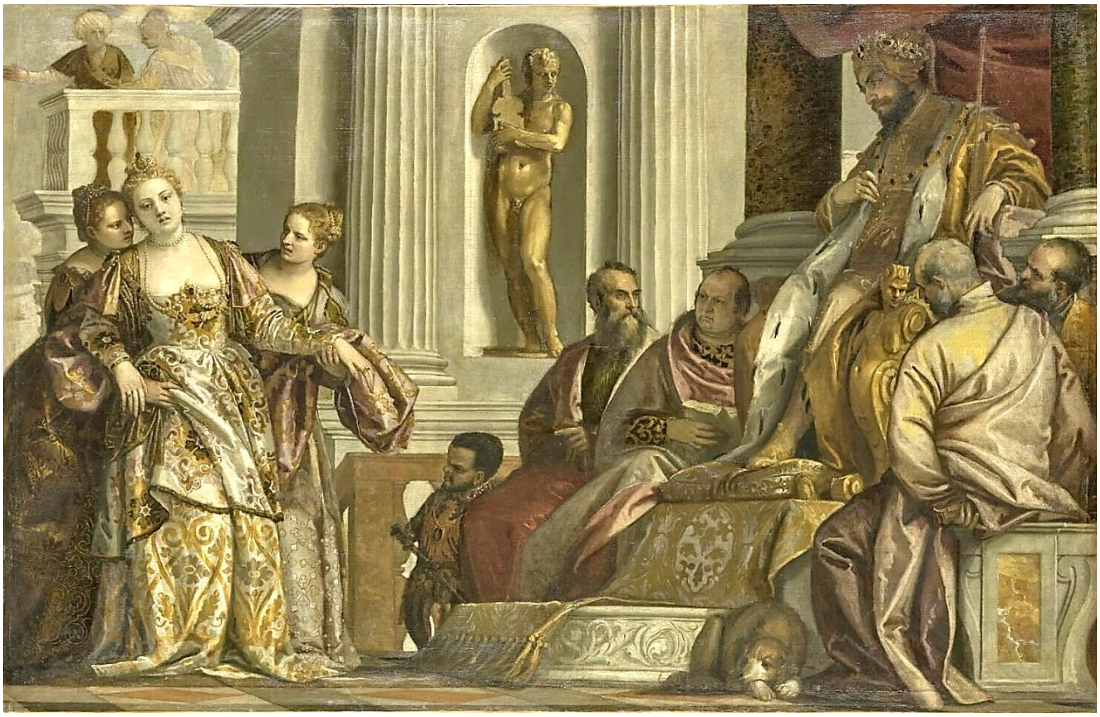


Fig. 144. Véronèse, *Esther et Assuérus*,
(huile sur toile, 206 x 334 cm, XVI[e] siècle, Paris, Musée du Louvre).

[615] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 126 : *Pour les commentateurs chrétiens, Esther préfigure la Vierge couronnée et médiatrice : son couronnement par Assuérus annonce le Couronnement de la Vierge ; son intervention auprès du roi des Perses préfigure l'intercession de Marie auprès de son Fils au jour du Jugement dernier.*

Gravure 107 : Le triomphe de Mardochée.

> *« Lorsqu'au matin se présente Aman [le grand vizir] pressé d'obtenir du roi l'autorisation de pendre Mardochée, c'est lui qu'Assuérus consulte sur la manière de combler « un homme que le roi veut honorer ». Le grand vizir, qui croit être celui-là, propose le plus recherché des triomphes publics, et reçoit l'ordre de l'organiser en effet pour Mardochée, en se faisant lui-même le héraut chargé de proclamer pour toute la ville la gloire de celui qu'il s'apprêtait à pendre. »*[616]
>
> *« Aman est obligé d'honorer Mardochée en conduisant son cheval par la bride. »*[617]

La gravure représente les deux personnages de l'épisode, Aman et Mardochée, dans l'appareil du triomphe qu'Aman avait imaginé, croyant être le bénéficiaire de cet honneur. Aman conduit à travers la ville le cheval royal sur lequel est installé le vieux juif, accompagné par une escorte, sous l'œil du roi qui assiste à la scène.

Le grand vizir occupe l'espace à droite de l'image. De grande stature, le pied gauche au bord du cadre inférieur de l'image, il est représenté en marche, à grandes enjambées, la jambe droite encore levée. De sa main droite, il mène le cheval par la bride, et s'appuie sur une canne de sa main gauche. Il porte une longue barbe, les cheveux ceints par un bandeau. Les formes de son vêtement tombent depuis son épaule gauche en une succession de plis contrastés par les ombres formées par les tailles croisées.

A gauche, ce sont Mardochée et sa monture qui occupent toute la hauteur. Mardochée est représenté en vieil homme, à la barbe fournie. Il est coiffé d'une couronne décorée, et couvert d'un long manteau, retenu sous son cou par une attache et qui retombe autour de lui sur la croupe du cheval en longs plis verticaux. Mardochée tient en main un sceptre, symbole du pouvoir royal, que le roi lui a confié afin de renforcer la solennité de l'honneur qui lui est rendu. Le cheval royal est richement harnaché : harnais et bride décorés, tapis de selle tombant presqu'au sol, le cheval avance au pas, guidé par le vizir.

A l'arrière-plan, dans un décor urbain architecturé, se détache, malgré la pénombre, le balcon du roi, dans l'angle supérieur gauche. Coiffé du turban et tenant le sceptre royal, le roi est installé au bord d'une balustrade surplombant la scène du triomphe, qu'il contemple avec satisfaction.

[616] GERARD, *op. cit*, p. 354.
[617] REAU, *op. cit.*, p. 335.

Tobias Stimmer, gravure 107.

Fig. 145. Anonyme, *Esther et Mardochée*,
(fresque de l'antique synagogue, Doura-Europos, 245 a. JC, Musée de Damas).

Issues de l'Ancien Testament, les figurations de l'épisode d'Esther et Mardochée peuvent être très anciennes : cet épisode apparaît sur des fresques de Doura-Europos en Syrie, datant du III^{e} siècle avant J.C. (*Fig.145*), et se présente comme une narration continue de deux épisodes. Le roi y siège à droite, entouré de personnages, dont la reine, et remet l'ordre de pendaison de Mardochée. A gauche, Mardochée, vêtu d'un somptueux manteau, est installé sur le cheval du roi guidée par le vizir. Les deux scènes sont séparées par un groupe de personnages en toge, vraisemblablement des prêtres.

C'est dans un décor architecturé de murailles crénelées et flanquées de tours que Sandro Botticelli place l'épisode : les personnages sont limités aux deux protagonistes : Mardochée, vêtu d'une longue robe écarlate, est installé sur un cheval noir ; le grand vizir, vieil homme à la longue barbe blanche, est vêtu richement d'une longue robe turquoise, et conduit le cheval par la bride (*Fig. 146, p.340*). Le cheval et les personnages semblent surgir d'une ouverture entre la muraille, pour faire apparaitre Mardochée au centre de la composition.

Fig. 146. Sandro Botticelli, *Le triomphe de Mardochée*,
(tempera sur bois, c.1475, 48,3 x 43,2 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada).

Fig. 147. Lucas Van Leyden, *Le triomphe de Mardochée*,
(burin, 1515, 21 x 28 cm, Paris, Petit-Palais, Musée des Beaux-Arts).).[618]

[618] Lucas Van Leyden, ou Lucas de Leyde (Leyden, Pays-Bas, 1494 - 1533).

En contraste avec la figure précédente, le graveur hollandais Lucas Van Leyden propose une interprétation dans un style nordique et populaire (*Fig.147, p.340*), et excelle à montrer une grande animation autour des personnages de l'épisode. Mardochée est installé sur un cheval, avançant vers le centre de l'image, comme s'il pénétrait dans le décor. Vêtu d'un long manteau, il tient son bâton dans la main droite. On peut même distinguer les éperons qu'il porte. A côté du cheval, vêtu à l'orientale et coiffé d'un turban, chemine le vizir, précédé d'un sonneur de trompe. Une foule animée accompagne le cortège, certains saluent en portant leur chapeau à la main, d'autres cheminent avec le cortège, tel le porteur de lance, vêtu de façon contemporaine, en arrière du cavalier.

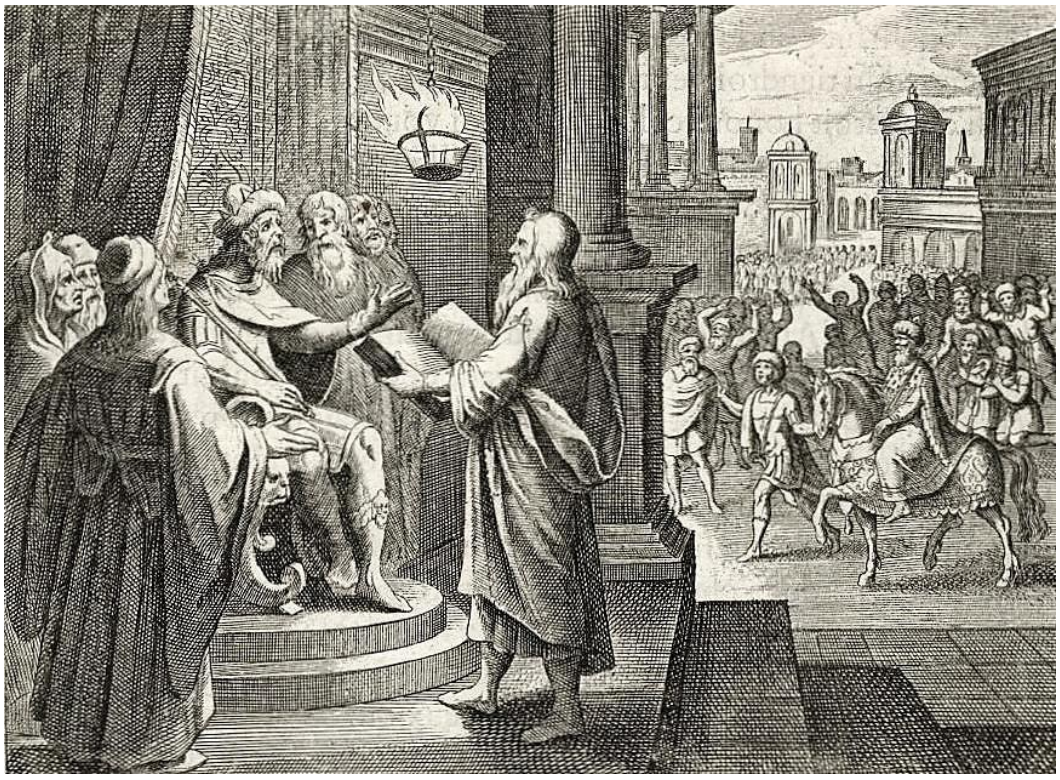


Fig. 148. Matthias Mérian (d'après), *Triomphe de Mardochée*,
(gravure sur cuivre par Pierre Mariette, in « L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament »,
1670, 28,4 x 20,9 cm, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst).

La gravure du *Triomphe de Mardochée* par Pierre Mariette (d'après un dessin de Matthias Mérian) propose une variation dans la tradition du thème (*Fig.148*) : à gauche, le roi installé sur son trône, à droite, le défilé de Mardochée au milieu de la foule, le grand vizir établissant un pivot central entre les deux épisodes. Le vizir présente au roi un grand registre et propose au roi la condamnation de Mardochée. Le roi tend la main, dans un geste de lassitude pour refuser la demande du vizir. La scène est éclairée par un fanal suspendu entre les personnages. A droite, dans un éloignement dont la distance est marquée par la taille réduite des personnages, le défilé de Mardochée, somptueusement habillé et installé sur un cheval richement caparaçonné, traverse une foule agitée qui semble l'acclamer.

C'est par une estampe conservée au Rijksmuseum (*Fig.149*) que Rembrandt livre son interprétation dans cette tradition iconographique. Plus proche de la version de Stimmer,

Rembrandt présente Mardochée à cheval, dont la silhouette se détache dans l'ouverture lumineuse au centre de la composition, qui débouche sur l'esquisse d'un dôme. Le vizir mène le cheval. A droite, appuyé à la balustrade d'une tribune, le roi contemple la scène du triomphe. Mardochée, le vizir et les quelques personnages qui les entourent (à l'angle inférieur droit) sont détaillé, vêtus à l'orientale. Les autres personnages de la composition sont maintenus dans un état d'esquisse, créant une ambiance d'agitation autour du défilé.

Fig. 149. Rembrandt, *Le triomphe de Mardochée*,
(eau-forte et pointe sèche, c.1641, 18,3 x 22,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum).

Gravure 108 : Les épreuves de Job.

> *« Job[619] n'est pas seulement éprouvé par la maladie, par la souffrance physique sous sa forme la plus répugnante : il est encore tourmenté et bafoué par le démon, par sa femme, par ses amis. La femme du patriarche lui adresse des paroles blessantes, elle le moleste avec le fléau de sa langue. »*[620]

Il se dégage de l'épisode de Job[621] un sentiment de souffrance et de désolation, accentué par l'image de ruine, sa maison écroulée, au centre de laquelle Job est assis. Celui-ci occupe la partie droite de l'image : assis au sol, vieil homme à la longue barbe, au corps décharné, à peine couvert d'un morceau d'étoffe dont les plis se déroulent au sol. Les mains jointes en signe d'imploration, il regarde fixement sa femme qui l'apostrophe. Il est appuyé contre les ruines de sa maison, blocs de pierre écroulés, poutres effondrées.

A gauche, au premier-plan, sa femme s'adresse à lui vivement. La tête couverte par un voile qui retombe dans son dos, la main sur la hanche tenant le bas de sa robe dont les plis tombent derrière elle, elle s'adresse à Job en termes peu amènes, comme le révèlent sa position et sa gestuelle. A ses côtés, légèrement en retrait le long du cadre, un homme barbu, à la longue tunique, l'accompagne et semble s'adresser à un autre personnage dont seul le sommet du crâne est visible. Un pilier, posé sur un socle massif, sépare les espaces des deux protagonistes de l'épisode. Entre eux, un bâtiment, présentant une succession d'arcatures, se déploie en arrière-plan, constituant une ouverture allant du centre vers le fond du décor. La scène ne bénéficie que de peu de lumière : cet ensemble plongé dans une semi-pénombre par le jeu des tailles croisées, voit ainsi accentué son caractère dramatique.

---

[619] D.E.B., p. 684 : *Job, grand sage et homme intègre, présenté comme l'un des « fils de l'Orient », incarne la souffrance du juste à travers la dimension universelle de la sagesse et de l'intégrité morale, de la souffrance et de l'apparente injustice de Dieu. « La Bible mentionne Job comme un exemple de justice et surtout de patience dans l'adversité. Le récit montre Job soumis, avec l'aval de Dieu, à une souffrance imméritée.*
Le problème du mal est au centre du Livre de Job, et plus particulièrement celui de la souffrance imméritée.

[620] REAU, *op. cit.*, p. 316.

[621] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 172 : *L'histoire de Job et de ses épreuves occupe un livre entier de la Bible, le Livre de Job, qui compte parmi les livres bibliques qui ont été l'objet des plus nombreux commentaires. Homme riche et pieux, Job est soudain frappé d'une série de de calamités plus épouvantables les unes que les autres.*

Gravure 109 : Tobie aveuglé par la fiente d'un oiseau.

> *« Un jour de fête, Tobit*[622] *envoya son fils inviter un malheureux pour partager le repas. Tobie (le fils) revint, déclarant qu'il avait trouvé sur la place du marché un juif mort étranglé. Aussitôt Tobit quitta la table pour aller l'enterrer, sous les sarcasmes de ses voisins. Sa vertu semble mal récompensée : la nuit même, alors qu'il dormait dans sa cour, allongé contre le mur, Tobit reçut sur les yeux de la fiente d'oiseau. Les remèdes, autant que le mal, lui firent perdre la vue. »*[623]

> *« Le Livre de Tobie (ou de Tobit) forme, avec ceux de Judith et d'Esther, un bloc de trois ouvrages : ces trois livres sont insérés dans la « Septante » et dans la « Vulgate », entre Néhémie et les Maccabées. Le livre de Tobie ne figure pas dans la Bible hébraïque ; c'est un deutérocanonique. »*[624]

Tobie[625] est allongé sur le sol de la cour, au premier-plan, à gauche de la scène. Sa tête repose sur une gerbe de paille recouverte du haut de son manteau, son bras droit posé à son côté, la jambe gauche repliée. Il tient sa main gauche au-dessus de sa tête, comme s'il voulait essuyer la fiente tombée dans ses yeux. Sa tête est vue de dessus, il est barbu et paraît vêtu simplement. Allongé le long d'un mur, il a été surpris dans son sommeil par la fiente des oiseaux qui nichent au-dessus de lui, au sommet du mur, et où se poursuit le va-et-vient des oiseaux. Aveuglé, Tobie semble se débattre, envahi peu à peu par le mal qui frappe ses yeux, appelant à l'aide. Alors qu'il s'était occupé d'enterrer le juif mort trouvé par son fils dans un geste de grande générosité, Tobie est frappé par la perte de la vue, qui intervient ici tel un châtiment divin.

Deux personnages se sont précipités : à droite, peut-être sa femme, s'approche en se penchant au-dessus de lui, main en avant, découvrant le sort infligé à Tobie. Au second plan, à gauche, un autre personnage, peut-être son fils, émerge entre une volée d'escalier et un chambranle de porte. Le décor représente des éléments d'un maison à la campagne, qui abondent à constituer une image pittoresque du décor : escalier, pilier, voûte en arc de cercle, à droite, un fagot dressé contre un mur, une fourche au sol posée sur une citrouille.

---

[622] D.E.B., p. 1280 : *Tobit, fidèle observateur de la Loi et pourtant durement éprouvé : exilé à Ninive avec sa femme et son fils Tobie, ruiné, aveugle et qui supplie Dieu de lui accorder la mort.*

[623] GERARD, *op. cit.*, p. 1340-1341.

[624] REAU, *op. cit.*, p. 316.

[625] DUCHET-SOUCHAU, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 278 : *L'histoire des deux Tobie, le père et le fils, est contée dans le Livre biblique de Tobie, ou Tobit. Il se présente sous la forme d'un récit de caractère romanesque, situé dans un cadre prétendument historique. Tobie a été déporté à Ninive, où il a fait fortune. Au mépris des édits royaux, il donne une sépulture aux Juifs exécutés par les tueurs du roi d'Assyrie, et perd tous ses biens. Après avoir ainsi enterré un inconnu, il s'endort au pied d'un mur, et la fiente d'un moineau qui tombe dans ses yeux le rend aveugle.*

Gravure 110 : La pêche du jeune Tobie dans le Tigre.

> *« Tobie*[626] *rencontra alors l'ange Raphaël, envoyé par Dieu sous une forme humaine. Tobit, tout heureux, lui confia volontiers son fils. Flanqué de l'ange, le fils prit la route, et le chien les accompagna. La première nuit, les voyageurs campèrent au bord du Tigre. Un gros poisson effraya Tobie. L'ange lui conseilla de s'en saisir, de vider pour les conserver le fiel, le cœur et le foie et de jeter les entrailles. Et l'ange révéla à Tobie que le fiel pouvait être un remède contre le leucome, et qu'il suffirait de brûler le foie et le cœur pour que la fumée fasse fuir les démons. »*[627]

L'épisode de la pêche miraculeuse de Tobie se déroule au bord du Tigre. Tobie se trouve au premier plan à gauche ; trempant ses pieds dans l'eau du fleuve pour les laver et les rafraîchir, il est surpris et effrayé par un énorme poisson qui surgit devant lui. Tombant à la renverse, Tobie lève la main droite dans sa frayeur, s'appuie sur le bras gauche et retire précipitamment ses pieds de l'eau. Il est peu vêtu, un pagne autour des hanches, comme sortant du bain. C'est un homme jeune, au dos musclé. Le chien qui l'accompagne est couché derrière lui, prêt à se lever. En opposition au corps de Tobie au sol à gauche, la présence de l'ange figure celui-ci debout à droite, en plein mouvement. Il est vu de dos, les ailes déployées, dans un geste de course vers Tobie : en appui sur la jambe droite, la jambe gauche levée, les bras écartés, tenant dans la main droite son bâton de marche pointé vers le sol. Il est vêtu d'une tunique aux plis arrondis dans le dos, formant un contraste avec les zones d'ombre. L'ange se précipite pour porter assistance à Tobie.

A centre de l'image apparaît le poisson, énorme, dans un bouillonnement d'écume et de remous. La gueule sombre grande ouverte, son œil semble fixer les deux personnages. Sa queue puissante émerge de l'eau, indiquant la taille hors du commun de l'animal. Au fond du paysage, se dessinent les remparts et les tours d'une ville fortifiée. L'insistance des tailles croisées dans les zones d'ombre renforce le sentiment d'imminence du danger encouru par le jeune Tobie, et dont il sortira vainqueur, avec l'aide de l'ange, doté de l'antidote miraculeux qui lui permettra de guérir la cécité de son père.

L'épisode de Tobie a inspiré bien des peintres du XVI^e^ au XIX^e^ siècle, et le thème figure fréquemment dans la production artistique de la Renaissance. Les frères Pollaiuolo[628] reprennent ainsi les éléments du thème iconographique (*Fig.150, p.346*) : Tobie chemine pour accomplir la mission qui lui a été confiée par son père. Il est accompagné par l'ange Raphaël qui le guide, et par le petit chien cité dans le texte biblique. L'ange, aux grandes ailes déployées dans son dos, porte une robe écarlate, recouverte d'un manteau, alors que Tobie est vêtu de

[626] D.E.B., p. 1282 : *Envoyé par son père habitant Ninive à Rhagès de Médic pour recouvrer une importante somme d'argent laissée jadis en dépôt chez Gabaël, Tobie accomplit le voyage guidé par l'ange Raphaël ; arrivé à Ectabane chez Ragouël, il s'éprend de la fille de celui-ci, Sarra qu'il épouse. Raphaël ayant récupéré chez Gabaël le dépôt de Tobit, Tobie entreprend son voyage de retour, emmenant avec lui Sarra.*

[627] GERARD, *op. cit.*, p. 1342.

[628] Pollaiuolo Antonio (Florence, 1429 – Rome, 1498), et Piero Pollaiuolo (Florence, 1441 – Rome, 1496).

façon contemporaine, portant une courte jupe et une cape ajustée sur les épaules. Vêtu ainsi, la tête couverte d'un chapeau, il n'est pas sans faire penser à un gentilhomme élégant de la société florentine. Un élément devient en quelque sorte l'attribut de Tobie, puisqu'on le retrouve dans les différents exemples proposés : il s'agit du poisson pêché par Tobie, qu'il tient dans sa main gauche et conserve en vue de guérir la cécité de son père. Au loin, le fleuve serpente dans le paysage.

Tobias Stimmer, gravure 110.

Fig. 150. Antonio et Piero del Pollaiuolo,
Tobie et l'ange,
(tempera sur toile, 1465-1470, 118 x 187 cm,
Turin, Gallerie Sabauda).

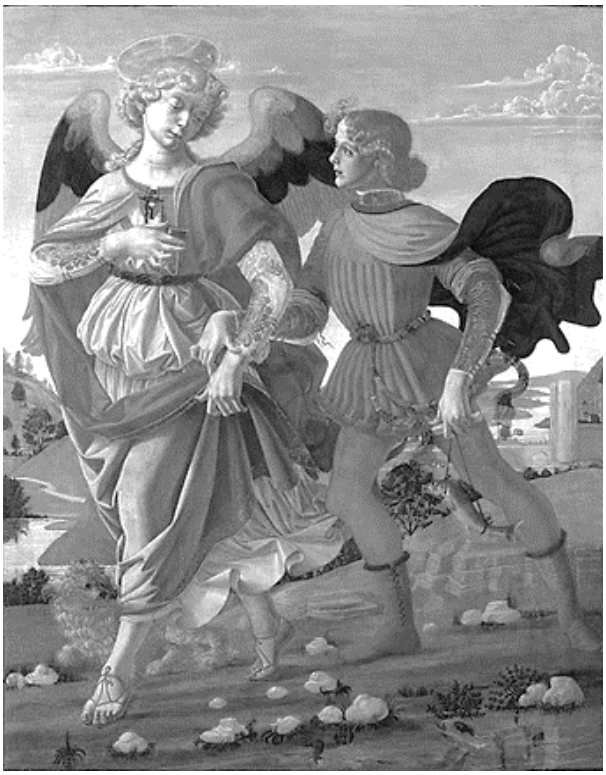


Fig. 151. Andrea del Verrocchio, *Tobie et l'ange*, (tempera sur toile, 1470-1475, 83,6 x 66 cm, Londres, National Gallery).[629]

Fig. 152. Titien, *Tobie, l'archange Raphaël et le chien*, (huile sur bois, 1542, 170 x 146 cm, Venise, Galleria dell'Accademia).[630]

[629] Andrea del Verrocchio, (Florence, 1435 – Venise, 1488).

[630] Tiziano Vecellio, dit Titien, (Pieve di Cadore, c.1488, Venise, 1576).

La *National Gallery* de Londres conserve une *tempera* d'Andréa del Verrocchio (*Fig.151, p.347*) consacrée à ce thème. La composition reprend celle présentée par les frères Pollaiuolo dans l'œuvre précédente : Tobie marche sur le chemin, guidé par l'ange qui lui tient la main pour lui éviter de buter sur les cailloux, Les deux personnages semblent marcher à l'unisson, le jeune Tobie paraît lié à l'ange par le regard. L'ange, ailes déployées, soulève délicatement les plis de sa robe et avance d'un pas gracieux. Tobie, vêtue élégamment à la mode contemporaine, la cape flottant au vent, tient dans sa main gauche le poisson de sa pêche. Le petit chien blanc accompagne les deux personnages, qui évoluent dans un paysage soigné présentant le fleuve dans le lointain.

La contribution de Titien (*Fig.152, p.347*) reprend les éléments de la tradition de Tobie (l'ange, Tobie et le chien). Cependant, Titien introduit certaines variations qui seront reprise ultérieurement. L'ange occupe le centre de la composition. Ses ailes sont largement déployées, et son vêtement blanc et écarlate flotte au vent. Il avance, tenant le jeune Tobie par la main. Tobie n'est plus ici un jeune homme, mais un jeune garçon, un enfant. Le regard de l'un à l'autre crée le lien visuel entre les deux personnages. Tobie porte le poisson à bout de bras, et le petit chien blanc est assis à côté de l'ange qui indique le chemin de son doigt tendu. Le glissement de sens s'effectue en raison du jeune âge de Tobie : l'ange le guide, car le garçon ne saurait trouver son chemin. La typologie transfère le rôle de guide de l'ange vers le Christ.

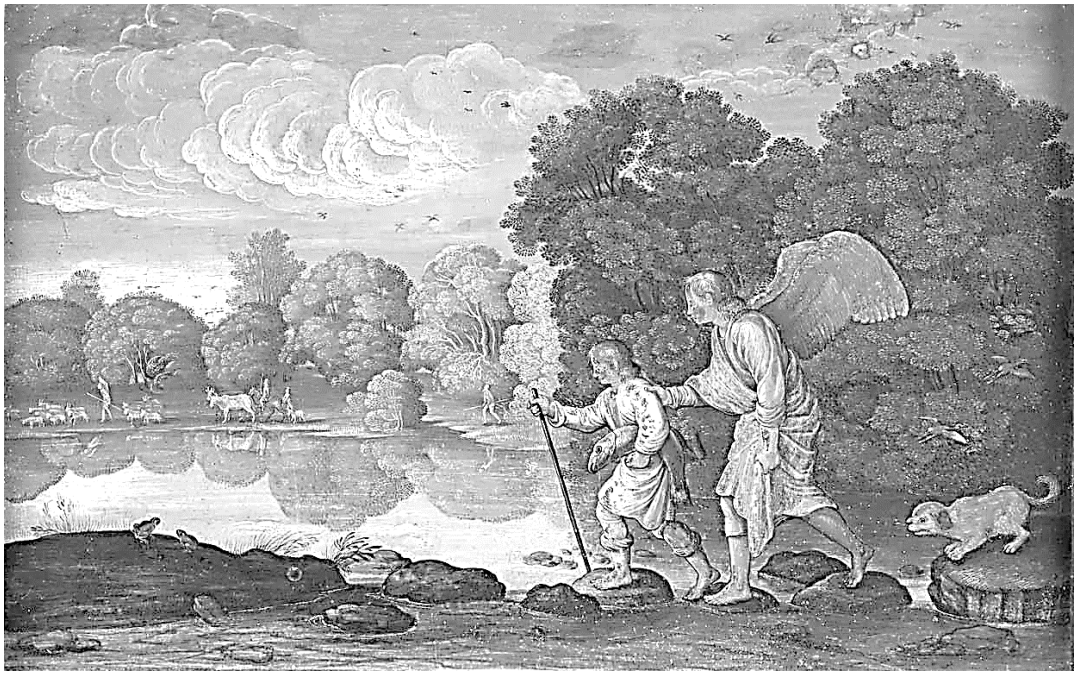


Fig. 153. Friedrich Brentel, *Tobie et l'ange*,
(miniature, 1625-1630, parchemin sur bois, plume, encre brune, gouache, 13,5 x 21,2 cm,
Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins).[631]

Le représentation de l'épisode par Friedrich Brentel, conservée au Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg (*Fig.153*) place l'épisode dans un décor champêtre, dans lequel domine les coloris bleus. Tobie et l'ange semblent surgir de l'ombre qui s'étend sur la partie droite de

[631] Friedrich BRENTEL, (Lauingen en Bavière, 1580, Strasbourg, 1651), graveur, peintre miniaturiste.

l'image, et leur progression les conduit vers un paysage dégagé et éclairé par une lumière qui se dégage du fond vers les deux personnages, malgré les nuages en rouleaux qui couvrent le ciel. A l'arrière d'un étang, dans lequel se reflètent les formes des arbres, se distinguent d'autres personnages ainsi qu'un troupeau d'animaux, créant une ambiance bucolique propre à apaiser l'histoire.

Sur une gravure sur cuivre par un graveur anonyme, d'après Matthias Mérian (*Fig.154*), les deux personnages, accompagnés du petit chien, occupent la partie gauche de l'illustration. Tobie et l'ange cheminent dans un décor arboré, tenant chacun son bâton de marche. Tobie porte sur son épaule le poisson, bien plus grand que sur les images précédentes. Le fleuve sépare les marcheurs de la partie droite du paysage, qui se déroule depuis la compagnie de lavandières jusqu'aux constructions d'une ville imposante, dotée de murailles et de tours. L'ensemble de la composition suggère une ambiance paisible, qui fait suite à l'épisode plus dramatique de la pêche du poisson par Tobie.

Fig. 154. Anonyme (d'après Matthias Mérian), *L'ange guidant Tobie*
(gravure sur cuivre, XVII^{e} siècle, coll. part.).

Gravure 111 : Judith s'apprête à couper la tête d'Holopherne.

La cité juive de Béthulie est assiégée par l'armée assyrienne commandée par Holopherne. Judith[633], riche et belle veuve, conçoit un plan pour délivrer sa ville. Accompagnée d'une servante, elle se rend au camp des Assyriens, et tente de séduire le général. Le troisième soir, conviée à un banquet, Judith reste seule avec Holopherne sous sa tente. Celui-ci, pris de boisson, s'endort totalement ivre. Judith s'approche de son lit et lui tranche la tête, qu'elle glisse dans un sac tenu par sa servante. De retour à Béthulie avant la découverte de la mort d'Holopherne, Judith montre la tête coupée aux Juifs. Désemparés, les Assyriens s'enfuient poursuivis par les Juifs.

> *« Le Livre de Judith[634], exclu du canon hébraïque et rejeté comme apocryphe par les Protestants, aurait été composé à l'époque des Maccabées vers la fin du II^e^ siècle avant J.C., en tout cas après le retour de la captivité de Babylone. »*[635]

La scène se déroule sous la tente d'Holopherne, après le banquet. La composition présente, au centre, la servante, vue de dos, à genoux, les mains jointes en position de prière. A sa droite, au-dessus d'elle, Judith, vêtue d'une robe aux plis amples et aux manches drapées, tient une épée de la main gauche, et lève la main droite au-dessus du lit, s'apprêtant à trancher la tête d'Holopherne ivre et endormi.

En avant-plan à droite, est posé un carquois contenant des flèches, à côté d'un coffre de voyage. A gauche, une mince ouverture dans les plis de la tente laisse apparaître un second plan, où des soldats sont étendus autour d'un feu. Au loin, les murailles de la ville se détachent dans le ciel.

La gravure s'attache à l'instant précédant le geste de Judith, par lequel elle va trancher la tête d'Holopherne. Le sang de l'Assyrien n'a pas encore coulé. La tension dramatique est son comble, la servante est à genoux, terrorisée par le geste que va accomplir sa maîtresse, espérant peut-être un report du geste fatal. L'artiste ne montre pas le geste meurtrier et le sang qui coule, épargnant en cela la sensibilité du spectateur, mais l'invitant en quelque sorte à participer à la geste salvatrice du peuple de Béthulie.

Le Livre de Judith a été admis tardivement par l'Eglise au canon des livres bibliques. Il ne figure pas dans la Bible hébraïque, dont la composition est généralement adoptée par les Bibles protestantes. Tobias Stimmer, protestant lui-même, probablement calviniste, a néanmoins

---

633 D.E.B., p. 714 : *Judith, fille de Mérari, de la tribu de Siméon, adopte, après la mort de son mari, un mode de vie austère. Lors du siège de Béthulie par Holopherne, sa ruse et son courage sauvent la ville du désastre : se faisant passer pour une transfuge, elle se rend dans le camp assyrien, séduit Holopherne, le décapite dans son sommeil, ramène sa tête à Béthulie et est l'instigatrice de l'attaque du camp des assiégeants, qui parachève la victoire… Comme l'indique l'étymologie de son nom (juive, judéenne) et certaines de ces paroles où elle s'identifie à tout le peuple, le personnage de Judith apparaît avant tout comme une représentation symbolique du peuple juif.*

634 D.E.B., p. 715 : *Le Livre de Judith résonne comme un message d'espérance fondé sur la foi au Dieu d'Israël qui conduit l'histoire de son peuple. La victoire sur Holopherne s'inscrit dans la suite des haut-faits de Dieu pour Israël, des actes sauveurs qui le révèlent à son peuple.*

635 REAU, *op. cit.*, p. 329.

inscrit cet épisode dans les scènes illustrées de ses figures bibliques, en raison du caractère sanguinaire de l'épisode, qui fait la part belle au courage féminin.

Judith est habituellement représentée levant la tête tranchée d'Holopherne au-dessus du sac tenu par la servante *(Fig. 156, 157, 159)*. Jusqu'à la Renaissance, l'art a surtout illustré la scène où Judith tranche la tête d'Holopherne. Stimmer la représente de dos, se tournant vers Holopherne, comme si elle ne voulait pas associer le spectateur à l'action qu'elle est sur le point d'entreprendre. La servante, également vue de dos, exerce une fonction de personnage-repoussoir de la scène. Ainsi sont mises en rapport la victoire de Judith avec celle de la Vertu sur les Vices. Judith symbolise le combat de l'humilité contre l'orgueil. A la Renaissance, le symbolisme moral et théologique fait place à l'épisode anecdotique, transformant Judith en « image vivante de l'héroïsme féminin ».[636]

Tobias Stimmer, gravure 111.

Le thème de la tête tranchée d'Holopherne apparaît dans l'*Hortus Deliciarum* (reconstitution du manuscrit original détruit en 1870 - *Fig.155, p.352*). Judith, accompagnée de sa servante qui se tient derrière elle, tranche, à l'aide d'une longue épée, la tête du général assyrien allongé sur son lit. Le décor est réduit à l'extrême : un grand rideau écarlate, suspendu à une barre, symbolise la tente d'Holopherne. Celui-ci est allongé sur un lit aux pieds sculptés, recouvert de draps plissés et d'une couverture à motifs géométriques. Les deux femmes sont vêtues de longues robes aux plis tombants, Judith porte un voile enroulé autour de sa tête, alors que la servante présente des cheveux longs et dégagés. Une grande importance est accordée aux tissus, qui remplissent visuellement la scène (robes, draps, rideau). L'instrument de l'exécution, cette longue épée qui sert à décapiter Holopherne, constitue la seule ligne diagonale qui rompt la verticalité de la composition.

[636] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 180.

Fig. 155. Herrade de Landsberg, *Judith et Holopherne*,
(reconstitution du manuscrit du XII[e] siècle).

Fig. 156. Hans Burgkmaier l'Ancien, *Judith dans la tente d'Holopherne*
(gravure sur bois, 1515, 18 x 13,4 cm, coll. particulière).[637]

[637] Hans BURGKMAIER l'Ancien, 1473-1531, peintre et graveur sur bois, actif à Augsbourg avec Hans Holbein l'Ancien et Hans Holbein le Jeune.

Tobias Stimmer a représenté l'instant précis où Judith va décapiter Holopherne, acte qui va provoquer la mort de celui-ci. Les différentes compositions de l'épisode présentées ci-après portent sur les moments postérieurs à la décapitation (hormis la *Fig. 160, p.358*). Selon le récit biblique, Judith, après avoir tranché la tête de l'assyrien, la plonge dans le sac que lui tend sa servante. Ce geste est représenté sur plusieurs illustrations. Hans Burgkmaier (*Fig. 156, p.352*) place les deux femmes l'extérieur de la tente du général, entre les soldats allongés au sol, dans un décor de montagnes. Judith est vêtue d'une longue robe, cheveux dégagés, et s'apprête à glisser la tête dans le sac. Elle tient encore, dans l'autre main, l'arme qu'elle a utilisée.

Mantegna pour sa part (*Fig.157*) simplifie le décor de cette partie de l'épisode, figurant la tente du général ennemi par un rideau tombant du sommet de l'image, laissant découvrir l'intérieur de la tente dans une certaine pénombre. Le corps de celui-ci est étendu sur un lit, où se devine sa position en raccourci, dont la seule partie visible est la plante du pied droit qui surgit de l'obscurité.

Fig. 157. Andrea Mantegna, *Judith et Holopherne*, (tempera sur bois, 1495, 30,1 x 18,1 cm, Washington, National Gallery of Art).[639]

C'est par deux gravures que Théodore de Bry a illustré l'épisode de Judith. Il inscrit le moment de la décapitation dans une gravure de format circulaire, tel un *tondo* (*Fig.158*), conservée au

[639] Andrea MANTEGNA, (1431-1506), peintre et graveur italien de la *Première Renaissance*.

Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg. Le geste de Judith rappelle le geste de la version de Stimmer : elle n'a pas encore tranché la tête qu'elle a saisie par les cheveux et tire hors du lit. L'action s'inscrit à l'intérieur de la tente, meublée comme une pièce d'habitation, une bougie éclairée posée sur une table basse. Seuls l'armure et le casque indiquent qu'il s'agit de l'habitation d'un soldat. Des rideaux tendus depuis le sommet de l'image séparent les différentes parties du décor, jusqu'au fond de l'image où se tient la servante, portant sur l'épaule le sac destiné à recueillir la tête tranchée.

Fig. 158. Théodore de Bry, *Judith et Holopherne*
(eau-forte, c.1580, 9,3 x 9,4 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins).

Une autre version de Théodore de Bry (*Fig.159, p.355*) place les deux femmes à l'extérieur de la tente du général, qui se distingue dans le campement par son décor soigné. Judith est richement vêtue, portant voiles et diadème, et elle plonge la tête d'Holopherne dans le sac tenu par sa servante. Le corps décapité est étendu sur le lit, et le sang coule abondamment sur les coffres de voyage posés à côté du lit. Un soldat casqué semble endormi à côté de la scène.

Deux gravures particulières traitent du thème dans une composition bien différente de la tradition répandue : la composition est réduite à deux personnages, le format est également réduit, et les deux gravures présentent Judith, aux formes plantureuses, totalement dévêtue, alors que le texte biblique relève qu'elle s'était habillée avec soin pour séduire le général ennemi. Barthel Beham présente Judith (*Fig.160, p.356*) assise sur le corps de l'homme, dont ne sont visibles qu'un bras et une partie du torse. Elle tient en main la tête, et la position de cette tête indique bien qu'elle est détachée du corps. De sa main droite, Judith tient l'épée

verticalement, comme plantée dans le sol (ou le corps de l'homme). Judith est nue, dévoilant ses seins, et ses cheveux flottent au vent. Un décor minimaliste fait figurer quelques herbes et quelques fleurs dessinées avec minutie. Dans la gravure proposée par son frère Hans Sebald Beham (*Fig.161, p.356*), c'est l'étape suivante du récit qui est illustrée : Judith a décapité Holopherne, et elle brandit la tête tranchée, qu'elle saisit par les cheveux, pour la glisser dans le sac que lui présente sa servante. Elle a conservé l'épée dans sa main droite, signe de la puissance qu'elle a manifesté face à l'ennemi. Judith est totalement nue, cheveux au vent, alors que la servante est vêtue d'une longue robe.

Fig. 159. Théodore de Bry, *Holopherne et Judith*
(gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, faculté de médecine,
in Jean-Jacques Boissard, *Theatrum vitae humanum*).[641]

[641] Théodore de Bry, (Liège, 1528 – Francfort,1598), dessinateur, graveur et éditeur protestant.

Fig. 160. Barthel Beham, *Judith tenant la tête d'Holopherne*,
(burin, 1525, 5,5 x 3,7 cm, Strasbourg,
Cabinet des Estampes et des Dessins).[642]

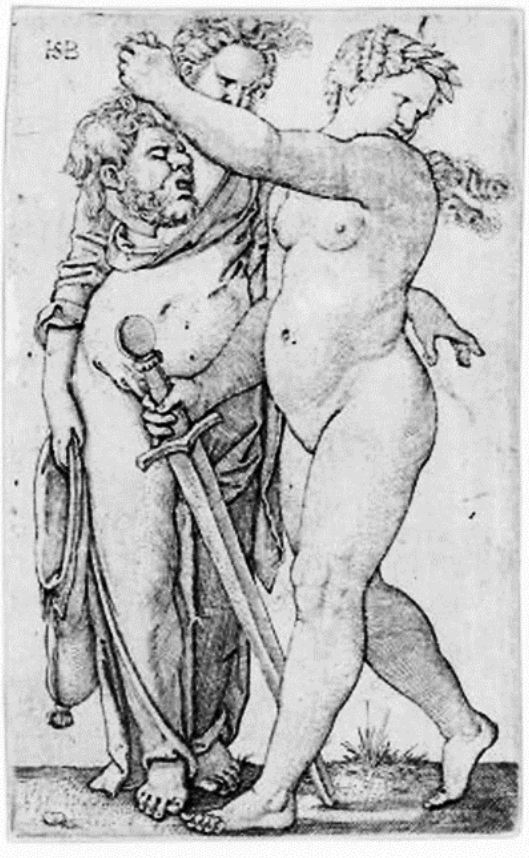


Fig. 161. Hans Sebald Beham, *Judith tenant la tête d'Holopherne*,
(burin, 1535, 11,7 x 7,2 cm, Strasbourg,
Cabinet des Estampes et des Dessins).[643]

[642] Barthel BEHAM (Nuremberg, 1502 – Bologne, 1540). Frère cadet de Sebald Beham, auteur de nombreux portraits et de recueil de gravures.

[643] Hans Sebald BEHAM, (Nüremberg, 1500 – Francfort, 1550). Illustrateur, dessinateur de vitraux et graveur.

C’est par la *Découverte du corps d’Holopherne* (*Fig. 162*) que Botticelli illustre la dernière scène de l’épisode de Judith et Holopherne. Le corps de celui-ci est découvert, le lendemain matin, par plusieurs personnages qui s’introduisent à l’intérieur de la tente. Le corps du chef assyrien gît sur son lit : sa nudité est sommairement couverte par le drap. Le corps est fin, musclé, la position est celle d’un dormeur, et pourtant, la tête manque à ce corps. Un serviteur se penche sur le lit, et découvre le cadavre. Plusieurs personnages se pressent, à gauche comme à droite, pour contempler la scène. Deux personnages font irruption, installés sur un cheval, qui semblent pénétrer sous la tente. Au milieu des draps étalés à côté du lit, l’épée du meurtre est plantée verticalement dans le sol.

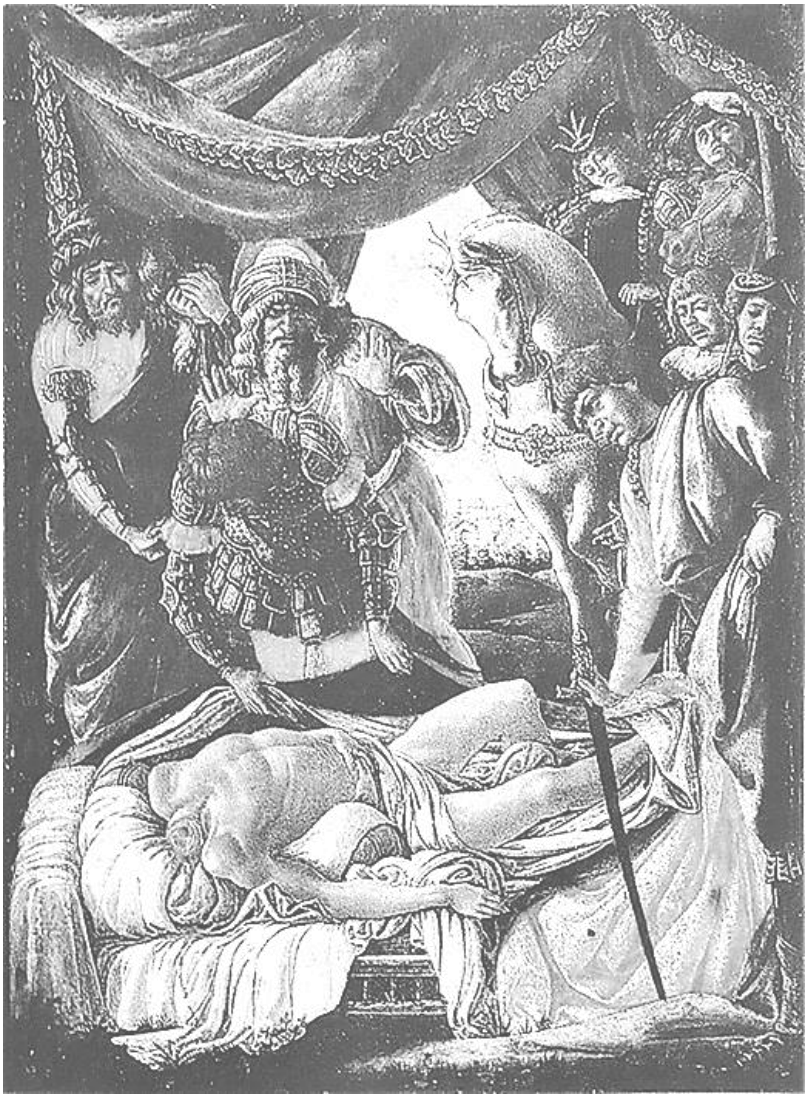


Fig., 162. Sandro Botticelli, *La découverte du corps d’Holopherne*, (Tempera sur bois, 1470, 31 x 25 cm, Florence, Galerie des Offices).[644]

[644] Sandro BOTTICELLI, (1445-1510), peintre italien (Florence) de la *Première Renaissance*.

Gravure 112 : Le roi David compose les psaumes et annonce la venue du Christ.

> *« Dans le canon hébreu, le Livre des Psaumes*[645] *se trouve placé en tête de la troisième section ou « Ecrits » ; ce sont des pièces qui n'appartiennent ni à la* Loi, *ni aux* Prophètes. *Le psaume n'est pas fait pour être récité ; c'est un chant. C'est un poème destiné à être chanté avec accompagnement d'instruments à corde, à usage liturgique. Dans l'exécution, s'unissent donc le rythme de la poésie à celui de la musique. »*[642]

La gravure illustrant la référence au *Livre des Psaumes*[646] présente le roi David, considéré comme l'auteur principal de ce livre.[647] A gauche de l'image, David est assis à une table, peut-être une table de travail, pour y lire et y écrire. Coiffé d'une couronne, il est couvert d'un manteau qui dessine de nombreux plis autour de son corps. Il présente l'allure d'un homme fier, les mains levées vers le livre. Celui-ci repose ouvert sur un pupitre, posé sur la table recouverte d'une nappe frangée, superposée sur une nappe plus large dont les plis tombent amplement au sol. Plusieurs livres sont disposés à plat sur la table. Toujours au premier-plan, à droite de la table, on distingue un chien couché, symbole de fidélité. A l'aplomb de l'animal, une harpe, l'instrument de musique de David, est posée contre le muret. Cette harpe est citée à plusieurs reprises dans le déroulement de la vie de David (*cf. II Livre des Rois)*.

Derrière le roi, une tenture masque le mur. Au centre de l'image, en second-plan, reposant sur un large socle formant séparation, quatre imposantes colonnes se dressent vers le haut, débordant du cadre supérieur. Ces éléments architectoniques sont complétés par une balustrade, à leur droite, qui sépare le champ terrestre du roi du décor allégorique constituant le fond de la scène. Plusieurs représentations symboliques y sont représentées : un homme, cheminant dans un champ, exécute les gestes du semeur de grain ; un personnage assis sous un palmier s'adonne à la prière, sous les rayons célestes transperçant les nuages. Ces thèmes se retrouvent dans les psaumes.

---

[645] D.E.B., p. 1077-1078 : *Le psautier est un recueil de poèmes religieux, en majorité d'origine liturgique… Les compilateurs les ont attribués à David, premier psalmiste et « chantre des cantiques d'Israël ». La tradition a vu finalement en David l'auteur de tout le psautier, en raison de son talent de musicien et de poète, ainsi que de son intérêt pour le culte.*

[646] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1154 - 1155 : *« Livre des louanges », il est le recueil canonique des prières d'Israël. Il contient 150 psaumes, dont 73 ont été transmis sous le nom de David (12 titres évoquent un moment de sa vie, surtout de ses épreuves) : attribution qui a fini par devenir globale. Tout ce que David a dit dans son livre, il l'a dit par rapport à lui, par rapport à tout Israël, par rapport à tous les temps.*
Le poète appelle tout lecteur, ou plutôt tout exécutant qui lui succédera, à partager une expérience qui le dépasse lui-même, ici celle de la rencontre avec Dieu. La communication s'établit par la poésie ; le psautier est un immense répertoire de symboles, son langage véhicule tous les signifiants corporels, lieux des sensations et des affects.

[647] GERARD, *op. cit.*, p. 1148-1149 : *S'appuyant sur le fait que David était donné par la Bible comme l'organisateur de la liturgie en Israël, la tradition du Moyen-Age attribuait au roi-prophète la composition de tous les psaumes.*

Tobias Stimmer, gravure 112.

La tradition attribue au roi David la composition des Psaumes. Roi musicien, il est généralement représenté portant une couronne, symbole de la royauté, et jouant de la harpe, instrument dont il avait su charmer Saül et calmer les colères (*Fig.163, et Fig.164, p.360*). La version proposée par Stimmer le représente assis devant un registre sur lequel il transcrit les Paumes. Cette représentation se figure précédemment chez Hans Holbein le Jeune (*Fig.165, p.360*).

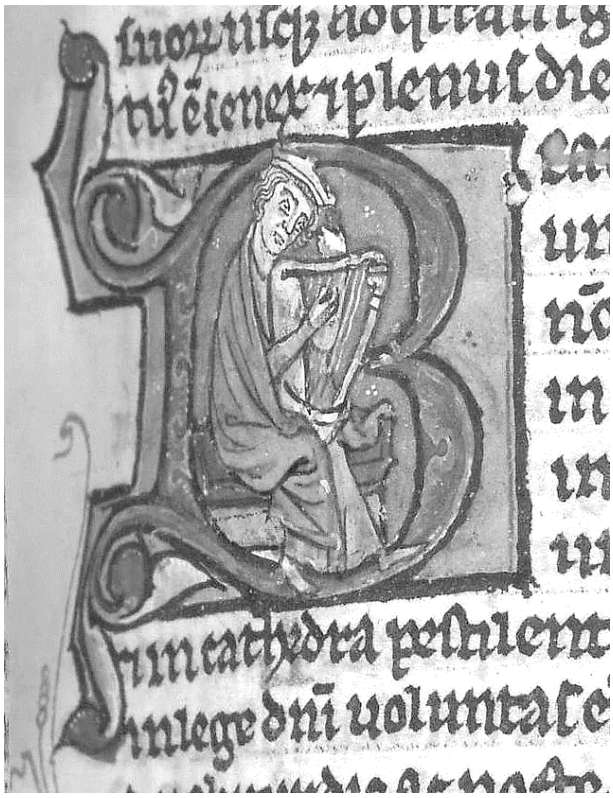


Fig. 163. Bible de Fécamp, *Le roi David jouant de la harpe,*
(1250-1275, détail de l'initiale B).

Fig. 164. Anonyme, *David jouant de la harpe*,
(vitrail, Paris, Cathédrale Notre-Dame).

Fig. 165. Hans Holbein le Jeune, *David composant les Psaumes*
(gravure sur bois, 1525-1549, 6,1 x 8,7 cm Orléans, Musée des Beaux-Arts).[648]

[648] Hans Holbein le Jeune, 'Augsbourg, 1497 – Londres, 1543).

Gravure 113 : La purification des lèvres du prophète Isaïe.

> *« Effrayé par cette apparition, Isaïe[649] s'écrit : « Malheur à moi, je suis perdu ; car j'ai les lèvres souillées et mes yeux ont vu l'Eternel ». Mais un des séraphins prit sur l'autel, avec des pincettes, un charbon ardent et en toucha ses lèvres. »*[650]

> *« L'exposé de la vision initiale transpose au plan céleste de merveilleuses images empruntées aux magnificences des palais et des temples de la terre. Dieu y est évoqué dans le somptueux appareil d'un monarque du temps, avec son trône et son manteau de cour. Tel le roi de Juda, il est entouré de courtisans, mais qui sont ici des êtres spirituels : les « Séraphim », dont la description rappelle les génies de la statuaire assyrienne et les chérubins qui déploient leurs ailes sur le couvercle de l'Arche d'alliance. Et dans le geste accompli par l'un d'eux, qui prélève une braise sur l'autel afin d'en purifier le prophète, on reconnaît celui d'un prêtre en fonction dans le Sanctuaire de Yahvé. »*[651]

La vision[652] du prophète Isaïe[653] s'inscrit dans la lignée des visions propres aux écrits bibliques, aussi bien dans l'Ancien Testament que dans le Nouveau Testament. L'artiste représente la vision du prophète Esaïe dans un décor nu et intemporel. Il intègre le prophète dans la vision elle-même, le plaçant au premier plan, à gauche, face au spectateur. Le prophète est un homme âgé, chauve, à la longue barbe, symbole de longévité. Il est à genoux, sa tunique et son manteau enroulés autour du corps et couvrant ses jambes. Levant les yeux, il écarte les mains, en geste de soumission. A côté de lui, au centre de la scène, un petit ange vole et s'approche d'Esaïe. L'ange est vu de dos, tel un *putti*, ses petites ailes déployées dans son dos. Il tient la pincette avec le charbon ardent pour purifier les lèvres du prophète.

A droite, dans l'angle supérieur, la *vision du Seigneur* est représentée par un personnage à la longue barbe, la tête ceinte d'une couronne, installé sur un trône de nuages. Sa main gauche est posée sur un globe, il est assis derrière l'autel, entouré de séraphins reconnaissables à leurs ailes multiples. Le trône céleste repose sur une épaisse couche de nuages qui masquent le haut du Temple, représenté de forme circulaire, construit sur une base à degrés.

L'ensemble de la vision parait très éclairé, très lumineux, entouré de lueurs. Seul, le corps d'Esaïe présente une zone d'ombre, accentuant l'apport de la lumière vers le trône céleste.

---

649 DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 156 : *Isaïe est tenu pour le premier des trois grands Prophètes, avec Jérémie et Ezéchiel. Il vit à Jérusalem au VIII^e^ siècle avant J.-C., entre 766 et 701 environ. Prophète, il dénonce avec véhémence le relâchement des mœurs, qui ne manquera pas d'attirer sur le peuple hébreu la colère de Dieu.*

650 REAU, *op. cit.*, p. 368.

651 GERARD, *op. cit.*, p. 548.

652 LACOSTE, *op. cit.*, p. : 1135 : *Les médiateurs prophétiques prétendent connaître ce qu'ignore le commun des mortels, grâce à ce que Dieu leur communique à travers visions et auditions.*

653 D.E.B., p. 631 : *Isaïe raconte lui-même son envoi en mission comme prophète : au cours d'une vision dans le Temple, il prend conscience de se trouver en présence de Dieu trois fois Saint et s'offre comme volontaire pour porter au peuple endurci dans son aveuglement la Parole divine.*

Gravure 114 : Le prophète Jérémie enfile le joug sur son cou.

> *« Après la première prise de Jérusalem par Nabuchodonosor, le ministère de Jérémie*[654] *a deux objectifs principaux : faire accepter aux déportés, et à ceux qui vont bientôt les rejoindre en captivité [à Babylone] le caractère inéluctable aussi bien que la vertu purificatrice du châtiment mérité, et leur donner à terme l'espoir de la réconciliation et de la restauration d'Israël. D'où ses efforts pour détourner d'une rébellion contre Babylone le nouveau roi Sédécias, mal conseillé et à son tour tenté par la fallacieuse alliance égyptienne. Le prophète illustre son propos de gestes symboliques. Affublé d'un harnais de bête de somme, sangles et barres de joug, il proclame au nom de Yahvé : J'ai livré tous ces pays au pouvoir de Nabuchodonosor, mon serviteur. Nation ou royaume, je sévirai contre qui ne le servira pas, jusqu'à l'anéantir. »*[655]

Le prophète Jérémie occupe toute la hauteur de l'image, à droite de l'axe médian vertical. Homme âgé, chauve à la longue barbe, il est vêtu d'un long manteau qui l'enveloppe, formant de nombreux plis accentués par les ombres, et qui semble l'encombrer. Il accomplit le geste symbolique qui accompagne sa prédication : tenant de ses mains un joug, un harnais de bête de somme, il l'enfile par-dessus sa tête, signifiant par-là la destinée de soumission qui s'impose aux Juifs déportés. Seul à droite sur le devant de la scène, il toise le groupe de personnages qui lui font face. Il est représenté en position de *contrapposto,* et son geste dynamique lui confie l'illusion du mouvement.

Du bord gauche jusqu'au second plan s'alignent les personnages qui accompagnent le roi Sédécias ; ils constituent le groupe de Juifs auxquels s'adresse le message du prophète. Le caractère d'isocéphalie du groupe est compensé par la réduction de taille des personnages, indiquant leur éloignement progressif. Les deux premiers personnages, en partant du bord du cadre, paraissent les plus importants : le roi Sédécias, accompagné par un prêtre. Le roi est barbu, paré de vêtements luxueux et chamarrés, il porte un large collier, coiffé d'un turban décoré ; en position de *contrapposto*, il tient un long sceptre dans sa main gauche, et semble toiser de haut le prophète face à lui. A sa droite, débordant du cadre, un homme à longue barbe l'accompagne : vêtu d'une longue tunique, semblable à une aube liturgique, il maintient de la main droite, autour de sa taille, la longue traîne de son manteau aux nombreux plis en cascades. D'autres personnages se tiennent en retrait, accompagnant le roi : des prêtres, dont l'un encapuchonné, ou portant des chapeaux de diverses formes, certains de longues barbes. Dans un décor urbain simplifié, le prophète est vu en pleine lumière, l'ombre de son corps projetée au sol derrière lui, alors que son auditoire est plongé dans la pénombre formée par les hauts murs qui les entourent.

---

[654] D.E.B., p. 664 : *Jérémie a exercé son ministère durant une longue période de quarante ans. Il a été impliqué dans les événements politiques de son temps jusqu'au moment tragique de la fin de Jérusalem. Son ministère prophétique a occupé toute sa vie.*

[655] GERARD, *op. cit.*, p. 608.

Gravure 115 : Vision d'Ezéchiel : l'Eternel dans un char de feu.

> *« Ezéchiel, troisième grand prophète, est le grand prophète de l'Exil. Emmené vers 597 de Palestine à Babylone, il vécut avec les Juifs déportés. En 593, étant sur les bords du fleuve Kébar au pays des Chaldéens, Ezéchiel*[656] *vit venir du nord un char de feu porté par quatre animaux ailés à quadruple face où, sur un trône de saphir, au milieu d'une gloire de lumière, l'Eternel lui apparut.*[657]
>
> *La théophanie éblouissante qui suscite et consacre la vocation d'Ezéchiel, avec ses quatre « Vivants » ailés aux quatre faces (d'homme, de lion, de bœuf et d'aigle), ses roues imbriquées aux jantes « pleines d'yeux » et animées du « souffle de vie », enfin son image de feu sur un trône de saphir, a par son éclat et son mystère fasciné toutes les générations. Mais plus qu'émerveiller, le rapport que fait le prophète de cette vision initiale tend à transmettre un enseignement : celui de la transcendance de Dieu. »*[658]

Le texte biblique (Ezéchiel, **1**, 1-28) de la vision d'Ezéchiel[659] présente le déroulement complet de la première vision qu'il raconte dans son livre. Il s'agit d'une description précise et détaillée, que l'artiste tente de reconstituer à travers cette gravure. Stimmer s'efforce de restituer le caractère ésotérique et mystérieux de la vision, intégrant en une seule image l'ensemble des éléments décrits dans le texte biblique.

Le texte présente, tout d'abord, les quatre « êtres vivants » sortant du milieu du feu. La gravure présente deux d'entre les quatre, l'un à droite et l'autre à gauche du char céleste. Chacun correspond à la description, présentant plusieurs faces (face de taureau et face d'aigle) ainsi que les ailes jointes et associées. En examinant les deux êtres ainsi reconstitués, un peut y discerner un assemblage de corps d'oiseaux, de têtes d'animaux, d'ailes emplumées, de pattes griffues, et de surprenantes mains jointes. Les êtres vont et viennent devant l'éclatante nuée, représentée par une masse oblongue, aux tailles parallèles, non croisées, afin de ne pas constituer de contrastes d'ombres. La forme et la position des roues reste mystérieuse dans le texte ; pourtant,

---

[656] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 133 : *Le prophète Ezéchiel est connu par le Livre de la Bible qui porte son nom. Déporté en Babylonie en 597 avant J.-C., sans doute, il vit avec les Juifs exilés. Un jour, la vie d'Ezéchiel est envahie par la « Gloire du Seigneur », qu'il découvre en une suite de visions…*
Ecrasé par sa petitesse, Ezéchiel voit enfin la Gloire du Puissant qui abandonne le Temple et s'éloigne de Jérusalem, désertion qui est le fruit du péché des Hébreux, que le prophète dénonce avec abomination. Il annoncera aussi la ruine des ennemis d'Israël, après avoir appris la nouvelle de la prise et de la destruction de Jérusalem par Nabuchodonosor en 586.

[657] REAU, *op. cit.*, p. 375.

[658] GERARD, *op. cit.*, p. 385.

[659] D.E.B., p. 475 : *Un des grands prophètes, auteur du livre dans lequel il décrit ses expériences et transcrit ses discours prophétiques. Il était parmi les captifs que Nabuchodonosor déporta à Babylone en 597, après la première prise de la ville. C'est dans ce pays qu'il reçoit sa mission principale de prophète, qu'il traduit dans la vision des chapitres 1-2, et c'est là qu'il la réalise toute entière.*

l'artiste représente les quatre roues, chacune composée de deux roues imbriquées l'une dans l'autre. Visuellement, ces roues constituent le socle de la nuée.

Au centre, assis sur un trône posé au-dessus de la nuée, figure un personnage « qui ressemblait à l'aspect d'un être humain ». Figure esquissée, barbe longue et bifide, vêtement entrecroisé, ce personnage, figurant le *Seigneur*, est entouré d'une gloire de majesté constituée de rayons lumineux disposés autour d'un disque auréolant le personnage ; les rayons lumineux s'expriment jusqu'au cercle des anges qui l'entourent.

A droite et à gauche, au bord du cadre, des anges *souffleurs* figurent les vents de la tempête qui accompagnent l'apparition de la vision. L'ensemble de la composition semble reposer sur un sol mouvant, aux vagues et aspérités propices à constituer un socle surnaturel.

Tobias Stimmer, gravure 115.

Fig. 166. Hans Holbein le Jeune, *La Vision d'Ezéchiel de la gloire du Seigneur*,
(gravure sur bois, c.1515, 6 x 8,8 cm, Lyon, Bibliothèque Municipale).

Quelques années avant Stimmer, c'est Hans Holbein le Jeune qui livre deux versions de la *Vision d'Ezéchiel*. Ces deux versions présentent des similitudes : les roues du char céleste ne

forment qu'une seule roue, dont les imbrications symbolisent les quatre roues du texte. Les animaux du *Tétramorphe* sont regroupés au bord gauche de l'illustration. L'ensemble est surmonté de la représentation divine, représentée au sein d'une mandorle, et portant les symboles de sa fonction royale. Cependant, des différences sensibles caractérisent les deux versions. La gravure conservée à la Bibliothèque Municipale de Lyon (*Fig.166, p.364*) présente le Seigneur assis au-dessus de la roue multiple, dans un geste de bénédiction, et tenant un globe surmonté d'une croix. Les animaux cités dans le texte gravitent autour de la roue, entourés de nuages et d'étoiles. La gravure sur bois (*Fig.167*) de la *Bible de Zürich* place le Seigneur au centre de la composition, tenant les symboles royaux, le globe de justice et le sceptre de l'autorité royale. Sur cette gravure, ne figurent ni les animaux décrits de part et d'autre du char, ni les anges qui volent autour de la nuée. Leur présence est suggérée par le souffle qui s'élève de part et d'autre.

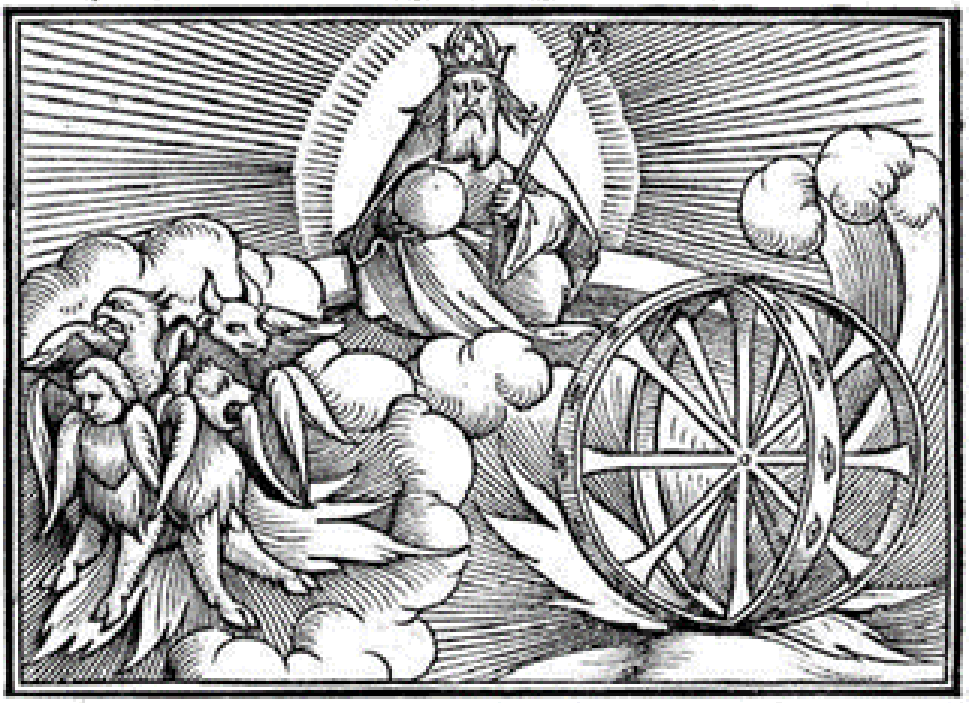


Fig. 167. Hans Holbein le Jeune, *Vision d'Ezéchiel,*
(gravure sur bois, Bible de Zürich, ap. 1538).

La contribution de Conrad Lycosthenes dans l'illustration de la vision (*Fig.168, p.366*) est à rapprocher de celle de Hans Holbein le Jeune dans la *Bible de Zürich*. Les éléments de la composition sont semblables : Le Seigneur, tenant les symboles royaux, siège au sommet, au centre d'une mandorle de rayons ; la roue aux rayons multiples est placée à gauche, alors que le *Tétramorphe*, rassemblé comme ne faisant qu'un seul être, figure à droite. Stylistiquement, Hans Holbein livre un dessin plus soigné, dont les traits des tailles présentent des nuances de contrastes et de mouvement.

Fig. 168. Conrad Lycosthenes, *Vision d'Ezéchiel*,
(in *Prodigiorem ac ostentorum chronicon*, 1557, Bâle).

C'est dans le texte biblique, dans la traduction latine élaborée par Théodore de Bèze et Sante Pagnini[660] que se trouve cette version de la *Vision d'Ezéchiel* (*Fig.169, p.367*). Le char céleste occupe le centre de la composition ; le Seigneur est assis sur le trône, surmonté d'un chapiteau triangulaire, au centre d'une aura de lumière. La représentation divine prend la figure d'un vieillard, à la longue barbe. Le char est figuré sous la forme d'un disque, rappelant la surface de l'univers, équipé de quatre roues. Les êtres à quatre têtes, aux ailes déployées symbolisant le *Tétramorphe*, assurent la liaison entre le disque et les roues qui semblent se mouvoir dans tous les sens. Le souffle des anges est représenté sous la forme de volutes entourant l'équipage céleste. Le prophète apparaît agenouillé au premier plan, devant quelques éléments constituant un rappel de paysage. Une perspective surprenante s'applique à l'ensemble : le monde terrestre du prophète et de la ville figurent au premier-plan, le monde céleste, au-dessus du disque du char occupe le haut de l'image, et au centre, assurant le lien entre les deux mondes, le char de feu porté par les anges, semblant prendre appui aussi bien sur la terre ferme que sur la mer. Des indications sont portées sur la gravure, sous la forme de lettres correspondant à une légende, et sous la forme « géographique » des points cardinaux.

[660] Pagnini SANTE, ou Xantès Pagnini (latin : Xanthus Pagninus, (1470, Lucques – 1541, Lyon), dominicain, philologue et bibliste ; Traduction de l'hébreu du « Veteris et novi Testamenti nova translatio » (1527).

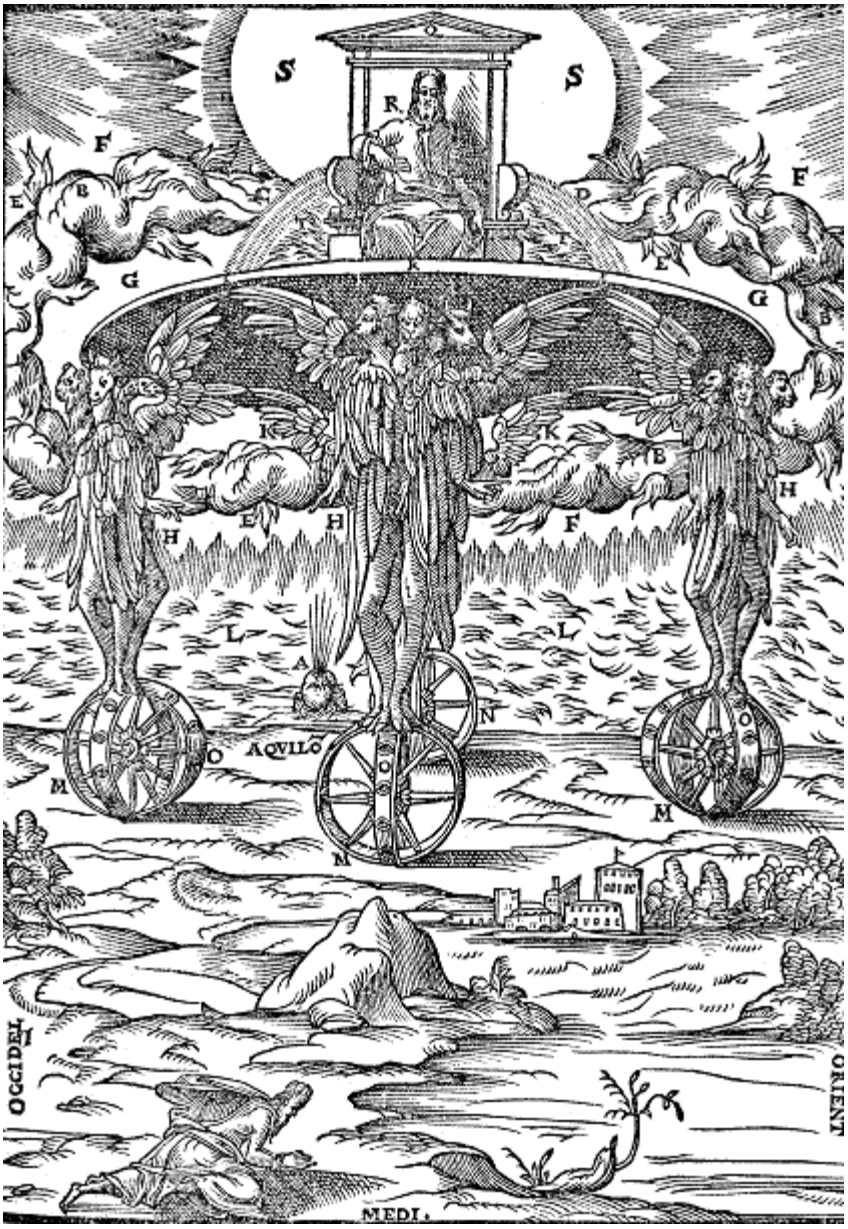


Fig. 169. Anonyme, *Le songe d'Ezéchiel,*
(chez Christophe Froschauer le Jeune, in *Bibliorum codex sacer et authenticus,* 1579, Zürich, Zentralbibliothek).

Gravure 116 : Vision d'Ezéchiel : la vallée des ossements.

> *« Comme il [Ezéchiel] prophétisait ainsi, on entendit un bruit et un mouvement. Les os se rapprochèrent les uns des autres, se revêtirent de muscles et de peau. Alors il fit appel à l'esprit qui entra en eux. Et ils reprirent vie et ils se dressèrent sur leurs pieds. Ils formaient une grande, une immense armée. »*[662]

> « *La vision des « ossements desséchés » qui retrouvent leur chair et le souffle de vie donne idée des effets de la toute-puissance de Dieu exercée en faveur de ceux qu'elle a naguère frappés. »*[663]

La vision de la vallée des ossements desséchés, ranimés par le souffle du Seigneur, constitue le thème de cette gravure. Ce thème est utilisé par Stimmer dans une composition semblable, dans l'encadrement de la gravure (numérotée 10 – voir plus haut), et se retrouve également sur les peintures du buffet de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg (*Fig. 170*).

Le cycle complet de la vision est ainsi représenté. A droite, le prophète Ezéchiel, vu de dos, est agenouillé, levant la tête vers les nuées qui illuminent le ciel. Les étapes de la transformation sont représentées : ossements desséchés, corps se recomposant, puis animés du souffle de l'Esprit, vivants qui finalement se dressent et s'élèvent à travers les nuées.[664] Les corps sont représentés sous des angles différents, dans des postures variées, tous tournés vers le ciel où souffle l'Esprit.

Les ombres portées, marquées par des tailles croisées, indiquent l'origine de la source lumineuse, symbolisée par le rayon émanant de l'angle supérieur gauche de l'image, vers laquelle tendent ceux qui ont reçu le souffle de l'Esprit.

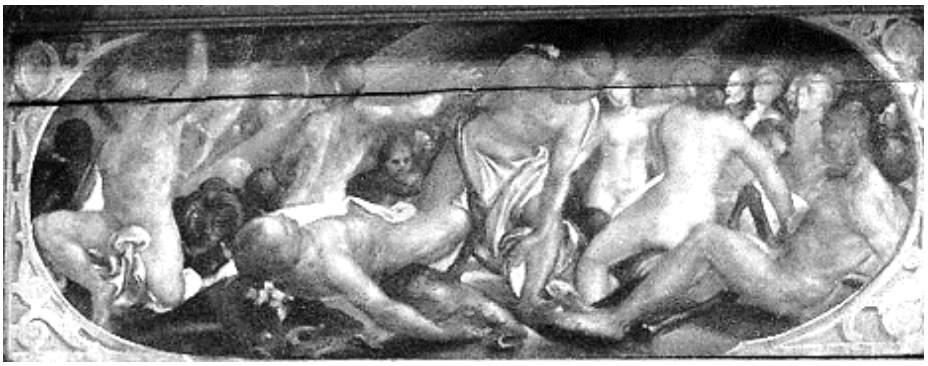


Fig. 170. Tobias Stimmer, *La vallée des ossements*,
(huile sur bois, 1571-1572, Horloge astronomique de la Cathédrale de Strasbourg).

[662] REAU, Louis, *op. cit.* II-1, p. 376.
[663] GERARD, André-Marie, *op. cit.*, p. 386.
[664] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 133 : *Le Livre d'Ezéchiel, plein d'imprécations, est aussi porteur d'espoir : les morts revivront, annonce-t-il… Promesse de renaissance pour Israël où les chrétiens liront l'annonce première d'une résurrection de tous au Jugement dernier. Au cœur de la Jérusalem rénovée, le prophète voit le Temple où se déroulera de nouveau le culte du Seigneur.*

Gravure 117 : Daniel et le songe de Nabuchodonosor.

> *« Nabuchodonosor*[665] *avait vu en rêve une statue composée de diverses matières : or, argent, airain, fer, et reposant sur des pieds d'argile. Une pierre, se détachant toute seule d'un rocher sans le secours d'aucune main, vint frapper les pieds d'argile de la statue qui se fracassa ; puis, elle devint une grande montagne qui remplit toute la terre. »*[666]

> *« Après avoir été formé au palais du roi où déjà il [Daniel] manifeste sa fidélité à son Dieu en refusant jusqu'au risque de contrevenir aux prescriptions alimentaires imposées par la Loi, le jeune héros qui tient d'En-Haut son aptitude à la divination et à l'oniromancie, exerce son talent : il devine et explique un premier songe de Nabuchodonosor. Selon Daniel*[667]*, la tête d'or du colosse représente Nabuchodonosor et son propre empire, les autres parties du corps les différents empires qui succèderont au sien et dont les derniers, aussi fragiles que le mauvais alliage du fer et de l'argile, s'écrouleront pour faire place au « royaume » de Dieu représenté par la pierre devenue montagne. »*[668]

La composition de cette gravure se divise en deux parties : à droite, le prophète Daniel et le roi Nabuchodonosor, représentant la réalité terrestre, à gauche, la statue du colosse, représentant la virtualité du songe.

Le roi Nabuchodonosor est installé sur un siège posé sur une estrade circulaire à une marche. Personnage imposant, il est vu de dos, bras gauche appuyé sur le côté du siège, désignant son interlocuteur, bras droit tenant le sceptre. Sa tête est couverte d'une coiffe élaborée, tombant sur la nuque et surmontée d'une couronne. Il porte un large manteau qui s'étale derrière lui jusqu'au sol en d'amples plis. Le trône est surmonté d'un dais dont les franges forment des plis au-dessus du roi. Celui-ci expose son songe à Daniel, dans l'attente de ses explications.

Face au roi, en bas de l'estrade menant au trône, le prophète Daniel désigne, à sa droite, la représentation en image du songe du roi. Daniel se tient en positon de soumission, tête baissée,

---

[665] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p.217-218 : *Nabuchodonosor est roi de Babylone de 625 à 602 avant J.-C… Dans le Livre de Daniel, les songes de Nabuchodonosor permettent au prophète de manifester sa supériorité sur les devins chaldéens… Daniel triomphe, car seul capable d'expliquer cette énigme : Dieu suscitera un royaume indestructible après avoir fait tomber tous les pouvoirs terrestres, à commencer par celui de Nabuchodonosor.*

[666] REAU, *op. cit.* II-1, p. 406.

[667] D.E.B., p. 332 : *A cause de sa rigoureuse fidélité à la Loi, Dieu favorise Daniel des dons de sagesse extraordinaire, d'interprétation des songes et d'explication des signes mystérieux.*

[668] GERARD, *op. cit.*, p. 244 : *Le Livre de Daniel est attribué par la tradition au prophète Daniel. La Bible hébraïque le range parmi les « Ecrits », dans une catégorie distincte de celles que forment les livres de le « Loi » et des « Prophètes ». La Septante et la Vulgate ensuite le classent après Isaïe, Jérémie et Ezéchiel : avec les « Grands Prophètes ». Du temps commun à toutes les versions, d'importants passages n'ont pas été rédigés en hébreu, mais en araméen. Et dans le texte le plus complet, retenu par le canon romain, certains morceaux ne sont parvenus qu'en grec : ils ne figurent donc pas dans la Bible Hébraïque, ni dans les Bibles protestantes.*

maintenant de la main gauche le haut de son manteau agité par le vent. De sa main droite, il désigne l'objet du songe décrit par le roi, le colosse aux pieds d'argile.

A gauche de la composition, le colosse est placé sur un socle, derrière un escalier, au second-plan de l'image. Il surplombe Daniel et le roi. Réplique de l'image du roi, la statue est présentée en *contrapposto*, en tenue de guerrier, portant une couronne et tenant un sceptre dans la main droite. La statue subit l'action des vents, figurés par les lignes sortant des bouches des nuages. La pierre, qui fracassera le colosse et formera une montagne, est représentée, symbolisée, à droite de la statue, au bord du cadre. La statue est placée dans la lumière, venant de la gauche, alors que Daniel[669] et le roi sont projetés dans une zone d'ombre formée par les tailles entrecroisées de la gravure.

[669] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 99 : *Le Livre de la Bible qui porte le nom de Daniel n'a pas celui-ci pour auteur, mais raconte les exploits et les visions de ce personnage, sans doute mythique, considéré cependant comme un des grands Prophètes de l'Ancien Testament. Exilé à Babylone du temps du roi Nabuchodonosor, Daniel y est admis à la cour royale. Il est le héros d'une série d'épisodes légendaires, qui ont été inlassablement repris et interprétés par de nombreux théologiens.*

Gravure 118 : Daniel et la fournaise ardente.

> *« Ayant refusé d'adorer une idole d'or dressée sur une colonne par Nabuchodonosor, les trois compagnons de Daniel : Ananias, Azarias et Misael sont jetés, liés ensemble, dans une fournaise ardente. Mais les flammes épargnent leurs corps et même leurs vêtements. Quand ils sortirent de la fournaise, Nabuchodonosor et ses satrapes virent que le feu n'avait eu aucun pouvoir sur le corps de ces hommes, que les cheveux de leur tête n'avaient pas été brûlés, que leurs pantalons n'étaient point roussis. »*[670]
>
> *« Dénoncés pour avoir refusé d'adorer la statue de Nabuchodonosor parce que leur Loi leur interdit tout autre culte que celui du vrai Dieu, les trois jeunes Hébreux sont jetés dans une fournaise « de feu ardent » dont l'intervention divine leur épargne l'effet. »*[671]

L'épisode miraculeux de la fournaise ardente est présenté dans une composition bipartite : à droite, le roi Nabuchodonosor et sa suite, à gauche, la fournaise ardente dans laquelle sont précipités les trois jeunes Hébreux. Entre eux, se déroule, tel un épisode à part, le sort funeste des soldats chargés de l'ordre d'exécution.

Le roi se tient à droite, sur une estrade ; il occupe toute la hauteur de l'image ; son turban couvert d'une couronne déborde du cadre. Son manteau retombe dans son dos, depuis ses épaules, en longs plis tubulaires. Il est vêtu *à la romaine*, courte jupe de cuir, cuirasse, chausses, et pointe son sceptre, symbole du pouvoir, en direction de la scène de l'exécution. En appui sur sa jambe gauche, il est dans l'attitude d'un chef, qui donne les ordres. A sa droite, un personnage à longue robe, coiffé d'un voile retombant dans son dos, représente les prêtres du culte babylonien, qui ont obtenu la condamnation à mort des trois Hébreux.

A gauche, occupant le quart supérieur de la composition, la fournaise ardente est représentée par une construction semblable à celle d'un grand four de boulanger, en briques maçonnées, couverte d'une voûte, mais dont les ouvertures circulaires sont disposées telles des fenêtres en forme d'oculus. Les flammes et la fumée s'échappent de ces ouvertures, indiquant l'intensité du feu et de la chaleur qui s'en dégage. A chaque ouverture apparaissent deux personnages : ceux-ci semblent comme installés à une fenêtre, paisiblement, assistant à la scène qui se déroule à l'extérieur : ce sont les trois jeunes Hébreux, rejoints par Daniel. Entre le roi et la fournaise, les soldats chargés de l'exécution roulent au sol. Ils ont été aspirés, happés par le feu sortant de la fournaise, qui les a embrasés et jetés au sol. Ils se tordent de douleur au milieu des flammes. Au premier-plan, à gauche, des bûches sont entassées, telle la réserve d'un boulanger : elles représentent l'intensité du feu mis en œuvre dans la fournaise. Au centre, une trouée visuelle permet d'apercevoir un décor urbain se prolongeant en arrière-plan, rassemblant quelques personnages qui s'écartent de la scène.

[670] REAU, *op. cit.* II-1, p. 398.
[671] GERARD, *op. cit.*, p. 244.

Gravure 119 : Daniel dans la fosse aux lions.

> *« Sommé de faire observer son édit interdisant d'adresser des prières à quelque dieu ou homme autre que lui, le roi laisse à contrecœur jeter Daniel dans la fosse aux lions. Le lendemain, celui-ci fut retrouvé vivant. »*[672]

> *« Le chroniqueur raconte comment le prophète, jeté dans la fosse aux lions pour avoir obéi à la Loi divine plutôt qu'à un décret royal, est sauvé de la dent des fauves « parce qu'il s'était confié à son Dieu ». C'est l'exemple de Daniel qui, malgré l'édit royal interdisant durant trente jours toute prière adressée à quiconque autre que le roi, prie le vrai Dieu trois fois par jour, tourné vers Jérusalem ; c'est le salut qu'il obtient d'En-Haut, récompense toujours assurée de la fidélité de la foi. »*[673]

Daniel est assis au sol, au fond de la fosse, regardant vers le haut, vers l'ouverture où se tient le roi qui l'appelle. Quatre lions l'entourent paisiblement, sans bouger. Daniel occupe l'angle inférieur droit de l'image : jambe gauche allongée, le corps, au bord du cadre, tourné vers la droite, la tête levée, sa main gauche ouverte comme s'il caressait un des lions. Répondant à l'appel du roi, il confirme ne pas avoir été touché par les fauves. Ses cheveux longs et son allure élancée lui confèrent l'apparence d'un homme jeune. Les lions entourent Daniel : quatre grands fauves placides, présentés en diverses positions, de face, de profil ou vu de l'arrière, sont les occupants de la fosse. Ils sont maintenus par de hauts murs, percés d'ouvertures menant aux circulations souterraines, semblables à celles d'un cirque antique. Des éléments architectoniques émergent du décor, presque des ruines : murs, arcs, colonne, mais aussi pierres et fûts renversés, qui confèrent à l'ensemble de la scène un caractère tragique, presque morbide, renforcé par l'importance des ombres créées par les jeux des tailles croisées. Daniel et les lions, situés au premier-plan, bénéficient de la seule lumière éclairant la scène, accentuant ainsi le contraste avec le décor de la fosse.[674]

Par l'ouverture de la voûte, dans le quart supérieur droit, se profile une percée visuelle : le roi, en compagnie de quelques personnages, se tient derrière une balustrade ajourée. Il découvre que Daniel est vivant, et, « tout joyeux, ordonna qu'on retire Daniel de la fosse » (Daniel, **6**, 24).

---

[672] REAU, *op. cit.* II-1, p. 401. *Le texte-source présente deux épisodes de Daniel dans la fosse aux lions : la gravure 119 ci-dessus reprend la citation de Daniel,* ***6****, 17. Dans le deuxième épisode (gravure 121, Daniel* ***14****, 31-34), Daniel demeure durant six jours dans la fosse au milieu de sept lions affamés.*

[673] GERARD, *op. cit.*, p. 244.

[674] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 99 : *L'histoire de Daniel dans la fosse aux lions est très célèbre. Jaloux de la faveur dont il jouit à la cour, des satrapes le dénoncent au roi Darius, fils de Nabuchodonosor, pour avoir délibérément enfreint l'ordre royal de n'adresser de prière à aucun dieu ou homme, excepté le roi, sous peine d'être jeté dans la fosse aux lions.*

Gravure 120 : Vision de Daniel : les quatre bêtes sortant de la mer.

> *« Daniel voit sortir de la mer quatre bêtes terribles : un lion, un ours, un griffon et une hydre à dix cornes. Ce tétramorphe est l'image des quatre empires après lesquels s'établira pour toujours le Royaume des Saints. Le lion ailé désigne la Perse, l'ours la Médie, le griffon Babylone, l'hydre Rome. »*[675]
>
> « *La première vision est imputée à un songe où apparaissent quatre bêtes fantastiques dont les symboles apparents sont les mêmes que ceux des différentes parties de la statue composite du premier songe. »*[676]
>
> « *La seule apocalypse de l'Ancien Testament est le Livre de Daniel. Le type d'apocalypse historique est représenté par le Livre de Daniel ; la révélation s'y présente sous forme d'une vision symbolique (par exemple, les quatre animaux sortant de la mer : Dn, **7**, 3). Cette vision est ensuite interprétée par un ange avec référence à des événements historiques. La révélation s'inscrit dans l'interprétation d'une prophétie biblique. »*[677]

Daniel décrit les quatre bêtes qu'il a vues dans sa vision *(Fig.171)*. Alignées les unes à côté des autres dans cette composition, elles occupent le centre de l'image, se déployant en frise de gauche à droite. L'artiste reprend les descriptions du texte biblique, s'efforçant d'y appliquer tous les détails, tels les yeux d'homme sur la onzième corne qui pousse sur la tête de la quatrième bête. Chaque bête porte devant elle la mention de l'empire terrestre qu'elle représente : l'Asie pour le lion ailé, la Perse pour l'ours, la Grèce pour le léopard quadricéphale, Rome pour la bête effrayante aux dix cornes (les concordances peuvent varier selon les artistes et les interprétations). Les quatre bêtes se tiennent sur un fond neutre, un sol qui semble mouvant ; sans relief et sans perspective. Les vents des quatre points cardinaux (représentés deux par deux, comme parallèles) créent, par le jeu des tailles de la gravure, un décor de lignes entrecroisées, rejetant le fond de l'image dans les ténèbres de la nuit.

Fig. 171. Tobias Stimmer,
La vision des quatre bêtes (in « Flavius-Josèphe »*).*

[675] REAU, *op. cit.* II-1, p. 409.
[676] GERARD, *op. cit.*, p. 246.
[677] LACOSTE, *op. cit.*, p. 85.

Gravure 121 : Le prophète Habacuc est transporté par un ange à Babylone.

> *« Daniel demeure six jours dans la fosse. Il serait mort de faim si Dieu ne lui avait fait porter les vivres par Habaquq, qu'un ange transporta par les cheveux de Judée à Babylone… La fosse est fermée par une dalle de pierre ; Habaquq la traverse avec une corbeille de pain et une cruche d'eau sans rompre le sceau que le roi y avait fait apposer. »*[678]

Le prophète Habacuc[679] (le huitième des *Petits Prophètes*) est transporté, soutenu par un ange, à Babylone pour nourrir Daniel. Ce récit ne figure pas dans la Bible hébraïque, ni dans les Bibles protestantes. Il a pourtant été illustré par Stimmer, qui le connaissait à travers la traduction de la Septante (figure dans le Livre de Daniel, **14**, 31-39).

La gravure représente l'intervention miraculeuse de l'ange transportant Habacuc à Babylone, afin d'apporter le repas au prophète Daniel, retenu prisonnier au fond d'une fosse. L'ange et le prophète occupent la majeure partie de l'image, comme suspendus au-dessus de la scène.

A gauche, l'ange est vu de dos, les ailes déployées. Sa tunique forme des plis autour de sa taille et de ses cuisses, laissant apparaître les jambes nues. De la main droite, il tient Habacuc par les cheveux pour le transporter.

A droite, selon l'axe central, le prophète apparaît, flottant en l'air. Homme âgé à la longue barbe, il est vêtu d'un grand vêtement, enroulé autour de son corps par l'effet du vent, formant de multiples plis en cascade. Vu de profil, il laisse voir les provisions qu'il tient dans sa main droite, ainsi que la cruche suspendue à son bras gauche.

Les deux personnages sont représentés en pleine lumière, à hauteur du soleil, signifiant ainsi leur position dans le ciel, domaine de la divinité. Les ombres projetées obscurcissent les zones fortement traitées par des tailles croisées. Au sol, le décor est vu de loin, en arrière-plan. Une scène harmonieuse, d'une tonalité champêtre, présente un ensemble composé de champs et de forêts, agrémenté de quelques constructions. A gauche, une rangée de personnages s'active pour la moisson, tandis que d'autres chargent leurs chariots. Une douceur bucolique émane de ce paysage idéalisé.

❖ Les Douze petits Prophètes.

[678] REAU, op. cit. II-1, p. 402.

[679] D.E.B., p. 562 : *Habacuc, petit prophète, auteur du livre qui porte son nom, dans lequel « le prophète se plaint à Yahvé de l'injustice qui règne dans le pays ». Yahvé répond en décrivant l'œuvre qu'il accomplit sur cette terre par la venue des Chaldéens. De nouveau, Habacuc se plaint de ce que Yahvé utilise un instrument aussi injuste ; Yahvé répond en promettant aux justes de survivre à la tragédie.*

« Les « Petits Prophètes », ainsi nommés à cause de la brièveté de leurs recueils, sont appelés les « Prophètes postérieurs » dans la Bible hébraïque. Les prophètes postérieurs de la tradition juive sont ceux qui, à partir du VIII^e^ siècle, ont laissé leur nom à un écrit. Ils sont parfois plus difficiles à cerner que les Grands Prophètes. »[680]

« Les petits prophètes, qui sont dans les Ecrits canoniques au nombre de douze, comme les Apôtres, sont ainsi appelés en raison de la brièveté des écrits qu'on leur attribue. Le Livre d'Amos n'a que neuf chapitres, celui de Jonas quatre, celui d'Agée deux, celui d'Abdias un seul. Les théologiens établissent une correspondance semblable à la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament, entre les douze petits Prophètes et les douze Apôtres. »[681]

Fig. 172. Rembrandt, *Le prophète Jonas devant les murs de Ninive*,
(dessin, encre brune, lavis, c.1655, Vienne, Albertina)

[680] GERARD, *op. cit.*, p. 1131-1133.
[681] REAU, *op. cit.*, p. 379.

Gravure 122 : La mise à l'épreuve d'Osée.

> *« Osée[679] est le premier de la liste des « petits prophètes ». Sur ordre de Yahvé, Osée épouse Gomer, une femme de mauvaise vie, qu'il achète pour quinze sicles d'argent et qu'il garde tout en sachant qu'elle le trompe.[682] Son amour est plus fort que sa colère et son dégoût. Osée est le symbole de l'union de Yahvé avec le peuple d'Israël : Dieu n'a pas plus de raison d'aimer son peuple infidèle que le prophète Osée de se laisser tromper. Il pourrait abandonner sa femme et la répudier ; cependant, il lui reste fidèle par pitié et par miséricorde. »*[683]
>
> *« Livré au relâchement moral et religieux, Israël, au lieu de se confier en Yahvé, va du recours à l'Egypte au recours à l'Assyrie, dont la puissance s'affirme. Osée prophétise la catastrophe : « Qui sème le vent, récolte la tempête » (Os.* ***8****, 7).*

La vie matrimoniale du prophète Osée sert de cadre et constitue une analogie avec le contenu de sa prédication. Son union terrestre avec une « femme adultère » symbolise l'union de Dieu avec le peuple d'Israël, comparé à une prostituée.

Osée occupe toute la hauteur de la gravure, au centre de l'image. Vu de profil, il s'adresse aux Juifs dans une attitude dynamique de prédication, bras écartés, mains ouvertes. Comme la plupart des prophètes, il est représenté en homme âgé, barbu et vêtu simplement, un manteau aux longs plis rejeté sur l'épaule. Il est en pleine lumière, sur un fond de ciel dégagé et lumineux, et les plis de l'étoffe forment un contraste d'ombres dans le dos du prophète.

En face d'Osée, avançant depuis le bord gauche du cadre, un groupe d'hommes écoute la prédication. Les premiers se sont avancés, semblant dubitatifs face à la parole du prophète. Tous sont âgés, portant de longues barbes, leurs vêtements les couvrant entièrement, certains tenant un bâton en main. Le personnage en tête du groupe est vêtu d'habits sacerdotaux, longue tunique tombant au sol et coiffé du bonnet des prêtres. Son regard porte vers le prophète, mais sera-t-il attentif aux paroles de sa prédication ?

---

[682] D.E.B., p. 953 : *Le mariage d'Osée et sa valeur symbolique : cette partie commence par un récit biographique sur la vie matrimoniale d'Osée, suivi d'oracles de malheur et de bonheur sur les rapports entre Yahvé et Israël ; on revient ensuite à l'expérience matrimoniale d'Osée dans un récit autobiographique (ch. 3).*

[683] REAU, *op. cit.*, p. 385.

Gravure 123 : Prophétie du prophète Joël, annonciateur de la Pentecôte.

> *« Prophète du VIII^e siècle, Joël annonce aux Israélites de terribles épreuves à la suite de l'invasion d'un peuple « aux dents de lion ». Joël est considéré comme l'annonciateur de la Pentecôte[684] et du Jugement Dernier. »[685]*
>
> *« Le Livre de Joël s'ouvre sur la terrifiante évocation de deux fléaux, souvent liés, particulièrement dommageables pour le pays : une invasion de sauterelles et une grande sécheresse. Vignes et figuiers ont été dépouillés de leurs feuilles, blé et orge sont ravagés, la récolte est perdue, tous les arbres ont séché, les troupeaux gémissent et s'affolent faute d'herbe dans les pâturages, les bêtes sauvages elles-mêmes souffrent de la soif ; et dans le Temple, les ministres de l'autel ne disposent même plus des produits nécessaires aux rites sacrificiels. Les phénomènes naturels qui entraînent de telles calamités sont tenus pour effets de la colère divine. Ainsi le prophète invite-t-il les prêtres à faire pénitence, à prescrire un jeûne officiel, et à convoquer le peuple pour une liturgie de supplication. »[686]*

Le prophète Joël occupe le centre de l'image sur toute la hauteur. Il est grand, barbu, aux cheveux bouclés, vêtu d'une longue robe couverte par un manteau formant de nombreux plis, tombant de son épaule droite. Il est en position dynamique, pied gauche en avant, en plein mouvement, semblant s'approcher des personnages situés à droite de l'image. Les bras écartés, il lève la main gauche face à son auditoire, comme pour les maintenir à distance, alors que sa main droite désigne la scène qui se déroule à gauche, en arrière-plan. Le prophète s'adresse au groupe de Juifs dans une harangue enflammée. A droite, les auditeurs de Joël constituent un groupe attentif à la prédication du prophète. Les personnages se répartissent jusqu'au bord du cadre, dans des positions variées, assis au sol ou sur un siège, debout, tête baissée ou fixant l'orateur. La plupart des hommes sont barbus ; une femme en avant du groupe est coiffée d'un voile en forme de turban. Ils sont tous vêtus simplement, en gens du peuple.

A l'opposé du groupe des Juifs au premier-plan, la scène que désigne le prophète à sa droite se déroule en retrait, en arrière-plan. Joël annonce ainsi l'épisode de la Pentecôte, dans un contexte typologique : les douze apôtres sont réunis, quarante jours après la Résurrection du Christ, dans une salle, lorsque descend sur eux l'Esprit de Dieu. Il s'agit bien d'un groupe de douze personnages, agenouillés ensemble, surmontés de la colombe apparaissant dans un nimbe lumineux représentant la présence du Saint-Esprit. Les apôtres sont installés dans une salle voûtée, aux hautes fenêtres, précédée d'une marche qui en marque la limite et symbolise le caractère sacré du lieu. Au fond, quelques éléments d'architecture constituent le rappel d'une ville.

---

[684] D.E.B., p. 687 : *« Après cela… », c'est le temps de l'effusion de l'Esprit, prélude à la venue du « Jour de Yahvé », jour de salut pour Jérusalem.*

[685] REAU, *op. cit.*, p. 383.

[686] GERARD, *op. cit.*, p. 671.

Gravure 124 : Le prophète Amos est expulsé de Beth-El.

> « *Les oracles du Livre d'Amos sont rendus dans un langage rude. Amos garde son franc-parler, contestant les injustices sociales et condamnant le formalisme d'un culte solennel de vénération idolâtre des veaux d'or… Les cinq visions du Livre d'Amos sont toutes annonciatrices des châtiments qui frapperont « les fils d'Israël », coupables de crimes. »*[687]

Amos[688], berger et cultivateur, adresse ses prophéties aux prêtres d'Israël, annonçant les châtiments divins. Il occupe toute la hauteur de l'image, à gauche de la scène : en position de contrapposto, pied droit en avant, il prend appui sur son bâton de berger, s'adressant aux prêtres, la main gauche ouverte. Barbu, il porte une tunique fendue sur le côté et, sur l'épaule gauche, un long manteau aux plis tombant en cascade, formant des zones d'ombre accentuées. Il arrive de la campagne, symbolisée par les arbres plantés dans le décor derrière lui (il est « éleveur et cultivateur de sycomores »).

Les interlocuteurs du prophète sont représentés sur le parvis du Temple qui se prolonge autour d'eux. Les prêtres semblent retranchés symboliquement face à Amos, qui se trouve maintenu au bas des marches. Vêtus de longues robes aux plis tubulaires tombant jusqu'au sol, les deux premiers personnages se regardent, semblant se concerter. Celui du premier-plan est coiffé d'un capuchon qui se prolonge dans son dos : il tient la main gauche ouverte en avant, en réponse visuelle à la main gauche d'Amos. Amos est en pleine lumière, formant peu d'ombres, alors que les prêtres apparaissent comme émergeant des ombres du Temple.

Une architecture de type médiéval, aux murs puissants reposant sur la roche, sépare Amos de ses interlocuteurs. Ces murs représentent à eux-seuls la construction du Temple dans son ensemble et symbolisent la puissance de l'institution religieuse.

---

[687] GERARD, *op. cit.*, p. 49.

[688] D.E.B. p. 50 : *La prédication d'Amos déplut, d'où son expulsion. Amos accuse Israël de deux grandes infidélités à l'Alliance. Il n'y a plus de justice sociale. Les riches, les dirigeants, les juges, les marchands exploitent le pauvre. Le culte luxueux n'est que du formalisme, car il n'est plus l'expression d'un cœur pur et honnête.*

Gravure 125 : Prophétie d'Abdias, sauvant cent prophètes condamnés à mort.

> *« Abdias sauva cent prophètes qui avaient été condamnés à mort par la reine Jézabel, en les cachant dans une caverne où il les nourrissait de pain et d'eau. »*[689]

> « *Abdias fut maître du palais d'Achab, souverain du nord. Il protège les « prophètes » (ou les « fils de prophètes ») zélateurs de Yahvé persécutés par la reine Jézabel, femme d'Achab, d'origine phénicienne, qui tente de propager le culte de Baal.*[690]*Le livre d'Abdias est le plus court de l'Ancien Testament, comportant vingt-et-un versets. Il constitue un message contre Edom, peuple-frère, puisque descendant d'Esaü, fils de Jacob, qui entretient des relations hostiles avec Israël. Abdias condamne tous ceux qui s'élèvent contre la volonté divine, et à travers le triomphe final de la « maison de Jacob », il annonce le règne de Dieu dans la perspective de la fin des temps. »*[687]

La gravure présente le prophète durant sa prédication. Il occupe, seul, la partie droite de la composition. Se tournant vers ses auditeurs, il les apostrophe, levant sa main gauche comme pour se désigner, lui, prophète du Seigneur. De la main droite, il retient son vêtement devant lui, découvrant ses jambes et ses pieds nus. Le réalisme de son discours apparaît à travers sa bouche ouverte et son regard perçant qui fixe ses auditeurs. En appui sur sa jambe droite, Abdias se présente dans l'attitude dynamique du prédicateur agité.

Face à lui, alignés en frise dans la partie gauche de l'image, un groupe de personnages, au nombre de cinq ou six, l'écoutent perplexes. Prenant appui sur leur bâton, ils paraissent statiques face à la gestuelle agitée du prophète. Ils le dévisagent de loin, présentant une attitude dubitative face aux imprécations d'Abdias. Couverts de vêtements aux larges plis tombants, ils paraissent richement vêtus, à l'inverse du prophète, qui est couvert d'une simple tunique.

Le personnage du prophète est isolé dans la partie droite, devant un décor urbain comportant des angles de bâtiments reliés par un pont à une arche. Les ombres portées restent faibles, rejetant le centre de l'arrière-plan dans une vague pénombre.

[689] REAU, *op. cit.*, p. 380.
[690] GERARD, *op. cit.*, p. 5.

Gravure 126 : Le prophète Jonas et la baleine.

> *« Jonas est englouti par un gigantesque poisson, dans les entrailles duquel il passe trois jours et trois nuits. Finalement rejeté par le monstre sur un rivage, il s'entend à nouveau signifier la mission qu'il avait fuie… Il va donc porter dans la grande ville païenne la parole de Dieu : « Encore quarante jours, et Ninive sera détruite ». »*[691]

> *« Jonas reçoit de Dieu l'ordre d'aller prêcher*[692] *le repentir aux habitants de Ninive (capitale de l'empire assyrien) adonnés au mal. S'estimant incapable d'accomplir sa mission, il s'enfuit à l'autre bout du monde : de Joppé (Jaffa), il s'embarque sur un vaisseau qui fait voile vers la lointaine Tarsis (côtes d'Espagne). Or, survient une violente tempête qui met le navire en péril. Chacun y voit l'effet d'une colère divine. Les sorts désignent Jonas comme fautif, en raison de sa désobéissance aux volontés de son Dieu. Il est jeté par-dessus bord comme victime expiatoire. La tempête s'apaise aussitôt. »*[693]

La scène représente Jonas rejeté par « un gigantesque poisson », au moment précis où, sortant de la gueule grande ouverte du monstre, il est déposé à l'abri sur le rivage. Jonas est au premier-plan, vu de dos, allongé au sol et en appui sur son coude gauche. Il regarde encore en direction du monstre marin, dont le corps se déroule en un entrelacs de formes arrondies, laissant ainsi apparaître le caractère surnaturel et maléfique de la bête. Des vagues accompagnent, de part et d'autre, le mouvement du poisson, dont l'œil, énorme, attire le regard vers le centre de l'image. Rejeté par le poisson, qui le « vomit » sur la terre ferme, Jonas revient à la vie après trois jours et trois nuits passées dans l'angoisse de l'attente de la mort et dans les supplications à son Dieu.[694]

Au loin, se profile le littoral habité, où se distinguent les formes des constructions d'une ville : église, clocher, tour massive, toits des maisons. A droite, en plan intermédiaire, un bateau à voile latine semble agité dans les remous provoqués par les mouvements du poisson.

Les tailles serrées et enveloppantes formant les hachures, fortement présentes sur le poisson, renforcent la valeur dramatique de l'épisode : ainsi obscurci, le poisson, monstrueux, est considéré, en quelque sorte, comme l'instrument de la punition divine infligée à Jonas, coupable d'avoir désobéi aux injonctions du Seigneur.

---

[691] GERARD, *op. cit.*, p. 675.

[692] D.E.B., p. 688 : *Ce livre est nommé d'après le héros du récit et non d'après l'auteur.*

[693] GERARD, *op. cit.*, p. 675.

[694] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 173 : *La symbolique chrétienne a une prédilection pour cette histoire, où elle trouve une préfiguration de la Mise au tombeau et de la Résurrection du Christ. De même que Jonas passe trois jours dans le ventre du cétacé, de même, le troisième jour après son ensevelissement, le Christ ressuscite « d'entre les morts ».*

Gravure 127 : Le Prophète Michée annonce la naissance du Messie à Bethléem.

> *« Michée*[695] *annonce la naissance du Messie à Bethléem, ainsi que la paix qui accompagnera le règne du Messie. »*[696]
>
> *« Au temps même où prophétisait Michée, la voix puissante d'Isaïe annonçait à Jérusalem la naissance de l'Emmanuel, l'apparition de « l'Enfant merveilleux », l'avènement du roi issu de David, qui fera régner la justice et la paix. C'est sur cette lancée que Michée ravive à sa manière l'espoir messianique porté par la dynastie davidique. Non seulement il évoque « l'almah », mère de l'Emmanuel, qu'Isaïe a rendue populaire et qui est désormais par excellence « celle qui doit enfanter », mais rappelant les origines de la famille royale d'Israël, il magnifie la petite bourgade de Bethléem : quoique bien modeste, c'est d'elle que sortira le roi-berger qui « fera paître » son troupeau « par la force de Yahvé », et qui « grandira jusqu'aux confins de la terre ».*[697]

La gravure représentant la prédication de Michée condense plusieurs enseignements du prophète : la naissance du Messie à Bethléem, l'envahisseur assyrien, le pardon et la miséricorde de Dieu.

A droite, le prophète avance à pas lents, apparaissant entre les piliers du Temple. C'est un vieil homme, à la longue barbe, qui, s'appuyant sur une canne, peine à marcher. Vêtu simplement d'un manteau aux plis tombants, il lève la main gauche pour attirer l'attention du spectateur sur la scène qui se déroule à gauche. Dans un espace voûté, aux murs percés d'ouvertures, se déroule la scène fondatrice de la Chrétienté : il s'agit de la naissance du Messie, la Nativité du Christ. Marie, la mère du Messie, est agenouillée à gauche, mains jointes dans un geste de prière. Les plis de sa robe se superposent au sol. Face à elle, au centre de l'image, est assis Joseph, le père, représenté en homme âgé, chauve et barbu, enveloppé dans son manteau et tenant son bâton de marche entre les jambes. Entre les deux personnages, le Messie, Nouveau-Né, est couché dans une crèche, emmailloté, entre les deux animaux de l'épisode, un bœuf et un âne.

En arrière de la scène de la Nativité, séparés de celle-ci par un muret, deux personnages s'approchent : s'agit-il d'un rappel de l'envahisseur assyrien, annoncé par la prophétie de

---

[695] D.E.B., p. 838 : *Michée s'en prend aux chefs civils et religieux du peuple. Il les accuse d'injustice : ils convoitent ce qui appartient aux gens simples, ils détournent la justice. Cette injustice ne peut qu'entraîner le désastre. La ville où gouvernent les chefs civils, et le Temple où président les prêtres seront détruits. Les prophètes n'auront plus de parole à proclamer, car Yahvé se taira. Il y aura occupation du pays et déportation. La fin de Jérusalem n'est pourtant pas la fin d'Israël. Un « reste » subsistera et grâce au pardon et à la miséricorde de Dieu, il y aura restauration. Les nations seront humiliées ; un roi-messie, descendant de David, surgira non plus de la capitale Jérusalem, mais de l'humble Bethléem, pour délivrer Israël.*

[696] REAU, *op. cit.*, p. 384 : *Ex te egredictur qui sit dominator in Israël.*

[697] GERARD, *op. cit.*, p. 931.

Michée ? Maintenus dans l'ombre de la construction, ils ne sont guère identifiables, si ce n'est le mouvement qui les anime et la référence à la prophétie de Michée.

Au centre, en arrière-plan, se distinguent deux personnages au loin, à travers une trouée visuelle entre les piliers. Ils sont surmontés par la présence de la colombe, symbole du Saint-Esprit, qui apparaît au centre d'un cercle lumineux. Selon l'esprit de la prophétie de Michée, ils sont l'expression de la miséricorde et du pardon de Dieu.

Fig. 173. Michael Wolgemut, *Le prophète Michée*,
(gravure sur bois, in « Chroniques de Nuremberg, c.1493).

Gravure 128 : Le prophète Nahum annonce la destruction de Ninive.

> *« Nahum (septième petit prophète) occupe une place à part parmi les prophètes. Contrairement à la plupart d'entre eux, il ne fustige pas le peuple d'Israël pour ses péchés et ses infidélités, et n'appelle pas à la pénitence. Son livre est tout entier centré sur la destruction de Ninive… Son ton est celui du prophète qui annonce. Son œuvre est celle d'un grand poète, aux accents frémissants, à la puissance d'évocation considérable, aux images saisissantes, aux cris vengeurs et pleins de fougue devant l'écrasement de l'ennemi. »*[698]

La prophétie de Nahum s'adresse à Ninive, la « ville sanguinaire, remplie de dissimulation ». En désignant ainsi la ville, le prophète s'adresse à l'ensemble de ses habitants ; la ville en devient la personnification. Ainsi, l'artiste n'a représenté qu'un seul personnage physique sur la gravure, le prophète, et un personnage symbolique, la ville de Ninive, orgueilleuse dans ses constructions.

Le prophète occupe l'espace situé à droite de l'axe médian vertical. En position de *contrapposto*, appuyé sur la jambe gauche, il se tourne vers la ville, la désignant de la main droite, bras tendu. Il lève la main gauche, paume ouverte à hauteur de son épaule. Homme âgé, barbu, il est vêtu d'une longue tunique et d'un manteau tombant de l'épaule gauche et retenu à la hanche droite. Son manteau forme de larges plis, aux ombres accentuées dans son dos, ainsi que de longs plis tubulaires devant lui.

Ninive, la ville désignée par le prophète, entoure ce dernier par ses constructions. Aucun personnage n'apparaît, seuls les éléments architectoniques sont visibles ; en arrière du prophète, les degrés d'un escalier descendent vers un cours d'eau bordé par un quai ; un pont en plein cintre enjambe ce canal, conduisant une chaussée vers l'autre rive. Un obélisque est dressé au centre de la partie gauche, reposant, par un effet d'illusion optique, sur le parapet du pont, mais plus vraisemblablement sur un appui en arrière du pont, lui conférant ainsi par l'éloignement une taille plus importante. En arrière de cet obélisque, une construction massive surmontée par un dôme (rappel à l'Orient) dresse sa masse imposante au bord d'un lac, vers lequel descend un escalier.

Le fond du décor est occupé par d'autres éléments architecturaux : un mur d'enceinte et son escalier en arrière du prophète, de hauts bâtiments à gauche, semblables à un empilement, des arcades au centre, et dans la trouée visuelle entre la main de Nahum et l'obélisque, apparaît au loin une pyramide, rappel à l'Egypte antique.

[698] GERARD, *op. cit.*, p. 975.

Gravure 129 : Les prophéties du prophète Habacuc.

> « *Habacuc est le huitième des petits prophètes. Le Livre d'Habacuc comporte un plan très clair en trois parties : une double série de plaintes et d'oracles, suivie de cinq imprécations contre l'oppresseur impie, puis une prière finale qui célèbre l'intervention de Yahvé. A chacune des plaintes*[699]*, qui rappellent les psaumes de lamentations, répond un oracle d'En-haut. »*[700]

La gravure 129, illustrant le livre d'Habacuc, constitue un réemploi de la gravure 124 qui illustre le livre d'Amos. La composition en deux parties, de part et d'autre d'un axe central vertical, représente le prophète à gauche, son auditoire à droite. Cette composition s'applique donc également à l'épisode du prophète Habacuc, sans apporter plus d'éléments à la description.

Habacuc présente la plainte et la lamentation au nom du peuple d'Israël à ceux qui gouvernent, prêtres et notables présents devant le Temple, assimilés aux religieux contemporains de l'artiste sur le parvis de leur église. Les quelques éléments architectoniques veulent figurer, tels une « métonymie visuelle » l'ensemble du bâtiment sacré : un fragment représente le tout. « De la sorte, quelques marches d'escalier et quelques portions de fûts de colonne suffisent à évoquer le temple de Jérusalem.[701] »

Fig. 174. Wouter Crabeth, *Le prophète Habacuc et l'ange*, détail,
(peinture sur verre, tache argentée, sanguine, c.1565, 25,8 x 21,7 cm, Los Angeles, Getty Museum).[702]

---

[699] D.E.B., p. 562 : *A la plainte que le prophète présente au nom du peuple, Yahvé répond en promettant une intervention qui permettra aux justes de survivre ; le prophète édicte alors le jugement que Dieu prononce contre l'ennemi du peuple et le châtiment par lequel ce jugement se réalisera.*

[700] GERARD, *op. cit.*, p. 478.

[701] FROMMEL, Sabine, *Peindre l'architecture durant la Renaissance italienne*, p. 27.

[702] Wouter Crabeth I, (Gouda, 1510 – Gouda, 1590), peintre néerlandais.

Gravure 130 : Prédication du prophète Sophonie.

> *« Le prophète Sophonie proclame l'imminence du châtiment, qui sera terrible : « Je vais tout effacer de la surface de la terre ». La justice divine s'abattra sur toutes les nations. Le « jour de Yahvé » sera un jour de colère (Dies irae – Fig. 163). L'annonce du redoutable « jour de Yahvé » est suivie d'un appel à la conversion, à la recherche de Dieu dans l'humilité. »*[703]

L'imposante stature du prophète Sophonie occupe toute la hauteur du cadre, à gauche de l'image. En position de *contrapposto*, en appui sur sa jambe droite, il est face au spectateur, mais son regard porte vers la scène derrière lui. Pieds nus, vêtu très simplement, il étend sa main droite dans un geste de résignation. Sa prophétie annonce la *colère de Dieu*[704] *(Fig. 176).* Les quelques personnages, dans la partie droite de l'image, se détournent du prophète et semblent l'ignorer totalement.

La lumière, provenant de la gauche, projette le prophète dans son ombre, et délivre un éclairage cru sur les éléments architectoniques du décor. Un oiseau plane dans le ciel, au centre de l'image, et semble accompagner les sentences du prophète Sophonie.

Fig. 175. Hans Holbein le Jeune, *Danse macabre (« Dies Irae »)*
(gravure sur bois, c.1525, 30,1 x 45 cm, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).

[703] GERARD, *op. cit.*, p. 1295.

[704] D.E.B., p. 1228 : *le livre annonce une manifestation de la « colère de Dieu » contre la « terre », et plus précisément contre Juda et Jérusalem ; seuls, les « humbles » échapperont à la ruine.*
D.E.B., p. 1229 : *Le prophète dit d'abord la condamnation de Juda qui s'est laissé influencer par le paganisme assyrien… Tous, impies ou sceptiques, seront soumis au châtiment qu'amènera le « Jour de Yahvé ».*

Gravure 131 : Le prophète Aggée : le temps est venu de rebâtir le Temple.

> *« Aggée, prophète de la communauté juive du retour de l'Exil*[705] *: Le Livre d'Aggée*[706]*est composé de deux chapitres : ceux-ci consignent cinq messages dont quatre sont des encouragements directs à ceux qui ont entrepris la reconstruction de la Maison de Yahvé [le Temple de Jérusalem]. Le prophète prédit que la gloire du Second Temple, dont l'édification est alors entreprise, dépassera celle du premier. La cité restaurée et sanctifiée par la présence du Temple verra la réalisation du grand espoir d'Israël. »*
>
> *« La reconstruction du Temple est la condition de l'apparition du Messie »*[707]

Le prophète Aggée occupe toute la partie située à gauche de la colonne érigée au centre de l'image. Il est vu de dos, retenant de la main droite son ample tunique ; il désigne, de sa main gauche tendue, le Temple en construction à l'arrière-plan. Les plis de sa tunique forment des cascades et des rouleaux, contrastés par les effets d'ombres dus aux tailles croisées. Le prophète, dont on ne voit pas le visage, porte des cheveux longs sur la nuque. Un élément inhabituel complète le personnage : une auréole est esquissée au-dessus de sa tête, en un trait fin mais distinct.

Dans la partie droite de l'image se tiennent trois personnages. Ils sont assis, dans d'imposants sièges selon le personnage au bord du cadre à droite. Il s'agit de gens d'importance, vêtus de tuniques et de manteaux tombant jusqu'au sol, dans une succession de plis amples. Le premier, à droite, porte un couvre-chef doté d'un revers et d'un voile retombant dans son dos, rappelant le bonnet conique. Celui du milieu du groupe est installé dans une pose de recueillement, tenant ses mains jointes. Peut-être dort il ? Il est chauve, et sa longue barbe tombe sur sa poitrine. Le troisième, assis à côté du pilier, semble le seul attentif au discours du prophète. Assis bien droit, il porte le regard vers Aggée. Barbu, couvert d'un bonnet rond, il porte une longue tunique et un surplis dont les plis tubulaires s'écoulent jusqu'à ses pieds.

A gauche, le regard porte au loin, jusqu'au Temple en construction, alors qu'à droite, un mur érigé à cannelures bloque le décor à l'arrière des trois personnages.

---

[705] GERARD, *op. cit.*, p. 39.

[706] D.E.B., p. 21 : *Le livre d'Aggée se compose de cinq discours : le troisième prédit que la gloire du Second Temple sera plus grande que celle du premier, car à la suite d'un changement imminent de la situation politique, les trésors des peuples afflueront vers le Temple.*

[707] REAU, *op. cit.*, p. 380.

Gravure 132 : Le prophète Zacharie.

> *« Zacharie*[708] *exhorte les Juifs à relever le Temple de Jérusalem. Il annonce l'entrée du Christ à Jérusalem, monté sur un âne, et la trahison de Judas pour trente pièces d'argent.* »[709]
>
> *« Zacharie, un des petits prophètes, contemporain d'Aggée, exhorta avec celui-ci les Juifs de la communauté du Retour à reconstruire le Temple. Zacharie est le prophète qui conforte les rapatriés et les invite à reconstruire le Temple. Il annonce le Sauveur glorieux attendu par Israël. »*[710]

La gravure illustrant le livre de Zacharie montre le prophète lors de sa prédication. Le texte biblique constitue l'exhortation de Zacharie au peuple et l'annonce de la venue du Sauveur. Dans sa partie droite, l'image présente le prophète : c'est un homme âgé, portant la barbe, au sommet du crâne dégarni. Pieds nus, il est vêtu simplement, d'une tunique et d'un court manteau, dont quelques plis forment des zones d'ombres dans son dos. Vu de trois-quarts dos, occupant toute la hauteur du cadre, il se tient en position de *contrapposto*, les mains levées dans un geste de prédication. La ligne ovale dessinée au-dessus de sa tête constituerait-elle une auréole, dont l'usage est peu utilisé dans l'œuvre, et serait contraire aux convictions réformées de l'artiste ? A sa droite, en arrière-plan, on distingue une procession : il s'agit de la préfiguration, dans un contexte typologique, de l'entrée du Christ à Jérusalem, le jour des Rameaux. Le Christ, monté sur un âne, s'avance entre les processionnaires portant des palmes. La partie ombrée de la nuée, au-dessus de la tête du prophète, constitue le signe de la présence divine.

A gauche, se tiennent les personnages formant la représentation symbolique du peuple d'Israël : prêtres aux longues robes, soldats casqués, habitants en grande discussion, et même un personnage, un mendiant, à genoux au sol.

Des murailles, des tours et un clocheton figurent un décor urbain.

---

[708] D.E.B., p. 1369 : *Zacharie (chapitre 9) décrit la constitution du nouveau peuple fait de Juda et d'Ephaïm, sauvés ensemble, de nouveau rassemblés, ainsi que de tous les exilés enfin libérés. Tous se retrouveront autour d'un Messie humble et pauvre, instaurateur d'un règne pacifique étendu jusqu'aux nations, qui auront été précédemment jugées, châtiées et purifiées.*

[709] REAU, *op. cit.*, p. 386.

[710] GERARD, *op. cit.*, p. 1400, p. 1403.

Gravure 133 : Le prophète Malachie, dernier des petits prophètes.

> *« Le Livre de Malachie*[711] *se présente sous forme d'un dialogue fictif avec un opposant. Il contient six argumentations, comportant chacune une apostrophe du prophète, la réponse de l'auditoire et la réplique*. »[712]

La gravure présente une scène bipartite. Au centre, le prophète Malachie, vu de dos, porte ses pas vers la gauche, en direction d'un homme apportant un agneau pour le sacrifice. Le prophète tend ses bras levés, les mains ouvertes, en direction de celui qui présente l'offrande. Il porte des cheveux longs qui s'étalent sur sa nuque. Vêtu d'un ample manteau aux plis tubulaires, il est pieds nus. Sa tenue est austère, et reflète la modestie du prophète.

Face à lui, un homme seul tient un agneau dans ses bras. Il est vêtu sommairement, ne porte ni chaussures ni couvre-chef. Il pourrait s'agir d'un paysan revenant des champs, d'autant que se dessine derrière lui un paysage dépouillé, présentant l'arche d'un pont au bord du cadre et une esquisse de bâtiments juchés sur une éminence débordant du cadre.

Entre les deux hommes, tel un signal, s'intercalent derrière eux les colonnes d'une construction se prolongeant en décor jusqu'au bord droit. Ces éléments architectoniques constituent à eux seuls la représentation du Temple reconstruit, devant l'entrée duquel se tient un groupe de personnages semblables à des religieux en attente. Ils sont vêtus de longues robes, aux larges manches, comme les bures des religieux et des moines contemporains de l'artiste. L'un porte une longue barbe, un autre un capuchon sur la tête, un autre est coiffé du bonnet conique. Il s'agit bien des prêtres auxquels « Malachie reproche leur négligence dans l'offrande des sacrifices ». Tout à droite, debout au bord du cadre, se tient de profil un personnage immobile, sorte d'admoniteur, vêtu d'une longue robe, qui semble examiner la scène.

Dans un rappel typologique, qui se confirme à la lecture du texte de Fischart, il s'agit bien d'une préfiguration de la venue de Jean le Baptiste, désigné comme précurseur du Christ.

---

[711] D.E.B., p. 783 : *Malachie est le nom donné traditionnellement à un des douze petits prophètes ; auteur du livre qui porte son nom. La tradition juive considère Malachie comme le dernier des prophètes.*
Dans sa prophétie, Malachie évoque Yahvé, qui « reproche aux prêtres leur négligence dans l'offrande des sacrifices ».

[712] REAU, *op. cit.*, p. 383

❖ La fin de l'Ancien Testament.

Fig. *176*. Anonyme, *Portrait d'Ezra le scribe*,[713]
(in « Codex Amiatinus », folio 5r, VII[e] siècle, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana).

[713] Ezra le Scribe (Ezra en hébreu, Esdras en grec et en latin), a restauré la communauté juive de Jérusalem après le retour de l'exil à Babylone en 458 av. J.C. (Livre d'Esdras dans la Bible).

Gravure 134 : Le Cantique des Cantiques.

> *« Le Cantique[714] des Cantiques[715] figure la célébration des noces mystiques de Dieu avec son peuple.[716] Il constitue la relation d'amour entre Yahvé et Israël. Dans la typologie, il représente le mariage du Christ à son Eglise. »*[717]

L'unique gravure illustrant le *Cantique des Cantiques* suit une composition bipartite, présentant, à droite, le roi Salomon, et, à gauche la femme à laquelle s'adresse le poème du roi ; les deux personnages sont séparés par une colonne.

Le roi est vu de face, assis sur un siège. Ce siège est imposant et large : le haut dossier est surmonté d'une tenture plissée, retenue sur le bord droit, débordant du cadre, dont les accoudoirs sont garnis de gros coussins ornés de glands à franges. Le roi est confortablement installé, bras gauche en appui sur l'accoudoir, main droite levée en direction de la femme. Il penche sa tête, couverte d'une couronne, sur le côté, dans une expression de rêverie. Son long manteau royal le couvre en formant de nombreux plis en cascade, tombant largement au sol.

La femme bien-aimée se découvre à gauche, en plan médian, telle une apparition issue d'un rêve : elle avance à petits pas, jambe droite en avant. De sa main gauche, elle tient un livre ouvert, à hauteur de lecture, et dans sa main droite, une torche enflammée, de forme arrondie telle une corne d'abondance. La femme est presque nue, seul un voile couvre ses hanches ; elle est coiffée d'une couronne, et sa tête se détache au centre d'un disque lumineux qui la cerne de ses rayons. Elle avance dans un décor idéalisé, planté d'arbres et de bosquets, où évolue un couple de cervidés (par « les biches de la campagne »).

Une colonne, posée sur un fût formant balustrade, sépare la composition en son milieu. Cette colonne n'est pas sans rappeler la colonne séparant David et Bethsabée (gravure 81), allégorie manifeste du désir charnel du roi pour la femme qui s'approche de lui.

L'intensité lumineuse qui éclaire la femme, diminue progressivement, et relègue le décor autour du roi dans la pénombre.

---

[714] GERARD, *op. cit.*, p. 184 : *Le titre, littéralement traduit de l'hébreu, présente ce livre comme le « Cantique par excellence ». Il est, par sa teneur globale, une œuvre unique en son genre parmi toutes celles qui figurent au canon des Ecrits inspirés. Toutes les versions bibliques respectent la tradition en l'attribuant nominalement à Salomon : l'ouvrage était ainsi voué à « Salomon le sage ».*

[715] D.E.B., p. 238 : *L'attribution du Cantique des Cantiques à Salomon ne saurait être retenue.*

[716] Bible Segond, p. 857 : *La majeure partie du texte est occupé par le dialogue de deux amoureux, exprimé sous une forme poétique tout émaillée d'images champêtres, comme si la joie des amours s'étendait à la nature entière, en une fête de tous les sens. Dans le ruissellement des métaphores scintillent de nombreuses significations symboliques.*

[717] GERARD, *op. cit.*, p. 186.

Gravure 135 : Suzanne surprise dans son bain par les deux vieillards.

> *« L'épisode de Suzanne[718] est parvenu dans une addition apocryphe du Livre de Daniel. Deux vieillards libidineux se glissent à la dérobée dans le verger où se baignait innocemment la chaste Suzanne, épouse du riche Joachim. Ils lui font des propositions déshonnêtes, suivies de menaces. Ses cris les forcent à prendre la fuite. Mais pour se venger de leur déconvenue, ils l'accusent d'avoir forniqué avec un jeune homme sous un arbre de son jardin, et demandent sa condamnation à mort pour adultère. »*[719]
>
> « *Un jeune homme obscur [Daniel], mais animé de l'esprit de Dieu, avait dénoncé la luxure et le crime : la sagesse de Dieu a plus de poids que toute notoriété humaine. »*[720]

Le récit du bain de Suzanne se déroule dans le cadre idyllique d'un luxuriant jardin, tout en exprimant la violence du comportement de deux hommes, qui tentent d'agresser sexuellement une jeune femme.

A droite, Suzanne est assise sur un banc en pierre, au bord d'un bassin dans lequel s'écoule, sur la gauche, l'eau d'une fontaine, de la bouche d'une jarre tenue par une statuette joufflue ; au pied de la jarre, un serpent rappelle symboliquement la présence du Mal. Suzanne est agressée, elle est épouvantée, elle se débat et tente de résister aux assauts violents des deux hommes. Elle est nue et maintient, de sa main droite, une étoffe entre ses cuisses. Derrière elle, un homme penché sur elle a saisi sa main gauche, et pose sa main droite sur le sein de Suzanne. Le deuxième homme, au centre de l'image, le manteau soulevé par son mouvement, se précipite vers la femme et saisit son bras droit, pour lui faire lâcher l'étoffe couvrant sa nudité.

Les deux hommes sont âgés, des « vieillards libidineux », qui profitent de leurs forces conjuguées pour tenter de violer la jeune femme. Scène de violence et d'agression, cet épisode peut être mis en parallèle avec un autre épisode de bain, celui de Bethsabée (gravure 81, II Samuel, **11**). Dans le récit du bain de cette dernière auquel assite, immobile depuis sa terrasse, le roi David, il n'y a aucune violence physique, seulement le désir concupiscent de David symbolisé par la colonne dressée qui le sépare de l'objet de son désir. Dans l'épisode de Suzanne, la violence s'exprime dans les gestes des assaillants, renforcée par le comportement des deux hommes et leur menace de faux témoignage en dénonçant un adultère fictif.

Le thème est repris dans ce vitrail conservé à Lyon (*Fig.177, p.392*). La scène est divisée en deux parties : à droite, Suzanne dévêtue, debout dans un bassins, s'adresse à sa suivante qui lui présente une coupe de fruits. Une auréole surmonte la tête de Suzanne, indiquant par cela la sainteté et la pureté. A gauche, les deux vieillards émergent d'un ensemble végétal en désignant la femme de la main. Le jardin de Suzanne est prolongé par un décor architecturé comprenant

---

[718] D.E.B., p. 1237 : *Le récit n'est conservé qu'en grec ; récit populaire, comme il en existe beaucoup en Orient : un personnage est sauvé dans une situation sans issue, grâce à l'intervention perspicace d'un juge.*
Ce récit ne figure pas dans la Bible Segond. Le texte est tiré de la Bible de Jérusalem.
[719] REAU, *op. cit.*, p. 393.
[720] GERARD, *op. cit.*, p. 1299.

un bâtiment muni d'une ouverture en plein cintre, et d'une grande construction représentant une église.

Tobias Stimmer, gravure 135.

Fig. 177. Anonyme, *Suzanne au bain*,
(verrière figurée, Lyon, Musée des Beaux-Arts).

Fig. 178. Heinrich Aldegrever, *Suzanne au bain*,
(burin, 1555, Paris, Musée des beaux-arts, Petit Palais).[721]

Fig. 179. Heinrich Aldegrever, *Les vieillards accusent Suzanne d'adultère*,
(burin, 1555, Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit-Palais).

[721] Heinrich ALDEGREVER, (1502-1555/61), peintre et graveur allemande de la Renaissance, classé parmi les *petits maîtres allemands*. D'abord influencé par l'iconographie catholique, il adopta les idées de la Réforme. Influencé par Albrecht Dürer, il s'inspira du monogramme du grand maître pour établir le sien.

Les deux illustrations de Heinrich Aldegrever représentent deux épisodes du thème de Suzanne. Suzanne a renvoyé ses suivantes, elle est seule, assise sur la margelle du bassin (*Fig. 178, p.393*), dans la partie gauche de l'image. Elle est représentée nue, en femme opulente occupée à sa toilette. Les deux vieillards figurent en arrière dans le jardin, sous un grand arbre (celui qui sera évoqué par le prophète Daniel), et semblent se concerter en vue d'agresser la jeune femme. Un cartouche est posé contre le bassin, mentionnant la signature de l'artiste, sur le modèle de la signature de Dürer. Un deuxième épisode de l'histoire de Suzanne s'inscrit à la suite (*Fig. 179, p.393*). Les deux vieillards, éconduits par la chaste Suzanne, cherchent à se venger en accusant celle-ci, prétendant l'avoir surprise dans le jardin en compagnie d'un jeune homme. Il s'agit en fait de la dénonciation calomnieuse d'un crime d'adultère. L'issue de cet épisode sera consacrée par l'innocence reconnue de Suzanne, grâce à l'intervention du Jeune prophète Daniel.

La version réalisée par Le Tintoret[722] place Suzanne à droite de l'image, assise sur la margelle du bassin, nue, un pied trempant dans l'eau (*Fig. 180*). A ses côtés, les produits nécessaires à sa toilette sont disposés devant le miroir qui en renvoie le reflet, et dans lequel se contemple la jeune femme. A gauche, une haie fleurie forme un écran avec jardin, et dissimule les deux vieillards à la vue de la baigneuse. Ceux-ci semblent surgir à chaque extrémité de la haie, et pénètrent dans l'espace de l'intimité féminine.

Fig. 180. Le Tintoret, *Suzanne et les vieillards,*
(huile sur toile, 1555, 147 x 194 cm, Vienne, Musée d'Histoire de l'Art).

[722] Le Tintoret, Jacopo Robusti, dit Tintoretto, (1518 – 1594), peintre vénitien, associé au mouvement artistique de l'école vénitienne.

Le thème de Suzanne a été une source d'inspiration fréquente pour les graveurs au XVI[e] siècle. On peut relever ainsi les exemples de l'Ecole Flamande, proposés par Jan Baptist Collaert ou Jacob Jordaens (*Fig.181* et *182, p.395*). Dans ces deux versions du thème, les vieillards pénètrent dans l'espace intime de Suzanne (chez Jordaens, dans un décor architecturé, le premier homme passe sa jambe par-dessus la margelle) et se saisissent de la jeune femme (chez Collaert), placés sous l'arbre, devant un décor urbain à peine séparé du jardin par une balustrade.

Fig. 181. Jan Baptist Collaert, *Suzanne au bain agressée par les vieillards*,
(burin, fin XVIe s.,19,6 x 26,1 cm, Bibliothèque Municipale de Lyon).[723]

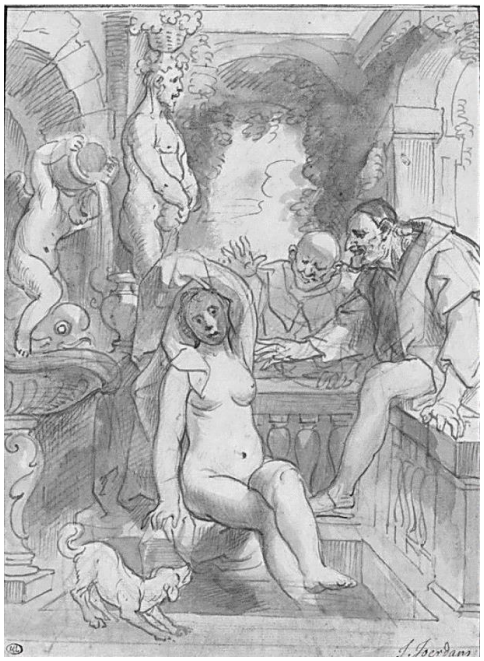


Fig. 182. Jacob Jordaens, *Suzanne au bain surprise par les deux vieillards*,
(mine de plomb, plume, sanguine, encre brune, 1553-1556, 24 x 17,5 cm, Paris, Musée du Louvre).[724]

[723] Jan-Baptist COLLAERT, (Anvers, 1561/1562 - 1620), graveur flamand actif à Anvers.
[724] Jacob JORDAENS, (Anvers, 1593 - 1678), peintre et graveur de l'Ecole Flamande, Anvers.

Gravure 136 : Le sacrilège et le châtiment d'Héliodore.

> *« Héliodore était un général du roi de Syrie Selenkos, qui l'envoya à Jérusalem pour razzier les trésors du Temple. Malgré les supplications du grand-prêtre, il pénétra de force dans le sanctuaire. Mais, au moment où il se préparait à emporter son butin, Yahvé lança à ses trousses un cavalier céleste en armure d'or qui le renversa sous les sabots de son cheval blanc, et deux anges qui le fustigèrent avec des verges, jusqu'à ce qu'il perdît connaissance. »*[725]

> *« Le second livre des Macchabées rapporte, en d'éblouissantes images, l'intervention divine qui punit alors le sacrilège : apparaît alors un cavalier splendide, comme revêtu d'une armure d'or ; il cabre sa monture face à Héliodore, tandis que deux jeunes hommes, en qui l'on devine des anges, administrent à celui-ci une volée de coups et le laissent expirant. »*[726]

L'épisode du châtiment d'Héliodore constitue le dernier épisode de l'Ancien Testament illustré par Stimmer. Signe de la colère divine et du châtiment du sacrilège, l'illustration du récit présente une scène pleine de mouvement, où s'exprime toute la violence du châtiment.

A gauche, occupant la moitié de l'image, le cavalier céleste sur son cheval cabré est vu de profil. Richement paré, vêtu tel un général de l'Antiquité romaine, le cavalier maintient la bride de son cheval de la main droite, brandissant une arme de son autre main. Son manteau flotte au vent derrière lui. Du cheval cabré, en appui sur ses postérieurs, se dégage un sentiment de force animale ; de ses antérieurs, il s'apprête à piétiner l'homme au sol. Celui-ci, revêtu de son armure, a été jeté au sol par la violence du choc. A genoux, bras gauche en avant, il tente de se dégager des assauts des deux anges.

Les anges sont en pleine excitation, fustigeant de leurs verges leur victime. Les anges sont représentés en mouvement, les bras levés dans l'administration du châtiment divin. Le premier, à droite, est vu de dos, le second est de face, au centre de l'image. Présentant l'aspect et l'allure de jeunes gens vigoureux, leurs ailes déployées dans le dos, ils sont tous deux vêtus de longues robes dont les plis entourent leur corps.

La scène s'inscrit dans un décor architecturé représentant l'intérieur du Temple, comportant piliers et colonnes, et dont les lignes de carrelage au sol se dirigent vers le groupe de Juifs, précédés du grand-prêtre, qui apparaissent dans l'ouverture décentrée au fond du décor. Le mouvement du premier-plan et la violence du châtiment d'Héliodore contrastent avec l'immobilité et la sidération du grand-prêtre et de ses fidèles.

Dans sa version Stimmer place les éléments du thème : le cavalier céleste a jeté Héliodore au sol, celui-ci est battu par les deux anges, tandis que la procession du grand-prêtre s'est immobilisée en arrière-plan. Ces éléments sont repris dans les œuvres présentées, avec des changements de décor et une multiplication des personnages. Raphaël (*Fig.183*) place la scène

[725] REAU, *op. cit.*, p. 307.
[726] GERARD, *op. cit.*, p. 510.

dans un décor grandiose, regroupant les personnages dans une agitation au centre de la composition. Les personnages surnaturels sont placés ensemble à gauche, les anges flottant au-dessus du sol.

Dans un exercice de perspective, présentant un décor mêlant piliers, colonnes, voute et enchaînement de tentures, Bertholet Flemalle (*Fig.184, p.398*) place les protagonistes au centre de l'image : Héliodore a été jeté au sol, et les trois personnages célestes semblent tournoyer autour de lui, pendant que les hommes de la suite du général syrien s'enfuient à l'arrière-plan dans une agitation désordonnée.

Tobias Stimmer, figure 136.

Fig. 183. Raphaël*, Le châtiment d'Héliodore*,
(détail de la fresque, 1511-1512, Vatican, chambre d'Héliodore).

Fig. 184. Bertholet Flemalle, *Héliodore chassé du Temple*,
(huile sur toile,1650-1660, 146 x 174 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).[727]

Fig. 185. Orazio Talami, *Héliodore expulsé du Temple*,
(huile sur toile, c.1680, 100 x 67 cm, coll. particulière).[729]

[727] Berthelot FLEMALLE, ou FLEMAEL, (Liège, 1614-1675), peintre liégeois d'histoire, de mythologie et de portraits.

[729] Orazio TALAMI, (Bologne 1624 – 1705), peintre italien baroque actif dans sa ville natale.

Fig. 186. Pietro Antonio Martini (graveur) d'après Francesco Solimena, *Héliodore battu par les anges*, (eau-forte et burin, 1777, 25 x 33,8 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire).[730]

La tradition iconographique du thème d'Héliodore se poursuit à l'époque baroque, tout en conservant les personnages initiaux de l'épisode. Dans le flamboiement de ces œuvres, de nombreux personnages sont ajoutés, et les scènes s'inscrivent dans des décors architecturaux amplifiés. L'œuvre de Talami (*Fig.185, p.398*) inscrit la séparation du monde terrestre, où Héliodore est jeté au sol, du monde céleste, annoncé par un groupe de *putti*, auquel semble mener l'escalier d'où sont descendus le cavalier et les anges. Les jeux d'ombres et de lumière font ressortir la terreur des soldats qui tentent de s'enfuir pour échapper à la vengeance divine.

Reprise d'après une toile de Solimena (conservée au Musée du Louvre) et d'après la contre-façade de l'église du *Gesu Nuovo* à Naples, la gravure de Martini (*Fig.186*) accentue la répartition des personnages au sein de la composition. La séparation du monde terrestre et du monde céleste, situés tous deux au premier plan, rejette les multiples personnages jusqu'au fond du décor, en vagues successives. Le groupe d'anges, symbolisant la présence divine, semble chevaucher les nuages, et une nuée assure un lien visuel entre la terre et le ciel. Le décor, qui paraît grandiose, est esquissé par un jeu d'ombres qui participent à établir une perspective de la composition.

❖ Le Nouveau Testament.

[730] Francesco SOLIMENA, dit l'abbé Ciccio, (Serino, 1657 – Naples, 1747), peintre d'histoire et de thèmes religieux du baroque napolitain.

Le Nouveau Testament commence par les évangiles, qui racontent une histoire de Jésus. La narration fournit l'essentiel des « Evangiles ».

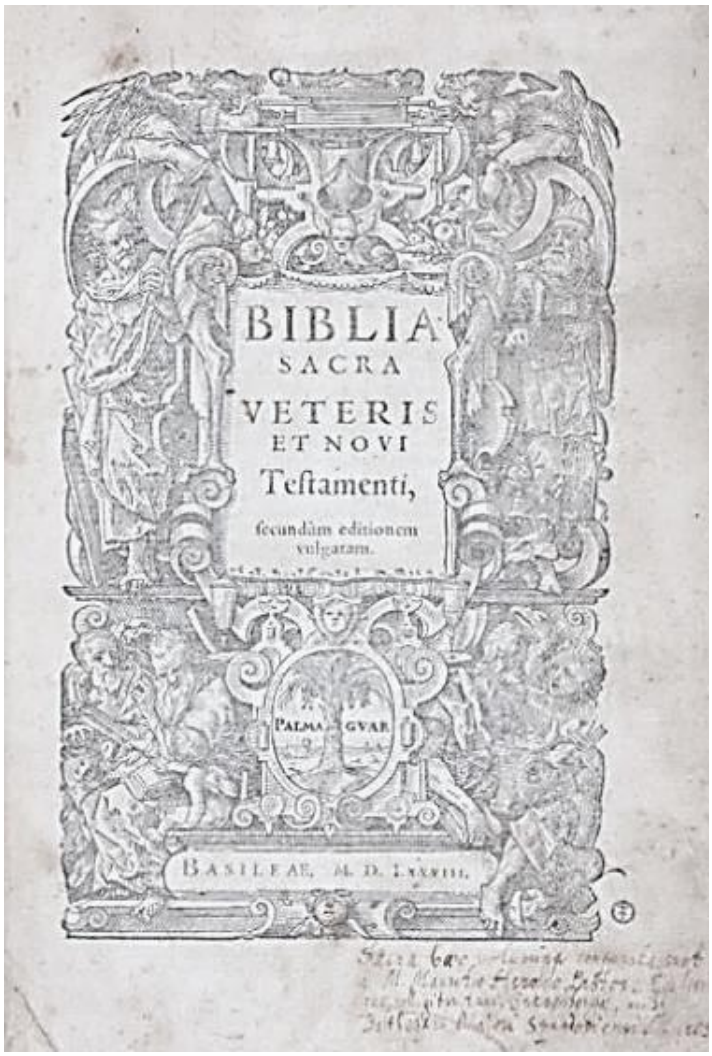


Fig. 187. Tobias Stimmer, Frontispice de la « Biblia Sacra, Veteris et Novi Testamenti », (1587, in-8vo, chez Thomas Gwarin à Bâle, Strasbourg, B.N.U.S.).

Gravure 137 : Matthieu, le premier évangéliste, rédige le chapitre de la Nativité.

> *« Un Juif qui s'adresse d'abord aux Juifs. »* Matthieu,[731] *l'auteur de ce livre, est un Juif, qui écrit d'abord pour les Juifs, convertis ou à convertir… Le contenu du premier évangile révèle une communion culturelle entre son auteur et ses premiers destinataires. C'est le Messie inaugurant son Royaume que Matthieu montre avant tout dans le Christ Jésus dont la qualité et la mission se devinent dès sa naissance et son enfance… Ainsi celui qui sera dit « Fils de Dieu » réalise-t-il les prophéties qui annoncent le Roi-Sauveur. Il est par Joseph, son père légal, « Fils de David », et donc « Fils d'Abraham » ; ce qu'établit la généalogie retenue. »*[732]

La gravure représente une scène statique, Matthieu[733] écrivant son évangile sous la dictée d'un ange. L'apôtre occupe la partie gauche de la composition, assis sur un banc, le pied droit en avant posé sur une surprenante colonne couchée au sol et s'étirant à droite, hors du cadre. C'est un homme âgé, chauve, à la longue barbe ; il est concentré sur son ouvrage, la plume à la main, au-dessus d'un grand livre ouvert. Son manteau tombe en plis fournis autour de son corps, laissant sa jambe droite découverte. Il tourne la tête vers l'ange qui lui dicte le texte par-dessus son épaule. L'ange, attribut de Matthieu, est ici représenté sous la forme d'un *putti* joufflu, aux cheveux bouclés.[734] Un décor de piliers et de pilastres s'estompant dans la pénombre sépare l'évangéliste de la scène de la naissance du Christ, représentée à droite. Cette Nativité montre la Vierge Marie à genoux, en position de prière, face à l'Enfant couché dans la crèche, accompagnés du bœuf et de l'âne. Au-dessus d'eux, vole la colombe du Saint-Esprit, au centre d'un disque lumineux, rappelant la composition du même épisode présent dans la gravure 127 (prophétie de Michée). « Lorsque l'enfant paraît à Bethléem, Matthieu rappelle par une citation d'Esaïe quel doit être son nom : *Emmanuel, ce qui se traduit : Dieu avec nous.* »[735]

---

[731] D.E.B., p. 809 : *Matthieu est l'auteur du premier évangile et l'un des douze apôtres de Jésus. Il composa son évangile « chez les Hébreux, dans leur propre langue ». Son emblème iconographique est l'homme, car son évangile débute par la généalogie humaine de Jésus.*

[732] GERARD, *op. cit.*, p. 895-896.

[733] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 208 : *Nommé Lévi par Luc, et Lévi, fils d'Alphée, par Marc, Matthieu passe traditionnellement pour être l'auteur du premier des Evangiles. Avant sa vocation, il exerce à Capharnaüm le métier de publicain, de percepteur de taxes et impôts.*

[734] STOLBERG, *Tobias Stimmer – Sein Leben und seine Werke*, p. 29: *In der Darstellung des* Putto*, der schon früh in die nordische Kunst eindrang und gleichsam ein Symbol der Renaissance wurde, ist Stimmer recht glücklich und bringt ihn auch so ziemlich auf allen Visierungen.*

[735] Esaïe, **7**, 13-14 : *Esaïe dit alors : Ecoutez, je vous prie, maison de David ! Ne vous suffit-il pas de lasser la patience des hommes, que vous lassiez encore celle de mon Dieu ? C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe : la jeune fille est enceinte, elle mettra au monde un fils et l'appellera du nom d'Immanou-El (« Dieu est avec nous »).*

Gravure 138 : Parabole du semeur.

> *« Jésus parle à l'avant d'une barque à la foule qui se presse sur le rivage du lac de Génésareth. Le semeur est Jésus lui-même, que les Juifs ne veulent pas entendre, mais qui fera fructifier la parole de vie chez les Gentils. »*[736]

> *« La parabole*[737] *du semeur : Il s'agit des sorts divers que subit le grain semé par le semeur, selon la qualité du sol où il tombe. Certains grains sont déposés le long du chemin ; ils sont aussitôt piétinés et dévorés par les oiseaux avant même d'avoir pris racine. D'autres atterrissent sur les rocailles ; ceux-là n'ont pas assez de terre et manquent d'humidité ; ils lèvent, mais ne prennent pas racine et sont rapidement brûlés par le soleil. D'autres encore tombent dans les épines et celles-ci, qui poussent plus dru, les étouffent. Enfin, une partie des grains aboutissent sur la bonne terre, prennent racine, lèvent, deviennent une plante qui donne du fruit. »*[738]

L'enseignement du Christ, répandu sous forme de paraboles,[739] est repris dans les évangiles de Matthieu, Marc et Luc dans la parabole du semeur.

Le semeur, représentant peut-être ici les traits supposés de Jésus, tel que pouvait l'identifier l'artiste, occupe le centre de l'image, dans un décor champêtre. Le semeur avance dans son champ, jetant les grains par poignées de sa main gauche. De la main droite, il soutient le sac de semence accroché à son épaule. Le mouvement est ample, les pas sont espacés ; le vent gonfle la longue tunique plissée du semeur, et disperse les grains.

Les étapes du grain semé, telles que décrites dans la parabole, sont réunies, condensées dans une scène unique. Au premier-plan, à gauche, les oiseaux picorent les grains tombés au bord du chemin. A droite, quelques épis ont levé et dessèchent ; des épines étouffent d'autres pousses. Autour du semeur, les grains tombés dans la bonne terre sont recouverts ; ces grains germeront et donneront du fruit.

En arrière du semeur, se dévoile un paysage campagnard, comportant quelques arbres secoués par le vent, et, en arrière-plan, un autre semeur est représenté dans le même geste.

---

[736] REAU, *op. cit.*, p. 341.

[737] D.E.B., p. 970 : *La parabole a un message simple : elle exprime la joie et la certitude, malgré les difficultés, de la venue du Royaume où se manifeste surtout la générosité de Dieu et provoque l'homme à répondre à cette générosité, à prendre des risques pour le Royaume, à réaliser l'imminence de sa venue.*

[738] GERARD, *op. cit.*, p. 1263.

[739] LACOSTE, *op. cit.*, p. 1024-1045 : *Les paraboles constituent une des expressions les plus caractéristiques de la prédication du Jésus historique. Selon les paraboles de Jésus, Dieu advient de façon cachée et inattendue dans le quotidien.*

Gravure 139 : Jésus chasse les marchands du temple.

> *« Jésus, entrant dans le Temple, s'irrite contre les boutiquiers et changeurs qui profanaient le sanctuaire. Leurs tréteaux encombraient l'enceinte sacrée. Des tables étaient dressées pour le change de la monnaie. On y vendait des colombes pour les offrandes des pauvres, des moutons et des bœufs pour les sacrifices des riches… Jésus interpelle avec colère les profanateurs, qui transforment la maison de prière dont parle Isaïe en caverne de voleurs. Il brandit un fouet de cordes, renverse les tables des marchands et les étaux des changeurs qui battent précipitamment en retraite et se dispersent comme une volée de corbeaux. »*[740]

La gravure s'attache à présenter le Christ en train de chasser les marchands du Temple. Il est en pleine action, des tables sont renversées au sol. Il poursuit en menaçant les marchands de son fouet. Ceux-ci ramassent leurs étalages, tout en perdant une partie de leur « pacotille » (le terme allemand employé dans le texte est « Grempel »), répandue au sol. L'Evangile semble indiquer que l'action du Christ s'étendra, et qu'il purifiera ainsi le Temple, « maison de mon Père ».

La composition de la scène montre le Christ au centre de la scène. Il a renversé une table et brandit un fouet improvisé à partir de quelques cordes. Au premier-plan, un homme, à genoux, lève le bras pour se protéger, tout en tentant de sauver sa marchandise dans un coffre ouvert devant lui. Les autres marchands, à droite et à gauche de l'image, saisissent leurs effets et se dispersent. En arrière-plan, deux personnages, des prêtres d'après le récit biblique, la tête couverte, regardent la scène en s'offusquant. Au jour des Rameaux, Jésus pénètre dans le Temple par la porte de Suse, sur la façade est. Il trouve les marchands et les changeurs installés dans le portique sud[741]. « Ceux qui l'entourent cherchent à esquiver les coups, d'autres s'enfuient vers la porte, chassant devant eux les animaux, et renversant tables et bancs dans le tumulte général. [742] Fuite, bruits des ailes des colombes qui s'envolent, des aboiements des chiens, panique dans le Temple face au Christ brandissant son fouet ».[743]

Cette scène violente est préfigurée dans l'Ancien Testament par le châtiment d'Héliodore, expulsée par le cavalier (ou les anges) du Temple de Jérusalem[744]. La typologie rappelle également l'épisode de Moïse brisant les Tables de la Loi, et s'appuie sur la prophétie d'Isaïe[745]. La théologie de la Réforme reprend cet épisode pour justifier la lutte contre le trafic des Indulgences.[746]

---

[740] REAU, *op. cit.*, p. 401.
[741] GERARD, *op. cit.*, p. 1322.
[742] HALL, *op. cit.*, p. 378.
[743] REAU, *op. cit.*, tome II, 2, p. 403.
[744] Gravure 136.
[745] *Livre d'Isaïe*, **56**, 7.
[746] REAU, *op. cit.*, p. 402 : *Dans cet exploit, les théologiens de la Réforme se plurent à reconnaître le symbole des efforts de Luther pour épurer la religion catholique, polluée par le trafic des Indulgences.*

Gravure 140 : L'évangéliste Marc rédige son Evangile.

> *« L'évangile de Marc*[747] *est le deuxième livre du Nouveau Testament, le plus ancien des évangiles. On reconnaît parfaitement les quatre parties du plan d'ensemble emprunté à la prédication de Pierre. La première, très brève, évoque la préparation du ministère public de Jésus. La seconde traite de ce ministère exercé en Galilée ou à partir de la Galilée. La troisième de la « montée » vers Jérusalem. La dernière enfin du ministère à Jérusalem, couronné par la Passion et la Résurrection. »*[748]

L'évangéliste Marc[749] occupe le centre de l'image : il est assis sur un siège à base cylindrique (peut-être un fût de colonne), son écritoire sur les genoux. Il paraît jeune, porte de longs cheveux tombant sur ses épaules. Un ample vêtement, manteau ou toge, entoure son corps, laissant dénudée sa jambe droite, posée sur un coussin. Penché en avant, il est concentré sur la rédaction de son texte.

Dans le quart inférieur droit est couché un lion, attribut de Marc. Le lion est paisiblement installé, tournée vers le cadre de l'image ; sa forte crinière crée une zone d'ombre sur sa face. Un décor architecturé sert de cadre à cette scène de copiste : deux énormes colonnes (semblables à un rappel au *Retable Pesaro* de Titien), débordant du cadre vers le haut, séparent Marc de l'espace situé derrière lui. Une suite de piliers et d'arcs en plein cintre ferment le décor.

Fig.188. Paul Maupin, *Saint-Marc*, (dessin, 1516, gravure par Jacques Stella (1596-1657), Lyon, Bibliothèque Municipale).

[747] D.E.B., p. 798 : *Marc, auteur du deuxième évangile. La tradition le désigne comme un disciple de Pierre et son interprète authentique. Son emblème iconographique est le lion, animal des steppes désertiques, car son évangile commence par la prédication de Jean-Baptiste au désert… Selon la tradition, Marc a écrit son évangile à Rome (donc en latin).*

[748] GERARD, *op. cit.*, p. 867.

[749] SOUCHET-DUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 197 : *Les Actes des Apôtres le désignent sous le nom de Jean, Marc étant son surnom romain. Il compose le second Evangile, le plus court des quatre, à la demande des Romains. Il passe pour avoir été le disciple préféré et le porte-parole de Pierre, qui l'appelle son fils. Fidèle compagnon de Pierre, il a été effectivement son fils spirituel. Une tradition veut qu'il ait écrit son Evangile sous la dictée de Pierre.*

Gravure 141 : L'évangéliste Luc rédige son Evangile.

> *« L'évangile selon Luc est le premier volet d'une œuvre plus vaste, qui se poursuit avec le livre des Actes des Apôtres. »*[750]

> *« Luc,*[751] *Juif hellénisé, né à Antioche (Syrie), a été converti par Saint Paul, qu'il accompagna en Grèce et en Italie. Il est l'auteur du troisième évangile, également l'auteur principal des « Actes*[752] *des Apôtres ». »*[753]

L'évangéliste Luc[754] est représenté en homme massif, occupant le centre de la composition. Il est vu de face, le visage grave portant une courte barbe, quelques cheveux bouclés sur le crâne, plongé dans la rédaction de l'évangile des *Gentils* (des « non-juifs »). Il est appuyé à sa table couverte d'une lourde nappe frangée, le livre ouvert et la plume à la main. Au second plan à droite, un bœuf (ou taureau), attribut de Luc, est couché sur le flanc, la tête dirigée vers le spectateur ; il arbore de grandes cornes effilées, et semble ruminer paisiblement. Luc est installé dans un décor d'habitation, présentant une fenêtre à croisillons à gauche, qui diffuse la lumière qui se déverse par la fenêtre et créé des contrastes d'ombres accentués sur la gauche de l'évangéliste. Comme Matthieu et Marc, Luc est représenté la jambe droite dénudée, étendue en avant.

Fig. 189. Tobias Stimmer, *Saint Luc*
(gravure sur bois, c.1560-1580, coll. part.).

[750] Bible Segond, p. 1330.

[751] D.E.B., p. 768 : *Luc est l'auteur du troisième évangile et des Actes ; son emblème iconographique est le taureau, l'animal des sacrifices, car son évangile débute par l'évocation du prêtre Zacharie officiant au Temple de Jérusalem. Païen d'origine, Luc s'adresse à des chrétiens venus du paganisme, probablement des Grecs, soumis à Rome ; il rédige son œuvre en historien croyant, s'efforçant de faire ressortir le sens des événements plutôt que de les décrire avec une exactitude formelle.*

[752] D.E.B., p. 12 : *Considéré depuis le II^e^ siècle comme la seconde partie de l'œuvre de Luc, le livre intitulé « Actes des Apôtres » rapporte la geste des premiers témoins de l'Eglise du Christ… Le livre des Actes montre comment les « actes et enseignements » de Jésus sont continués par l'activité des douze apôtres, puis par celle des disciples de la deuxième génération dans le sillage des Sept autour de Paul et de ses compagnons.*

[753] REAU, *op. cit.*, p. 829.

[754] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 190 : *La tradition identifie en un seul personnage l'auteur du troisième Evangile, celui des Actes des Apôtres, et le compagnon de Paul, « Luc le médecin ». Une légende du VI^e^ siècle présente Luc comme l'auteur d'une série d'icônes de la Vierge. Luc est le patron de la corporation des peintres depuis le XV^e^ siècle. Il est aussi le patron des médecins.*

Gravure 142 : L'évangéliste Jean à Patmos.

> *« L'évangile de Jean est le quatrième des évangiles*[755]*, le plus tardif. Il contient trois parties à la suite du prologue : la première traite surtout de la révélation offerte à tous les hommes de bonne volonté, et couvre toute la période de la vie du Christ qui va du témoignage de Jean-Baptiste jusqu'à la Dernière Cène ; la seconde concerne principalement la préparation des apôtres à leur mission évangélique ; la troisième et dernière partie est consacrée à la Passion et à la Résurrection du Sauveur. »*[756]

Jean,[757] le quatrième évangéliste, est représenté, comme les trois autres évangélistes, dans son œuvre de rédaction, relatant la vie et les enseignements du Christ. S'agit-il du quatrième Evangile, rédigé à Ephèse à son retour d'exil d'après la tradition, ou de l'Apocalypse, rédigé, également selon certaines traditions, durant son exil sur l'île de Patmos (en Mer Egée, non loin d'Ephèse) ? Le décor qui entoure Jean permet d'opter pour un paysage insulaire, la mer occupant tout l'arrière-plan jusqu'à la ligne d'horizon.

Jean est assis au centre de la composition (voir également *Fig.190, p.409)*. Il regarde en direction du paysage lointain, derrière lui. Il est représenté en homme jeune, aux cheveux bouclés. Un manteau (ou une toge) couvre son corps en de multiples plis formant des cascades jusqu'au sol. Ses deux jambes sont découvertes, la jambe gauche posée sur une pierre, afin de relever le genou sur lequel est posé le livre qu'il rédige. Jean est absorbé dans sa rédaction, et pourtant une pensée, un bruit peut-être, lui a fait tourner la tête. A côté de lui, à droite, un aigle de grande taille déploie ses ailes. Attribut de Jean, l'aigle l'accompagne dans son exil. Jean est installé sous les branches d'un arbre qui définit des zones d'ombre à la gauche du personnage, marquées par les tailles serrées, tandis que les rayons du soleil, tombant de l'angle supérieur gauche, projettent leur lumière sur la droite de l'évangéliste et sur la surface de la mer.

---

[755] D.E.B., p. 653 : *Suivant une tradition, après le concile de Jérusalem en 49, Jean aurait quitté cette ville avec la Vierge Marie que Jésus lui avait confiée, pour se fixer à Ephèse…Exilé ensuite à l'île de Patmos sous l'empereur Domitien, il y aurait écrit l'Apocalypse… De retour à Ephèse, il y aurait alors écrit l'évangile et trois épitres.*

[756] GERARD, *op. cit.*, p. 589.

[757] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 163 : *Jean apparaît dans différentes scènes du Nouveau Testament. Lors de la Pêche miraculeuse sur le lac de Génésareth, il suit Jésus avec Jacques et Simon-Pierre. Il assiste à la Transfiguration sur le mont Thabor. Il est près de Jésus au mont des Oliviers. Lors de la Cène, il a la tête reposant sur la poitrine du Christ. Au pied de la Croix, il soutient dans ses bras la Vierge pâmée. Après la dispersion des apôtres, il part pour l'Asie et se fixe à Ephèse, où Marie le suit. Exilé à l'île de Patmos sous le règne de Domitien, il y rédige l'Apocalypse. A la faveur d'une amnistie, il retourne à Ephèse, et y compose son Evangile.*

Fig. 190. Domenico Ghirlandaio,
Saint Jean l'évangéliste à Patmos,
(tempera sur bois, 1480-1485, diamètre 76 cm,
Budapest, Musée des Beaux-Arts).

Gravure 143 : Paul sur le chemin de Damas.

Né juif, mais citoyen romain par son père, Saul se rend à Damas pour y mener la persécution contre les premiers chrétiens. En chemin, il tombe de cheval, jeté au sol par une force surnaturelle. Il est aveuglé par une clarté intense venue du ciel. Le Christ lui apparaît dans cette clarté, et sa voix lui crie : « Saul, pourquoi me persécutes-tu ? » Saul gît à terre, frappé de stupeur. Ses compagnons le conduisent à Damas, où il retrouvera la vue grâce à l'imposition des mains d'Ananias, et il sera baptisé.[758]

> *« La première persécution des chrétiens ayant entraîné l'exode de bon nombre d'entre eux dans le monde des Gentils, notamment à Antioche et à Damas, c'est vers cette dernière ville que Paul sollicite du grand-prêtre l'autorisation de se diriger pour arrêter les disciples qu'il y trouverait. »*[759]

L'illustration présente la chute de Paul, le cheval cabré et Paul jeté à terre, représentation conforme à la tradition iconographique. Portant la cuirasse de soldat romain, il occupe le devant de la scène. Paul paraît imposant à l'avant-plan, alors qu'il est décrit de petite taille (il se dit lui-même *l'avorton*). Derrière lui, le cheval cabré est retenu par un compagnon. D'autres chevaux se dispersent en plusieurs directions, montés par leurs cavaliers. Une troupe d'hommes en armes, portant lances et boucliers, poursuit sa route, se dirigeant vers les murailles de Damas, visibles en arrière-plan central. Le Christ surgit dans un nuage, au centre de la partie supérieure de la gravure. Deux rayons lumineux partant du ciel frappent les yeux de Paul, qui en reste aveuglé.

Paul est tombé, à cet instant précis, de son cheval effrayé, qui se cabre à côté de lui. Etendu au sol, il s'appuie sur son bras gauche, comme s'il voulait amortir sa chute ou tenter de se relever. Les personnages autour de Paul sont en plein mouvement, retenant le cheval cabré ou s'enfuyant à la suite de l'intervention divine. A cet instant, apparaît le Christ dans le ciel, au-dessus d'une nuée. La tension dramatique du récit retombe l'instant d'après par l'aveuglement de Paul, incapable de se relever et de se diriger seul sans l'aide de ses compagnons.

L'élément central de cet épisode est la chute de Paul. Le cavalier tombé au sol symbolise l'orgueil au Moyen-âge[760]. La chute fait passer le cavalier de l'orgueil à l'humilité, voire à l'humiliation. Les deux rayons lumineux qui frappent Paul le marqueront, accompagnés de la formule de la révélation : « Je suis Jésus que tu persécutes ». Ces deux traits sont à l'origine de la doctrine du corps mystique du Christ[761]. Le sommet de l'image est dans la lumière, alors que

[758] Actes, **9**, 10-19
[759] GERARD, *op. cit.*, p. 1064.
[760] HALL, *op. cit.*, p. 298.
[761] GERARD, *op. cit.*, p. 1065.

Paul, au sol, est tombé dans l'ombre.[762] L'épisode de Paul sur le chemin de Damas[763] figure dans la *Légende Dorée*, de Jacques de Voragine, à la date du 25 février : « La conversion de Paul revêt un caractère miraculeux. Dieu a révélé que de son plus cruel persécuteur, il pouvait faire son plus fidèle prédicateur. »

Tobias Stimmer, figure 143.

Fig. 191. Maître de Jean Rolin, Maître de Dunois, *La conversion de saint Paul*,
(miniature sur parchemin, in « Livre d'Heures de Simon de Varie », 1455, 5,5 x 3,5 cm,
Bibliothèque Royale des Pays-Bas).

[762] ARASSE, Daniel, TÖNNESMANN, Andreas, *La Renaissance Maniériste*, p. 30 : *le thème de la conversion de Saint-Paul devient à partir des années 1530 l'occasion d'une accumulation de figures entremêlées dans une tourbillon presque cosmique. C'est le triomphe de la virtuosité maniériste.*

[763] D.E.B., p. 989-990 : *La « conversion de Saint Paul » est l'appellation traditionnelle de la rencontre de Paul avec Jésus sur le chemin de Damas. Jeune encore, mais pharisien intolérant, il « persécutait l'Eglise de Dieu », faisait mettre en prison et flageller les chrétiens qu'il essayait de faire abjurer. Il était farouchement partisan des « traditions de ses pères », et, pensait-il, de Dieu.*

L'épisode de la conversion de Saint-Paul sur le chemin de Damas propose de nombreuses occurrences. Dès le Moyen-Âge, le thème est représenté sous forme de miniature, dont celle du « Livre d'Heures de Simon de Varie » (*Fig. 191, p.409*). Saint-Paul tombe de son cheval, précipité au sol. A l'instar des soldats de sa troupe, il est vêtu d'une armure, et une auréole désigne sa future sainteté. Au sommet de l'image, le Christ est représenté à l'intérieur de ce qui ressemble à une ouverture dans le paysage céleste, et les rayons qui en émanent frappent l'homme gisant au sol.

La version de Jehan Fouquet, également une miniature, (*Fig. 192*) illustre le « Livre d'Heures d'Etienne Chevalier ». Au centre, au croisement des diagonales de la miniature, le cheval de Saint-Paul est au sol, le cavalier, couché sur l'encolure, s'agrippe à sa monture. Donnant la direction de la marche du groupe armé, les cavaliers entrant dans l'image par la gauche sont vus de face, alors que ceux qui poursuivent vers la droite sont vus de dos. La dimension des personnages va en se réduisant, marquant ainsi l'éloignement. Au centre supérieur de la composition figure le visage du Christ qui s'adresse au cavalier à terre. Ce visage est entouré d'un halo plus foncé et de rayons dorés, dont un rayon central qui descend jusqu'à Saint-Paul. Au loin, un paysage urbain s'installe en fond de décor.

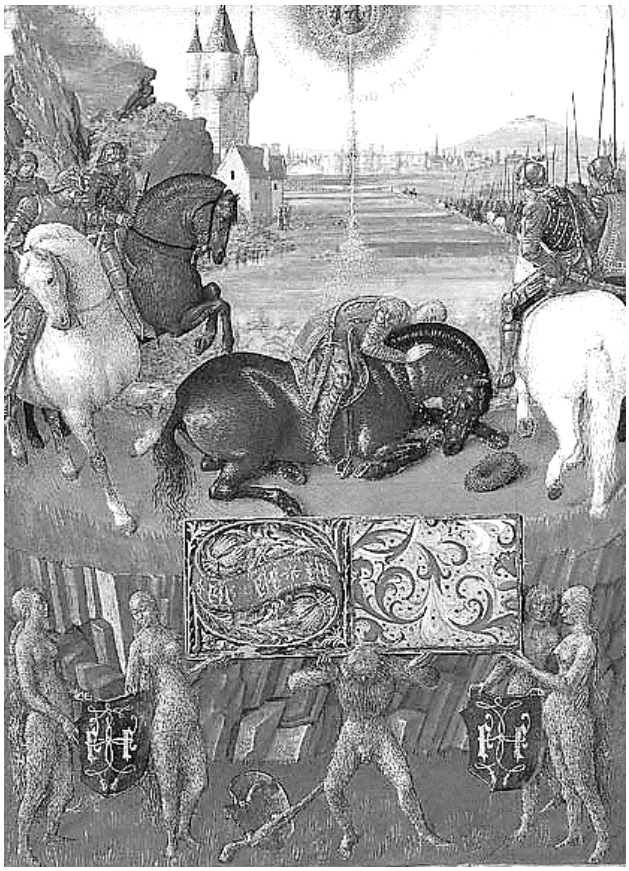


Fig. 192. Jehan Fouquet, *Saint Paul sur la route de Damas*,
(miniature sur parchemin, in « Livre d'Heures d'Etienne Chevalier », 1452-1460,
16,5 x 12 cm, Chantilly, Musée Condé).

Fig. 193. Albrecht Dürer, *Conversion de saint Paul*,
(gravure sur bois, 1495, 29,5 x 21,7 cm, coll. particulière).

Le thème de Saint-Paul sur le chemin de Damas inspiré nombre de graveurs à la Renaissance. Albrecht Dürer a produit cette version (*Fig.193*), qui présente le cavalier encore assis sur son cheval renversé au sol. La composition est limitée aux éléments essentiels du récit, et seuls deux personnages sont visibles, un cavalier vu de dos à droite, un autre cavalier jeté au sol à gauche, de part et d'autre de Saint-Paul, dont le large manteau s'étale autour de lui, comme soufflé par le vent. Une diagonale partant du bas, à gauche, mène à la vision céleste en haut, à droite, passant par le visage du personnage central. En arrière du groupe, un château-fort médiéval, érigé sur un promontoire, domine le paysage. Le fond du décor, à droite, présente le paysage paisible d'un lac alpin entouré de montagnes.

La tension dramatique de l'épisode s'exprime fortement à travers la gravure de Hans Baldung Grien (*Fig.194, p.412*). Les tailles de la gravure couvrent presque l'ensemble de la surface de l'illustration. Les tailles émanant du sommet gauche enveloppent l'équipage des trois chevaux jetés à terre. Les corps des cavaliers et de leurs montures sont enchevêtrés dans une confusion totale. Une certaine douceur se dégage de l'apparition céleste, présentée comme la Christ tenant sa croix, sous les traits d'un personnage à la longue barbe, dans une sorte de synthèse de la Trinité. Les tailles horizontales serrées figurent un ciel agité de nuages sombres, renforçant l'ambiance dramatique de l'épisode.

Fig. 194. Hans Baldung Grien, *La conversion de saint Paul*,
(gravure sur bois, 1515-1516, 29,7 x 20,4 cm, coll. particulière).

Fig. 195. Lucas de Leyde, *Saint-Paul sur la route de Damas*,
(burin, 1509, 28,3 x 40,7 cm, Paris, Musée du Louvre).

La gravure du Lucas de Leyde (*Fig.195, p.412*) présente une variation du thème. Saint-Paul s'est relevé, et avec l'aide de ses compagnons (puisqu'il est devenu aveugle), se remet en route pour rejoindre la ville de Damas. Encadré par une troupe nombreuse de cavaliers et d'hommes à pied, qui avance à bon train, il chemine à pied à travers un paysage de forêts, de rocheux et de quelques constructions, dont une forteresse médiévale perchée sur un piton escarpé au fond du décor.

Un dessin de Parmigianino conservé à Vienne (*Fig.196*) présente le cheval terrassé au centre de la composition, au croisement des lignes diagonales. Saint-Paul a été jeté au sol. Cheveux longs flottant au vent, vêtements à peine esquissés, l'homme tend la main gauche vers l'apparition, paume ouverte comme pour repousser celle-ci. Deux personnages armés complètent l'image à droite. L'apparition céleste figure au sommet, au centre, de la même façon que dans les autres représentations déjà vues. La nature de l'œuvre (dessin à l'encre bruche), créant une ambiance visuelle, suggère l'action racontée par le texte plutôt que la description précise.

Fig. 196. Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit Parmigianino, *Conversion de saint Paul*, (dessin, encre brune, 1527, 23,7 x 33 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum).

La gravure au burin de Nicolas Béatrizet réintroduit les éléments propres à la tradition iconographique (*Fig.197, p.414*). Saint-Paul gît au sol, la main gauche couvrant ses yeux comme pour se protéger de la lumière divine. Il est soutenu par un homme de sa troupe, tandis que les autres compagnons regardent vers le ciel, certains le désignant de la main. Les corps des personnages présentent une musculature puissante propre à figurer de vaillants soldats. Le cheval, cabré, tente de se dégager de l'homme qui le retient, pour fuir vers le fond du paysage.

Fig. 197. Nicolas Béatrizet, *La conversion de saint Paul*,
(burin, 1545-1558, Lyon, Bibliothèque Municipale).[764]

[764] Nicolas BEATRIZET, (Lunéville, 1507, - Rome, 1565), graveur d'origine lorraine, installé en Italie après 1540.

Gravure 144 : Paul, l'apôtre des païens, écrit ses lettres aux chrétiens.

« Paul, apôtre des Gentils, fut annexé par la Réforme. Les luthériens opposèrent ainsi à Saint Pierre l'apôtre Paul qui prêchait la justification par la Grâce. »[765]

La vie de Paul (appelé d'abord Saül) se divise en trois phases :[766]
- une période d'hostilité acharnée contre les chrétiens jusqu'à sa conversion sur le chemin de Damas
- ses prédications dans le Bassin de la Méditerranée orientale
- son martyre à Rome. »

Après sa conversion sur le chemin de Damas, Paul entreprend d'évangéliser à travers l'empire romain et de fonder des communautés chrétiennes. Il rédige de nombreuses lettres[767] destinées aux membres de ces communautés. Les écrits de Paul s'adressent aux communautés qu'il a fondées ou visitées lors de ses voyages : lettre aux Romains, aux Corinthiens (deux lettres), aux Galates, aux Ephésiens, aux Philippiens, aux Colossiens, aux Thessaloniciens (deux lettres), aux Hébreux, ainsi que des lettres pastorales (à Tite, à Thimothé).

Sur cette gravure, Paul est représenté installé à sa table de travail recouverte d'une lourde nappe aux bords frangés, sur laquelle repose un pupitre incliné. Paul est assis sur un siège à haut dossier ; plume à la main, il est plongé dans la rédaction d'une lettre. Paul est un homme âgé, aux cheveux longs et à longue barbe ; les plis de sa toge s'étalent autour de lui, couvrant le siège jusqu'au sol. Il est représenté dans un décor se dégageant d'une certaine pénombre, qui le projette dans la lumière provinant de la droite de l'image, l'éclairant par derrière. Un ensemble de colonnes surgit au centre de l'image, en second plan. Posées sur des fûts massifs, dans un savant enchevêtrement, ces colonnes se hissent jusqu'au somment de la gravure, débordant du cadre.

A gauche, un soldat romain, tenant une lance, est appuyé sur le fût d'une colonne, dans une attitude nonchalante, montant la garde. Ce soldat constitue un rappel de la citoyenneté romaine de Paul.

[765] REAU, *op. cit.*, p. 1038.
[766] REAU, *op. cit. III 3*, p. 1035.
[767] D.E.B., p. 422 : De l'ensemble des lettres de Paul se dégagent quelques caractéristiques. Le rôle du Christ est au centre de l'ecclésiologie : sa descente a permis à l'Eglise de devenir ce qu'elle est. Il a déjà réalisé pour elle le salut et il révèle le mystère que recèle l'Eglise : il rend possible et justifie l'Eglise des païens.

❖ L'Apocalypse.

« En même temps que les estampes nées de la polémique et des critiques contre l'institution de la papauté, fleurissent les feuilles tirées de l'Apocalypse : celles-ci entretiennent l'idée de la catastrophe mondiale imminente, elles relèvent l'envahissement des esprits par les présages et les visions prophétiques de tout genre. Le climat s'alourdit dans la multiplication des signes célestes, des annonces terrifiantes ; la pensée eschatologique monte, enfle, reprend les vieux thèmes et, apparemment, s'impose à tous.

A l'automne de 1522 paraît la Bible allemande, le « September Testament » de Luther, à Wittenberg. Seule l'Apocalypse est illustrée et les vingt-et-unes planches, dues à Cranach et à son atelier, sont toutes actualisées. »[768]

L'Apocalypse[769] est le dernier livre du Nouveau Testament. Son caractère mystérieux et ses révélations énigmatiques en font un sujet de prédilection pour les artistes, qui souhaitent contribuer par leur vision à la vision de Jean.[770]

« L'Apocalypse peut se définir comme un type de récit où une révélation est communiquée à un destinataire humain par l'intermédiaire d'un être surnaturel. Cette révélation a pour objet une réalité qui transcende à la fois le temps et l'espace. »[771]

« L'Apocalypse désigne des écrits porteurs d'une révélation de secrets divins sur le proche avenir ou les destinés lointaines de l'humanité ; l'eschatologie, dont les fins dernières de l'homme et la fin du monde qu'il habite constituent le propos, est le sujet de prédilection des apocalypses. L'Apocalypse de Jean constitue le chef d'œuvre du genre… Ce livre étonnant apparaît comme un flamboiement d'oracles prophétiques ayant trait au passé, au présent ou au futur, et particulièrement à la fin des temps qui débouche sur le Royaume éternel. »[772]

---

[768] CHASTEL, André, *Le sac de Rome - 1527 - du premier Maniérisme à la Contre-Réforme*, p. 98.

[769] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p.35 : *Le mot apocalypse est un emprunt au grec « apocalupsis », qui veut dire « révélation », et particulièrement « révélation divine ». Les apocalypses, textes inspirés ou se donnant pour tels, se multiplient dans le monde juif à partir du II^e^ siècle avant J.-C. Elles visent à prédire la date de la fin des temps et la venue d'un « Messie » et décrivent dans un langage ésotérique ce que sera le cataclysme final. L'Apocalypse de Jean rompt avec cette tradition car il s'agit là d'un texte mystique d'inspiration spécifiquement chrétienne. Elle compte au nombre des livres canoniques de la Bible. L'Apocalypse de Jean se situe à la fin du Nouveau Testament dans les Bibles chrétiennes.*

[770] REAU, *op. cit.*, p. 670 : *Certaines visions de l'Apocalypse, comme celle de Jean dévorant le Livre que lui présente un ange, dont les jambes sont deux colonnes enflammées, ont de quoi décourager les artistes qui se sont évertués à en donner une traduction littérale. En tout cas, il semble qu'elles ne puissent être évoquées que par les artifices de la couleur et du clair-obscur, et qu'avec les seules ressources du dessin ou de la gravure sur bois, on ne puisse en tirer que de monstrueuses caricatures. Cependant, c'est un xylographe, un artiste dont le style est essentiellement graphique et linéaire, Albrecht Dürer, qui en a donné l'interprétation la plus célèbre.*

[771] LACOSTE, *op. cit.*, p. 85.

[772] GERARD, *op. cit.*, p. 85-86.

Tobias Stimmer a consacré 24 gravures au Livre de l'Apocalypse. Pourtant, Calvin ne s'intéresse guère à l'Apocalypse, mais l'artiste exerce dans une ville gagnée à la Réforme Luthérienne : « Luther n'autorise tout d'abord l'emploi de bois gravés que pour l'Apocalypse et en approuve le caractère polémique ».[773]

Fig. 198. Albrecht Dürer
Les deux bêtes de la terre et de la mer
(*L'Apocalypse*, gravure sur bois, 1497/98, 20,4 x 28,1 cm).

[773] ZELLER, Madeleine (dir), *Le vent de la Réforme – Luther – 1517*, p. 147.

Gravure 145 : La première apparition du Fils de l'Homme.

Jean[774], relégué dans l'île de Patmos, voit apparaître le *Fils de l'Homme*[775], revêtu d'une longue tunique à ceinture dorée, au milieu de sept candélabres.[776] Son visage est brillant comme le soleil, ses cheveux blancs comme la neige, et ses yeux étincelants comme des flammes. Il tient dans sa main droite sept étoiles, et une épée à deux tranchants sort de sa bouche. Une voix révèle à Jean, prosterné au sol, le mystère des sept candélabres et des sept étoiles.

Au centre de la scène, le Christ, *Fils de l'Homme*, apparaît dans une mandorle qui l'illumine. Il écarte les bras et s'adresse à Jean, prosterné au sol. Difficilement représentable, l'épée sort de la bouche du Christ, comme s'il la tenait entre les dents. Les candélabres supportant les cierges allumés sont regroupés, trois à gauche et quatre à droite. Le ciel demeure sombre, malgré la lueur des flammes des bougies. Les symbolismes de cette scène sont empruntés à l'Ancien Testament. L'Homme aux cheveux de neige (*niveos habens capillos*) représente *l'Ancien des Jours* dans la vision de Daniel. Son épée à double tranchant symbolisant la puissance de la parole, du *Verbe Divin*, est tirée du prophète Isaïe (« il a rendu ma bouche semblable à une épée tranchante »).

Les sept candélabres rappellent le chandelier à sept branches du Temple de Salomon, et la ceinture d'or celle portée par les grands-prêtres du Temple. La voix révèle à Jean le mystère des sept candélabres et des sept étoiles d'or. Les candélabres symbolisent les sept églises d'Asie, mais aussi l'Eglise universelle illuminée par les sept dons du Saint-Esprit. Les sept anges représentent les anges des sept églises.[777]

---

[774] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 35 : *Jean expose comment il fut « saisi par l'Esprit » dans l'île de Patmos.Il entend une voix qui, telle une trompette, proclame : « ce que tu vois, écris-le dans un livre ».*

[775] LACOSTE, *op. cit.*, p. 567 : *Le fils de l'homme : ce titre est le seul qui soit placé exclusivement dans la bouche de Jésus. Jésus exploite le terme à la troisième personne comme s'il faisait parler un autre que lui-même ; ce terme permet d'éviter les deux termes « Fils de Dieu » et « Messie ».*

[776] D.E.B., p. 493 : *La foi en la résurrection du Christ a amené l'Eglise naissante à prendre conscience que Jésus est en fait le Fils de l'Homme, d'où une réinterprétation de ses paroles authentiques en fonction de cette croyance. Le thème du Fils de l'Homme est devenu christologique, et la puissance revendiquée par Jésus dans son action terrestre est apparue comme la puissance du Fils de l'Homme s'exerçant déjà sur la terre.*

[777] REAU, *op. cit., II 2*, p. 687.

Fig. 199. Albrecht DÜRER,
Première apparition du Fils de l'Homme.
(*L'Apocalypse*, gravure sur bois,
1497/98, 20,4 x 28,1 cm).

La gravure reprend tous les éléments iconographiques du récit biblique : les nuées au ciel, les sept candélabres répartis à droite et à gauche de la scène, Jean prosterné au sol dans une ombre qui semble l'engloutir, et au centre, Le Fils de l'Homme. Il s'agit ici d'une représentation de Dieu en vieillard, qui ne correspond pas à la représentation du Christ (voir gravure 169, *Le Jugement Dernier*). Sans perspective ni construction géométrique, la vision s'inscrit dans un espace illusionniste[778] propre à exalter l'impossibilité de représentation réaliste de cette vision.

[778] DAMISCH, Hubert, *op. cit.*, p. 203 : *la profondeur de l'espace est tout ensemble affirmée et niée. Alors que la vision contredit à la notion même de représentation, alors qu'elle repose sur un effet hallucinatoire peu vraisemblable, elle continue à s'inscrire dans un espace illusionniste.*

Gravure 146 : La seconde vision : le trône de Dieu et le culte céleste.

> *« La vision comporte trois éléments : le Christ en Majesté, les Quatre Animaux et les Vingt-quatre Vieillards. Jean, ravi en esprit, voit un trône dressé dans le ciel, d'où jaillissent des éclairs. Celui qui y était assis avait l'éclat du jaspe et de la sardoine. Devant son trône, environné d'un arc-en-ciel d'émeraude, brûlaient sept lampes ardentes. A ses pieds s'étendait une mer transparente semblable à du cristal en fusion. Autour de la Majesté divine se tenaient en adoration Quatre Animaux ocellés et Vingt-quatre Vieillards couronnés. »*[779]
>
> *« Autour du trône du Tout-Puissant, Jean voit groupés Quatre Animaux : le premier ressemblait à un lion, le deuxième à un taureau, le troisième à un homme, le quatrième à un aigle. »*[780]
>
> *« Autour du trône cantonné des Quatre Animaux ocellés, siégeaient Vingt-quatre Vieillards vêtus de robes blanches et portant sur leur tête des couronnes d'or. Chacun tenait une harpe et une coupe pleine de parfums ; avec la harpe ils chantaient les louanges de Dieu tandis que de leurs coupes s'élevaient, comme des fumées d'encens, les prières des Justes. »*[781]

Jean, vue de dos, est prosterné au sol, au premier-plan à gauche, devant une scène à la fois complexe et mystérieuse, à travers laquelle l'artiste tente de condenser tous les éléments décrits dans le texte biblique. Au centre, en second-plan, le Tout-Puissant est assis sur son trône, non visible ; il est représenté en vieillard aux longs cheveux et à la longue barbe bifide, à l'attitude bienveillante. Une ample robe cache entièrement son corps sous les plis, seule sa main droite émerge de la manche et désigne le livre qu'il tient sur les genoux. Un nimbe de forme tripartite rappelle le mystère de la Trinité. A sa gauche, l'agneau immolé (symbole du Christ mis en croix) se dresse sur ses pattes arrière, posant ses pattes avant sur le Livre. Le trône est entouré des quatre animaux du Tétramorphe aux ailes déployées : à gauche, le lion et l'aigle, à droite, l'ange et le bœuf. En arrière du trône, formant le fond du décor, une nuée circulaire diffuse ses rayons, représentant le halo lumineux qui entoure le trône ; cet arc est surmonté par les flammes des *lampes ardentes*.

Les vieillards (ou *anciens*) sont représentés de part et d'autre de la composition, débordant du cadre à droite et à gauche. Ils sont représentés symboliquement en rois, portant couronne ou turban, les plus proches présentant des vêtements de riche facture. De chaque côté, sont visibles des harpes (ou lyres) dont jouent certains de ces personnages, dont les formes s'estompent en s'éloignant. Des colonnes de fumées s'élèvent vers le ciel, et débordent hors cadre à l'avant-plan à droite.

[779] REAU, *op. cit., II 2*, p. 688.
[780] REAU, *op. cit., II 2*, p. 689.
[781] REAU, *op. cit., II 2*, p. 690.

Gravure 147 : Les quatre cavaliers de l'Apocalypse.

Cette célèbre scène de l'Apocalypse représente la venue des Quatre Cavaliers. En même temps que l'Agneau ouvre les quatre premiers sceaux, débouchent successivement les quatre cavaliers, suivis de tremblements de terre et de ténèbres[782]. La gravure les présente de gauche à droite : le cavalier bandant son arc, le cavalier armé d'une épée, puis celui de la famine et en dernier la mort tenant sa faux.

La gravure s'inscrit dans le déroulement de la vision de Jean. D'après le récit biblique, les Cavaliers débouchent successivement, l'un après l'autre. Les représentations les plus connues les montrent alignés, en plein mouvement, les gestes des cavaliers en action et les chevaux lancés au galop. La particularité de cette « instantanéité » réside cependant dans la durée de l'instant, qui ne se déroule pas dans le cadre d'une action narrée, mais présente la durée des fléaux annoncés par les Cavaliers. Les Quatre Cavaliers[783] se succèdent, selon le texte biblique. Ils sont représentés isolément jusqu'au XVe siècle, puis groupés, en file ou en ligne.

Le premier cavalier est un Sagittaire (archer), bandant son arc, montant un cheval blanc (couleur de la victoire). Il ne désigne pas un fléau particulier. Selon les commentateurs du Moyen-âge, le premier cavalier est une image du Christ[784], son cheval blanc symbolisant l'Eglise.[785] Le deuxième cavalier, brandissant une épée, représente la guerre. Son cheval est rouge comme le feu et le sang. Le troisième cavalier est le symbole de la famine. Son cheval est noir. Il tient une balance comme arme, servant à peser le blé et l'orge en période de famine ou de disette. Ici, la balance n'est pas l'emblème de la justice, mais celui de la famine. Le quatrième cavalier, sortant de la gueule de l'enfer, désigne la peste. Il chevauche un cheval pâle, dont la robe, généralement verdâtre ou jaunâtre, présente une couleur cadavérique. Ce cavalier est représenté par un squelette, image de la mort, qui fauche les vies des hommes à ses pieds.

La succession des cavaliers suit un ordre logique : la famine est la conséquence de la guerre, et les épidémies suivent la guerre et la famine. Les Quatre Cavaliers sont considérés comme des agents de la colère divine[786]. Les quatre chevaux symbolisent les *quatre Vents* porteurs du souffle destructeur de Yahvé[787] : le cheval blanc désigne le vent d'ouest, le cheval roux désigne le vent du midi, le cheval noir représente le vent du nord, et le cheval pâle le vent d'est. La signification zodiacale attribue une planète à chaque couleur : blanc : Vénus ; rouge : Mars ; noir : Saturne ; pâle : Mercure.

[782] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 37.
[783] HALL, *op. cit.*, p. 53.
[784] GERARD, *op. cit.*, p. 86.
[785] DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 39.
[786] GERARD, *op. cit.*, p. 86.
[787] *Livre de Zacharie*, **6**, 1-8.

Tobias Stimmer, gravure 147.

Parmi les différentes interprétation de la tradition iconographique portant sur les *Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, Albrecht Dürer propose une gravure (*Fig.200*), tirée d'une série consacrée à l'Apocalypse, qui devient la référence dans les représentations du thème. Pourtant, de nombreuses illustrations existent dès le début du Moyen-Âge, présentant souvent un cavalier (le Christ) chevauchant successivement quatre chevaux (les fléaux infligés aux ennemis du Christ). Dürer représente les cavaliers chevauchant de concert, sous la protection d'un ange qui domine la scène. Les cavaliers sont menaçants, brandissant chacun l'arme qui constitue son attribut (l'arc, l'épée, la balance, la mort). Ouvrant la fin du monde, ces cavaliers piétinent les ennemis de l'Agneau.

Fig. 200. Albrecht Dürer,
Les quatre cavaliers.
(*L'Apocalypse*, gravure sur bois, 1497/98,
20,4 x 28,1 cm).

Fig. 201. « Beatus de Facundus », *Les cavaliers de l'Apocalypse*, (enluminure sur parchemin, c.1086, Bibliothèque Nationale d'Espagne).

Le thème des cavaliers bénéficie d'illustrations fréquentes dans les miniatures de manuscrits. L'enluminure sur parchemin (*Fig.201*) du « Beatus de Facundus »[792] aligne verticalement les trois premiers cavaliers, le cavalier de la mort fermant la marche. Une autre miniature du même ouvrage propose une disposition différente, plaçant un cavalier à chaque angle, celui de la mort étant surmonté de l'image noire du démon.

Fig. 202. « Tapisserie de l'Apocalypse », *Les Quatre cavaliers*, (tapisserie, 1375, Château d'Angers, envers de la pièce 2, scène 26)[793].

[792] Les commentaires de l'Apocalypse, illustré de miniatures, sont appelés *Beatus*, du IX^e^ au XII^e^ siècle.

[793] Tapisserie ou tenture de l'Apocalypse, commandée par le duc Louis 1^er^ d'Anjou, réalisé d'après les cartons de Hennequin de Bruges et léguée à la cathédrale d'Angers par le roi René. Dimension d'origine : 6 x 140 mètres. L'ensemble présenté au Musée de la Tapisserie de l'Apocalypse (Angers) mesure 4,5 x 100 mètres.

La « Tapisserie de l'Apocalypse », conservée au château d'Angers (*Fig.202, p.423*) présente les quatre cavaliers regroupés au centre de la composition. Ils chevauchent de surprenantes montures, mi-chevaux, mi-fauves, qui piétinent les infidèles au Christ. Celui-ci (ou peut-être Saint-Jean, auteur de l'Apocalypse) est représenté dans une niche architecturée, à droite de l'image, sous la forme d'une statue en ronde-bosse posée sur un socle.

Dans la version proposée par Matthias Gerung en illustration de la Bible d'Ottheinrich (*Fig.203*), la composition établit les trois premiers cavaliers dans le haut de l'image, entourés d'une nuée. Ils chevauchent de gauche à droite, alors que le quatrième cavalier se dirige de la droite vers la gauche, son cheval en partie caché par la nuée d'où émerge la bouche du démon. Le mouvement des cavaliers apparaît comme un mouvement circulaire, le dernier cavalier rejoignant ses congénères, tout en restant détaché d'eux. Saint-Jean et la présence divine sont diamétralement opposés, La lumière céleste émanant de l'angle supérieur gauche, en vis-à-vis de Saint-Jean, à genoux, les mains levées, en bas, à droite de l'image.

Fig. 203. Mathis Gerung, *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*,
(illustration de la Bible d'Otto-Heinrich, 1531, Bibliothèque d'Etat de Bavière).794

[794] Mathis, ou Matthias Gerung, (1500-1570), graveur, enlumineur et peintre de l'Ecole allemande, auteur des illustrations de la *Bible d'Ottheinrich* (Othon-Henri du Palatinat), plus ancien manuscrit enluminé du Nouveau Testament en langue allemande. Le manuscrit fut écrit vers 1430, sur commande de Louis VII de Bavière et laissé inachevé jusque vers 1530, puis illustré par Matthias Gerung à la demande d'Othon-Henri.

Fig. 204. Jacopo il Giovane Palma, *Les cavaliers de l'Apocalypse*,
(huile sur toile, 1581-1582, Venise, Scuola Grande San Giovanni Evangelista, salle de l'Auberge).[795]

Tout au long du Moyen-Âge, le thème des *Quatre cavaliers* est fréquemment développé dans les miniatures de manuscrit, essentiellement dans les textes bibliques. Avec Dürer, c'est la gravure qui devient un vecteur principal de la diffusion de cette image. Il existe cependant des réalisations picturales à la Renaissance et postérieurement. C'est ainsi que Palma le Jeune a participé à la décoration de la *salle de l'Auberge*, à la *Scuola Grande San Giovanni Evangelista*, dans le quartier de San Polo à Venise (*Fig.204*). Les quatre cavaliers chevauchent au centre de l'image, de la gauche vers la droite, en piétinant les humains qu'ils jettent au sol et sont précipités dans la gueule démoniaque grande ouverte, en bas, à droite. Saint-Jean, en vieil homme à longue barbe, est installé, à droite, contre un rocher. Tourné vers les cavaliers, muni de sa plume et d'un encrier, il rédige le texte de l'Apocalypse sur un grand registre qu'il tient de la main gauche. L'aigle aux ailes déployés se tient au-dessus de lui.

La tradition iconographique des *Cavaliers de l'Apocalypse* se retrouve également en dehors de la sphère relieuse occidentale. La diffusion des textes bibliques dans l'Eglise orthodoxe a amené à la réalisation d'illustrations pour ces ouvrages en caractères cyrilliques. Vasili Koren a ainsi produit les illustration de la première Bible russe, couvrant l'ensemble des deux Testaments de séries de gravures sur bois, dont seize gravures consacrées à l'Apocalypse. Chaque gravure est complétée par le texte biblique, dans un fin encadrement. La composition (*Fig.205, p.426*) représente les cavaliers alignés en isocéphalie, chacun brandissant l'emblème du fléau qu'il annonce. En bas de l'image, la tête monstrueuse crache le feu en direction des humains jetés au sol. Les cavaliers sont séparés du monde terrestre par une rangée de nuages qui s'élèvent vers

[795] Jacopo il Giovane PALMA (Palma le Jeune), (Venise, 1544-1628), peintre italien maniériste, petit-neveu du peintre Palma le Vieux.

le ciel, à droite, formant une nuée. Dans l'angle supérieur gauche, l'ange céleste envoie la lumière divine par les rayons aux tailles serrées qui emplissent le fond de la scène.

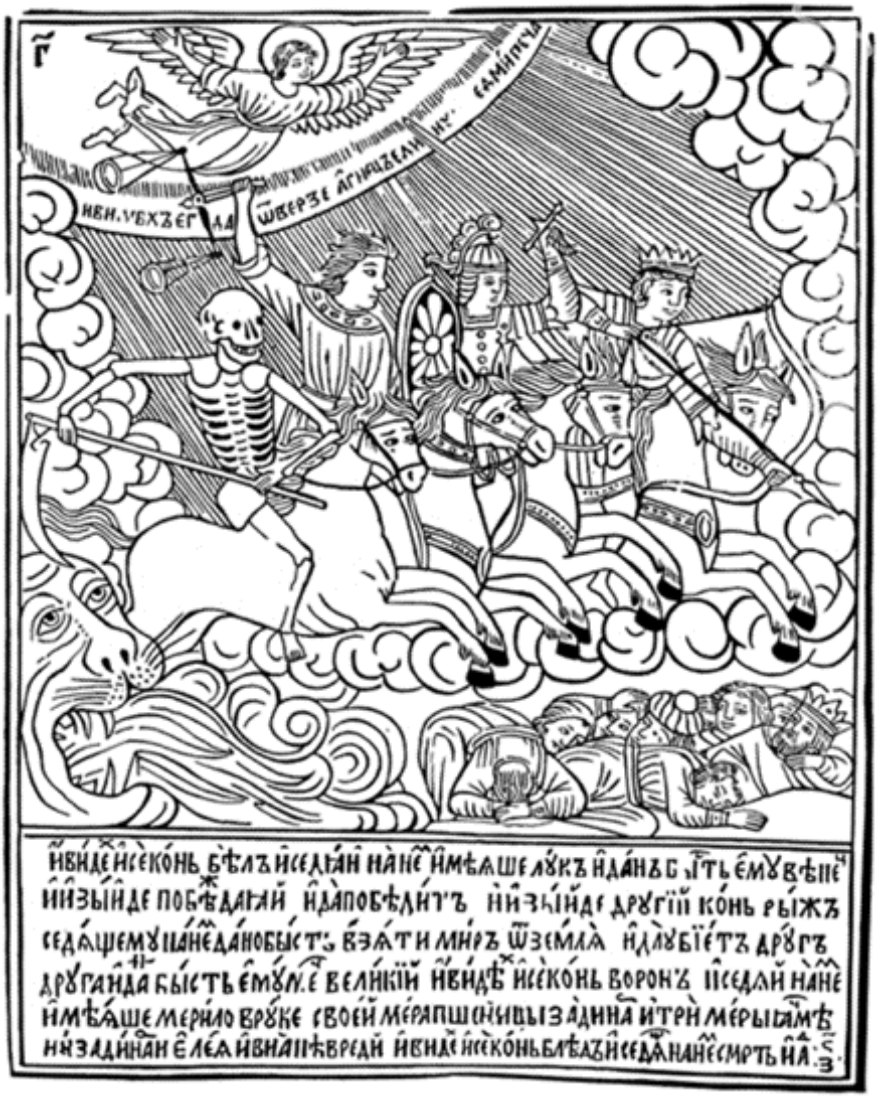


Fig. 205. Vasili Koren, *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*,
(gravure sur bois, 1692-1696, 24,6 x 39,8 cm, Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine).[796]

[796] Vasili Koren, (c.1640 – déb.1700), illustrateur de la première Bible gravée russe (seize bois gravés pour l'Apocalypse).

Gravure 148 : Les âmes des martyrs reçoivent une robe blanche au 5e sceau.

> *« A l'ouverture du cinquième sceau*[797]*, Jean aperçoit sous l'autel les âmes des Martyrs*[798]*, victimes de leur foi, qui imploraient la vengeance de Dieu pour leur sang répandu. Alors un ange leur distribua à chacun une robe blanche et leur dit de patienter jusqu'à ce que tous leurs frères, destinés à être mis à mort comme eux, les eussent rejoints. »*[799]

Prosterné devant l'autel, vu de dos comme sur les gravures précédentes, Jean assiste à l'ouverture du cinquième sceau, son manteau enroulé autour de son corps. Il semble flotter sur une mer de nuages, d'où émergent les âmes des martyrs.

Au centre, un autel se dresse sur une courte estrade ; il est posé sur les squelettes de deux martyrs. Derrière l'autel se tient un ange, ailes déployées, semblable à l'officiant d'un culte. Cet ange répartit les « robes blanches » aux quatre anges qui l'assistent. Ceux-ci les distribuent aux âmes des martyrs qui se dressent et se lèvent, sortant des nuages.

Les âmes des martyrs, représentées par des corps d'hommes et de femmes, reçoivent les robes et s'en revêtent.

La composition s'inscrit, comme d'autres scènes de l'Apocalypse, dans un décor neutre, nuages et rayons de soleil entre-mêlés. Les tailles enveloppantes du trait des corps inscrivent ceux-ci dans un mouvement continu entre eux.

---

[797] D.E.B., p. 1186 : *Dans le Nouveau Testament, le sceau apparaît surtout dans l'Apocalypse, soit au sens propre lorsqu'il s'agit d'un livre scellé avec sept sceaux (Apo **5-6**), soit au sens figuré, lorsqu'il mentionne ceux qui sont marqués du « sceau de Dieu », c'est-à-dire ceux qui ont été baptisés dans l'Esprit.*

[798] LACOSTE, *op. cit.*, p. 855 : *Par sa souffrance et par sa mort, le témoin, martyr, manifeste la vérité du témoignage. Le martyr est surtout le témoin de la vérité du monde à venir.*
Jean, exilé à Patmos à cause du témoignage de Jésus, voit le ciel ouvert et une foule immense de martyrs, des palmes à la main, adorant Dieu et l'Agneau.

[799] REAU, op. *cit., II 2*, p. 698.

Gravure 149 : La pluie d'étoiles.

> *« A l'ouverture du sixième sceau, le ciel se roule comme un volumen ; le soleil devient noir et la lune rouge comme du sang. Les étoiles tombent sur la terre comme les fruits d'un figuier secoué par un vent violent. La terre tremble et les hommes épouvantés se réfugient dans les cavernes des montagnes. »*[800]

Les étoiles tombent du ciel et les hommes, riches ou pauvres, libres ou esclaves, se cachent dans les cavernes ou s'enfuient dans les montagnes : tels sont les deux éléments retenus dans cette gravure illustrant l'ouverture du sixième sceau.

La chute des étoiles est présentée horizontalement, presqu'en frise, dans la partie supérieure de la gravure. De gauche à droite, une série d'étoiles, représentées avec une queue enflammée, telles des comètes, tombent sur la terre et terrorisent les humains. Dans ce décor de roches et de falaises, deux groupes sont en présence. Dans le quart inférieur droit, au premier plan, un groupe est rassemblé autour d'un personnage barbu coiffé d'une couronne, mains jointes en position de prière. Une femme, vue de dos, est allongée au bord du cadre inférieur, son manteau rejeté en arrière, dans l'ombre. Un personnage vu de dos, presqu'en raccourci, semble ramper à genoux pour s'abriter dans la caverne sous les rochers, cherchant à échapper à la pluie d'étoiles.

A gauche, en arrière-plan, un autre groupe de personnages tente de se mettre à l'abri, certains sous une voûte de rochers, d'autres en plein mouvement de fuite, débordant du cadre à gauche.

Dans ce décor minéral, sans aucune représentation végétale, les ombres sont marquées par un hachurage de tailles serrées, établissant un contraste avec les étoiles et renforçant le caractère dramatique du *grand jour de la colère (« Dies Irae »).*

[800] REAU, *op. cit. II 2*, p. 699.

Gravure 150 : Les élus sont marqués du sceau de Dieu.

> *« Les quatre anges qui sont, comme les quatre cavaliers, l'incarnation des vents*[801] *dévastateurs soufflant des quatre coins de la terre, reçoivent l'ordre de retenir leur furie meurtrière jusqu'à ce que soient marqués d'un sceau, qui les protégera contre la vengeance divine, les fronts des Elus au nombre de 144 000, à raison de 12 000 pour chacune des tribus d'Israël. »*[802]

La composition de cette gravure présente les quatre anges au premier plan, de part et d'autre, et au centre, en second-plan, le marquage des élus.

Les quatre anges sont répartis de part et d'autre, comme émergeant du cadre. A droite, un ange avance vers le centre de la gravure, cheveux au vent. Il regarde vers la scène du marquage des élus, une épée baissée dans la main droite, un bouclier tenu par la main gauche ; sa tunique s'enroule autour de ses jambes dans un effet de plis superposés. Dans son dos, ses ailes sont repliées. A ses côtés, un deuxième ange au visage juvénile apparaît à son tour, encore à semi-caché par le cadre.

A gauche, s'avance un ange de haute stature, tenant par la lame une grande épée à la main droite. Sa tunique s'enroule sous l'effet du vent, provoquant un original plissement de forme circulaire. Il émerge du cadre, les ailes repliées, occupant toute la hauteur de l'image. Derrière lui, le quatrième ange est à peine visible : seule sa jambe droite se détache au milieu des plis des tuniques.

Au centre de la composition, « l'ange qui montait du côté du soleil levant » se penche vers les élus agenouillés devant lui, serrés en groupe compact. Cet ange les marque du *sceau du Dieu Vivant*, selon un rite comparable au sacrement de la confirmation, qui affermit la foi dans la grâce du baptême. Les quatre vents sont représentés, selon la figuration commune, par l'esquisse de têtes joufflues, expirant un souffle visualisé par des lignes obliques et entrecroisées.

Au centre, au sommet de la gravure, apparaît un ange, ailes déployées, qui introduit l'image de la croix, symbole du sceau des élus.

---

[801] D.E.B., p. 1311 : *Le vent est un élément déterminant du climat syro-palestinien. Aussi, la Bible cite-t-elle fréquemment divers vents qui confondent souvent leurs noms avec les quatre points cardinaux dont ils sont respectivement issus.*

[802] REAU, *op. cit.*, p. 700.

Gravure 151 : L'ouverture du 7e sceau.

> *« Après l'ouverture du septième sceau, les sept anges qui entourent l'autel reçoivent des trompettes[803] qui vont annoncer une seconde série de cataclysmes. »*

A l'ouverture du septième sceau, les sept anges reçoivent les trompettes. Ils sont positionnés de part et d'autre d'un autel flottant dans les airs, derrière lequel se tient le Tout-Puissant qui procède à la distribution des trompettes. Représenté en vieillard à la barbe bifide (comme sur la gravure 146) au centre d'un double nimbe, il remet une trompette à chaque ange, quatre à sa droite, trois à sa gauche. [804] Devant l'autel, à gauche, un autre ange, tunique flottant au vent, tient la chaine de l'encensoir. L'ange le balance, faisant monter la fumée de l'encens vers l'autel au-dessus de lui.

Toute cette scène se déroule dans les cieux, c'est-à-dire dans le registre céleste, au-dessus du paysage terrestre. Ce décor constitue un arrière-plan, au bas de la gravure, dans un surprenant effet de perspective inversée, renvoyant ce sujet d'avant-plan dans une vision de décor de fond de scène. Dans ce décor, sont visibles les murailles et constructions d'une ville, rappel de Jéricho (gravure 62) que les Hébreux prirent d'assaut au son des trompettes.

Fig. 206. Jean DUVET,
L'Eternel distribue aux anges les sept trompettes,
(gravure sur cuivre, c.1546-1555, 29,5 x 21,6 cm,
collection particulière).

[803] D.E.B., p. 1296 : *Dans le Nouveau Testament, la trompette est présentée comme un instrument particulièrement bruyant, donnant le signal de la guerre et utilisé par les anges à la fin des temps.*
[804] REAU, *op. cit. II -2*, p. 701 : *Le son des trompettes est le moyen dont les Juifs s'étaient servis sous l'Ancienne Loi pour faire crouler les murailles de Jéricho : elles annoncent ici par analogie les signes précurseurs de la chute de Babylone.*[804]

Gravure 152 : La trompette du premier ange.

> *« Au premier coup de trompette, un ange renverse sur la terre les charbons ardents de son encensoir. La terre et la mer s'éclairent de lueurs d'incendie et sont rougies de sang. Une grêle de feu s'abat sur la terre dont le tiers est brûlé. »*[805]

Le premier ange survole terre et mer en sonnant de la trompette. Placé au centre et au sommet de la composition, l'ange se déplace au-dessus des terres et des mers, ses ailes largement déployées, sa tunique formant de nombreux plis enroulés flottent derrière lui. Il tient sa longue trompette dans ses mains, soufflant la colère de Dieu sur la terre.

C'est un décor de feu et de désolation qui se dessine tout autour de l'ange : arbres en flammes à gauche, nuages noirs, pluies battantes, orages et incendies des habitations. Les hachurages des tailles serrées confèrent une intensité dramatique de nature funeste à cette scène, plongée dans une semi-obscurité, et rejette dans l'ombre tous les éléments de la composition : seuls, le visage de l'ange et la trompette paraissent échapper à cette « obscure clarté ».[806]

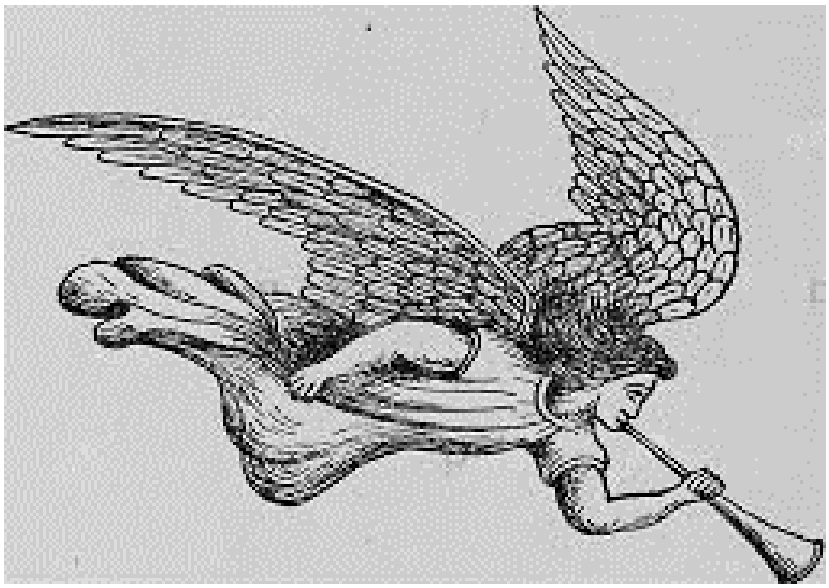


Fig. 207. Anonyme, *Ange sonneur* (croquis d'illustration).

[805] REAU, *op. cit. II-2*, p. 701.

[806] BOUSQUET, Jacques, *op. cit.*, p. 136 : *Le problème du nocturnisme est d'éclairer la nuit. L'obscurité est percée par les rayons de la gloire céleste.*

Gravure 153 : La trompette du deuxième ange.

> *« Au premier coup de trompette, un ange renverse sur la terre les charbons ardents de son encensoir. La terre et la mer s'éclairent de lueurs d'incendie et sont rougies de sang. Une grêle de feu s'abat sur la terre dont le tiers est brûlé. »*[807]

La scène du deuxième ange se déroule dans un chaos presqu'indescriptible. Le texte biblique est succinct, et livre peu d'éléments de description, présentant comme seul signe une « sorte de grande montagne jetée dans la mer".

Les vers de Fischart, dans le *subscriptio*, laissent-ils penser qu'il s'agirait d'une montagne *surgie* de la mer, tel un volcan émergeant subitement des eaux (« Dan ain Feuerberg fuhr auf im Mör ») ?

Le deuxième ange se tient dans le ciel, ailes déployées, entre des nuées qui débordent le haut du cadre. Comme le premier ange, il souffle dans la trompette qu'il tient dans ses mains. Une grande agitation règne autour de lui. A droite, un grand navire, sorte de caravelle dotée de deux mâts, sur laquelle quelques marins tentent de carguer les voiles, est secoué par les gigantesques vagues et les remous qui agitent la mer.

A gauche, une chaloupe à laquelle s'accroche désespérément un homme, et, plus loin, un petit voilier, sont ballotés en tous sens par les flots déchaînés.

Au centre apparaît la « grande montagne embrasée », qui semble surgir entre les navires secoués. Cette montagne lance des rayons de feu dans toutes les directions, tel un volcan.

[807] REAU, *op. cit. II-2*, p. 701.

Gravure 154 : La trompette du troisième ange.

> *« Une étoile tombée du ciel change en absinthe amère le tiers des sources et des fleuves. »*[808]

La trompette du troisième ange résonne au-dessus d'un paysage qui déroule une campagne, du premier plan, jusqu'à une ville, au fond à droite. Le troisième ange, qui présente toutes les caractéristiques des deux premiers, occupe l'angle supérieur gauche, semblant parcourir le ciel de gauche à droite, pour annoncer le fléau.

A droite, dans l'angle opposé, l'étoile nommée Absinthe s'est abîmée sur terre, dans une sorte de bassin à la forme d'une coupe liturgique. L'étoile dégage une épaisse fumée qui monte au ciel, se mêlant aux nuages.[809] A terre au premier plan, des corps sont allongés au sol, en tous sens, certains recouverts, d'autres dénudés. Ce sont les humains qui sont morts « de ces eaux devenues amères ». Au croisement des diagonales, un personnage lève les bras, en lamentation devant cette sombre image de la mort, frappant à nouveau les humains.

Fig. 208. Matthias Gerung, *La grande absinthe de l'Apocalypse*,
(gravure sur bois, 1547, 23,7 x 33 cm, Londres, British Museum).

[808] REAU, *op. cit. II-2*, p. 701.

[809] GERARD, *op. cit. II-2*, p. 20: *Réputée vénéneuse (le mot hébreu désignant cette plante signifie la maudite), l'absinthe est dans la Loi comme dans les Prophètes ou les livres de Sagesse, symbole de malfaisance, d'amertume, voire de mort… L'absinthe devient dans l'Apocalypse le nom de l'astre destructeur qui tombe du ciel à l'appel de la troisième trompette, transformant à la fin des temps le tiers des fleuves et des sources en eaux de mort pour beaucoup d'hommes*

Gravure 155 : L'ange crie par trois fois « We ».

> « *Dans le texte original, l'oiseau de malheur est un ange (angelos)*[810] *auquel le copiste a substitué dans certains manuscrits un aigle (actos). Cette erreur de transcription apparaît au XV^e siècle dans le cycle de Dürer. Au contraire, l'ange est rétabli dans les éditions illustrées de la Bible luthérienne. »*[811]

A la sonnerie de la trompette du quatrième ange, un tiers du soleil, un tiers de la lune et un tiers des étoiles sont frappés et obscurcis, perdant un tiers de leur clarté. Le quatrième ange est accompagné d'un ange chargé de crier le malheur à la face de la terre.[812]

Les deux anges volent de concert, au centre de la composition, leurs têtes au bord du cadre supérieur. A gauche, l'ange sonneur tient à deux mains sa trompette dirigée vers l'angle supérieur gauche ; il est accompagné par un autre ange, bras écartés, qui crie son imprécation. Son cri est figuré par le texte (*We, We, We*), comme inscrit sur un phylactère sortant de sa bouche. Les deux anges sont enroulés dans leurs longues tuniques qui s'étirent derrière eux, leur conférant une illusion de mouvement en plein vol. Dans l'angle supérieur droit, la représentation obscurcie du soleil (ou de la lune ?) symbolise la perte de clarté « d'un tiers » du soleil, de la lune et des étoiles. Cette perte de clarté se traduit par des tailles serrées ou entrecroisées, sur une majeure partie de la scène, baignant l'ensemble dans une pénombre relevant du nocturnisme[813] cher aux artistes maniéristes. La partie inférieure de l'image constitue le décor de fond de l'épisode : un décor de ville plongée dans l'obscurité, ne laissant voir que les sommets des murailles et des toits des habitations.

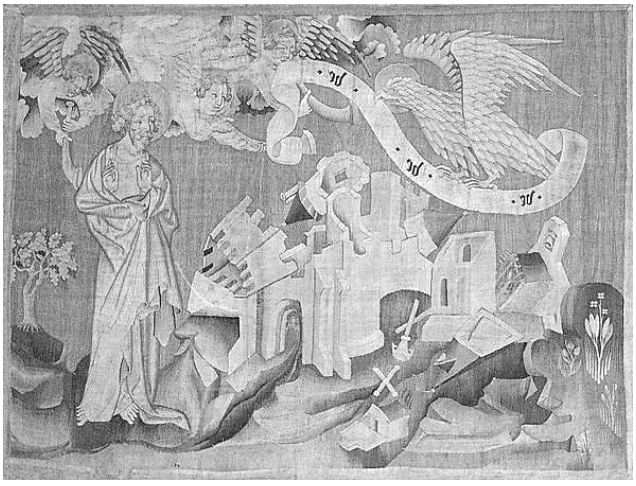


Fig. 209. « Tapisserie de l'Apocalypse », *Quatrième trompette : L'aigle de malheur*, (tapisserie, 1375, Château d'Angers).

[810] D.E.B., p. 61 : *Les anges restent les exécuteurs des ordres divins et, selon le genre apocalyptique, ils reçoivent des attributs adaptés à leurs missions : vents, trompettes, faux, coupes. Ils conservent leur rôle d'intermédiaires : simples messagers ou exécuteurs des sanctions divines.*

[811] REAU, *op. cit. II-2*, p. 701.

[812] D.E.B., p. 61 : *Un aigle crie par trois fois aux hommes épouvantés : « Vae, Vae, Vae » (malheur) !*

[813] Cf. gravure 152.

Gravure 156 : A la sixième trompette, les anges exterminateurs sont déliés.

> *« Les quatre anges enchaînés au bord de l'Euphrate sont déliés et massacrent le tiers des hommes, avec l'aide de guerriers montés sur des chevaux à face de lion qui vomissent du feu et piquent, comme des sauterelles, avec des queues terminées en têtes de serpents. Ce sont les mêmes qui, au moment de l'ouverture des sceaux, avaient reçu l'ordre de retenir les Vents jusqu'à la fin de l'Onction des Elus. Ils sont maintenant déchaînés. »*[814]

L'ensemble de cette composition s'articule autour de deux triangles, reprenant chacun ses propres éléments de l'extermination. La scène du premier plan s'étage depuis le bord inférieur, formant un triangle dont le sommet se superpose avec la main qui tient la grande épée brandie par un ange. Dans ce triangle de mort, les anges exterminateurs s'inscrivent à droite de ce groupe : corps dressés, bras en mouvement pour frapper avec l'épée, battant des ailes. Leurs vêtements flottent derrière eux, créant l'illusion d'un vent violent. Les anges sabrent et exterminent tous les humains qui tentent de se dresser en face d'eux. Ceux-ci sont en nombre, et paraissent entassés, membres et corps mêlés, sous un abri de fortune, une toiture ou une tente formant triangle. Aucun humain ne parvient à s'enfuir dans ce fatras de corps emmêlés.

S'inscrivant dans un triangle partant du cadre gauche et dont le sommet se superpose à la main de l'ange, la troupe des auxiliaires des anges exterminateurs, les guerriers à cheval participent à l'extermination. Ces cavaliers se dirigent vers la gauche de la composition, sur le point de franchir la limité du cadre. Les cavaliers, casqués et portant un bouclier, montent des chevaux à tête de lion, crachant un jet de flammes. Les queues de ces animaux fantastiques sont pareilles à des serpents qui dressent leur tête pour frapper les humains.

Le quart supérieur droit est occupé par la vision éloignée du trône du Tout-Puissant, accompagné du sixième ange tenant sa trompette. Les nuages denses de l'ensemble de l'arrière-plan s'écartent pour laisser apparaître la vision du trône.

[814] REAU, *op. cit. II-2*, p. 703.

Gravure 157 : le cinquième ange et le fléau des sauterelles.

> *« Une étoile tombe du ciel et débouche le puits de l'Abîme. Une nuée de sauterelles venimeuses, semblables à des chevaux ailés, avec une couronne d'or sur une chevelure de femme, des dents de lion, une queue de scorpion, s'en échappent dans un nuage de fumée si épaisse que le soleil en est obscurci. Elles étaient caparaçonnées de cuirasses comme des chevaux de guerre et le crépitement de leurs ailes imitait le bruit menaçant des chars de combat. Armés de dards aigus, ces sauterelles androcéphales se précipitent sur les hommes qui n'ont point sur leur front le sceau de Dieu et leur infligent des souffrances pires que la mort ; elles n'épargnent que les 144 000 Sigillés. »*[815]

L'ange de la cinquième trompette vole dans le ciel, au-dessus de la scène de désolation qu'a engendré le son de sa trompe. Il se détache dans la clarté du quart supérieur droit, ailes déployées, sonnant de sa trompe en s'éloignant vers l'horizon.

Au sol, se déroule une scène d'horreur et de désolation : les criquets maléfiques sortis de l'abîme attaquent les humains. L'étoile tombée du ciel se maintient, en haut à gauche, surplombant le puits de l'abîme. L'étoile, élément venu du ciel, constitue un pendant à l'ange situé à droite, qui se tourne vers le ciel. La margelle du puits délimite le monde de l'abîme, d'où s'échappent des fumées épaisses qui obscurcissent le ciel en bouillonnements aux hachures serrées et croisées. Du puits surgissent des monstres qui se précipitent sur les humains. L'artiste a représenté la description contenue dans le texte biblique, telles de gigantesques sauterelles à tête humaine, portant une couronne, munies d'ailes et d'un dard piquant à l'extrémité de la queue. Au premier plan, un amoncellement de corps est présenté en raccourci ; deux personnages tentent d'échapper au sort funeste en se précipitant vers l'étendue d'eau, fleuve ou lac, qu'on aperçoit à droite de l'image. Un décor de routes, tours, maisons, est esquissé formant une représentation de vie humaine dans ce paysage de mort.

[815] REAU, *op. cit. II-2*, p. 702.

Gravure 158 : Jean dévore le livre que lui tend un ange aux jambes colonnes.

> *« Un ange plein de force descend du ciel, enveloppé d'une nuée et nimbé d'un arc-en-ciel. Son visage rayonnait comme le soleil et ses pieds étaient comme des colonnes de feu posées sur la terre et sur la mer. Il tenait à la main un livre ouvert. Il jeta un grand cri, pareil au rugissement d'un lion ; quand il eut lancé ce cri, les sept tonnerres firent entendre leur voix. Il tendit le livre à Jean et lui dit : « Prends-le et dévore-le : Dans ta bouche, il sera doux comme du miel, mais il sera ensuite amer à tes entrailles. »*[816]

Jean, auteur de l'Apocalypse, figure au premier plan de cette composition, recevant le livre tendu par l'ange. Jean est à genoux au sol, au centre de l'image, sa tête regardant l'ange en face de lui. Vu de trois-quarts dos, présentant la plante de ses pieds nus, il est couvert d'un long manteau tombant de son épaule gauche, formant des plis jusqu'au sol. Une nuée remplit le ciel : elle s'ouvre, à droite, et découvre l'ange aux jambes comme des *colonnes de feu*, les pieds posés de part et d'autre sur la terre et sur la mer. Il s'agit d'une forme dont la description ne peut correspondre à la vision humaine, ne reprenant aucun élément compréhensible dans une représentation graphique. Dans un halo de lumière, l'ange présente un livre ouvert à Jean, qui le saisit de sa main gauche.[817] L'ange au livre ouvert n'est pas comparable aux anges des autres épisodes, figurés en jeunes hommes dotés d'ailes dans le dos et portant de longues tuniques plissées. Cet ange ne présente aucune forme morphologique humaine, si ce n'est deux mains et deux pieds. La fumée des colonnes de feu figurant ses jambes l'enveloppe telle une nuée évanescente . L'ange tend à Jean le livre ouvert, que celui-ci saisit pour le dévorer : « Jean ne veut pas simplement goûter du bout de la langue la Parole de Dieu, il veut la mâcher avec ferveur ».[818]

Fig. 210. Albrecht Dürer,
L'ange et le petit livre ouvert,
(in « l'Apocalypse », gravure sur bois, 1497/98,
39 x 28 cm, Londres, British Museum).

[816] REAU, *op. cit. II-2*, p. 704.

[817] KOERING, Jérémie, *Les Iconophages*, p. 160-161 : *A l'instar de la vision d'Ezéchiel, la scène de l'Apocalypse a donné lieu à de nombreuses représentations, parmi lesquelles une saisissante gravure de Dürer où l'on aperçoit Jean se saisir fermement du livre tendu par l'ange, puis y mordre à pleines dents. Cette dernière caractéristique figurative révèle de la part de Dürer une parfaite connaissance du texte et des enjeux théologiques qui le traversent.*

[818] KOERING, Jérémie, op. cit., p. 162.

Gravure 159 : Le meurtre des deux témoins.

> *« Les deux témoins*[819] *sont mis à mort par l'Antéchrist qui monte de l'Abîme et leur fait trancher la tête avec le glaive et la hache. Leurs cadavres restent exposés sans sépulture. Les deux cadavres sont étendus à terre. L'Esprit de vie entre dans leur bouche sous la forme de deux colombes… Les deux prophètes, attirés par la Main divine, s'élèvent au ciel dans une nuée, tandis que la terre tremble et engloutit 7 000 hommes. »*[820]

Dans cette gravure, l'artiste a condensé, dans un déroulement circulaire débutant au centre, l'ensemble des étapes du récit des deux témoins (Apo, **11**, 1-14), dans l'esprit d'une *narration continue*. Cette narration graphique débute au centre de la composition, à l'intersection des diagonales. En plan médian, les deux témoins, « vêtus de sacs », parlent en prophètes aux habitants de la ville qui se détournent d'eux. A l'étape suivante du récit, les deux témoins, au premier plan à gauche, semblent sortir du cadre, terrorisés par la bête qui monte de l'abîme, « les vaincra et les tuera ». Leurs cadavres gisent au sol, au premier-plan, depuis le milieu de l'image jusqu'au bord droit. Ils sont allongés tête-bêche, les visages cachés, recouverts par la bête horrible ; celle-ci, dotée d'ailes de chauve-souris, à la longue queue se déroulant vers le haut, précipite sa tête cornue pour saisir un corps entre ses dents, figurant la voracité de la bête immonde.

La fin de l'épisode se conclue par la montée au ciel des deux témoins qui se tiennent, mains levées en signe de prière, au-dessus de la nuée, dans la lumière de l'Esprit de Dieu.

[819] D.E.B., p. 1256 : *Le témoin porte témoignage rendu à la vérité du Salut, opéré par la mort et la résurrection du Christ.*
[820] REAU, *op. cit. II-2*, p. 706-707.

Gravure 160 : La Femme vêtue de soleil attaquée par un dragon aux sept têtes.

> *« Une femme, vêtue de soleil, debout sur un croissant de lune et couronnée d'étoiles, crie dans les douleurs de l'enfantement. Un dragon*[821] *rouge à sept têtes, portant un diadème, surgit devant elle. Sa queue monstrueuse balaie le tiers des étoiles du ciel. Le dragon guette la femme pour dévorer l'enfant dès sa naissance. Les anges enlèvent le nouveau-né et le conduisent au ciel. Furieux, le dragon tente alors de noyer la Femme par un flot sortant de sa gueule. La terre s'ouvre et engloutit le flot. Alors, la Femme s'envole grâce aux ailes qui lui ont été remises par un ange. »* [822]
>
> *« La septième trompette suscite une vision du Temple céleste de Dieu, suivi d'un tremblement de terre et d'un ouragan, et l'apparition du prodige annonciateur. »* [823]

La gravure du récit biblique est divisée verticalement en trois parties. Au centre, apparaît la Femme, vêtue d'une ample robe aux plis retombants, telle une Madone. Elle se tient debout, en *contrapposto*, sur le croissant de lune. Elle est « vêtue de soleil », en fait, placée au centre d'une mandorle entourée de rayons lumineux. A gauche, surgit le dragon, force du mal, crachant le flot. Il est attaqué par un ange ailé, équipé d'une lance et d'un bouclier, qui s'apprête à enfoncer son arme dans sa queue monstrueuse. A droite, surmontant un paysage d'arbres, Dieu, vieillard bienveillant, accueille le nouveau-né, tel un *putti* qui traverse les nuages. L'instant décrit est celui du passage de l'enfant nouveau-né de la sphère de la Femme vers la sphère céleste, représentée par la nuée au ciel. La Femme est immobile au centre, et le dragon semble sans cesse en train de s'agiter face à elle et de la tourmenter. L'immobilité de la Femme, dans la position d'une statue de Vierge couronnée, fait contraste à la fureur du dragon qui n'arrive pas à la perturber.

Au Moyen-âge, les gloses théologiques considéraient la Femme de l'Apocalypse comme l'image de la Vierge Marie, immaculée et victorieuse du démon. Elle est revêtue de soleil, qui symbolise Jésus, son Fils. Le croissant de lune représente Jean-Baptiste, précurseur du Christ. Les douze étoiles représentent les douze Apôtres, et les deux ailes remises par l'ange au nouveau-né symbolisent soit les deux Testaments, soit les mains du Christ. La queue monstrueuse du dragon est considérée comme l'Antéchrist, et les sept têtes de la bête sont les sept péchés capitaux. Selon les Pères de l'Eglise, la Vierge est considérée comme la figure de l'Eglise, et la Femme de l'Apocalypse, préfiguration de la Vierge est identifiée avec l'Eglise. La lune foulée aux pieds représente la Synagogue, c'est-à-dire l'Ancienne Loi. Dès le XVI^{e} siècle, Marie est considérée comme la Vierge victorieuse, comme la Femme de l'Apocalypse

[821] GERARD, *op. cit.*, p. 282 : *le « dragon » par excellence figure la force du mal, l'ennemi de Dieu et de ceux qui se recommandent de lui. L'Apocalypse l'assimile en clair au « serpent » de la Genèse, au diable, à Saton ; il est celui de qui « la Bête » tient son pouvoir, et qui sera maîtrisé puis vaincu aux derniers jours.*
[822] REAU, *op. cit.*, II-2, p.708.
[823] HALL, *op. cit.,* p. 54.

triomphant du dragon-serpent (*Fig.212*). Cette vision a souvent tenté les artistes et sollicité les théologiens, qui ont pu y définir le rôle fondamental de la Vierge, représentative de l'Eglise[824].

Fig. 211. Albrecht DÜRER,
La femme et le dragon,
(in « *l'Apocalypse* », 1497/98,
20,4 x 28,1 cm).

[824] GERARD, *op. cit.*, p. 87 *: L'Eglise nouvelle d'Israël est, comme le disaient les Prophètes du Peuple de l'Ancienne Alliance, la Femme aimée de Dieu, malgré ses faiblesses et ses misères héritées de l'Eve pécheresse. Comme celle-ci, elle est tentée par l'antique serpent, le dragon qui la traque et la menace jusque dans sa progéniture enfantée dans les douleurs. Mère de l'humanité pécheresse, elle est aussi celle du Fils qui rachète cette humanité et la sauve. D'où le rapport établi par la pensée et la liturgie chrétiennes entre ce personnage symbolique et la Vierge Marie.*

Gravure 161 : Les deux bêtes de la terre et de la mer et les faux prophètes.

> *« La première Bête monte de la mer. Sa robe était tachetée comme celle d'un léopard ; ses pattes ressemblaient à celles de l'ours, sa gueule à celle d'un lion. Ses sept têtes étaient hérissées de dix cornes ; l'une de ces bêtes semblait blessée à mort ; mais cette blessure fut guérie et la terre entière suivit la Bête qui blasphémait le nom de Dieu.*
>
> *La seconde Bête montant de la terre portait deux cornes semblables à celles d'un agneau. Elle opérait de grands prodiges jusqu'à faire descendre le feu du ciel sur la terre et elle entraînait les habitants de la terre à adorer la première Bête. »*[825]

> *« Cette vision ramène à l'Apocalypse de Daniel qui compare les empires successifs de Babylone, de la Médie et de la Perse au lion, à l'ours et au léopard. La Bête, synthèse des trois puissances déchues, est représentée comme symbole de l'empereur Néron, représentant le Mal. »*[826]

La gravure est séparée en deux parties, aussi bien verticalement qu'horizontalement, au premier-plan et au second-plan.

Le premier-plan présente la bête de la mer à gauche, et ses adorateurs à droite, séparés par la trouée visuelle portant vers le fond du décor. La bête de la mer se tient devant une haute falaise, formant un cadre autour d'elle, délimitant ce décor nu et minéral. La composition reprend la description du texte, présentant un animal à la curieuse tête de lion surmontée d'une série de têtes portées par de longs cous (sept têtes hérissées de 10 cornes). Cette bête déborde du cadre à gauche ; elle constitue, dans cette scène, une fantasmagorie digne d'un artiste maniériste. Les personnages, à droite, prosternés devant la bête établissent le pendant à la fois visuel et signifiant de la bête représentée à gauche. Ce sont des êtres humains, identifiables aux puissants du monde terrestre ; le premier est vêtu richement, portant des vêtements aux longs plis, chausses et cape ; puis deux personnages symbolisent les dirigeants, grand turban pour l'un, couronne royale pour l'autre. Ils sont à genoux au sol, prosternés sur l'injonction de l'autre bête.

La deuxième bête, montant de la terre, est installée au second plan, dans le quart supérieur droit, appuyée sur un rocher en retrait des humains. Cette bête présente certaines caractéristiques de l'agneau, cornes recourbées et pattes posées sur le rocher. Cependant, « elle parlait comme un dragon » et impose son autorité aux humains. La deuxième bête se dresse au centre d'une nuée qui dirige ses rayons vers la terre.

[825] REAU, *op. cit. II-2*, p. 712.
[826] REAU, *op. cit. II-2*, p. 712.

Gravure 162 : Les trois anges annoncent le Jugement Divin.

L'épisode des trois anges annonçant le Jugement Dernier[827], aboutissement de l'eschatologie dans l'Apocalypse, se décompose en deux registres : en bas, le registre terrestre, objet du Jugement, en haut, le registre céleste, signifiant le siège de la Toute-Puissance de Dieu.

Au bas de l'image se déroule le paysage terrestre, situé en arrière-plan : à gauche, quelques arbres introduisent un rappel naturaliste, et du centre vers la droite, un lointain décor urbain inscrit la présence humaine. Une ville, ceinte de murailles, présente un ensemble de constructions de formes variées : les tailles indiquent nettement l'incendie qui s'est emparé de cette ville qui subit la colère de Dieu.

Au centre, au sommet de l'image, trône le Tout-Puissant, doté de longs cheveux et de sa barbe bifide. Il apparaît dans un nimbe de lumière, dont les rayons se dispersent autour de lui. Il siège au milieu des anciens, représentés barbus, portant une couronne et jouant de la harpe. Tout ce groupe est entouré par les nuages qui les séparent de la terre.

A gauche, en contrebas du trône, l'agneau et ses accompagnateurs émergent des nuages. L'agneau se tient au-dessus d'eux, sur un rocher. Ceux qui l'entourent se pressent autour de lui, portant des palmes, rappel à l'entrée du Christ à Jérusalem (le jour des Rameaux), évoqué par le prophète Zacharie (gravure 132).

Entre le registre terrestre et le registre céleste, se tiennent les trois anges. Volant dans le ciel, ils séparent les deux mondes, mais créent, en même temps, le lien entre ces deux mondes, en annonçant *en bas* ce qu'ils tiennent d'*en haut*. Chaque ange exerce la fonction définie par le texte. L'ange à gauche tient le Livre ouvert, annonçant une « bonne nouvelle aux habitants de la terre ». L'ange à droite, écarte les bras, paumes ouvertes vers le ciel ; il annonce la chute de « Babylone la Grande, qui a fait boire à toutes les nations du vin de la fureur de sa prostitution ». Entre les deux, l'ange présente la coupe contenant le « vin de la fureur de Dieu, versé sans mélange dans la coupe de sa colère ».

[827] LACOSTE, *op. cit.*, p. 736 : *La souveraineté sur toute la terre étant reconnue à YHWH, le qualificatif de Juge lui est aussi attribué.*

Gravure 163 : La moisson et la vendange des nations.

> *« Une nuée blanche apparut, sur laquelle était assis le Fils de l'Homme, portant une couronne sur la tête, et tenant une faucille aiguisée en main. Un ange sortit du Temple et lui cria de jeter la faucille et de moissonner, « Car c'est l'heure de moissonner, la moisson de la terre est mûre ». Il jeta sa faucille sur la terre, et la terre fut moissonnée. Un autre ange sortit du Temple, tenant une faucille et cria : « Jette ta faucille aiguisée, vendange les grappes dans la vigne de la terre, car ses raisins sont mûrs ». L'ange jeta sa faucille et il vendangea la vigne. Il versa le raisin dans la cuve de la colère de Dieu ».*[828]

L'illustration présente, au premier plan, la description de la Moisson et de la Vendange. A gauche, deux moissonneurs dotés d'ailes d'ange, sont représentés, l'un, de dos, coupant une gerbe de blé à l'aide d'une faucille, l'autre entassant les gerbes. Au centre, des vendangeurs coupent le raisin sur des vignes alignées et palissées. Un porteur, ployant sous sa charge, apporte sa hotte remplie de raisin vers la cuve (à droite) au-dessus de laquelle s'affaire un autre vigneron. Une nuée sépare horizontalement la composition en deux. Au-dessus de la nuée, le Christ préfigure la scène du Jugement Dernier. Le Fils de l'Homme, coiffé d'une couronne, tenant une faucille, siège au centre, entouré de deux anges. Il tient une faucille qu'il confie à un ange pour effectuer la moisson. Un autre ange se tient à la droite du Christ, présentant la faucille qui servira à la récolte du raisin. Il vendange toute la vigne, et en verse les fruits dans la cuve de la Colère de Dieu. La cuve est menée hors de la ville, et il en coule du sang (*Fig.212).*

Pour les commentateurs théologiques, la moisson correspond au Jugement des nations, et la vendange au châtiment d'Israël : moisson et vendange, images du *Jugement* familières aux Prophètes[829]. Cette répartition symbolise la séparation des Elus et des Damnés.

Fig. 212. Tobias STIMMER, *La moisson et la vendange des nations,*
(gravure sur bois, in *Biblia Sacra*, par Th. Rihel, 1576, Strasbourg, B.N.U.S.).

[828] REAU, *op. cit. II-2*, p. 713.
[829] GERARD, *op. cit.*, p. 87.

Gravure 164 : L'effusion des sept coupes de la colère divine.

> *« Sept anges, sortant en chantant du temple céleste, reçoivent les sept coupes de la colère divine.*[830] *Les eaux de la mer et des fleuves deviennent du sang. L'Euphrate est tari. De la gueule du dragon sortent des esprits impurs semblables à des grenouilles. La terre tremble et les villes s'écroulent ; les montagnes disparaissent, les îles sombrent. Des grêlons énormes tombent du ciel. Les hommes qui portaient la marque de la Bête sont frappés d'un ulcère malin : ils se mâchent la langue de douleur et de leurs bouches crispées lancent des blasphèmes à la face de Dieu. »*[831]
>
> *« La révélation plénière de la justice de Dieu est annoncée par les prophètes pour le « Jour de Yahvé » ou « jour de la colère ». Dans la perspective eschatologique, ce « Jour » qui marque la fin des temps est aussi celui du retour du Christ dans la gloire ».*[832]

En suivant le texte biblique, les sept coupes de la colère divine sont répandues sur la terre : les sept fléaux frappent la terre et les hommes. La première coupe provoque un ulcère malin aux humains qui se prosternaient devant la bête. La deuxième coupe, versée dans la mer, la transforme en sang, faisant mourir tout ce qu'elle contenait. La troisième coupe, répandue dans les fleuves et les sources, les transforme en sang. La gravure présente un condensé de l'effusion des coupes des quatrième, cinquième et sixième ange. Sur fond de décor urbain, présentant de hautes tours dominant une ville, les trois anges volent de concert dans le ciel, répandant leurs fléaux. Ils occupent le sommet de la composition, ailes déployées, leur longue tunique couvrant leur corps.

A gauche, en direction du soleil, le « quatrième ange répand sa coupe sur le soleil ». Se déplaçant en direction du soleil, il tient, devant lui à bout de bras, sa coupe qui provoque la chaleur torride du soleil pour brûler les humains. Au centre du groupe, le cinquième ange verse le contenu de sa coupe sur le trône de la bête, c'est-à-dire dans le puits de l'abîme, où siège la bête. De sa coupe renversée, un flot puissant tombe, presque verticalement, dans le puits. A droite, le sixième ange est tourné vers les humains qui se tiennent au bord du fleuve, regroupés au premier plan à droite. Ce sont les rois de toute la terre habitée ; ils sont tous coiffés d'une couronne, vêtus de longues tuniques ou de manteaux, se regardant, effrayés par la colère de Dieu. En face d'eux, à gauche débordant du cadre, le dragon est posé sur un siège recouvert d'un coussin, tête monstrueuse dotée de cornes, articulée au bout d'un long cou sur un corps improbable de volatile ailé. La bête crache les « trois esprits impurs », semblables à des grenouilles, qui se précipitent vers les rois rassemblés à droite.

---

[830] LACOSTE, *op. cit.*, p. 281 : *La littérature prophétique et apocalyptique présente l'histoire humaine, dans son ensemble, comme une histoire de péché passible de la colère de Dieu, c'est-à-dire de son jugement. En particulier, le groupe des destinataires de la colère s'étend à l'humanité entière.*

[831] REAU, *op. cit. II-2*, p. 714-715.

[832] GERARD, *op. cit.*, p. 224.

Gravure 165 : La grande prostituée de Babylone et la bête écarlate.

La grande prostituée de Babylone[833]est désignée par le terme de *Babelshur* dans le texte de Fischart.

Après la vision du septième ange, qui répand sa coupe dans l'air et provoque des éclairs, des tonnerres, et un grand tremblement de terre, une pluie de grêlons tombe sur les humains. L'un des anges transporte Jean, par l'Esprit, dans un désert, pour lui montrer « le jugement de la grande prostituée » (Apo. **17**, 1).

La gravure assemble l'image de la vision de la grande prostituée assise sur la bête (à gauche), face au groupe des sept rois à genoux (à droite, au bord du cadre). La prostituée, du nom de *Babylone la Grande,* chevauche la bête, telle une amazone. Elle présente dans sa main droite, dans l'angle supérieur gauche, la « coupe d'or, pleine d'abominations et des impuretés de sa prostitution » (Apo. **17**, 4). La bête dresse sept têtes, couvertes d'une couronne, chacune à l'extrémité d'un long cou, telle un serpent. La bête est dressée sur ses pattes griffues, et une longue queue se déroule derrière elle.

Face à la femme assise sur la bête monstrueuse, un groupe de personnages se tient à genoux, alignés en s'étageant au bord du cadre. Ils représentent les sept rois, correspondant aux sept têtes de la bête. Le premier personnage du groupe porte barbe et couronne, et son long manteau tombe jusqu'au sol. Il tend les mains, en signe de soumission. Le deuxième personnage, barbu lui aussi, porte une mitre d'évêque sur la tête. Il pourrait s'agir ici d'une allégorie du pouvoir de l'Eglise catholique, constituant une représentation antipapiste (visiblement la seule de l'ouvrage) propre aux convictions calvinistes de l'artiste. Les autres personnages, peu identifiables, sont esquissés dans l'alignement. Le décor représenté par l'artiste montre une rivière, un pont, les murailles d'une ville, ce qui ne semble pas correspondre au texte source, qui située l'épisode dans un désert.

[833] D.E.B, p. 1065 : *Dans l'Apocalypse, Rome, l'idolâtre, est représentée sous les traits de la « prostituée fameuse », « Babylone la Grande ».*

Gravure 166 : La chute de Babylone, la grande prostituée.

> *« Un ange prit une pierre semblable à une grande meule et la jeta dans la mer en disant : Ainsi sera précipitée Babylone, la grande ville, et on ne la retrouvera plus. Les rois, les marchands qui profitèrent de ses richesses, pleurent la Ville détruite où l'on n'entendra plus les joueurs de harpe et de flûte ni le bruissement des métiers. »*[834]

> *« C'est en l'honneur d'Ichtar, déesse de la fécondité et de l'amour, que les lois de Babylone prescrivaient à toutes les femmes de se livrer à la prostitution une fois au moins au cours de leur vie. Hérodote l'affirme, contribuant ainsi à affermir la réputation de la « grande courtisane » qu'Isaïe dénonçait pour ses « salaires impurs » et sa « prostitution avec tous les royaumes du monde », bien avant que l'Apocalypse ne la reconnaisse dans Rome comme « mère des prostituées et des abominations de la terre. »*[835]

« Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la Grande ! » cria l'ange, et la ville est sur le point de s'embraser. La gravure résume le sort ultime de la ville, abandonnée par ses habitants qui se tiennent à distance. Ils ont perdu tout ce que cette ville leur avait fait gagner, leurs richesses, et se lamentent sur cet échec. Un fond de décor présente la ville déchue : de nombreux bâtiments aux formes variées émergent au-delà des murailles. Des toits de maisons basses se succèdent, surmontés par des tours imposantes désignant les palais. En plan médian, une étendue d'eau représente un port où accoste un navire, qui symbolise la richesse des marchands. Dans l'angle inférieur gauche, un marchand tente de secourir un de ses semblables, portant turban, rejeté au bord par les vagues.

A droite, au premier plan, sont rassemblés « les rois de la terre qui se sont prostitués et qui se sont corrompus dans le luxe avec elle » (Apo, **18**, 8). Vêtus d'amples manteaux aux longs plis tubulaires, ils se lamentent autour d'un personnage portant couronne et saisi dans une gestuelle des mains, placé au bord du cadre.

Au sommet de l'image, au centre, l'ange puissant a jeté « une pierre semblable à une grande meule ». Cette pierre, longue et plate comme une soucoupe, semble flotter dans l'air, au-dessus des habitations. Ce n'est qu'illusion, car à l'instant même, elle termine sa chute dans la mer.

[834] REAU, *op. cit. II-2*, p. 717.
[835] Apo, **17**, 5.

Gravure 167 : Le cavalier sur le cheval blanc.

> *« Le ciel s'ouvre et voici qu'apparaît, monté sur un cheval blanc, le Fidèle et le Véridique. Il est revêtu d'un manteau rouge sang. Sa tête est ceinte de plusieurs diadèmes. Une épée tranchante sort de sa bouche et il tient à la main une verge de fer. Sur son manteau et sur sa cuisse est écrit : « Roi des Rois et Seigneur des Seigneurs ». Les milices célestes, vêtues de tissus d'une blancheur immaculée, l'accompagnent sur des chevaux blancs. L'ange du soleil appelle une multitude d'oiseaux de proie qui, du haut du ciel, fondent, en battant des ailes, sur les cadavres amoncelés des rois alliés de Satan et se rassasient de leurs charognes. »* [836]

Le cavalier sur son cheval blanc a pour nom *La Parole de Dieu*. C'est lui qui affronte les rois de la terre qui se prosternaient devant la bête ; il combat avec une épée sortant de sa bouche, et qui représente *La Parole de Dieu*. Le cavalier surgit à droite de l'image, se détachant du cadre, suivi par les armées qui sont dans le ciel, cavaliers revêtus de lin fin et brandissant leurs épées. Le cavalier est couvert d'un long manteau ; barbu, il porte sur la tête des diadèmes superposés, semblables à une tiare papale. Une longue épée, comme sortant de sa bouche, est dirigée vers ses ennemis : *La Parole de Dieu* est l'arme qui doit servir à convertir les humains égarés par la bête. Un ange apparaît au bord supérieur, qui rassemble les oiseaux du ciel pour les guider vers le *grand dîner de Dieu*, pour y manger la chair des humains vaincus. A gauche, dans un chaos mêlant hommes et montures, se déroule le combat des armées de Dieu contre les rois de la terre et leurs armées. Un cheval (peut-être celui du cavalier) précipite, par une ruade de ses postérieurs, la bête et le prophète du mensonge dans *l'étang de feu où brûle le soufre*. La bête se tord et s'enroule sur elle-même, se débattant dans le feu, ses multiples têtes désordonnées en tous sens. Des volutes de fumées se dégagent du feu. Les ombres, aux tailles croisées, à droite et à gauche de l'image, accentuent le contraste dû à la lueur du feu de soufre.

[836] REAU, *op. cit. II-2*, p. 718.

Gravure 168 : Satan est enchaîné pour mille ans.

> *« Un ange, tenant à la main une grande chaîne et la clé de l'Abîme, enchaine Satan*[837] *et le jette dans un puits dont il referme le couvercle scellé pour un millénaire. A l'expiration de sa peine, le Démon sera délivré pour quelque temps. »*[838]

La composition de cet épisode met en scène l'ange, messager de Dieu, et Satan enchaîné, messager du mal, de la bête, du diable (voir également *Fig.213*). L'ange de Dieu occupe toute la hauteur de l'image, à droite. De haute stature, l'ange présente les traits d'un homme jeune, aux longs cheveux tombant sur la nuque. Ses ailes sont repliées dans le dos ; sa longue tunique forme des plis enroulés tout autour de son corps et de ses membres, laissant apparaître ses mains et découvrant sa cuisse et sa jambe gauches, sveltes et longilignes, en appui sur sa jambe droite, en position de *contrapposto*. Il tient dans ses mains jointes une grande clé, la clé de l'abîme, ainsi que l'extrémité de la chaîne attachée aux pieds de Satan. Il est éclairé par la lumière du Tout-Puissant, qui crée des zones d'ombres dans les plis du vêtement.

A gauche, dans la partie obscure de la composition, Satan est précipité dans l'abîme : vu de dos, à quatre pattes, il est penché au-dessus de l'ouverture et avance dans la position d'un chien poussé dans sa niche. La main gauche, aux doigts crochus, prend appui sur le bord du trou, le pied gauche y est engagé. Satan présente son postérieur, piqué de quatre flèches, doté d'attributs virils et d'une courte queue ; des ailes d'insecte dans son dos indiquent son caractère d'ange déchu. Ses pieds sont entravés par la longue chaîne tenue par l'ange. Une épaisse fumée s'échappe de l'abîme, formant de sombres volutes qui montent dans le ciel, représentées par un ensemble de tailles carrées.

Fig. 213. Tobias Stimmer, *Satan est précipité en enfer*
(gravure sur bois, 1570-1580, 29cm x 22 cm, 1570-1584, Oxford, Ashmolean Museum)

[837] GERARD, *op. cit.* p. 1252 : *L'Apocalypse assimile Satan au Diable et à « l'antique serpent » de la Genèse, qui sera déchaîné puis vaincu à la fin des temps.*
[838] REAU, *op. cit. II-2*, p. 720.

Gravure 169 : Le Jugement dernier.

> *« Délié après mille ans de captivité, Satan est, après un dernier soubresaut, définitivement vaincu. Alors vient le jour du Jugement.*[839] *La Mer et la Terre rendent les morts qu'elles avaient engloutis et qui seront jugés chacun selon ses œuvres. Tandis que les Réprouvés seront jetés dans l'étang de feu et de soufre, les Elus entreront dans la Jérusalem céleste où ils ne connaîtront plus la mort ni la souffrance et où ils se rafraîchiront éternellement à la source de Vie. »*[840]

Le Jugement dernier met en scène le « grand trône blanc et celui qui y était assis », face aux morts, grands et petits, qui vont être jugés. Le Jugement occupe la partie supérieure de l'image ; l'artiste reprend la séparation entre le registre céleste, le Jugement et les élus, et le registre terrestre, consacré à un épisode historique.

Dans l'angle supérieur gauche, l'image du Tout-Puissant, assis sur son trône au somment de la voûte céleste, apparaît dans un nimbe de lumière : il est représenté en vieillard[841], longue barbe et cheveux longs, tête couverte d'une couronne, symbole de la royauté divine. Une grande cape descend dans son dos, et sa main droite est posée sur le « livre ouvert, qui est le livre de la vie » (Apo, **20**, 12). Face à lui, au centre de l'image, un ange à la longue robe présente, dans son sillage, les morts qui vont être jugés, chacun selon ses œuvres (thèse peu défendue par la Réforme). Le Jugement sépare ceux qui ne sont pas trouvés dans le livre ; ils sont jetés dans l'étang de feu avec la mort, représenté par un diable aux pattes de bouc, qui y est précipité, dans l'angle inférieur gauche.

---

[839] LACOSTE, *op. cit.*, p. 737 : *L'histoire ne révèle donc pas de manière adéquate le gouvernement divin du monde. Pour maintenir alors une foi entière en une suprême justice inhérente aux événements humains, la métaphore du tribunal se déplace vers l'acte de conclusion de l'histoire ; le jugement devient « le Jugement Dernier », ou ultime, l'acte eschatologique par excellence, qui séparera de manière définitive les justes des méchants.*

[840] REAU, *op. cit.*, p. 721.

[841] BOESPFLUG, François, *Dieu dans l'art à la fin du Moyen-Âge*, p. 203-205 : *Le motif littéraire de l'Ancien des Jours (Dn.**7**, 9) servit néanmoins d'appui scriptuaire, en Orient comme en Occident, à la création d'une figure de Dieu en vieillard. En Orient, où elle apparut d'abord, cette figure fut interprétée en général comme étant celle du Christ préexistant (« né du Père avant tous les siècles »), le grand âge étant chargé de dire, comme peut-être la métaphore prophétique elle-même, son éternité ; mais lorsque l'Occident, qui n'avait pas coutume d'interpréter ainsi le verset de Daniel, emprunte à Byzance ce motif, celui-ci changera de sens et devint le symbole de Dieu le Père. Ce Père en vieillard s'introduit dans l'art d'Occident vers le XII^e^ siècle, au moment où se déploie l'iconographie de la Trinité, et le plus souvent dans le cadre de celle-ci. C'est donc en tant que figure du Père voulue différente de celle du Fils, dans des images de la Trinité, que le motif du Père en vieillard s'est d'abord infiltré dans l'art, probablement à la faveur d'un malentendu sur la figure de l'Ancien des jours de l'art grec, d'une plus grande liberté des artistes et d'un propos général d'exploration des ressources de l'art s'agissant de la figuration du dogme. Les images autonomes de Dieu le Père en vieillard, c'est-à-dire hors de la figuration de la Trinité, sont postérieures d'un siècle au moins. Elles conduiront à l'image de la « Majestas Patris » (le motif du Père âgé remplaçant la figure traditionnelle de Dieu sous les traits du Christ au centre de la mandorle entourée des symboles des quatre vivants de la vision d'Ezéchiel), qui apparaît au début du XV^e^ siècle dans les livres d'heures, et, au siècle suivant, dans l'art monumental, au Créateur de Raphaël et de Michel-Ange.*

Id. p. 207 : *L'étape qui s'étend de la Renaissance à la fin du XVII^e^ siècle, est celle de la banalisation de la figure de Dieu en vieillard. Le buste du Père âgé se répand dans quantité de scènes, et c'est à peine si on le remarque encore.*

La composition présente, à droite au bas de l'image, séparé de la scène céleste du Jugement, un épisode de l'histoire de la chrétienté qui ne figure pas au livre de l'Apocalypse. Il faut lier cet épisode au texte du *subscriptio* de Fischart :

„Die Türken inn streit aufzupringen: Aber als sie Gots stat umringen,
Muss sie das himlich Feuer verschlingen".[842]

Il s'agit ici d'un rappel des croisades, mais également et plus récemment, de la grande peur qui a envahi l'Occident, notamment les terres de l'Empire, suite à la prise de Constantinople et face à l'expansionnisme du « péril ottoman » : les Turcs, personnification collective de l'Islam, s'apprêtent à prendre Jérusalem, la ville sainte[843]. Ils sont arrêtés dans leur assaut par le feu du ciel, qui les précipite dans le feu de l'enfer, tel le cavalier désarçonné au bas de l'image.

Tobias Stimmer, gravure 169.

[842] *Les turcs se précipitèrent dans la bataille : Mais, alors qu'ils encerclaient la ville de Dieu, Le feu du ciel les dévora.*

[843] SCHILLINGER, Jean, *Le Saint-Empire*, p. 125-126 : *Les Turcs était présentés comme les alliés de Satan assaillant le peuple chrétien ; la lutte contre les Turcs était envisagée essentiellement comme une guerre menée contre l'ennemi de la chrétienté.*

Fig. 214. Anonyme, *Le Jugement Dernier*,
(mosaïque, XIIIe -XIVe siècle, Florence, Baptistère).

Les images du *Jugement Dernier* inscrivent l'histoire biblique dans l'eschatologie des *fins dernières*.[844] La tradition iconographique est riche de représentations, particulièrement dans les sculptures médiévales sur les tympans historiés, dès le XI^e^ siècle, aussi bien sur les monuments romans que gothiques. Le thème apparaît dès le IX^e^ siècle sur les fresques carolingiennes, puis sur les revers de façades, parfois en mosaïques. Le thème se développe à la Renaissance, tout d'abord en Italie, puis en France, pour trouver une diffusion à travers l'Europe.

Au XIII^e^ siècle, la mosaïque du dôme du baptistère de Florence (*Fig.214*) présente une composition consacrée à ce thème, superposant l'image de Dieu (représenté en vieillard) accompagné des vieillards alignés, très hiératiques, installés au-dessus du démon qui s'empare des âmes pour les dévorer.

[844] BOESPFLUG, François, *Dieu dans l'art…*, p. 391 : *Les images du Jugement se répartissent en deux catégories, selon ce qui est peint sous l'arc-en-ciel, au niveau de la terre. C'est tantôt une « résurrection générale » (cas le plus fréquent dans la gravure allemande des XV^e^ et XVI^e^ siècles ; on devrait alors parler d'images de la Parousie), tantôt l'exécution de la sentence (images du jugement au sens strict), les « bons marchant vers la lumière sous la conduite des anges, les « méchants », plus ou moins grimaçants, étant précipités dans la gueule béante de l'enfer.*

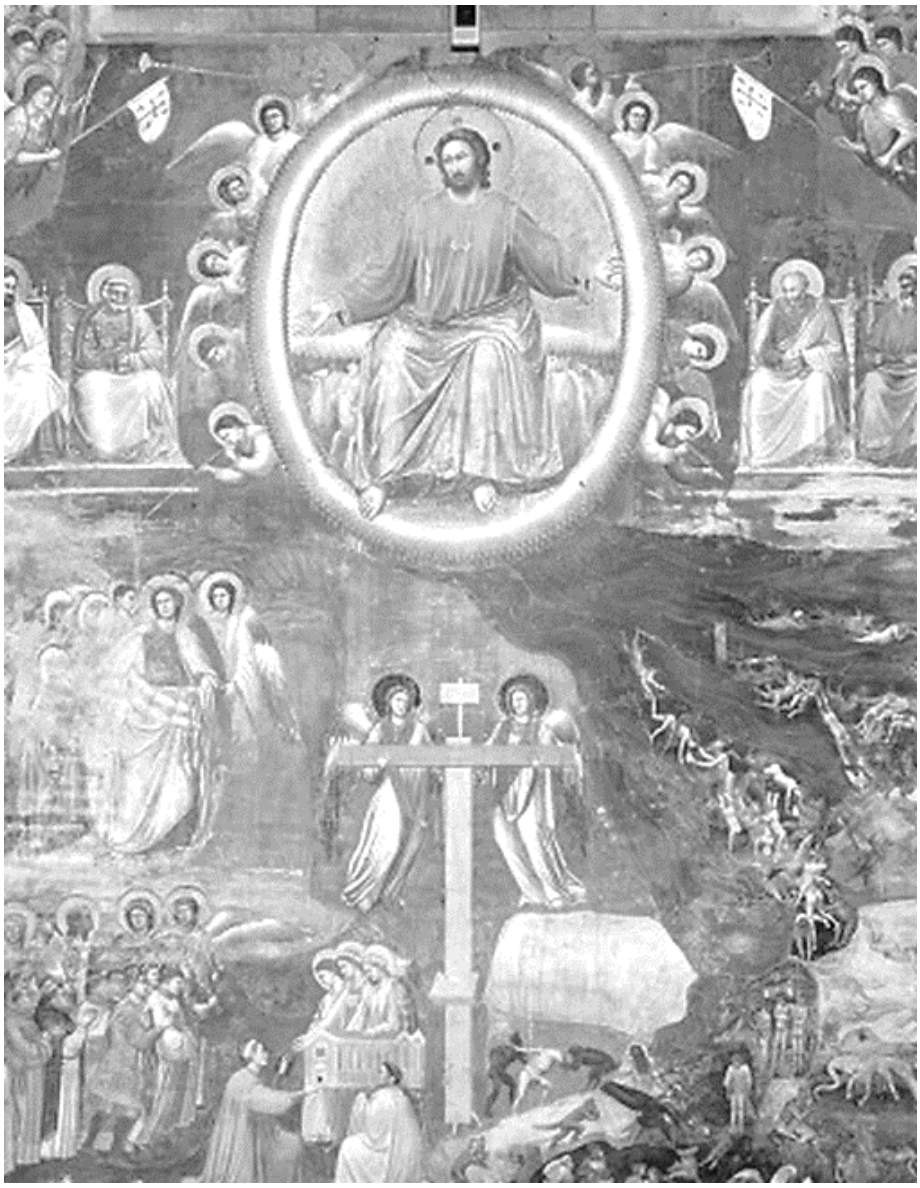


Fig. 215, Giotto, *Le Jugement Dernier*,
(fresque, détail, 1306, Padoue, Chapelle Scrovegni).[845]

Également au *Trecento*, c'est la fresque de Giotto qui constitue l'une des représentations les plus remarquables du *Jugement Dernier* (*Fig.215*). La composition occupe tout l'espace du mur du fond de la chapelle. Giotto. Dans une mandorle, le Christ-Juge siège, au sommet, entouré d'anges et des vingt-quatre vieillards. De nombreux personnages emplissent aussi bien l'espace situé autour et en arrière du Christ (tels une assemblée resserrée) que l'espace inférieur, où se meuvent anges et démons qui prennent en charge les âmes.

[845] Giotto di Bondone (Vespignano, 1266/67, - Florence 1337) peintre, sculpteur et architecte du Trecento florentin.

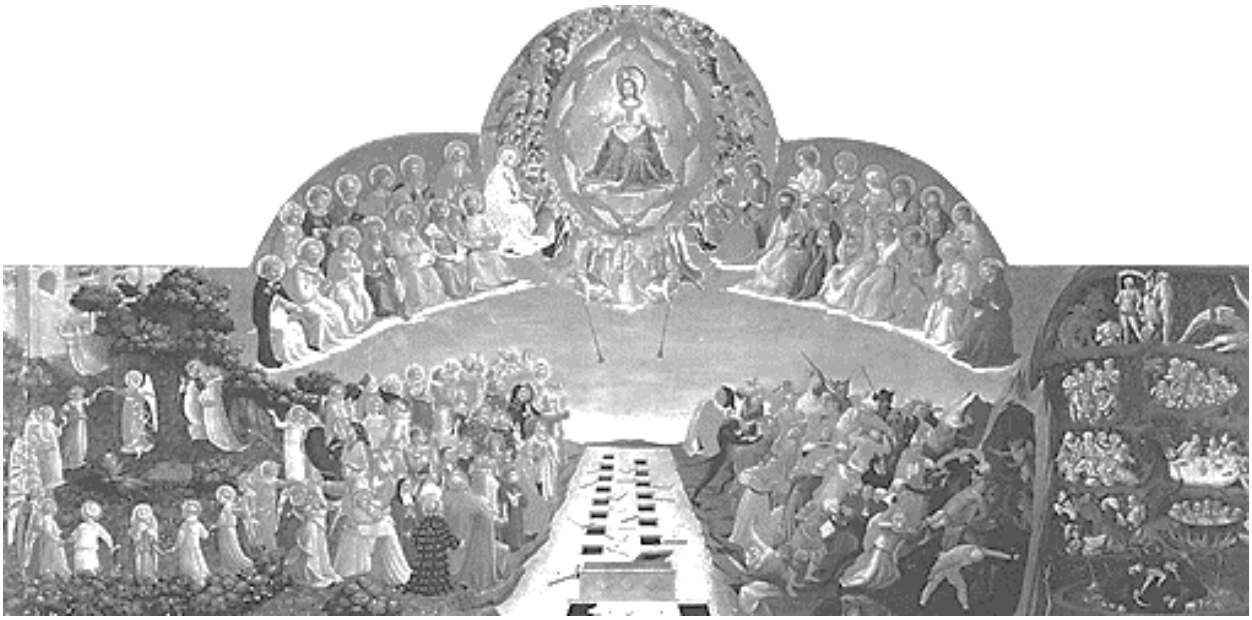


Fig. 216. Fra Angelico, *Jugement Dernier*,
(tempera sur bois, 1425, 105 x 210 cm, Florence, Musée San Marco).

Fig. 217. Rogier van der Weyden, *Polyptique du Jugement Dernier*,
(huile sur bois, 1443-1452, 220 x 548 cm, Beaune, Hôtel-Dieu).

Le *Jugement Dernier* de Fra Angelico (*Fig.216*), conservé au Musée Sans Marco à Florence, présente le Christ dans sa fonction de *Juge suprême*, au centre, dominant l'assemblée des élus. Il est entouré par les Vingt-Quatre Vieillards. Il exerce son pouvoir sur l'ensemble des nations, représentés dans le registre terrestre, entourant les tombeaux ouverts de ceux qui vont être jugés. A droite, les condamnés sont précipités dans le feu éternel et souffrent des châtiments, alors qu'à gauche, les élus dansent dans le jardin du Paradis.

Le *Polyptique* de Rogier van der Weyden (*Fig.217, p.473*) s'inscrit dans la tradition médiévale du thème. La répartition en neuf panneaux séparés, composant le polyptique, l'utilisation des fonds d'or, de la couleur écarlate, le placement des personnages selon les panneaux, s'apparentent fortement à l'image médiévale. Le panneau central présente le Christ de la seconde Parousie, auréolé de sa gloire et entouré des anges. L'ange du jugement, au centre, tient la balance destiné à peser les âmes. Dans le registre inférieur, tous les personnages semblent flotter au milieu de la composition, tandis que les âmes des damnés se lamentant au sol, dans l'attente d'être précipitées dans le feu de l'enfer.

Dans le domaine de la gravure, il ne faut pas oublier de citer la gravure sur bois de Dürer (*Fig.218*), qui répartit la composition en trois registres superposés : au sommet, le registre céleste présente le Christ-Roi et Juge, les pieds en appui sur le globe terrestre. Derrière sa tête auréolée de lumière, surgissent les symboles de cette double fonction : le Lys et le glaive. Les anges sonneurs entourent la représentation divine. Dans un registre intermédiaire, assurant la liaison entre le ciel et la terre, sont présents Marie, la mère du Christ ; à gauche, et Jean, le disciple, à droite. Tous deux sont représentés en prière, dans une position d'humilité. Au bas de l'image, les âmes des damnés sont précipitées dans la gueule de la bête immonde, poussées par des diables aux ailes de chauve-souris A gauche, les âmes choisies sont conduites par des anges vers le jardin où resplendit la lumière.

Fig. 218. Albrecht Dürer, *Jugement Dernier* (Petite Passion)
(gravure sur bois, c.1510, 12,7 x 9,7 cm, Paris, Louvre, Dép. Arts Graphiques).

La gravure proposée par Pieter van der Heyden (*Fig.219*), inspiré d'une toile attribuée à Bruegel l'Ancien (huile sur cuivre, 27,4 x 36,5 cm, coll. part.), présente le Christ assis sur la voûte céleste, représentée par un arc-en-ciel, les pieds posés sur un globe terrestre. La composition, très touffue, présente les éléments du thème : les anges sonneurs entourent le Christ, suivis horizontalement par la lignée des vieillards de part et d'autre. La masse des âmes forment deux défilés distincts : à gauche, les élus sont dirigés vers le fond du paysage, poussés par les anges. A droite, les damnés sont précipités dans la gueule grande ouverte d'un monstre marin.

Fig. 219. Pieter van der Heyden (d'après Bruegel l'Ancien), *Le Jugement Dernier*, (gravure sur cuivre, 1558, 22,2 x 28,7 cm.).

Une autre gravure sur cuivre, de Hieronymus Wierix (*Fig. 220, p.476*) reprend l'organisation générale présentée ci-dessus. Le Christ portant une couronne est assis sur l'arc-en-ciel de la voûte céleste, au centre d'un halo de lumière. Le registre céleste occupe la majeure partie de l'illustration (en hauteur), qui pourtant se limite à représenter, outre le Christ, deux anges et les vieillards. C'est le registre inférieur qui présente une foule dense qui s'étale jusqu'au fond de l'image, laissant quelques personnages se dresser au premier plan.

Fig. 220. Hieronymus Wierix (d'après Pieter van der Borcht), *Le Jugement Dernier*, (gravure sur cuivre, 1572, 113 x 74 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire).

Fig. 221. Fra Angelico et Luca Signorelli, *Le Jugement Dernier*, (fresque, détail, XV^{e} siècle, Orvieto, cathédrale).

Le thème du *Jugement Dernier* constitue l'un des décors les plus répandus au sein des édifices religieux. Que ce soit sur le tympan d'un portail ou à travers la statuaire, le thème trouve de fréquentes occurrences sur les façades des cathédrales. La Renaissance, surtout italienne, a multiplié les représentations au sein de nombreuses cathédrales. Celle d'Orvieto, en province d'Ombrie, contient une fresque de Luca Signorelli, exécutée entre 1499 et 1502, dans la chapelle San Brizio, dont les murs et la voûte sont recouverts des fresques de l'artiste. Il s'agit d'un cycle qui représente différents épisodes de l'eschatologie, partant de l'Antéchrist jusqu'à la fin du monde, et présentant le sort des damnés et celui des élus. Un panneau (*Fig. 221, p.476*) illustre la résurrection de la chair : deux anges sonnent de la trompette, et les ressuscités sortent de leur tombe.

La représentation la plus prestigieuse du *Jugement Dernier* est certainement l'œuvre exécutée par Michel-Ange, au mur du chœur de la chapelle Sixtine, au Vatican (*Fig.222*). Cette fresque, aux dimensions hors du commun, et constituant un chef d'œuvre de l'artiste florentin, constitue une représentation exubérante, et pourtant majestueuse, de l'épisode biblique. Le Christ, dans sa gloire, occupe le centre supérieur de la composition, entouré de nombreux personnages, dont les formes généreuses et les allures athlétiques correspondent à l'idéal recherché par l'artiste. La multiplicité des scènes juxtaposées, le nombre et les postures des personnages, la complexité de la composition ainsi que le génie de Michel-Ange font de cette fresque une œuvre majeure de la Renaissance maniériste à Rome.

Fig. 222. Michel-Ange, *Le Jugement Dernier*,
(fresque, détail, 1536-1541, 1370 x 1220 cm, Vatican, chapelle Sixtine).

Fig. 223. Johan Sadeler (d'après Christoph Schwarz), *Le Jugement Dernier*,
(burin, eau-forte, 1588-1595, 40,5 x 44,8 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire).

Fig. 224. Théodore de Bry, *Le Jugement Dernier*,
(gravure sur cuivre, 1596, in *Theatrum vitae humanae*, Montpellier, Bibliothèque Fac. Médecine).

Les deux œuvres proposées pour conclure les comparaisons iconographiques portant sur le *Jugement Dernier* sont des gravures, de la même période, mais présentant des différences stylistiques marquées. Johan Sadeler (*Fig.223, p.478*) propose une gravure (eau-forte et burin) de format circulaire, aux délicats contrastes et aux formes adoucies malgré le contexte dramatique de l'épisode. L'artiste reprend tous les éléments de la tradition : Le Christ-Vainqueur est installé, les pieds posés sur le globe terrestre, au centre d'une nuée aux rayons multiples, La Vierge Marie à genoux sur un nuage à ses côtés. Tout autour de la nuée, les élus montent au ciel, en suivant les lignes circulaires de la nuée. Au centre de l'image, une séparation entre le ciel et la terre est formée par les rouleaux de nuages épais, constituant la voûte céleste, qui laissent apercevoir le défilé des âmes conduites par les anges vers le Paradis. Au premier plan, un ange saisit un élu par la main, tandis que les démons attirent les réprouvés vers la bouche de feu, à droite.

La gravure de Théodore de Bry (*Fig.224, p.478*) reprend la répartition de la composition en deux mondes, le monde céleste et le monde terrestre, séparés par une nuée, sur laquelle siège le Christ, les pieds sur le globe, entouré des rayons de la gloire céleste. Il est entouré, de part et d'autre, de la Vierge Marie en prière et de Saint-Jean, eux-mêmes accompagnés du groupe des vieillards. Sur terre, les âmes ont quitté les tombeaux, des anges en extraient les derniers, tandis que des démons se saisissent de ceux qui sont condamnés pour les précipiter, à droite de l'image, dans le feu de l'enfer.

Gravure 170 : La Jérusalem céleste.

> *« C'est sur la vision de la Jérusalem céleste que s'achève triomphalement l'Apocalypse. La nouvelle Jérusalem, que l'ange montre à Jean, brille de l'éclat de l'or et de pierres précieuses. Son enceinte est aussi éblouissante que le pectoral du grand-prêtre. Ses hautes murailles de jaspe cristallin, formant un carré parfait, sont percées de douze portes. Sur chaque porte veille un ange… Comme il n'y a pas de nuit, les portes sont toujours ouvertes. »*[846]

L'ange montre à Jean la Jérusalem céleste, nouvelle ville de Dieu, habitée par Dieu. L'ange et Jean sont debout sur un promontoire rocheux, côte à côte, dans l'angle supérieur droit, tournés vers la ville .

Jean est couvert de sa tunique qui forme de grands plis en cascade dans son dos ; il joint les mains en signe de prière. L'ange, ses ailes dans le dos, le tient par l'épaule et désigne la ville de sa main droite. Une longue tunique drape son corps, découvrant sa jambe gauche. En contrebas, occupant tout l'espace du plan médian, la nouvelle Jérusalem se déroule du centre vers la gauche, débordant du cadre de l'image. Tous les bâtiments rayonnent depuis le centre de la cité, siège du Temple du Seigneur, tel une cathédrale. Les hautes murailles sont percées de portes, douze au total, et on distingue l'ange qui se tient à chaque porte visible. Dans le texte biblique, la ville est décrite de forme carrée ; cependant, l'artiste a représenté une ville inscrite dans des murailles d'aspect circulaire, rappelant la forme de la *maison du roi* construite par Salomon (gravure 86). Le ciel est obscurci, mais ne dégage aucune dramatisation. L'attitude paisible de Jean accompagné par l'ange, établit le lien entre la nouvelle cité et l'immensité céleste.

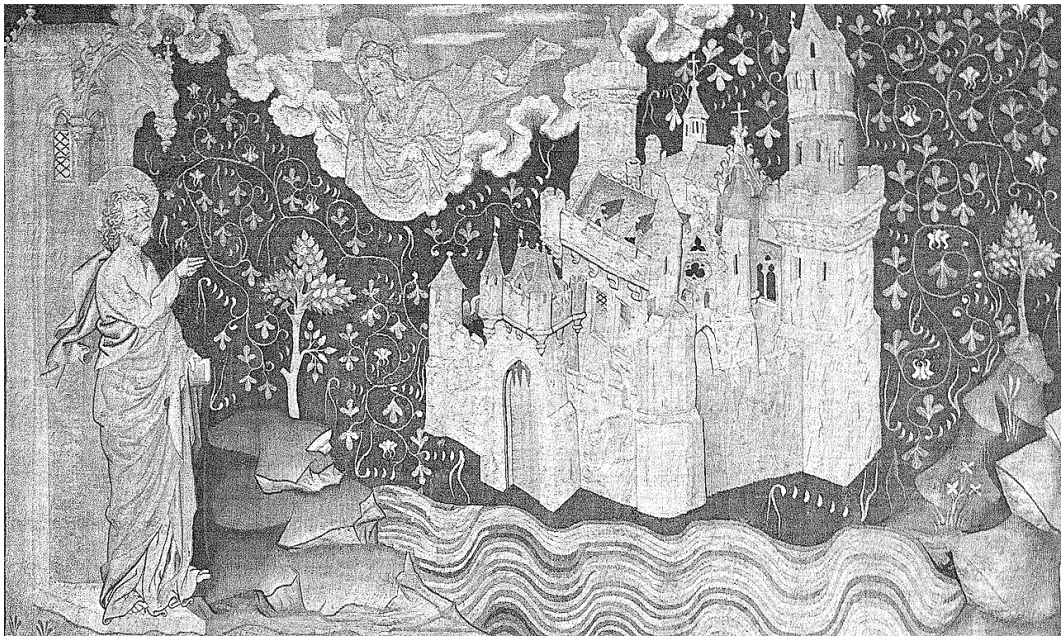


Fig.225. Tapisserie de l'Apocalypse, *La Jérusalem céleste.* (Château d'Angers).

[846] REAU, *op. cit.*, p. 721.

La dernière gravure de la série réalisée par Tobias Stimmer représente la *Jérusalem Céleste* que l'ange, ou le Christ, montre à Saint-Jean. Cet épisode se retrouve dans l'iconographie, mais ne peut rivaliser d'occurrences par rapport à la scène précédente, celle du *Jugement Dernier*. La *Tapisserie d'Angers* (*Fig.225, p.481*) illustre cette scène au XIV^{e} siècle, et c'est bien le Christ qui présente à Saint-Jean l'image de la ville, sous la forme d'une forteresse médiévale, dotée de hautes murailles et de plusieurs tours, ainsi que d'une église supportant un clocheton. La porte percée dans la muraille est fermée et ne laisse voir aucun garde. Saint-Jean est placé sous un dais, tel une statue sur son socle, dans un décor architecturé.

La gravure de Jost Amman (*Fig.226, p.482*) s'inspire largement de l'organisation de la composition de Stimmer. Pourtant, à l'inverse de la gravure de celui-ci, les personnages principaux ne sont pas représentés par Jost Amman : Saint-Jean et l'ange n'y figurent pas, alors que l'ange gardant l'entrée de la porte ouverte est présent. Amman livre sa vision de la ville avec une très grande précision et une finesse des lignes, dans un grand format bien différent de celui utilisé par Stimmer et qui lui permet une représentation aussi minutieuse.

Tobias Stimmer, gravure 170.

Un autre artiste contemporain de Stimmer, Virgil Solis, a repris l'image de l'ange montrant à Saint-Jean la *Nouvelle Jérusalem* (*Fig.227, p.482*). Les deux personnages sont placés sur une élévation à gauche de l'image : l'ange, porteur d'un long bâton, désigne, de sa main droite, la ville à Saint-Jean, qui s'approche les bras écartés. La ville est située en contrebas, ceinte de murailles puissantes percées de portes. Un ange est posté au-dessus de la porte centrale. D'épais nuages en rouleaux remplissent le ciel, et le vent s'engouffra dans les vêtements des personnages.

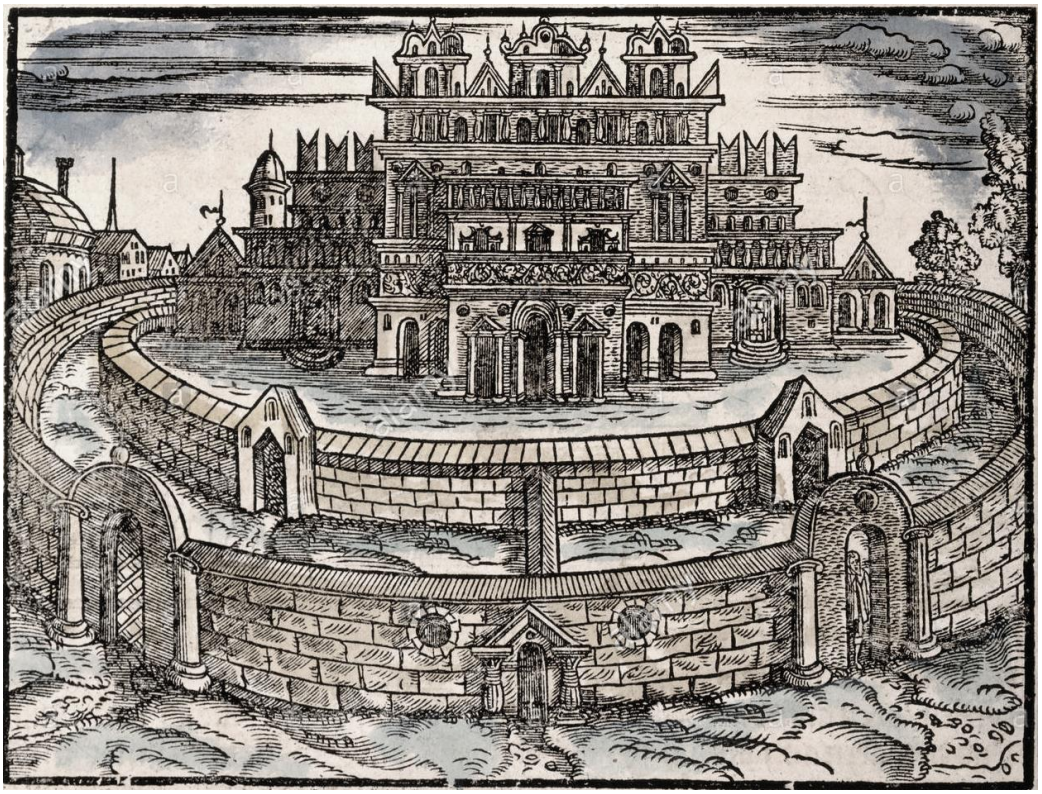


Fig. 226. Jost Amman, *La Jérusalem céleste,*
(bois gravé en couleur, d'après Stimmer, c.1570, 42 x 32,1 cm, coll. particulière).

Fig. 227. Virgil Solis, *L'ange montre à Saint Jean la nouvelle Jérusalem,*
(gravure sur bois, après 1562, 10,9 x 15,2 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire).

➢ *Conclusion : un style particulier dans une tradition iconographique établie.*

La carrière artistique de Tobias Stimmer est jalonnée par plusieurs périodes distinctes, depuis son installation comme peintre à Schaffhouse jusqu'à sa mort subite et prématurée à Strasbourg en 1584. Après avoir œuvré, à partir de 1564, comme peintre de portraits en Suisse et comme décorateur de façades de maisons bourgeoises en Suisse et dans l'empire, il s'installa à Strasbourg et décora l'horloge astronomique de la cathédrale, période suivie d'une intense activité d'illustrateur et de graveur. Peintre de la cour du *Markgrafen* Philipp II à Baden-Baden, il décéda, à l'âge de quarante-cinq ans, durant le chantier de décoration du *Neues Schloss* de cette ville.

Tobias Stimmer a réalisé sur commande les portraits, souvent en grand format, de personnages importants de la noblesse et de la bourgeoisie des villes suisses, poursuivant cette activité jusqu'à sa mort, considéré comme l'un des meilleurs portraitistes de Suisse de son époque, parmi les plus connus de ses contemporains, notamment son frère Abel Stimmer (1542-1606), qui lui succéda sur le chantier de Baden-Baden, Hans Asper (1499-1571), Jost Amman (1539-1591) ou Hans Bock (1550-1624). De cette production de portraits exécutés par Tobias Stimmer, seuls six portraits connus subsistent[847], conservés dans des collections suisses.[848] Tobias Stimmer a également réalisé des décorations de façades : une seule façade reste visible, celle du *Ritterhaus* de Schaffhouse, où il s'est représenté en grandeur nature en compagnie du commanditaire Hans von Waldkirch.

S'installant à Strasbourg en 1570, Stimmer a réalisé la décoration de l'horloge astronomique de la cathédrale, tout en développant une intense activité de graveur et d'illustrateur, fournissant des dessins aux imprimeurs de Strasbourg, Bâle et Frankfort. C'est essentiellement par sa collaboration avec l'écrivain Johann Fischart et l'imprimeur Bernhard Jobin à Strasbourg, que Tobias Stimmer va réaliser la plus grande part de sa production de dessins, d'illustrations de « feuilles volantes » et de livres, aussi bien profanes que religieux.[849]

---

[847] Le bombardement par erreur de Schaffhouse par l'aviation américaine (en avril 1944) détruisit une partie du musée où étaient conservés plusieurs portraits peints par Stimmer.

[848] **Bâle**, *Öffentliche Kunstsammlung*:
- Portrait du porte-étendard de Zürich Jacob Schwytzer (1564)
- Portrait d'Elsbeth Lochmann, épouse de Jacob Schwytzer (1564)
- Portrait de Thomas Erastus (1582)

Schaffhouse, *Museum zur Allerheiligen :*
- Portrait de Conrad Gessner (1564)
- Portrait d'une dame de la famille Oschwald (1583)

Zürich, *Gesellschaft der Schildner zum Schneggen:*
- Portrait du Bürgermeister de Zürich Bernhard von Cham (s.d.)

[849] Parmi les livres illustrés :
- *Gründliche Beschreibung der freyen Ritterlichen und Adelichen Kunst des Fechtens* (Fechtbuch) de Joachim Meyer, Strasbourg (Berger), 1570.
- *Narrenschiff* de Sebastian Brant, Bâle (Henric Petri) 1572-1574.
- *Eulenspiegel* de Fischart, Frankfort, Strasbourg (Hieronymus Feyerabend, Bernhard Jobin) 1572.
- *Titus-Livius*, Strasbourg (Theodosius Rihel) 1574.
- *Flavius-Josephus*, Strasbourg (Theodosius Rihel) 1574-1575.
- *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien*, Bâle (Gwarin) 1576.

La dernière partie de sa vie a conduit Tobias Stimmer à la cour du *Markgrafen* Philipp II à Baden-Baden, où il exerça une activité de peintre de cour, à partir de 1576. Tout en maintenant une activité d'illustrateur à Strasbourg, il a réalisé la décoration de la salle des fêtes du *Neues Schloss* de Baden-Baden, assisté de son frère Abel, qui reprit la suite des travaux à la mort de Tobias.

Dans son ouvrage consacré à Bernard Salomon (voir plus haut, et ci-après), Maud Lejeune conclue par une brillante synthèse qui permet, encore une fois, d'établir des parallèles entre les carrières artistiques des deux artistes :

> *« C'est un peintre de chevalet qui s'adapte aux réalités changeantes de son métier, en étant d'abord aide-peintre, puis directeur des travaux de peinture de grands décors, mais aussi, dessinateur et fournisseur de modèles pour des enlumineurs, graveurs, sculpteurs, peintres-verriers, ébénistes, tisseurs, émailleurs et faïenciers, orfèvres et armuriers, autant d'étapes dans sa carrière qui lui ont permis de connaître une ascension sociale… On imagine un peintre en mesure de collaborer avec des lettrés et des patriciens spécialisés, de s'associer avec des artisans de différents métiers qui transposaient et diffusaient ses inventions, et particulièrement avec des graveurs pour l'illustration de livres ou la confection de grandes estampes, mais aussi de peintres-verriers pour répondre aux commandes prestigieuses du gouverneur des Enfants de France. Sa capacité d'adaptation lui a permis de répondre à un nombre important de sollicitations, de sujets variés, religieux ou profanes, engendrant un corpus fécond. »*[850]

Durant sa courte carrière, Tobias Stimmer a su très tôt se faire connaître et faire reconnaître les éléments spécifiques d'un style que les historiens de langue allemande ont qualifié de *stimmerisch* : des caractéristiques propres permettent de définir le traitement stylistique et esthétique particulier de Tobias Stimmer :

- le traitement de la lumière, à travers les jeux d'ombres rendus par les *tailles* de la gravure ;
- l'illusion du mouvement à travers la représentation des gestes
- les effets de composition par la succession des plans et la prise en compte du décor, qu'il soit urbain ou paysager.
-

Qualifié de « Meister's Stil » par Stolberg[851], le style de Stimmer révèle l'aisance de l'artiste à appréhender la forme par un trait précis et une grande capacité d'observation. Il développe le premier plan, qui s'inscrit dans un plan médian. L'arrière-plan se fait alors plus discret. L'étagement de plans successifs, s'imbriquant parfois entre eux, lui permet de figurer un éloignement, sans nécessairement faire recours aux règles de la perspective. Cette pratique s'est développée auprès de ses contemporains, aussi bien dans le monde germanique que chez

- *Biblia Sacra Veteris et Novi Testamenti,* Bâle (Gwarin) 1578.
- *Kreutterbuch* de Hieronimus Bock, Strasbourg (Josias Rihel) 1580.
- *Comedia, Ein neu Lustspiel von zweien jungen Eheleuten,* Strasbourg, 1580.

[850] LEJEUNE, Maud, *op. cit.,* p. 346.

[851] STOLBERG, August, *Tobias Stimmer, sein Leben…*, p. 16.: *Stimmer's Linienführung ist bestimmt und sicher.*

des artistes graveurs français. La similitude de processus peut être établie avec les gravures de Bernard Salomon, comme le décrit Maud Lejeune[852] :

> *« Avec un sens certain du détail et de la visualisation, Bernard Salomon parvient à représenter une vingtaine de petits personnages à l'intérieur d'un paysage composé de plusieurs plans successifs depuis l'étang jusqu'au promontoire rochaux. Le regards s'arrête en divers points pour examiner l'agitation des différents groupes de personnages, représentés avec un souci de réalisme qui va jusqu'à rendre compte des ombres reflétées par la surface de l'eau. La suggestion de la profondeur est réussie grâce à l'agencement des différents plans, le ciel large où volent les oiseaux au loin. »*

Pour sa part, Stolberg établit le lien avec Dürer: „*Stimmer zeigt eine Tiefe und künstlerische Kraft, dies eines Dürer ebenbürtig sind.“*[853] Stimmer travaille les parties sombres essentiellement avec de simples incisions parallèles, et lorsqu'il utilise les traits croisés, il le fait avec une finesse remarquable (*bewunderungswürdiger Freiheit).*[854] Tobias Stimmer fait ainsi la démonstration de sa capacité à intégrer les innovations artistiques de son époque, s'inscrivant dans la tradition de ses prédécesseurs, notamment de Dürer :

> *„Die Grundlage seines Zeichnungsstils ist noch die dürerische Schraffurtechnik und die Zeichnungstradition eines Urs Graf*855 *und Niklaus Manuel*856*. Er hat nur Feder-, pinsel- und lavierte Federzeichnungen geschaffen, hingegen keine Kohle- und Kreidezeichnungen. Unter den druckgrafischen Techniken beschränkt er sich auf den Holzschnitt… In Zeichnungen und Druckgrafik bildet er seinen malerischen und sozusagen dialektischen Stil aus, bei dem die spannungsvoll konzentrierte Dramatik der dynamischen Bewegungsmotive durch den dürerischen Schraffurstil verblockt, in ihrer Dynamik gebremst und dekorativ eingebunden wird.“*857

Les zones d'ombres, en contraste avec les zones lumineuses, font ressortir l'origine de la source lumineuse, qui éclaire les personnages et révèle leur place dans la gravure en leur conférant une *aura* correspondant à leur fonction dans le récit. L'utilisation des tailles, droites et parallèles, mais surtout des tailles entrecroisées, intervient pour définir les zones d'ombre et de lumière, et donc l'origine de la source lumineuse en référence aux ombres portées.[858] C'est ainsi que l'artiste attire l'attention du spectateur sur le (ou les) personnage central de l'*istoria*. Ce traitement des contrastes lumineux est bien spécifique au style de Stimmer, marquant également une originalité par rapport à ses contemporains.

---

[852] LEJEUNE, Maud, *Gravures et dessins de Bernard Salomon…*, p. 194.
[853] STOLBERG, August, *Tobias Stimmer, sein Leben…, p. 35.*
[854] STOLBERG, August, *Tobias Stimmer, sein Leben…, p. 17.*
[855] Urs Graf, né à Soleure vers 1485, mort vers 1528 : dessinateur, graveur, mercenaire suisse. Auteur de plusieurs centaines de gravures sur bois, et de deux eaux-fortes, les premières connues et datées.
[856] Niklaus Manuel, né et mort à Berne (1484-1530) : peintre, dessinateur et graveur. Il fut mercenaire avec le contingent bernois lors de campagnes en Italie. Après la Réforme, il devint membre du conseil de Berne (1529).
[857] www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022845 : 17.11.2020.
[858] BARNASS, Elisabeth, *Die Bibelillustration…*, p. 19 (traduit par nos soins): *Das Nebeneinander von Hell und Dunkel erscheint willkürlich und untersteht nicht einem eigenen Gesetz. Bei Stimmer ist "hell" gleichbedeutend mit Licht und "dunkel" mit Schatten. Seine Kompositionen sind nach einer unsichtbaren Lichtquelle orientiert, die ein malerisches Spiel von Licht und Schatten erzeugt.*
(La juxtaposition du clair et du foncé apparaît volontaire et ne constitue pas un seul acte. Chez Stimmer, le « clair » a une signification de lumière, et le « sombre » de l'ombre. Ses compositions sont orientées d'après une source lumineuse invisible, qui constitue un jeu pictural entre lumière et ombre. »)

L'illusion du mouvement est créée par les positions des personnages, saisis à un moment précis de l'action qu'ils sont « en train de commettre », dans une gestuelle précise du mouvement que l'artiste veut représenter. Il leur confère des attitudes correspondant en tous points aux mouvements du récit, leur apportant, par sa connaissance de l'anatomie, les gestes, la souplesse, les équilibres et déséquilibres, créant ainsi l'illusion du mouvement décrit par le dessin.[859] Elisabeth Barnass relève l'importance du mouvement :

> *« Stimmer connaît la structure et l'anatomie du corps humain, de même que les fonctions des articulations. Il lui était donc possible, dans un tout autre sens que Solis et Amann, de représenter et d'approfondir les mouvements… La force principale de l'expression réside, dans ses dessins, dans le contour (c'est-à-dire la ligne). Il définit les formes et leur prête insistance et force. Afin d'accroître au mieux les lignes de tonalité et de forme de leur expression, Stimmer utilise la technique caractéristique de la gravure sur bois jusque dans ses conséquences extrêmes. »*[860]

Stimmer inscrit sa gravure dans les jeux d'ombre et de lumière, dans le mouvement, et dans un cadre qui s'exprime par le décor, le paysage et les détails végétaux et ornementaux. Le passage du premier plan vers un plan central, laissant le fond du décor dans un semblant d'esquisse, sous forme de *non finito*, caractéristique des illustrations de Stimmer dans d'autres ouvrages. Stimmer a intégré les fondements de l'art de la Renaissance, en acceptant les influences des divers courants artistiques qu'il a pu connaître, intégrant la nature, le paysage et les techniques de représentations issues de l'étude de la perspective. Composant le décor, il sait modeler le paysage par les reliefs, les éléments végétaux et architecturaux.

Tobias Stimmer exprime stylistiquement tout le vocabulaire maniériste à travers les illustrations des *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien*, par la démonstration de la mise en scène des compositions et des paysages. Son emploi du *contrapposto* inscrit ses personnages dans l'instant et dans l'action, exprimant subtilement un mouvement vif, notamment dans les épisodes à forte connotation dramatique, en mesure de susciter l'émotion du spectateur. Les nombreuses références à l'Antiquité, dans la présentation de costumes romains et dans l'architecture du décor, inscrivent les illustrations de Stimmer dans le droit fil de la Renaissance tardive exprimée en Italie. Les positions de *personnage-repoussoir* ou de *personnage-admoniteur* montrent sa connaissance des principes de l'art italien. Par une utilisation très personnelle de la *perspective*, il cherche à donner le sentiment d'un espace élargi, dans lequel évoluent les personnages, entre un *décorum* flamboyant et un *naturalisme* revisité. Par sa connaissance précise de la morphologie humaine, il dessine des personnages au physique réel, détaillant les membres, les torses, les muscles et les articulations. Le *paysage idéalisé*, dans un déploiement large, présente un réalisme terrestre, surmonté du surnaturel céleste. L'ouverture

[859] Les illustrations de Stimmer pour le *Fechtbuch* de Joachim Meyer (voir annexe 8) sont particulièrement représentatives de cette illusion du mouvement que l'artiste confère aux personnages.

[860] BARNASS, Elisabeth, *op. cit*., p. 17-18 (traduit par nos soins): *Stimmer kennt die Struktur und die Anatomie des menschlichen Körpers ebenso wie die Funktionen der Gelenke. So war es ihm in ganz anderem Sinne als Dolis und Amman möglich, Anregungen von außen aufzunehmen und zu verarbeiten… Die Hauptausdruckskraft liegt wie bei seinen Bildnissen im Kontur. Er umreißt die Formen und verleiht ihnen Eindringlichkeit und Kraft. Um die formbetonenden Linien in ihrem Ausdruck zu steigern, nutz Stimmer die für den Holzschnitt charakterische Technik bis in den letzten Konsequenzen aus.*

vers le ciel, lieu de séjour du surnaturel et du divin, entraîne la dislocation du décor et de la continuité spatiale. La connaissance biblique dont fait preuve Tobias Stimmer en fait un véritable « exégète artistique » de l'Ecriture Sainte, dans la lignée des illustrateurs bibliques engendrés par la Réforme. Dans cette œuvre, l'Ecriture reste la source et le fondement de l'inspiration artistique d'un artiste qui se pose en réformé, fidèle à ses convictions calvinistes.[861] Stimmer garde ainsi l'attache entre le texte et l'image.[862]

Longtemps désigné comme artiste baroque par la littérature de langue allemande, Stimmer se révèle comme un artiste du courant dit *maniériste international*, propre à la sphère rhénane, annonciateur du courant baroque dont il constitue en Alsace un « passeur » incontournable[863]. Dans la continuité de Dürer et de Schoengauer, il s'inscrit dans une riche lignée d'artistes issus de l'espace rhénan suisse, allemand ou alsacien, parmi les peintres et graveurs tels que Jost Amman, Hans Asper, Urs Graf, Niklaus Manuel, Daniel Lindtmayer, originaires de Suisse, les Allemands Heinrich Vogtherr, Sigmund Feyerabend, ou les plus proches, Hans Weiditz, Wendel Dietterlen, Hans Bock, originaires de Strasbourg ou s'y établissant. Tout comme Tobias Stimmer, ces artistes ont fréquemment voyagé, dans un monde d'échanges et de transferts culturels, s'installant dans des villes au rayonnement lié au développement de l'imprimerie et à la présence de commanditaires, Strasbourg, Bâle, Zürich, Heidelberg ou Frankfort.

Dans la monographie qu'elle a consacrée à la « Renaissance allemande », Teresa Gerszi conclut en relevant le rôle de Tobias Stimmer, précurseur du maniérisme en terre d'empire :

> *« Avec sa conception formelle grandiose et sa représentation héroïque de l'homme, Tobias Stimmer se rapproche dans une certaine mesure de l'art de Holbein, mais son style fait déjà penser au maniérisme. Dans ses esquisses à l'aquarelle pour des vitraux et ses dessins à la plume représentant des scènes de chasse et de batailles, les mouvements des personnages sont complexes, les compositions mouvementées et l'impression d'inquiétude est intensifiée par de forts contrastes d'ombres et de lumières. »*[864]

Tobias Stimmer apparaît, dans cet espace du Rhin supérieur, comme un représentant des formes nouvelles issues de la Renaissance italienne. Il ne se contente pas de reproduire, il participe activement à l'élaboration d'un style propre, qui reflète également les attentes de son

---

[861] BENNASSAR, Bartolomé, JACQUART, Jean, *Le XVI^e siècle*, p. 106 : *Comme tous les réformés, Calvin pose la primauté de l'Ecriture qui contient tout ce que Dieu veut nous faire connaître. Mais Calvin accorde une attention toute particulière l'Ancien Testament. Le Christ est venu parfaire la Loi, et non pas l'abolir : il faut donc garder l'héritage mosaïque tout entier.*

[862] *„L'introduction du „Sujet dans le tableau » (Daniel Arasse) est intéressante pour les problèmes de méthode qu'elle soulève : quel est le rapport de l'image au texte qui lui sert de source ? Comment coexistent les trois sujets (thème, peintre et historien) ? »,* cité par Sara Longo (*Daniel Arasse et les plaisirs de la peinture,* p.20.

[863] KOEPPLIN, Dieter, « Stimmers kaum manierische Zeichnungen", in *Catalogue de l'exposition de Bâle*, p. 306: *Stimmer im Gegensatz beispielweise zum etwa gleichaltrigen Münchner Christoph Schwarz, der sich mehrere Jahre in Italien aufhielt – situierte sich tatsächlich innerhalb des genannten Kreises, oder jedenfalls widersetzte er sich dem sprunghaften, oft allzuleicht vollzogenen Ausbruch nach dem Italienischen und Niederländisch-Manieristischen. Er zog Spannung, die sich an Widerständen und mit Traditiongewichten aufbaute, vor und spürte wohl trotzdem den "an sich offenen Weg zum Barok".*

[864] GERSZI, Teresa, *La Renaissance allemande*, p. 21.

époque. Il occupe une place, en pays d'empire, comme celle d'un artiste équivalent à Bernard Salomon en terre française. Il a intégré, certainement au cours de son séjour italien et par la découverte des œuvres des grands maîtres, les principes développés par le Cinquecento florentin et vénitien. L'influence de Dürer, qui transforma l'art allemand, lui transmit les révélations de la Renaissance italienne, lui faisant découvrir le rôle considérable du dessin, considéré dès lors comme équivalent à n'importe quelle autre expression artistique. Le maniérisme, souvent désigné par le terme de barok dans les écrits anciens en langue allemande, est devenu l'expression de l'art de Tobias Stimmer. Celui-ci s'inscrit dans cette lignée désignée parfois par le terme de maniérisme rhénan ou maniérisme nordique[865]. Il n'en oublie cependant pas ses convictions religieuses réformées, qui font de lui un personnage ancré dans sa foi et empreint de dépassement esthétique.

Fig. 228. Tobias Stimmer, *Fama*
(gravure sur bois, ap. 1560, 18 x 17,5 cm, Vienne, Albertina).

[865] MURRAY, Linda, *La Haute Renaissance et le Maniérisme*, p. 126 : *Le maniérisme nordique existe, mais il s'agit de l'imitation des formes italiennes du milieu à la fin du XVI^e siècle, parce qu'elles sont nouvelles, à la mode et qu'elles expriment une culture récemment acquise. Les formes les plus copiées furent maniéristes parce qu'elles étaient les plus récentes en Italie, en même temps les plus évidentes et les plus frappantes.*

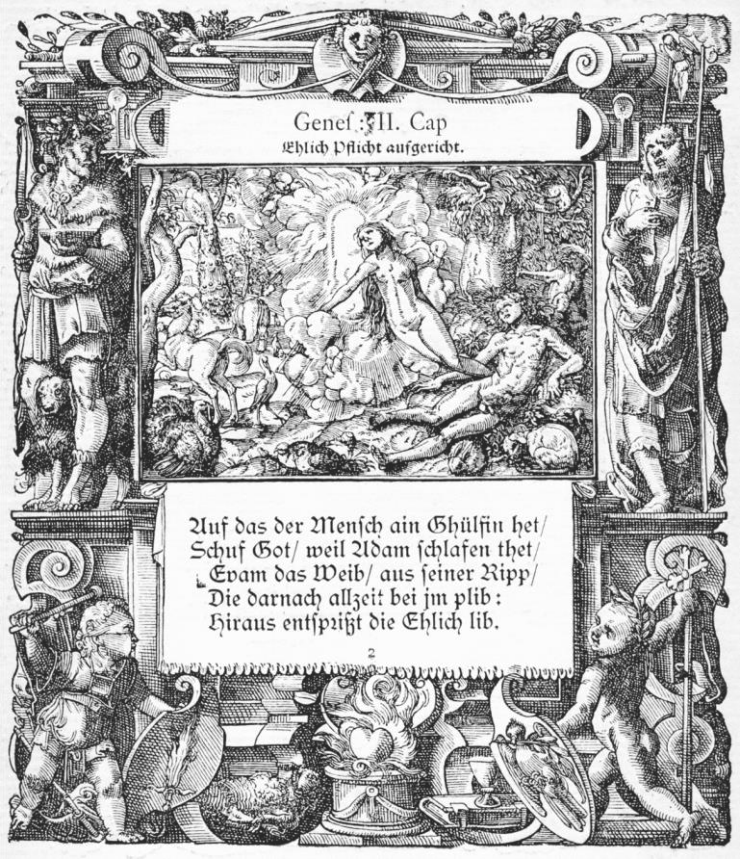
Annexe 1 : Catalogue des gravures et des textes des « Neue Künstliche Figuren ».

1 - La Création du Monde.

La grâce de la Création montre la splendeur du Créateur.
Au commencement, Dieu créa en six jours
L'air, le ciel, la terre et tout ce qui s'y trouve :
Tous les animaux et les oiseaux, poissons et bêtes sauvages,
En dernier l'homme selon son image :
Tout est rempli de sa douceur.

Genèse **1**, 16-18 :
Au commencement, Dieu crée la lumière, sépare le jour de la nuit. Il crée la terre et la peuple des êtres vivants dans l'eau, dans l'air et sur la terre. Dieu vit que cela était bon.
Dieu fit les deux grands luminaires : le grand luminaire pour dominer le jour et le petit luminaire pour dominer la nuit, ainsi que les étoiles. Dieu les plaça dans la voûte céleste pour éclairer la terre, pour dominer le jour et la nuit, et pour séparer la lumière et les ténèbres. Dieu vit que cela était bon.
Genèse **1**, 21 :
Dieu créa les grands monstres marins et tous les êtres vivants qui fourmillent, dont les eaux se mirent à grouiller, selon leurs espèces, ainsi que tout oiseau selon ses espèces. Dieu vit que cela était bon.
Genèse **1**, 25 :
Dieu fit les animaux sauvages selon leurs espèces, le bétail selon son espèce, et toutes les bestioles de la terre selon leur espèce. Dieu vit que cela était bon.

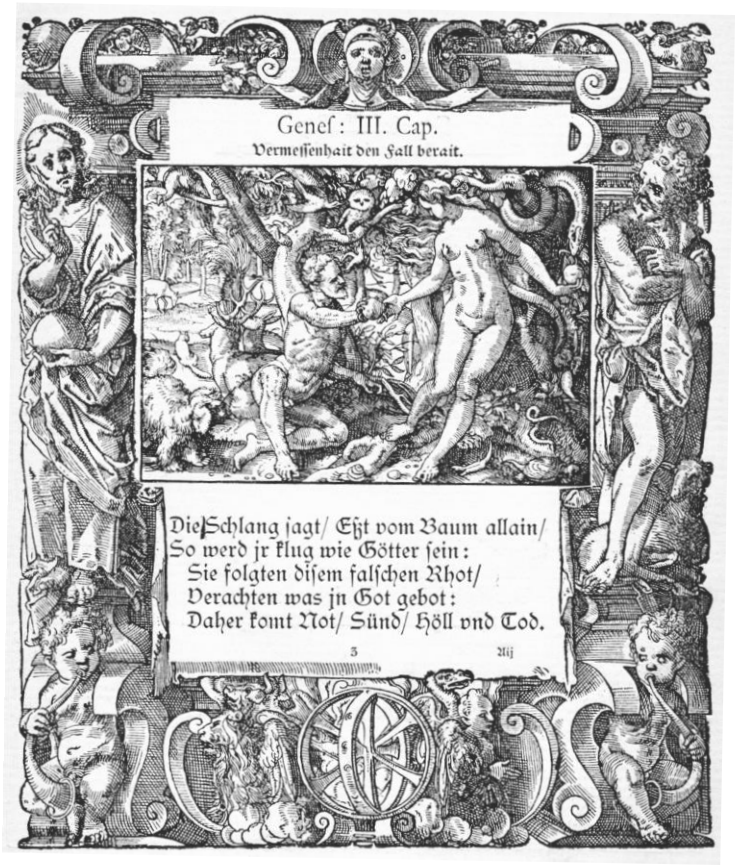
2 - La création d'Eve.



L'institution du devoir conjugal.
Afin que l'homme ait une compagne,
Dieu créa, pendant qu'Adam dormait,
Eve la femme, issue de sa côte
Qui resta alors toujours près de lui :
C'est de là que surgit l'amour conjugal.

Genèse, **1**, 26-29 :
Faisons les humains à notre image, selon notre ressemblance, pour qu'ils dominent sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre et sur toutes les bestioles qui fourmillent sur la terre. Dieu créa les humains : il les créa à l'image de Dieu ; homme et femme il les créa. Dieu les bénit ; Dieu leur dit : Soyez féconds, multipliez-vous, remplissez la terre et soumettez-la. Dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel et sur tous les animaux qui fourmillent sur la terre.
Genèse, **2**, 18-23 :
Le SEIGNEUR Dieu dit : il n'est pas bon que l'homme soit seul ; je vais lui faire une aide qui sera son vis-à-vis. Alors le SEIGNEUR Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme, qui s'endormit ; il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place. Le SEIGNEUR Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise à l'homme, et il l'amena à l'homme.
L'homme dit : Cette fois, c'est l'os de mes os, la chair de ma chair ! Celle-ci, on l'appellera « femme », car c'est de l'homme qu'elle a été prise. C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère et s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair.

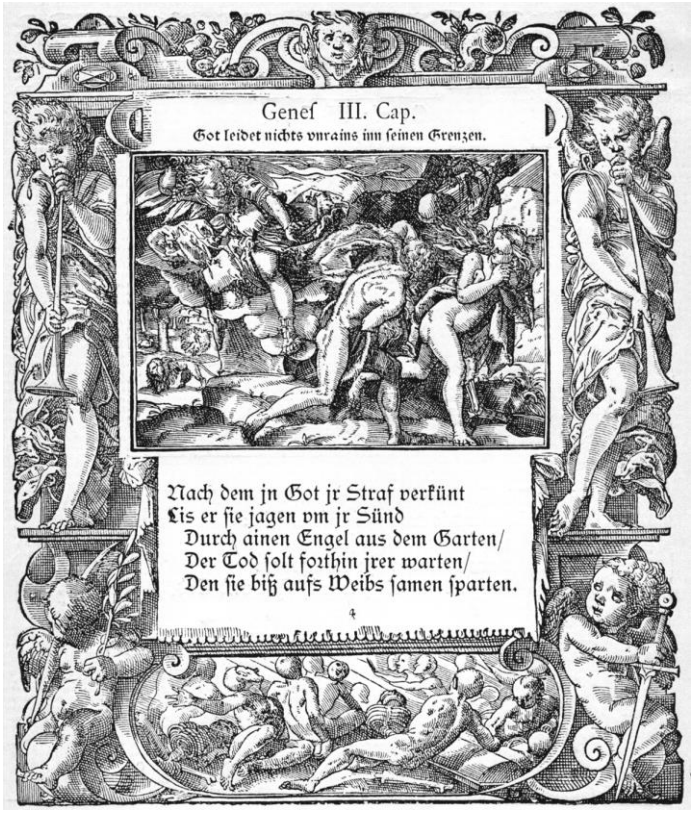
3 - La tentation d'Adam.



La témérité devient un piège.
Le serpent dit, mangez, vous seuls, le fruit de l'arbre,
Ainsi vous serez sages comme le sont les dieux :
Ils suivirent ce mauvais conseil,
Méprisèrent ce que Dieu leur interdisait :
Alors vinrent malheur, péché, enfer et mort.

Genèse **3**, 1-7 :
Le serpent était le plus avisé de tous les animaux de la campagne que le SEIGNEUR Dieu avait faits. Il dit à la femme : Dieu a-t-il réellement dit : « Vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin ! » La femme dit au serpent : Nous pouvons manger du fruit des arbres du jardin. Mais quant au fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin, Dieu a dit : « Vous n'en mangerez pas, vous n'y toucherez pas, sinon vous mourrez ! » Alors le serpent dit à la femme : Pas du tout ! Vous ne mourrez pas ! Dieu le sait : le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux qui connaissent ce qui est bon ou mauvais.
La femme vit que l'arbre était bon pour la nourriture et plaisant pour la vue, qu'il était, cet arbre, désirable pour le discernement. Elle prit de son fruit et mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle, et il en mangea. Leurs yeux à tous les deux s'ouvrirent, et ils surent qu'ils étaient nus. Ils cousirent des feuilles de figuier pour se faire des pagnes.

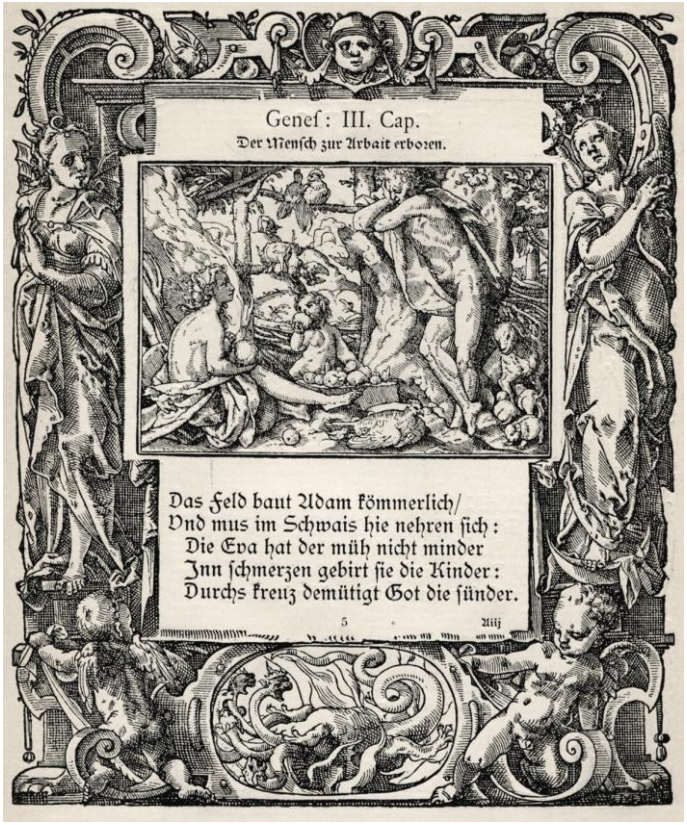
4 - Adam et Eve chassés du Paradis.



Dieu n'admet rien d'impur dans ses frontières.
Après que Dieu eut prononcé leur punition
Il les fit chasser suite à leur péché
Par un ange, hors du jardin,
La mort attendra désormais chacun d'eux,
Car, jusqu'à la femme, elle n'épargnera aucun d'eux.

Genèse, **3**, 8 :
Alors ils entendirent le SEIGNEUR qui parcourait le jardin avec la brise du soir. L'homme et la femme allèrent se cacher parmi les arbres du jardin pour ne pas être vus par le SEIGNEUR Dieu.
Genèse, **3**, 16-19 :
Le SEIGNEUR Dieu dit au serpent : Puisque tu as fait cela, tu seras maudit entre toutes les bêtes et tous les animaux de la campagne, tu te déplaceras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie. Je mettrai de l'hostilité entre toi et la femme, entre ta descendance et sa descendance : celle-ci t'écraseras la tête, et tu lui mordras le talon.
A la femme, il dit : Je multiplierai la peine de tes grossesses. C'est dans la peine que tu mettras des fils au monde. Ton désir se portera vers ton mari, et lui, il te dominera.
A l'homme, il dit : Puisque tu as écouté la femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais défendu de manger, la terre sera maudite à cause de toi ; c'est avec peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie. Elle fera pousser pour toi des épines et des chardons, et tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes à la terre, puisque c'est d'elle que tu as été pris, car tu es poussière, et tu retourneras en poussière.
Genèse **3**, 23-24 :
Le SEIGNEUR Dieu le renvoya du Jardin d'Eden, pour qu'il cultive la terre d'où il avait été pris. Après avoir chassé l'homme, il posta, à l'est du Jardin d'Eden les keroubim et l'épée flamboyante, pour garder le chemin de l'arbre de vie.

5 - l'homme est condamné au travail et la femme enfantera dans la douleur.



L'homme condamné au travail.
Adam cultive la terre avec difficulté,
Et il doit se nourrir par la sueur,
Eve n'a pas moins de peine,
Elle accouche ses enfants dans la douleur :
Dieu soumet les pêcheurs par la Croix.

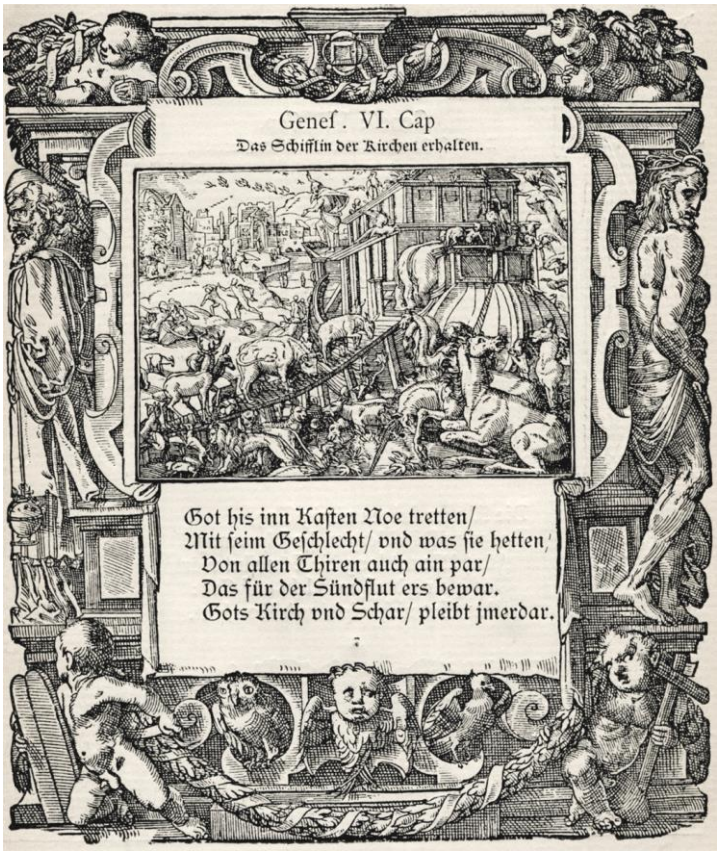
Genèse **3**, 16-17 :
A la femme, [le SEIGNEUR Dieu] dit : Je multiplierai la peine de tes grossesses. C'est dans la peine que tu mettras des fils au monde. Ton désir se portera vers ton mari, et lui, il te dominera.
A l'homme, il dit : Puisque que tu as écouté ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais défendu de manger, la terre sera maudite à cause de toi ; c'est avec peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie. Elle fera pousser pour toi des épines et des chardons, et tu mangeras l'herbe de la campagne. C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes à la terre, puisque c'est d'elle que tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras à la poussière.

6 - le meurtre d'Abel.

Abel premier martyr.
Parce que le sacrifice d'Abel plaisait à Dieu
Caïn frappa pour cela son frère jusqu'à la mort :
Le Seigneur le punit durant toute sa vie,
Qu'il vécut tout tremblant, vivant dans l'angoisse :
L'accablement de Caïn constitue l'origine de l'Eglise.

Genèse **4**, 1-12 :
L'homme eut des relations avec Eve, sa femme ; elle fut enceinte et mit au monde Caïn. Elle dit : J'ai produit un homme avec le SEIGNEUR. Elle mit encore au monde Abel, son frère.
Abel devint berger de petit bétail et Caïn cultivateur. Après quelque temps, Caïn apporta du fruit de la terre en offrande au SEIGNEUR. Abel, lui aussi, apporta des premiers-nés de son petit bétail avec leur graisse. Le SEIGNEUR porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande ; mais il ne porta pas un regard favorable sur Caïn ni sur son offrande. Caïn fut très fâché, et il se renfrogna. Le SEIGNEUR dit à Caïn : Pourquoi es-tu fâché ? Pourquoi es-tu renfrogné ? Si tu agis bien, ne relèveras-tu pas la tête ? Mais si tu n'agis pas bien, le péché est tapi à ta porte, et son désir se porte vers toi ; à toi de le dominer !
Caïn parla à Abel, son frère ; comme ils étaient en pleine campagne, Caïn se jeta sur Abel, son frère, et le tua.
Le SEIGNEUR dit à Caïn : Où est Abel, ton frère ? Il répondit : Je ne sais pas. Suis-je le gardien de mon frère ? Alors, il reprit : Qu'as-tu fait ? Le sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. Maintenant tu seras maudit, chassé de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Quand tu cultiveras la terre, elle ne te donnera plus sa force. Tu seras errant et vagabond sur la terre.

7 - l'Arche de Noé.

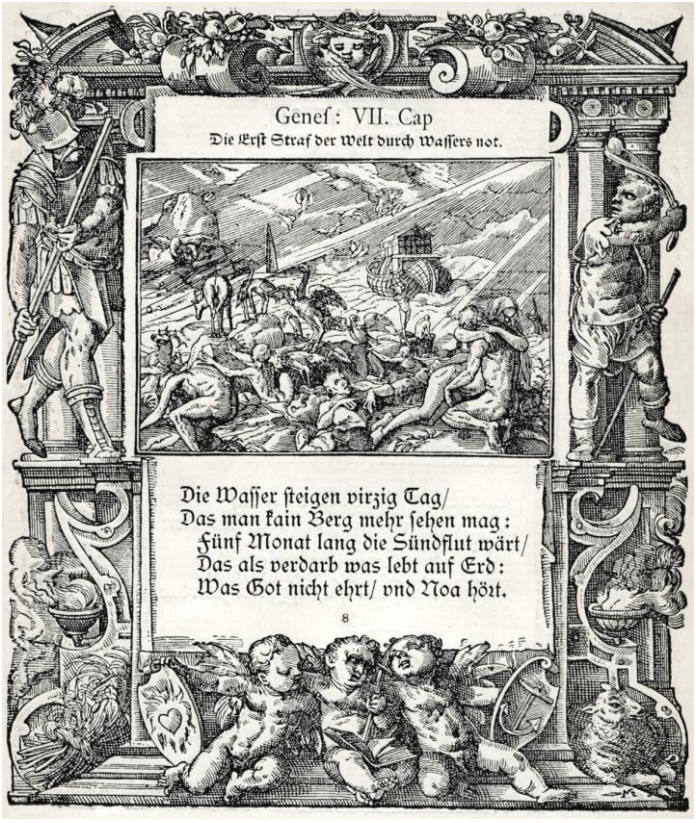


L'arche maintient dans l'Eglise.
Dieu dit à Noé de pénétrer dans l'arche
Avec sa famille et tout ce qu'ils avaient,
De tous les animaux également un couple,
Ceci pour échapper au déluge.
L'Eglise de Dieu et sa multitude demeurent toujours.

Genèse, **6**, 13-22 :
Alors Dieu dit à Noé : La fin de tous est arrivée, je l'ai décidé, car la terre est pleine de violence à cause d'eux ; je vais les anéantir avec la terre. Fais-toi une arche en bois de résineux ; tu diviseras cette arche en cellules et tu la couvriras d'un enduit, au dedans et au dehors. Voici comment tu la feras : l'arche aura trois cents coudées de longueur, cinquante coudées de largeur et trente coudées de hauteur. Tu feras à l'arche une ouverture d'une coudée, disposée tout en haut ; tu placeras la porte de l'arche sur le côté ; tu feras un étage inférieur, un deuxième et un troisième. Quant à moi, je fais venir sur la terre le déluge - les eaux -, pour anéantir tous ceux qui ont souffle de vie sous le ciel ; tout ce qui est sur la terre périra. Mais j'établirai mon alliance avec toi ; tu entreras dans l'arche, toi, tes fils, ta femme et les femmes de tes fils avec toi. De toutes les sortes d'êtres vivants, tu feras entrer dans l'arche deux de chaque espèce, pour qu'ils restent en vie avec toi : un mâle et une femelle. De chaque espèce parmi les oiseaux, le bétail et toutes les bestioles qui fourmillent sur la terre, un couple viendra avec toi pour que tu les gardes en vie. Et toi, prends de tout ce qui se mange et fais-en provision ; cela servira de nourriture, ainsi qu'à eux. Noé fit exactement ce que Dieu lui avait ordonné. Ainsi fit-il.

Genèse, **7**, 1-5 :
Le SEIGNEUR dit à Noé : Entre dans l'arche, toi et toute ta maison ; car j'ai vu qu'au sein de cette génération, devant moi, tu es juste. De toutes les bêtes pures, prends sept couples, le mâle et sa femelle ; des bêtes qui ne sont pas pures, un couple, le mâle et sa femelle ; aussi des oiseaux du ciel, sept couples, mâle et femelle, afin de garder en vie leur descendance sur toute la terre. Encore sept jours en effet, et je vais faire venir la pluie sur la terre quarante jours et quarante nuits ; j'effacerai de la terre tous les êtres que j'ai faits. Noé fit exactement ce que le SEIGNEUR lui avait ordonné.

8 - Le Déluge.



La première punition du monde par le châtiment de l'eau.
Les eaux montèrent durant quarante jours,
A tel point qu'on ne pouvait plus voir aucune montagne.
Le Déluge dura cinq mois,
Cela détruisit toute vie sur terre :
C'est ce qui arrive à celui qui n'honore pas Dieu et n'écoute pas Noé.

Genèse, **7**, 17-24 :
Il y eut de la pluie sur terre quarante jours et quarante nuits. Ce jour même, Noé, Sem, Cham et Japhet, fils de Noé, la femme de Noé et les trois femmes de ses fils avec eux entrèrent dans l'arche ; avec tous les animaux sauvages selon les espèces, toutes les bestioles qui fourmillent sur la terre selon leurs espèces, tous les oiseaux selon leurs espèces, tout ce qui vole et a des ailes ; de tout ce qui avait souffle de vie, il en vint vers Noé, deux par deux, pour entrer dans l'arche. Ceux qui vinrent, mâle et femelle, de toute sorte, entrèrent, comme Dieu l'avait ordonné à Noé. Puis le SEIGNEUR ferma la porte sur lui. Il y eut le déluge sur la terre pendant quarante jours. Les eaux montèrent et emportèrent l'arche, qui fut soulevée au-dessus de la terre. Les eaux grossirent et montèrent énormément sur la terre, et l'arche s'en alla sur les eaux. Les eaux grossirent de plus en plus sur la terre. Toutes les hautes montagnes qui sont sous le ciel furent recouvertes. Les eaux montèrent quinze coudées plus haut, et les montagnes furent recouvertes. Tout ce qui fourmillait sur la terre périt, tant les oiseaux que le bétail et les animaux, toutes les petites bêtes qui grouillaient sur la terre, et tous les humains. Tout ce qui avait souffle de vie dans les narines et qui était sur la terre ferme mourut. Dieu effaça tous les êtres qui étaient sur la terre : depuis les humains jusqu'au bétail, aux bestioles et aux oiseaux du ciel, ils furent effacés de la terre. Il ne resta que Noé et ceux qui étaient avec lui dans l'arche. Les eaux grossirent sur la terre pendant cent cinquante jours.

9 - L'ivresse et la dérision de Noé.

Celui qui déshonore sera déshonoré.
L'arc-en-ciel est devenu le signe de l'Alliance avec Dieu :
Cham trouva son père couché et dévêtu,
Il ne le couvrit pas, comme firent ses frères,
Il fut maudit, rabaissé tel un domestique :
Celui qui honore ses parents, Dieu l'honore en retour.

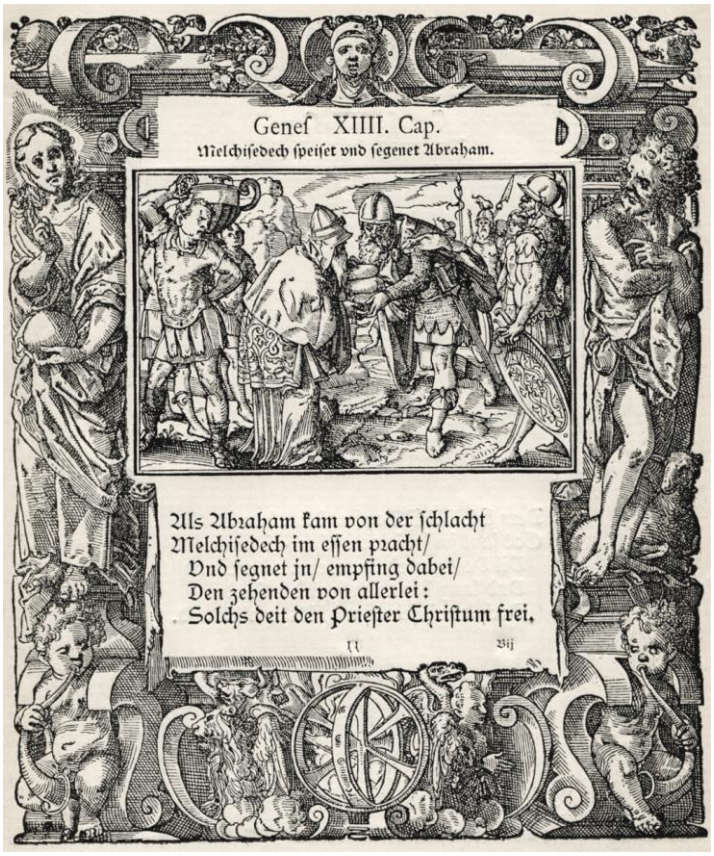
Genèse, **9**, 20-27 :
Noé devint cultivateur et il planta une vigne. Il but du vin, s'enivra et s'exposa nu à l'intérieur de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et le raconta au dehors à ses deux frères. Alors Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent tous deux sur leurs épaules, marchèrent à reculons et recouvrirent la nudité de leur père ; comme ils détournaient le visage, ils ne virent pas la nudité de leur père. Lorsque Noé se réveilla de son vin, il dit alors : Maudit soit Canaan ! Qu'il soit l'esclave de ses frères ! Il dit encore : Béni soit le SEIGNEUR (YHWH), le Dieu de Sem, et que Canaan soit son esclave ! Que Dieu mette Japhet au large ! Qu'il demeure dans les tentes de Sem, et que Canaan soit son esclave !
Genèse, **8**, 20 :
Noé construisit un autel à Yahvé, il prit de tous les animaux purs et de tous les oiseaux purs et offrit des holocaustes sur l'autel.
Genèse, **9**, 12-13 :
Dieu dit : Voici le signe de l'alliance que je place entre moi et vous, ainsi que tous les êtres vivants qui sont avec vous, pour toutes les générations, pour toujours : je place mon arc dans la nuée, et il sera un signe d'alliance entre moi et la terre.

10 - La tour de Babel et la confusion des langues.

La démesure construisit Babel, et cela devint une fable.
Le peuple, avec Nemrod, doutant de Dieu,
Se mit à construire une haute tour.
C'est pourquoi le Seigneur confondit les langues,
Et les dispersa alors dans tous les pays :
L'offense envers Dieu rencontrera l'offense.

Genèse, **11**, 1-9 :
Toute la terre parlait la même langue, avec les mêmes mots. Partis de l'est, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar, et ils s'y installèrent. Ils se dirent l'un à l'autre : Faisons donc des briques et cuisons-les au feu ! La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent alors : bâtissons-nous donc une ville et une tour dont le sommet atteigne le ciel, et faisons-nous un nom, afin que nous ne nous dispersions pas sur toute la terre !
Le SEIGNEUR descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les humains. Le SEIGNEUR dit : Ainsi ils sont un seul peuple, ils parlent tous la même langue, et ce n'est là que le commencement de leurs œuvres ! Maintenant, rien ne les empêchera de réaliser tous leurs projets. Descendons donc, et là, brouillons leur langue, afin qu'ils ne comprennent plus la langue les uns des autres !
Le SEIGNEUR les dispersa de là sur toute la terre ; ils cessèrent de bâtir la ville. C'est pourquoi on l'a appelée du nom de Babylone (« brouillage »), car c'est là que le SEIGNEUR brouilla la langue de toute la terre, et c'est de là que le SEIGNEUR les dispersa sur toute la terre.

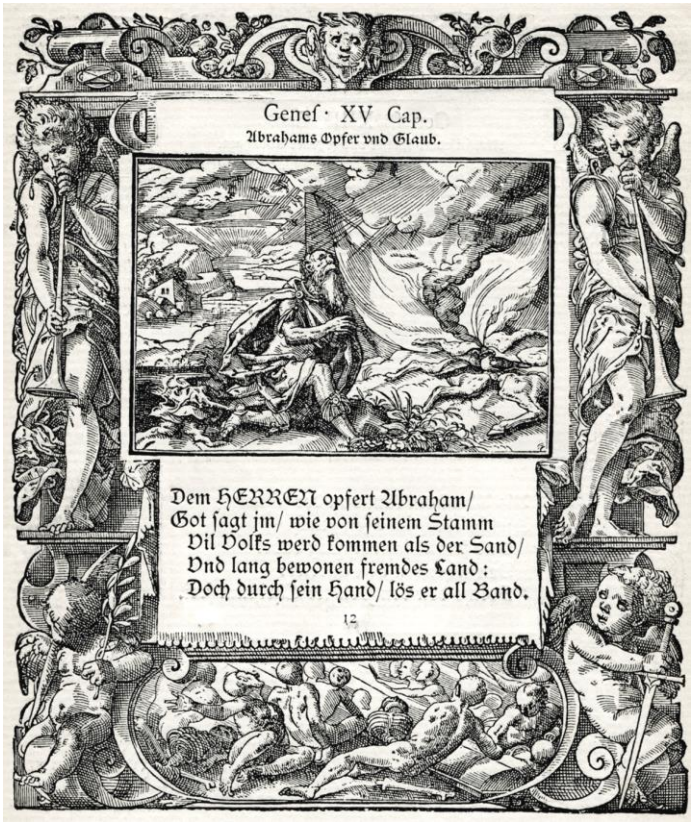
11 - Le grand-prêtre Melchisédech remet le pain et le vin à Abraham.



Melchisédech donna à manger à Abraham et le bénit.
Lorsqu'Abraham revint de la bataille,
Melchisédech lui apporta à manger,
Il le bénit, et reçut alors
La dîme de toutes choses :
Cela rend libre le prêtre de Dieu.

Genèse, **14**, 17-24 :
Le roi de Sodome sortit à sa rencontre [d'Abram], après qu'il fut revenu vainqueur de Kedorlaomer et des rois qui étaient avec lui, dans la vallée de Shavé, c'est-à-dire la vallée du Roi.
Malki-Tsédeq [Melchisédech], roi de Salem, fit apporter du pain et du vin ; il était prêtre du Dieu Très Haut. Il le bénit en disant : Béni soit Abram par le Dieu Très Haut qui produit le ciel et la terre ! Béni soit le Dieu Très Haut qui t'a livré tes adversaires. Et Abram lui donna la dîme de tout.
Le roi de Sodome dit à Abram : Donne-moi les gens, et prends les biens. Abram répondit au roi de Sodome : Je lève la main vers le SEIGNEUR, le Dieu Très-Haut, qui produit le ciel et la terre. Pas même un fil ni une lanière de sandale, je ne prendrai rien de tout ce qui t'appartient, pour que tu ne puisses pas dire : « C'est moi qui ai enrichi Abraham. » Rien pour moi, seulement ce qu'ont mangé les jeunes gens et la part des hommes qui sont allés avec moi, Aner, Eshkol et Mamré ; eux, ils prendront leur part.

12 : Le sacrifice d'Abraham suite à la promesse divine.



Le sacrifice et la foi d'Abraham.
Abraham offre un sacrifice au SEIGNEUR,
Dieu lui prédit que de sa descendance seront issus
De nombreux peuples, aussi nombreux que le sable,
Qui habiteront longtemps des pays étrangers :
Par sa main, il libère de tout lien.

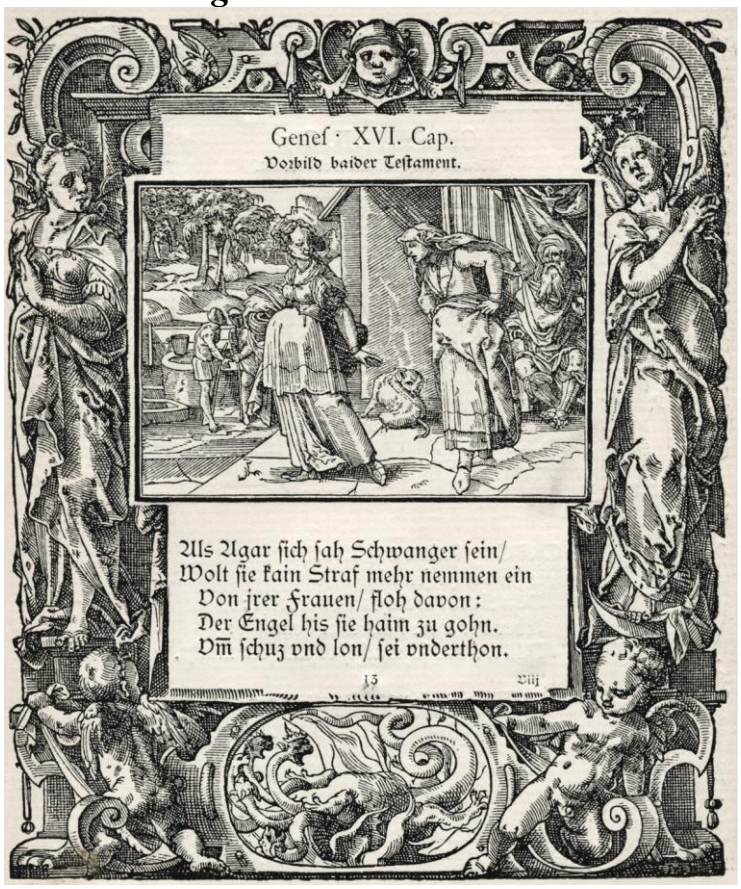
Genèse, **15**, 1-6 :
Après cela, la parole du Seigneur parvint à Abram, dans une vision : N'aie pas peur, Abram ! Je suis moi-même ton bouclier ; ta récompense sera très grande. Abram répondit : Seigneur Dieu, que me donneras-tu ? Je m'en vais sans enfant ; l'héritier de ma maison, c'est Eliezer de Damas. Abram dit : Tu ne m'as pas donné de descendance ; c'est celui qui est né dans ma maison qui sera mon héritier. Alors la parole du Seigneur lui parvint : ce n'est pas lui qui sera ton héritier, mais bien celui qui sortira de toi. Il le mena dehors et dit : Contemple le ciel, je te prie, et compte les étoiles, si tu peux les compter. Il lui dit : Ainsi sera ta descendance. Il mit sa foi dans le SEIGNEUR ; il le lui compta comme justice.

Genèse, **15**, 7-12 :
Il lui dit : Je suis le SEIGNEUR (YHWH) ; c'est moi qui t'ai fait quitter Our-des-Chaldéens, pour te donner ce pays en possession. Abram répondit : Seigneur Dieu, à quoi saurai-je que j'en prendrai possession ? Il lui dit : Prends pour moi une génisse de trois ans, une chèvre de trois ans, un bélier de trois ans, une tourterelle et une colombe. Il prit tous ces animaux, les coupa par le milieu et mit chaque moitié l'une en face de l'autre ; mais il ne partagea pas les oiseaux. Les oiseaux de proie s'abattirent

sur les cadavres, mais Abram les chassa. Au coucher du soleil, une torpeur tomba sur Abram ; une terreur, une obscurité épaisse tombait sur lui.

Genèse, **15**, 17-21 :
Quand le soleil fut couché, l'obscurité devint profonde ; alors une fournaise fumante et une torche de feu passèrent entre les animaux partagés. En ce jour-là, le SEIGNEUR conclut une alliance avec Abram en disant : Je donne ce pays à ta descendance : depuis le fleuve d'Egypte jusqu'au grand fleuve, l'Euphrate, le pays des Caïnites, des Qenizzites, des Pehaïtes, des Amorites, des Cananéens, des Guirgashites et des Jébusites.

13 - Agar est enceinte d'Abraham.

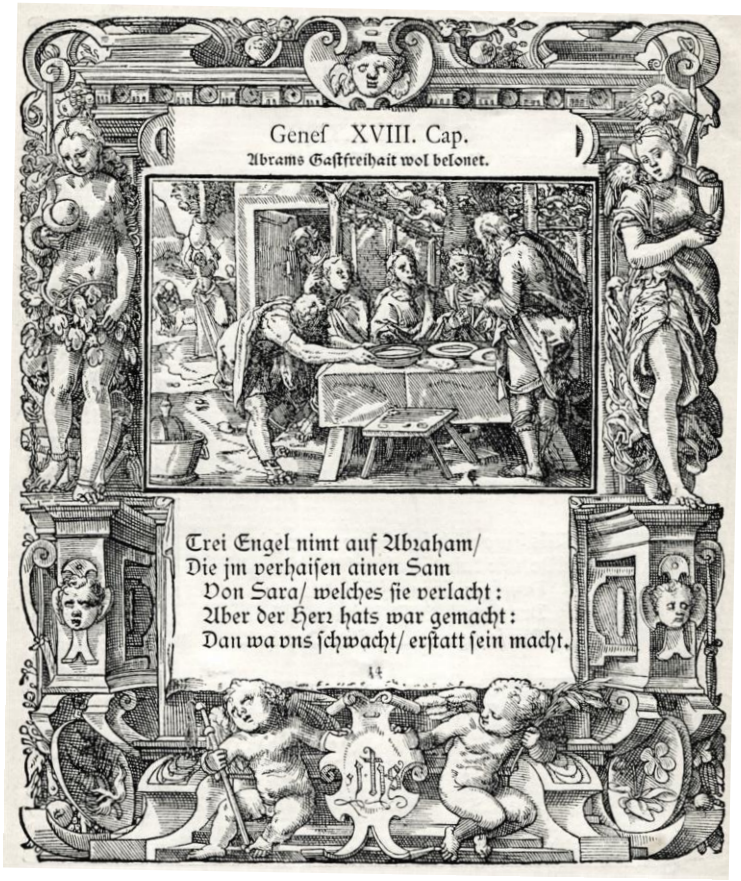


Préfiguration des deux Testaments.
Lorsqu'Agar se vit enceinte,
Elle ne voulut plus accepter de contrainte
De la part de sa maîtresse, et s'en alla,
L'ange lui dit de rentrer à la maison.
Sois soumis pour obtenir protection et salaire.

Genèse, **16**, 1-11 :

Saraï, femme d'Abram, ne lui avait pas donné d'enfant. Elle avait une servante égyptienne du nom de Hagar. Puisque le SEIGNEUR m'a empêché d'avoir des enfants, va avec ma servante, je te prie ; peut-être aurais-je un fils par elle. Abram écouta Saraï. Ainsi, après qu'Abram eut habité dix ans en Canaan, Saraï, femme d'Abram, prit Hagar l'Egyptienne, sa servante, et elle la donna comme femme à Abram, son mari. Il alla avec Hagar, et elle fut enceinte. Quand elle se vit enceinte, sa maîtresse ne compta plus à ses yeux. Alors Saraï dit à Abraham : Que la violence qui m'est faite retombe sur toi ! C'est moi-même qui ai placé ma servante sur ton sein ; et maintenant qu'elle se voit enceinte, je ne compte plus à ses yeux. Que Le SEIGNEUR juge entre moi et toi ! Abraham répondit à Saraï : Ta servante est entre tes mains, agis à son égard comme il te plaira. Alors Saraï se mit à l'affliger, et Hagar s'enfuit pour lui échapper. Le messager du SEIGNEUR la trouva près d'une source dans le désert, celle qui est sur le chemin de Shour. Il dit : Hagar, servante de Saraï, d'où viens-tu et où vas-tu ? Elle répondit : Je me suis enfuie pour échapper à Saraï, ma maîtresse. Le messager du SEIGNEUR lui dit : Retourne chez ta maîtresse et laisse-toi affliger par elle. Le messager du SEIGNEUR lui dit : Je multiplierai ta descendance ; on ne pourra pas la compter, tant elle sera nombreuse.
Le messager du SEIGNEUR lui dit : Te voici enceinte ; tu mettras au monde un fils, et tu l'appelleras du nom d'Ismaël (« Dieu entend ») ; car le SEIGNEUR t'a entendue dans ton affliction.

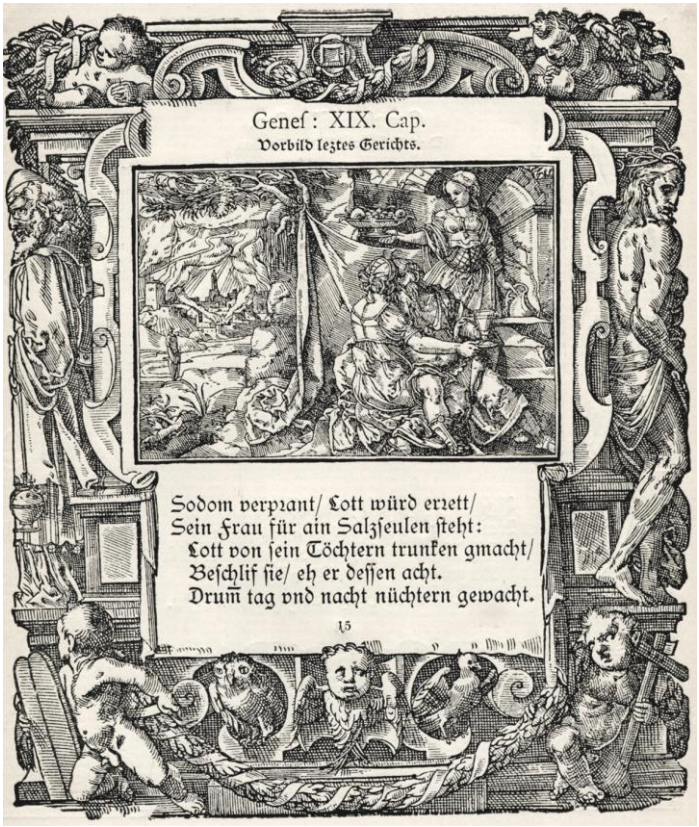
14 - Abraham reçoit les trois visiteurs au chêne de Mambré.



L'hospitalité d'Abraham est bien récompensée.
Abraham accueille trois anges,
Ils lui prédisent une descendance
Issue de Sara, laquelle les raille,
Mais le Seigneur en a fait une réalité :
Ce qui nous réduit, accroit sa Puissance.

Genèse ,**18**, 2-5 :
Il [Abraham] leva les yeux et vit trois hommes debout devant lui. Quand il les vit, il courut à leur rencontre, depuis l'entrée de sa tente, se prosterna jusqu'à terre et dit : Seigneur, si j'ai trouvé grâce à tes yeux, ne passe pas, je te prie, sans t'arrêter chez moi, ton serviteur. Laissez-moi apporter un peu d'eau, je vous prie, pour que vous vous laviez les pieds, puis reposez-vous sous l'arbre ! Je vais chercher quelque chose à manger pour que vous vous restauriez ; après quoi, vous passerez votre chemin, car c'est pour cela que vous êtes passés chez moi, votre serviteur.
Genèse, **18**, 6-10 :
Abraham entra dans la tente pour dire à Sara : Dépêche-toi, pétris trois séas de fleur de farine, et fais-en des galettes. Puis Abraham courut vers le bétail, prit un veau tendre et bon et le donna à un serviteur qui se dépêcha de le préparer. Il prit du lait fermenté, du lait frais, et le veau qu'on avait préparé et il les mit devant eux. Il resta debout à leurs côtés, sous l'arbre, tandis qu'ils mangeaient. Alors ils lui dirent : Où est Sara, ta femme ? Il répondit : Elle est là, dans la tente. Il dit : Je reviendrai chez toi l'année prochaine ; Sara, ta femme, aura un fils. Sara écoutait à l'entrée de la tente qui était derrière lui.

15 - Loth et ses filles – Destruction de Sodome.



Préfiguration du Jugement Dernier.
Sodome brûle, Loth est épargné,
Sa femme devient une colonne de sel :
Loth est enivré par ses filles,
Il coucha avec elles, avant de s'en rendre compte.
C'est pourquoi, il faut veiller à rester à jeun jour et nuit.

Genèse, **19**, 24-29 :
Alors le Seigneur fit pleuvoir sur Sodome et sur Gomorrhe du soufre et du feu venant du Seigneur, du ciel. Il détruisit ces villes, tout le District, tous les habitants des villes et la végétation de la terre. La femme de Loth regarda en arrière et devint une statue de sel. Abraham se leva de bon matin pour aller au lieu où il s'était tenu devant le Seigneur. Il porta ses regards du côté de Sodome et de Gomorrhe, et sur tout le District, et il vit monter de la terre une fumée comme celle d'un fourneau. Lorsque Dieu anéantit les villes du District, il se souvint d'Abraham : il retira Loth de la destruction lorsqu'il détruisit les villes où Loth habitait.

Genèse, **19**, 30-38 :
Loth monta de Tsoar pour s'installer dans la montagne avec ses deux filles, car il avait peur de s'installer à Tsoar. Il s'installa dans une grotte. Alors l'aînée dit à la cadette : Notre père est vieux, et il n'y a pas d'homme dans le pays pour aller avec nous selon l'usage commun à tous. Viens, faisons boire du vin à notre père et couchons avec lui, afin de donner la vie à une descendance issue de notre père. Elles firent donc boire du vin à leur père ce soir-là ; et l'aînée alla coucher avec son père : il ne se rendit compte de rien, ni quand elle se coucha, ni quand elle se leva. Le lendemain, l'aînée dit à la

cadette : J'ai couché avec mon père la nuit dernière ; faisons-lui boire du vin ce soir encore, et va coucher avec lui, afin de donner la vie à une descendance issue de notre père. Elles firent boire du vin à leur père ce soir-là encore, et la cadette se releva pour coucher avec lui : il ne se rendit compte de rien, ni quand elle se coucha, ni quand elle se leva. Ainsi, les deux filles de Loth furent enceintes de leur père.
L'aînée mit au monde un fils qu'elle appela du nom de Moab ; c'est le père de Moab – jusqu'à aujourd'hui. La cadette mit aussi au monde un fils, qu'elle appela du nom de Ben-Ammi (« Fils de mon peuple ») : c'est le père des Ammonites – jusqu'à aujourd'hui.

16 - Agar et Ismaël sauvés par un ange.

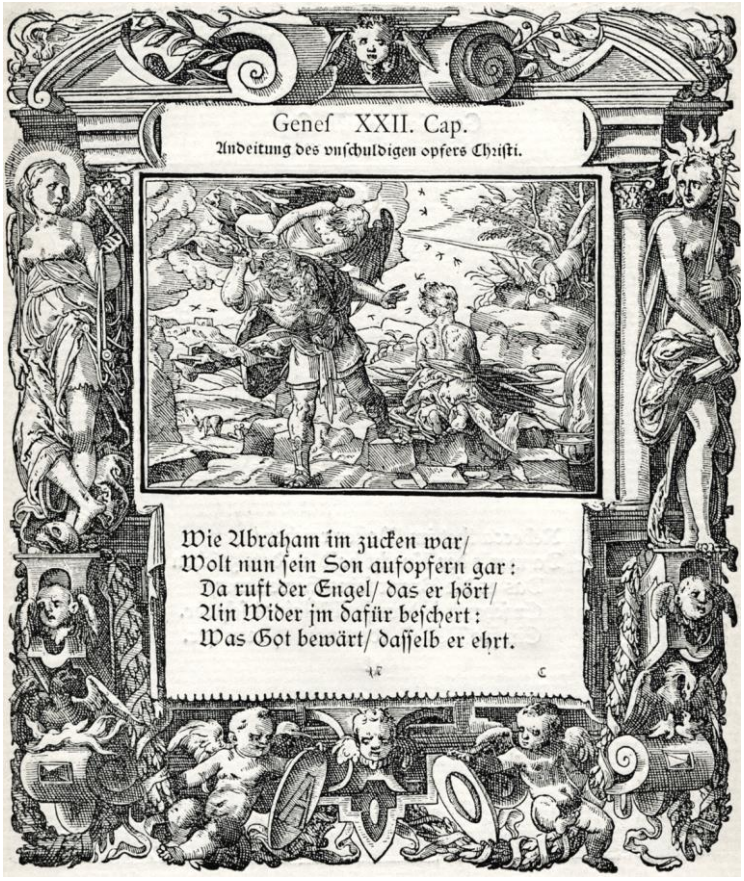
La Loi cède devant la Grâce.
Agar s'enfuit avec son enfant
Ne trouve pas d'eau dans le désert :
Le garçon est presque mort de soif,
Alors l'ange lui montre l'eau ;
Le mystère de la Loi est montré ainsi.

Genèse, **21**, 9-13 :
Sara vit rire le fils que l'égyptienne Agar avait donné à Abraham. Elle dit à Abraham : Chasse cette servante et son fils, car le fils de cette servante n'héritera pas avec Isaac, mon fils ! Cette parole déplut à Abraham, à cause de son fils. Mais Dieu dit à Abraham : Que cela ne te déplaise pas, à cause du garçon et de ta suivante. Ecoute ce que Sara te dira : car c'est par Isaac que viendra ce qui sera appelé ta descendance. Quant au fils de ta servante, je ferai aussi de lui une nation, car il est ta descendance.

Genèse **21**, 14-19 :
Abraham se leva de bon matin ; il prit du pain et une outre d'eau qu'il donna à Agar, mettant cela sur ses épaules, ainsi que l'enfant, puis il la renvoya. Elle s'en alla et se mit à errer dans le désert de Bersabée. Quand l'eau de l'outre fut épuisée, elle abandonna l'enfant sous l'un des arbrisseaux pour aller s'asseoir à l'écart, à une portée d'arc ; car elle disait : Que je ne vois pas mourir l'enfant. Elle s'assit donc à l'écart et se mit à sangloter. Dieu entendit le garçon ; le messager de Dieu appela Agar depuis le ciel et lui dit : Qu'as-tu, Agar ? N'aie pas peur, car Dieu a entendu le garçon là où il est. Lève-toi, prends le garçon et tiens-le bien ; car je ferai de lui une grande nation. Dieu lui ouvrit les

yeux, et elle vit un puits ; elle alla remplir l'outre d'eau et fit boire le garçon. Dieu fut avec le garçon, qui grandit ; il s'installa dans le désert et devint tireur à l'arc. Il s'installa dans le désert de Parân ; sa mère prit pour lui une femme d'Egypte.

17 - Abraham et le sacrifice d'Isaac.

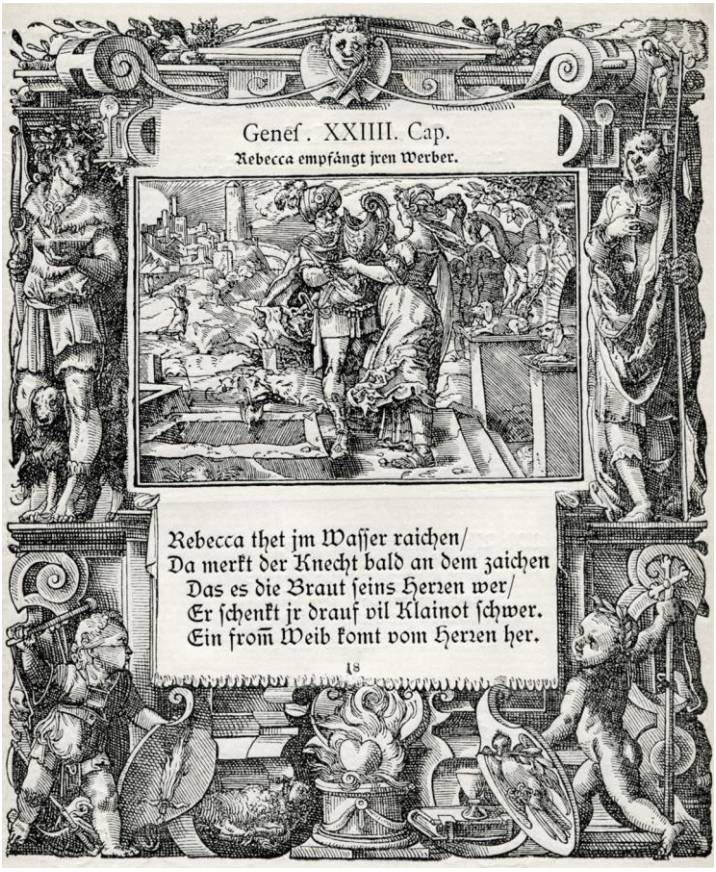


Allusion au sacrifice innocent du Christ.
Alors qu'Abraham en tremblant,
Voulait sacrifier son fils :
L'ange s'écrie, afin qu'il entende,
Et lui présente un bélier à la place :
Celui que Dieu éprouve, de même il l'honore.

Genèse, **22**, 1-14 :
Après cela, Dieu mit Abraham à l'épreuve ; il lui dit ; Abraham ! Il répondit : Je suis là ! Dieu dit : Prends ton fils, je te prie, ton fils unique, celui que tu aimes, Isaac ; vas t'en au pays de Moriya et là, offre-le en holocauste sur l'une des montagnes que je t'indiquerai. Abraham se leva de bon matin, sella son âne et prit avec lui deux serviteurs et Isaac, son fils. Il fendit du bois pour l'holocauste et se mit en route pour le lieu que Dieu lui avait indiqué. Le troisième jour, Abraham, levant les yeux, vit le lieu de loin. Abraham dit à ses serviteurs : Vous, restez avec l'âne. Moi et le garçon, nous irons là-haut pour nous prosterner, puis nous reviendrons vers vous.
Abraham prit le bois pour l'holocauste et le chargea sur Isaac, son fils, et il prit lui-même le feu et le couteau. Puis ils continuèrent à marcher ensemble, tous les deux. Alors Isaac dit à Abraham, son père : Père !
Il répondit : Oui, mon fils ? Isaac reprit : Le feu et le bois sont là, mais où est l'animal pour l'holocauste ? Abraham répondit : Que Dieu voie lui-même quel animal il aura pour l'holocauste, mon fils ! Et ils continuèrent à marcher ensemble, tous les deux.

Lorsqu' ils furent arrivés au lieu que Dieu lui avait indiqué, Abraham y bâtit l'autel et disposa le bois. Il ligota Isaac, son fils, et le mis sur l'autel, par-dessus le bois. Puis Abraham tendit la main et prit le couteau pour immoler son fils. Alors le messager du SEIGNEUR l'appela depuis le ciel, en disant : Abraham ! Abraham ! Il répondit : Je suis là ! Il dit : Ne portes pas la main sur le garçon et ne lui fais rien : je sais maintenant que tu crains Dieu et que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton fils unique. Abraham leva les yeux et vit par derrière un bélier retenu par les cornes dans un buisson : alors Abraham alla prendre le bélier et l'offrit en holocauste à la place de son fils.
Abraham appela ce lieu du nom d'Adonaï-Yiré (« YHWH voit »). C'est pourquoi l'on dit aujourd'hui : la montagne du SEIGNEUR.

18 - La rencontre d'Eliezer et de Rebecca au puits.



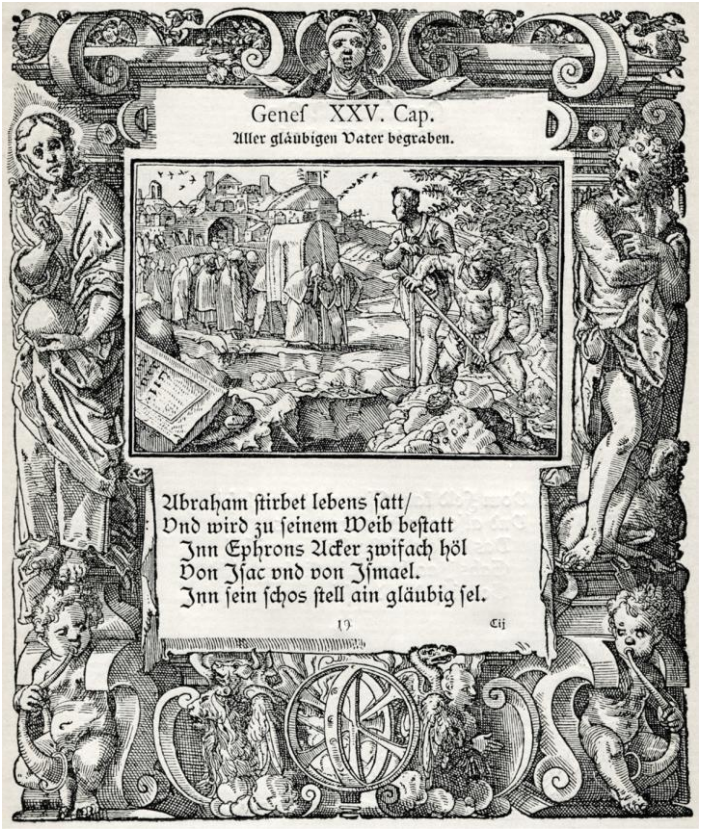
Rebecca rencontre celui qui la demande en mariage pour son maître.
Rebecca alla puiser de l'eau,
Et le serviteur y vit le signe
Qu'elle deviendrait la femme de son maître,
Il lui offrit alors de nombreux joyaux.
C'est dans son cœur que se découvre une femme pieuse.

Genèse, **24**, 10-22 :
Le serviteur Eliezer prit dix chameaux parmi les chameaux de son maître et il partit, avec tout ce que son maître possédait de meilleur. Il se rendit en Mésopotamie, à la ville de Nahor. Il fit agenouiller les chameaux à l'extérieur de la ville, près d'un puits, le soir, à l'heure où les femmes sortent pour puiser de l'eau.
Alors il dit : Seigneur, Dieu d'Abraham, mon maître, accorde-moi, je te prie, de faire une heureuse rencontre aujourd'hui, et agis avec fidélité envers Abraham mon maître ! Je me tiens près de la source, et les filles des gens de la ville sortent pour puiser de l'eau. Que la jeune fille à laquelle je dirai : « Penche ta cruche, je te prie, pour que je boive » et qui répondra : « Bois, je donnerai aussi à tes chameau » soit celle que tu as destinée à Isaac, ton serviteur ! Ainsi je saurai que tu as agi avec fidélité envers mon maître.
Il n'avait pas encore achevé que sortait Rebecca, la fille de Betouel, Fils de Milka, femme de Nahor, frère d'Abraham. C'était une très belle jeune fille ; elle était vierge, aucun homme n'avait jamais eu de relation avec elle. Elle descendit à la source, remplit sa cruche et remonta. Le serviteur courut à sa

rencontre et dit : Donne-moi, je te prie, quelques gorgées d'eau de ta cruche. Elle répondit : Bois, mon seigneur ! Et elle s'empressa d'incliner sa cruche et de lui donner à boire. Quand elle eut achevé de lui donner à boire, elle dit : Je puiserai aussi pour tes chameaux, jusqu'à ce qu'ils aient assez bu. Elle s'empressa de vider sa cruche dans l'abreuvoir et courut pour puiser encore au puits ; elle puisa pour tous les chameaux. L'homme s'interrogeait en silence à son sujet, se demandant si le SEIGNEUR allait faire aboutir son voyage.

Quand les chameaux eurent achevé de boire, l'homme prit un anneau d'or du poids d'un demi-sicle et, pour les poignets de la jeune fille, deux bracelets du poids de dix sicles d'or.

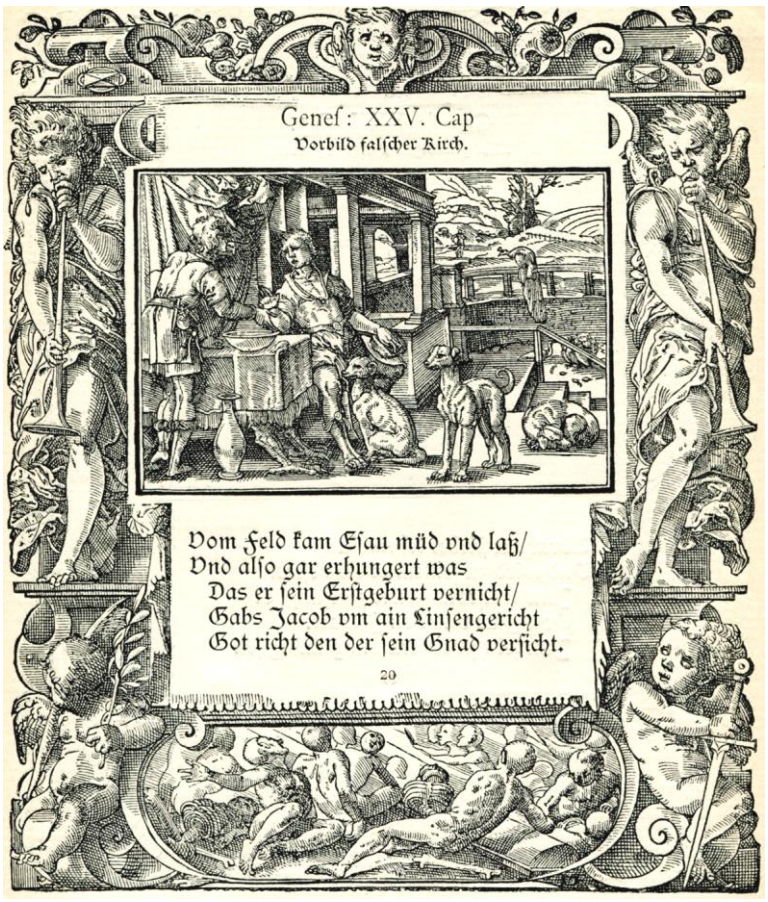
19 - L'enterrement d'Abraham.



L'enterrement du père de tous les croyants.
Abraham mourut, rassasié de la vie,
Et fut enfoui près de sa femme,
Dans la sépulture agrandie du champ d'Ephron,
Par ses fils Isaac et Ismaël.
Dans son giron, le croyant est dans la paix de l'âme.

Genèse **25**, 7-10 :
Voici la durée de la vie d'Abraham : cent soixante-quinze ans. Puis Abraham expira ; il mourut dans une heureuse vieillesse, âgé et rassasié, et il fut réuni aux siens. Isaac et Ismaël, ses fils, l'ensevelirent dans la grotte de Makpéla, dans le champ d'Ephrôn, fils de Tsohar, le Hittite, en face de Mambré. C'est le champ qu'Abraham avait acheté aux Hittites. Là furent ensevelis Abraham et Sara, sa femme.
Après la mort d'Abraham, Dieu bénit Isaac, son fils, qui habitait près du Puits Lahaï-Roï.

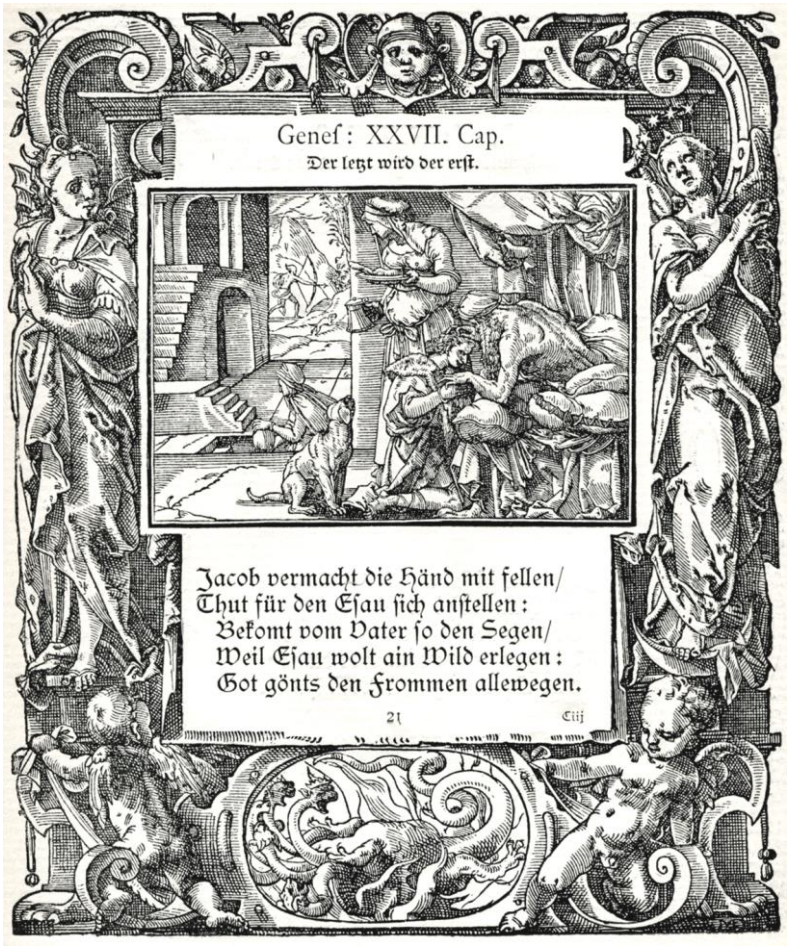
20 - Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob pour un plat de lentilles.



Préfiguration de la fausse église.
Esaü revint des champs fatigué et amolli,
Et fut si affamé, au point
Qu'il renonça à son droit d'aînesse,
Le donna à Jacob pour un plat de lentilles :
Dieu guide celui qu'il assure de sa Grâce.

Genèse, **25**, 27-34 :
Les garçons [Esaü et Jacob, fils d'Isaac] grandirent. Esaü devint un habile chasseur, un homme de la campagne ; mais Jacob était un homme tranquille, qui restait sous les tentes. Isaac aimait Esaü, parce qu'il appréciait le gibier ; Rebecca [femme d'Isaac], elle, aimait Jacob.
Un jour que Jacob faisait cuire une soupe, Esaü revint de la campagne, épuisé. Esaü dit à Jacob : Laisse-moi, je te prie, manger de ce potage roux, oui ce potage roux ! car je suis épuisé. C'est pourquoi on l'a appelé du nom d'Edom (« Roux »). Jacob dit : Vends-moi d'abord ton droit d'aînesse ! Esaü répondit : Je suis sur le point de mourir, à quoi me sert ce droit d'aînesse ? Alors Jacob dit : Jure-le-moi d'abord. Il le lui Jura.
Ainsi il vendit son droit d'aînesse à Jacob. Alors Jacob donna à Esaü du pain et de la soupe de lentilles. Il manga et but, puis il se leva et s'en alla. Ainsi Esaü méprisa le droit d'aînesse.

21 - Rebecca fait bénir Jacob par Isaac à la place d'Esaü.



Le dernier sera le premier.
Jacob se couvrit les mains avec des peaux de bêtes,
Il se présenta comme étant Esaü,
Il reçut ainsi la bénédiction de son père,
Pendant qu'Esaü partait chasser le gibier.
Dieu accorde ses bienfaits à ceux qui sont pieux.

Genèse, **27**, 1- 5 :
Isaac devenait vieux, ses yeux s'étaient affaiblis ; il ne voyait plus. Il appela Esaü, son fils aîné : Mon fils ! Celui-ci lui répondit : Je suis là ! Il reprit : Je suis vieux, et je ne connais pas le jour de ma mort. Maintenant, je te prie, prends tes armes, ton carquois et ton arc, sors dans la campagne et chasse du gibier pour moi. Prépare-moi un plat appétissant comme je les aime, et apporte-le-moi pour que je le mange, afin que je te bénisse avant de mourir.
Tandis qu'Isaac parlait à son fils Esaü, Rébecca écoutait.
Esaü alla donc dans la campagne chasser du gibier et le rapporter.

Genèse, **27**, 22-27 :
Isaac dit à Jacob : Approche, je te prie ; que je te tâte, mon fils, pour savoir si tu es bien mon fils Esaü. Jacob s'approcha d'Isaac, son père, qui le tâta et dit : C'est la voix de Jacob, mais ce sont les bras d'Esaü. Il ne le reconnut pas, parce que ses bras étaient velus, comme ceux d'Esaü, son frère ; et il le

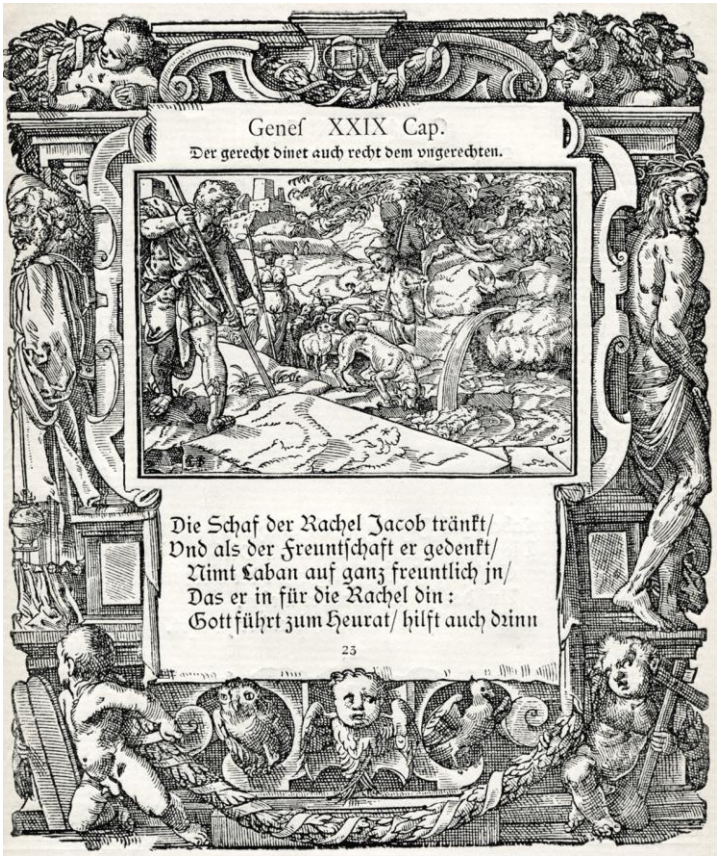
bénit. Il dit : C'est bien Esaü, mon fils ? Il répondit : C'est moi. Il dit : Sers-moi, que je mange du gibier de mon fils, afin que je te bénisse. Jacob le servit, et il mangea ; il lui apporta du vin, et il but. Alors Isaac, son père, lui dit : Approche je te prie ; embrasse-moi, mon fils ! Il s'approcha et l'embrassa. Isaac sentit l'odeur de ses vêtements. Puis il le bénit.

22 - Le songe de Jacob.

L'échelle secrète de l'Incarnation du Christ.
Jacob vit dans son sommeil une échelle
Qui se dressait jusqu'au ciel,
Et des anges y montaient et descendaient,
Dieu lui accorda une grande consolation :
Le Christ descendra jusqu'à nous.

Genèse, **28**, 10-14 :
Jacob partit de Bersabée pour Harrân. Il atteignit un lieu où il passa la nuit, car le soleil s'était couché. Il prit l'une des pierres du lieu, la plaça sous sa tête et se coucha en ce lieu. Il fit alors un rêve : un escalier était dressé sur la terre, et son sommet touchait au ciel ; les messagers de Dieu y montaient et y descendaient.
Le SEIGNEUR se tenait au-dessus de lui ; il dit : Je suis le SEIGNEUR (YHWH), le Dieu d'Abraham, ton père, et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je te la donnerai, à toi et à ta descendance. Ta descendance sera aussi nombreuse que les grains de poussière de la terre ; tu t'étendras à l'ouest et à l'est, au nord et au sud. Tous les clans de la terre se béniront par toi et par ta descendance. Je suis avec toi, je te garderai partout où tu iras, et je te ramènerai vers cette terre ; car je ne t'abandonnerai pas, jusqu'à ce que j'aie fait ce que j'ai dit.
Jacob s'éveilla de son sommeil ; il dit : Vraiment, le SEIGNEUR est en ce lieu, et moi je ne le savais pas ! Il eut peur et dit : Que ce lieu est redoutable ! Ce n'est rien de moins que la maison de Dieu, c'est la porte du ciel ! Jacob se leva de bon matin ; il prit la pierre qu'il avait placé sous sa tête, il en fit une pierre levée et versa de l'huile sur son sommet. Il appela ce lieu du nom de Beth-El.

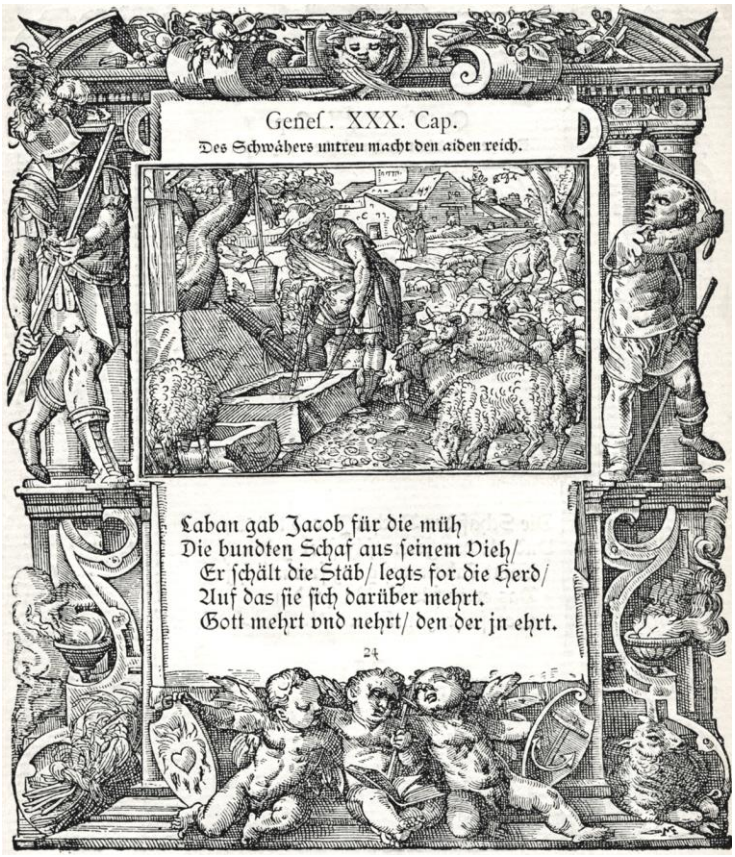
23 - Rachel rencontre Jacob au puits.



Le juste sert aussi justement l'injuste.
Jacob donne à boire aux moutons de Rachel,
Et alors qu'il se lie en amitié avec elle,
Laban le prend en amitié,
Et lui accorde Rachel :
Dieu consent au mariage, et contribue à sa réalisation.

Genèse, **29**, 9-12 :
Il [Jacob] parlait encore avec eux [les bergers] lorsqu'arriva Rachel, avec le petit bétail de son père ; elle était bergère. Lorsque Jacob vit Rachel, fille de Laban, le frère de sa mère, et le petit bétail de Laban, le frère de sa mère, Jacob s'approcha, roula la pierre de l'ouverture du puits et fit boire le petit bétail de Laban, le frère de sa mère.
Puis Jacob embrassa Rachel et se mit à sangloter. Jacob dit à Rachel qu'il était un parent de son père, qu'il était fils de Rébecca. Elle courut le dire à son père.
Dès que Laban eut appris l'arrivée de Jacob, le fils de sa sœur, il courut à sa rencontre, l'étreignit et l'embrassa. Il le conduisit chez lui, et Jacob raconta tout à Laban. Alors, Laban lui dit : Tu es vraiment mes os et ma chair. Il habita chez lui un mois durant.

24 - Jacob partage les troupeaux avec Laban.



La perfidie du beau-père enrichit le gendre.
Laban donna à Jacob pour sa peine
Les moutons bigarrés issus du troupeau
Jacob écorce les baguettes, les place devant le troupeau,
Afin qu'il se multiplie ainsi.
Dieu multiplie et nourrit celui qui l'honore.

Genèse, **30**, 29-32 :
Il [Laban] ajouta : Fixe-moi ton salaire, et je te le donnerai. Jacob dit : Tu sais toi-même comme je t'ai servi, et ce qu'est devenu ton troupeau grâce à moi ; car le peu que tu possédais avant moi s'est beaucoup accru, et le SEIGNEUR t'a béni depuis que j'ai mis les pieds chez toi. Maintenant, quand travaillerai-je aussi pour ma maison ?
Laban dit : Que dois-je te donner ? Jacob répondit : Tu ne me donneras rien. Si tu consens à faire ce que je veux te dire, je recommencerai à faire paître ton petit bétail ; Je le garderai. Aujourd'hui je passerai parmi ton petit bétail. Mets à part toute bête tachetée et marquetée et toute bête de couleur foncée parmi les moutons ; de même, parmi les chèvres, tout ce qui est marqueté et tacheté. Ce sera mon salaire.

Genèse, **30**, 37-42 :
Jacob prit des branches vertes de peuplier, d'amandier et de platane ; il y pela des bandes blanches, en mettant à nu le blanc des branches. Puis il plaça les branches qu'il avait pelées dans les auges, dans les abreuvoirs où le petit bétail venait boire, juste en face des bêtes, qui entraient en chaleur en venant

boire. Les bêtes entraient en chaleur près des branches et elles firent des petits rayés, tachetés et marquetés. Jacob sépara les moutons ; il tourna les bêtes vers ce qui était rayé et vers tout ce qui était foncé parmi les bêtes de Laban. Il se fit ainsi des troupeaux à part, qu'il ne réunit pas au bétail de Laban.

Toutes les fois que des bêtes vigoureuses entraient en chaleur, Jacob plaçait les branches dans les auges, sous les yeux des bêtes, pour que celles-ci entrent en chaleur près des branches. Quand les bêtes étaient chétives, il ne les plaçait pas ; de sorte que les chétives étaient pour Laban, et les vigoureuses pour Jacob.

25 - Jacob quitte Laban pour retourner en Canaan.

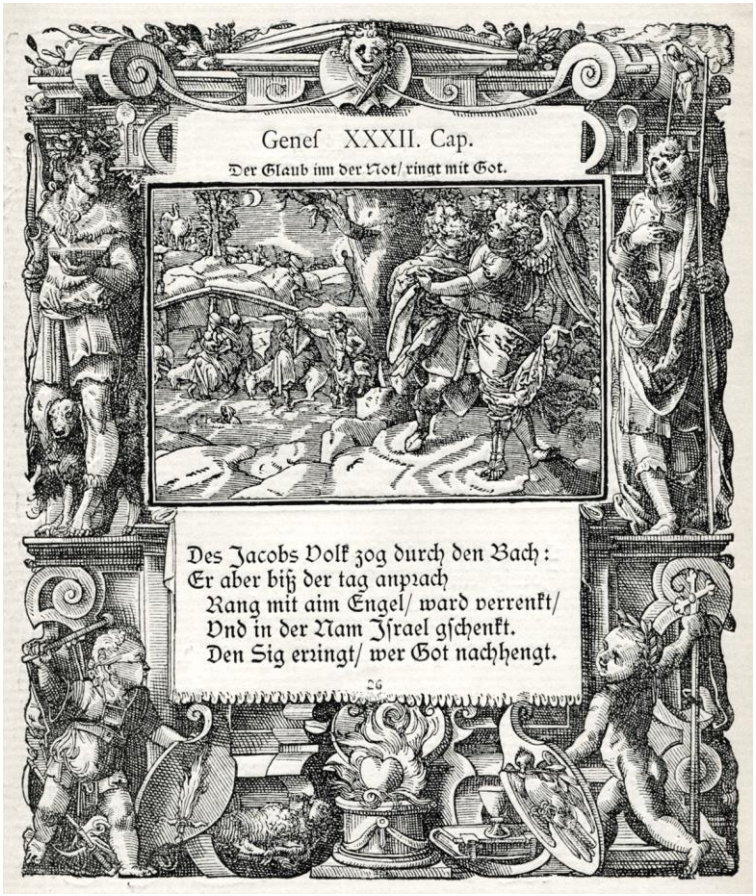
La jalousie de Laban amène le bonheur de Jacob.
Laban le rattrape dans sa fuite,
En colère, il cherche son idole auprès de lui
Que Rachel avait volée : comme il ne la trouva pas
Il conclut un accord avec Jacob.
La cause des méchants est écartée par Dieu sur l'heure.

Genèse, **31**, 45-49 :
Jacob prit une pierre et en fit une pierre levée. Jacob dit à ses frères : Ramassez des pierres. Ils prirent des pierres et en firent un tas ; puis ils mangèrent là, sur le tas de pierres. Laban l'appela Yegar-Sahadouta, et Jacob l'appela Galéed. Laban dit : Ce tas de pierres est aujourd'hui témoin entre toi et moi ! C'est pourquoi on l'a appelé du nom de Galéed (« Tas du témoin ») et de Mitspa (« le poste de guet »), parce que Laban avait dit : Que le SEIGNEUR fasse le guet entre toi et moi, quand nous ne nous verrons plus l'un l'autre.

Genèse, **31**, 52 :
Ce monceau est témoin, la stèle est témoin, que moi je ne dois pas dépasser ce monceau vers toi et que toi tu ne dois pas dépasser ce monceau et cette stèle, vers moi, avec de mauvaises intentions.

Genèse, **31**, 54 :
Jacob fit un sacrifice sur la montagne et invita ses frères au repas. Ils prirent le repas et passèrent la nuit sur la montagne.

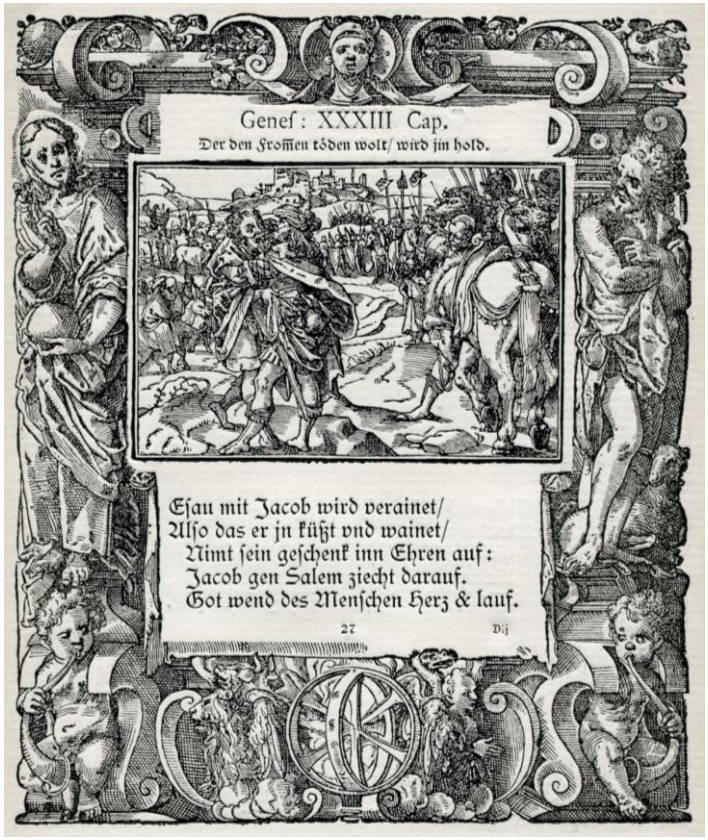
26 - La lutte de Jacob avec l'ange.



La foi dans l'adversité lutte avec Dieu.
La tribu de Jacob traversa la rivière :
Mais lui, jusqu'à la fin du jour
Combattit avec un ange, fut reconnu,
Et le nom d'Israël lui fut donné.
La victoire est accordée à celui qui s'abandonne à Dieu.

Genèse, **32**, 23-33 :
Il [Jacob] se leva cette nuit-là, prit ses deux femmes, ses deux servantes et ses onze enfants, et passa le gué du Yabboq. Il les prit, leur fit passer l'oued et fit aussi passer ce qui lui appartenait. Jacob resta donc seul. Alors un homme se battit avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne pouvait l'emporter sur lui, il le frappa à l'intérieur de la cuisse ; et l'intérieur de la cuisse de Jacob se démit pendant qu'il se battait avec lui. Il dit : Laisse-moi partir, car l'aurore se lève. Il répondit : Je ne te laisserai pas partir sans que tu m'aies béni. Il lui demanda : Quel est ton nom ? Il répondit : Jacob. Il reprit : On ne te nommera plus Jacob, mais Israël ; Car tu as lutté avec Dieu et avec des hommes, et tu l'as emporté.
Jacob lui demanda : Je t'en prie, dis-moi ton nom. Il répondit : Pourquoi demandes-tu mon nom ? Et il le bénit là.
Jacob appela ce lieu du nom de Peniel (« Face de Dieu ») ; Car, j'ai vu Dieu face-à-face, et j'ai eu la vie sauve. Le soleil se levait lorsqu'il passa Penouel. Jacob boitait à cause de sa cuisse. C'est pourquoi, jusqu'à ce jour, les Israélites ne mangent pas le tendon qui est à l'intérieur de la cuisse ; car il avait atteint Jacob à l'intérieur de la cuisse, au tendon.

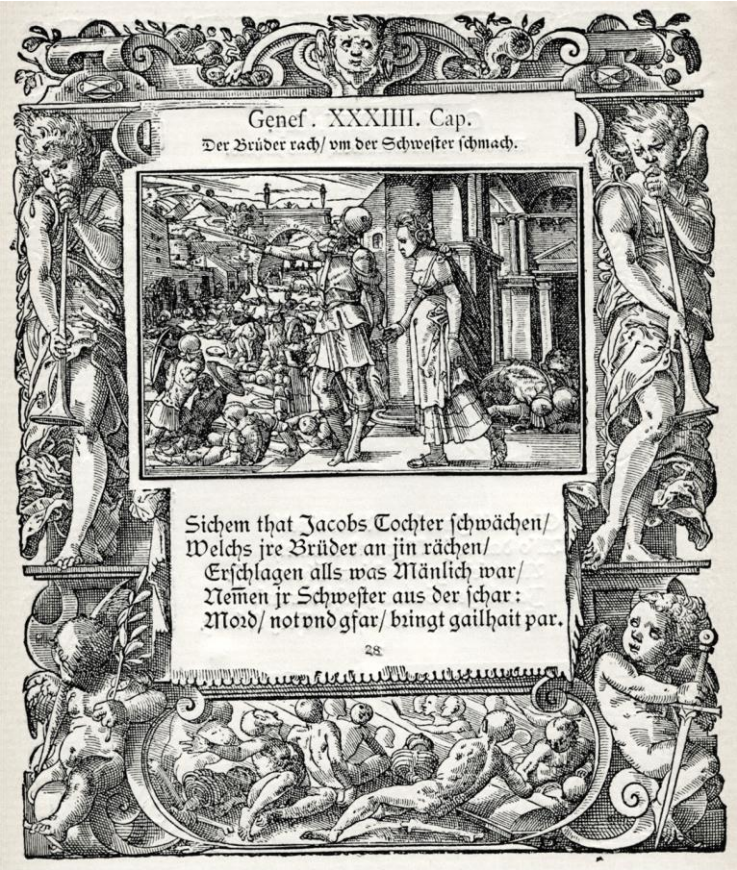
Gravure 27 : Jacob se réconcilie avec Esaü.



Celui qui voulait tuer le juste, lui devient favorable.
Esaü s'est réconcilié avec Jacob
Il l'embrasse et pleure,
Accepte son cadeau avec honneur :
Jacob va vers Jérusalem.
Dieu retourne le cœur et le cours de l'homme.

Genèse, **33**, 1-7 :
Jacob leva les yeux et vit arriver Esaü avec quatre cents hommes. Il répartit les enfants entre Léa, Rachel et les deux servantes. Il plaça en avant les servantes avec leurs enfants, ensuite Léa avec ses enfants, et ensuite Rachel avec Joseph.
Lui-même passa devant eux et se prosterna sept fois jusqu'à terre, jusqu'à ce qu'il soit tout près de son frère. Esaü courut à sa rencontre ; il l'étreignit, se jeta à son cou et l'embrassa, et ils se mirent à pleurer. Esaü, levant les yeux, vit les femmes et les enfants et dit : Qui sont ceux-là ? Il répondit : Ce sont les enfants que Dieu, dans sa grâce, m'a donné, à moi, ton serviteur. Les servantes s'approchèrent, elles et leurs enfants, et se prosternèrent. Léa et ses enfants s'approchèrent aussi et se prosternèrent ; ensuite Joseph et Rachel s'approchèrent et se prosternèrent.

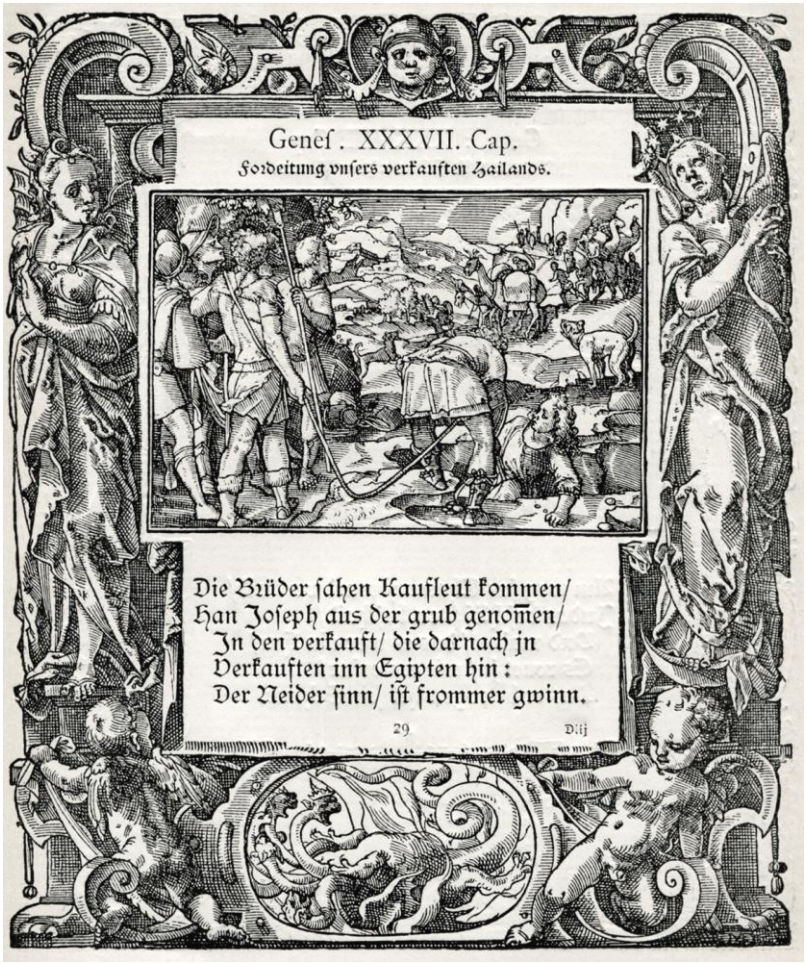
28 - Le massacre des Séchémites après le rapt de la fille de Jacob.



Le frère venge la honte de sa sœur.
Sichem abusa de la fille de Jacob,
Ses frères la vengent,
Exterminent tout ce qui était masculin,
Prennent leur sœur hors de la foule :
Le vice attire mort, malheur et danger.

Genèse, **34**, 25-31 :
Le troisième jour, alors qu'ils [les hommes de la ville] étaient souffrants, deux des fils de Jacob, Siméon et Lévi, frères de Dina, prirent chacun son épée, arrivèrent dans la ville en toute sécurité et tuèrent tous les mâles. Ils tuèrent aussi au fil de l'épée Hamor et Sichem, son fils ; ils reprirent Dina de la maison de Sichem et sortirent. Les fils de Jacob se jetèrent sur les victimes et pillèrent la ville, parce qu'on avait souillé leur sœur. Ils prirent leur petit bétail et leur gros bétail, leurs ânes, ce qui était dans la ville et ce qui était dans la campagne ; ils capturèrent et pillèrent toutes leurs richesses, leurs femmes et toutes leurs familles, ainsi que tout ce qui se trouvait dans leurs maisons.
Alors Jacob dit à Siméon et à Levi : Vous avez attiré le malheur sur moi en me rendant odieux aux habitants du pays, aux Cananéens et aux Perizzites. Je n'ai, moi, qu'un petit nombre d'hommes ; Ils se rassembleront contre moi, ils m'attaqueront, et je disparaîtrai, moi et ma maison. Ils répondirent : Doit-on traiter notre sœur comme une prostituée ?

29 - Joseph vendu par ses frères.



Annonce de notre Messie qui sera vendu.
Les frères virent venir des marchands,
Ils ont retiré Joseph de la fosse,
Leur ont vendu, lesquels
L'ont revendu en Egypte :
Face au péché de l'envie se dresse le gain de l'homme pieux.

Genèse, **37**, 17-28 :
Joseph poursuivit son chemin à la recherche de ses frères et les trouva à Dotân. Ils le virent de loin et, avant qu'il se soit approché d'eux, ils complotèrent de le faire mourir. Ils se dirent l'un à l'autre : Voilà le maître rêveur qui arrive. Maintenant venez, tuons-le et jetons-le dans une citerne ; nous dirons qu'un animal féroce l'a dévoré, et nous verrons bien ce qu'il adviendra de ses rêves.
Ruben entendit cela, et il le délivra de leur main. Il dit : N'attendons pas à sa vie. Ruben leur dit : Ne répandez pas de sang ; jetez-le dans cette citerne qui est dans le désert, et ne portez pas la main sur lui. C'était pour le délivrer de leur main, afin de le ramener à son père.

Lorsque Joseph fut arrivé auprès de ses frères, ils le dépouillèrent de sa tunique, la tunique multicolore qu'il avait sur lui. Ils le prirent et le jetèrent dans la citerne. Cette citerne était vide ; il n'y avait pas d'eau dedans. Ils s'assirent ensuite pour manger.
Levant les yeux, ils virent une caravane d'Ismaélites qui venait de Galaad ; leurs chameaux étaient chargés d'aromates, de baume et de ladanum qu'ils emportaient en Egypte. Alors Juda dit à ses frères : Quel profit y aurait-il à tuer notre frère et à couvrir son sang ? Venez, vendons-le plutôt aux Ismaélites et ne portons pas la main sur lui ; car il est notre frère, notre chair ! Ses frères l'écoutèrent. Des marchands madianites vinrent à passer ; ils tirèrent Joseph et le firent remonter de la citerne. Ils vendirent Joseph aux Ismaélites pour vingt pièces d'argent, et ceux-ci emmenèrent Joseph en Egypte.

30 - Juda commet l'inceste avec sa belle-fille Tamar.

L'infidélité touche son propre cœur.
Thamar était assise au bord du chemin, elle était voilée,
Judas coucha avec elle sans la reconnaître,
Il pensait que c'était une prostituée,
Il regretta, lorsqu'il s'en rendit compte,
De lui avoir remis son sceau et cordon.

Genèse, **38**, 14-19 :

Alors, elle [Tamar] retira ses habits de veuve, elle se couvrit d'un voile dont elle s'enveloppa et s'assit à l'entrée d'Eïnaïm, sur le chemin de Timna. Car elle avait vu que Shéla était devenu grand et qu'elle ne lui avait pas été donnée pour femme. Juda la vit et la prit pour une prostituée, parce qu'elle avait le visage couvert. Il l'aborda sur le chemin et dit : Laisse- moi donc aller avec toi, je te prie ! -il ne savait pas que c'était sa belle-fille. Elle dit : Que vas-tu me donner pour aller avec moi ? Il répondit : Je t'enverrai un chevreau. Elle dit : Alors donne-moi un gage, jusqu'à ce que tu l'envoies. Il répondit : Quel gage te donnerai-je ? Elle dit : Ton sceau, ton cordon et le bâton que tu as à la main. Il les lui donna. Puis il alla avec elle, et elle fut enceinte de lui. Elle s'en alla : elle retira son voile et remit ses habits de veuve.

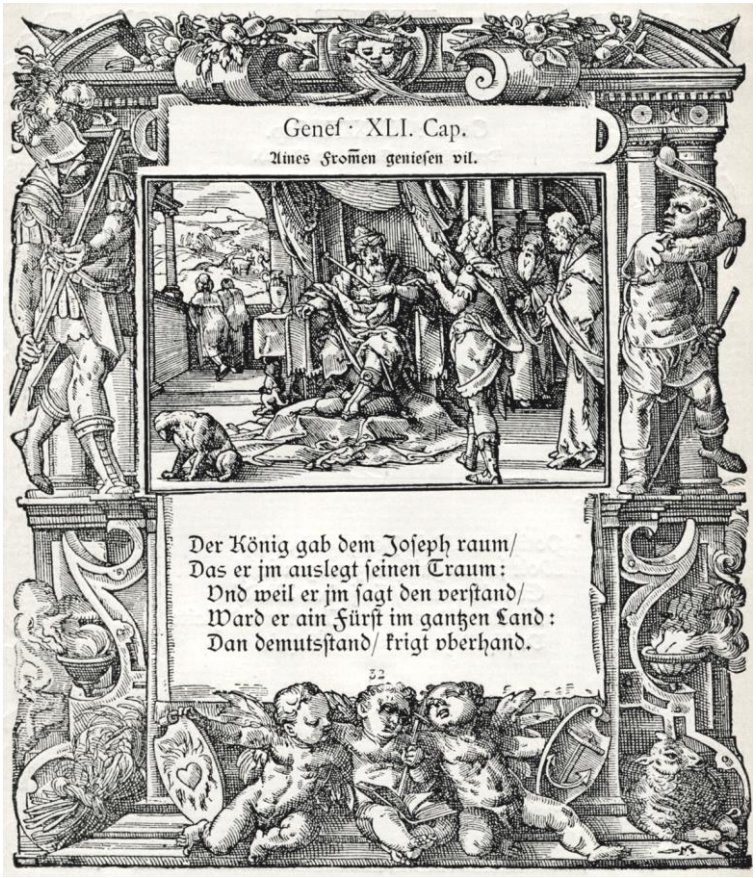
31 - Joseph et la femme de Potiphar.

La victoire de l'esprit sur la chair.
La femme de Potiphar saisit Joseph
Et voulut le forcer à la lubricité.
Il la quitta précipitamment, lui laissa son vêtement,
Elle se plaignit et il fut jeté en prison :
L'innocence s'accorde avec l'honnêteté.

Genèse, **39**, 7-20 :
Or Joseph était d'une grande beauté.
Après cela, la femme de son maître leva les yeux vers Joseph, en disant : Couche avec moi ! Il refusa et dit à la femme de son maître : Avec moi, mon maître ne s'occupe plus de rien dans la maison, il m'a confié tout ce qui lui appartient ; il n'y a personne de plus grand que moi dans cette maison, et il ne m'a rien interdit, sauf toi, parce que tu es sa femme. Elle avait beau parler jour après jour à Joseph, il ne l'écoutait pas ; il ne voulait pas coucher auprès d'elle pour s'unir à elle.
Un beau jour, il entra dans la maison pour faire son travail. De tous les gens de la maison, personne n'était dans la maison ; alors elle le saisit par son vêtement en disant : Couche avec moi ! Il abandonna son vêtement dans sa main et s'enfuit dehors. Lorsqu'elle vit qu'il avait abandonné son vêtement dans sa main et qu'il s'était enfui dehors, elle appela les gens de sa maison et leur dit : Regardez, il nous a amené un Hébreu pour qu'il s'amuse de nous. Il est venu vers moi pour coucher avec moi ; mais j'ai crié très fort. Quand il m'a entendu élever la voix et crier, il a abandonné son vêtement auprès de moi et s'est enfuit dehors.

Elle posa le vêtement de Joseph auprès d'elle, jusqu'à ce que son maître rentre à la maison. Alors elle lui dit, de la même manière : L'esclave hébreu que tu nous as amené est venu vers moi pour s'amuser de moi. Comme je me mettais à crier, il a abandonné son vêtement auprès de moi et il s'est enfui dehors. Après avoir entendu les paroles de sa femme, qui lui disait : « Voilà ce que m'a fait ton esclave », il se mit en colère. Le maître de Joseph le fit arrêter et mettre en prison, là où étaient enfermés les prisonniers du roi ; il resta là, en prison.

32 - Joseph interprète les rêves du pharaon.



Un homme pieux est très utile.
Le roi accorda à Joseph la possibilité
D'interpréter son rêve :
Et parce qu'il lui en révéla le sens,
Il devint un prince dans tout ce pays :
Car celui qui est humble reprend le dessus.

Genèse, **41**, 1-7 :
Au bout de deux ans, le pharaon fit un rêve : il se tenait près du Nil. Sept vaches belles et grasses montèrent du Nil et se mire à paître dans les marécages. Puis sept autres vaches, vilaines et maigres, montèrent derrière elles et se tinrent à leurs côtés, au bord du Nil. Les vaches vilaines et maigres mangèrent les sept vaches belles et grasses. Là- dessus, le pharaon se réveilla. Il se rendormit et fit un deuxième rêve : sept épis montèrent sur une même tige, gras et beaux. Puis sept épis maigres et brûlés par le vent d'est poussèrent derrière eux. Les sept épis maigres engloutirent les sept épis gras et pleins. Là-dessus, le pharaon se réveilla : c'était un rêve.

Genèse, **41**, 14-16 :
Alors le pharaon fit appeler Joseph. On le fit sortir du cachot en toute hâte. Il se rasa, changea de vêtements et se rendit auprès du pharaon. Le pharaon dit à Joseph : J'ai fait un rêve. Personne ne sait l'interpréter, mais j'ai appris qu'il te suffit d'entendre un rêve pour l'interpréter. Joseph répondit au pharaon : Ce n'est pas moi ! C'est Dieu qui donnera une réponse favorable au pharaon.

Genèse, **41**, 38-42 :
Le pharaon dit aux gens de sa cour : Pourrions-nous trouver un autre homme comme celui-ci, qui a en lui le souffle de Dieu ? Le pharaon dit à Joseph : Puisque Dieu t'a fait connaître tout cela, il n'y a personne qui soit aussi intelligent et aussi sage que toi. C'est toi qui seras intendant de ma maison, et tout mon peuple dépendra de tes ordres. C'est seulement par le trône que je serai plus grand que toi. Le pharaon dit à Joseph : Regarde, je te nomme intendant de toute l'Egypte.

33 - Jacob envoie ses fils en Egypte.

Les frères achètent du grain auprès de celui qu'ils ont vendu.
Jacob envoya ses dix fils,
Benjamin resta à la maison,
Il les chargea d'acheter pour lui en cette période difficile
Du grain au loin, en Egypte ;
Ainsi l'envie recherche une consolation chez les envieux.

Genèse, **41**, 56-57 :
La famine sévissait dans tout le pays. Joseph ouvrit toutes les réserves et vendit du grain à l'Egypte. La famine était forte en Egypte. De toute la terre on venait en Egypte pour acheter du grain auprès de Joseph ; car la famine était forte sur toute la terre.

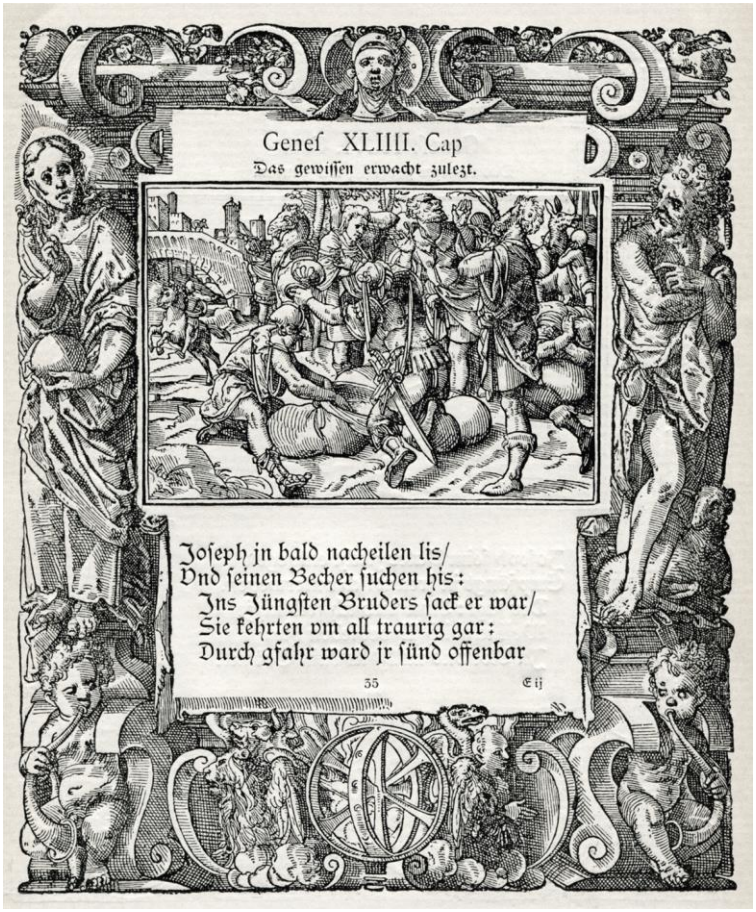
Genèse, **42**, 1-5 :
Jacob vit qu'il y avait du grain en Egypte. Alors Jacob dit à ses fils : Pourquoi restez-vous là à vous regarder les uns les autres ? Il dit : J'apprends qu'il y a du grain en Egypte ; descendez-y et achetez-nous-en là-bas ; ainsi nous resterons en vie, nous ne mourrons pas. Dix des frères de Joseph descendirent acheter du blé en Egypte.
Quant à Benjamin, frère de Joseph, Jacob ne l'envoya pas avec eux, de peur, disait-il, qu'il ne lui arrive un accident. Les fils d'Israël vinrent pour acheter du grain, au milieu de tous ceux qui venaient dans cette intention ; car c'était la famine en Canaan.

34 - La deuxième rencontre de Joseph avec ses frères.

Annonce de la pierre d'angle rejetée.
Ils apportèrent des cadeaux à Joseph,
Qu'il reçut sans les dédaigner,
Les invita ensuite tous ensemble comme ses hôtes,
Etant particulièrement attentif avec Benjamin :
La méchanceté doit être payée par la bonté.

Genèse, **43**, 25-30 :
L'homme [l'intendant] les fit entrer chez Joseph ; il leur donna de l'eau, et ils se lavèrent les pieds ; il donna aussi du fourrage à leurs ânes. Ils préparèrent leur présent, en attendant que Joseph vienne à midi ; car ils avaient appris qu'ils allaient manger là. Quand Joseph arriva chez lui, ils lui offrirent le présent qu'ils avaient apporté, et ils se prosternèrent jusqu'à terre devant lui. Il leur demanda comment ils allaient : Votre vieux père, dont vous m'avez parlé, va-t-il bien ? Est-il encore en vie ? Ils répondirent : Ton serviteur, notre père, va bien ; il est encore en vie. Ils s'inclinèrent et se prosternèrent. Il leva les yeux ; et voyant Benjamin, son frère, le fils de sa mère, il dit : Est-ce là votre petit frère, celui dont vous m'avez parlé ? Il ajouta : Que Dieu te fasse grâce, mon fils !
Joseph coupa court, car il était ému de voir son frère, et il avait envie de pleurer ; il sortit dans une autre pièce et se mit à pleurer.

35 - La coupe de Joseph retrouvée dans le sac de Benjamin.



La conscience s'éveille en fin de compte.
Joseph les fit bientôt poursuivre,
Et ordonna de rechercher son gobelet :
Celui-ci se trouvait dans le sac du plus jeune,
Ils revinrent tous, attristés :
Face au danger, leur faute parut manifeste.

Genèse, **44**, 1-2 :
Joseph donna ordre à l'intendant de sa maison : Remplis de vivres les besaces de ces hommes, autant qu'ils pourront en porter, et mets l'argent de chacun à l'ouverture de sa besace. Tu mettras aussi ma coupe, la coupe d'argent, à l'ouverture de la besace du plus petit, avec l'argent de son grain. L'intendant fit ce que Joseph lui avait dit.

Genèse, **44**, 11-13 :
Chacun se hâta alors de descendre sa besace à terre et de l'ouvrir. Il [l'intendant] les fouilla, en commençant par le plus grand et en finissant par le plus petit ; et on trouva la coupe dans la besace de Benjamin. Alors ils déchirèrent leurs vêtements ; chacun rechargea son âne, et ils retournèrent à la ville.

36 - Joseph à la rencontre de son père.

Ceux qui se sont perdus se retrouvent avec bonheur.
Joseph partit à la rencontre de son père
Il l'accueilli aimablement en chemin
Celui-ci lui dit : maintenant je mourais en paix,
Car je te vois en vie maintenant,
Dieu ne laisse personne dans le besoin et la peine.

Genèse, **46**, 28-34 *:*
Jacob envoya Juda à Joseph, en avant de lui, pour préparer le voyage vers Goshen. Ils arrivèrent au pays de Goshen. Joseph attela son char et monta vers Goshen, à la rencontre d'Israël, son père. Dès qu'il parut, il se jeta à son cou et pleura longtemps à son cou. Israël dit à Joseph : Je peux mourir maintenant, puisque j'ai vu ton visage et que tu es encore en vie. Joseph dit à ses frères et à toute la maison de son père : Je vais monter informer le pharaon ; je lui dirai : Mes frères et toute la maison de mon père, qui étaient en Canaan, sont arrivés auprès de moi. Ce sont des bergers de petit bétail : ils sont éleveurs ; ils ont amené leur petit bétail et leur gros bétail, avec tout ce qui leur appartient.
Quand le pharaon vous appellera et qu'il vous demandera : « quelles sont vos activités ? », vous répondrez : « Nous, tes serviteurs, nous sommes éleveurs, depuis notre jeunesse jusqu'à présent, comme l'étaient aussi nos pères ». Ainsi vous vous installerez au pays de Goshem, car tous les bergers de petit bétail sont une abomination pour l'Egypte.

37 - Jacob bénit les fils de Joseph.

Annonce de la bénédiction par la Croix du Christ.
Alors, Jacob affaibli en raison de son âge,
Donne aux deux fils de Joseph sa bénédiction :
Et parce qu'il pose ses mains en les croisant,
Joseph a considéré cela comme un miracle :
Ceci constitue pour lui un grand mystère.

Genèse, **48**, 8-19 :
Israël regarda les fils de Joseph et dit : Ceux-ci, qui sont-ils ? Joseph répondit à son père : Ce sont mes fils, ceux que Dieu m'a donnés ici. Il dit : Je t'en prie, fais-les avancer vers moi, pour que je les bénisse. – Les yeux d'Israël étaient appesantis par la vieillesse ; il ne pouvait plus voir. – Joseph les fit approcher de lui ; il les embrassa et les étreignit. Israël dit à Josep : Je ne pensais pas revoir ton visage et Dieu me fait voir aussi ta descendance ! Joseph les retira des genoux de son père et se prosterna face contre terre.
Puis Joseph les prit tous les deux, Ephraïm par la main droite, à la gauche d'Israël, et Manassé par la main gauche, à la droite d'Israël, et il les fit approcher de lui. Israël tendit la main droite et la posa sur la tête d'Ephraïm, alors que celui-ci était le plus jeune, et il posa sa main gauche sur la tête de Manassé. Il avait croisé ses mains – en effet Manassé était le premier-né. Il bénit Joseph en disant : Que le Dieu devant qui ont marché mes pères, Abraham et Isaac, que le Dieu qui a été de tout temps mon berger jusqu'à ce jour, que le messager qui m'a rédimé de tout mal bénisse ces garçons ! Qu'on les appelle de mon nom et du nom de mes pères, Abraham et Isaac ; qu'ils foisonnent, qu'ils se multiplient dans le pays !

Joseph vit que son père avait posé sa main droite sur la tête d'Ephraïm, et cela lui déplut. Il prit la main de son père pour la retirer de la tête d'Ephraïm et la mettre sur celle de Manassé. Joseph dit à son père : Pas ainsi, père ! C'est celui-ci qui est le premier-né. Pose ta main sur sa tête. Mais son père refusa ; il dit : Je sais, mon fils, je sais ; lui aussi deviendra un peuple, lui aussi sera grand ; mais son frère cadet sera plus grand que lui, et sa descendance deviendra un ensemble de nations.

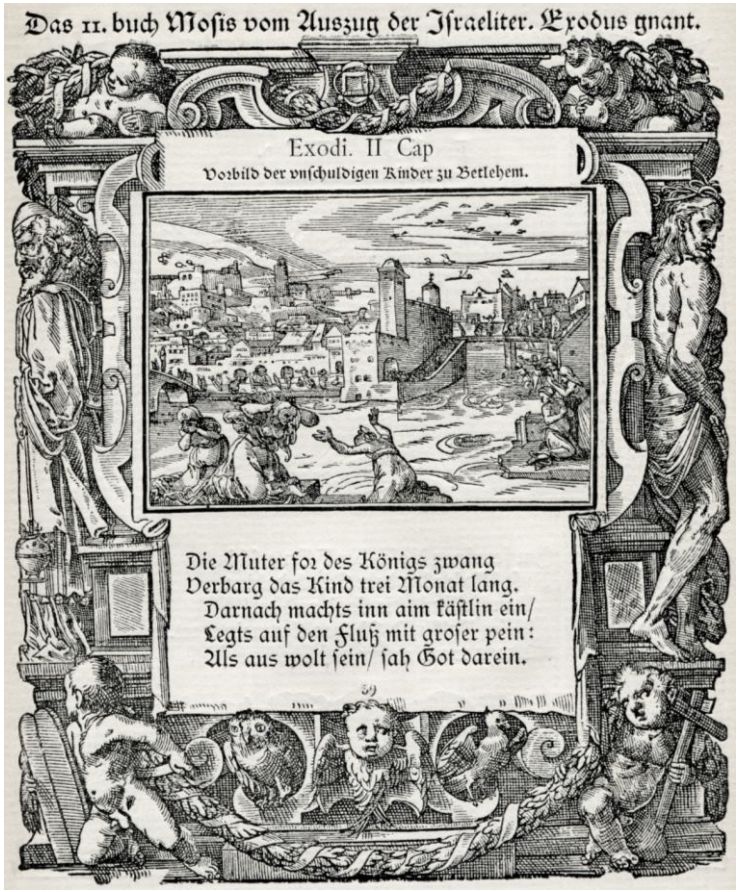
38 - Jacob bénit ses douze fils.

Annonce du futur Messie.
Jacob bénit chacun de ses douze fils,
Disant à chacun ce qui lui arrivera,
Et comment de son fils Juda
Viendra la graine promise,
Et tous les peuples béniront son nom.

Genèse, **49**, 1-2 :
Jacob appela ses fils ; il dit : Réunissez-vous, et je vous annoncerai ce qui vous arrivera dans la suite des temps. Rassemblez-vous, écoutez, fils de Jacob ! Ecoutez Israël, votre père.

Genèse, **49**, 28-33 :
Ce sont là les douze tribus d'Israël ; voilà ce que leur dit leur père en les bénissant. Il les bénit, chacun d'une bénédiction particulière.
Puis il leur donna cet ordre : Je vais être réuni aux miens ; ensevelissez-moi avec mes pères, dans la grotte du champ d'Ephrôn, le Hittite, dans la grotte du champ de Maklépa, près de Mamré, en Canaan, le champ qu'Abraham a acheté à Ephrôn, le Hittite, comme propriété funéraire. Là, on a enseveli Abraham et Sara, sa femme ; et là, j'ai enseveli Léa. Le champ et la grotte qui s'y trouve ont été achetés aux Hittites. Lorsque Jacob eut achevé de donner ses ordres à ses fils, il ramena ses pieds sur le lit ; il expira et fut réuni aux siens.

39 - Moïse confié aux eaux du Nil.



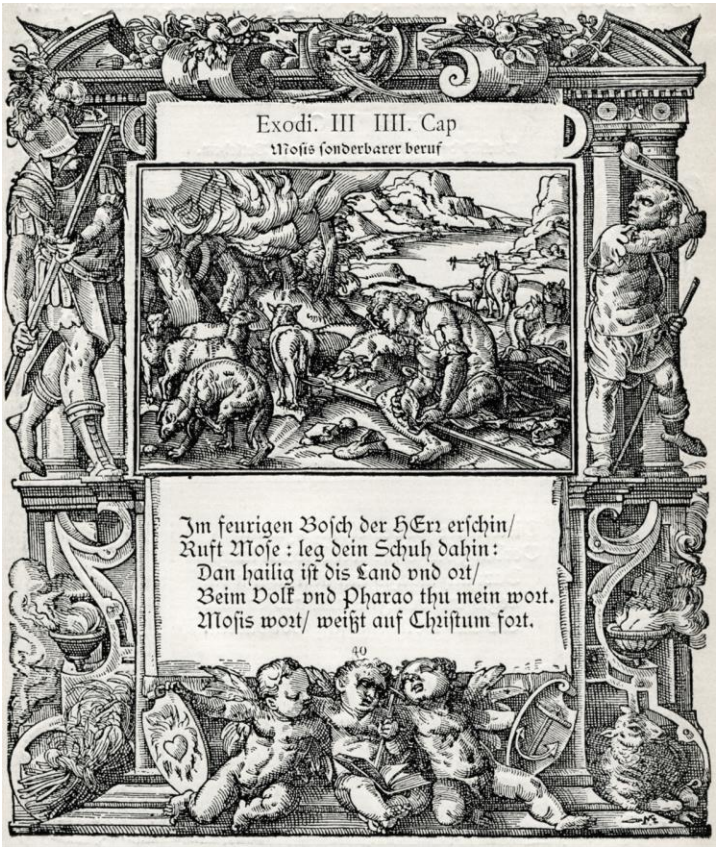
Annonce des enfants innocents de Bethléem.
Malgré la contrainte du roi, la mère
Cacha l'enfant pendant trois mois.
Puis elle l'installa dans une petite caisse,
Le confia au fleuve avec grande douleur.
Tout doit être réalisé ainsi, comme Dieu l'a vu.

Exode, **1**, 22 :
Alors, le pharaon donna cet ordre à tout son peuple : Tous les garçons qui naîtront, vous les jetterez dans le Nil ; toutes les filles, vous les laisserez vivre.

Exode, **2**, 1-10 :
Un homme de la maison de Lévi alla prendre pour femme une fille de Lévi. Cette femme fut enceinte et mit au monde un fils. Elle vit qu'il était beau et elle le cacha pendant trois mois. Ne pouvant pas le cacher plus longtemps, elle prit pour lui une caisse de papyrus, qu'elle enduisit de bitume et de poix ; elle y mit l'enfant et la déposa parmi les joncs, au bord du Nil. La sœur de l'enfant se posta à quelque distance, pour savoir ce qui lui arriverait.
La fille du pharaon descendit se baigner dans le Nil, tandis que ses servantes se promenaient au bord du Nil. Elle aperçut la caisse au milieu des joncs et envoya une de ses servantes la prendre. Elle l'ouvrit et vit l'enfant : c'était un petit garçon qui pleurait. Elle voulait l'épargner, mais elle dit : C'est un des enfants des Hébreux ! Alors la sœur de l'enfant dit à la fille du pharaon : Veux-tu que j'aille t'appeler une nourrice d'entre les femmes des Hébreux, afin qu'elle allaite cet enfant pour toi ? Va, lui répondit

la fille du pharaon. La jeune fille alla donc appeler la mère de l'enfant. La fille du pharaon lui dit : Emporte cet enfant, et allaite-le pour moi ; je te donnerai ton salaire. La femme prit l'enfant et l'allaita. Quand l'enfant eut grandi, elle l'emmena à la fille du pharaon, et celle-ci le prit pour fils. Elle l'appela du nom de Moïse (« Tiré »), car, dit-elle, je l'ai retiré de l'eau.

40 - Moïse et le buisson ardent.



La destinée particulière de Moïse.
Dans un buisson en feu apparut le Seigneur,
Il appela Moïse : enlève tes chaussures ici ;
Car cette terre est un lieu saint
Porte ma parole auprès du peuple et de pharaon.
La parole de Moïse conduit au Christ.

Exode, **3**, 1-12 :
Moïse faisait paître le petit bétail de Jéthro, son beau-père, qui était prêtre de Madiân ; il mena le troupeau au-delà du désert et arriva à la montagne de Dieu, à l'Horeb. Le messager du SEIGNEUR lui apparut dans un feu flamboyant, du milieu d'un buisson. Moïse vit que le buisson était en feu, mais que le buisson ne se consumait pas. Moïse dit : Je vais faire un détour pour voir ce phénomène extraordinaire : pourquoi le buisson ne brûle-t-il pas ?
Le SEIGNEUR vit qu'il faisait un détour pour voir ; alors Dieu l'appela du milieu du buisson : Moïse ! Moïse ! Il répondit : Je suis là ! Dieu dit : N'approche pas d'ici ; ôte tes sandales de tes pieds, car le lieu où tu te tiens est une terre sacrée. Il ajouta : Je suis le Dieu de ton père, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob. Moïse se détourna, car il avait peur de diriger ses regards vers Dieu.
Le SEIGNEUR dit : J'ai bien vu l'affliction de mon peuple qui est en Egypte, et j'ai entendu les cris que lui font pousser ses tyrans ; je connais ses douleurs. Je suis descendu pour le délivrer de la main des Egyptiens et pour le faire monter de ce pays vers un bon et vaste pays, un pays ruisselant de lait et de miel, là où habitent les Cananéens, les Hittites, les Amorites, les Perizzites, les Hivvites et les Jébusites. Maintenant, les cris des Israélites sont venus jusqu'à moi, et j'ai vu l'oppression que les Egyptiens leur

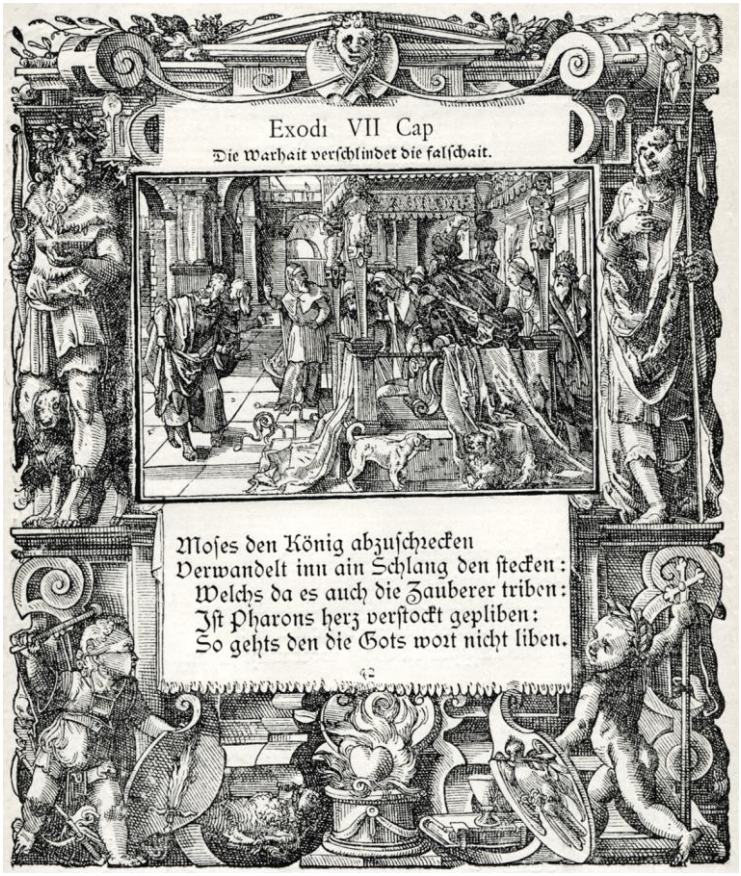
font subir. Maintenant, va, je t'envoie auprès du pharaon ; fais sortir d'Egypte mon peuple, les Israélites !
Moïse dit à Dieu : Qui suis-je pour aller auprès du pharaon et pour faire sortir d'Egypte les Israélites ? Dieu dit : Je serai avec toi ; et voici quel sera pour toi le signe que c'est moi qui t'envoie : quand tu auras fait sortir d'Egypte le peuple, vous servirez Dieu sur cette montagne.

41 - Moïse et Aaron chez le Pharaon.

L'obstination de Pharaon.
Moïse et Aaron transmettent tous deux
La décision de Dieu au roi Pharaon,
Qu'il laisse son peuple se mettre en route,
Alors il les tourmente encore plus que mesure.
Les orgueilleux ne comprennent pas la parole de Dieu.

Exode, **5**, 1-5 :
Moïse et Aaron se rendirent ensuite auprès du pharaon et lui dirent : Ainsi parle le SEIGNEUR (YHWH), le Dieu d'Israël : Laisse partir mon peuple, afin qu'il célèbre une fête pour moi au désert. Le pharaon répondit : Qui est le SEIGNEUR, pour que je l'écoute, en laissant partir Israël ? Je ne connais pas le SEIGNEUR, et je ne le laisserai pas partir Israël !
Ils dirent : Le Dieu des Hébreux est venu au-devant de nous. Laisse-nous, je te prie, faire trois journées de marche dans le désert pour offrir des sacrifices au SEIGNEUR, notre Dieu, afin qu'il ne nous frappe pas de la peste ou de l'épée. Le roi d'Egypte leur dit : Moïse et Aaron, pourquoi voulez-vous décharger le peuple de son travail ? Allez donc à vos corvées !
Le pharaon dit : C'est maintenant, quand ce peuple du pays est devenu nombreux, que vous allez lui faire cesser ses corvées ?

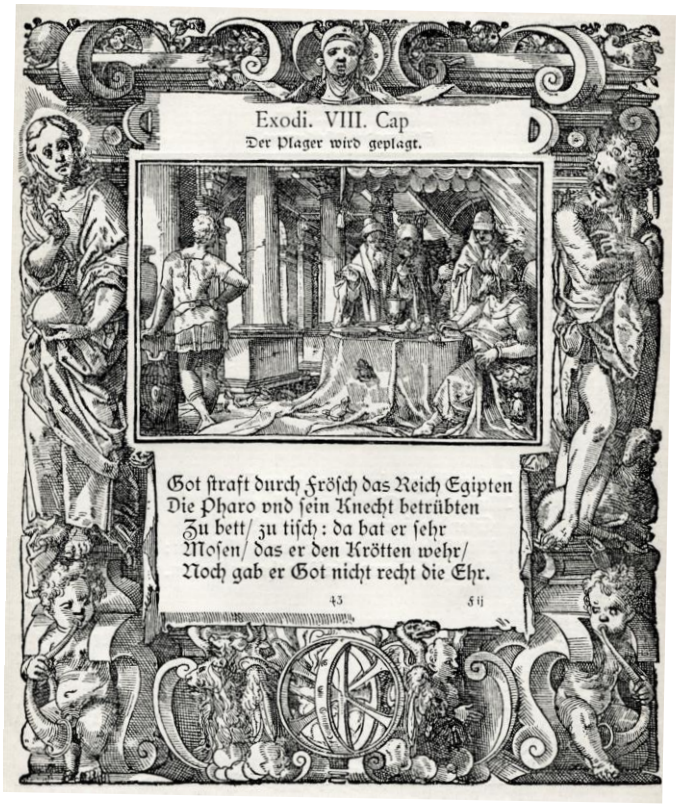
42 - Le bâton d'Aaron changé en serpent.



La vérité triomphe du mensonge.
Moïse, pour impressionner le roi,
Transforma pour lui le bâton en serpent :
Ce que firent aussi ses magiciens :
Le cœur de Pharaon resta endurci :
C'est le sort de ceux qui ne suivent pas la parole de Dieu.

Exode, **7**, 8-13 :
Le SEIGNEUR dit à Moïse et à Aaron : Si le pharaon vous dit : « Faites un prodige ! », tu diras à Aaron : « Prends ton bâton et jette-le devant le pharaon. » Le bâton se changera en reptile. Moïse se rendit avec Aaron auprès du pharaon, et ils agirent ainsi, comme le SEIGNEUR l'avait ordonné. Aaron jeta son bâton devant le pharaon et devant les gens de sa cour, et le bâton devint un reptile.
Mais le pharaon appela aussi des sages et des sorciers ; et les mages d'Egypte, eux aussi, en firent autant par leurs pratiques occultes. Tous, ils jetèrent leurs bâtons, et ceux-ci devinrent des reptiles. Mais le bâton d'Aaron engloutit leurs bâtons. Le pharaon s'entêta ; il ne les écouta pas, comme l'avait dit le SEIGNEUR.

43 - Les dix plaies d'Egypte – l'invasion des grenouilles.



Celui qui tourmente sera tourmenté.
Dieu punit le royaume d'Egypte par les grenouilles
Qui affligèrent Pharaon et ses serviteurs
Au lit, à table : il supplia alors
Moïse de les délivrer de ces crapauds,
Cependant, il ne rendit pas honneur à Dieu.

Exode, **7**, 26-29 :
Le SEIGNEUR dit à Moïse : Va trouver le pharaon ; tu lui diras : « Ainsi parle le SEIGNEUR (YHWH) : Laisse partir mon peuple, pour qu'il me serve. Si tu refuses de le laisser partir, je frappe tout ton territoire du fléau des grenouilles. Le Nil grouillera de grenouilles ; elles monteront, elles pénètreront chez toi, jusque dans ta chambre à coucher et sur ton lit, chez les gens de ta cour et parmi tout ton peuple, jusque dans tes fours et dans tes pétrins. Les grenouilles monteront sur toi, sur ton peuple et sur tous les gens de ta cour. »

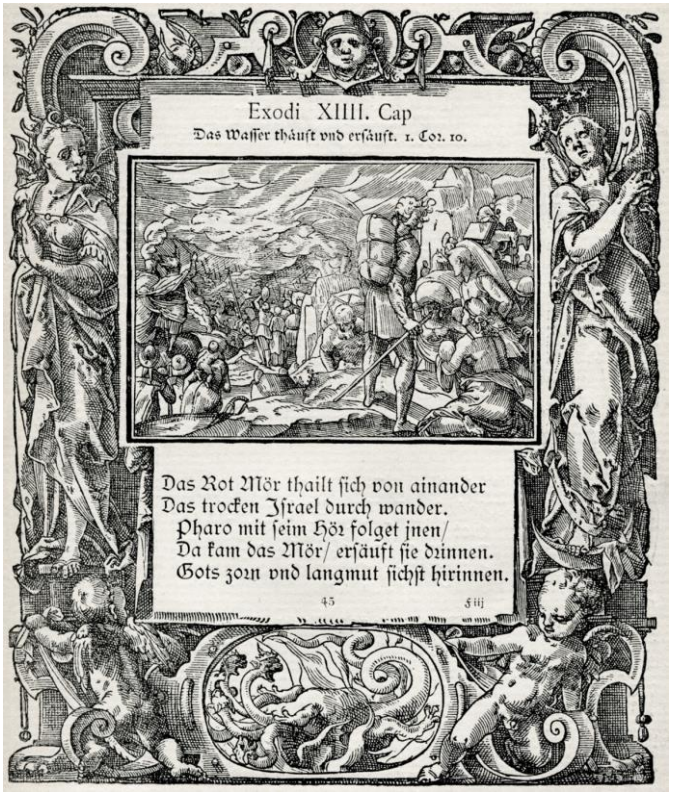
Exode, **8**, 1-4 :
Le SEIGNEUR dit alors à Moïse : Dis à Aaron : Etends ta main et brandis ton bâton sur les rivières, sur les bras du Nil et sur les étangs : Fais monter les grenouilles sur l'Egypte. Aaron étendit sa main sur les eaux de l'Egypte : les grenouilles montèrent et couvrirent l'Egypte. Mais les mages en firent autant par leurs pratiques occultes. Ils firent monter les grenouilles sur l'Egypte. Le pharaon appela Moïse et Aaron et leur dit : intercédez auprès du SEIGNEUR (YHWH), pour qu'il éloigne les grenouilles de moi et de mon peuple ; je laisserai partir ce peuple pour qu'il offre des sacrifices au SEIGNEUR (YHWH).

44 - La célébration de la Pâque.

Célébration de l'Agneau Pascal.
Afin de ne jamais oublier leur sortie
Ils devaient manger l'agneau pascal
En se pressant, les reins ceinturés
Et le bâton en main comme les voyageurs :
Le Christ sera pour nous cet Agneau.

Exode, **12,** 8-11 :
Cette même nuit, on mangera la viande ; on la mangera rôtie au feu, avec des pains sans levain et des herbes amères. Vous n'en mangerez pas à demi-cuit, ni bouilli dans l'eau ; il sera rôti au feu, avec la tête, les pattes et les entrailles. Vous n'en laisserez rien jusqu'au matin ; s'il en reste quelque chose le matin, vous le jetterez au feu. Voici comment vous le mangerez : une ceinture à vos reins, vos sandales aux pieds et votre bâton à la main ; vous le mangerez à la hâte. C'est la Pâque du SEIGNEUR.
Cette nuit-là, je parcourrai l'Egypte et je frapperai tous les premiers-nés en Egypte, depuis les humains jusqu'aux bêtes ; ainsi j'exécuterai mes jugements contre tous les dieux de l'Egypte. Je suis le SEIGNEUR (YHWH). Le sang sera pour vous un signe sur les maisons où vous serez : lorsque je verrai le sang, je passerai sur vous, et il n'y aura pas sur vous de fléau destructeur quand je frapperai l'Egypte. Ce sera pour vous un jour d'évocation ; vous le célébrerez comme une prescription perpétuelle, pour toutes vos générations.

45 - Le passage de la Mer Rouge.



L'eau baptise et noie.
La Mer Rouge s'est écartée en deux
Pour qu'Israël traverse à sec.
Pharaon les suivit avec sa troupe
Alors la mer revint, les noya.
La colère et la patience de Dieu se voient ainsi.

Exode, **14**, 21-23 :
Alors Moïse étendit sa main sur la mer ; le SEIGNEUR refoula la mer toute la nuit par un puissant vent d'est ; il mit la mer à sec, et les eaux se fendirent. Les Israélites entrèrent au milieu de la mer, sur la terre ferme ; les eaux étaient pour eux une muraille à leur droite et à leur gauche. Les Egyptiens les poursuivirent. Tous les chevaux du pharaon, ses chars et ses attelages, entrèrent après eux au milieu de la mer.

Exode, **14**, 26-31 :
Le SEIGNEUR dit à Moïse : Etends ta main sur la mer ; les eaux reviendront sur les Egyptiens, sur leurs chars et sur leurs attelages. Moïse étendit sa main sur la mer ; vers le matin, la mer revint à sa place habituelle ; les Egyptiens s'enfuirent à son approche, et le SEIGNEUR se débarrassa des Egyptiens au milieu de la mer. Les eaux revinrent et recouvrirent les chars, les attelages et toute l'armée du pharaon qui étaient entrés dans la mer derrière les Israélites ; il n'en resta pas même un seul. Mais les Israélites marchèrent sur la terre ferme au milieu de la mer ; les eaux étaient pour eux une muraille à leur droite et à leur gauche. Ce jour-là, le SEIGNEUR sauva Israël de la main des Egyptiens ; Israël vit les Egyptiens morts sur le rivage de la mer. Israël vit par quelle main puissante le SEIGNEUR avait agi contre l'Egypte, et le peuple craignit le SEIGNEUR. Ils mirent leur foi dans le SEIGNEUR et en Moïse, son serviteur.

46 - Moïse fait jaillir l'eau du rocher.

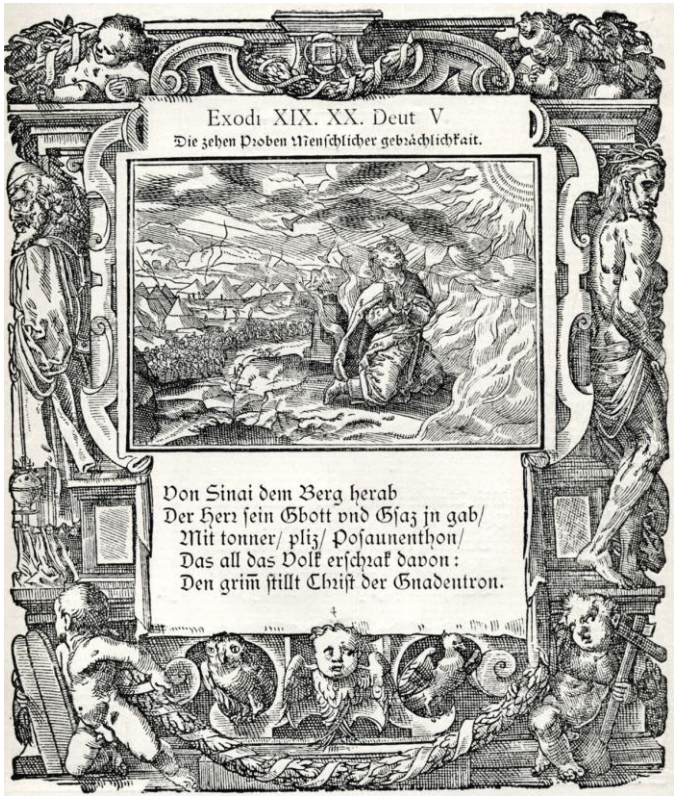
Annonce du Corps et du Sang du Christ.
Moïse parle au Seigneur et se plaint
Que le peuple lui réclame de l'eau :
Dieu lui commande de frapper le rocher
L'eau douce s'en écoule :
Le rocher est le Christ, bienfait de l'homme.

Exode, **17**, 1-6 :
Toute la communauté des Israélites partit du désert de Sin pour ses étapes, sur l'ordre du SEIGNEUR ; ils campèrent à Rephidim, mais il n'y avait pas d'eau à boire pour le peuple. Alors le peuple chercha querelle à Moïse. Ils dirent : Donnez-nous de l'eau à boire. Moïse leur répondit : Pourquoi me cherchez-vous querelle ? Pourquoi provoquez-vous le SEIGNEUR ? Là, le peuple avait soif, le peuple maugréait contre Moïse. Il disait : Pourquoi donc nous as-tu fait monter d'Egypte, si tu nous fais mourir de soif, moi, mes fils et mes troupeaux ?
Moïse cria vers le SEIGNEUR : Que dois-je faire pour ce peuple ? Encore un peu, et ils me lapideront ! Le SEIGNEUR dit à Moïse : Passe devant le peuple et prends avec toi les anciens d'Israël ; prends aussi ton bâton, avec lequel tu as frappé le Nil, et tu t'avanceras. Quant à moi, je me tiens là, devant toi, sur le rocher, en Horeb ; tu frapperas le rocher, il en sortira de l'eau, et le peuple boira. Moïse fit ainsi, sous les yeux des anciens d'Israël.

Nombres, **20**, 6-11 :
Quittant l'assemblée, Moïse et Aaron vinrent à l'entrée de la Tente du Rendez-vous ! Ils tombèrent face contre terre, et la gloire de Yahvé leur apparut. Yahvé parla à Moïse et dit : Prends le rameau et

rassemble la communauté, toi et ton frère Aaron. Puis, sous leurs yeux, dites à ce rocher qu'il donne ses eaux. Tu feras jaillir pour eux l'eau de ce rocher et tu feras boire la communauté et son bétail.
Moïse prit le rameau devant Yahvé, comme il le lui avait commandé. Moïse et Aaron convoquèrent l'assemblée devant le rocher, puis il leur dit : Ecoutez donc, rebelles. Ferons-nous jaillir pour vous l'eau de ce rocher ?
Moïse leva la main, et, avec le rameau, frappa le rocher par deux fois : l'eau jaillit en abondance, la communauté et son bétail purent boire.

47 : Moïse reçoit la Loi sur le Sinaï.



Les dix preuves de la faiblesse humaine.
Depuis le Sinaï, descendu sur la montagne
Le Seigneur donna ses commandements à Moïse,
Avec le tonnerre, les éclairs et le son des trompes,
A tel point que tout le peuple en fut effrayé :
Le Trône de Grâce apaise le courroux du Christ.

Exode, **19**, 16-20 :
Le troisième jour, au matin, il y eut des coups de tonnerre, des éclairs et une épaisse nuée sur la montagne, avec un fort son de trompe ; tout le peuple qui était dans le camp se mit à trembler. Moïse fit sortir le peuple du camp à la rencontre de Dieu ; ils se tinrent debout au bas de la montagne. Le mont Sinaï était tout en fumée, parce que le SEIGNEUR y était descendu dans le feu ; sa fumée montait comme celle d'un fourneau, et toute la montagne tremblait avec violence. Le son de la trompe se faisait de plus en plus fort. Moïse parlait, et Dieu lui répondait. Ainsi le SEIGNEUR descendit sur le mont Sinaï, au sommet de la montagne ; le SEIGNEUR appela Moïse au sommet de la montagne, et Moïse monta.

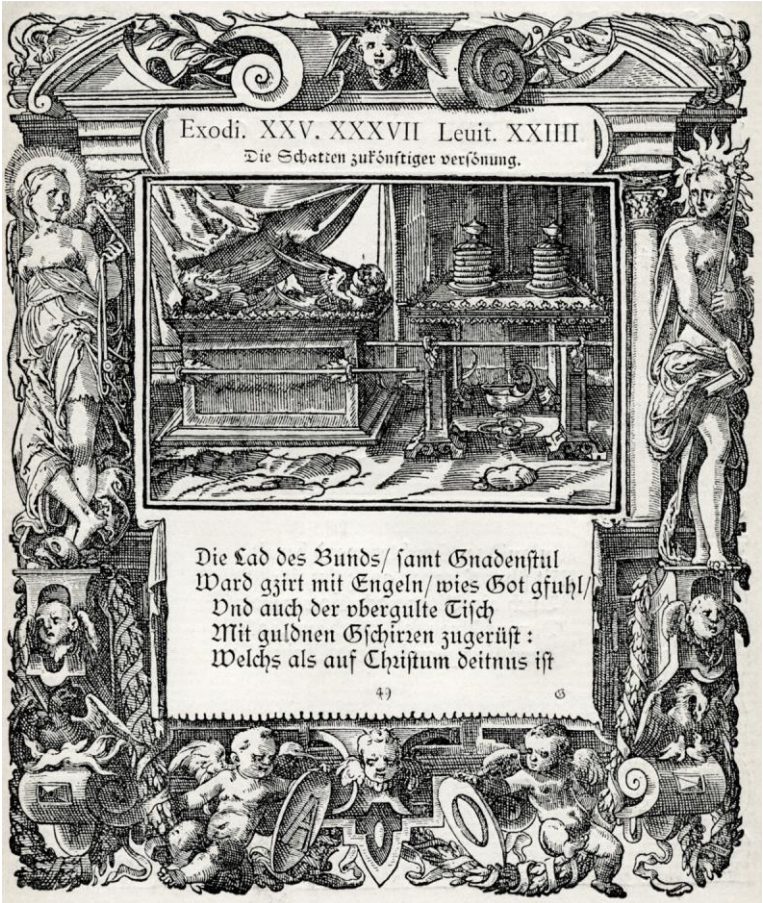
Deutéronome, **5**, 1-5 :
Moïse convoqua tout Israël et leur dit : Ecoute, Israël, les lois et les coutumes que je prononce aujourd'hui à vos oreilles. Apprenez-les et gardez-les pour les mettre en pratique. Yahvé notre Dieu a conclu avec nous une alliance à l'Horeb. Ce n'est pas avec nos pères que Yahvé a conclu cette alliance, mais avec nous, nous-mêmes qui sommes ici aujourd'hui tous vivants. Sur la montagne, au milieu du feu, Yahvé vous a parlé face à face, et moi je me tenais alors entre Yahvé et vous pour vous faire connaître la parole de Yahvé ; car, craignant le feu, vous n'étiez pas montés sur la montagne.

48 - Le combat contre Amaleq.

La prière vainc les ennemis.
Josué engagea une bataille avec Amalek.
Pendant que Moïse priait : pour que ses mains restent levées
On a glissé une pierre sous lui :
Seule une prière inébranlable apporte la victoire.

Exode, **17**, 8-13 :
A Rephidim, *Amalec vint faire la guerre à Israël. Alors Moïse dit à Josué : Choisis-nous des hommes, sors et combats Amalec ; demain, je me tiendrai sur sommet de la colline, le bâton de Dieu à la main. Josué fit ce que Moïse lui avait dit pour combattre Amalec. Moïse, Aaron et Hour montèrent au sommet de la colline. Lorsque Moïse élevait la main, Israël était le plus fort ; lorsqu'il reposait sa main, Amalec était le plus fort. Comme les mains de Moïse se faisaient lourdes, ils prirent une pierre qu'ils placèrent sous lui, et il s'assit dessus. Aaron et Hour soutenaient ses mains, l'un d'un côté, l'autre de l'autre : ainsi ses mains restèrent fermes jusqu'au coucher du soleil. Josué vainquit Amalec et son peuple au fil de l'épée.*
Le SEIGNEUR dit à Moïse : Ecris cela dans le livre, pour qu'il s'en souvienne, et dis bien à Josué que j'effacerai le souvenir d'Amalec de dessous le ciel. Moïse bâtit un autel et l'appela du nom d'Adonaï-Nissi (« YHWH est mon étendard »). Il dit : Parce qu'une main s'est levée contre le trône du SEIGNEUR, il y aura guerre pour le SEIGNEUR contre Amalec, de génération en génération.

49 - L'Arche d'Alliance et la table des pains d'oblation.



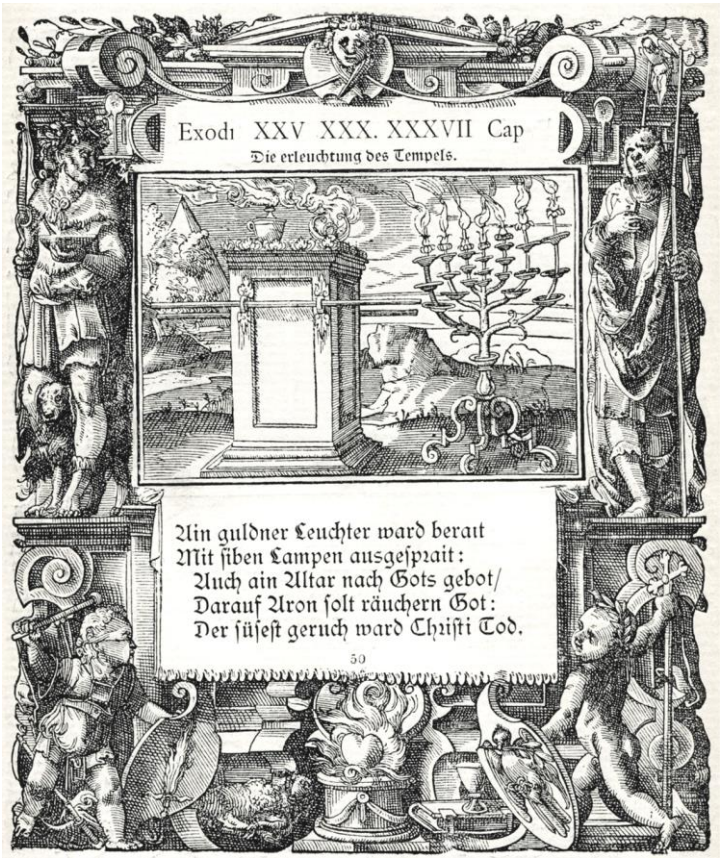
Les trésors de la réconciliation future.
L'Arche de l'Alliance, ainsi que le siège de grâce,
Était décorée avec des anges, comme cela convenait à Dieu,
Et aussi la table dorée
Avec la vaisselle dorée l'accompagnant :
Tout cela symbolise le Christ.

Exode, **37**, 1-9 :
Beçaléel fit l'arche en bois d'acacia. Elle était longue de deux coudées et demie, large d'une coudée et demie et haute d'une coudée et demie. Il la plaqua d'or pur au-dedans et au-dehors et fit une moulure d'or tout autour. Il fondit, pour l'arche, quatre anneaux d'or, à ses quatre pieds : deux anneaux sur un côté, et deux anneaux sur l'autre. Il fit des barres en bois d'acacia et les plaqua d'or. Puis il introduisit les barres dans les anneaux fixés sur les côtés de l'arche pour porter l'arche. Il fit un propitiatoire d'or pur, de deux coudées et demie de long et d'une coudée et demie de large. Il fit deux chérubins d'or repoussé, il les fit aux deux extrémités du propitiatoire : un chérubin à cette extrémité-ci, un chérubin à cette extrémité-là, il fit faire corps aux chérubins avec le propitiatoire à ses deux extrémités. Les chérubins avaient les ailes déployées vers le haut et protégeaient de leurs ailes le propitiatoire, en se faisant face ; les faces des chérubins étaient tournées vers le propitiatoire.

Exode, **37**, 10-16 :

Il fit la table en bois d'acacia ; elle avait deux coudées de long, une coudée de large et une coudée et demie de haut. Il la plaqua d'or pur et fit une moulure d'or tout autour. Il fit, tout autour, des entretoises larges d'une palme et fit une moulure d'or autour des entretoises. Il fondit pour elle quatre anneaux d'or et il mit les anneaux aux quatre angles formés par les quatre pieds. Les anneaux étaient placés près des entretoises et servaient de logement aux barres qui servaient pour porter la table. Il fit les accessoires qui devaient être sur la table ; ses plats, ses coupes, ses bols et ses aiguières pour les libations, tous d'or pur.

50 - Le candélabre et l'autel des parfums.



L'illumination du Temple.
Un candélabre d'or fut fabriqué
Avec sept lampes écartées :
Ainsi qu'un autel selon le commandement de Dieu,
Sur lequel Aaron doit encenser Dieu :
L'odeur la plus délicieuse fut la mort du Christ.

Exode, **37**, 17-24 :
Il fit le candélabre d'or pur. D'or repoussé, il fit le candélabre, sa base et son fût. Ses calices, boutons et fleurs, faisaient corps avec lui. Six branches s'en détachaient sur les côtés : trois branches du candélabre d'un côté, trois branches du candélabre de l'autre côté. La première branche portait trois calices en forme de fleur d'amandier, avec bouton et fleur. La deuxième branche portait trois calices en forme de fleur d'amandier, avec bouton et fleur. Il en était ainsi pour les six branches partant du candélabre. Le candélabre lui-même portait quatre calices en forme de fleur d'amandier, avec bouton et fleur : un bouton sur les deux premières branches partant du candélabre, un bouton sous les deux branches suivantes, un bouton sous les deux dernières branches : donc aux six branches s'en détachant. Les boutons et les branches faisaient corps avec le candélabre, et le tout était fait d'un bloc d'or pur repoussé. Puis il fit ses sept lampes avec leurs mouchettes et leurs cendriers d'or pur. D'un talent d'or pur, il fit le candélabre et tous ses accessoires.

Exode, **37**, 25-29 :
Il fit l'autel des parfums en bois d'acacia, d'une coudée de long, d'une coudée de large - donc carré - et de deux coudées de haut ; ses cornes faisaient corps avec lui. Il le plaqua d'or pur, sa partie supérieure, ses parois tout autour et ses cornes, et il fit une moulure d'or tout autour. Il lui fit deux anneaux d'or au-dessous de la moulure, sur les deux côtés, sur les deux faces pour loger les barres servant à son transport. Il fit les barres en bois d'acacia et les plaqua d'or. Il fit aussi l'huile d'onction sainte et l'encens aromatique – comme un parfumeur.

51 - L'autel des holocaustes et le grand-prêtre.

Annonce de celui qui sera grand prêtre pour toujours.
Le Seigneur ordonna de faire un autre autel
On le destinait aux holocaustes :
Il doit être prêt comme la tente
Et le vêtement du grand prêtre Aaron.
Tout cela représente le Seigneur Christ aujourd'hui.

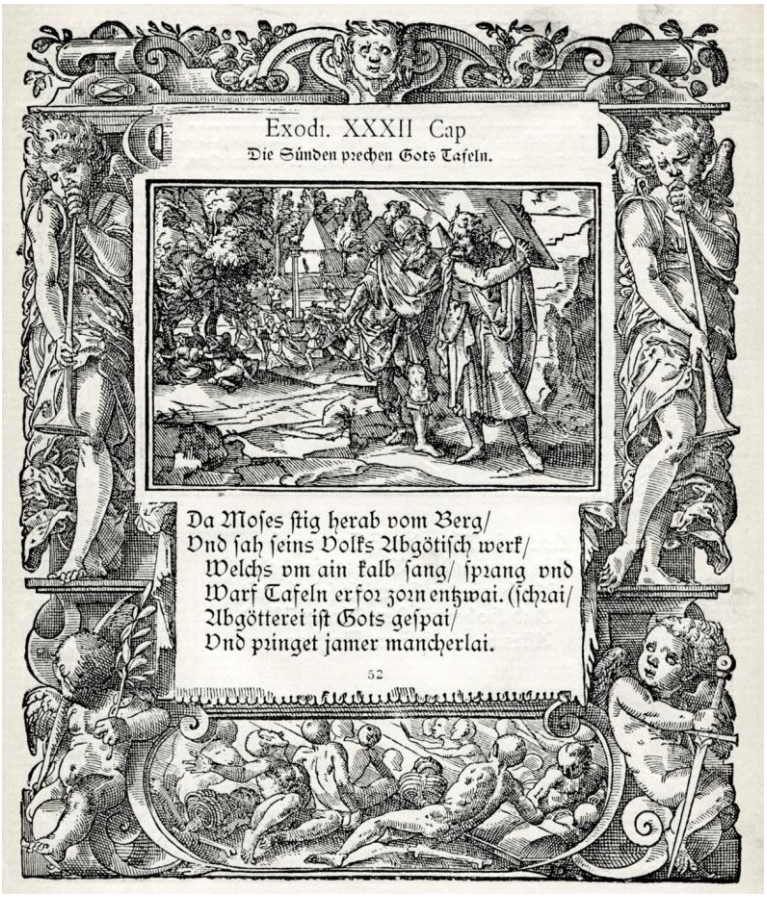
Exode, **38**, 1-7 *:*
Il fit l'autel des holocaustes en bois d'acacia ; de cinq coudées de long, de cinq coudées de large – donc carré – et de trois coudées de haut. Il fit à ses quatre angles des cornes qui faisaient corps avec lui, et il le plaqua de bronze. Il fit tous les accessoires de l'autel : les vases à cendres et les pelles, les bols à aspersion, les fourchettes et les encensoirs. Tous les accessoires de l'autel, il les fit de bronze. Il fit pour l'autel un treillis de bronze en forme de filet, sous la corniche, depuis le bas jusqu'à mi-hauteur. Il fondit quatre anneaux aux quatre angles du treillis de bronze pour recevoir les barres. Il fit les barres en bois d'acacia et les plaqua de bronze. Il engagea les barres dans les anneaux fixés sur les deux côtés de l'autel, pour le transporter grâce à elles ; il le fit en creux, en planches.

Exode, **28**, 2-5 :
Tu feras pour Aaron ton frère des vêtements sacrés qui lui feront une glorieuse parure. Tu t'adresseras à tous les hommes habiles que j'ai comblés d'habileté et ils feront les vêtements d'Aaron, pour qu'il soit

consacré à l'exercice de mon sacerdoce. Voici les vêtements qu'ils feront : un pectoral, un éphod, un manteau et une tunique brodée, un turban et une ceinture. Ils feront des vêtements sacrés pour ton frère Aaron et pour ses fils, afin qu'ils exercent mon sacerdoce. Ils prendront l'or, la pourpre violette et écarlate, le cramoisi et le fin lin.

Exode, **29**, 10-13 :
Tu amèneras le jeune taureau devant la Tente du Rendez-vous. Aaron et ses fils poseront leurs mains sur la tête du taureau puis tu abattras le taureau devant Yahvé, à l'entrée de la Tente du Rendez-vous. Tu prendras du sang du taureau et tu le mettras avec ton doigt sur les cornes de l'autel ; tout le sang, tu le répandras à la base de l'autel. Tu prendras toute la graisse qui recouvre les entrailles, la masse graisseuse partant du foie, les deux rognons avec la graisse qui y adhère, et tu les feras fumer à l'autel.

52 - L'adoration du veau d'Or – Moïse brise les Tables de la Loi.



Les péchés brisent les Tables de Dieu.
Lorsque Moïse descendit de la montagne,
Et vit l'œuvre idolâtre de son peuple
Qui chantait, dansait et criait autour d'un veau,
Il jeta les Tables à terre, les brisant.
L'idolâtrie est une atteinte contre Dieu.
Et elle apporte toutes sortes de désolations.

Exode, **32**, *1-8 :*
Le peuple vit que Moïse tardait à descendre de la montagne ; alors le peuple se rassembla autour d'Aaron et lui dit : Fais-nous des dieux qui marchent devant nous ! Car ce Moïse, cet homme qui nous a fait monter d'Egypte, nous ne savons pas ce qui est advenu de lui. Aaron leur dit : Enlevez les anneaux d'or qui sont aux oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles, et apportez-les-moi. Tous les gens du peuple enlevèrent les anneaux d'or qui étaient à leurs oreilles et les apportèrent à Aaron.
Celui-ci prit l'or de leurs mains, le façonna au burin et fit un taurillon de métal fondu. Puis ils dirent : Voici tes dieux, Israël, ceux qui t'ont fait monter d'Egypte. Lorsqu'Aaron vit cela, il bâtit un autel devant le taurillon et s'écria : Demain, il y aura une fête pour le SEIGNEUR. Le lendemain, ils se levèrent de bon matin, ils offrirent des holocaustes et présentèrent des sacrifices de paix. Le peuple s'assit pour manger et pour boire ; puis ils se levèrent pour s'amuser.
Le SEIGNEUR dit à Moïse : Va, descends ; car ton peuple, celui que tu as fait monter d'Egypte, s'est perverti. Ils se sont bien vite écartés de la voie que je leur avais prescrite ; ils se sont fait un taurillon

de métal fondu, et ils se sont prosternés devant lui, ils lui ont offert des sacrifices et ils ont dit : Voici tes dieux, Israël, ceux qui t'ont fait monter d'Egypte !

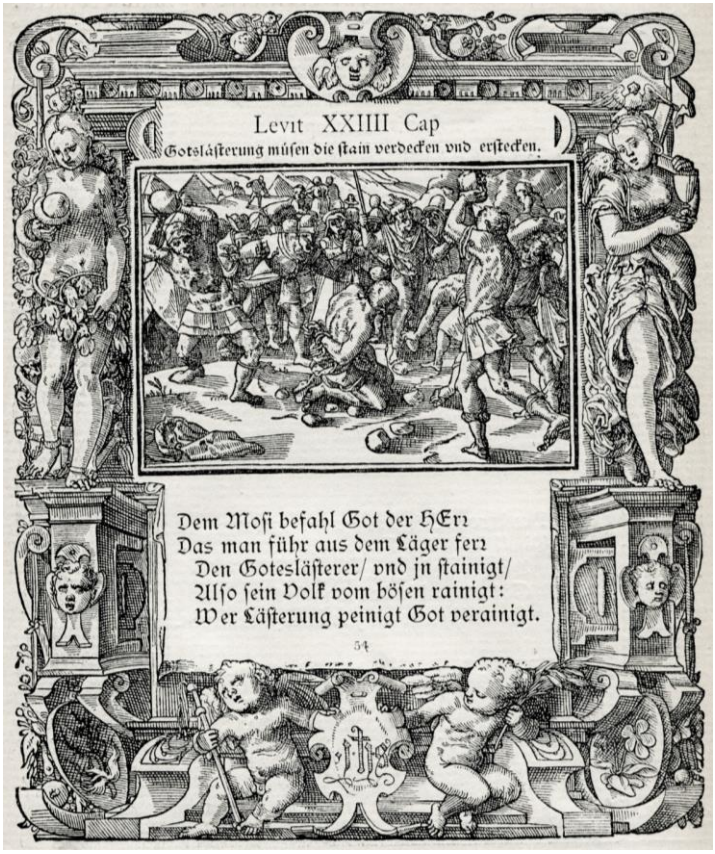
Exode, **32**, 15-20 :
Moïse redescendit de la montagne, les deux tablettes du Témoignage à la main ; les tablettes étaient écrites des deux côtés, elles étaient écrites de part et d'autre. Les tablettes étaient l'œuvre de Dieu ; l'écriture était l'écriture de Dieu, gravée sur les tablettes. Quand Josué entendit le peuple qui poussait des clameurs, il dit à Moïse : il y a un bruit de guerre dans le camp ! Il répondit : Ce n'est pas un chœur de victoire, ce n'est pas un chœur de défaite, ce sont d'autres chœurs que j'entends !
Comme il approchait du camp, il [Moïse] vit le taurillon et les danses. Alors Moïse se mit en colère ; il jeta les tablettes et les brisa au pied de la montagne. Il prit le taurillon qu'ils avaient fait et le brûla au feu ; il le réduisit en une poussière qu'il dissémina sur l'eau, et il le fit boire aux Israélites.

53 - Le châtiment des fils d'Aaron.

Le non-respect du service divin dénature son zèle.
Le feu détruisit les fils d'Aaron,
Car ils avaient voulu honorer Dieu
Par un feu non-conforme pour la communauté,
Dieu ne veut pas qu'on les pleure.
Est étranger, celui qui ne croit pas purement au Christ.

Lévitique, **10**, 1-5 *:*
Les fils d'Aaron, Nadab et Abihu, prirent chacun leur encensoir. Ils y mirent du feu sur lequel ils posèrent de l'encens, et ils présentèrent devant Yahvé un feu irrégulier qu'il ne leur avait pas prescrit. De devant Yahvé jaillit alors une flamme qui les dévora, et ils périrent en présence de Yahvé. Moïse dit alors à Aaron : C'est là ce que Yahvé avait déclaré par ces mots : « En mes proches je montre ma sainteté, et devant tout le peuple je montre ma gloire ». Aaron resta muet. Moïse appela Mishaël et Elçaphan, fils d'Uzziel, oncle d'Aaron, et leur dit : Approchez et emportez vos frères loin du sanctuaire, hors du camp. Ils s'approchèrent et les emportèrent dans leurs propres tuniques, hors du camp, comme Moïse l'avait dit.

54 - Le châtiment du blasphème.

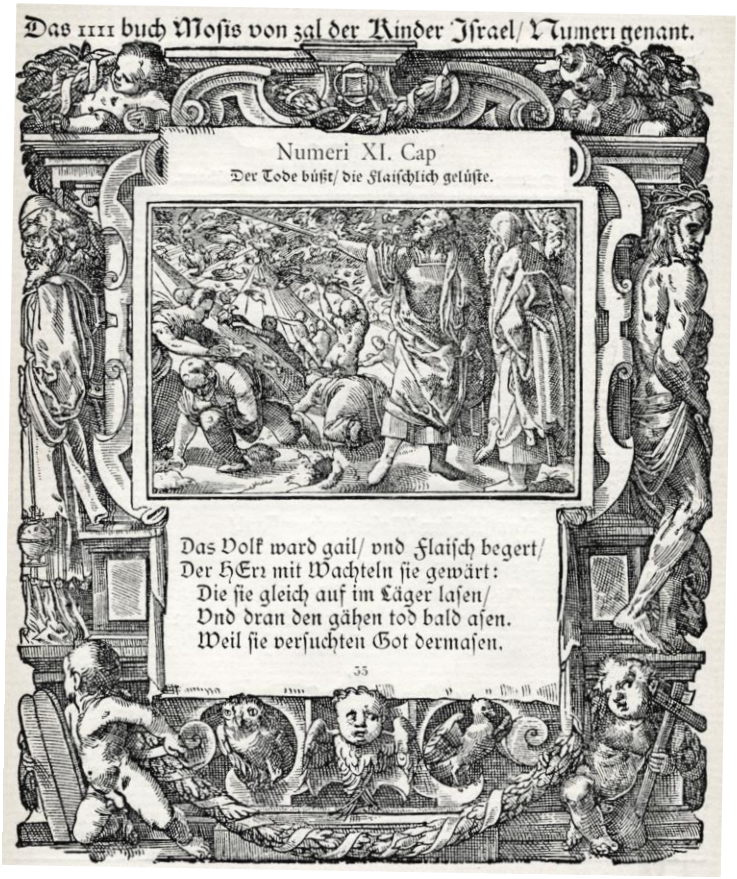


Les pierres couvriront et étoufferont le blasphème envers Dieu.
Le Seigneur Dieu ordonne à Moïse
Que l'on conduise loin, hors du camp
Le blasphémateur, et qu'on le lapide
Afin que le peuple soit purifié du mal :
Celui qui participe à la lapidation s'unit à Dieu.

Lévitique, **24**, 10-16 *:*
Le fils d'une Israélite et d'un Egyptien, qui était venu au milieu des Israélites, sortit ; une querelle éclata dans le camp entre le fils de cette Israélite et un Israélite. Le fils de cette Israélite blasphéma le Nom et le maudit. On l'amena à Moïse. Le nom de sa mère était Shélomith, fille de Dibri, de la tribu de Dan. On le plaça sous bonne garde, jusqu'à ce qu'une décision soit prise sur l'ordre du SEIGNEUR.
Le SEIGNEUR dit à Moïse : Fais sortir du camp celui qui a maudit ; tous ceux qui l'ont entendu poseront leurs mains sur sa tête, et toute la communauté le lapidera. Tu diras aux Israélites : Quiconque maudit son Dieu sera chargé de son péché. Celui qui blasphème le nom du SEIGNEUR (YHWH) sera mis à mort : toute la communauté le lapidera. Qu'il soit étranger ou citoyen, il mourra s'il blasphème le Nom.

Lévitique, **24**, 23 :
Moïse parla aux Israélites : ils firent sortir du camp le blasphémateur et le lapidèrent. Les Israélites firent ce que le SEIGNEUR avait ordonné à Moïse.

Gravure 55 : Les cailles dans le désert.



La convoitise charnelle est expiée dans la mort.
Le peuple devint lubrique, et voulut de la viande,
Le Seigneur les combla de cailles :
Il y eut tant qu'ils en laissèrent au sol,
Puis mangèrent jusqu'à en mourir.
Car ils tentèrent de se mesurer à Dieu.

Nombres, **11**, 31-34 :
Il se leva un vent, venu du SEIGNEUR, qui amena des cailles de la mer et les rabattit sur le camp et autour du camp, jusqu'à une journée de marche d'un côté et une journée de marche de l'autre côté. Il y en avait deux coudées au-dessus de la terre. Pendant tout ce jour-là, et toute la nuit et toute la journée du lendemain, le peuple ramassa les cailles ; chacun en ramassa au moins dix homers. Ils les étendirent autour du camp. Comme la viande était encore entre leurs dents, avant qu'ils l'aient mâchée, le SEIGNEUR se mit en colère contre le peuple ; Le SEIGNEUR frappa LE PEUPLE d'un très grand fléau. On appela ce lieu du nom de Quibroth-Taava (« Tombeaux du désir »), parce qu'on ensevelit le peuple rempli de désir.

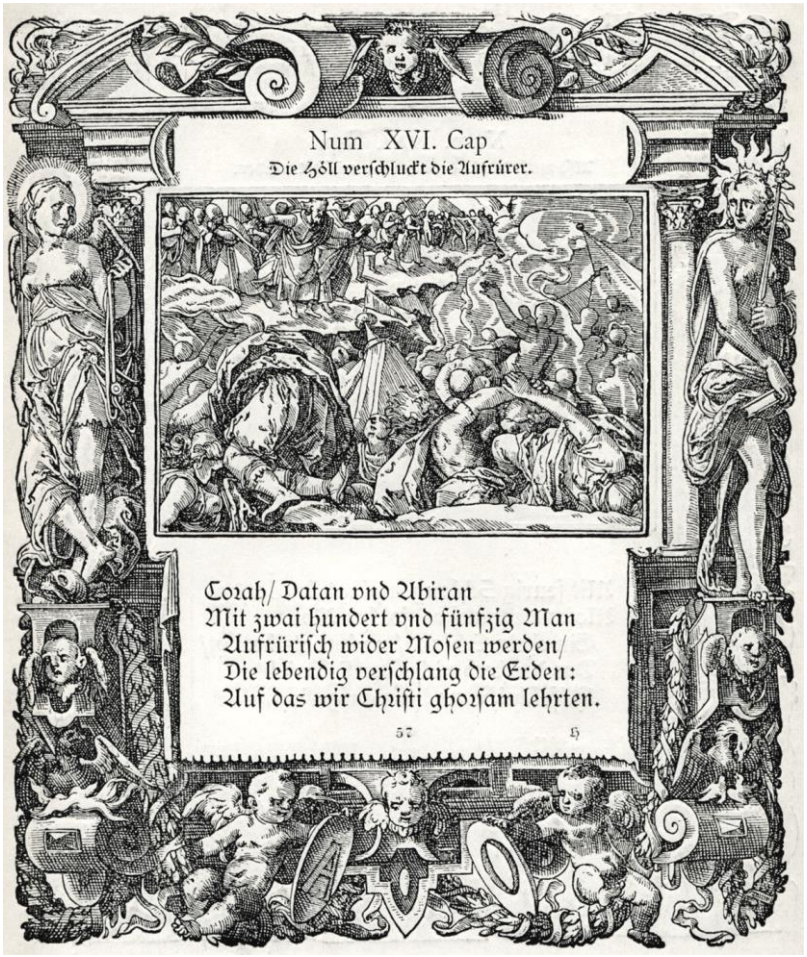
56 - La grappe de la Terre Promise.

Annonce de la mission du prêcheur.
Les envoyés de Moïse s'en allèrent,
Ils explorèrent la Terre Promise
Et en rapportèrent une bonne nouvelle,
Leurs deux portèrent une lourde grappe,
Le peuple n'y crût pas encore, et pêcha lourdement.
Celui qui croit à l'enseignement de Dieu lui fait honneur.

Nombres, **13**, 1-3 :
Le SEIGNEUR dit alors à Moïse : Envoie des hommes explorer Canaan, que je donne aux Israélites. Vous enverrez un homme de chaque tribu ; chacun d'eux sera un prince. Moïse les envoya depuis le désert de Parân, sur l'ordre du SEIGNEUR ; tous ces hommes étaient des chefs des Israélites.
Nombres, **13**, 17 :
Moïse les envoya explorer Canaan. Il leur dit : Montez-y par le Néguev, puis vous monterez dans la montagne.

Nombres, **13**, 21-24 :
Ils montèrent donc et explorèrent le pays, depuis le désert de Tsîn jusqu'à Réhob, à l'entrée de Mamath. Ils montèrent dans le Néguev et allèrent jusqu'à Hébron, où étaient Ahimân, Shéshaï et Talmaï, les Anaqites. Hébron avait été bâtie sept ans avant Tsoân d'Egypte. Ils arrivèrent jusqu'à l'oued Eshkol, où ils coupèrent un sarment de vigne avec une grappe de raisin qu'ils durent porter à deux, au moyen d'une perche ; ils prirent aussi des grenades et des figues. On appela cet endroit oued Eshkol (oued de la grappe) à cause de la grappe que les Israélites y coupèrent.

57 - La rébellion et le châtiment de Coré, Dathan et Abiram.



L'enfer engloutit les rebelles.
Corah, Datan et Abiram
Suivi par deux cent cinquante hommes
S'étaient révoltés contre Moïse,
La terre les engloutit vivants :
Car nous devons obéissance au Christ.

Nombres, **16**, 1-3 :
Coré, fils de Yitsehar, fils de Qehath, fils de Lévi, avec Datân et Abiram, fils d'Eliab et de On, fils de Péleth, qui étaient fils de Ruben, se dressèrent contre Moïse, avec deux-cent-cinquante hommes des Israélites, des princes de la communauté qui étaient convoqués pour les rencontres, des hommes de renom. Ils se rassemblèrent contre Moïse et Aaron et leur dirent : Cela suffit ! Tous les membres de la communauté sont saints et le Seigneur est au milieu d'eux. Pourquoi vous élevez-vous au-dessus de l'assemblée du Seigneur ?
Quand Moïse eut entendu cela, il tomba face contre terre. Il dit à Coré et à toute sa communauté : Demain matin, le Seigneur fera savoir ce qui lui appartient et qui est saint, et il le laissera se présenter devant lui, celui qu'il choisira.

Nombres, **16**, 31-35 :

Comme il achevait de prononcer toutes ces paroles, le sol se fendit sous leurs pieds, la terre ouvrit sa bouche et les engloutit, eux et leurs familles, ainsi que tous les hommes de Coré et tous ses biens. Ils descendirent vivants au shéol, eux et tout ce qui leur appartenait. La terre les recouvrit et ils disparurent du milieu de l'assemblée. A leurs cris, tous les Israélites qui se trouvaient autour d'eux s'enfuirent. Car ils disaient : « Que la terre ne nous engloutisse pas ! »

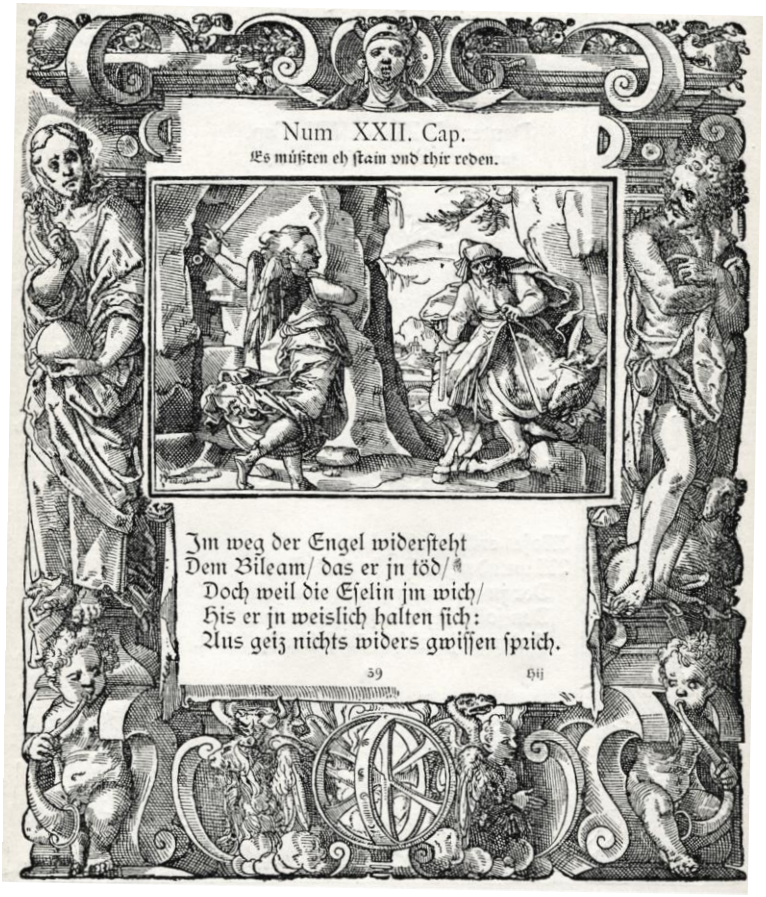
Alors un feu sortit d'auprès du Seigneur et dévora les deux cent cinquante hommes porteurs d'encens.

58 - Moïse et le serpent d'airain.

Le Fils de l'Homme sera ainsi élevé.
Dieu les tourmenta avec des serpents de feu,
Moïse érigea face à cette urgence
Un serpent d'airain, selon l'ordre de Dieu,
Afin que ne meure pas celui qui le regarde.
Le Christ dressé sur la croix nous aidera.

Nombres, **21**, 4-9 :
Ils [Israël] partirent de Hor-la-Montagne par le chemin de la mer des Joncs, pour contourner Edom. En route, le peuple perdit patience, et parla contre Dieu et contre Moïse : Pourquoi nous avez-vous fait monter d'Egypte si nous devons mourir dans ce désert ? Il n'y a ici ni pain ni eau, et nous avons pris en horreur ce pain méprisable. Alors le SEIGNEUR envoya contre le peuple des serpents brûlants ; ils mordirent le peuple, et il mourut beaucoup de gens en Israël. Le peuple vint trouver Moïse et dit : Nous avons péché : nous avons parlé contre le SEIGNEUR et contre toi. Prie le SEIGNEUR, pour qu'il éloigne de nous ces serpents. Moïse pria pour le peuple. Le SEIGNEUR dit à Moïse : Fais-toi un serpent brûlant et place-le sur une perche ; quiconque a été mordu et le verra restera en vie. Moïse fit un serpent de bronze et le plaça sur la perche ; si quelqu'un était mordu par un serpent et regardait le serpent de bronze, il restait en vie.

59 - Balaam et son âne arrêtés par un ange.



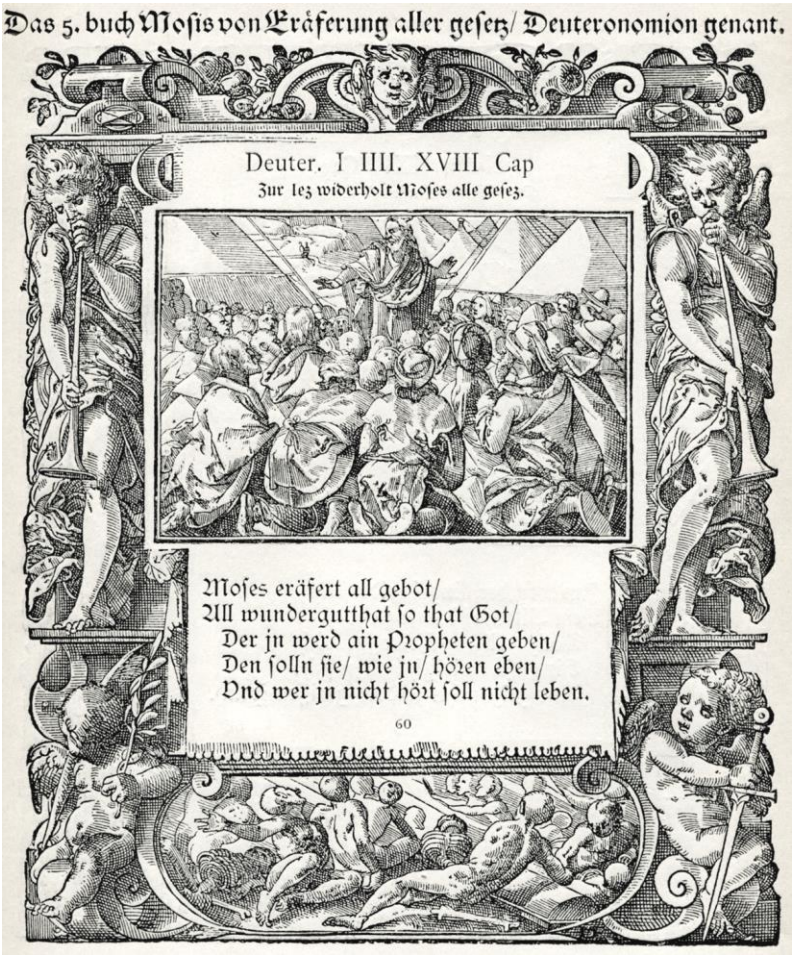
Les pierres et les bêtes devaient parler.
L'ange barrait le chemin
A Balaam, comme s'il voulait le tuer,
Pourtant, parce que l'ânesse l'évita,
Il le vit se tenant dans la lumière :
Il ne faut pas s'opposer à la conscience par avarice.

Nombres, **22**, 21-27 :
Balaam se leva au matin ; il sella son ânesse et partit avec les princes de Moab. Dieu se mit en colère parce qu'il était parti ; le messager du SEIGNEUR se posta sur le chemin pour s'opposer à lui. Balaam était monté sur son ânesse, et ses deux serviteurs étaient avec lui. L'ânesse vit le messager du SEIGNEUR posté sur le chemin, son épée tirée ; l'ânesse s'écarta du chemin et alla dans les champs. Balaam frappa l'ânesse pour la ramener sur le chemin. Le messager du SEIGNEUR se plaça alors dans un sentier entre les vignes ; il y avait une clôture d'un côté et une clôture de l'autre. Quand l'ânesse vit le messager du SEIGNEUR, elle se serra contre le mur et serra la jambe de Balaam contre le mur. Il la frappa de nouveau. Le messager du SEIGNEUR passa plus loin et se plaça dans un endroit resserré où il n'y avait pas de place pour s'écarter à droite ni à gauche. Quand l'ânesse vit le messager du SEIGNEUR, elle se coucha sous Balaam. Balaam se mit en colère ; il frappa l'ânesse avec son bâton. Alors le SEIGNEUR ouvrit la bouche de l'ânesse ; elle dit à Balaam : Que t'ai-je fait, pour que tu m'aies

frappée par trois fois ? Balaam répondit à l'ânesse : Tu t'es jouée de moi ! Si j'avais une épée à la main, je t'aurais tuée maintenant. L'ânesse dit à Balaam : Ne suis-je pas ton ânesse, celle que tu as montée de tout temps, jusqu'à ce jour ? Ai-je l'habitude d'agir ainsi envers toi ? Il répondit : Non !

Nombres, **22**, 31 *:*
Alors Le SEIGNEUR ouvrit les yeux de Balaam ; il vit le messager du SEIGNEUR posté sur le chemin, son épée tirée ; il s'inclina et se prosterna face contre terre.

60 - Le discours de Moïse.



En conclusion Moïse rappelle tous les Commandements.
Moïse rappela tous les Commandements,
Toutes les merveilles que Dieu fit,
Qui leur donnera un prophète,
Qu'ils devront, comme lui, écouter attentivement,
Et celui qui ne l'écoute pas, ne vivra pas.

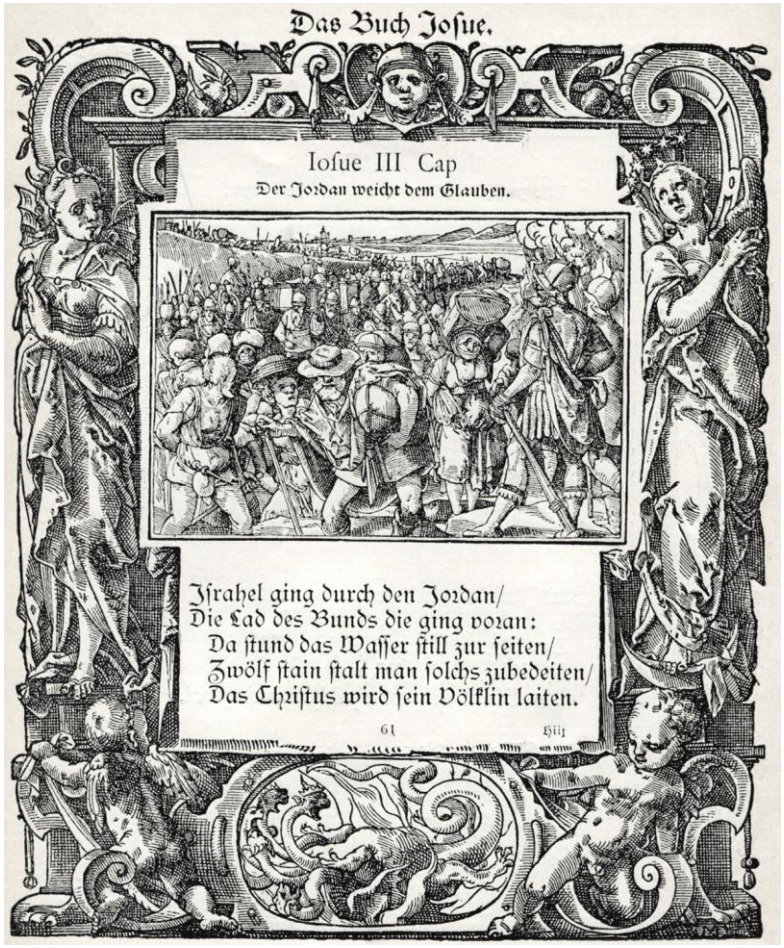
Deutéronome, **1**, 1-3 :
Telles sont les paroles que Moïse adressa à tout Israël en Transjordanie, dans le désert, dans la plaine aride, en face de Souph, entre Parâm, Tophel, Laban, Hatséroth et Di-Zahab. Il y a onze journées depuis l'Horeb, par le chemin de la région montagneuse de Séir, jusqu'à Qadesh-Barnéa. Dans la quarantième année, le premier jour du onzième mois, Moïse parla aux Israélites exactement comme le Seigneur le lui avait ordonné.

Deutéronome, **4**, 1-2 :
Et maintenant Israël, écoute les prescriptions et les règles que je vous apprends pour que vous les mettiez en pratique, afin que vous viviez et que vous entriez en possession du pays que le Seigneur, le Dieu de vos pères, vous donne. Vous n'ajouterez rien à la parole que j'institue pour vous, et vous n'en retrancherez rien ; vous observerez les commandements du Seigneur, votre Dieu, tels que je les institue pour vous.

Deutéronome, **28**, 1 :
Si tu écoutes le Seigneur, ton Dieu, en veillant à mettre en pratique tous ses commandements, tels que je les institue pour toi aujourd'hui, le Seigneur, ton Dieu, te placera très haut au-dessus de toutes les nations de la terre.

Deutéronome, **28**, 15 :
Mais si tu n'écoutes pas le Seigneur, ton Dieu, si tu ne veilles pas à mettre en pratique tous ses commandements et toutes ses prescriptions, tels que je les institue pour toi aujourd'hui, les malédictions viendront sur toi et t'atteindront.

61 - Le passage du Jourdain par Israël.



Le Jourdain recule devant la Foi.
Israël traversa le Jourdain,
L'arche de l'Alliance les précédait :
Alors, l'eau resta immobile sur les côtés,
On érigea douze pierres en souvenir,
Le Christ conduira lui-même son peuple.

Josué, **3**, 14-17 :
Lorsque le peuple partit de ses tentes pour passer le Jourdain, les prêtres qui portaient le coffre de l'alliance allèrent devant le peuple. Dès que ceux qui portaient le Coffre arrivèrent au Jourdain, et que les prêtres qui portaient le Coffre plongèrent les pieds dans l'eau, au bord - le Jourdain déborde sur toutes ses rives tout le temps de la moisson - les eaux d'amont s'arrêtèrent et s'élevèrent en une seule masse à une très grande distance, à Adam, la ville qui est à côté de Tsartân, et celles qui descendent vers la mer de la plaine aride, la mer du Sel, furent complètement coupées. Le peuple traversa en face de Jéricho. Les prêtres qui portaient le coffre de l'alliance du SEIGNEUR se tinrent immobiles sur la terre ferme, au milieu du Jourdain, - tout Israël passait sur la terre ferme - jusqu'à ce que toute la nation eût achevé de passer le Jourdain.

Josué, **4**, 1-3 :
Lorsque toute la nation eut achevé de passer le Jourdain, le SEIGNEUR dit à Josué : Prenez douze hommes parmi le peuple, un homme de chaque tribu. Donnez-leur cet ordre : Enlevez d'ici, du milieu

du Jourdain, de l'endroit où les prêtres se sont tenus immobiles, douze pierres que vous ferez passer avec vous et que vous déposerez au campement où vous passerez la nuit.

Josué, **4**, 8-9 :
Les Israélites firent ce que Josué avait ordonné. Ils enlevèrent douze pierres du milieu du Jourdain, comme le SEIGNEUR l'avait dit à Josué, selon le nombre de tribus des Israélites. Ils les firent passer avec eux au campement et les y déposèrent. Puis Josué dressa douze pierres au milieu du Jourdain, à l'endroit où s'étaient tenus les prêtres qui portaient le coffre de l'alliance, et elles sont là jusqu'à ce jour. Les prêtres qui portaient le Coffre se tinrent au milieu du Jourdain jusqu'à ce que soit entièrement exécutée la parole que le SEIGNEUR avait ordonné à Josué de dire au peuple, exactement comme Moïse l'avait ordonné à Josué. Et le peuple se hâta de passer.

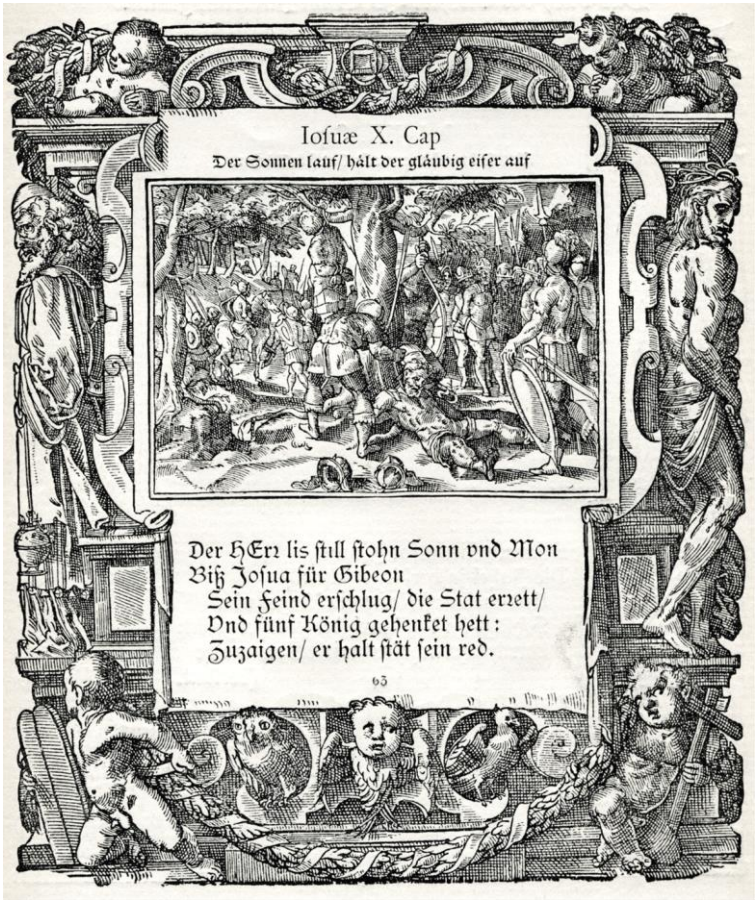
62 - L'écroulement des murs de Jéricho.

Ainsi, la Parole de Dieu fracasse les cœurs de pierre.
Pour que Jéricho soit conquise promptement
Lorsque, devant le coffre de Dieu sonnèrent
Les trompes, le cri de la campagne,
Alors tombèrent les murailles.
La parole de la Foi brise tout en pièces.

Josué **6**, 12-17 :
Josué se leva de bon matin et les prêtres se remirent à porter le coffre du Seigneur. Les sept prêtres qui portaient les sept trompes, les cornes de bélier, devant le coffre du Seigneur se remirent en marche et sonnèrent de la trompe. L'avant-garde marchait devant eux et l'arrière-garde suivait le coffre du Seigneur. On marchait au son de la trompe. Ils firent une fois le tour de la ville, le deuxième jour ; puis ils retournèrent au camp. Ils firent de même pendant six jours. Le septième jour, ils se levèrent avec l'aurore et firent le tour de la ville de la même manière, sept fois. Ce fut le seul jour où ils firent sept fois le tour de la ville. La septième fois, les prêtres sonnèrent de la trompe et Josué dit au peuple : Lancez une acclamation, car le Seigneur vous a donné la ville ! La ville sera frappée d'anathème pour le SEIGNEUR, elle et tout ce qui s'y trouve.

Josué, **6**, 20-21 :
Le peuple lança une acclamation, et on sonna de la trompe. Lorsque le peuple entendit le son de la trompe, il lança une grande acclamation, le rempart s'écroula sur lui-même, et le peuple monta à l'assaut de la ville, chacun devant soi. Ils prirent la ville. Ils frappèrent d'anathème tout ce qui était dans la ville : hommes et femmes, enfants et vieillards, bœufs, moutons et ânes, ils les passèrent au fil de l'épée.

63 - La pendaison des cinq rois Amoréens.



La course du soleil maintient l'ardeur des croyants.
Le Seigneur maintint, immobiles, le soleil et la lune
Jusqu'à ce que Josué, pour Gibéon,
Battit ses ennemis, sauva la ville,
Et fit pendre cinq rois :
Il démontre qu'il tient régulièrement sa promesse.

Josué **10**, 16-21 :
Ces cinq rois [Amoréens] s'enfuirent et se cachèrent dans la grotte de Maqqéda. On dit à Josué : les cinq rois ont été trouvés cachés dans la grotte de Maqqéda. Josué dit : Roulez de grosses pierres à l'entrée de la grotte et postez-y des hommes pour les garder. Quant à vous, ne vous arrêtez pas, poursuivez vos ennemis et attaquez leur arrière-garde, ne les laissez pas rentrer dans leurs villes, car le SEIGNEUR, votre Dieu, vous les a livrés. Quand Josué et les Israélites eurent achevé de leur infliger une très grande défaite, jusqu'à leur extermination – les survivants allèrent se réfugier dans les villes fortifiées – tout le peuple revint sain et sauf au camp vers Josué, à Maqqéda, sans que personne ose dire un mot contre les Israélites.

Josué **10**, 22-27 :

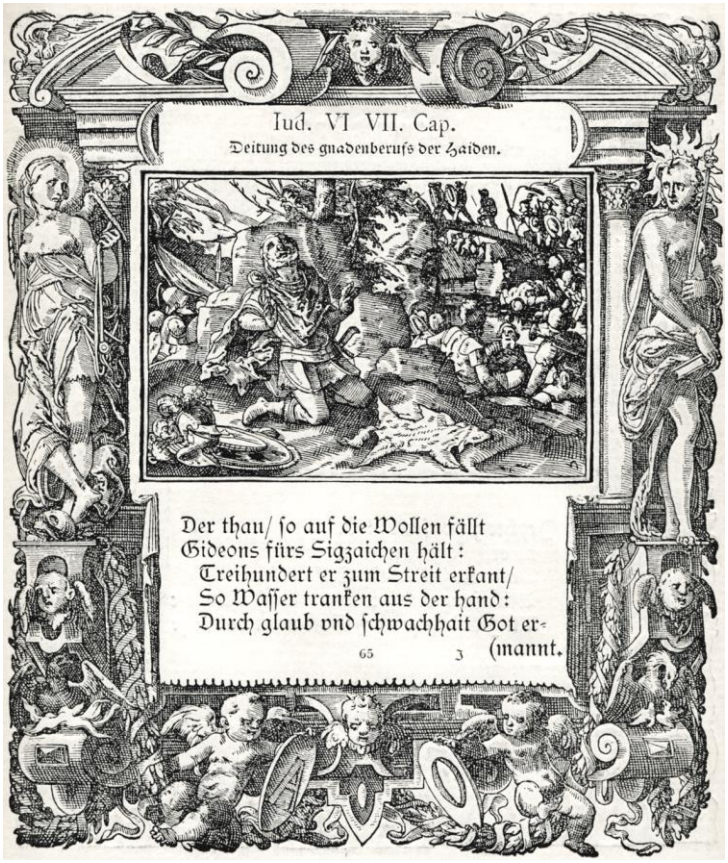
Josué dit alors : ouvrez l'entrée de la grotte, faites-en sortir ces cinq rois et amenez-les-moi. Ils firent ainsi ; ils sortirent de la grotte ces cinq rois et les lui amenèrent. C'étaient le roi de Jérusalem, le roi d'Hébron, le roi de Yarmouth, le roi de Lakish, le roi d'Eglôn. Lorsqu'on eut fait sortir ces rois vers Josué, Josué appela tous les hommes d'Israël et dit aux capitaines des hommes de guerre qui avaient marché avec lui : Approchez, mettez le pied sur la nuque de ces rois. Ils s'approchèrent et mirent le pied sur leur nuque. Josué leur dit : N'ayez pas peur, ne soyez pas terrifiés. Soyez forts et courageux, car c'est ainsi que le Seigneur traitera tous les ennemis que vous combattez. Après cela, Josué les mit à mort ; il les pendit à cinq arbres et ils restèrent pendus aux arbres jusqu'au soir. Vers le coucher du soleil, Josué ordonna de les descendre des arbres. On les jeta dans la grotte où ils s'étaient cachés et on mit à l'entrée de la grotte de grosses pierres.

64 - Mort de Sisera par Yaël, femme de Héber.

C'est parmi les faibles que Dieu trouve ses vengeurs.
Sisera s'enfuit devant Israël,
Yaël le cacha promptement,
Et pendant qu'il dormait, prit un clou
Le transperça en l'empoignant durant son sommeil :
La puissance de Dieu est célébrée par les faibles.

Juges, **4**, 1-21 :
Sisera [général de l'armée de Yabîn, roi de Canaan] s'enfuit à pied vers la tente de Yaël, femme de Héber, le Caïniste ; car il y avait la paix entre Yabîn, roi de Hatsor, et la maison de Héber, le Caïniste. Yaël sortit à la rencontre de Sisera et lui dit : Entre, mon seigneur, entre chez moi, n'aie pas peur. Il entra chez elle, dans la tente, et elle le recouvrit d'une couverture. Il lui dit : Donne-moi, je te prie, un peu d'eau à boire, j'ai soif. Elle ouvrit l'outre à lait, lui donna à boire et le recouvrit. Il lui dit encore : Tiens-toi à l'entrée de la tente ; si quelqu'un vient te demander : « Y-a-t-il quelqu'un ici ? », tu répondras : « Non ».
Yaël, femme de Héber, saisit un pieu de la tente, prit le marteau, s'approcha de lui furtivement et lui planta le pieu dans la tempe ; il pénétra dans la terre. Il était profondément endormi, accablé de fatigue ; c'est ainsi qu'il mourut.

65 - Gédéon, le miracle de la toison et le tri des combattants.



Signification de la profession de foi des païens.
Il accomplit ce qui sur la toison de laine
De Gédéon constituera un signe de victoire :
Trois cents hommes seront choisis pour le combat,
Ceux qui buvaient l'eau avec leur main :
Dieu exhorte par la foi et la soumission.

Juges, **6**, 36-40 :
Gédéon dit à Dieu : Si tu veux sauver Israël par moi, comme tu l'as dit, je place une toison de laine sur l'aire ; s'il y a de la rosée sur la toison seule et que partout ailleurs le sol reste sec, je saurai que tu sauveras Israël par moi, comme tu l'as dit. Il en fut ainsi. Le lendemain, il se leva de bon matin, pressa la toison et fit sortir la rosée de la toison, une pleine coupe d'eau. Gédéon dit à Dieu : Ne te mets pas en colère contre moi, je t'en prie ; je ne parlerai plus que cette fois. Je voudrais procéder encore à une épreuve avec la toison : que la toison seule reste sèche et qu'il y ait de la rosée sur le sol partout ailleurs. Dieu fit ainsi cette nuit-là. La toison seule resta sèche et il y eut de la rosée sur le sol partout ailleurs.

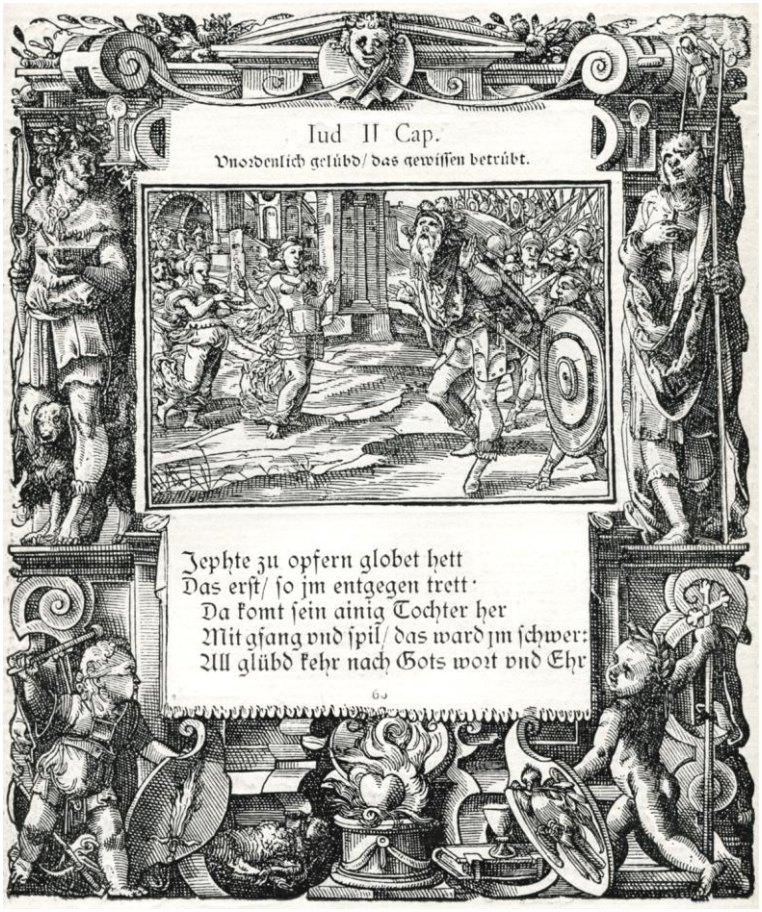
Juges, 7, 5-7 :
Il fit donc descendre la troupe vers l'eau. Le Seigneur dit alors à Gédéon : Tous ceux qui laperont l'eau avec la langue, comme le chien, place-les à part, et de même tous ceux qui se mettront à genoux pour boire. Ceux qui lapèrent l'eau en la portant à la bouche avec leur main furent au nombre de trois cents hommes ; tout le reste de la troupe se mit à genoux pour boire de l'eau. Le Seigneur dit à Gédéon :

C'est par les trois cents hommes qui ont lapé que je vous sauverai ; c'est par eux que je te livrerai Madiân.

Juges, **7**, 16 :
Il [Gédéon] divisa les trois cents hommes en trois bandes et leur remit à tous des trompes et des cruches vides, avec des torches à l'intérieur des cruches.

Juges, 7, 19-23 :
Gédéon et les cent hommes qui étaient avec lui arrivèrent aux abords du camp au commencement de la veille du milieu, comme on venait de relever les gardes. Ils sonnèrent de la trompe et brisèrent les cruches qu'ils avaient à la main. Les trois bandes sonnèrent de la trompe et brisèrent les cruches qu'ils avaient à la main ; ils saisirent les torches de la main gauche et les trompes de la main droite, pour en sonner ; puis ils s'écrièrent : L'épée pour le Seigneur et pour Gédéon.
Ils se tinrent debout autour du camp, chacun à sa place ; tout le camp se mit à courir, à pousser des cris, à prendre la fuite. Quand les trois cents hommes sonnèrent de la trompe, dans tout le camp le Seigneur tourna l'épée des uns contre les autres ; tous s'enfuirent jusqu'à Beth-Shitta, vers Tseréra, jusqu'aux confins d'Abel-Mehola, près de Tabbath.

66 - Jephté le Galaadite face à sa fille sortant à sa rencontre.



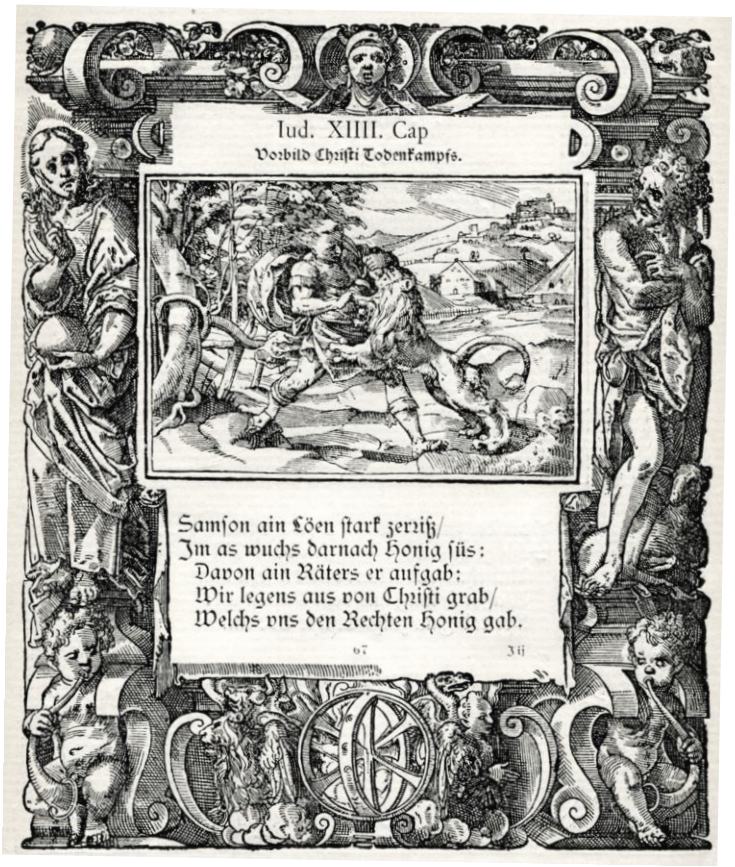
Un vœu irréfléchi accable la conscience.
Jephté fit le vœu de sacrifier
Le premier qui viendrait à sa rencontre.
Et là, c'est sa fille unique qui vient à sa rencontre
Accompagnée de chants et de musique, cela lui fut pénible :
Que tous les vœux se conforment à la parole et à l'honneur de Dieu.

Juges, **11**, 29-33 :
Alors le souffle du SEIGNEUR fut sur Jephté ; celui-ci traversa le Galaad, et Manassé ; il passa à Mitspé de Gallad ; de Mitspé de Galaad, il passa chez les Ammonites. Jephté fit un vœu au SEIGNEUR ; il dit : Si vraiment tu me livres les Ammonites, quiconque sortira des portes de ma maison à ma rencontre, lorsque je reviendrai victorieux de chez les Ammonites, sera pour le SEIGNEUR, et je l'offrirai en holocauste. Jephté passa chez les Ammonites pour les combattre, et le SEIGNEUR les lui livra. Il leur infligea une très grande défaite, depuis Aroër jusque vers Minnith - vingt villes – et jusqu'à Abel-Keramim. Les Ammonites furent humiliés devant les Israélites.

Juges, **11**, 34-40 :
Comme Jephté revenait chez lui, au Mitspa, sa fille sortit à sa rencontre avec des tambourins et des danses. C'était son unique enfant ; à part cela, il n'avait ni fils ni fille. Dès qu'il la vit, il déchira ses vêtements et dit : Ah ! ma fille, tu m'accables ! Toi aussi tu attires le malheur sur moi ! Je me suis engagé devant le SEIGNEUR, et je ne peux revenir en arrière. Elle lui dit : Père, tu t'es engagé devant le SEIGNEUR ; agis envers moi selon l'engagement que tu as pris, maintenant que le SEIGNEUR t'a

vengé de tes ennemis, les Ammonites. Elle dit encore à son père : Que ceci me soit accordé : laisse-moi un délai de deux mois. Je m'en irai, j'irai sur les montagnes et je pleurerai ma virginité avec mes amies. Il répondit : Va ! Et il la laissa partir pour deux mois. Elle s'en alla sur les montagnes, avec ses amies, pour pleurer sa virginité. Au bout des deux mois ; elle revint vers son père, et il s'acquitta sur elle du vœu qu'il avait fait. Elle n'avait jamais eu de relations avec un homme. Dès lors ce fut une prescription en Israël : chaque année les filles d'Israël s'en vont célébrer la fille de Jephté, le Galaadite, quatre jours par an.

67 - Samson ouvre la gueule du lion.



Annonce du combat du Christ contre la mort.
Samson déchira avec force un lion,
Dans le corps de celui-ci il trouva du miel :
Puis il proposa une énigme :
Nous l'interprétons comme le tombeau du Christ,
Lequel nous donne le miel des Justes.

Juges, **13**, 24-25 :
La femme [de Manoah] mit au monde un fils et l'appela du nom de Samson. L'enfant grandit, et le SEIGNEUR le bénit. Le souffle du SEIGNEUR commença à le travailler, à Mahané-Dan, entre Tsoréa et Eshtaol.

Juges, **14**, 5-9 :
Samson descendit avec son père et sa mère à Timna ; quand ils arrivèrent aux vignes de Timna, un jeune lion rugissant vint à leur rencontre. Le Souffle du SEIGNEUR s'empara de Samson : sans avoir rien à la main, celui-ci fendit le lion en deux comme on fend un chevreau. Il ne dit pas à son père et à sa mère ce qu'il avait fait. Il descendit et parla à la femme : elle lui convint. Quelques temps plus tard, il revint à Timna afin de la prendre pour femme, et il fit un détour pour voir le cadavre du lion. Il y avait un essaim d'abeilles dans le corps du lion, avec du miel. Il en prit dans le creux de ses mains et en mangea pendant qu'il faisait route ; lorsqu'il fut arrivé près de son père et de sa mère, il leur en donna et ils en mangèrent. Mais il ne leur dit pas qu'il avait pris ce miel dans le corps du lion.

68 - Samson assomme mille Philistins avec une mâchoire d'âne.

Le triomphe sur la mort.
Samson arracha les cordes et les entraves :
Il combattit avec une mâchoire d'âne
Contre mille hommes : puis il eut soif
L'eau jaillit de la cavité :
La dent de la mort annonce la mort du Christ.

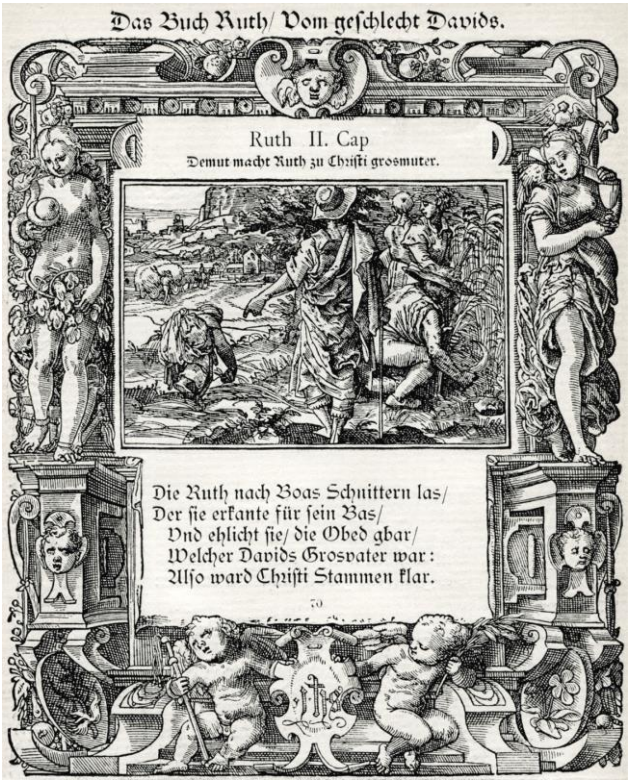
Juges, **15**, 14-20 :
Lorsqu'il arriva à Léhi, les Philistins vinrent à sa rencontre en poussant des cris. Alors le souffle du SEIGNEUR s'empara de lui. Les cordes qu'il avait aux bras devinrent comme du lin brûlé par le feu, et ses liens tombèrent de ses mains. Il trouva une mâchoire d'âne fraiche, tendit la main et la prit ; avec elle il tua mille hommes. Samson dit : Avec la mâchoire de l'âne, un âne parmi les ânes, avec la mâchoire de l'âne, j'ai abattu mille hommes. Quand il eut achevé de parler, il jeta la mâchoire. Et on appela ce lieu Ramath-Léhi.
Pressé par la soif, il invoqua le SEIGNEUR, en disant : C'est toi qui as réalisé cette grande victoire par moi, ton serviteur ; et maintenant vais-je mourir de soif et tomber aux mains des incirconcis ? Dieu fendit donc la cavité qui est à Léhi, et il en sortit de l'eau. Samson but, son souffle lui revint, et il reprit vie. C'est pourquoi on a appelé cette source du nom d'Eïn-Qoré (« source de celui qui invoque »). Elle est à Léhi, jusqu'à ce jour. Samson fut juge en Israël, aux jours des Philistins, pendant vingt ans.

69 - Samson enlève les portes de Gaza.

C'est ainsi que le Christ ouvre les prisons.
A Gaza, Samson fut réveillé
Et se leva au milieu de la nuit,
Arracha avec force la porte de la ville,
Et la posa sur une montagne proche :
Rien ne peut retenir la force de la foi.

Juges, **16**, 1-3 :
Samson partit pour Gaza ; là, il vit une prostituée et alla avec elle. On dit aux gens de Gaza : Samson est venu ici. Ils le cernèrent et lui tendirent une embuscade toute la nuit à la porte de la ville. Ils restèrent tranquilles toute la nuit, disant : A l'aube, nous le tuerons. Samson resta couché jusqu'au milieu de la nuit. Au milieu de la nuit, il se leva, saisit les battants de la porte de la ville et les deux montants, les arracha avec le verrou, les mit sur ses épaules et les porta au sommet de la montagne qui est en face d'Hébron.

70 - Ruth glane dans les champs de Booz.

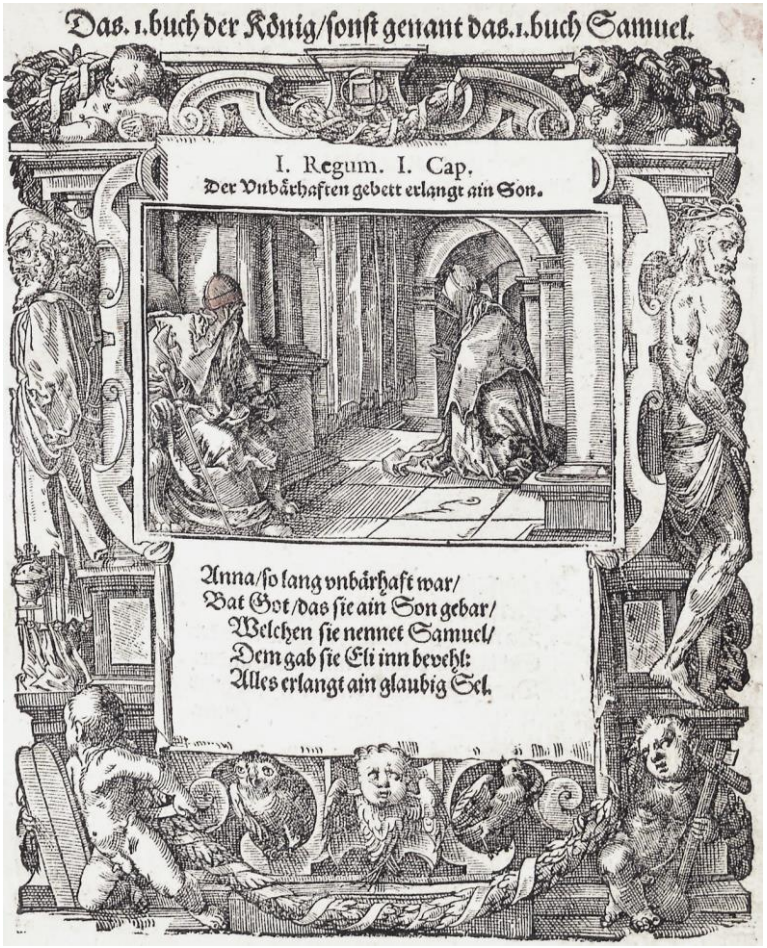


L'humilité fait de Ruth l'aïeule du Christ.
Booz laissa Ruth glaner après les moissonneurs,
Il la reconnut comme sa parente,
Et l'épousa, elle donna naissance à Obed
Lequel fut le grand 'père de David.
Ainsi est connue la généalogie du Christ.

Ruth, **1**, 22 :
Ainsi Noémi revint, et avec elle sa belle-fille, Ruth la Moabite, qui venait du pays de Moab. Elles arrivèrent à Beth-Léhem au début de la moisson des orges.

Ruth, **2**, 1-7 :
Noémi avait un parent du côté de son mari, un homme puissant et riche du clan d'Elimélek, qui se nommait Booz. Ruth la Moabite dit à Noémi [sa belle-mère] : Laisse-moi, je te prie, aller aux champs pour glaner les épis derrière celui aux yeux duquel je trouverai grâce. Elle lui dit : Va, ma fille ! Elle partit et s'en vint glaner dans un champ derrière les moissonneurs. Il se trouva que la parcelle de terre appartenait à Booz, qui était du clan d'Elimélek. Or Booz arriva de Beth-Léhem ; il dit aux moissonneurs : Que le SEIGNEUR soit avec vous ! Ils lui répondirent : Que le SEIGNEUR te bénisse ! Booz dit au serviteur chargé de surveiller les moissonneurs : A qui appartient cette jeune femme ? Le serviteur chargé de surveiller les moissonneurs répondit : C'est la femme Moabite qui est revenue avec Noémi du pays de Hoab. Elle a dit : « Laisse-moi, je te prie, glaner et ramasser des épis entre les gerbes derrière les moissonneurs ». Depuis qu'elle est venue, ce matin, et jusqu'à présent elle est restée debout ; elle ne s'est assise que peu de temps dans la maison. Booz dit à Ruth : Ecoute bien, ma fille ; ne va pas glaner dans un autre champ ; ne t'éloigne pas non plus d'ici ; attache-toi à mes servantes. Tu auras les yeux sur le champ que l'on moissonne et tu iras derrière elles. J'ai interdit aux serviteurs de te toucher ; quand tu auras soif, tu iras aux cruches et tu boiras de ce que les serviteurs auront puisé.

71 - La prière d'Anne.



Un fils naîtra de la prière de la femme stérile.
Anne était stérile depuis longtemps,
Elle pria Dieu pour enfanter un fils,
Qu'elle appellera Samuel,
Eli lui fit un reproche :
Tout peut être obtenu par une âme croyante.

I Samuel, **1**, 9-20 :
Après qu'ils eurent mangé et bu à Silo, Anne se leva. Eli, le prêtre, était assis sur son siège, près du montant de la porte du temple du SEIGNEUR. Elle, amère, se mit à prier le SEIGNEUR et à pleurer abondamment. Elle fit un vœu, en disant : SEIGNEUR (YHWH) des Armées, si tu daignes regarder mon affliction, si tu te souviens de moi et ne m'oublies pas, si tu me donnes une descendance, à moi qui suis ta servante, je le donnerai au SEIGNEUR pour tous les jours de sa vie, et le rasoir ne passera pas sur sa tête. Comme sa prière se prolongeait devant le SEIGNEUR, Eli observait sa bouche. Anne parlait dans son cœur ; seules ses lèvres remuaient, mais on n'entendait pas sa voix. Eli pensa qu'elle était ivre. Il lui dit : Jusqu'à quand resteras-tu ivre ? Va cuver ton vin ! Anne répondit : Mon seigneur, je ne suis pas une femme entêtée, et je n'ai bu ni vin ni boisson alcoolisée ; je me répandais devant le SEIGNEUR. Ne me prends pas, moi, ta servante, pour une femme sans morale, car c'est l'excès de ma douleur et ma contrariété qui m'a fait parler jusqu'ici.

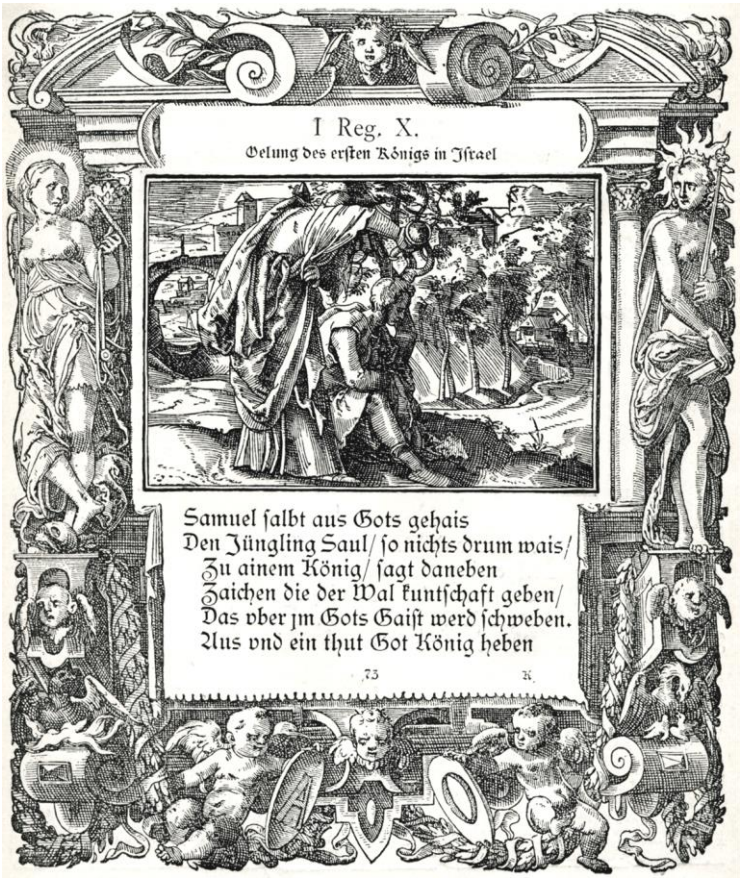
Eli répondit : Va en paix ; que le Dieu d'Israël te donne ce que tu lui as demandé ! Elle dit : Je suis ta servante ; que je trouve toujours grâce à tes yeux ! Puis elle repartit. Elle mangea, et son visage ne fut plus le même. Ils se levèrent de bon matin et, après s'être prosternés devant le SEIGNEUR, ils rentrèrent chez eux, à Rama.
Elqana eut des relations avec sa femme Anne, et le SEIGNEUR se souvint d'elle. A la fin de l'année, elle était enceinte ; elle mit au monde un fils, qu'elle appela du nom de Samuel – car, dit-elle, c'est au SEIGNEUR que je l'ai demandé.

72 - Samuel prend un agneau de lait et l'offre en holocauste à l'Eternel.

Grâce au sacrifice de Samuel, le Seigneur combattit pour Israël.
Alors qu'Israël regrettait son péché,
Samuel offrit un sacrifice pour le peuple,
Et Dieu les sauva alors par un miracle,
Il frappa les Philistins par le tonnerre :
C'est par la prière que l'homme pieu vainc son ennemi.

I Samuel, **7**, 7-14 :
Les Philistins apprirent que les Israélites s'étaient rassemblés au Mitspa, et les princes de la confédération des Philistins partirent à l'attaque d'Israël. Les Israélites l'apprirent et ils eurent peur des Philistins. Les Israélites dirent à Samuel : Ne garde pas le silence ! Crie pour nous vers le Seigneur notre Dieu, pour qu'il nous sauve de la main des Philistins ! Samuel prit un agneau de lait et l'offrit tout entier en holocauste au Seigneur. Il cria vers le Seigneur pour Israël, et le Seigneur lui répondit. Pendant que Samuel offrait l'holocauste, les Philistins s'approchèrent pour faire la guerre à Israël. Ce jour-là, le Seigneur fit retentir le tonnerre à grand bruit sur les Philistins et les frappa de panique. Ils furent battus par Israël.
Les hommes d'Israël sortirent du Mitspa, poursuivirent les Philistins et les battirent jusqu'au-dessous de Beth-Kar. Samuel prit une pierre qu'il plaça entre le Mitspa et la Dent, et il l'appela du nom d'Eben-Ezer (« Pierre du secours »), en disant : Jusqu'ici, le SEIGNEUR nous a secourus. Ainsi les Philistins furent humiliés et ne vinrent plus sur le territoire d'Israël. La main du SEIGNEUR fut contre les Philistins pendant tous les jours de Samuel. Les villes que les Philistins avaient prises sur Israël revinrent à Israël, depuis Esrôn jusqu'à Gath, avec leur territoire ; Israël les délivra de la main des Philistins. Et il y eut la paix entre Israël et les Amorites.

73 - L'onction de Saül par Samuel.

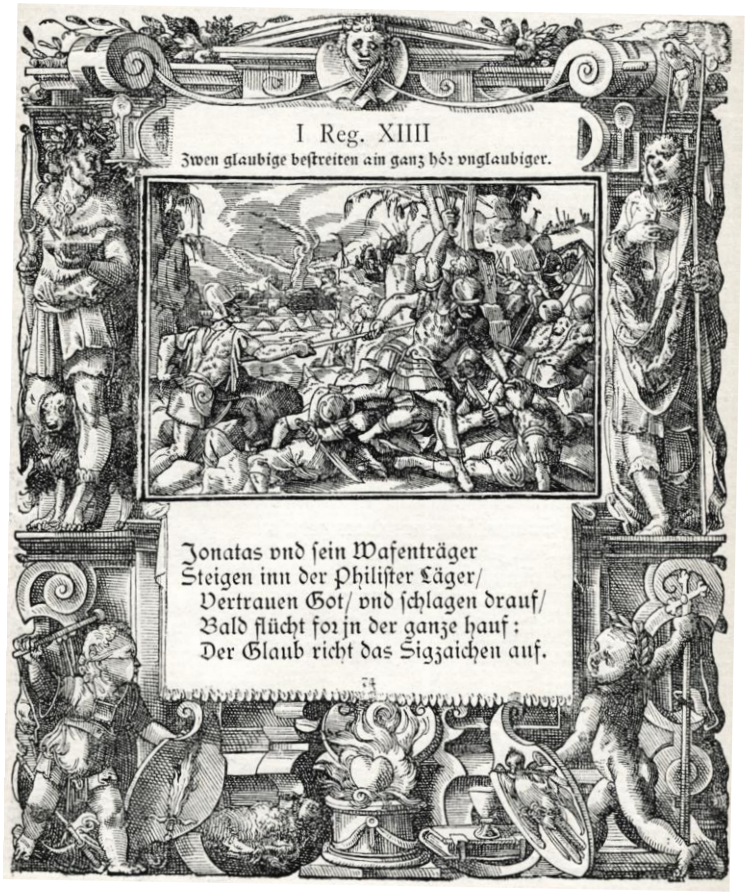


Onction du premier roi d'Israël.
Samuel oint comme roi, selon l'ordre de Dieu,
Le jeune Saül, qui n'en savait rien,
Il lui annonce aussi
Les signes qui confirmeront son choix,
Ce qui sera le signe de l'esprit de Dieu sur lui.
Dieu soutient le roi à l'extérieur et à l'intérieur.

I Samuel, **9**, 15-16 :
Or, un jour avant l'arrivée de Saül, le SEIGNEUR avait informé Samuel, en disant : Demain, à cette heure-ci, je t'enverrai un homme du pays de Benjamin, et tu lui conféreras l'onction pour qu'il soit chef sur Israël, mon peuple. Il sauvera mon peuple de la main des Philistins ; en effet, j'ai vu mon peuple, et ses cris sont venus jusqu'à moi.

I Samuel, **9**, 26-27 :
Puis ils se levèrent de bon matin. Dès l'aurore, Samuel appela Saül sur le toit ; il lui dit : Lève-toi, je vais te reconduire. Saül se leva et ils sortirent tous deux de la maison, lui et Samuel. Quand ils furent descendus à l'extrémité de la ville, Samuel dit à Saül : Dis à ton serviteur de passer devant nous. Celui-ci passa devant. Arrête-toi un instant, reprit Samuel et je te ferai entendre la parole de Dieu.
I Samuel, **10**, 1 *:*
Samuel prit une fiole d'huile qu'il versa sur la tête de Saül. Il l'embrassa et dit : le Seigneur t'a confié l'onction pour que tu sois le chef sur son patrimoine.

74 - Jonathan et son écuyer attaquent le poste des Philistins.



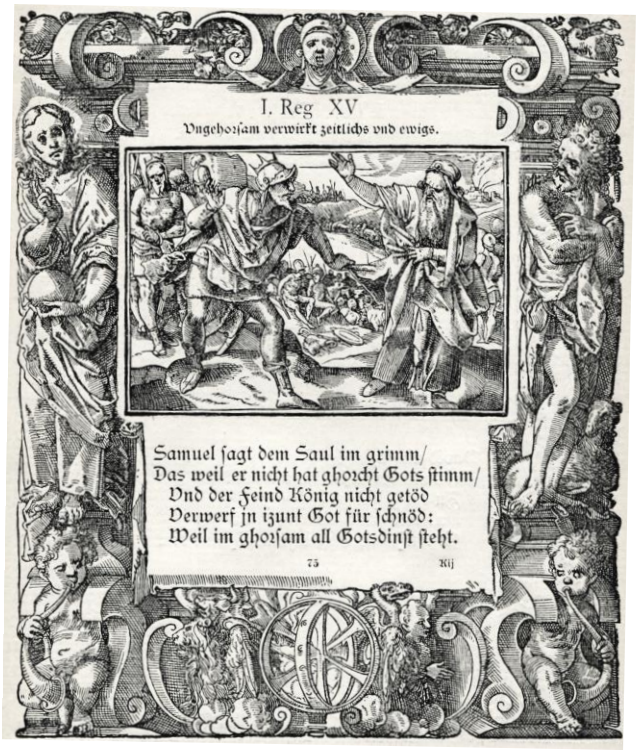
Deux croyants s'opposent à toute une horde d'incroyants.
Jonathan et son écuyer
Montent vers le camp des Philistins,
Confiant en Dieu, ils combattent,
Et bientôt toute la troupe s'enfuit :
La foi donne le signe de la victoire.

I Samuel, **14**, 1 *:*
Un jour, Jonathan, fils de Saül, dit au serviteur qui portait ses armes : Viens, et passons jusqu'au poste des Philistins, qui est là, de l'autre côté. Il n'en dit rien à son père.

I Samuel, **14**, 6-15 *:*
Jonathan dit au serviteur qui portait ses armes : Viens, passons jusqu'au poste de ces incirconcis. Peut-être le SEIGNEUR agira-t-il en notre faveur, car rien n'empêche le SEIGNEUR de sauver, que ce soit par un petit nombre ou par un grand nombre. Celui qui portait ses armes lui répondit : Fais tout ce que tu as dans le cœur, n'hésite pas ; je suis avec toi comme ton propre cœur. Eh bien, dit Jonathan, passons jusqu'à ces hommes et montrons-nous à eux ! S'ils nous disent : « Ne bougez pas, nous vous rejoignons ! », nous resterons sur place, et nous ne monterons pas vers eux. Mais s'ils disent : « Montez vers nous ! », nous monterons, car le SEIGNEUR nous les a livrés. Ce sera pour nous un signe.

Ils se montrèrent tous deux au poste des Philistins, et les Philistins dirent : Voici des Hébreux qui sortent des trous où ils s'étaient cachés. Les hommes du poste dirent à Jonathan et à celui qui portait ses armes : Montez nous voir, nous avons quelque chose à vous dire ! Jonathan dit à celui qui portait ses armes : Monte derrière moi, car le Seigneur les a livrés à Israël. Jonathan monta en s'aidant des mains et des pieds, et celui qui portait ses armes montait derrière lui. Les Philistins tombèrent devant Jonathan, et celui qui portait ses armes donnait la mort derrière lui. Lors de cette première action, Jonathan et celui qui portait ses armes abattirent une vingtaine d'hommes sur l'espace d'environ la moitié d'un arpent de terre. La frayeur se répandit dans le camp, dans la région et parmi le peuple ; le poste et les destructeurs furent également saisis de frayeur. La terre trembla. Ce fut une frayeur de Dieu.

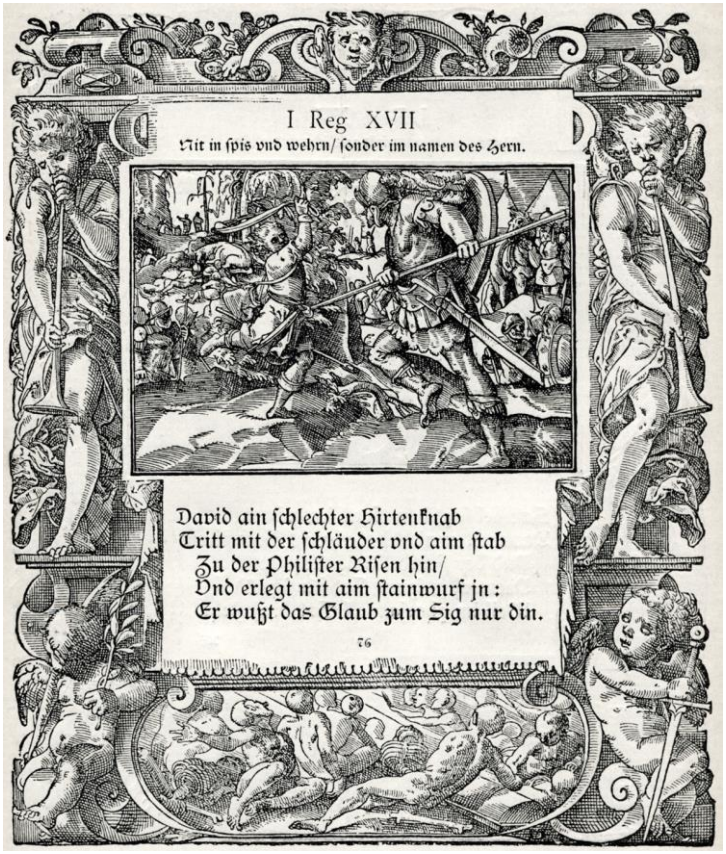
75 - Saül implore le pardon de Samuel.



L'insoumission perd le temporel et l'éternel.
Samuel s'adressa à Saul avec courroux,
Parce que celui-ci n'avait pas écouté la parole de Dieu,
Et n'avait pas tué le roi ennemi.
Dieu l'a rejeté pour indignité :
Car tout service de Dieu s'accomplit dans la soumission.

I Samuel, **15**, 20-28 *:*
Saül répondit à Samuel : J'ai bien écouté le SEIGNEUR et j'ai suivi le chemin sur lequel le SEIGNEUR m'avait envoyé. J'ai emmené Agag, roi d'Amalec, et j'ai frappé Amalec d'anathème ; mais le peuple a pris sur le butin du petit bétail et du gros bétail, comme prémices de l'anathème, afin de les sacrifier au SEIGNEUR, ton Dieu, au Guilgal.
Samuel dit : Le SEIGNEUR prend-il autant de plaisir aux holocaustes et aux sacrifices qu'à l'obéissance de celui qui écoute le SEIGNEUR ? Ecouter vaut mieux que les sacrifices, prêter attention vaut mieux que la graisse des béliers. Car la rébellion vaut le recours illicite aux teraphim. Puisque tu as rejeté la parole du SEIGNEUR, il te rejette aussi : tu ne seras plus roi.
Alors Saül dit à Samuel : J'ai péché ; j'ai passé outre aux ordres du Seigneur et à tes paroles ; je craignais le peuple, et je l'ai écouté. Maintenant, je te prie, pardonne mon péché, reviens avec moi, et je me prosternerai devant le Seigneur. Samuel dit à Saül : je ne reviendrai pas avec toi. Puisque tu as rejeté la parole du Seigneur, le Seigneur te rejette ; tu ne seras plus roi sur Israël. Comme Samuel se tournait pour s'en aller, Saül le saisit par le pan de son manteau, qui se déchira. Samuel lui dit : le Seigneur déchire aujourd'hui la royauté d'Israël pour te l'ôter, et il la donne à un autre, qui est meilleur que toi.

76 - Le combat entre David et Goliath.

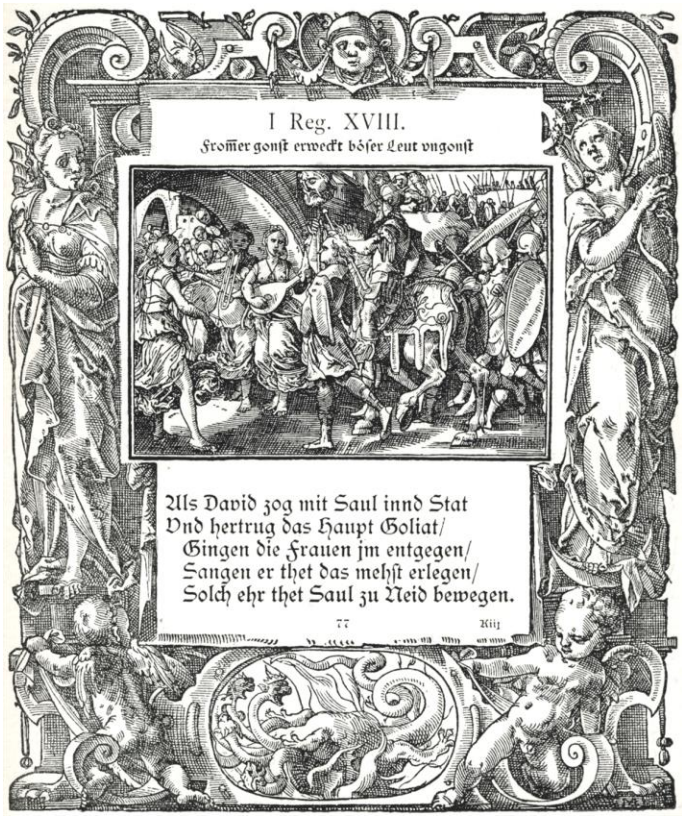


Sans javelot ni défense, mais au nom du Seigneur.
David, un modeste jeune berger
Affronte avec sa fronde et son bâton
Le géant Philistin,
Et le terrasse avec un jet de pierre :
Il savait que la foi conduit à la victoire.

I Samuel, **17**, 40-51 :
David prit son bâton, se choisit cinq pierres polies dans l'oued et les mit dans son sac de berger, dans sa besace. Puis, sa fronde à la main, il s'avança vers le Philistin. Le Philistin s'approcha peu à peu de David, précédé de l'homme qui portait son grand bouclier. Le Philistin toisa David avec mépris, ne voyant en lui qu'un jeune garçon roux, de belle apparence. Le Philistin dit à David : Suis-je un chien, que tu viennes contre moi avec des bâtons ? Puis le Philistin maudit David par ses dieux. Enfin le Philistin dit à David : Viens à moi, et je donnerai ta chair aux oiseaux du ciel et aux bêtes des champs. David dit au Philistin : Tu viens à moi avec l'épée, la lance et le javelot ; moi, je viens à toi au nom du SEIGNEUR (YHWH) des Armées, le Dieu des troupes d'Israël, que tu as défié. En ce jour, le SEIGNEUR te livrera à moi, je te frapperai et je te couperai la tête ; en ce jour, je donnerai les cadavres du camp des Philistins aux oiseaux du ciel et aux animaux de la terre, et ainsi toute la terre saura qu'il y a un Dieu pour Israël. Ainsi toute cette assemblée saura que ce n'est ni par l'épée ni par la lance que le SEIGNEUR sauve. Car le combat appartient au SEIGNEUR, et c'est lui qui vous a livrés à nous.

Aussitôt que le Philistin se remit à s'approcher de David, David se dépêcha de courir vers le front à la rencontre du Philistin. David mit sa main dans sa gibecière, y prit une pierre et la lança avec sa fronde ; il frappa le Philistin au front ; la pierre pénétra dans le front du Philistin, qui tomba face contre terre. Ainsi, avec une fronde et une pierre, David fut plus fort que le Philistin ; et il le mit à mort sans avoir d'épée à la main. David courut près du Philistin ; il lui prit son épée, la tira du fourreau et le tua ; il lui coupa la tête avec l'épée.

77 - Le retour triomphal de David portant la tête de Goliath.

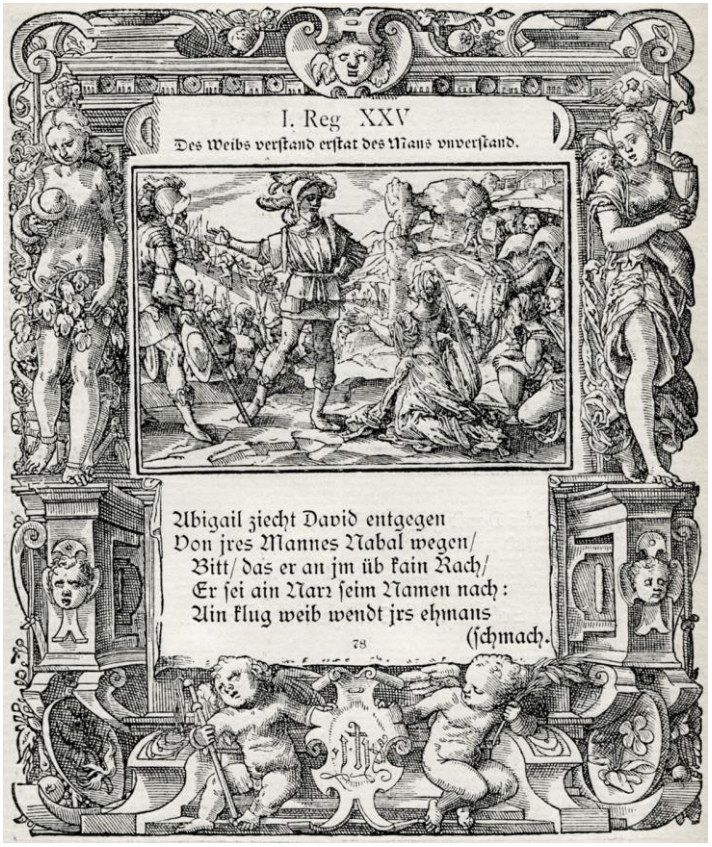


La faveur de l'homme pieux éveille la jalousie des méchants.
Lorsque David revint à la ville avec Saul
Et portait la tête de Goliath,
Les femmes vinrent à sa rencontre,
Chantaient qu'il avait accompli l'impossible,
Cela excita la jalousie de Saül.

I Samuel, **17**, 52-54 :
Les Philistins, voyant que leur héros était mort, prirent la fuite. Aussitôt, les hommes d'Israël et de Juda lancèrent des acclamations ; ils poursuivirent les Philistins jusqu'à l'entrée de la vallée et jusqu'aux portes d'Eqrôn. Les Philistins blessés à mort tombèrent sur le chemin de Shaaraïm, jusqu'à Gath et Eqrôn. Après avoir poursuivi les Philistins avec ardeur, les Israélites revinrent et pillèrent leur camp. David prit la tête du Philistin et l'apporta à Jérusalem ; il mit dans sa tente les armes du Philistin.

I Samuel, **18**, 6-9 :
Au moment où les gens revenaient de campagne, lors du retour de David, après qu'il eut abattu le Philistin, les femmes sortirent de toutes les villes d'Israël en chantant et en dansant, à la rencontre du roi Saül, au son des tambourins, des cris de joie et des triangles. Les femmes qui jouaient de la musique se répondaient les unes aux autres : Saül a abattu des milliers, et David des dizaines de milliers.
Saül fut très fâché ; cela lui déplut. Il dit : On donne les dizaines de milliers à David, et, à moi, on me donne les milliers ! Il ne lui manque plus que la royauté ! A partir de ce jour, Saül regarda David avec malveillance.

78 - Abigaïl vient à la rencontre de David.

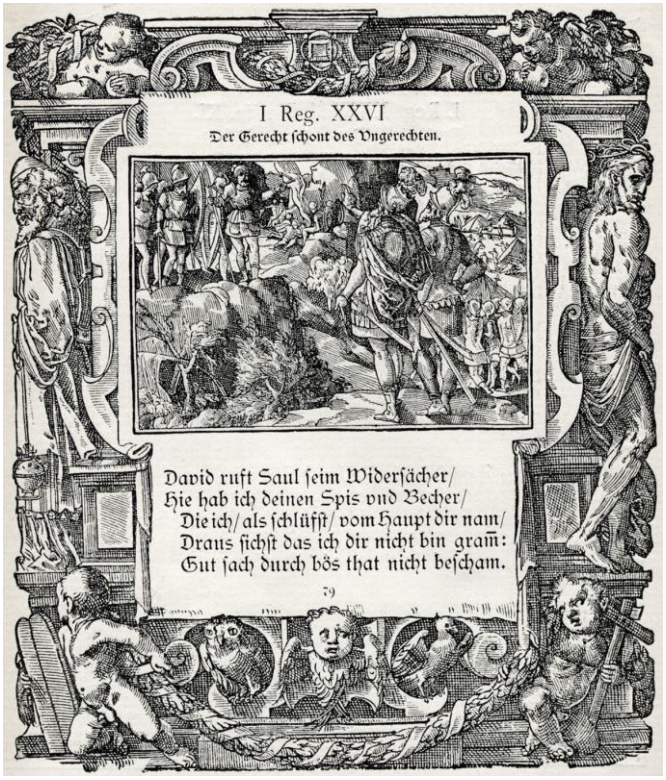


Le bon sens de la femme compense la déraison de l'homme.
Abigaël vient à la rencontre de David
A cause de son mari Nabal,
Elle le supplie de ne pas exercer de vengeance contre lui,
Car il est fou, selon son nom :
Une femme courageuse contourne la honte de son époux.

I Samuel, **25**, 14-25 :
Un des serviteurs de Nabal dit à Abigaïl, femme de Nabal : David a envoyé du désert des messagers pour bénir notre maître, qui les a rudoyés. Et pourtant ces hommes ont été très bons pour nous ; nous n'avons pas été inquiétés, et rien ne nous a été enlevé, tout le temps que nous avons fait route avec eux, lorsque nous étions dans la campagne. Ils nous ont servi de muraille nuit et jour, tout le temps que nous avons été avec eux, pour faire paître le petit bétail. A toi maintenant de bien voir ce que tu as à faire, car le malheur de notre maître et de toute sa maison est résolu. Quant à lui, c'est un homme sans morale : impossible de lui parler !
Abigaïl prit vite deux cents pains, deux outres de vin, cinq moutons apprêtés, cinq séas de grain rôti, cent gâteaux de raisins secs et deux cents gâteaux de figues sèches, qu'elle mit sur des ânes. Elle dit à ses serviteurs : Passez devant moi, je vous suis. Elle ne dit rien à Nabal, son mari. Montée sur un âne, elle descendait par un versant de la montagne ; David et ses hommes descendaient en face d'elle, de sorte qu'ils la rencontrèrent. David avait dit : C'est bien à tort que j'ai gardé tout ce que cet homme a dans le désert, et que rien n'a été enlevé de tout ce qu'il possède ; il m'a rendu le mal pour le bien. Que

Dieu fasse ceci à David et qu'il ajoute cela, si je laisse subsister jusqu'au matin un seul mâle de tous ceux qui appartiennent à Nabal !
Lorsqu'Abigaïl aperçut David, elle s'empressa de descendre de l'âne ; puis elle tomba face contre terre, prosternée, devant David. Tombant à ses pieds, elle dit : A moi la faute, mon seigneur ! Laisse-moi te parler, je t'en prie, écoute mes paroles ; je suis ta servante. Je t'en prie, ne fais pas attention à Nabal ; c'est un homme sans morale, il est comme son nom : son nom c'est Nabal (« fou ») et il y a chez lui de la folie.

79 - David épargne Saül pour la deuxième fois.

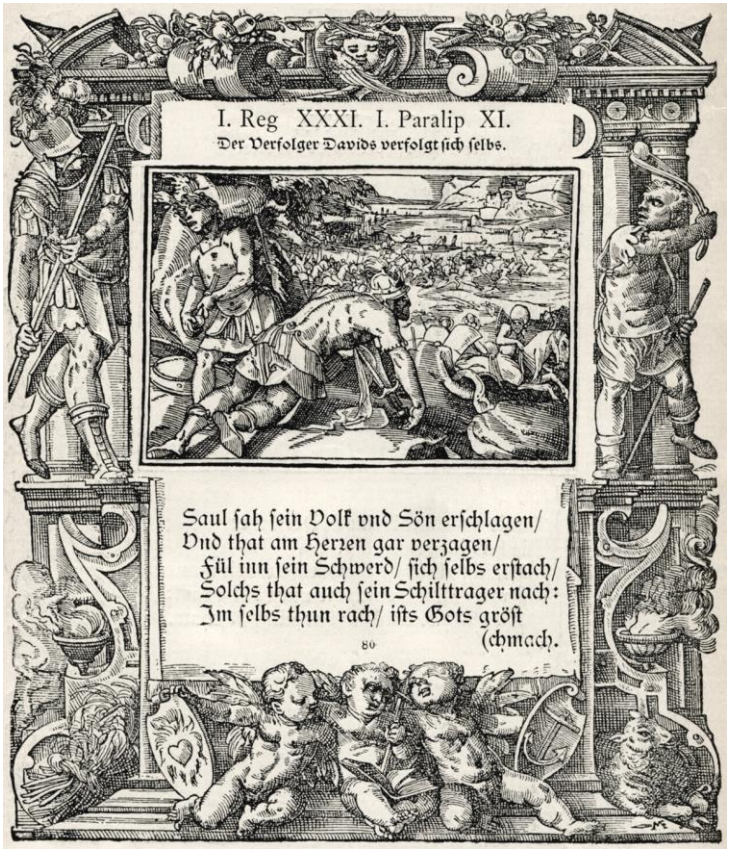


L'homme juste épargne celui qui est injuste.
David interpelle Saul, son adversaire,
J'ai là ta lance et ton gobelet
Que j'ai pris à côté de ta tête pendant que tu dormais,
Vois donc par-là que je ne te garde pas rancune :
Le bien ne couvre pas de honte face au mal.

I Samuel, **26**, 10-12 :
David dit : Par la vie du SEIGNEUR, c'est au SEIGNEUR seul de le frapper, soit que son jour vienne et qu'il meure, soit qu'il descende au combat et qu'il y soit emporté. Jamais ! Que le SEIGNEUR me garde de porter la main sur l'homme qui a reçu l'onction du Seigneur. Maintenant, je te prie, prends sa lance qui est près de sa tête, avec la cruche d'eau, et allons-nous-en.
David prit donc la lance et la cruche d'eau qui étaient près de la tête de Saül, et ils s'en allèrent. Personne ne les vit, personne n'en eut connaissance, personne ne se réveilla, car ils dormaient tous. En effet, une torpeur venant du SEIGNEUR était tombée sur eux.

I Samuel, **26**, 13-16 :
David passa de l'autre côté et s'arrêta à bonne distance, au sommet de la colline voisine : il y avait beaucoup d'espace entre eux. David cria vers le peuple et vers Abner, fils de Ner : Ne répondras-tu pas, Abner ? Abner répondit : Qui es-tu, toi qui pousses des cris vers le roi ? David dit à Abner : N'es-tu pas un homme ? Qui est ton pareil en Israël ? Pourquoi donc n'as-tu pas gardé le roi, ton seigneur ? Quelqu'un du peuple est venu pour faire périr le roi ! Ce que tu as fait là n'est pas bien ! Par la vie du SEIGNEUR, vous méritez la mort pour n'avoir pas gardé votre seigneur, l'homme qui a reçu l'onction du SEIGNEUR ! Regarde maintenant où sont la lance du roi et la cruche d'eau qui étaient près de sa tête.

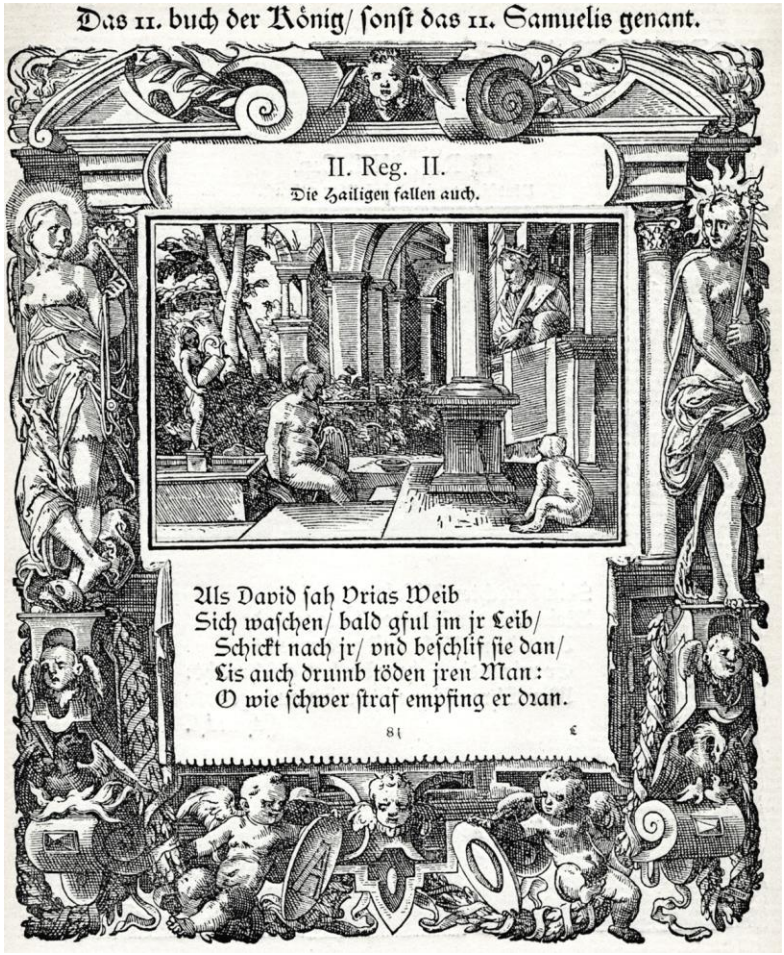
80 - Battu, Saül se transperce de son épée à la mort de ses fils.



Le persécuteur de David se persécute lui-même.
Saül vit la défaite de son peuple et de ses fils,
Et perdit tout courage dans son cœur,
Il prit son épée, se transperça lui-même,
Et son écuyer fit de même après lui :
Exercer contre soi la vengeance est la plus grande honte face à Dieu.

I Samuel, **31**, 1-9 :
Les Philistins livraient bataille à Israël. Les hommes d'Israël durent fuir pour échapper aux Philistins, et des victimes tombèrent au mont Guilboa. Les Philistins serrèrent de près Saül et ses fils : ils tuèrent Jonathan, Abinadab, et Malki-Shoua, fils de Saül. Le poids du combat se porta sur Saül ; les archers le trouvèrent, et il fut saisi devant eux d'un tremblement violent. Saül dit alors à celui qui portait ses armes : Tire ton épée et transperce-moi, de crainte que ces incirconcis ne viennent me transpercer ou me brutaliser. Celui qui portait ses armes ne voulut pas : il avait trop peur. Alors Saül prit l'épée et se jeta dessus. Celui qui portait les armes de Saül, le voyant mort, se jeta lui aussi sur son épée et mourut avec lui. Ainsi moururent ensemble, ce jour-là, Saül et ses trois fils, celui qui portait ses armes et tous ses hommes. Les hommes d'Israël qui étaient de l'autre côté de la vallée et de l'autre côté du Jourdain virent que les hommes d'Israël s'enfuyaient et que Saül et ses fils étaient morts. Ils abandonnèrent les villes et s'enfuirent, et les Philistins vinrent s'y installer.
Le lendemain, les Philistins vinrent pour dépouiller les cadavres et ils découvrirent Saül et ses trois fils qui étaient tombés au mont Guilboa. Ils coupèrent la tête de Saül et le dépouillèrent de ses armes. Puis ils firent annoncer la bonne nouvelle par tout le pays des Philistins dans les maisons de leurs idoles et parmi le peuple.

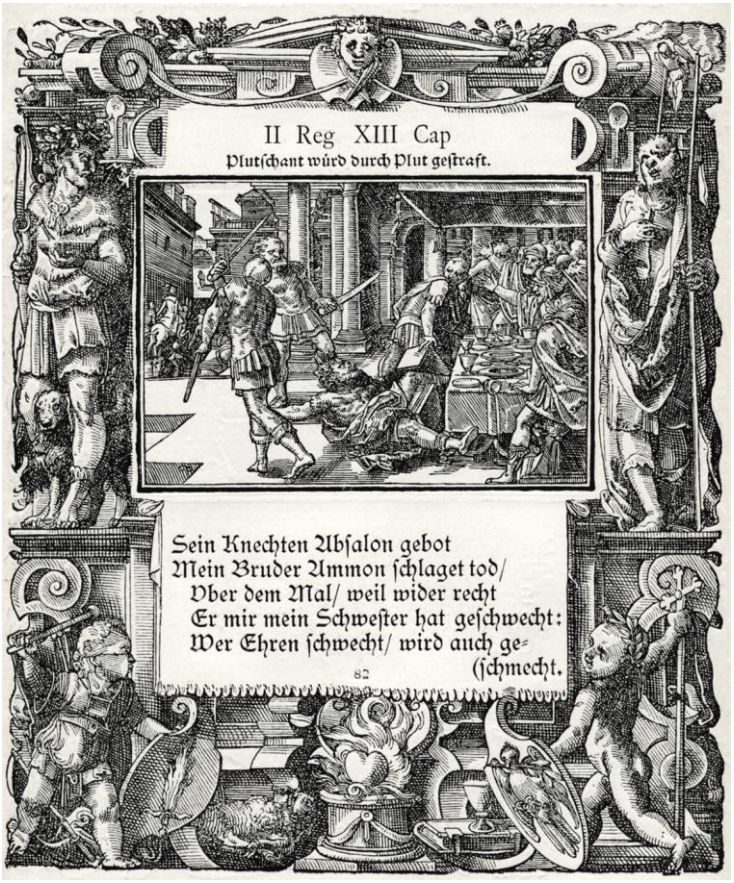
81 - David et Bethsabée au bain.



Les saints pèchent aussi.
Lorsque David vit la femme d'Urie au bain,
Son corps le séduisit,
Il la fit appeler et la posséda charnellement
Et pour cette raison fit tuer son mari :
Que sa punition fût dure après cela.

II Samuel, **11**, 1-5 :
A l'année nouvelle, au temps où les rois partent en campagne, David envoya Joab, avec ses hommes et tout Israël, pour détruire les Ammonites et assiéger Bobba. David, lui, resta à Jérusalem.
Un soir, David, se leva de son lit et alla se promener sur le toit en terrasse de la maison du roi ; de là, il aperçut une femme qui se baignait ; elle était très belle. David envoya prendre des informations sur cette femme. On lui dit : c'est Bethsabée, fille d'Eliam, femme d'Urie, le Hittite. David envoya des messagers la chercher. Elle se rendit auprès de lui, et il coucha avec elle, alors qu'elle se consacrait pour se purifier de son impureté. Puis elle rentra chez elle. La femme fut enceinte ; elle fit donc dire à David : je suis enceinte.

82 - La rébellion et la mort d'Amnon.

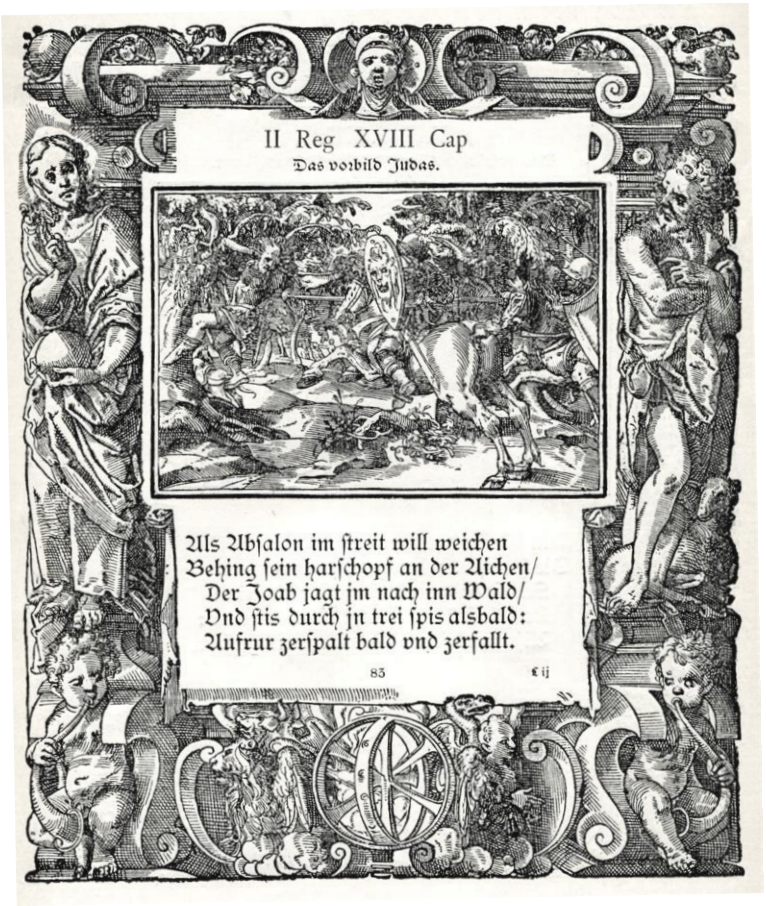


L'infamie du sang sera punie par le sang.
Absalon ordonna à ses serviteurs
Mettez à mort mon frère Amnon,
A cause de cette fois, où contre toute loi,
Il a abusé de la faiblesse de ma sœur :
Celui qui abuse de l'honneur sera aussi couvert d'infamie.

II Samuel, **13**, 28-32 :
Absalon donna cet ordre à ses serviteurs : Regardez, je vous prie. Quand Amnon aura le cœur content, à cause du vin, et que je vous dirai : « Frappez Amnon », alors vous le mettrez à mort. N'ayez pas peur : n'est-ce pas moi qui vous l'ordonne ? Soyez forts et vaillants ! Les serviteurs d'Absalon traitèrent Amnon comme Absalon l'avait ordonné.
Alors tous les fils du roi montèrent chacun sur son mulet et s'enfuirent. Comme ils étaient en chemin, cette nouvelle parvint à David : Absalon a tué tous les fils du roi, et il n'en est pas resté un seul ! Le roi déchira ses vêtements et se coucha par terre ; et tous les gens de sa cour se tenaient là, les vêtements déchirés. Jonadab, fils de Shiméa, frère de David, dit : Ne dis pas, mon seigneur, qu'on a mis à mort les fils du roi. Amnon seul est mort. Cela, Absalon l'avait résolu depuis le jour où Amnon a abusé de sa sœur Tahar.

II Samuel, **13**, 34 :
Absalon prit la fuite.

83 - La pendaison accidentelle d'Absalon.



Annonce de Judas.
Alors qu'Absalon voulait fuir ce conflit
Sa chevelure resta accrochée dans un chêne,
Joab le poursuit dans la forêt
Et le transperce de trois lances :
La révolte vole vite en éclats.

II Samuel, **18**, 9-10 :
Absalon se trouva face à face avec les hommes de David. Absalon était monté sur un mulet. Le mulet pénétra sous la ramure d'un grand térébinthe, et la tête d'Absalon fut prise dans le térébinthe. Il resta suspendu entre ciel et terre, tandis que le mulet qu'il montait poursuivait son chemin. Un homme qui avait vu cela vint dire à Joab : J'ai vu Absalon suspendu à un térébinthe.

II Samuel, **18**, 14-15 :
Joab dit : Je ne perdrai pas mon temps avec toi ! Et il prit trois épieux et les enfonça dans le cœur d'Absalon, qui était encore vivant au milieu du térébinthe. Les dix serviteurs qui portaient les armes de Joab entourèrent Absalon et le mirent à mort.

84 - Une femme fait jeter la tête de Shéba par-dessus la muraille.

Shéba, la tête de la révolte, y perd sa tête.
Une femme, pour venir en aide à la ville
Que Joab avait assiégée fortement,
Proposa de jeter par-dessus la muraille
La tête du rebelle, réfugié à l'intérieur :
Ainsi s'établit l'ignominie de la révolte.

II Samuel**, 20,** 15-22 :
Ils vinrent assiéger Shéba dans Abel-Beth-Maaska, et on éleva contre la ville un remblai ; il s'appuyait au rempart. Tout le peuple qui était avec Joab sapait la muraille pour la faire tomber. Alors une femme sage se mit à crier de la ville : Ecoutez, écoutez, je vous prie, dites à Joab : « Approche jusqu'ici, je veux te parler ». Il s'approcha d'elle ; la femme dit : Est-ce toi, Joab ? Il répondit : C'est moi ! Elle lui dit : Ecoutez mes paroles. Il répondit : J'écoute. Alors elle dit : Autrefois, on avait coutume de dire : « Qu'on interroge Abel ! » Et l'affaire était réglée. Moi, je suis parmi les plus paisibles et les plus sûrs en Israël, et toi tu cherches à faire mourir une ville qui est une mère en Israël. Pourquoi anéantirais-tu le patrimoine du Seigneur ? Joab répondit : Jamais ! Jamais, je n'anéantirai, jamais, je ne ferai périr ! Il ne s'agit pas de cela. Mais un homme de la région montagneuse d'Ephraïm, nommé Shéba, fils de Bikri, a levé la main contre le roi, contre David. Livrez-le, lui seul, et je m'éloignerai de la ville. La femme dit à Joab : Eh bien, sa tête te sera jetée par la muraille !
La femme alla parler à tout le peuple avec sa sagesse ; ils coupèrent la tête de Shéba, fils de Bikri, et la jetèrent à Joab. Alors Joab sonna de la trompe, et ils se dispersèrent loin de la ville, chacun dans ses tentes. Puis Joab revint à Jérusalem, auprès du roi.

Gravure 85 : Le Jugement de Salomon.

La sagesse explore aussi le cœur.
Deux femmes se querellaient pour deux enfants
Aucune ne voulait le mort, toutes deux le vivant,
Salomon ordonna de trancher l'enfant vivant,
Le cœur de la mère se découvrit alors :
Un jugement sage émane évidemment du Seigneur.

I Rois, **3**, 16-28 :
Alors deux prostituées vinrent chez le roi et se présentèrent devant lui. L'une des femmes dit : Pardon, *mon seigneur. Moi et cette femme nous habitons dans la même maison, et j'ai accouché près d'elle dans la maison. Le troisième jour après mon accouchement, cette femme aussi a accouché. Nous étions ensemble, personne d'autre n'était avec nous dans la maison, il n'y avait que nous deux dans la maison. Le fils de cette femme est mort pendant la nuit, parce qu'elle s'était couchée sur lui. Elle s'est levée en pleine nuit, elle a pris mon fils à mes côtés tandis que moi, ta servante, je dormais, et elle l'a couché sur son sein ; et son fils, qui était mort, elle l'a couché sur mon sein. Au matin, je me suis levée pour allaiter mon fils ; mais il était mort. Je l'ai examiné au matin : ce n'était pas mon fils, celui que j'avais mis au monde ! L'autre femme dit :* Pas du tout ! *C'est mon fils qui est vivant, et c'est ton fils qui est mort.*
Mais la première femme répliqua : Pas du tout ! *C'est ton fils qui est mort, et c'est mon fils qui est vivant. C'est ainsi qu'elles parlèrent devant le roi.*

Le roi dit : L'une dit : « C'est ici mon fils, qui est vivant ; c'est ton fils qui est mort ». L'autre dit : « Pas du tout ! C'est ton fils qui est mort, et c'est mon fils qui est vivant. » Le roi dit alors : Allez me chercher une épée ! On apporta l'épée au roi. Le roi dit : Coupez en deux l'enfant vivant, donnez la moitié à l'une et la moitié à l'autre. Alors la femme dont le fils était vivant s'émut pour son fils et dit au roi : Pardon, mon seigneur ! Donnez-lui l'enfant vivant, ne le mettez pas à mort ! Tandis que l'autre disait : Il ne sera ni à moi, ni à toi ; coupez-le ! Alors le roi dit : Donnez-lui l'enfant vivant, ne le mettez pas à mort. C'est elle qui est sa mère. Tout Israël apprit le jugement que le roi avait prononcé ; on craignit le roi, car on avait vu que la sagesse de Dieu était en lui pour agir selon l'équité.

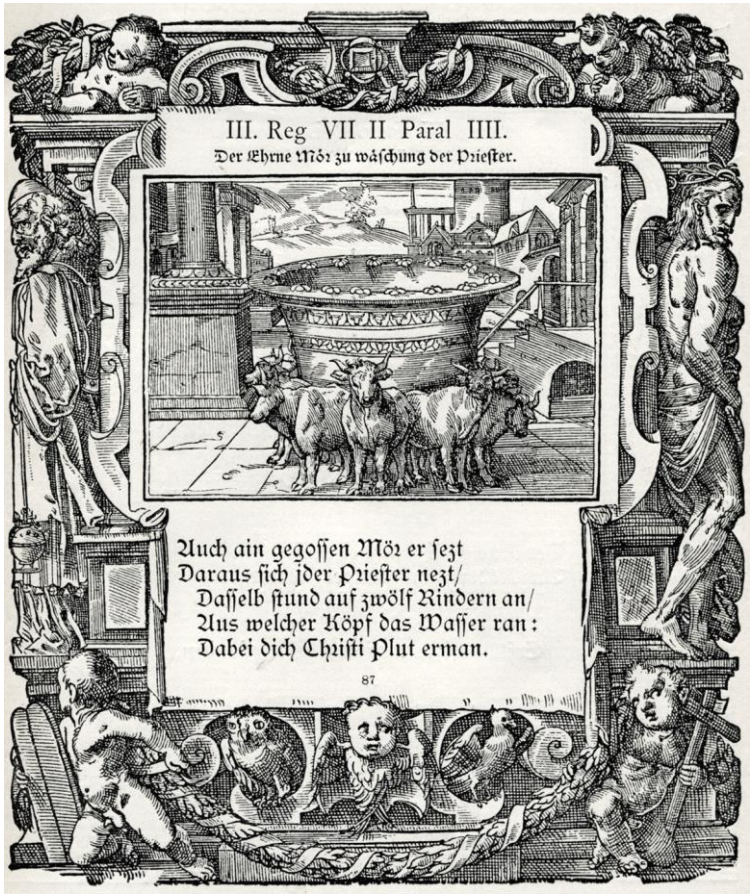
86 - La construction de la maison du roi.

La splendeur de Salomon.
Lorsque Salomon se retrouva en paix,
Il construisit, dans la forêt du Liban,
Près de Jérusalem, un château
Qui était magnifique, étendu, long et grand,
Puis il jouit de la promesse de Dieu.

I Rois, 7, 1-3 :
Quant à sa propre maison, Salomon la bâtit pendant treize ans ; il acheva ainsi toute sa maison. Il bâtit d'abord la maison-de-la-forêt-du-Liban, longue de cent coudées, large de cinquante coudées, et haute de trente coudées, sur quatre rangées de colonnes de cèdre. Il y avait des poutres de cèdre sur les colonnes. Elle était recouverte de cèdre par-dessus les planches qui étaient sur les colonnes, au nombre de quarante-cinq, quinze par rangée.

I Rois**, 7**, 8-12 :
Sa propre maison, celle où il habitait, fut construite de la même manière, dans une autre cour, derrière le vestibule. Salomon fit une maison du même genre que ce vestibule pour la fille du pharaon, qu'il avait prise pour femme. Pour tout cela, on employa de magnifiques pierres de taille, sur mesure, taillées à la scie à l'intérieur comme à l'extérieur, et ce depuis les fondations jusqu'aux corniches, et de l'extérieur jusqu'à la grande cour. Les fondations étaient en pierres magnifiques, en grandes pierres, en pierres de dix coudées et en pierres de huit coudées. Au-dessus, il y avait encore de magnifiques pierres de taille, sur mesure, et du cèdre. La grande cour avait, sur tout son périmètre, trois rangées de pierres de taille et une rangée de poutres de cèdre, comme la cour intérieure de la maison du SEIGNEUR, et comme le vestibule de la Maison.

87 - La Mer de fonte.



La mer d'airain pour les ablutions des prêtres.
Il fabriqua aussi une mer en métal fondu
Pour que chaque prêtre puisse s'en servir,
Celle-ci était posée sur douze bœufs,
De leurs têtes coulait l'eau :
Tout cela afin que le Sang du Christ t'exhorte.

I Rois, **7**, 13-14 :
Le roi Salomon envoya chercher Hiram à Tyr ; c'était le fils d'une veuve de la tribu de Nephtali et d'un père Tyrien, qui travaillait le bronze. Il était rempli de sagesse, d'intelligence et de connaissance pour faire toutes sortes d'ouvrage de bronze. Il arriva auprès du roi Salomon et il fit tous ses ouvrages.

I Rois, **7**, 23-26 :
Il fit la Mer de fonte. Elle avait dix coudées d'un bord à l'autre, une forme entièrement ronde, cinq coudées de hauteur et une circonférence que mesurait un cordeau de trente coudées. Des coloquintes l'entouraient au-dessus de son bord, dix par coudée, faisant tout le tour de la Mer ; les coloquintes, sur deux rangs, étaient fondues avec elle en une seule pièce. Elle était posée sur douze bœufs, trois tournés vers le nord, trois tournés vers l'ouest, trois tournés vers le sud, et trois tournés vers l'est ; la Mer reposait sur eux, et toute la partie postérieure de leur corps était en dedans. Son épaisseur était d'un palme ; et son bord était façonné comme le bord d'une coupe, en fleurs de lis.

88 - Les bases roulantes et les bassins de bronze.

Les cuves d'ablutions sur leurs bases roulantes.
Il fabriqua aussi dix supports adaptés
Pour les installer sur roues dans le Temple
Dessus, étaient posées les cuves d'ablutions
Afin de pouvoir laver les offrandes :
Ce sera accompli et trouvé dans le Christ.

I Rois, **7**, 27-37 :
Il [Hiram] fit les dix bases de bronze. Chaque base avait quatre coudées de longueur, quatre coudées de largeur et trois coudées de hauteur. Voici comment étaient faites ces bases : elles étaient formées de panneaux, ces panneaux étaient pris entre les montants. Sur les panneaux qui étaient pris entre les montants, il y avait des lions, des bœufs, et des keroubim [chérubin] ; sur les montants, au-dessus comme en-dessous des lions et des bœufs, il y avait des torsades qui descendaient.
Chaque base avait quatre roues de bronze avec des essieux de bronze ; aux quatre angles il y avait des renforts ; les renforts étaient de métal fondu, au-dessous de la cuve, et au-delà des torsades. L'ouverture de la cuve, à l'intérieur de son cadre, dépassait d'une coudée vers le haut ; cette ouverture était ronde, comme les ouvrages de ce genre, et elle avait une coudée et demie de largeur ; il y avait aussi des sculptures sur cette ouverture.
Les panneaux n'étaient pas arrondis, mais carrés. Les quatre roues étaient sous les panneaux, et les essieux des roues fixés à la base ; chaque roue avait une coudée et demie de hauteur. Les roues étaient faites avec les roues d'un char. Leurs essieux, leurs jantes, leurs rayons et leurs moyeux, tout était de

métal fondu. Il y avait aux quatre angles de chaque base quatre renforts, d'une seule pièce avec la base. A la partie supérieure de la base il y avait un cercle d'une demi-coudée de hauteur. A la partie supérieure de la base, ses appuis et ses panneaux étaient d'une seule pièce avec elle. Sur les plaques des appuis et sur les panneaux, il grava des keroubim, des lions et des branches de palmier, selon les espaces libres, et des torsades tout autour. C'est ainsi qu'il fit les dix bases : même métal fondu, même mesure et même forme pour toutes.

89 - La prière de Salomon au Temple.

La prière de Salomon lors de la consécration du Temple.
Lorsque le Temple fut construit,
Salomon remercia Dieu avec cœur,
Il pria tous ceux qui l'écoutaient
De se diriger vers ce Temple,
D'espérer le Messie et l'honorer :
Le Père entend ceux qui écoutent le Fils.

I Rois, **8**, 22-23 :

Salomon se tint debout devant l'autel du Seigneur, en face de toute l'assemblée d'Israël. Il tendit les mains vers le ciel et dit : Seigneur YHWH, Dieu d'Israël, il n'y a pas de dieu semblable à toi, ni dans le ciel, en haut, ni sur la terre, en bas : Tu gardes l'alliance et la fidélité envers tes serviteurs qui marchent devant toi de tout leur cœur.

I Rois, **8**, 54 :

Lorsque Salomon eut achevé d'adresser au SEIGNEUR toute cette prière, cette supplication, il se leva de devant l'autel du SEIGNEUR, où il était agenouillé, les mains tendues vers le ciel.

I Rois, **8**, 62 :

Le roi et tout Israël avec lui offrirent des sacrifices devant le SEIGNEUR. Salomon offrit un sacrifice de paix.

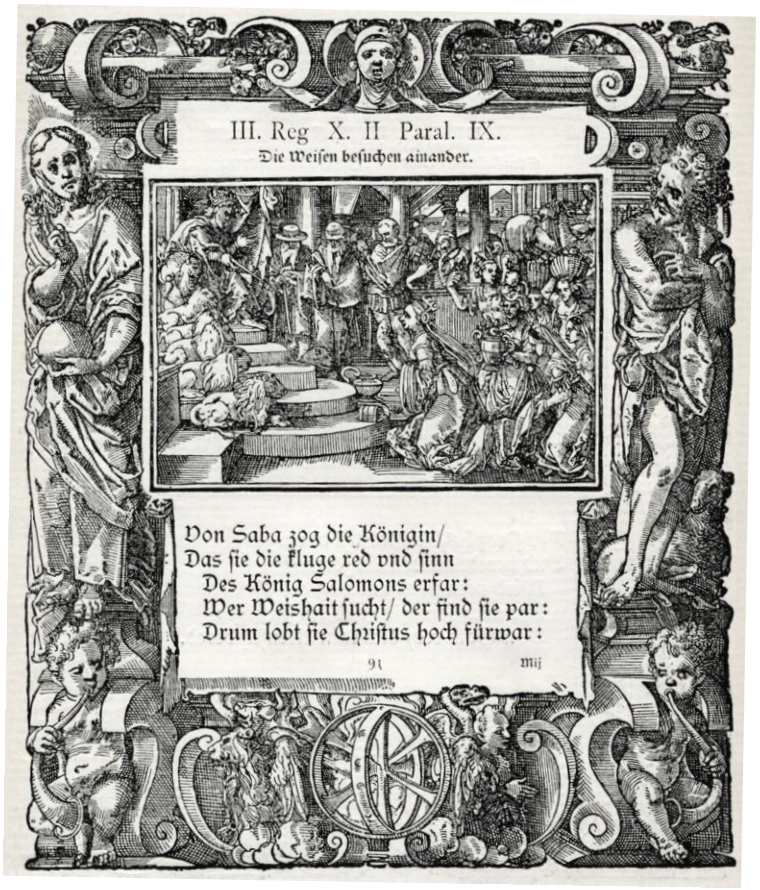
90 - Le trône aux lions de Salomon.

Le juge le plus sage sur le trône le plus beau.
Le roi Salomon fit fabriquer
Un trône royal en ivoire
Et de chaque côté sur les marches
Se tenaient accolés douze lions :
Car rendre la justice est un plaisir du roi.

I Rois, **10**, 18-20 :
Le roi fit un grand trône d'ivoire et le couvrit d'or fin. Ce trône avait six marches et la partie supérieure en était arrondie par-derrière ; il y avait des bras de chaque côté du siège, deux lions debout à côté des bras, et douze lions debout sur les six marches de part et d'autre. Il ne s'est rien fait de pareil pour aucun royaume.

I Rois, **10**, 23-25 :
Le roi Salomon fut plus grand que tous les rois de la terre par sa richesse et par sa sagesse. Toute la terre recherchait Salomon pour entendre la sagesse que Dieu avait mise en son cœur. Chacun apportait son présent, des objets d'argent et des objets d'or, des vêtements, des armes, des essences odoriférantes, des chevaux et des mulets. Il en était ainsi chaque année.

91 - La visite de la reine de Saba.



Les sages se rencontrent.
La reine vint de Saba,
Celle-ci avait pris connaissance
Des paroles sages du roi Salomon :
Celui qui cherche la sagesse la trouve :
C'est pourquoi, en vérité, elle loue le Christ.

I Rois, **10**, 1-6 :
La reine de Saba entendit parler de la réputation de Salomon par le nom du SEIGNEUR, et elle vint le mettre à l'épreuve par des énigmes. Elle arriva à Jérusalem avec une suite importante, des chameaux portant des essences odoriférantes, de l'or en très grande quantité et des pierres précieuses. Elle vint trouver Salomon et lui dit ce qu'elle avait sur le cœur. Salomon lui expliqua tout ce qu'elle demandait ; il n'y avait rien de caché que le roi ne pût lui expliquer.
La reine de Saba vit toute la sagesse de Salomon, la maison qu'il avait bâtie, les mets de sa table, l'habitation des gens de sa cour, la fonction de ses auxiliaires et leurs vêtements, ses échansons et les holocaustes qu'il offrait dans la maison du SEIGNEUR : elle en eut le souffle coupé. Elle dit alors au roi : c'est donc vrai, ce que j'ai appris dans mon pays au sujet de tes paroles et de ta sagesse. Je n'y croyais pas avant d'être venue et de l'avoir vu de mes yeux.

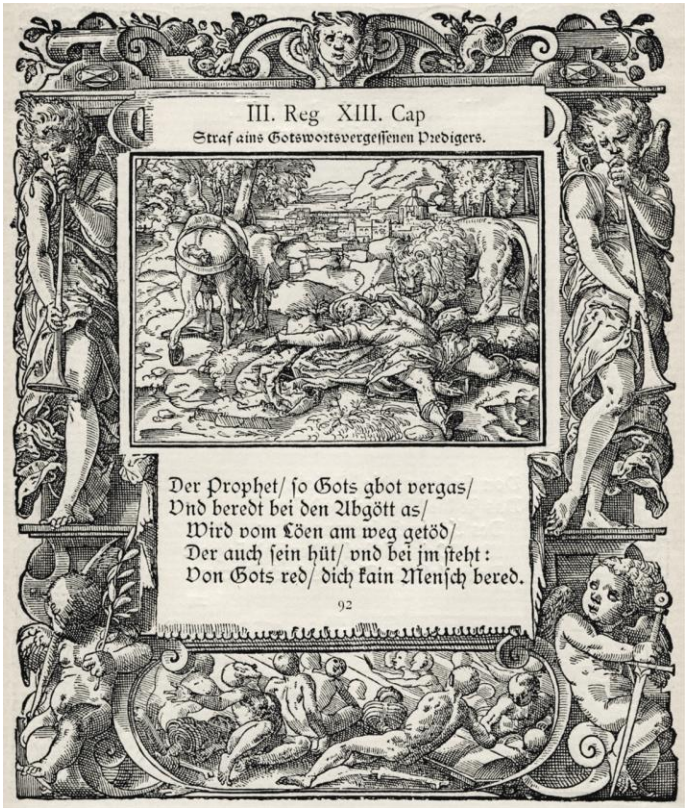
I Rois, **10**, 10 **:**

Elle donna au roi cent vingt talents d'or, une très grande quantité d'essences odoriférantes et de pierres précieuses. Il n'arriva plus autant d'essences odoriférantes que celles que la reine de Saba donna au roi Salomon.

I Rois, **10**, 13 **:**

Le roi Salomon donna à la reine de Saba tout ce qu'elle souhaita demander, et il lui fit bien d'autres présents, comme seul pouvait en faire le roi Salomon. Puis elle s'en retourna dans son pays, elle et les gens de sa cour.

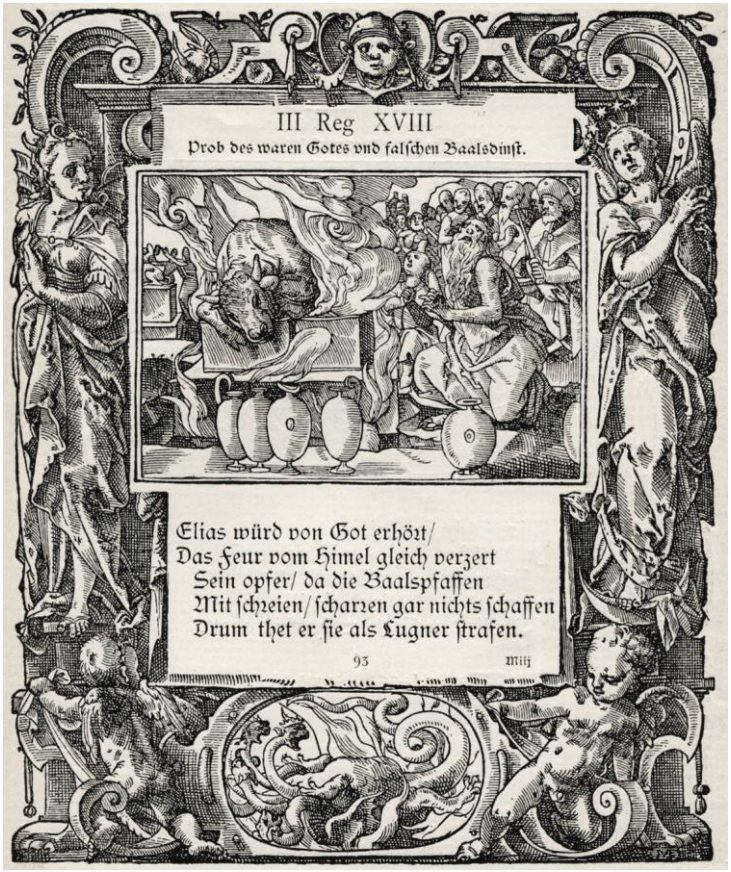
92 - La mort de l'homme de Dieu.



Punition pour le prophète qui a oublié la Parole de Dieu.
Le prophète, qui a oublié les commandements de Dieu,
Et s'entretenait avec les païens,
Fut tué par un lion, au bord du chemin,
Celui-ci le garda en restant près de lui :
Aucun homme ne doit discuter la Parole de Dieu.

I Rois, **13**, 20-28 :
Comme ils étaient assis à table, la parole du SEIGNEUR parvint au prophète qui l'avait ramené, et il cria vers l'homme de Dieu qui était venu de Juda : Ainsi parle le SEIGNEUR : Parce que tu as été rebelle aux ordres du SEIGNEUR et que tu n'as pas observé le commandement que le SEIGNEUR, ton Dieu, t'avait donné, parce que tu es revenu et que tu as mangé et bu au lieu dont il t'avait dit : « Tu n'y mangeras rien, et tu n'y boiras rien », ton cadavre n'entrera pas dans le tombeau de tes pères.
Après qu'il eut mangé et bu, il sella l'âne pour le prophète qu'il avait ramené, et celui-ci s'en alla ; en chemin, il rencontra un lion qui le tua. Son cadavre fut jeté sur le chemin : l'âne se tenait à côté de lui, et le lion aussi se tenait à côté du cadavre. Des passants virent le cadavre jeté sur le chemin, et le lion aussi qui se tenait à côté du cadavre ; ils en parlèrent à leur arrivée dans la ville où habitait le vieux prophète. Quand le prophète qui l'avait ramené du chemin l'apprit, il dit : C'est l'homme de Dieu qui a été rebelle aux ordres du SEIGNEUR ; le SEIGNEUR l'a livré au lion qui l'a tué en lui broyant les os, selon la parole que le SEIGNEUR lui avait dite. Il partit et trouva le cadavre jeté sur le chemin, ainsi que l'âne et le lion qui se tenaient à côté du cadavre. Le lion n'avait pas dévoré le cadavre et n'avait pas broyé les os de l'âne.

93 - L'holocauste d'Elie sur le Mont Carmel.



L'épreuve du vrai Dieu et du faux service de Baal.
Elie fut entendu par Dieu,
Le feu du ciel détruisit immédiatement
Son offrande, alors que les prêtres de Baal
Par leurs cris, n'obtinrent aucun résultat
C'est pourquoi ils furent châtiés comme menteurs.

I Rois, **18**, 22-24 :
Elie dit au peuple : Je suis resté moi seul prophète du SEIGNEUR (YHWH), et il y a quatre cent cinquante prophètes de Baal. Que l'on nous donne deux taureaux ; qu'ils se choisissent un taureau, qu'ils le découpent et qu'ils le mettent sur le bois, sans y mettre le feu ; quant à moi, je préparerai l'autre taureau, et je le placerai sur le bois, sans y mettre le feu. Vous invoquerez le nom de votre dieu, et moi j'invoquerai le nom du SEIGNEUR (YHWH). Le dieu qui répondra par le feu, c'est celui-là qui sera Dieu.

I Rois, **18**, 30-38 :
Elie dit alors à tout le peuple : Approchez-vous de moi ! Tout le peuple s'approcha de lui. Alors Elie se mit à restaurer l'autel du SEIGNEUR (YHWH) qui avait été rasé. Elie prit douze pierres, d'après le nombre des tribus des fils de Jacob, à qui la parole du SEIGNEUR était parvenue en ces termes : « Ton nom sera Israël » ; il bâtit avec ces pierres un autel au nom du SEIGNEUR. Il fit autour de l'autel un fossé de la capacité de deux séas de semence. Il disposa le bois, découpa le taureau et le mit sur le bois. Puis il dit : Remplissez d'eau quatre cruches et versez-les sur l'holocauste et sur le bois.

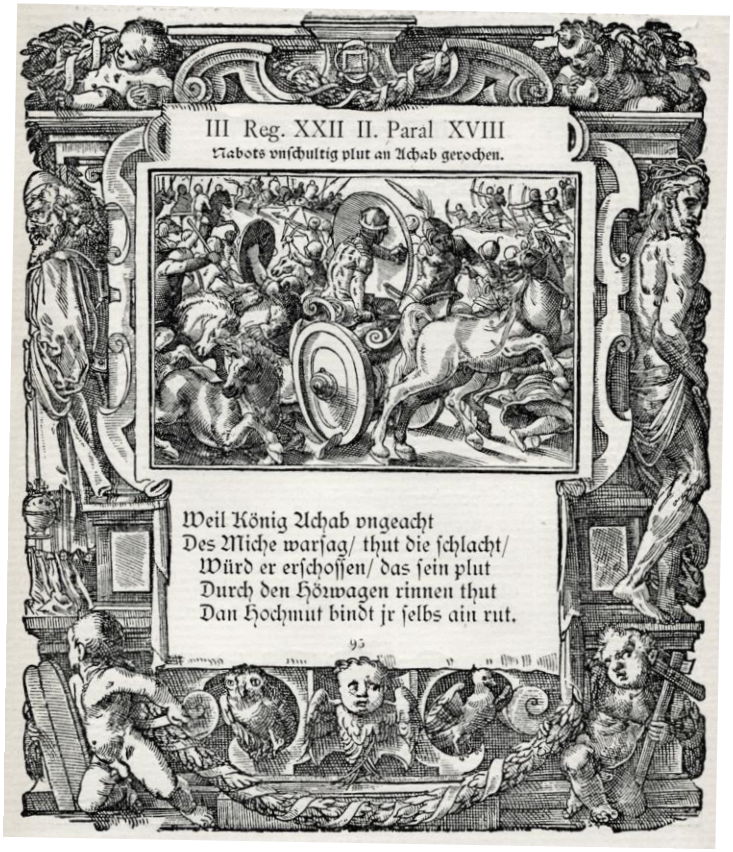
Il dit : Faites-le une deuxième fois. Ils le firent une deuxième fois. Il dit : Faites-le une troisième fois. Ils le firent une troisième fois. L'eau coula autour de l'autel ; on remplit aussi d'eau le fossé.
Au moment de la présentation de l'offrande, Elie, le prophète, s'avança et dit : SEIGNEUR (YHWH), Dieu d'Abraham, d'Isaac et d'Israël, que l'on sache aujourd'hui que c'est toi qui es Dieu en Israël, que je suis ton serviteur, et que c'est par ta parole que j'ai fait tout cela ! Réponds-moi, SEIGNEUR, réponds-moi afin que le peuple sache que c'est toi, SEIGNEUR, qui es Dieu, et que c'est toi qui ramènes leur cœur ! Alors le feu du SEIGNEUR tomba ; il dévora l'holocauste, le bois, les pierres et la terre, et il assécha l'eau qui était dans le fossé.

94 : Elie est nourri par un ange dans le désert.

L'image du réconfort pour les persécutés.
Elie s'enfuit loin de Jézabel,
Dans le désert, et souhaite de toute son âme
Mourir, mais le messager de Dieu
Lui apporte le pain et une cruche d'eau :
Dieu n'abandonne jamais celui qui agit selon ses commandements.

I Rois, **19**, 3-8 :
Elie s'en alla pour sauver sa vie. Il arriva à Bersabée, qui appartenait à Juda, et il laissa là son serviteur. Quant à lui, il alla dans le désert, à une journée de marche ; il s'assit sous un genêt et demanda la mort en disant : Cela suffit ! Maintenant, SEIGNEUR, prends ma vie, car je ne suis pas meilleur que mes pères. Il se coucha et s'endormit sous un genêt.
Soudain un messager le toucha et lui dit : Lève-toi, mange ! Il regarda : il y avait à côté de lui une galette cuite sur des pierres chaudes et une cruche d'eau. Il mangea et but, puis se recoucha. Le messager du SEIGNEUR vint une seconde fois, le toucha et dit : Lève-toi, mange, car le chemin serait trop long pour toi. Il se leva, mangea et but ; avec la force que lui donna cette nourriture, il marcha quarante jours et quarante nuits jusqu'à la montagne de Dieu, l'Horeb.

95 - Mort d'Achab à Ramoth de Gallad.



Le sang innocent de Nabot retombe sur Achab.
Parce que le roi Achab avait ignoré
La prophétie de Michée, durant la bataille
Il fut frappé, au point que son sang
S'écoula à travers son char
Car l'orgueil s'attache lui-même à sa férule.

I Rois, **22**, 29-37 :
Le roi d'Israël et Josaphat, roi de Juda, attaquèrent Ramoth de Galaad. Le roi d'Israël dit à Josaphat qu'il se déguiserait pour aller au combat : « Toi, dit-il, revêts-toi de tes habits royaux ! » Ainsi le roi d'Israël se déguisa, et il alla au combat. Le roi d'Aram avait donné cet ordre aux trente-deux chefs de ses chars : Vous n'attaquerez personne d'autre que le roi d'Israël. Quand les chefs des chars aperçurent Josaphat, ils dirent : C'est certainement le roi d'Israël. Ils se dirigèrent vers lui pour l'attaquer. Mais Josaphat appela au secours. Les chefs des chars, voyant que ce n'était pas le roi d'Israël, s'éloignèrent de lui.
Alors un homme tira au hasard avec son arc et frappa le roi d'Israël [Achab] au défaut de la cuirasse. Le roi dit au conducteur de son char : tourne bride et fais-moi sortir du champ de bataille, car je suis blessé. Le combat fut si violent ce jour-là que le roi dut être maintenu debout sur son char, en face des Araméens ; il mourut le soir même. Le sang de sa blessure coula à l'intérieur du char. Au coucher du soleil, ce cri se répandit dans le camp : Chacun à sa ville, chacun dans son pays ! Ainsi mourut le roi qui fut ramené à Samarie ; et on ensevelit le roi à Samarie.

96 - La dérision d'Elisée par les enfants dévorés par deux ours.

Des ours châtient les enfants insolents.
Un groupe d'enfants se moquent d'Elisée,
Et crient : Tête chauve, monte jusqu'ici.
Il les maudit tant au nom du Seigneur,
Que deux ours se précipitèrent pour les déchirer :
Il ne faut pas se moquer des serviteurs de Dieu
Car ils sont dans le cœur du Seigneur.

II Rois, **2**, 19-25 :
Les hommes de la ville [Jéricho] dirent à Elisée : la ville est agréable à habiter, comme tu le vois, mon seigneur : mais l'eau est mauvaise, et la terre provoque de fausses couches. Il dit : Apportez-moi un plat neuf, et mettez-y du sel. Ils le lui apportèrent. Il sortit vers la source de l'eau, y jeta du sel et dit : Ainsi parle le Seigneur : J'ai assaini cette eau ; Elle ne causera plus ni mort ni fausse couche. L'eau fut assainie, jusqu'à ce jour, selon la parole qu'Elisée avait prononcée.
De là, Elisée monta à Beth-El ; comme il montait par le chemin, des gamins sortirent de la ville pour se moquer de lui, en disant : Monte, chauve ! Monte, chauve ! Il se retourna, les vit et les maudit au nom du SEIGNEUR. Alors deux ourses sortirent de la forêt et mirent en pièces quarante-deux de ces enfants. De là, il se rendit au mont Carmel ; de là il revint à Samarie.

97 - La fin du règne de Samarie – fin de la famine.

Le païen ne le vivra ni n'en profitera.
Elisée annonce une grande abondance
Ce que le chef des païens ignora,
C'est pourquoi il fut piétiné sous la porte,
Lorsqu'il apprit la réalité :
L'incrédulité mène à la perte, la foi mène vers le haut.

II Rois, **7**, 17-20 :
Le peuple sortit et pilla le camp des Araméens. C'est alors que l'on eut un séa de fleur de farine pour un sicle et deux séas d'orge pour un sicle, selon la parole du SEIGNEUR.
Le roi avait affecté à la garde de la porte l'écuyer sur la main duquel il s'appuyait ; celui-ci fut piétiné par le peuple qui se pressait à la porte, et il mourut, selon la parole qu'avait prononcé l'homme de Dieu quand le roi était descendu vers lui.
L'homme de Dieu avait dit alors au roi : on aura deux séas d'orge pour un sicle et un séa de fleur de farine pour un sicle, demain, à cette heure-ci, à la porte de Samarie. Or l'écuyer avait répondu à l'homme de Dieu : Certes, le SEIGNEUR fait des fenêtres au ciel, mais pareille chose pourrait-elle se produire ? Alors Elisée avait répliqué : Tu le verras de tes yeux, mais tu n'en mangeras pas. C'est en effet ce qui lui arriva : il fut piétiné par le peuple qui se pressait à la porte, et il mourut.

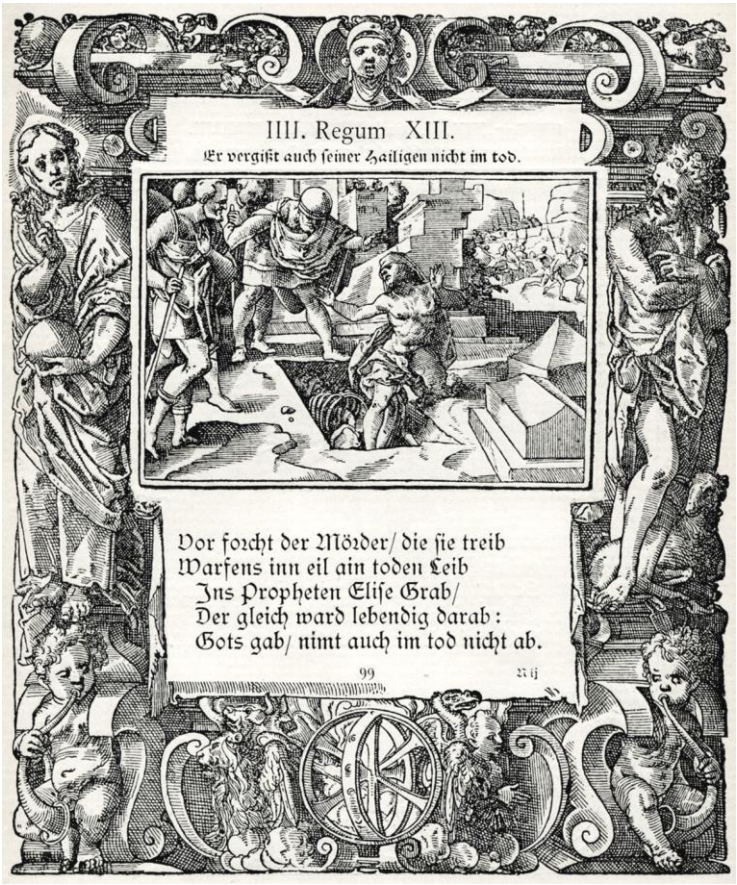
98 - La défénestration de Jézabel.

L'atrocité de la tyranne est châtiée atrocement.
La grande criminelle Jézabel
Fut, ainsi que l'avait annoncé Elie,
Précipitée par la fenêtre sur ordre du roi,
Et dévorée rapidement par les chiens ;
Les chiens de sang, les chiens de l'enfer.

II Rois, **9**, 30-37 :
Jéhu rentra dans Yizréel. Jézabel, l'ayant appris, mit du fard à ses yeux, arrangea sa coiffure et regarda par la fenêtre. Comme Jéhu arrivait à la porte, elle dit : Tu vas bien, Zimri, toi qui as assassiné ton seigneur ? Il leva le visage vers la fenêtre et dit : Qui est avec moi ? Qui ? Deux ou trois eunuques regardèrent d'en haut vers lui. Il dit : Jetez-la dehors ! Ils la jetèrent dehors : le mur et les chevaux furent aspergés de son sang. Jéhu la foula aux pieds ; puis, il entra, mangea et but ; après quoi, il dit : Occupez-vous de cette maudite, je vous prie, et ensevelissez-là : elle est fille de roi.

Ils allèrent l'ensevelir, mais ils ne trouvèrent d'elle que le crâne, les pieds et les mains. Ils revinrent rapporter à Jéhu ce qu'ils avaient vu ; celui-ci dit : C'est la parole que le SEIGNEUR a prononcé par l'intermédiaire d'Elie le Tishbite, son serviteur : « les chiens mangeront la chair de Jézabel dans la parcelle de Jizréel ». Le cadavre de Jézabel deviendra comme du fumier dans les champs, dans la parcelle de Jizréel, de sorte qu'on ne pourra plus dire : c'est Jézabel.

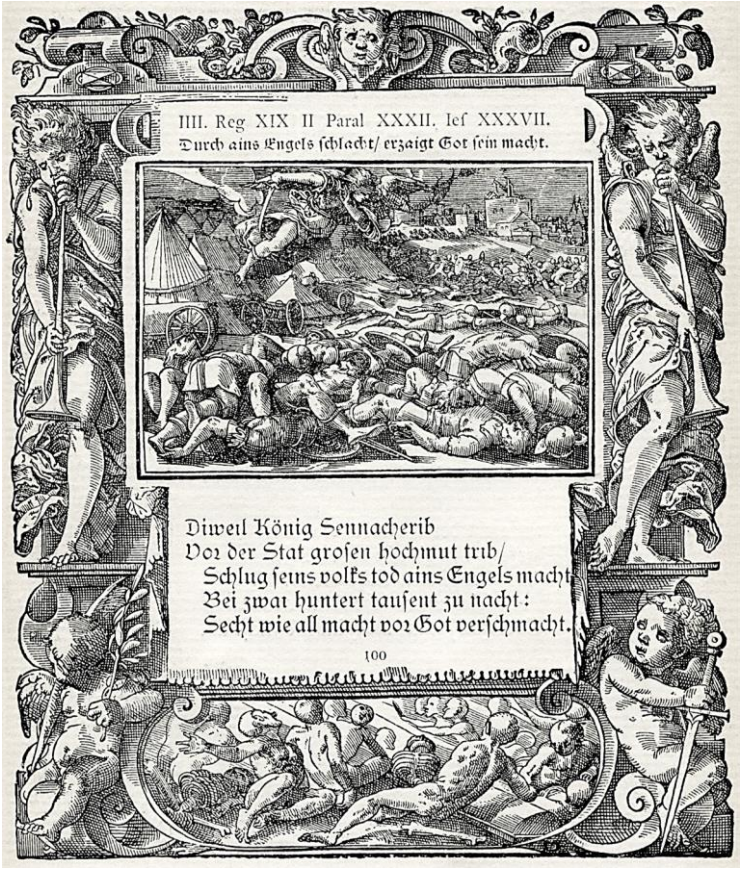
99 - Le miracle du mort ressuscité au contact du cadavre d'Elisée.



Il n'oublie pas ses saints même dans la mort.
Par crainte des tueurs qui les poursuivaient
Ils jettent en hâte le corps d'un homme mort
Dans le tombeau du prophète Elisée,
Il reprit vie immédiatement :
Le bienfait de Dieu ne cesse pas avec la mort.

II Rois, **13**, 20-21 :
Elisée mourut, et on l'ensevelit.
L'année suivante, des troupes de Moabites pénétrèrent dans le pays. On était en train d'ensevelir un homme quand on vit une de ces troupes. On jeta l'homme dans le tombeau d'Elisée ; l'homme alla toucher les ossements d'Elisée, il reprit vie et se leva.

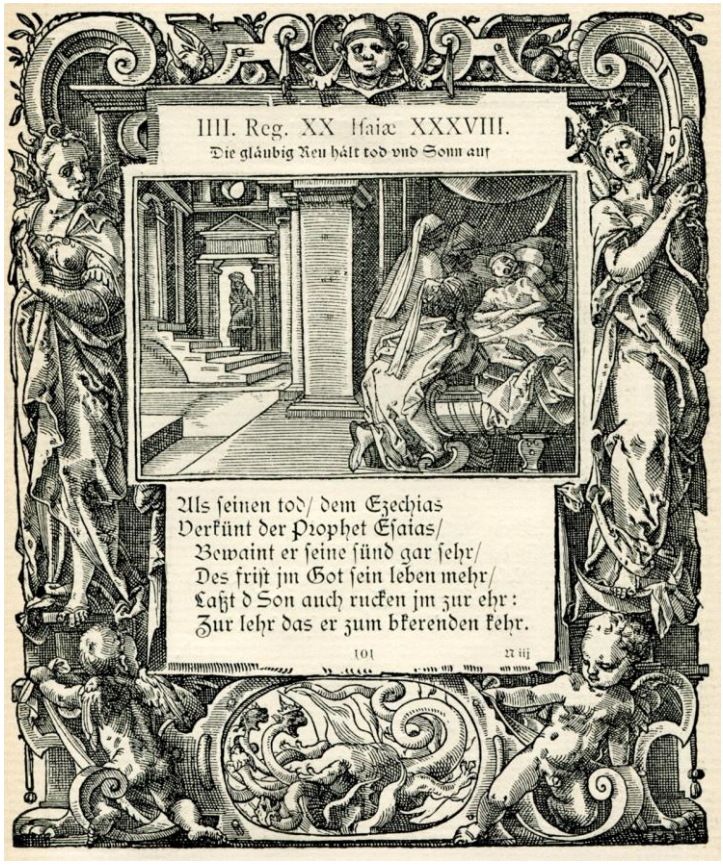
100 - L'ange tue les Assyriens lors du siège de Jérusalem par le roi Sennachérib.



C'est par le combat d'un ange que Dieu démontre sa puissance.
Parce que le roi Sennacherib
Assiégeait la ville avec grand orgueil que
La puissance d'un ange extermina son peuple
Près de deux cent mille, jusqu'à la nuit :
Vois comment toute puissance se consume devant Dieu.

II Rois, **19**, 32- 38 :
A cause de cela, ainsi parle le SEIGNEUR au sujet du roi d'Assyrie : Il n'entrera pas dans cette ville, il n'y tirera pas de flèche, il ne lui opposera pas de bouclier et il n'élèvera pas de remblai contre elle. Il s'en retournera par le chemin par lequel il sera venu, et il n'entrera pas dans cette ville – déclaration du SEIGNEUR. Je protégerai cette ville pour la sauver, à cause de moi et à cause de David, mon serviteur.
Cette nuit-là, le messager du SEIGNEUR sortit et abattit dans le camp des Assyriens cent-quatre-vingt-cinq-mille hommes ; quand on se leva, de bon matin, c'étaient tous des cadavres, des morts. Alors Sennachérib, roi d'Assyrie, s'en retourna habiter à Ninive. Alors qu'il était prosterné dans la maison de Nisrok, son dieu, Adrammélek et Sarètser le tuèrent d'un coup d'épée et s'enfuirent au pays d'Ararat. Son fils Assarhaddon devint roi à sa place.

101 – Maladie et guérision d'Ezéchias.



La contrition du croyant écarte la mort et le soleil.
Lorsque le prophète Isaïe
Annonça à Ezéchias sa mort prochaine
Celui-ci regretta amèrement ses péchés,
Aussi Dieu recula l'échéance de sa vie,
Fit également reculer le soleil en sa faveur ;
Il nous enseigne qu'il va vers celui qui s'est repenti.

II Rois, **20**, 1-11 :
En ces jours-là, Ezéchias fut atteint d'une maladie mortelle. Esaïe, fils d'Amots, le prophète, vint le trouver et lui dit : Ainsi parle le SEIGNEUR : Donne tes ordres à ta maison, car tu vas mourir ; tu ne vivras plus. Ezéchias tourna le visage vers le mur et pria le SEIGNEUR en disant : S'il te plait, SEIGNEUR, souviens-toi, je t'en prie, que j'ai marché devant toi avec loyauté et d'un cœur entier, et que j'ai fait ce qui te plait. Et Ezéchias se mit à pleurer abondamment. Esaïe n'était pas encore sorti de la cour centrale lorsque la parole du SEIGNEUR lui parvint : Retourne dire à Ezéchias, chef de mon peuple : Ainsi parle le SEIGNEUR, le Dieu de David, ton père : J'ai entendu ta prière, j'ai vu tes larmes. Je te guéris ; le troisième jour, tu monteras à la maison du SEIGNEUR. J'ajouterai quinze années à ta vie. Je te délivrerai, ainsi que cette ville, de la main du roi d'Assyrie ; je protègerai cette ville, à cause de moi et à cause de David, mon serviteur.

Esaïe dit : Prenez un gâteau de figues sèches. On le prit et on le plaça sur l'ulcère, et Ezéchias resta en vie.
Ezéchias avait dit à Esaïe : Quel est le signe que le SEIGNEUR me guérira et que je montrerai le troisième jour à la maison du SEIGNEUR ? Alors Esaïe dit : Voici quel sera pour toi, de la part du SEIGNEUR, le signe que le SEIGNEUR fera ce qu'il dit. L'ombre doit-elle avancer de dix degrés ou reculer de dix degrés ? Ezéchias répondit ; Il est normal que l'ombre avance de dix degrés. Qu'elle revienne plutôt de dix degrés ! Alors Esaïe, le prophète, invoqua le SEIGNEUR, qui fit revenir l'ombre de dix degrés sur les degrés d'Achaz où elle était descendue.

102 – Lecture de la Loi : Josias renouvelle l'alliance avec Dieu.

Josias accomplit ce qui plaît à Dieu.
Le roi Josias retrouva la Loi,
Il la fit lire aussitôt au peuple
Comme le plus grand trésor, et prononça le serment
D'exclure tout abus dans l'heure
C'est dans la Parole de Dieu que se trouve le fondement de son service.

II Rois, **23**, 1-3 :
Le roi [Josias] envoya des émissaires pour qu'ils rassemblent auprès de lui tous les anciens de Juda et de Jérusalem. Puis le roi monta à la maison du SEIGNEUR, avec tous les hommes de Juda et tous les habitants de Jérusalem, les prêtres, les prophètes et tout le peuple, du plus petit au plus grand. Il leur lut toutes les paroles du livre de l'alliance qu'on avait trouvé dans la maison du SEIGNEUR. Le roi se tenait sur l'estrade et, devant le SEIGNEUR, il conclut l'Alliance en s'engageant à suivre le SEIGNEUR et à observer ses commandements, ses préceptes et ses prescriptions de tout son cœur et de toute son âme, afin de réaliser les paroles de cette alliance, écrites dans ce livre ; et tout le peuple adhéra à l'alliance.

103 – Le sac de Jérusalem et la déportation à Babylone.

Annonce de la dernière destruction de Jérusalem.
Le parti du roi de Babylone l'emporta
Et fit prisonnier Sédéchias,
L'aveugla, tua devant lui ses fils,
Et mena le peuple en captivité à Babylone :
Celui-ci y resta prisonnier durant soixante-dix ans.
Vois ce qu'amène le mépris de Dieu.

II Rois, **25**, 1-10 :
La neuvième année de son règne, le dixième jour du dixième mois, Nabuchodonosor, roi de Babylone, attaqua Jérusalem avec toute son armée ; il dressa son camp contre elle, et ils bâtirent contre elle un terrassement, tout autour. La ville fut en état de siège jusqu'à la onzième année du roi Sédécias. Le neuvième jour du mois, comme la famine était forte dans la ville et qu'il n'y avait plus de pain pour le peuple du pays, une brèche fut ouverte dans la ville. Tous les hommes de guerre prirent, de nuit, le chemin de la porte entre les deux murailles, près du Jardin du Roi, tandis que les Chaldéens encerclaient la ville. Il prit le chemin de la plaine aride.

Mais l'armée des Chaldéens poursuivit le roi et le rattrapa dans la dépression de Jéricho, et toute son armée se dispersa loin de lui. Ils prirent le roi et le firent monter à Ribba, devant le roi de Babylone ; là, on prononça contre lui un jugement. On égorgea les fils de Sédécias sous ses yeux ; puis le roi de Babylone fit crever les yeux de Sédécias, il le fit attacher avec des entraves de bronze et l'emmena à Babylone.

Le septième jour du cinquième mois – c'était la dix-neuvième année du règne de Nabuchodonosor, roi de Babylone – Nebouzaradân, chef des gardes, officier du roi de Babylone, vint à Jérusalem. Il brûla la maison du SEIGNEUR, la maison du roi et toutes les maisons de Jérusalem ; il mit le feu à toutes les grandes maisons. Toute l'armée des Chaldéens, qui était avec le chef des gardes, démolit les murailles qui entouraient Jérusalem.

104 – Les fonctions de chantre au Temple.

Les fonctions des chantres au Temple.
David, après les prescriptions aux Lévites,
Fixa également la désignation, au Temple,
Des chantres, poètes et musiciens,
De vingt-quatre lignées en tout temps ;
Que toute joie soit disposée à la louange de Dieu.

I Chroniques, **25**, 1 :
David et les fonctionnaires séparèrent pour le service les fils d'Asaph, de Héman et de Yedoutoun qui parlaient en prophètes avec des lyres, des luths et des cymbales. Voici le nombre de ceux qui avaient des fonctions à remplir.
Pour les fils d'Asaph ; Zakkour, Joseph, Netania et Asarééla, fils d'Asaph, sous la direction d'Asaph, qui parlait en prophète, sous la direction du roi. Pour Yedoutoun, les fils de Yedoutoun : Guedalia, Tseri, Esaïe, Hashabia, Mattitia, six, sous la direction de leur père Yedoutoun, qui parlait en prophète avec la lyre pour célébrer et louer le SEIGNEUR. Pour Hémân, les fils de Hémân : Bouqqiya, Mattania, Ouzziel, Shebouel, Yerimoth, Hanania, Hanani, Ekiata, Guiddalti, Romanti-Ezer, Yoshbeqasha, Malloti, Hotir, Mahazioth. Tous ceux-là sont les fils de Hémân, qui était le visionnaire du roi pour les affaires de Dieu, afin d'élever la corne ; Dieu avait donné à Hémân quatorze fils et trois filles. Tous ceux-là étaient sous la direction de leur père pour le chant de la maison du SEIGNEUR, avec des cymbales, des luths et des lyres pour le service de la maison de Dieu.
Asaph, Yedoutoun et Hémân étaient sous la direction du roi. Ils étaient au nombre de 288, avec leurs frères experts en ce qui concerne le chant pour le SEIGNEUR, tous instructeurs. Ils tirèrent au sort pour leurs postes, petits et grands, instructeurs et disciples.

105 - Clémence de Cyrus, fin de l'exil et reconstruction du temple de Jérusalem.

Annonce du salut divin par le Christ.
Le roi Cyrus, selon le destin fixé par Dieu,
Libère les Juifs de leur prison de Babylone,
Il autorise la reconstruction du Temple,
Et leur en fit même découvrir la maquette :
Ainsi, Dieu peut faire confiance à l'autorité.

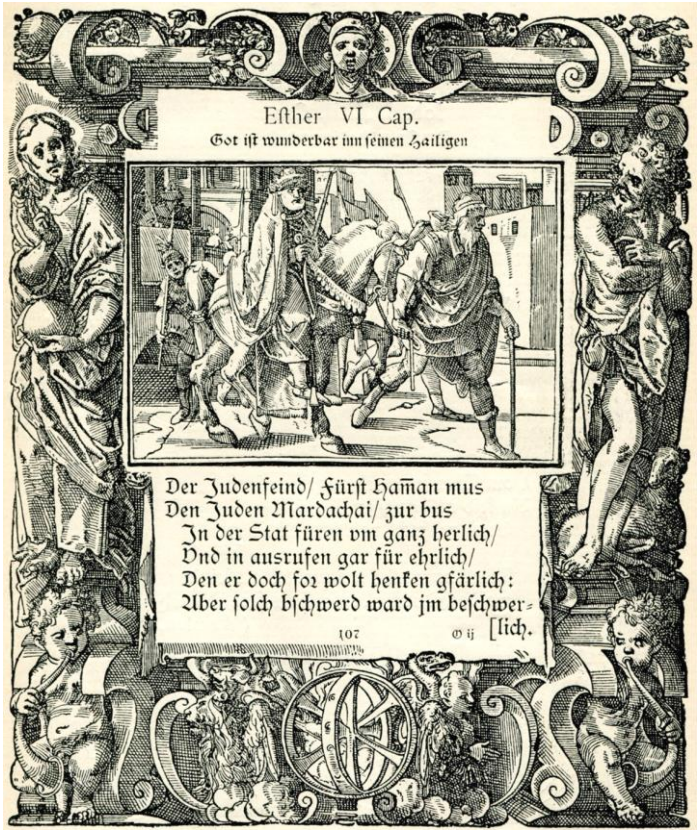
Esdras, **6**, 1-5 :
Alors le roi Darius donna ordre de faire des recherches dans la bibliothèque où l'on déposait les archives, à Babylone.
Et on trouva à Echatane, la citadelle, dans la province de Médic, un rouleau sur lequel était écrit le mémoire suivant : « La première année du roi Cyrus, le roi Cyrus a donné cet ordre : Maison de Dieu à Jérusalem – que la maison soit rebâtie, pour être un lieu où l'on offre des sacrifices, et qu'elle ait de solides fondations. Elle aura soixante coudées de hauteur, soixante coudées de largeur, trois rangées de pierres de taille et une rangée de bois neuf. Les frais seront payés par la maison du roi. De plus, les objets d'or et d'argent de la maison de Dieu que Nabuchodonosor a enlevés du temple de Jérusalem et emportés à Babylone seront rendus, rapportés au temple de Jérusalem, à la place où ils étaient, et déposés dans la maison de Dieu. »

106 – La prière d'Esther à Assuérus.

Exemple du passage de la plus grande humilité au plus grand honneur.
Esther s'approcha du roi,
Et le supplia en faveur du peuple de sa foi,
Celui qu'on voulait détruire partout,
C'est pourquoi Aman périt sur le gibet :
L'enrôlement des méchants mène au châtiment.

Esther, **5**, 1- 4 :
Quand le troisième jour fut arrivé, Esther revêtit les vêtements royaux et se présenta dans la cour intérieure de la maison du roi, face à la maison du roi. Le roi était assis sur son trône royal dans la maison royale, face à l'entrée de la maison.
Au moment même où le roi vit la reine Esther debout dans la cour, elle eut grâce à ses yeux. Le roi tendit à Esther le sceptre d'or qu'il avait en main. Esther s'approcha et toucha la pointe du sceptre.
Le roi lui dit : Qu'as-tu, reine Esther ? Quelle est ta requête ? Jusqu'à la moitié du royaume, elle te sera accordée !

107 – Le triomphe de Mardochée.



Dieu est miraculeux pour ses saints.
L'ennemi des Juifs, le prince Aman, est forcé pour sa peine
De mener le Juif Mardochée
Avec splendeur à travers la ville
Et de l'annoncer avec honneur
Alors qu'il voulait le faire pendre :
Mais une telle peine fut pour lui pénible.

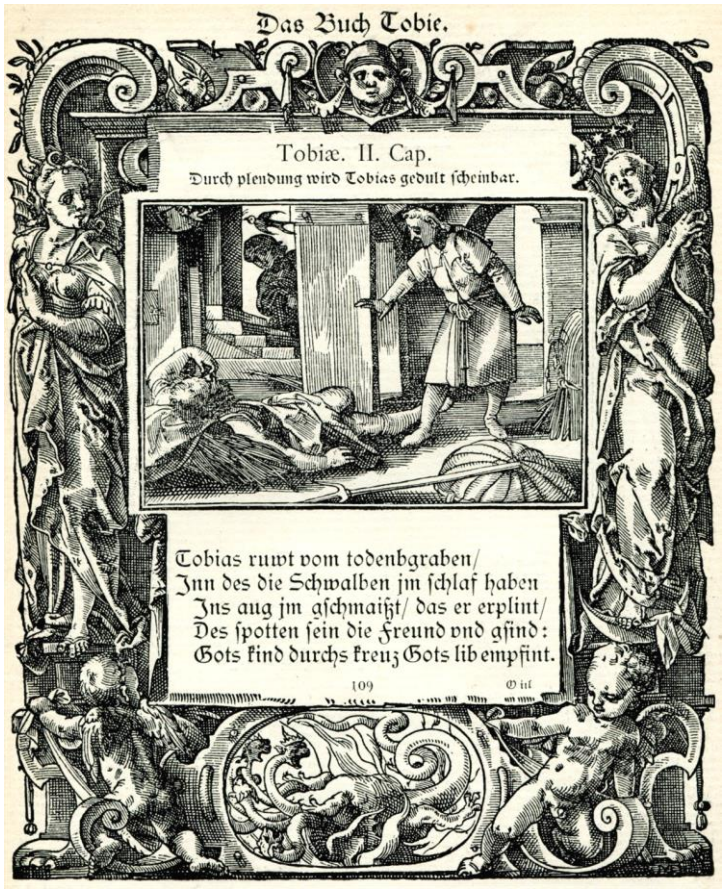
Esther, **16**, 4 - 14 :
Mais, dit le roi, qui est dans la cour ? C'était Haman qui arrivait dans la cour extérieure de la maison du roi pour demander au roi qu'on pende Mardochée à la potence qu'il avait préparé pour lui. Les serviteurs du roi dirent : C'est Haman qui se tient dans la cour. Le roi dit : Qu'il entre ! Haman entra, et le roi lui dit : Que faire à un homme que le roi désire honorer ? En son for intérieur, Haman se dit : A qui donc le roi désirerait-il faire honneur plus qu'à moi ? Haman dit au roi : Un homme que le roi désire honorer ? Que l'on prenne un vêtement royal que le roi a porté et un cheval que le roi a monté, et sur la tête duquel une couronne royale a été posée. Que l'on confie ce vêtement et ce cheval à l'un des princes du roi, un dignitaire. Qu'on revête ainsi l'homme que le roi désire honorer, qu'on le conduise à cheval sur la place de la ville, qu'on proclame devant lui : « Voilà ce qu'on fait à l'homme que le roi désire honorer ! »
Le roi répondit à Haman : Vite, prends le vêtement et le cheval comme tu l'as si bien dit, et agis ainsi en faveur du juif Mardochée, celui qui est assis à la porte du roi ; ne néglige aucun détail de tout ce que tu as dit. Haman prit le vêtement et le cheval ; il revêtit Mardochée, le promena à cheval sur la place de la ville et proclama devant lui : « Voilà ce que l'on fait à un homme que le roi désire honorer ! »

108 – Les épreuves de Job.

Le miroir d'une sainte patience.
Job fut attaqué par le diable
Sur son corps et sur ses biens, pour la gloire de Dieu,
Le diable tenta également, par sa femme et ses amis.
Cette croix revient aux ennemis de Dieu,
C'est par la croix que se manifestent les amis de Dieu.

Job, **2**, 1-10 :
Un jour, les fils de Dieu vinrent se présenter devant le SEIGNEUR, et l'Adversaire [Satan] aussi vint au milieu d'eux se présenter devant le SEIGNEUR. Le SEIGNEUR dit à l'Adversaire : D'où viens-tu ? L'Adversaire répondit au SEIGNEUR : De parcourir la terre, pour m'y promener. Le SEIGNEUR dit à l'Adversaire : As-tu remarqué Job, mon serviteur ? Il n'y a personne comme lui sur la terre ; c'est un homme intègre et droit, qui craint Dieu et s'écarte du mal. Il demeure ferme dans son intégrité, alors que tu m'incites à l'engloutir sans raison.
L'Adversaire répondit au SEIGNEUR : Peau pour peau ! Tout ce que possède un homme, il le donne pour sa vie. Mais étends ta main, je te prie, touche à ses os et à sa chair : à coup sûr, il te maudira en face !
Le SEIGNEUR dit à l'Adversaire : Eh bien, il est en ta main : seulement, épargne sa vie ! Alors l'Adversaire se retira de devant le SEIGNEUR. Il frappa Job d'un ulcère malin, depuis les pieds jusqu'au crâne. Job prit un tesson pour se gratter et s'assit au milieu des cendres. Sa femme lui dit : tu demeures ferme dans ton intégrité ! Maudis donc Dieu et meurs ! Mais il lui répondit : Tu parles comme une folle ! Nous recevons de Dieu le bonheur, et nous ne recevrions pas aussi le malheur ! En tout cela, Job ne pêcha pas par ses lèvres.

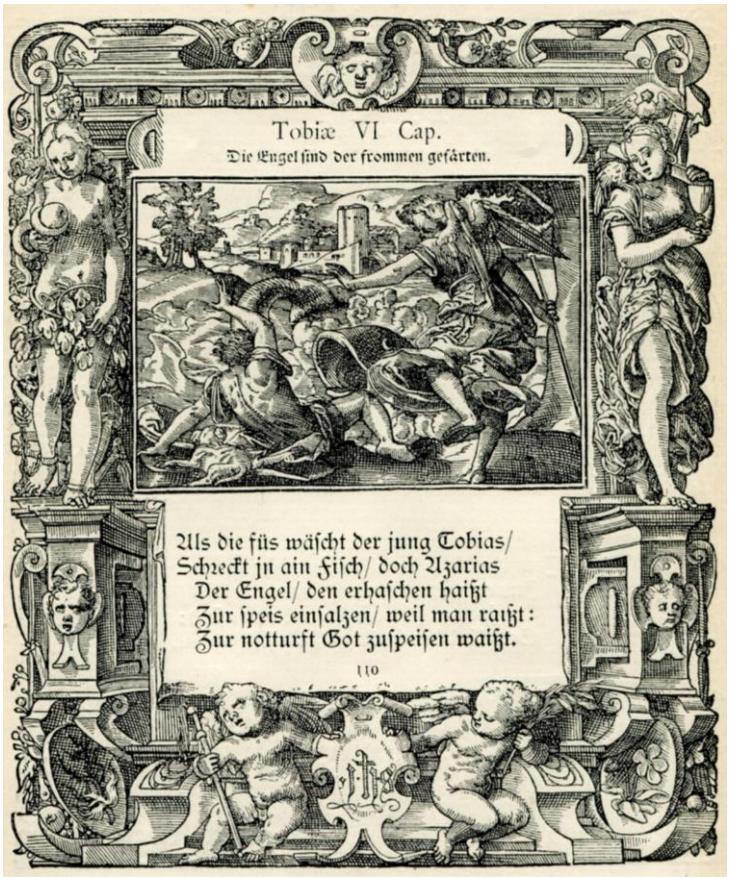
109 – Tobie aveuglé par la fiente d'un oiseau.



Par la cécité, la patience de Tobie deviendra visible.
Tobie appela depuis le fossé de la mort,
Car les hirondelles, durant son sommeil,
Avaient projeté, dans ses yeux, de quoi l'aveugler,
Amis et servantes se complurent dans la raillerie :
L'enfant de Dieu ressent l'amour de Dieu par la croix.

Tobie, **2**, 2-9 [Bible de Jérusalem] :
Le soir-là, je pris un bain, et j'allais dans la cour, je m'étendis le long du mur de la cour. Comme il faisait chaud, j'avais le visage découvert, je ne savais pas qu'il y avait, au-dessus de moi, des moineaux dans le mur. De la fiente me tomba dans les yeux, toute chaude : elle provoqua des taches blanches que je dus aller faire soigner par les médecins. Plus ils m'appliquaient d'onguents, plus les taches m'aveuglaient, et finalement la cécité fut complète.
Je restai quatre années privé de la vue, tous mes frères en furent désolés ; et Ahikar pourvut à mon entretien pendant deux années, avant son départ en Elymaïde.

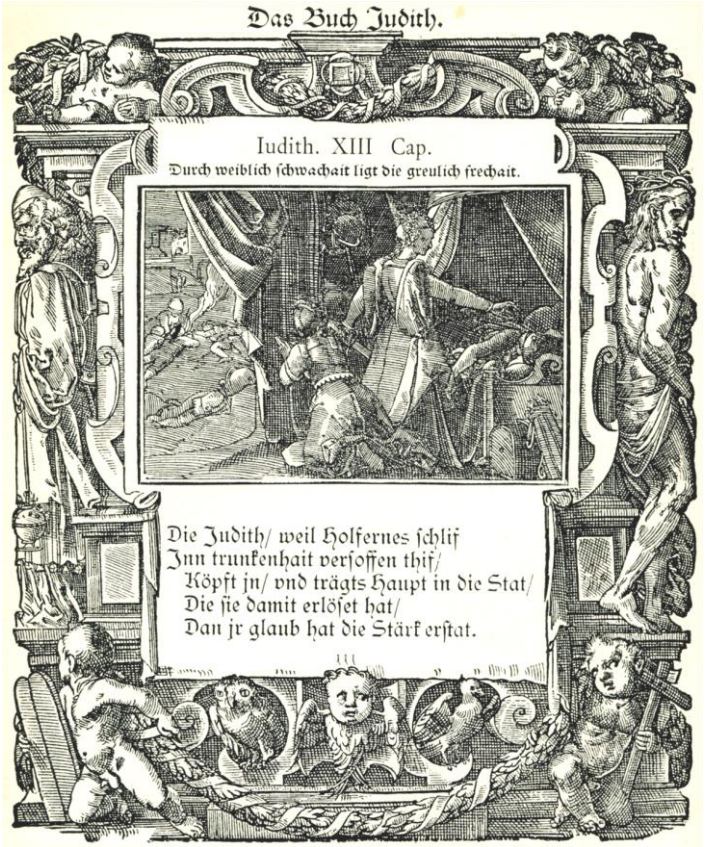
110 – La pêche du jeune Tobie dans le Tigre.



Les anges conduisent ceux qui sont pieux.
Alors que le jeune Tobie se lavait les pieds,
Un poisson l'effraya, et Azarias
L'ange lui dit de l'attraper
Afin de le saler pour le manger, car on voyageait :
Dieu sait nourrir celui qui est dans le besoin.

Tobie, **6**, 2-6 [Bible de Jérusalem] :
L'enfant [Tobie le fils] partit avec l'ange, et le chien suivit derrière. Ils marchèrent tous les deux, et quand vint le premier soir, ils campèrent le long du Tigre. L'enfant descendit au fleuve se laver les pieds, quand un gros poisson sauta de l'eau et faillit lui avaler le pied. Le garçon cria, et l'ange lui dit : Attrape le poisson, et ne le lâche pas ! Le garçon vint à bout du poisson, et le tira sur la rive.
L'ange lui dit : Ouvre-le, enlève le fiel, le cœur et le foie ; mets-les à part, et jette les entrailles, parce que le fiel, le cœur et le foie font des remèdes utiles. Le jeune homme ouvrit le poisson, préleva le fiel, le cœur et le foie. Il fit frire un peu de poisson pour son repas, et il en garda pour le saler. Ils marchèrent tous deux ensemble jusqu'auprès de la Médie. Pendant que Tobie se lave les pieds dans le Tigre, un brochet gigantesque menace de l'engloutir. L'ange l'aide à s'en emparer. Il le sale, le fait cuire et le mange en réservant le cœur et le foie.

111 – Judith s'apprête à couper la tête d'Holopherne.



Une audace monstrueuse réside dans la faiblesse de la femme.
Judith, pendant qu'Holopherne dormait
Car elle l'avait fait boire jusqu'à l'ivresse,
Le décapita, et porta sa tête dans la ville
Qu'elle avait ainsi délivrée,
Car sa foi a constitué sa force.

Judith, **13**, 1-4 [Bible de Jérusalem] :
Quand il se fit tard, ses officiers [d'Holopherne] se hâtaient de partir, Bagoas ferma la tente de l'extérieur, après avoir éconduit d'auprès de son maître tous ceux qui s'y trouvaient encore. Ils allèrent se coucher, fatigués par l'excès de boisson, et Judith fut laissée seule dans la tente avec Holopherne effondré sur son lit, noyé dans le vin.
Judith dit alors à sa suivante de se tenir dehors, près de la chambre à coucher, et d'attendre sa sortie comme elle le faisait chaque jour. Elle avait d'ailleurs eu soin de dire qu'elle sortirait pour sa prière et avait parlé dans le même sens à Bagoas.

Judith, **13**, 6-10 [Bible de Jérusalem] *:*
Elle s'avança alors vers la traverse du lit proche de la tête d'Holopherne, en détacha son cimeterre, puis s'approchant de la couche elle saisit la chevelure de l'homme et dit : Rends-moi forte en ce jour, SEIGNEUR ! Par deux fois, elle le frappa au cou, de toute sa force, et détacha sa tête. Elle fit ensuite rouler le corps loin du lit et enleva la draperie des colonnes. Peu après, elle sortit et donna la tête d'Holopherne à sa servante, qui la mit dans la besace à vivres, et toutes deux sortirent du camp comme elles avaient coutume de le faire pour aller prier. Une fois le camp traversé, elles contournèrent le ravin, gravirent la pente de Béthulie et parvinrent aux portes.

112 – Le roi David compose les psaumes et annonce la venue du Christ.

Annonce du royaume prophétique du Christ.
David, le prophète royal,
Homme qui voulait plaire à Dieu,
Pour cela, il faut beaucoup lire,
Car à côté de certains enseignements,
Il chantait et prêchait la louange du Christ.

Psaumes, Livre I, **1**, 1-6 :
Heureux l'homme qui ne suit pas les projets des méchants, qui ne s'arrête pas sur le chemin des pécheurs, et qui ne s'assied pas parmi les insolents, mais qui trouve son plaisir dans la loi du SEIGNEUR, et qui redit sa loi jour et nuit ! Il est comme un arbre planté près des canaux d'irrigation, qui donne son fruit en son temps, et dont le feuillage ne se flétrit pas : tout ce qu'il fait lui réussit.

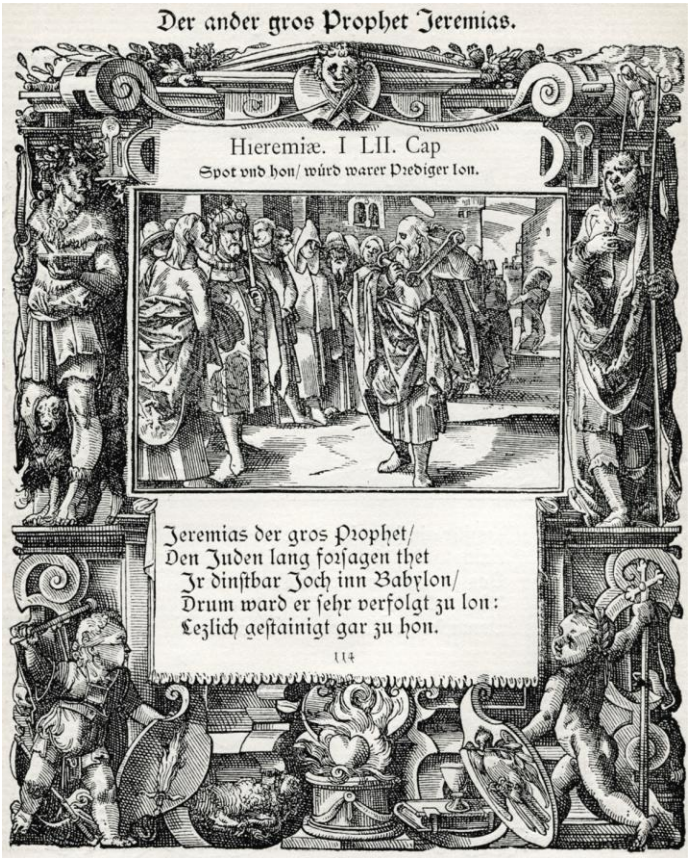
Il n'en est pas ainsi des méchants : Ils sont comme la paille que le vent emporte. C'est pourquoi les méchants ne se tiendront pas debout au jugement, ni les pécheurs dans la communauté des justes.
Car le SEIGNEUR connaît la voie des justes, mais la voie des méchants se perd.

113 – La purification des lèvres du prophète Isaïe.

Tous les prophètes témoignent de la lumière du Christ (Luc 24).
Quel prophète sagace fut
Isaïe, montre cette vision.
Alors, sur sa bouche,
Un charbon pris sur l'autel de Dieu
Fut déposé par un ange :
C'est pourquoi il prêche la vérité du Christ.

Esaïe, **6**, 1-7 :
L'année de la mort du roi Ozias, Je vis le SEIGNEUR assis sur un trône très élevé ; le bas de son vêtement remplissait le temple. Des séraphins se tenaient au-dessus de lui ; ils avaient chacun six ailes : deux dont ils se couvraient la face, deux dont ils se couvraient les jambes, et deux dont ils se servaient pour voler. Ils s'appelaient l'un l'autre et disaient : Saint, Saint, Saint est le SEIGNEUR (JHWH) des Armées ! Toute la terre est remplie de sa gloire ! Les soubassements des seuils frémissaient à la voix de celui qui appelait, et la Maison se remplit de fumée.
Alors je dis : Quel malheur pour moi ! Je suis perdu, car je suis un homme aux lèvres impures, j'habite au milieu d'un peuple aux lèvres impures, et mes yeux ont vu le Roi, le SEIGNEUR (YHWH) des Armées !
Mais l'un des séraphins vola vers moi, tenant une braise qu'il avait prise sur l'autel, avec des pincettes. Il toucha ma bouche et dit : Ceci a touché tes lèvres : ta faute est enlevée, ton péché est expié. J'entendis le SEIGNEUR qui disait : Qui enverrai-je ? Qui ira pour moi ? Je répondis : Je suis là, envoie-moi.

114 – Le prophète Jérémie enfile le joug sur son cou.



La raillerie et la honte sont le lot des vrais prophètes.
Jérémie, le grand prophète,
Proclamait ses prophéties aux Juifs,
Portant sur lui un joug, à Babylone,
C'est pourquoi il fut pourchassé contre récompense,
Jusqu'à lui jeter des pierres par mépris.

Jérémie, **27**, 1-2 :
Au commencement du règne de Joïaquim, fils de Josias, roi de Juda, cette parole parvint à Jérémie de la part du SEIGNEUR : Ainsi m'a parlé le SEIGNEUR : Fais-toi des liens et des barres de joug et mets-les sur ton cou.

Jérémie, **28**, 10-14 :
Alors le prophète Hanania prit la barre de dessous le cou du prophète, et il la brisa ; et Hanania dit sous les yeux de tout le peuple : Ainsi parle le SEIGNEUR : C'est ainsi que, dans deux années, je briserai le joug que Nabuchodonosor, roi de Babylone, fait peser sur toutes les nations. Et le Prophète Jérémie passa son chemin.
Après que le prophète Hanania eut brisé la barre qui était sur le cou du prophète Jérémie, la parole du SEIGNEUR parvint à Jérémie : Va, tu diras à Hanania : Ainsi parle le SEIGNEUR : Tu peux briser des barres de bois, tu les remplaceras par des barres de fer. Car ainsi parle le SEIGNEUR (YHWH) des Armées, le Dieu d'Israël : J'ai mis un joug de fer sur le cou de toutes ces nations, pour qu'elles se soumettent à Nabuchodonosor, roi de Babylone, et elles se soumettront à lui ; je lui ai même livré les animaux sauvages.

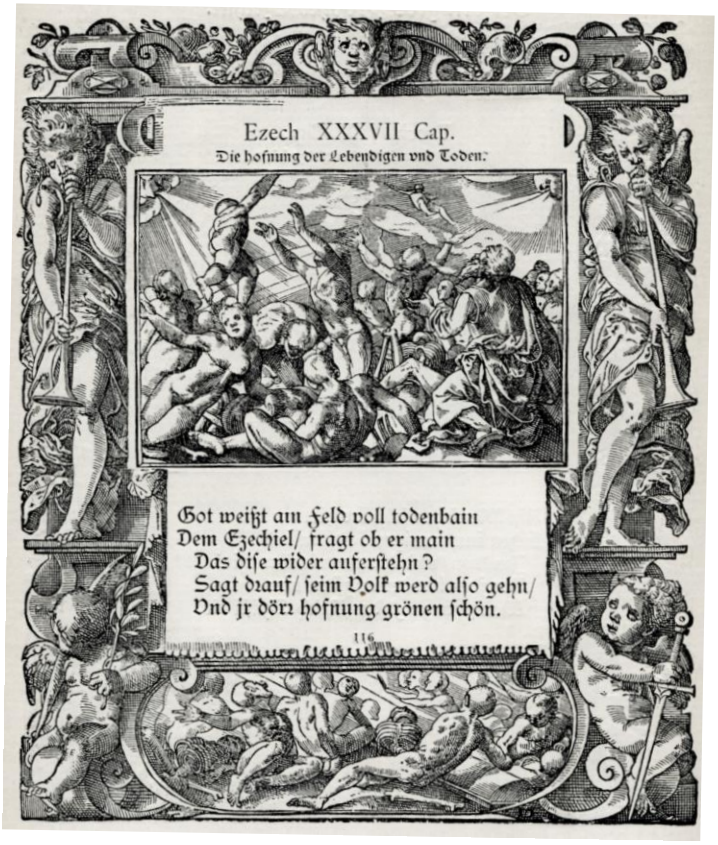
115 – Vision d'Ezéchiel : l'Eternel dans un char de feu.

La vision et la vocation d'Ezéchiel.
Ezéchiel vit un homme
Assis, au milieu de l'éclat d'une nuée de feu,
Sur un trône, porté par quatre bêtes éclatantes
Et chacune d'elles avait quatre faces :
Celles-ci t'annoncent le royaume du Christ.

Ezéchiel, **1**, 1-28 :
Première vision de la gloire du SEIGNEUR. La trentième année, le cinquième jour du quatrième mois, comme j'étais parmi les exilés près du Kébar, le ciel s'ouvrit, et j'eus des visions divines. Le cinquième jour du mois - c'était la cinquième année de l'exil du roi Joïakîn – la parole du SEIGNEUR parvint à Ezéchiel, fils de Bouzi, le prêtre, au pays des Chaldéens, près du Kébar ; c'est là que la main du SEIGNEUR fut sur lui. Je regardai : il vint du nord un souffle de tempête, une grosse nuée et une gerbe de feu, qui répandait une clarté tout autour. Il y avait comme un éclat étincelant sortant du milieu d'elle, du milieu du feu. Au milieu, quelque chose qui ressemblait à quatre êtres vivants dont l'aspect semblait humain. Chacun d'eux avait quatre faces et quatre ailes. Leurs jambes étaient droites, et leurs pieds étaient comme les sabots d'un taurillon ; ils étincelaient de l'éclat du bronze poli. Ils avaient des mains humaines sous leurs ailes à leurs quatre côtés ; et tous les quatre avaient leurs faces et leurs ailes. Leurs ailes étaient jointes l'une à l'autre ; ils ne tournaient pas quand ils se déplaçaient. Chacun allait droit devant lui. Leur face ressemblait à celle d'un homme ; tous les quatre

avaient une face de lion à leur droite, tous les quatre une face de taureau à gauche, et tous les quatre une face d'aigle.
Leurs faces et leurs ailes étaient séparées par le haut ; chacun avait deux ailes jointes l'une à l'autre, et deux lui couvraient le corps. Chacun allait droit devant lui ; ils allaient où allait le souffle ; ils ne tournaient pas quand ils se déplaçaient. L'aspect de ces êtres vivants ressemblait à des braises ; c'était comme l'aspect des flambeaux, et ce feu circulait entre les êtres vivants, le feu répandait une clarté, et du feu sortaient des éclairs. Les êtres vivants couraient, et revenaient, comme la foudre. Je regardais ces êtres vivants : il y avait une roue à terre, à côté des êtres vivants, devant leurs quatre faces. L'aspect de ces roues, leur structure, avait l'éclat de la chrysolithe, et toutes les quatre se ressemblaient ; leur aspect et leur structure étaient tels que chaque roue paraissait être au milieu d'une autre roue. Elles allaient sur chacun de leurs quatre côtés quand elles se déplaçaient ; elles ne viraient pas quand elles se déplaçaient. Leurs jantes, d'une dimension formidable, leurs jantes à toutes les quatre, étaient remplies d'yeux tout autour. Quand les êtres vivants se déplaçaient, les roues allaient à côté d'eux ; quand les êtres vivants s'élevaient de terre, les roues s'élevaient aussi. Ils allaient où allait le souffle, et leurs roues s'élevaient avec eux : le souffle du vivant était dans les roues. Quand ils se déplaçaient, elles se déplaçaient ; quand ils s'arrêtaient, elles s'arrêtaient ; quand ils s'élevaient de terre, les roues s'élevaient avec eux, car le souffle du vivant était dans les roues. Au-dessus de la tête des êtres vivants, il y avait quelque chose qui ressemblait à une voûte céleste, qui avait l'éclat redoutable de la glace et qui se déployait au-dessus de leurs têtes. Sous cette voûte, leurs ailes étaient droites l'une contre l'autre, ils en avaient chacun deux qui les couvraient, chacun deux qui couvraient leurs corps. J'entendis le bruit de leurs ailes, quand ils se déplaçaient, pareil au bruit des grandes eaux, ou à la voix du Puissant ; c'était un bruit tumultueux, comme celui d'une trompe ; quand ils s'arrêtaient, ils laissaient retomber leurs ailes. Une voix venait d'au-dessus de la voûte qui se trouvait au-dessus de leurs têtes ; lorsqu'ils s'arrêtaient, ils laissaient retomber leurs ailes.
Tout au-dessus de la voûte qui était au-dessus de leurs têtes, il y avait quelque chose qui avait l'aspect du lapis-lazuli et qui ressemblait à un trône ; et au-dessus de ce qui ressemblait à un trône, ce qui ressemblait à l'aspect d'un être humain. Je vis encore comme un éclat étincelant qui avait l'aspect du feu et qui rayonnait tout autour, depuis ce qui paraissait être ses reins jusqu'en bas ; je vis quelque chose qui avait l'aspect du feu, une clarté tout autour de lui. Tel l'aspect de l'arc qui apparaît dans les nuages un jour de pluie, tel était l'aspect de la clarté qui l'entourait : c'était l'aspect de la ressemblance de la gloire du SEIGNEUR.

116 – Vision d'Ezéchiel : la vallée des ossements.

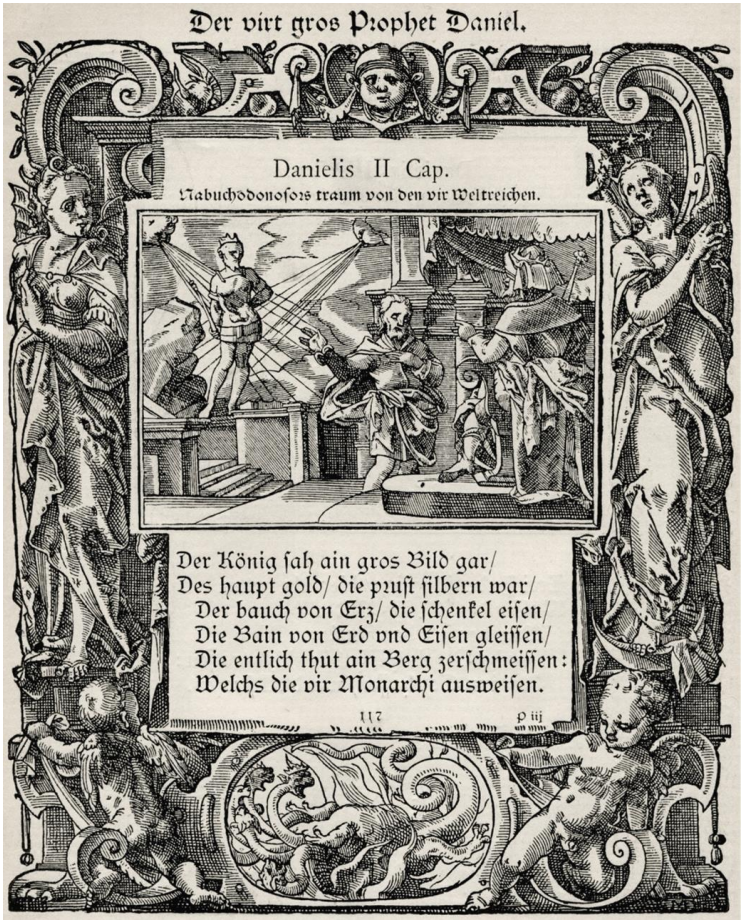


L'espérance des vivants et des morts.
Dieu montre une étendue pleine d'ossements
A Ezéchiel, et demande s'il pense
Que ceux-ci pourront à nouveau se lever ?
Puis il dit que son peuple se lèvera à nouveau
Et pour tous, l'espérance remplacera ce qui est desséché.

Ezéchiel, **37**, 1-14 :
La main du SEIGNEUR fut sur moi ; le SEIGNEUR me fit sortir par un souffle et me déposa au milieu de la vallée ; celle-ci était remplie d'ossements. Il me fit passer auprès d'eux, tout autour : ils étaient très nombreux, dans la vallée, et ils étaient très secs. Il me dit : Humain, ces ossements pourront-ils revivre ? Je répondis : SEIGNEUR Dieu, c'est toi qui le sais ! Il me dit : Parle en prophète sur ces ossements. Tu leur diras : Ossements desséchés, écoutez la Parole du SEIGNEUR ! Voici ce que dit le SEIGNEUR Dieu à ces ossements : Je fais venir en vous un souffle, et vous vivrez ; je placerai sur vous des tendons, je ferai pousser de la chair sur vous, je vous couvrirai de peau, je mettrai en vous un souffle, vous vivrez, et ainsi vous saurez que je suis le SEIGNEUR (JHWH).
Je parlai en prophète, selon ce qui m'avait été ordonné. Et comme je parlai en prophète, il y eut un bruit, il y eu un frémissement – et les ossements se rapprochèrent les uns des autres. Je constatai qu'il y avait sur eux des tendons. La chair se mit à pousser, et la peau les recouvrit par-dessus, mais il n'y avait pas de souffle en eux. Il me dit : Parle en prophète sur le souffle, parle en prophète, humain ! Tu

diras au souffle : Ainsi parle le SEIGNEUR Dieu : Viens des quatre vents, ô souffle ! Souffle sur ces tués, et qu'ils revivent ! Je parlais en prophète, comme il me l'avait ordonné.
Alors le souffle vint en eux, ils reprirent vie et se tinrent debout sur leurs jambes. C'était une très grande armée, une armée immense. Il me dit : Humain, ces ossements, c'est toute la maison d'Israël. Ils disent : Nos ossements sont desséchés, notre espoir s'est évanoui, nous sommes perdus ! A cause de cela, parle en prophète ! Tu leur diras : Ainsi parle le SEIGNEUR Dieu : j'ouvre vos tombes, je vous ferai remonter de vos tombes, ô mon peuple, et je vous ramènerai sur la terre d'Israël. Ainsi, vous saurez que je suis le SEIGNEUR (YHWH), lorsque j'ouvrirai vos tombes et que je vous ferai remonter de vos tombes, ô mon peuple ! Je mettrai mon souffle en vous, et vous reprendrez vie ; je vous ramènerai sur votre terre, et ainsi vous saurez que c'est moi, le SEIGNEUR (YHWH) qui ai parlé et agi – déclaration du SEIGNEUR.

117 – Daniel et le songe de Nabuchodonosor.



Le songe de Nabuchodonosor et les quatre royaumes de la terre.
Le roi vit une grande statue,
La tête était d'or, la poitrine d'argent,
Le ventre de bronze, les cuisses de fer,
Les pieds de terre et de fer mélangés,
Qui finalement fut fracassée par un rocher ;
Ceci représente les quatre monarchies.

Daniel, **2**, 1-2 :
La deuxième année de son règne, Nabuchodonosor fit des rêves. Il fut troublé, et le sommeil le quitta. Le roi fit appeler les mages, les envoûteurs, les sorciers et les chaldéens, pour qu'ils exposent au roi ses rêves. Ils vinrent et se présentèrent devant le roi.

Daniel, **2**, 25 :
Ariok [commandant du roi] conduisit vite Daniel devant le roi et lui dit : J'ai trouvé parmi les exilés de Juda un homme qui donnera l'interprétation au roi.

Daniel, **2**, 31-36 :
O roi [Nabuchodonosor], tu as eu une vision, celle d'une grande statue. Cette statue était immense et d'une splendeur extraordinaire. Elle était debout devant toi, et son aspect était terrible. La tête de cette statue était d'or pur ; sa poitrine et ses bras étaient d'argent ; son ventre et ses cuisses étaient de

bronze ; ses jambes, de fer ; ses pieds, en partie de fer et en partie d'argile. Tu regardais, lorsqu'une pierre se détacha sans l'action d'aucune main, frappa les pieds de fer et d'argile de la statue et les réduisit en poussière. Alors le fer, l'argile, le bronze, l'argent et l'or furent pulvérisés ensemble et devinrent comme la balle qui s'échappe d'une aire de battage en été ; le vent les emporta, et l'on n'en retrouva aucune trace. Mais la pierre qui avait frappé la statue devint une grande montagne et remplit toute la terre.
Voilà le rêve. Nous en donnerons l'interprétation devant le roi.

118 – Daniel et la fournaise ardente.

Le croyant est éprouvé par le feu.
Trois jeunes Juifs, qui n'avaient pas
Accepté d'adorer la statue du roi,
Furent jetés dans une fournaise ardente,
Par l'aide d'un ange, il ne leur arriva rien :
Car il faut espérer en Dieu lorsque tout est hostile.

Daniel, **3**, 4-6 :
Le héraut cria avec force ; Voici ce qu'on vous ordonne, gens de tous peuples, nations et langues ! Au moment où vous entendrez le son du cor, de la flûte, de la cithare, de la sambuque, du psaltérion, de la cornemuse et de toutes sortes d'instruments de musique, vous vous prosternerez pour adorer la statue d'or que le roi Nabuchodonosor a dressée. Quiconque ne se prosternera pas pour l'adorer sera jeté à l'instant même dans une fournaise ardente.

Daniel, **3**, 15-26 :
Maintenant, tenez-vous prêts : au moment où vous entendrez le son du cor, de la flûte, de la cithare, de la sambuque, du psaltérion, de la cornemuse et de toutes sortes d'instruments, vous vous prosternerez pour adorer la statue que j'ai faite. Si vous ne l'adorez pas, vous serez jetés à l'instant même dans une fournaise ardente. Et quel est le dieu qui vous délivrera de ma main ? Shadrak, Méshak et Abed-Nego répliquèrent au roi Nabuchodonosor : Nous n'avons pas besoin de te répondre là-dessus.
Il ordonna de chauffer la fournaise sept fois plus qu'il n'était habituel de la chauffer. Puis il ordonna à quelques soldats parmi les plus vigoureux de son armée de lier Shadak, Méshak et Abed-Nego et de les jeter dans la fournaise ardente.

Ils furent donc liés, revêtus de leurs habits, de leurs tuniques, de leurs manteaux et de leurs autres vêtements, et jetés dans la fournaise ardente. Comme, sur l'ordre sévère du roi, la fournaise avait été excessivement chauffée, les flammes tuèrent les hommes qui y avaient jeté Shadak, Méshak et Abed-Nego. Et ces trois hommes, Shadak, Méshak et Abed-Nego tombèrent liés dans la fournaise.
Alors le roi Nabuchodonosor fut effrayé et se leva précipitamment. Il dit à ses conseillers : N'avons-nous pas jeté dans le feu trois hommes liés ? Ils répondirent au roi : Bien sûr, ô roi ! Il reprit : Eh bien, je vois quatre hommes sans entraves qui marchent indemnes dans le feu ; et l'aspect du quatrième ressemble à celle d'un fils des dieux. Puis Nabuchodonosor s'approcha de l'ouverture de la fournaise ardente et dit : Shadak, Méshak et Abed-Nego, serviteurs du Dieu Très-Haut, sortez et venez ! Et Shadak, Méshak et Abed-Nego sortirent du feu.

119 – Daniel dans la fosse aux lions.

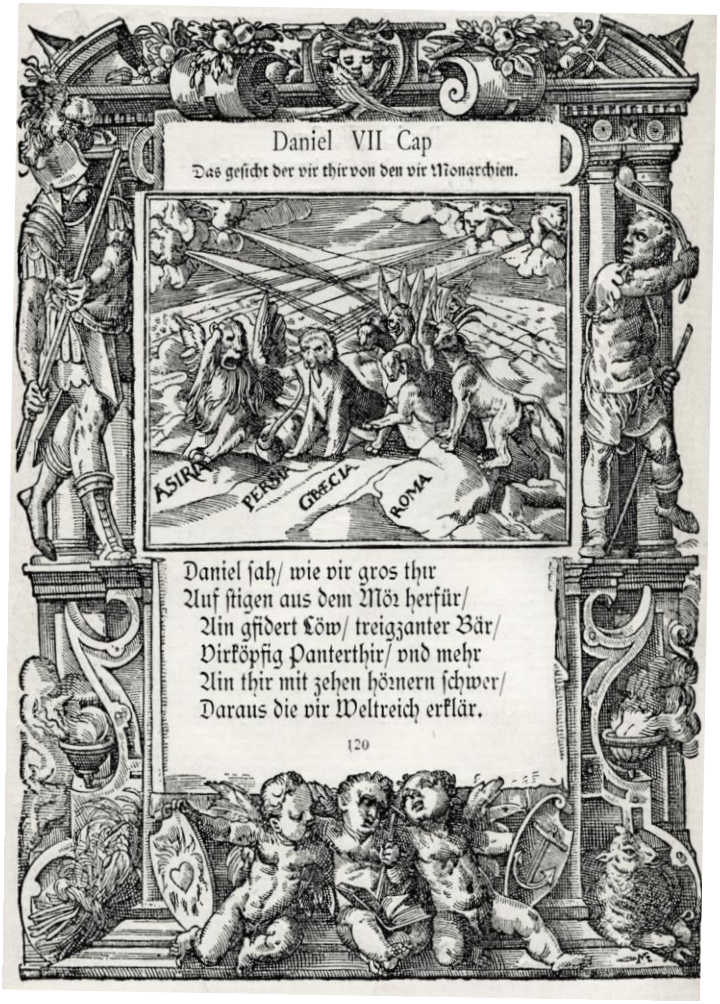
La gueule des lions reste fermée devant les justes.
Par la haine de ses ennemis, Daniel
Fut promptement jeté dans la fosse aux lions :
Mais la foi le maintint sans blessures,
Et pour cela, ses ennemis périrent
Car le courroux du monde est le gain de l'homme pieux.

Daniel, **6**, 14-18 :
Ils [les ennemis de Daniel] prirent de nouveau la parole et dirent, devant le roi [Darius] : Daniel, l'un des exilés de Juda, n'a tenu aucun compte de toi, ô roi, ni de l'interdiction que tu as signée, et il fait sa prière trois fois par jour. Le roi fut très affligé quand il entendit cela ; il voulut délivrer Daniel ; jusqu'au coucher du soleil, il s'efforça de le délivrer. Mais ces hommes se précipitèrent à nouveau chez le roi et dirent au roi : Sache, ô roi, que la loi des Mèdes et des Perses exige que toute interdiction ou tout décret confirmé par le roi soit irrévocable.
Alors le roi ordonna d'amener Daniel et de le jeter dans la fosse aux lions. Le roi dit à Daniel : Ton Dieu, que tu sers avec persévérance, te délivrera. On apporta une pierre et on la mit sur l'ouverture de la fosse ; le roi la scella de son anneau et de l'anneau de ses grands, afin que rien ne soit changé à l'égard de Daniel.

Daniel, **6**, 20-25 :
Le roi se leva au point du jour, avec l'aurore, et il se rendit en toute hâte à la fosse aux lions. En s'approchant de la fosse, il appela Daniel d'une voix triste. Le roi demanda à Daniel : Daniel serviteur du Dieu vivant, ton Dieu, que tu sers avec persévérance, a-t-il pu te délivrer des lions ? Et Daniel dit au roi : Ô roi, puisses-tu vivre toujours ! Mon Dieu a envoyé son messager pour fermer la gueule aux lions ; ils ne m'ont fait aucun mal, parce que j'ai été trouvé innocent devant lui ; et devant toi non plus, ô roi, je n'ai rien fait de mal. Alors le roi, tout joyeux, ordonna qu'on retire Daniel de la fosse. Daniel fut retiré de la fosse et on le trouva indemne, parce qu'il avait mis sa foi en son Dieu.

Le roi ordonna qu'on amène les hommes qui avaient accusé Daniel et qu'on les jette dans la fosse aux lions, eux, leurs enfants et leurs femmes ; ils n'étaient pas arrivés au fond de la fosse que les lions s'étaient rués sur eux et leur avaient brisé tous les os.

120 – Vision de Daniel : les quatre bêtes sortant de la mer.



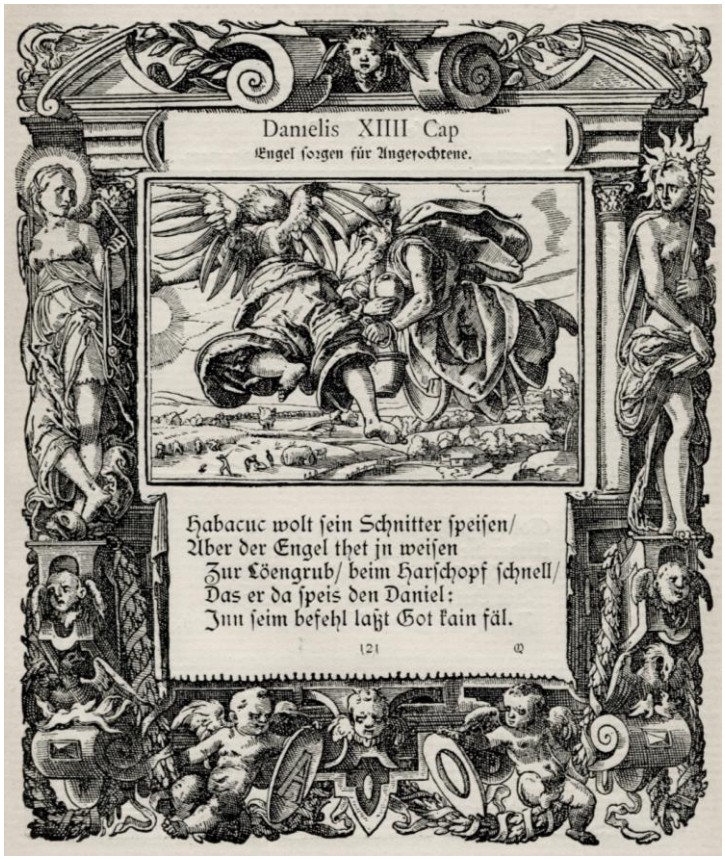
La vision des quatre bêtes des quatre monarchies.
Daniel vit les quatre bêtes énormes
S'extraire de la mer,
Un lion emplumé, un ours à trois crocs,
Une panthère à quatre têtes, et aussi
Une bête avec une tête à dix cornes,
Tout cela pour désigner les quatre royaumes de la terre.

Daniel, **7**, 1-8 :
La première année de Belshatsar, roi de Babylone, Daniel eut un rêve, des visions de son esprit, pendant qu'il était sur son lit. Ensuite il écrivit le rêve. Début du récit :
Daniel dit : Dans ma vision nocturne, je vis les quatre vents du ciel agiter la grande mer. Quatre bêtes énormes montèrent de la mer, différentes l'une de l'autre.
La première était comme un lion et avait des ailes d'aigle ; tandis que je regardai, ses ailes furent arrachées ; elle fut soulevée de terre et mise debout sur ses jambes, comme un homme, et un cœur d'homme lui fut donné.
Puis il y eut une deuxième bête, semblable à un ours ; elle se dressait sur un côté ; elle avait trois côtes dans la gueule, entre les dents, et on lui disait : Lève-toi, mange beaucoup de chair.

Après cela, j'en vis une autre, comme un léopard, qui avait sur le dos quatre ailes d'oiseau ; cette bête avait quatre têtes, et la domination lui fut donnée.

Après cela, dans mes visions nocturnes, je vis une quatrième bête, terrible, effrayante et extraordinairement forte ; elle avait de grandes dents de fer ; elle dévorait, elle pulvérisait et foulait aux pieds ce qui restait ; elle était différente de toutes les bêtes précédentes, et elle avait dix cornes. Je considérais les cornes, quand une autre corne, petite, sortit d'entre elles, et trois des premières cornes furent arrachées devant elle ; et sur cette corne, il y avait des yeux comme des yeux d'homme et une bouche qui parlait avec arrogance.

121 – Le prophète Habacuc est transporté par un ange à Babylone.



Les anges prennent soin des nécessiteux.
Habacuc voulut nourrir les moissonneurs.
Mais l'ange lui montra le chemin
Jusqu'à la fosse aux lions, le prenant par les cheveux,
Afin qu'il nourrisse Daniel :
Dieu n'abandonne pas celui qui suit ses commandements.

Daniel, **14**, 31-39 (Bible de Jérusalem) :
Ils [les Babyloniens] le jetèrent dans la fosse aux lions, et il y resta six jours. Dans la fosse, il y avait sept lions à qui on donnait tous les jours deux cadavres et deux moutons ; alors, on ne donna rien, afin que Daniel fût bien dévoré.
Or le prophète Habaquq était en Judée : il venait de faire une bouillie et de mettre du pain en petits morceaux dans une corbeille, et il allait aux champs porter leur repas aux moissonneurs. L'ange du SEIGNEUR lui dit : Porte le repas que tu as là à Babylone, à Daniel, dans la fosse aux lions. SEIGNEUR, répondit Habaquq, je n'ai jamais vu Babylone, et je ne connais pas cette fosse.
L'ange du SEIGNEUR lui saisis la tête et l'emporta par les cheveux jusqu'à Babylone, où il le posa sur le bord de la fosse, dans l'impétuosité de son souffle. Habaquq cria : Daniel, Daniel, prends le repas que Dieu t'a envoyé. Et Daniel dit : Tu t'es souvenu de moi, ô mon Dieu, et tu n'as pas abandonné ceux qui t'aiment. Il se leva et mangea, tandis que l'ange de Dieu remettait aussitôt Habaquq dans son pays.

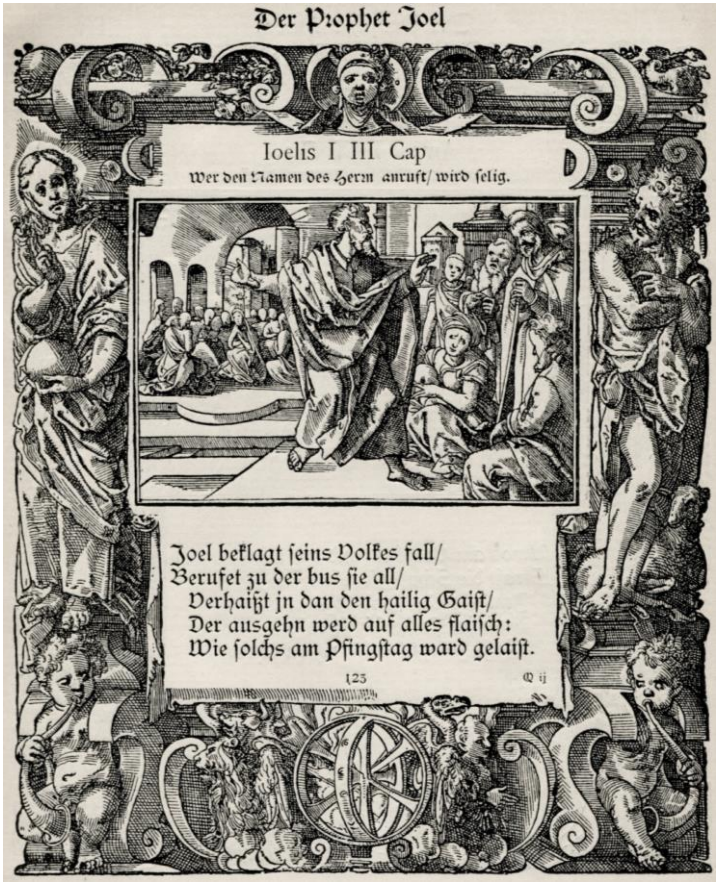
122 – La mise à l'épreuve d'Osée.

Je veux avoir pitié de ceux qui sont tombés en disgrâce.
Dieu commanda au prophète Osée
De parler respectueusement à la prostituée,
Et de montrer ainsi cette surprenante inconvenance
De s'unir avec une femme païenne :
Car les prostituées allaitent ceux qui s'écartent de la Parole.

Osée, **1**, 2-3 :
Début de ce que le SEIGNEUR a dit par l'entremise d'Osée :
Le SEIGNEUR a dit à Osée : Va, prends une prostituée et des enfants de la prostitution, en abandonnant le SEIGNEUR. Il alla et prit Gomer, fille de Diblaïm.

Osée, **3**, 1-5 :
Le SEIGNEUR me dit : Va encore, aime une femme animée d'un compagnon, une femme adultère ; aime-la comme le SEIGNEUR (YHWH) aime les Israélites ! Eux, ils se tournèrent vers d'autres dieux et ils aiment les gâteaux de raisin ! Je l'achèterai pour quinze sicles d'argent, un homer d'orge et un létek d'orge ; et je lui dis : Reste longtemps à moi, ne te prostitue pas, ne sois à aucun homme, et je ferai de même envers toi. Car les Israélites resteront longtemps sans roi, sans prince, sans sacrifice, sans pierre levée, sans éphod et sans téraphim. Après cela, les Israélites reviendront ; ils chercheront le SEIGNEUR, leur Dieu, et David, leur roi ; effrayés, ils s'approcheront du SEIGNEUR et de sa bonté, dans la suite des temps.

123 – Prophétie du prophète Joël, annonciateur de la Pentecôte.

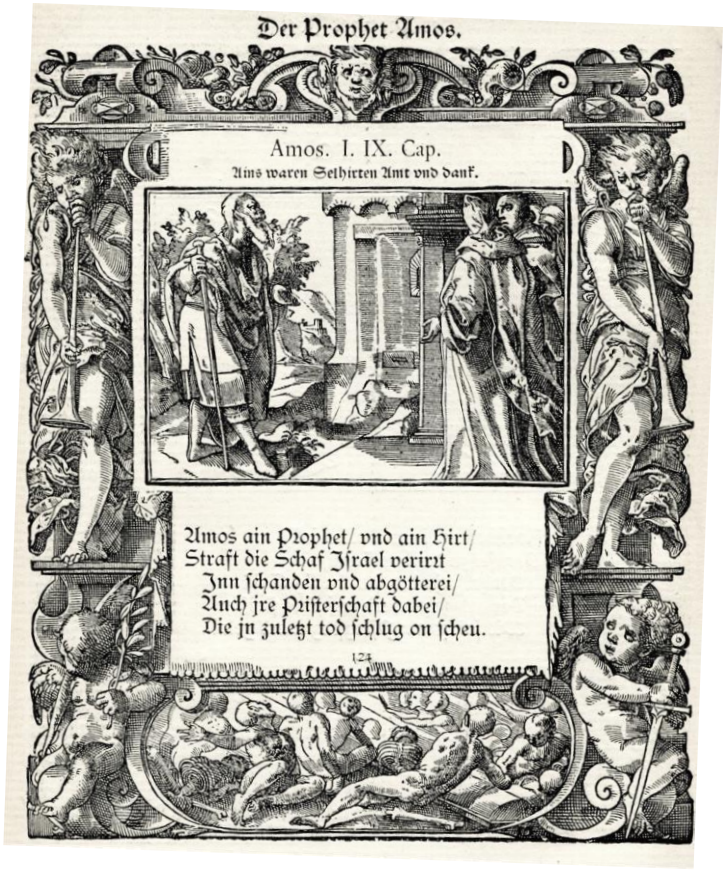


Celui qui invoque le nom du Seigneur sera sauvé.
Joël déplorait le sort de son peuple,
Il les appela tous à faire pénitence,
Il leur promit alors l'Esprit-Saint,
Qui descendra sur toute chair.
C'est ce qui s'est produit au jour de la Pentecôte.

Joël, **1**, 1 :
Parole du Seigneur qui parvint à Joël, fils de Petonel.

Joël, **3**, 1-5 :
Après cela, je répandrai mon souffle sur tous : vos fils et vos filles deviendront prophètes, vos anciens auront des rêves, et vos jeunes gens des visions. Même sur les esclaves et les servantes, en ces jours-là, je répandrai mon souffle. Je ferai apparaître des prodiges dans le ciel et sur la terre : du sang, du feu et des colonnes de fumée ; le soleil se changera en ténèbres, la lune en sang, avant que n'arrive le jour du SEIGNEUR, ce jour grand et redoutable. Alors quiconque invoquera le nom du SEIGNEUR échappera, car au mont Sion, à Jérusalem, il y aura des rescapés, comme l'a dit le SEIGNEUR, et ceux que le SEIGNEUR appelle seront parmi les survivants.

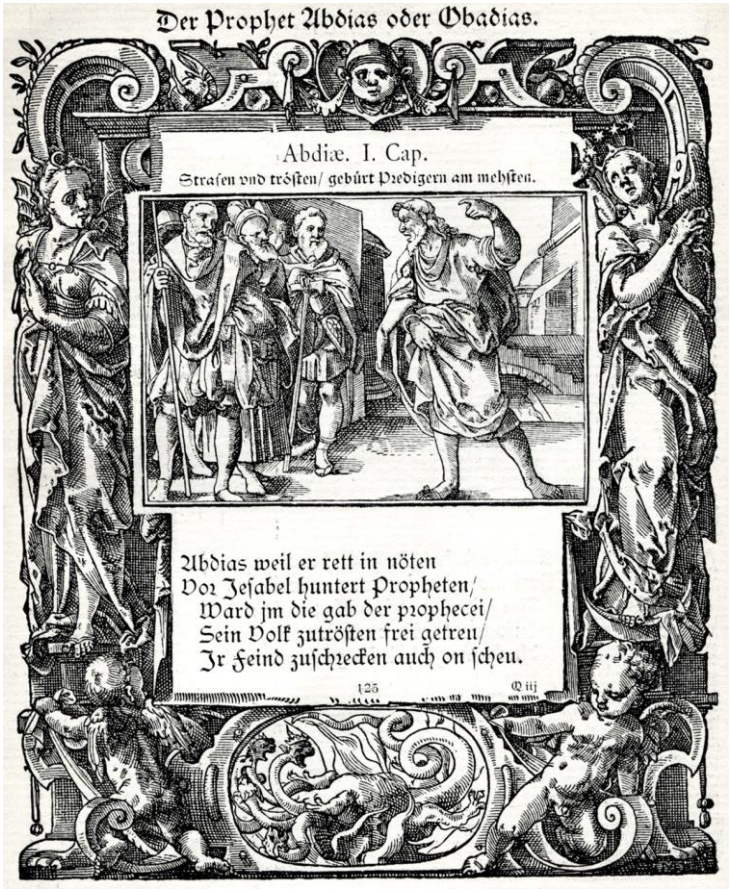
124 – La prophète Amos est expulsé de Beth-El.



La fonction et la reconnaissance des pasteurs des âmes.
Amos, prophète et berger,
Condamna les brebis d'Israël égarées
Dans l'ignominie et l'idolâtrie,
Avec leurs prêtres également
Qui seront finalement frappés de mort et d'effroi.

Amos, **7**, 10-17 :
Alors Amatsia, prêtre de Beth-El, fit dire à Jéroboam, roi d'Israël : Amos conspire contre toi au sein de la maison d'Israël ; le pays ne peut supporter toutes ses paroles. Car ainsi parle Amos : Jeroboam mourra par l'épée, et Israël sera exilé loin de sa terre. Amatsia dit à Amos : Vas t'en, visionnaire, va te réfugier au pays de Juda ; là-bas, tu pourras manger ton pain et parler en prophète. Mais ne continue pas à parler en prophète à Beth-El, car c'est un sanctuaire de roi, et une maison royale.
Amos répondit à Amatsia : Je ne suis ni prophète, ni fils de prophète ; je suis éleveur de bovins et cultivateur de sycomores. Le SEIGNEUR m'a pris derrière le troupeau ; le SEIGNEUR m'a dit : Va, parle en prophète à Israël, mon peuple. Ecoute maintenant la parole du SEIGNEUR, toi qui dis : « Ne parle pas en prophète sur Israël et ne vaticine pas sur la maison d'Isaac ! » A cause de cela, voici ce que dit le SEIGNEUR : Ta femme se prostituera dans la ville, tes fils et tes filles tomberont par l'épée, ta terre sera partagée au cordeau ; toi, tu mourras sur une terre impure, et Israël sera exilé loin de sa terre.

125 – Prophétie d'Abdias, sauvant cent prophètes condamnés à mort.



Condamner et consoler sont les principes des prêcheurs.
Abdias, parce qu'il sauva
Cent prophètes du sort funeste ordonné par Jézabel,
Il lui fut donné le don de prophétie
Pour consoler son peuple resté fidèle
Et ne pas avoir peur d'épouvanter les ennemis.

Abdias, **1**, 1 :
Vision d'Abdias.
Voici ce que dit le SEIGNEUR Dieu à Edom : Nous avons appris une nouvelle de la part du SEIGNEUR, et un émissaire a été envoyé parmi les nations : Levez-vous ! Levons-nous contre elles ! Au combat ! Je te rends petit parmi les nations, te voilà l'objet du plus grand mépris. L'arrogance de ton cœur t'a trompé, toi qui demeures dans le creux des rochers, toi qui habites la hauteur et qui te dis : Qui me fera descendre à terre ? Quand tu prendrais de la hauteur, tel un aigle, quand ton nid serait placé parmi les étoiles, je t'en ferai descendre - déclaration du SEIGNEUR.

126 – Le prophète Jonas et la baleine.

Il n'y avait aucun signe à l'intérieur, puis vint le signe de Jonas.
Comme Jonas fut englouti par la baleine,
Prisonnier pendant trois nuits et trois jours,
Et le troisième jour, il fut rejeté :
Ainsi le Christ nous conduira par un bref voyage
Vers le salut lorsque nous serons dans la tombe.

Jonas, **2**, 1-10 :
Le SEIGNEUR fit intervenir un grand poisson qui engloutit Jonas, et Jonas resta dans le ventre du poisson trois jours et trois nuits. Jonas, dans le ventre du poisson, pria le SEIGNEUR, son Dieu.
Il dit : de ma détresse, j'ai invoqué le SEIGNEUR, et il m'a répondu ; du sein du séjour des morts, j'ai appelé au secours, et tu m'as entendu. Tu m'as jeté dans les profondeurs, au cœur des mers, les courants m'entourent ; tous les flots, toutes les vagues ont passé sur moi. Et moi je disais : Je suis chassé loin de tes yeux ! Mais je verrai encore ton temple sacré, les eaux m'ont enserré la gorge, l'abime m'entoure, des joncs se sont noués autour de ma tête. Je suis descendu jusqu'aux ancrages des montagnes, les verrous de la terre m'enfermaient pour toujours ; mais tu m'as fait remonter vivant de la fosse, SEIGNEUR, mon Dieu ! Alors que je défaillais, je me suis souvenu du SEIGNEUR. Ma prière est parvenue jusqu'à toi, jusqu'à ton temple sacré. Ceux qui s'attachent à des futilités illusoires éloignent d'eux la fidélité. Quant à moi, je t'offrirai des sacrifices en déclarant ma reconnaissance, je m'acquitterai des vœux que j'ai faits. C'est au SEIGNEUR qu'appartient le Salut.
Le SEIGNEUR parla au poisson, quid vomit Jonas sur la terre ferme.

127 – Le prophète Michée annonce la naissance du Messie à Bethléem.

De Bethléem sortira le Seigneur, le maître de mon peuple.
Michée s'en remet à la colère de Dieu face au péché
Il console pourtant Sion par l'église qui naîtra
De la Nativité à Bethléem,
Celle qui, contre toute plainte çà et là,
Relèvera la vraie Jérusalem.

Michée, **5**, 1-8 : Prophétie de Michée.
Quant à toi, Beth-Léhem Ephrata, toi qui es petite parmi les phratries de Juda, de toi sortira pour moi celui qui dominera sur Israël ; son origine remonte aux temps jadis, aux jours d'autrefois. C'est pourquoi il les livrera jusqu'aux temps où celle qui doit accoucher accouchera ; et le reste de ses frères reviendra auprès des Israélites. Il se dressera et les fera paître avec la force du SEIGNEUR, avec la majesté du nom du SEIGNEUR, son Dieu ; et ils s'installeront, car il est dès maintenant glorifié jusqu'aux extrémités de la terre.
C'est lui qui sera la paix ! Lorsque l'Assyrien viendra dans notre pays et qu'il pénètrera dans nos palais, nous dresserons contre lui sept bergers, huit princes du peuple. Ils feront paître l'Assyrie avec l'épée, et le pays de Nemrod avec le glaive. Il nous délivrera ainsi de l'Assyrien, lorsqu'il viendra dans notre pays et qu'il pénètrera sur notre territoire.
Le reste de Jacob sera, au sein de la multitude des peuples, comme une rosée qui vient du SEIGNEUR, comme des ondées sur l'herbe, qui n'espèrent rien de l'homme, qui n'attendent rien des humains. Le reste de Jacob sera parmi les nations, au sein de la multitude des peuples, comme un lion parmi les bêtes de la forêt, comme un jeune lion parmi les troupeaux de petit bétail : lorsqu'il passe, il piétine et déchiquette, et personne ne délivre. Que ta main s'élève au-dessus de tes adversaires, que tous tes ennemis soient retranchés !

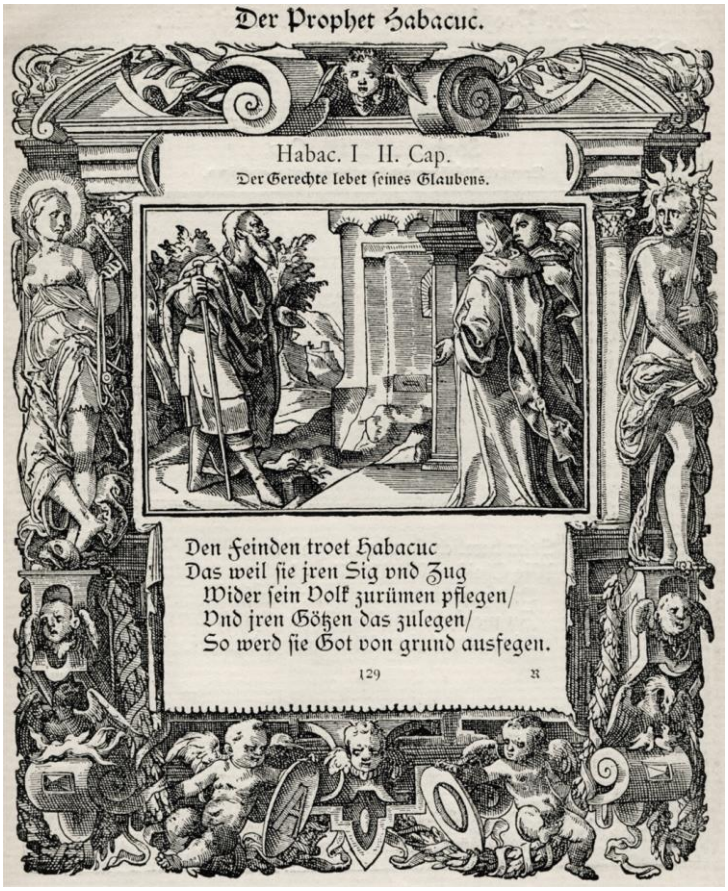
128 – Le prophète Nahum annonce la destruction de Ninive.

Avant de punir les pécheurs, Dieu envoie ceux qui annoncent.
Le prophète Nahum crie malheur
à Ninive, la grande ville,
Et tous ceux de son peuple que Dieu
Doit mener à la baguette et s'ils ne font rien de bien par eux-mêmes,
Ceux qu'il faut mener ainsi, Dieu les précipitera dans le brasier.

Nahum, **3**, 1 :
Quel malheur pour la ville sanguinaire, remplie de dissimulation, pleine de violence ! Les proies ne lui font pas défaut… Bruit du fouet, grondement des roues : les chevaux galopent, les chars bondissent. Assaut des chars, flamboiement d'épée, éclairs de lance : multitude de victimes ! une masse de cadavres ! des morts à l'infini ! On trébuche sur les morts…

C'est à cause de toute la prostitution de la prostituée, pleine de grâces, maîtresse en sortilèges, et qui vendait des nations par sa prostitution et des tribus par ses sortilèges, je m'oppose à toi – déclaration du SEIGNEUR, SEIGNEUR (YHWH) des Armées. Je relèverai le bas de ta robe sur ton visage, je montrerai ta nudité aux nations, ton ignominie aux royaumes. Je jetterai sur toi des horreurs, je te rabaisserai et je te donnerai en spectacle. Ainsi, quiconque te verra finira loin de toi et dira : Ninive est ravagée. Qui la plaindra ? Où te chercherai-je des consolations ?

129 – Les prophéties du prophète Habacuc.



Le juste vit selon sa foi.
Habacuc s'adresse aux ennemis
Qui par marches et victoires
S'activent à réduire son peuple
Et à lui imposer leurs idoles,
Aussi Dieu les balayera de la terre.

Habacuc, **2**, 1-4 :
Je vais me placer à mon poste de garde, je vais me tenir sur le rempart ; je vais guetter pour voir ce qu'il va me dire, et ce que je répondrai au sujet de mes doléances ?
Le SEIGNEUR me répondit : Ecris la vision, graves-la sur les tablettes, afin qu'on puisse la lire couramment. Car c'est encore une vision pour le temps fixé, elle aspire à son terme, elle ne mentira pas. Si elle tarde, attends-la, car elle se réalisera bel et bien, elle ne sera pas différée. Son cœur se gonfle, il n'est pas droit ; mais le juste vivra en tenant ferme.

Habacuc, **2**, 6-11 :
Quel malheur pour celui qui accumule ce qui n'est pas à lui – jusqu'à quand ? – et qui alourdit ses dettes ! Tes créanciers ne vont-ils pas soudain se lever ? Ceux qui te secoueront ne vont-ils pas s'éveiller ? Tu deviendras leur butin ! Parce que tu as pillé une multitude de nations, tout le reste des peuples te pillera, à cause du sang humain, à cause de la violence faite au pays, à la ville et à tous ses habitants.

Quel malheur pour celui qui se fait un profit malhonnête pour sa maison, afin de placer son nid sur la hauteur, pour échapper au malheur ! C'est la honte de ta maison que tu as décidée : en abattant une multitude de peuples, c'est contre toi-même que tu pèches. Car depuis le mur la pierre crie, et la poutre lui répond de la charpente.

130 – Prédication du prophète Sophonie.

Il prêchera aux peuples avec des lèvres pures.
Sophonie prêchait avec tout son cœur
Comme le Christ qui délivre son peuple,
Et établit une nouvelle Loi
S'appliquant à la foule des païens,
Qu'il rachète par son sang et par le baptême.

Sophonie, **1**, 2-3 : Dieu va intervenir contre la terre entière.
Je faucherai tout ce qui est sur la terre - déclaration du SEIGNEUR – Je faucherai les humains et les bêtes, je faucherai les oiseaux du ciel et les poissons de la mer, les causes de chutes avec les méchants, et je retrancherai les humains de la terre – déclaration du SEIGNEUR.

Sophonie, **1**, 14-18 : Le jour du SEIGNEUR (*Dies Irae*).
Il est proche, le grand jour du SEIGNEUR ; il est proche, il arrive très vite ; au bruit du jour du SEIGNEUR, le guerrier pousse des cris amers. Ce jour est un jour de colère, un jour de détresse et de désarroi, un jour de tourment et de ravage, un jour de ténèbres et d'obscurité, un jour de nuée et d'obscurité épaisse, un jour où sonne la trompe, un jour d'acclamations guerrières contre la ville forte et contre les hautes tours d'angle.
Je mettrai les humains dans la détresse : ils marcheront comme des aveugles, parce qu'ils ont péché contre le SEIGNEUR ; leur sang sera répandu comme de la poussière, et leur chair comme des ordures. Ni leur argent ni leur or ne pourront les délivrer au jour de la colère du SEIGNEUR : par le feu de sa

passion jalouse toute la terre sera dévorée, quand il accomplira l'extermination - quelle épouvante ! – de tous les habitants de la terre.

Sophonie**, 3**, 14-15 : La restauration de Jérusalem.
Pousse des cris de joie, Sion la belle ! Lance des acclamations, Israël ! Réjouis-toi, exulte de tout ton cœur, Jérusalem la belle ! Le Seigneur a écarté de toi les jugements ; il a détourné ton ennemi ; le roi d'Israël, le Seigneur, est en ton sein ; tu n'as plus de malheurs à craindre.

131 – Le prophète Aggée : le temps est venu de rebâtir le Temple.

La splendeur de la dernière maison sera supérieure à celle de la première.
Après la fin de la déportation à Babylone,
Aggée exhorta à l'achèvement
Du nouveau Temple, annonçant
Que s'il n'était pas merveilleux,
Le Christ le rénovera à nouveau.

Aggée, **1**, 2-8 :
Ainsi parle le SEIGNEUR (YHWH) des Armées : Ce peuple dit : Le temps n'est pas venu, le temps où la maison du SEIGNEUR doit être rebâtie.
Alors la parole du SEIGNEUR leur parvint par l'intermédiaire d'Aggée le Prophète : Est-ce le temps pour vous d'habiter vos maisons lambrissées, quand cette maison est en ruine ? Maintenant, ainsi parle le SEIGNEUR (YHWH) des Armées : Réfléchissez à votre situation. Vous avez beaucoup semé, mais cela rapporte peu ; vous mangez, mais vous n'êtes pas rassasiés ; vous buvez, mais vous n'êtes pas ivres ; vous êtes vêtus, mais vous n'avez pas chaud ; le salarié reçoit son salaire dans une bourse trouée. Ainsi parle le SEIGNEUR (YHWH) des Armées. Réfléchissez à votre situation. Montez dans la montagne, apportez du bois et bâtissez la Maison : je l'agréerai et la glorifierai, dit le SEIGNEUR.

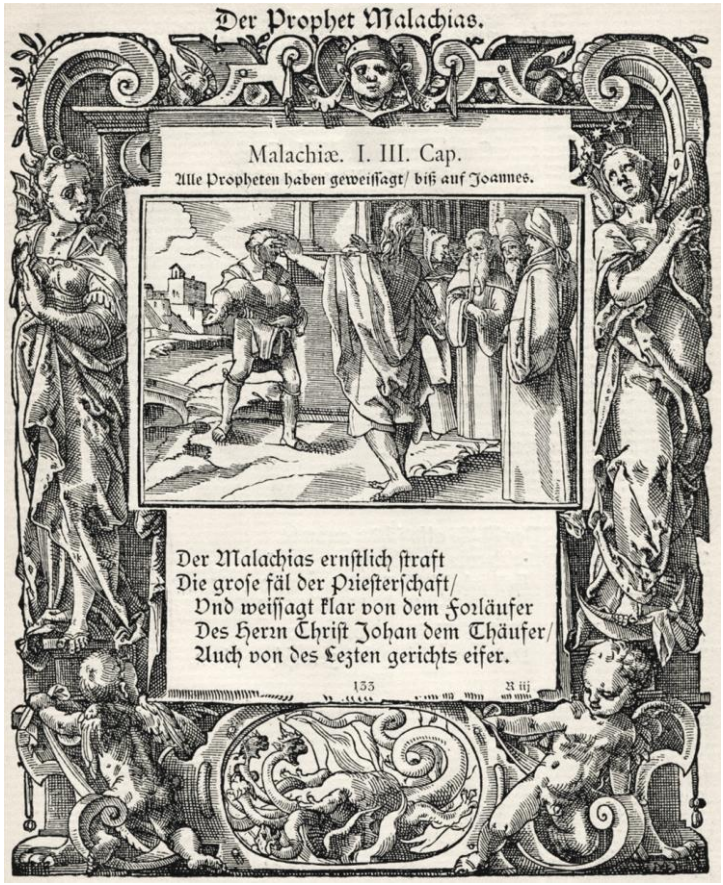
Aggée, **2**, 20-23 :
La Parole du SEIGNEUR parvint pour la deuxième fois à Aggée, le vingt-quatrième jour du mois : Dis à Zorobabel, gouverneur de Juda : je ferai trembler le ciel et la terre ; je renverserai le trône des royaumes, je détruirai la force des royaumes des nations, je renverserai le char et ceux qui le montent ; les chevaux et ceux qui les montent seront jetés bas, chacun tombera sous l'épée de son frère. En ce jour-là - déclaration du SEIGNEUR (YHWH) des Armées, je prendrai Zorobabel, fils de Shéaltiel, mon serviteur - déclaration du SEIGNEUR - et je te placerai comme un sceau, car c'est toi que j'ai choisi - déclaration du SEIGNEUR (YHWH) des Armées.

132 – Le prophète Zacharie.

Vois, ton roi vient vers toi, un sauveur juste.
Zacharie prophétise, selon l'esprit de Dieu,
Comment arrivera le Christ, le Messie
Qui sera vendu dans l'ignominie,
Sacrifié pour notre faute et nos péchés,
Qui par son sang nous sauvera.

Zacharie, **9**, 9-10 :
Sois transportée d'allégresse, Sion la belle ! Lance des acclamations, Jérusalem la belle ! Il est là ; ton roi, il vient à toi : il est juste et victorieux, il est pauvre et monté sur un âne, sur un ânon, le petit d'une ânesse.
Je retrancherai d'Ephraïm les chars et de Jérusalem les chevaux ; les arcs de guerre seront retranchés. Il parlera pour la paix des nations, et sa domination s'étendra d'une mer à l'autre, depuis le Fleuve jusqu'aux extrémités de la terre.

133 – Le prophète Malachie, dernier des petits prophètes.



Tous les prophètes, jusqu'à Jean, ont prêché.
Malachie reproche vivement
Leur grande faute aux prêtres
Il annonce clairement le précurseur
Du Seigneur, Jean le Baptiste,
Et avec ardeur, le Jugement Dernier.

Malachie, **2**, 1-2 :
Maintenant, à vous ce commandement, prêtres ! Si vous ne m'écoutez pas, si vous ne décidez pas de donner gloire à mon nom, dit le SEIGNEUR (YHWH) des Armées, j'enverrai parmi vous la malédiction et je maudirai vos bénédictions ; oui, je maudirai votre bénédiction, parce que vous ne vous décidez pas.

Malachie, **2**, 7-9 :
Car les livres du prêtre gardent la connaissance ; c'est à sa bouche qu'on demande la loi, parce que c'est un messager du SEIGNEUR (YHWH) des Armées. Mais vous, vous vous êtes écartés de la voie, vous avez fait trébucher une multitude au moyen de la loi. Vous avez violé l'alliance des lévites, dit le SEIGNEUR (YHWH) des Armées.
Quant à moi, je vous ai livrés au mépris et à l'abaissement devant le peuple, parce que vous ne gardez pas mes voies et que vous faites preuve de favoritisme au moyen de la loi.

134 – Le Cantique des Cantiques.

Annonce de l'amour du Christ pour sa communauté.
Qui est donc celle qui se lève alors
Semblable à la bien-aimée au lever du jour,
Lumineuse comme le soleil, claire comme la lune ?
C'est l'Eglise, qui doit comprendre
Que le Christ est descendu sur nous
Et nous a lavés par son sang.

Cantique des Cantiques, **2**, 7 :
Je vous en adjure, filles de Jérusalem, par les gazelles, par les biches de la campagne, n'éveillez pas, ne réveillez pas l'amour, avant qu'il le désire.

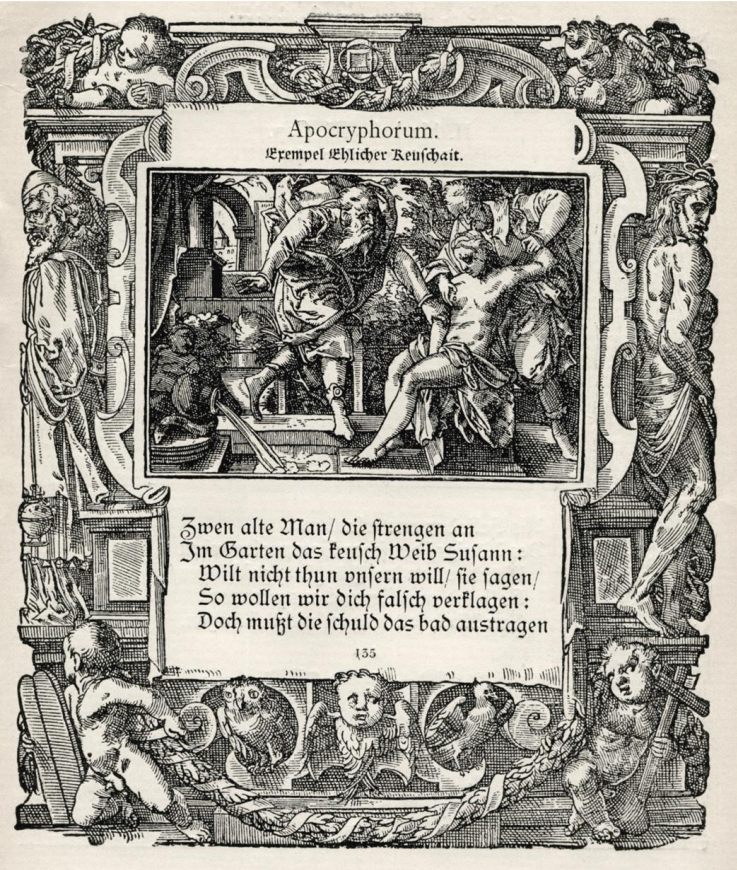
Cantique des Cantiques, **7**, 2-7 :
Que tes pieds sont beaux dans tes sandales, fille de noble ! Les contours de tes cuisses sont comme des colliers, œuvres des mains d'un artiste. Ton bassin est une coupe arrondie, où le vin parfumé ne manque pas ; ton ventre est un morceau de froment, entouré de lis. Tes deux seins sont comme deux petits jumeaux d'une gazelle. Ton cou est comme une tour d'ivoire ; tes yeux sont comme les réservoirs de Hoshbôn, près de la porte de Bath-Rabbim ; ton nez est comme la tour du Liban qui guette du côté de Damas, ta tête se dresse comme le Carmel, et tes nattes sont comme la pourpre rouge ; un roi est enchaîné dans leurs ondulations ! Que tu es belle, que tu es douce, mon amour, mes délices !

Cantique des Cantiques, **7**, 12-14 :

Viens, mon bien-aimé, sortons dans les champs, passons les nuits dans les villages ! Au petit matin nous irons dans les vignes, voir si la vigne bourgeonne, si la fleur s'ouvre, si les grenadiers fleurissent. Là, je te donnerai mes caresses.

Les mandragores exhalent leur senteur ; à nos portes sont tous les fruits exquis, les nouveaux comme les anciens ; ma bien-aimée, je les ai réservés pour toi

135 – Suzanne surprise dans son bain par les deux vieillards.



Exemple de la chasteté conjugale.
Deux vieillards s'en prirent
A la chaste Suzanne dans le jardin :
Ils lui dirent, si tu ne fais pas selon notre volonté,
Nous t'accuserons faussement :
Mais le bain emporte la faute.

Daniel, **13**, 15-21 [Bible de Jérusalem] :
Un jour, Suzanne vint, comme les jours précédents, accompagnée seulement de deux petites servantes, et, comme il faisait chaud, elle voulut se baigner au jardin. Il n'y avait personne : seuls les deux vieillards, cachés, étaient aux aguets.
Elle dit aux servantes : Apportez-moi de l'huile et du baume, et fermez la porte du jardin, afin que je puisse me baigner. Elles obéirent, fermèrent la porte du jardin, et rentrèrent dans la maison par une porte latérale pour y chercher ce que Suzanne avait demandé, sans rien voir des vieillards qui se tenaient cachés.
A peine les servantes étaient-elles sorties, qu'ils furent debout et lui dirent, en se jetant sur elle : La porte du jardin est close, personne ne nous voit. Nous te désirons, cède et couche avec nous ! Si tu refuses, nous nous porterons témoins en disant qu'un jeune homme était avec toi et que tu avais éloigné tes servantes pour cette raison.

136 – Le sacrilège et le châtiment d'Héliodore.

Le châtiment du pilleur du temple.
Lorsque Héliodore, sur l'autorisation
Du roi voulut dérober le trésor de Dieu,
Il fut violemment battu par trois jeunes hommes,
Porté presque mort hors du temple :
Il faut faire des offrandes à l'église, non la dépouiller.

II Macchabées, **3**, 24-28 [Bible de Jérusalem] *:*
Mais Héliodore, en vertu des ordres qu'il avait reçu du roi, soutenait que ces richesses devaient être confisquées au profit du trésor royal. Au jour fixé par lui, il entra pour dresser un inventaire de ces richesses. Une grande anxiété régna dans toute la ville. Revêtus de leurs habits sacerdotaux, les prêtres, prosternés devant l'autel, invoquaient le ciel, auteur de la loi sur les dépôts, le priant de conserver ces biens intacts à ceux qui les avaient déposés. A voir l'aspect du grand-prêtre, on ne pouvait manquer de sentir une blessure jusqu'au fond du cœur, tant son air et l'altération de son teint trahissaient l'angoisse de son âme. En proie à la frayeur et au tremblement de tout son corps, cet homme manifestait à ceux qui le regardaient la souffrance installée dans son cœur.

II Macchabées, **3**, 24 [Bible de Jérusalem] *:*
Il [Héliodore] était déjà là, avec ses satellites, près du trésor, lorsque le Souverain des Esprits et de toute Puissance se manifesta, avec un tel éclat que tous ceux qui avaient osé entrer là, frappés par la force de Dieu, se trouvèrent sans vigueur ni courage.
A leurs yeux apparut un cheval monté par un redoutable cavalier et richement caparaçonné ; bondissant avec impétuosité, il agitait contre Héliodore ses sabots de devant. L'homme qui le montait paraissait avoir une armure d'or.
Deux autres jeunes hommes lui apparurent en même temps, d'une force remarquable, éclatants de beauté, couverts d'habits magnifiques ; s'étant placés l'un d'un côté, l'autre de l'autre, ils le flagellaient sans relâche, lui portant une grêle de coups.
Héliodore, soudain tombé à terre, fut environné d'épaisses ténèbres. On le ramassa pour le mettre dans une litière, et cet homme, qui venait d'entrer dans la chambre dudit trésor avec un nombreux entourage et tous ses gardes du corps, fut emporté, incapable de s'aider lui-même, par des gens qui reconnaissaient ouvertement la souveraineté de Dieu.

137 – Matthieu, le premier évangéliste, rédige le chapitre de la Nativité.

Il rachètera les fautes de son peuple.
De Mathieu, il faut retenir
Que Dieu ne dédaigne aucun pécheur :
D'un collecteur de taxes et écrivain public,
Il fit un évangéliste,
Celui qui montre aux chrétiens le visage du Christ.

Matthieu, **9**, 9-10 :
En passant plus loin, Jésus vit un homme appelé Matthieu assis au bureau des taxes. Il lui dit : Suis-moi. Celui-ci se leva et le suivit. Comme il était à table, dans la maison, beaucoup de collecteurs de taxes et de pécheurs étaient venus prendre place avec Jésus et ses disciples.

Matthieu, **2**, 10-12 :
A la vue de l'étoile, ils [les mages] éprouvèrent une très grande joie. Ils entrèrent dans la maison, virent l'enfant avec Marie, sa mère, et tombèrent à ses pieds pour se prosterner devant lui ; ils ouvrirent ensuite leurs trésors et lui offrirent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe. Puis, divinement avertis en rêve de ne pas retourner chez Hérode, ils regagnèrent leur pays par un autre chemin.

138 – Parabole du semeur.

Celui qui a des oreilles pour entendre, qu'il entende.
Certains [grains] tombèrent le long du chemin, furent dispersés,
Certains sur un champ de pierres, et ont desséché,
Certains même ont été étouffés dans les ronces,
Certains tombèrent dans une bonne terre,
Ainsi la parole de Dieu s'adresse à beaucoup,
Mais très peu seront réconfortés.

Matthieu, **13**, 1-8 :
Ce jour-là, Jésus sortit de la maison et s'assit au bord de la mer. Il se rassembla auprès de lui de si grandes foules qu'il monta dans un bateau et s'y assit. Toute la foule se tenait sur le rivage. Il leur parla longuement en paraboles ; il disait : Le semeur sortit pour semer. Comme il semait, des grains tombèrent le long du chemin ; les oiseaux vinrent et les mangèrent. D'autres tombèrent dans les endroits pierreux, où il n'y avait pas beaucoup de terre ; ils levèrent aussitôt, parce que la terre n'était pas profonde ; mais quand le soleil se leva, ils furent brûlés et se desséchèrent, faute de racines. D'autres tombèrent parmi les épines ; les épines montèrent et les étouffèrent. D'autres tombèrent dans la bonne terre : ils finirent par donner du fruit, l'un cent, l'autre soixante, l'autre trente.

Marc, **4**, 1-8 :
Il se remit à enseigner au bord de la mer. Il se rassemble autour de lui une foule si nombreuse qu'il monte dans un bateau, sur la mer, et s'y assied. Toute la foule était à terre, près de la mer. Il les

instruisait longuement en paraboles et leur disait, dans son enseignement : Ecoutez : Le semeur sortit pour semer. Comme il semait, une partie de la semence tomba le long du chemin : les oiseaux vinrent et la mangèrent. Une autre partie tomba dans un endroit pierreux, où elle n'avait pas beaucoup de terre : elle leva aussitôt, parce que la terre n'était pas profonde ; Mais quand le soleil se leva, elle fut brûlée, et elle se dessécha, faute de racines. Une autre partie tomba parmi les épines : les épines montèrent et l'étouffèrent, et elle ne donna pas de fruit. D'autres grains tombèrent dans la bonne terre : montant et croissant, ils finirent par donner du fruit ; l'un rapporta trente, un autre soixante, un autre cent. Et il disait : Celui qui a des oreilles pour entendre, qu'il entende !

139 – Jésus chasse les marchands du temple.

Le zèle pour ta maison m'a envahi.
La maison de mon Père est une maison de prière
Et vous en avez fait une caverne de meurtriers :
Ainsi parla Jésus, et il chassa du Temple
Les marchands qui y avaient établi leur petit commerce,
Que cela soit pour nous un avertissement.

Matthieu, **21**, 10-13 :
Lorsqu'il entra dans Jérusalem, toute la ville fut en émoi. On disait : Qui est-il, celui-ci ? Les foules répondaient : C'est le prophète Jésus, de Nazareth de Galilée.
Jésus entra dans le Temple. Il chassa tous ceux qui vendaient et qui achetaient dans le Temple, il renversa les tables des changeurs et les sièges des vendeurs de colombes. Et il leur dit : Il est écrit : Ma maison sera appelée maison de prière. Mais vous, vous en faites une caverne de bandits !

Luc, **19**, 45-48 :
Entré dans le Temple, il se mit à chasser les marchands en leur disant : Il est écrit : Ma maison sera une maison de prière. Mais vous, vous en avez fait une caverne de bandits.
Il enseignait tous les jours dans le Temple. Et les grands prêtres, les scribes et les notables du peuple cherchaient à le faire disparaître ; mais ils ne savaient comment faire, car tout le peuple était suspendu à ses lèvres.

Jean, **2**, 13-17 :
La Pâque des Juifs était proche, et Jésus monta à Jérusalem.
Il trouva dans le temple les vendeurs de bovins, de moutons et de colombes, ainsi que les changeurs assis. Il fit un fouet de cordes et les chassa tous hors du temple, avec les moutons et les bovins ; il dispersa la monnaie des changeurs, renversa les tables et dit aux vendeurs de colombes : Enlevez tout cela d'ici ! Cessez de faire de la maison de mon Père une maison de commerce !
Ses disciples se souvinrent qu'il est écrit : « La passion jalouse de ta maison me dévorera ».

140 – L'évangéliste Marc rédige son Evangile.

Vois, j'envoie pour lui mon ange.
Marc, à la demande de Saint Pierre,
Pour l'usage des Romains,
A repris en latin les écrits
Que Mathieu avait rédigés en hébreu,
Afin que la grâce de Dieu touche tous les peuples.

Marc, **1**, 1-5 : Proclamation de Jean le Baptiseur.

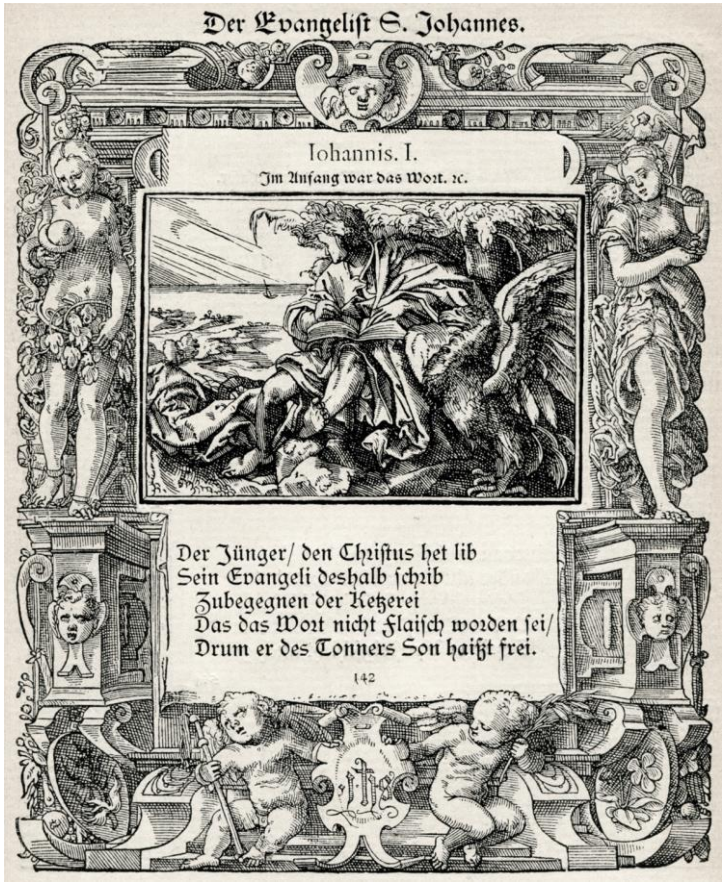
Commencement de la bonne nouvelle de Jésus-Christ, Fils de Dieu. Selon ce qui est écrit dans le prophète Isaïe : J'envoie devant toi mon messager pour frayer ton chemin ; c'est celui qui crie dans le désert : « Préparez le chemin du Seigneur, rendez droits ses sentiers ».
Survint Jean, celui qui baptisait dans le désert et proclamait un baptême de changement radical, pour le pardon des péchés. Toute la Judée et tous les habitants de Jérusalem se rendaient auprès de lui et recevaient de lui le baptême, dans le Jourdain, en reconnaissant publiquement leurs péchés.

141 – L'évangéliste Luc rédige son Evangile.

L'ascension des hauteurs nous a visité.
Luc ne fut pas seulement un médecin du corps,
Mais aussi un médecin de l'âme pour la communauté,
Il proposa l'Evangile en grec :
Il fut également le compagnon de route de Paul,
Et rédigea ainsi les Actes des Apôtres.

Luc, **1**, 1-4 :
Puisque beaucoup ont entrepris de composer un récit des faits qui se sont accomplis parmi nous, tels que nous les ont transmis ceux qui, dès le commencement, en ont été les témoins oculaires et sont devenus serviteurs de la Parole, il m'a semblé bon, à moi aussi, après m'être informé exactement de tout depuis les origines, de t'exposer par écrit d'une manière suivie, très excellent Théophile, afin que tu connaisses la certitude des enseignements que tu as reçus.

142 – L'évangéliste Jean à Patmos.

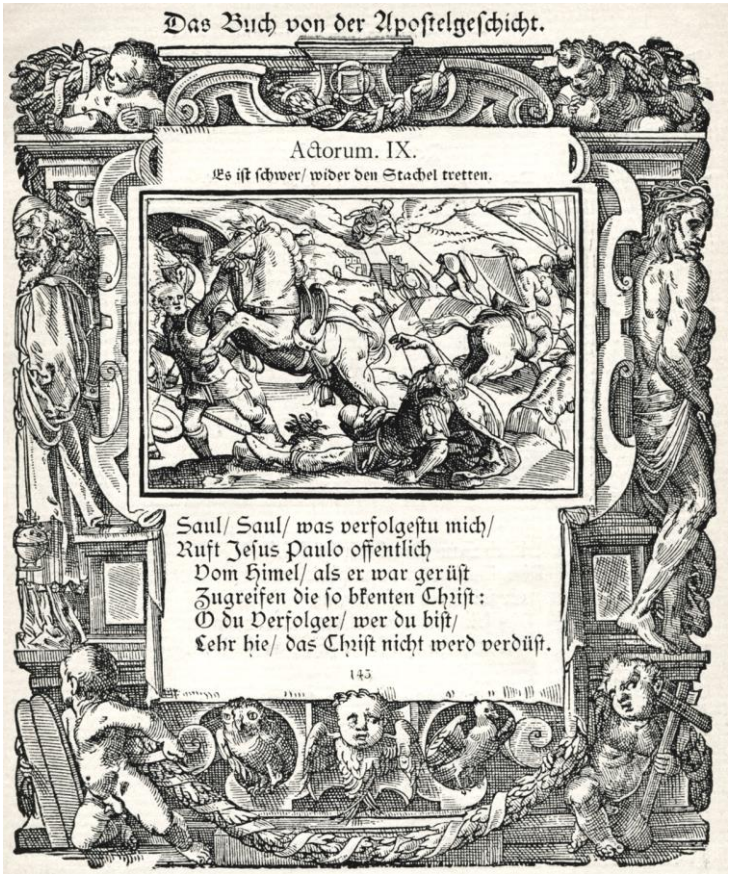


Au commencement était le verbe.
Le disciple, que Jésus aimait,
Ecrivit pour cela son Evangile,
Pour combattre l'hérésie
Qui ne reconnaissait pas le Verbe fait chair,
C'est pourquoi il est appelé librement le Fils du Ciel.

Jean, **1**, 1-5 :
Au commencement était la Parole ; la Parole était auprès de Dieu ; la Parole était Dieu. Elle était au commencement auprès de Dieu. Tout est venu à l'existence par elle, et rien n'est venu à l'existence sans elle. Ce qui est venu à l'existence en elle était vie, et la vie était la lumière des humains. La lumière brille dans les ténèbres, et les ténèbres n'ont pu la saisir.
Jean, **21**, 24 :
C'est ce disciple qui témoigne de ces choses et qui les a écrites. Et nous savons que son témoignage est vrai.

Apocalypse de Jean, **1**, 9-11 :
Moi, Jean, votre frère, qui prend part à la détresse, à la royauté et à la persévérance en Jésus, j'étais dans l'île appelée Patmos à cause de la parole de Dieu et du témoignage de Jésus quand je fus saisi par l'Esprit, au jour du Seigneur : j'entendis derrière moi une voix forte comme le son d'une trompette, qui disait : Ce que tu vois, écris-le dans un livre, et envoie-le aux sept Eglises : à Ephèse, à Smyrne, à Pergame, à Thyatire, à Sardes, à Philadelphie et à Laodicée.

143 – Paul sur le chemin de Damas.



Il est difficile d'avancer dans les épines.
Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ?
Cria Jésus distinctement à Paul
Depuis le ciel, lorsque celui-ci
S'apprêtait à se saisir de ceux qui reconnaissaient le Christ :
Ô, toi qui persécutes, qui que tu sois,
Apprend que le Christ ne peut disparaître.

Actes, **9**, 1-9 :
Cependant Saul, qui respirait encore la menace et le meurtre contre les disciples du Seigneur, se rendit chez le grand prêtre et lui demanda des lettres pour les synagogues de Damas : s'ils y trouvaient quelques-uns, hommes ou femmes, qui étaient de la Voie, il pourrait ainsi les arrêter et les amener à Jérusalem.
Il était en chemin et approchait de Damas, quand soudain une lumière venant du ciel resplendit autour de lui. Il tomba à terre et entendit une voix qui lui disait : Saoul, Saoul, pourquoi me persécutes-tu ? Il répondit : Qui es-tu, Seigneur ? Il dit : Je suis Jésus, celui que toi tu persécutes. Mais lève-toi, entre dans la ville, et l'on te dira ce qu'il faut que tu fasses. Les gens qui voyageaient avec lui s'étaient arrêtés, muets de stupeur : ils entendaient la voix, mais ils ne voyaient personne. Saul se releva de terre, mais bien qu'il eût les yeux ouverts, il ne voyait rien. On le prit par la main pour le conduire à Damas.
Il resta trois jours sans voir, et sans rien manger ni boire.

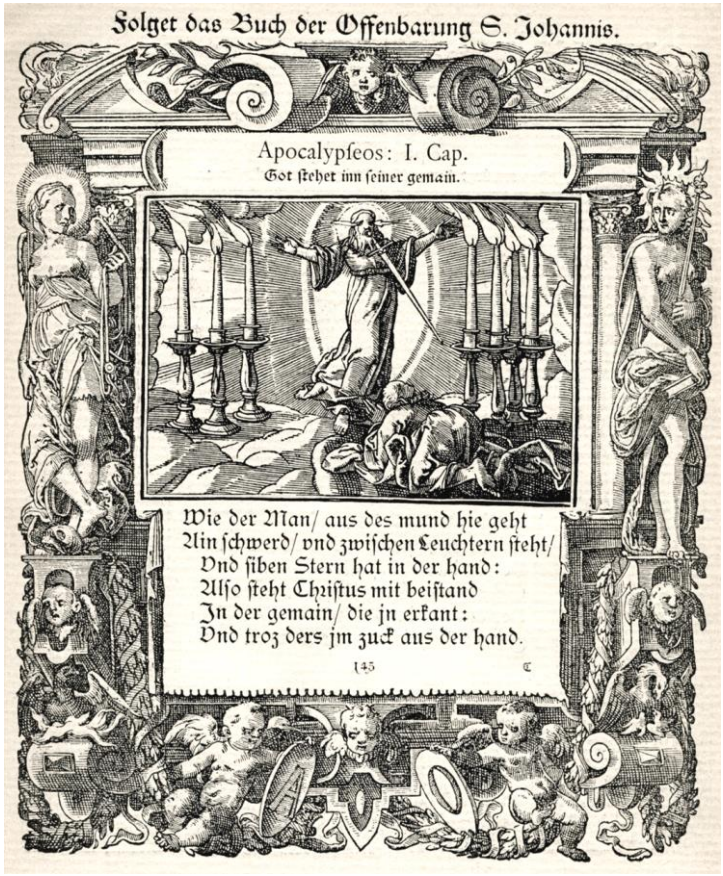
144 – Paul, l'apôtre des païens, écrit ses lettres aux chrétiens.

L'Evangile renforce la Foi dans la puissance de Dieu.
Nous honorons justement saint Paul
Car nous entendons, venant précisément du ciel,
Qu'il a reçu la connaissance de Dieu
Pour être l'apôtre des païens,
C'est pourquoi ses écrits nous nourrissent.

Romains, **1**, 1-7 :
La bonne nouvelle que Paul annonce : Paul, esclave de Jésus-Christ, apôtre par appel, mis à part pour la bonne nouvelle de Dieu – cette bonne nouvelle, Dieu l'avait promise par ses prophètes dans les Ecritures Saintes ; elle concerne son Fils, issu de la descendance de David selon la chair, institué Fils de Dieu avec puissance, selon l'Esprit de Sainteté, du fait de sa résurrection d'entre les morts, Jésus-Christ, notre Seigneur.

C'est par lui que nous avons reçu la grâce et l'apostolat afin de susciter, pour son nom, l'obéissance de la foi dans toutes les nations, nations dont vous aussi vous faites partie, vous qui avez reçu l'appel de Jésus-Christ – à tous ceux qui, à Rome, sont bien-aimés de Dieu et saints par appel : Grâce et paix à vous de la part de Dieu, notre Père, et du Seigneur Jésus-Christ !

145 – La première apparition du Fils de l'Homme.

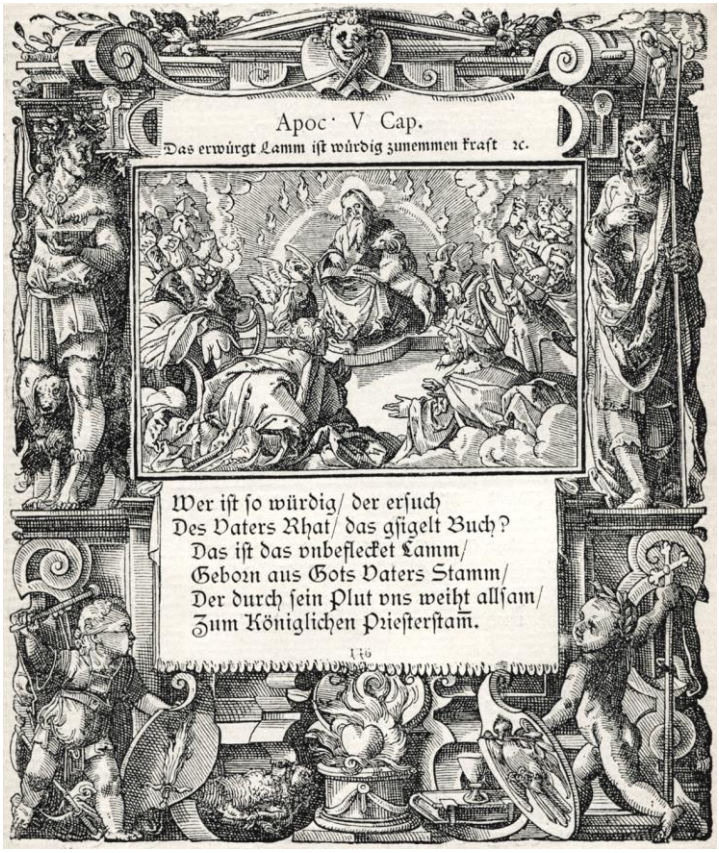


Dieu se tient au milieu de ses fidèles.
Comme l'homme dont sort de la bouche
Une épée, et qui se tient entre les candélabres
Et présente sept étoiles dans sa main,
Ainsi se tient le Christ comme un soutien
Pour sa communauté qui le reconnaît :
Et il réconforte celui qu'il tient dans sa main.

Apocalypse, **1**, 9-20 :
Moi, Jean, votre frère et votre compagnon dans l'épreuve, la royauté et la constance, en Jésus. Je me trouvai dans l'île de Patmos, à cause de la Parole de Dieu et du témoignage de Jésus. Je tombai en extase, le jour du Seigneur, et j'entendis derrière moi une voix clamer, comme une trompette : « Ce que tu vois, écris-le dans un livre pour l'envoyer aux sept Eglises : à Ephèse, Smyrne, Pergame, Thyatire, Sardes, Philadelphie et Laodicée.
Je me retournai pour voir celui qui parlait avec moi. Quand je me fus retourné, je vis sept porte-lampes [candélabres] d'or, et, au milieu des porte-lampes, quelqu'un qui ressemblait à un fils d'homme. Il était vêtu d'une longue robe et portait une ceinture d'or à la poitrine. Sa tête et ses cheveux blancs étaient blancs comme laine blanche, comme neige. Ses yeux étaient comme un feu flamboyant, ses pieds ressemblaient à du bronze incandescent, et sa voix était comme le bruit des grandes eaux. Il avait dans sa main droite sept étoiles ; de sa bouche sortait une épée acérée, à deux tranchants, et son visage était comme le soleil lorsqu'il brille dans toute sa puissance. Quand je le vis, je tombai à ses pieds, comme mort.

N'aie pas peur ! C'est moi qui suis le premier et le dernier, le vivant. Je suis mort, mais je suis vivant à tout jamais, et j'ai les clefs de la mort et du séjour des morts. Ecris donc ce que tu as vu, ce qui est et ce qui va arriver après. Quant au mystère des sept étoiles que tu as vues dans ma main droite, et aux sept porte-lampes d'or, les sept étoiles sont les anges des sept Eglises, et les sept porte-lampes sont les sept Eglises.

146 – La seconde vision : le trône de Dieu et le culte céleste.



L'agneau immolé est digne de participer au pouvoir du Père.
Celui qui en est digne, celui là
Recherche le conseil du Père, le Livre scellé ?
C'est donc l'agneau sans tache
Né de la lignée de Dieu le Père,
Qui nous consacre tous par son sang
Dans la lignée royale des prêtres.

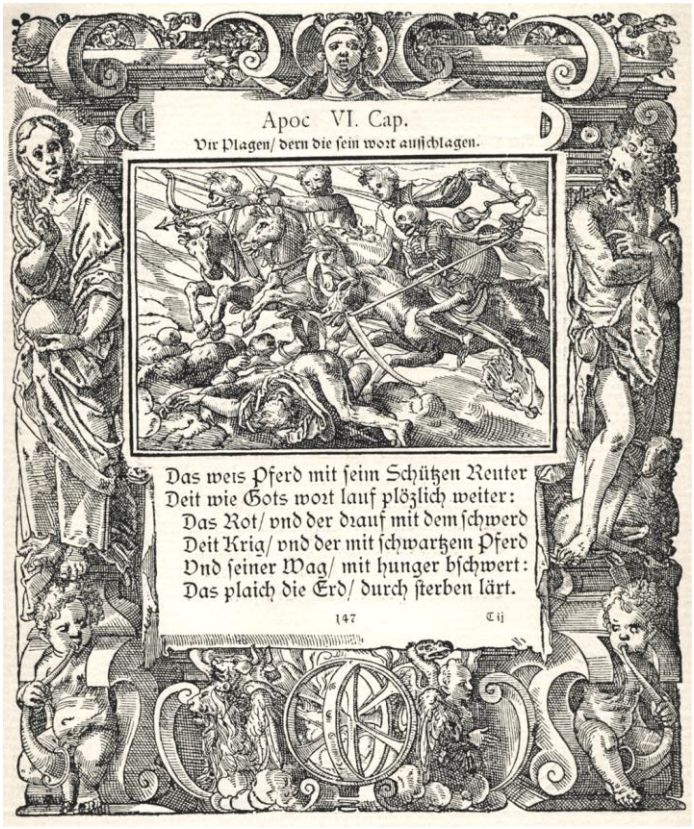
Apocalypse, **4**, 2-8 :
Aussitôt, je fus saisi par l'esprit. Il y avait un trône dans le ciel, et sur ce trône quelqu'un était assis. Celui qui était assis avait l'aspect d'une pierre de jaspe et de sardoine, et le trône était entouré d'un halo qui avait l'aspect de l'émeraude.
Autour du trône, vingt-quatre trônes ; sur ces trônes, vingt-quatre anciens assis, habillés de vêtements blancs ; sur leurs têtes, des couronnes d'or. Du trône sortent des éclairs, des voix et des tonnerres. Devant le trône brûlent sept lampes ardentes, qui sont les sept esprits de Dieu. Devant le trône, comme une mer de verre, semblable à du cristal. Au milieu du trône et tout autour du trône, quatre êtres vivants pleins d'yeux devant et derrière. Le premier être vivant ressemble à un lion, le deuxième être vivant ressemble à un taurillon, le troisième être vivant a comme un visage humain, et le quatrième être vivant ressemble à un aigle en plein vol. Les quatre êtres vivants ont chacun six ailes, et ils sont pleins d'yeux tout autour et au-dedans.

Apocalypse, **4**, *9-10 :*
Et chaque fois que les êtres vivants donnent gloire, honneur et actions de grâce à celui qui est assis sur le trône, à celui qui vit à tout jamais, les vingt-quatre anciens tombent aux pieds de celui qui est assis sur le trône, se prosternent devant celui qui vit à tout jamais, et jettent leurs couronnes devant le trône.

Apocalypse, **5**, 1 :
Alors je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre écrit au-dedans et au dos scellé de sept sceaux.

Apocalypse, **5**, 6-7 :
Alors je vis, au milieu du trône et des quatre êtres vivants et au milieu des anciens, un agneau debout, qui semblait immolé. Il avait sept cornes et sept yeux, qui sont les sept esprits de Dieu envoyés par toute la terre. Il vint recevoir le livre de la main droite de celui qui était assis sur le trône.

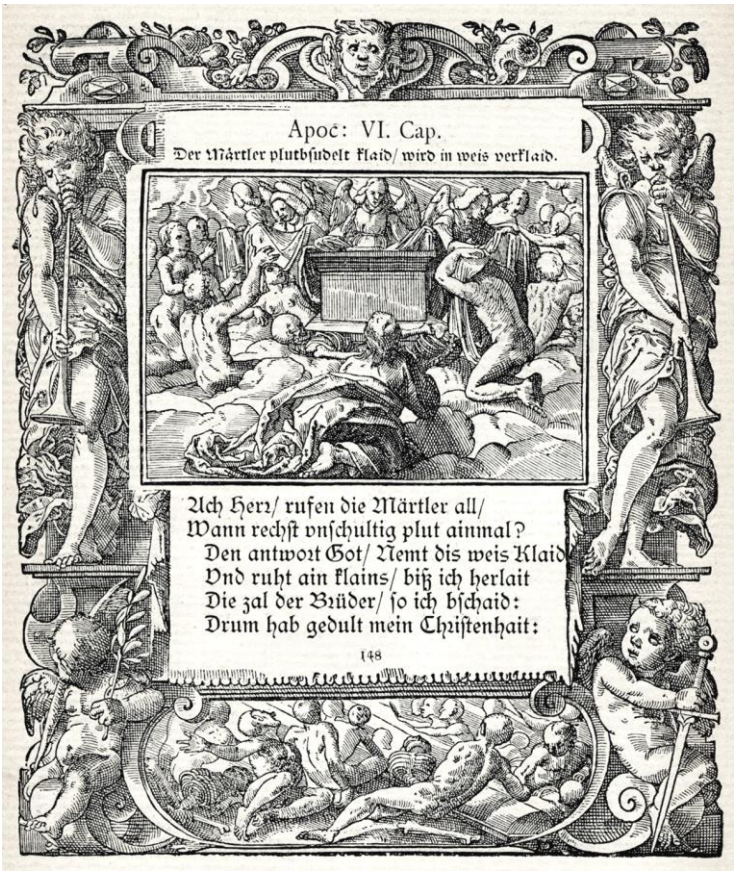
147 – Les quatre cavaliers de l'Apocalypse.



Quatre tourments, par lesquels s'accomplit sa Parole.
Le cheval blanc, monté par son archer,
Fidèle à la Parole de Dieu, galope au loin,
Le Cheval rouge et son cavalier armé de l'épée
Annonce la guerre, et celui au cheval noir
Avec sa balance, annonce la famine :
Tout cela dévaste la terre et annonce la mort.

Apocalypse, **6**, 1-8 :
Je regardais quand l'Agneau ouvrit un des sept sceaux, et j'entendis l'un quatre êtres vivants dire d'une voix de tonnerre : Viens ! Alors je vis un cheval blanc. Celui qui le montait tenait un arc ; une couronne lui fut donnée, et il partit en vainqueur, et pour vaincre.
Quand il ouvrit le deuxième sceau, j'entendis le deuxième être vivant dire : Viens ! Et un autre cheval, rouge feu, sortit. A celui qui le montait, il fut donné d'ôter la paix de la terre, pour que les gens s'entre-égorgent ; et une grande épée lui fut donnée.
Quand il ouvrit le troisième sceau, j'entendis le troisième être vivant dire : Viens ! Alors je vis un cheval noir. Celui qui le montait tenait une balance à la main. Et j'entendis comme une voix au milieu des quatre êtres vivants ; elle disait : Une mesure de blé pour un denier, et trois mesures d'orge pour un denier ; quant à l'huile et au vin, ne leur fais pas de mal !
Quand il ouvrit le quatrième sceau, j'entendis la voix du quatrième être vivant dire : Viens ! Alors je vis un cheval verdâtre. Celui qui le montait avait pour nom la Mort, et le séjour des morts l'accompagnait. Pouvoir leur fut donné sur le quart de la terre, pour tuer par l'épée, par la famine, par la peste, et par les bêtes sauvages de la terre.

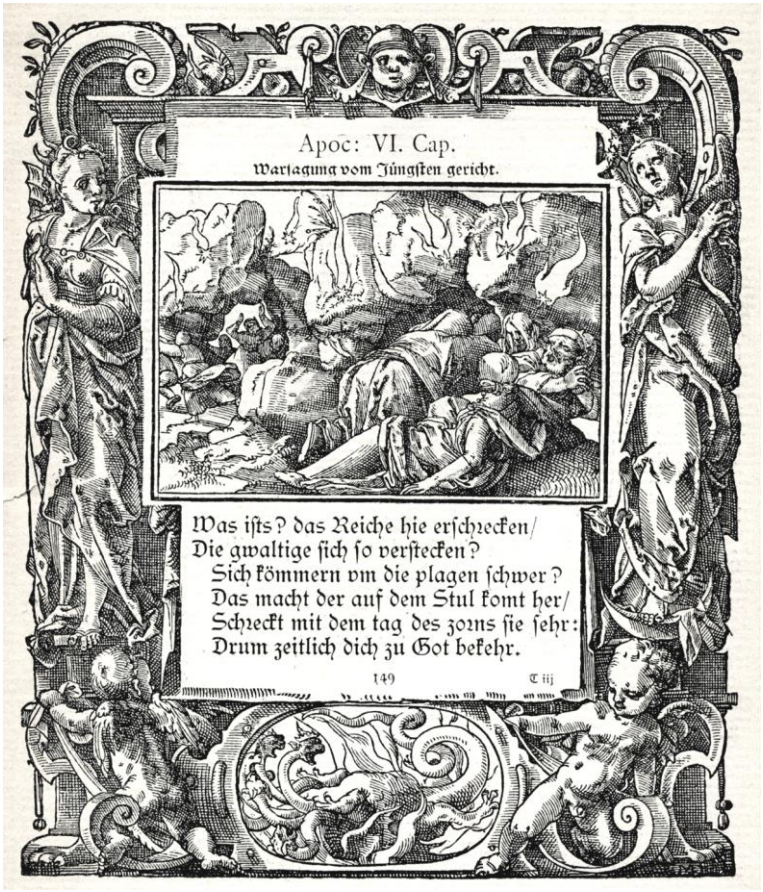
148 – Les âmes des martyrs reçoivent une robe blanche au 5e sceau.



Le vêtement taché du sang des martyrs deviendra un vêtement blanc.
Ah, Seigneur, s'exclamèrent ensemble les martyrs,
Quand rendras-tu justice au sang innocent versé ?
Dieu leur répondit : prenez ce vêtement blanc
Et patientez un peu, jusqu'à ce que j'atteigne
Le nombre de vos frères, tel que je le fixerai :
C'est pourquoi, sois patiente, ma chrétienté.

Apocalypse, **6**, 9-11 :
Quand il ouvrit le cinquième sceau, je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été immolés à cause de la parole de Dieu et du témoignage qu'ils avaient porté.
Ils crièrent : Jusqu'à quand, Maître saint et vrai, tardes-tu à juger, à venger notre sang en le faisant payer aux habitants de la terre ?
Une robe blanche fut donnée à chacun d'eux, et il leur fut dit de se tenir en repos quelque temps encore, jusqu'à ce que soient au complet leurs compagnons d'esclavage et leurs frères qui allaient être tués comme eux.

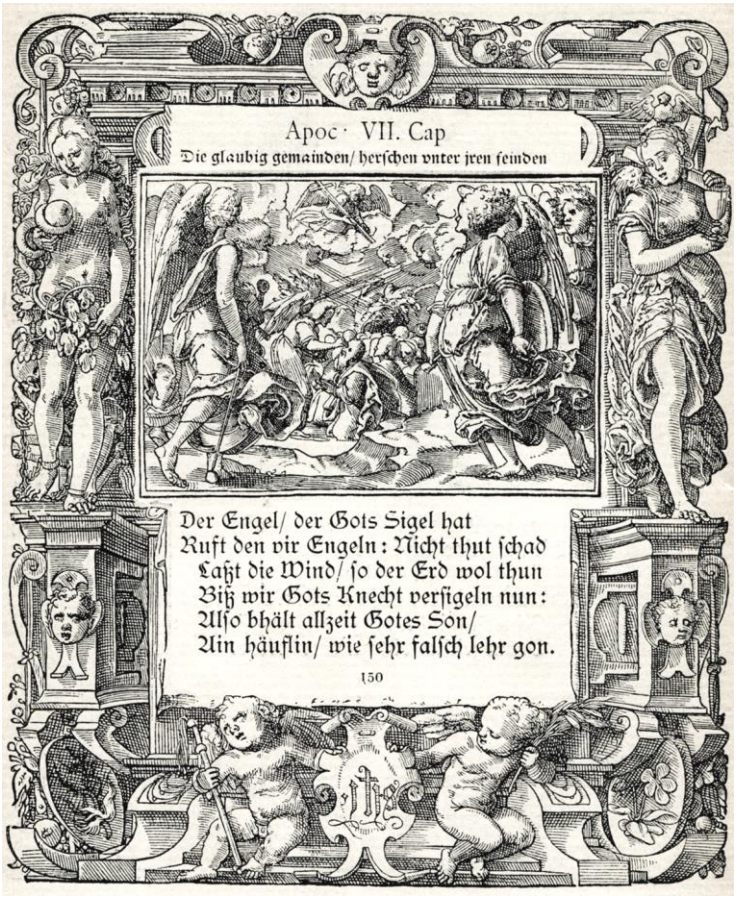
149 – La pluie d'étoiles.



Annonce du Jugement Dernier.
Que se passe-t-il ? les riches sont épouvantés,
Les puissants se cachent
Et sont directement concernés par cette calamité ?
Celui qui arrive, assis sur le trône,
Les épouvante le jour de la colère :
C'est pourquoi, il est temps de se tourner vers Dieu.

Apocalypse, **6**, 12-17 :
Voici ce que je vis quand il ouvrit le sixième sceau : il y eut un grand tremblement de terre ; le soleil devint noir comme un sac de crin ; la lune entière devint comme du sang, et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre, comme lorsqu'un figuier secoué par un grand vent laisse tomber ses figues. Le ciel se retira tel un livre qu'on roule, et toutes les montagnes et les îles furent enlevées de leur place.
Les rois de la terre, les dignitaires, les chefs militaires, les riches, les puissants, tous, esclaves et hommes libres, allèrent se cacher dans les cavernes et dans les rochers des montagnes. Et ils disaient aux montagnes et aux rochers : Tombez sur nous, cachez-nous de celui qui est assis sur le trône et de la colère de l'agneau, car le grand jour de leur colère est venu, et qui pourrait tenir debout ?

150 – Les élus sont marqués du sceau de Dieu.



Les communautés fidèles règnent parmi leurs ennemis.
L'ange qui tenait le sceau de Dieu
S'adressa aux quatre anges : Ne faites aucun mal,
Laissez les vents, que la terre demeure ainsi
Jusqu'à ce que soient marqués les serviteurs de Dieu :
Alors le Fils de Dieu gardera
Un petit nombre, qui ont refusé les fausses nouvelles.

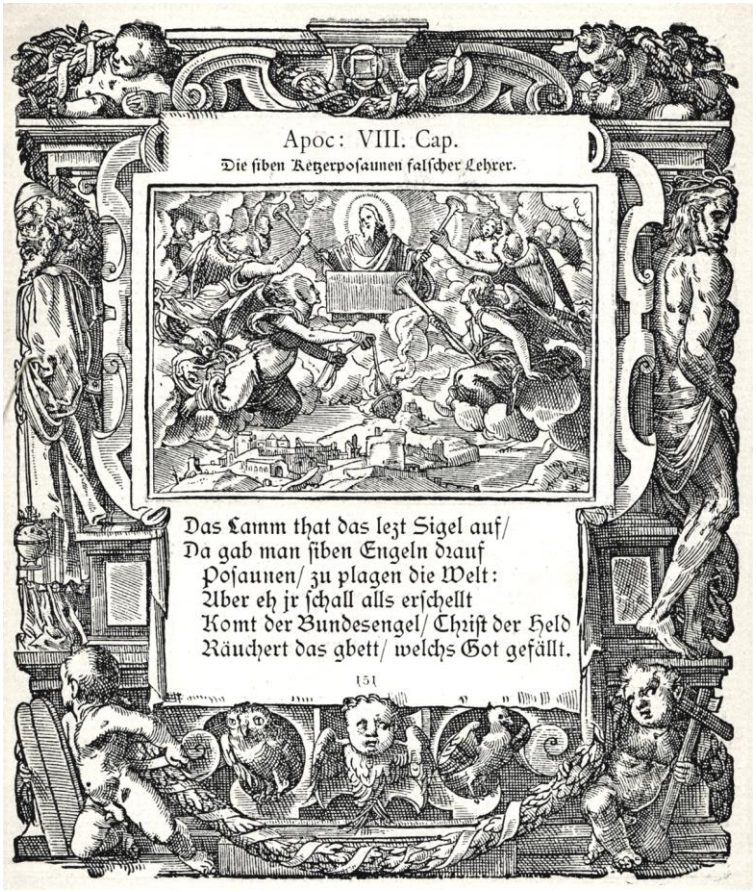
Apocalypse, **7**, 1-4 :
Après cela, je vis quatre anges debout aux quatre coins de la terre. Ils retenaient les quatre vents de la terre, pour qu'aucun vent ne souffle, ni sur la terre, ni sur la mer, ni sur aucun arbre. Et je vis un autre ange qui montait du côté du soleil levant et qui tenait le sceau du Dieu vivant. Il cria aux quatre anges à qui il avait été donné de faire du mal à la terre et à la mer : Ne faites pas de mal à la terre, ni à la mer, ni aux arbres, jusqu'à ce que nous ayons marqué du sceau le front des esclaves de notre Dieu.
Et j'entendis le nombre de ceux qui avaient été marqués du sceau : cent quarante-quatre mille, de toutes les tribus des Israélites.

Apocalypse, **7**, 9-11 :

Après cela, je vis une grande foule, que personne ne pouvait compter, de toute nation, de toutes tribus, de tous peuples et de toutes langues. Ils se tenaient devant le trône et devant l'agneau, vêtus de robes blanches, et des branches de palmiers à la main, et ils criaient : Le salut est à notre Dieu, qui est assis sur le trône, et à l'agneau !

Et tous les anges se tenaient autour du trône, des anciens et des quatre êtres vivants ; ils tombèrent face contre terre, devant le trône, prosternés devant Dieu.

151 - L'ouverture du 7e sceau.



Les sept trompettes hérétiques des faux prophètes.
L'Agneau ouvrit le septième sceau,
Puis on remit alors aux sept anges
Les trompettes, pour tourmenter le monde :
Mais pendant que leur sonnerie retentit partout,
Vient l'ange de l'Alliance, le Christ héros
Encense leur prière, qui plaît à Dieu.

Apocalypse, **8**, 1-5 :
Quand il ouvrit de septième sceau, il y eut dans le ciel un silence d'environ une demi-heure.
Je vis les sept anges qui se tenaient devant Dieu ; sept trompettes leur furent données. Un autre ange vint se placer sur l'autel ; il tenait un encensoir d'or. On lui donné beaucoup d'encens pour qu'il l'offre avec les prières de tous les saints sur l'autel d'or, devant le trône.
La fumée de l'encens monta de la main de l'ange avec les prières des saints devant Dieu. L'ange prit ensuite l'encensoir, le remplit du feu de l'autel et le jeta sur la terre ; il y eut des tonnerres, des voix, des éclairs et un tremblement de terre.

152 – La trompette du premier ange.

De faux enseignements dessèchent la grâce et l'honneur du Christ.
Le premier ange souffle le feu et le sang,
Qui brûlent tout arbre et toute herbe :
Ceci désigne les faux prophètes
Qui préfèrent l'œuvre de la Loi
A la grâce et la justice du Christ :
Et ils terrorisaient par leurs sonneries beaucoup de monde.

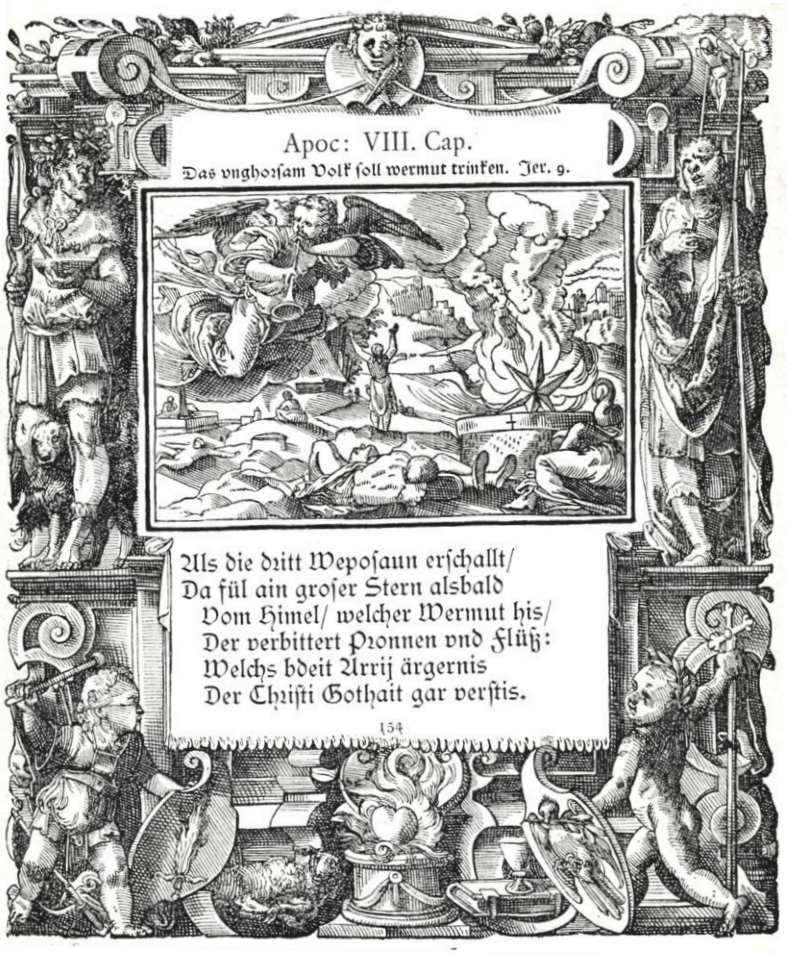
Apocalypse, **8**, 6-7 :
Alors les sept anges qui tenaient les sept trompettes se préparaient à en sonner.
Le premier sonna de la trompette. Il y eut de la grêle et du feu mêlés de sang, qui furent jetés sur la terre. Le tiers de la terre fut brûlé, le tiers des arbres fut brûlé, et toute herbe verte fut brûlée.

153 – La trompette du deuxième ange.

De faux enseignements dessèchent la grâce et l'honneur du Christ.
Le premier ange souffle le feu et le sang,
Qui brûlent tout arbre et toute herbe :
Ceci désigne les faux prophètes
Qui préfèrent l'œuvre de la Loi
A la grâce et la justice du Christ :
Et ils terrorisaient par leurs sonneries beaucoup de monde.

Apocalypse, **8**, 6-7 :
Alors les sept anges qui tenaient les sept trompettes se préparaient à en sonner.
Le premier sonna de la trompette. Il y eut de la grêle et du feu mêlés de sang, qui furent jetés sur la terre. Le tiers de la terre fut brûlé, le tiers des arbres fut brûlé, et toute herbe verte fut brûlée.

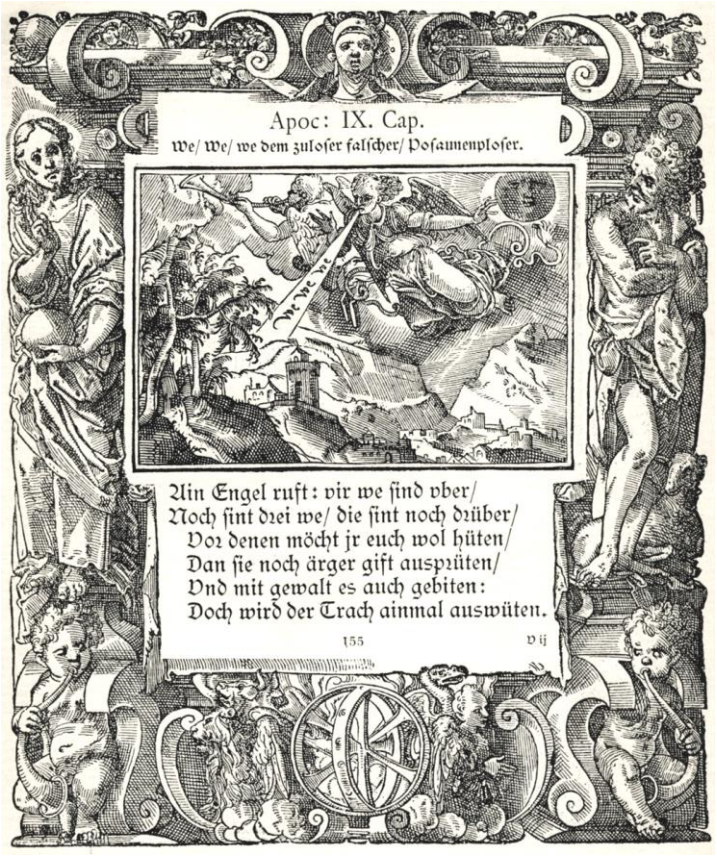
154 – La trompette du troisième ange.



Le peuple insoumis devra boire l'absinthe.
Lorsque retentit la troisième sonnerie de trompe
Une grande étoile tomba brusquement
Du ciel, celle-ci s'appelait Absinthe,
Elle rendit amers fontaines et rivières :
Cela représente l'outrage d'Arius
Qui voulut contester la nature divine du Christ.

Apocalypse, **8**, 10-11 :
Le troisième ange sonna de la trompette.
Une grande étoile tomba du ciel, brûlant comme un flambeau. Elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux. Le nom de cette étoile est Absinthe ; le tiers des eaux fut changé en absinthe et beaucoup d'humains moururent de ces eaux devenues amères.
Le quatrième ange sonna de la trompette.
Le tiers du soleil fut frappé, ainsi que le tiers de la lune et le tiers des étoiles, pour que le tiers en soit obscurci, et que le jour perde un tiers de sa clarté, et la nuit de même.

155 – L'ange crie par trois fois « We ».

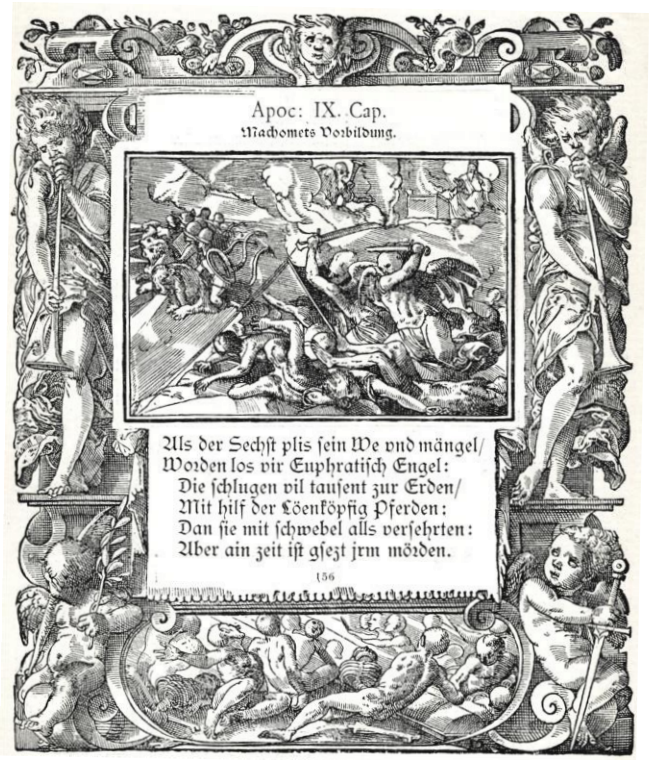


Malheur, Malheur, Malheur, cria aux égarés le joueur de trompe.
Un ange crie : un quatrième est superflu
Car trois malheurs ont déjà frappé,
Chacun d'entre vous doit s'en garder,
Car ils rejettent les pires poisons
Et agissent aussi par la violence.
Ainsi, le dragon ravagera tout un jour.

Apocalypse, **8**, 13 :
Je regardais, et j'entendis un aigle [ange] qui volait au milieu du ciel et qui disait d'une voix forte : Quel malheur, quel malheur, quel malheur [We ! We ! We !] pour les habitants de la terre, à cause des autres sons de trompette que les trois anges vont faire retentir !

Apocalypse, **9**, 1-3 :
Le cinquième ange sonna de la trompette.

156 – A la sixième trompette, les anges exterminateurs sont déliés.



L'annonce de Mohamed.
Lorsque le sixième ange sonna son malheur et dénuement,
Les quatre anges de l'Euphrate furent déliés :
Ils jetèrent à terre nombre de milliers,
Avec l'aide de leurs chevaux à tête de lion, :
Puis ils détruisirent tout avec résolution,
Mais un temps leur était fixé pour accomplir leurs meurtres.

Apocalypse, **9**, 13-21 :
Le sixième ange sonna de la trompette.
Alors j'entendis une voix venant des quatre cornes de l'autel d'or qui est devant Dieu ; elle disait au sixième ange qui avait la trompette : Détache les quatre anges qui sont liés sur le grand fleuve, l'Euphrate. Alors les quatre anges qui étaient prêts pour l'heure, le jour, le mois et l'année, furent déliés pour tuer le tiers des humains. Le nombre des combattants de la cavalerie était de vingt mille fois dix mille. J'en entendis le nombre. C'est ainsi que, de la vision, je vis les chevaux et ceux qui les montaient ; ils avaient des cuirasses de feu, d'hyacinthe et de soufre. Les têtes des chevaux étaient comme des têtes de lions ; de leurs bouches sortaient du feu, de la fumée et du soufre. Le tiers des humains fut tué par ces trois fléaux : par le feu, par la fumée et par le soufre qui sortaient de leurs bouches. Car le pouvoir des chevaux est dans leurs bouches et dans leurs queues ; leurs queues ressemblent à des serpents ; elles ont des têtes, et c'est par elles qu'elles font du mal.
Les autres humains, qui ne furent pas tués par ces fléaux, ne revinrent pas des œuvres de leurs mains ; ils ne cessèrent pas de se prosterner devant les démons et les idoles d'or, d'argent, de bronze, de pierre et de bois, qui ne peuvent ni voir, ni entendre, ni marcher ; ils ne revinrent pas de leurs meurtres, ni de leurs sortilèges, ni de leur prostitution, ni de leurs vols.

157 – Le cinquième ange et le fléau des sauterelles.

Malheur, Malheur à cause des criquets du roi Abaddon.
Lorsque le cinquième ange souffla, il tomba
Une étoile, qui ouvrit l'abime puant,
Il en sortit une fumée, qui assombrit tout
Et de cette fumée sortirent des criquets
Dont la piqûre est à moitié mortelle.
Leur roi a pour nom Abaddon
Car il refusa honteusement de servir Dieu.

Apocalypse, **9**, 1-11 :
Le cinquième ange sonna de la trompette.
Je vis une étoile qui était tombée du ciel sur la terre. La clef du puits de l'abîme lui fut donnée. Elle ouvrit le puits de l'abîme. Il monta du puits une fumée comme la fumée d'une grande fournaise ; le soleil et l'air furent obscurcis par la fumée du puits. De la fumée, des criquets sortirent sur la terre, et il leur fut donné un pouvoir pareil au pouvoir des scorpions sur la terre. Il leur fut dit de ne pas faire de mal à l'herbe de la terre, ni à aucune verdure, ni à aucun arbre, mais seulement aux humains qui n'ont pas sur le front le sceau de Dieu. Il leur fut donné, non pas de les tuer, mais de les tourmenter pendant cinq mois : le tourment qu'ils causaient était comme le tourment causé par un scorpion lorsqu'il pique un être humain. En ces jours-là, les humains chercheront la mort, mais ils ne la trouveront pas. Ils désireront mourir, et la mort les fuira.
Les criquets ressemblaient à des chevaux équipés pour le combat. Il y avait sur leurs têtes comme des couronnes semblables à de l'or, et leurs visages étaient comme des visages humains. Ils avaient des cheveux comme les cheveux des femmes, et leurs dents étaient comme celles des lions. Ils avaient des

poitrails comme des cuirasses de fer, et le bruit de leurs ailes était comme le bruit des chars à plusieurs chevaux qui courent au combat. Ils ont des queues semblables à celles des scorpions, avec des aiguillons ; c'est dans leurs queues qu'est le pouvoir de faire du mal aux humains pendant cinq mois. Ils ont comme roi sur eux l'ange de l'abîme, dont le nom est Abaddou en hébreu, et qui en grec a pour nom Apollyon (« Destructeur »).

158 – Jean dévore le livre que lui tend un ange aux jambes colonnes.

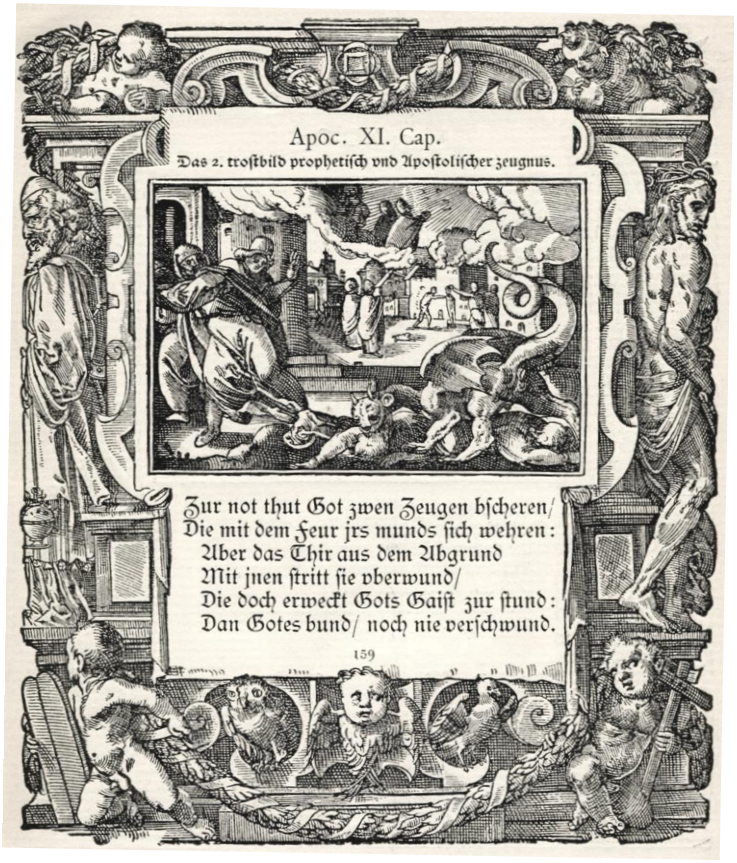
La vision du réconfort par la dernière sonnerie de trompe.
Un ange arriva, vêtu de nuages,
Ses jambes pareilles à des colonnes de feu :
Il posa un pied sur la terre, l'autre sur la mer,
Et s'écria, comme rugit un lion,
Qu'après les leçons des sept anges,
Il ne restera plus de temps ici-bas.

Apocalypse, **10**, 1-7 :
Je vis un autre ange puissant qui descendait du ciel, vêtu d'une nuée, un halo autour de la tête ; son visage était comme le soleil et ses jambes comme des colonnes de feu. Il tenait à la main un petit livre ouvert. Il posa le pied droit sur la mer et le pied gauche sur la terre, et il cria comme un lion qui rugit. A son cri, les sept tonnerres firent entendre leur voix. Quand les sept tonnerres eurent parlé, j'allais écrire, mais j'entendis du ciel une voix qui disait : Tiens secret ce qu'ont dit les sept tonnerres, ne l'écris pas.
Alors l'ange que j'avais vu debout sur la mer et sur la terre leva la main droite vers le ciel et jura par celui qui vit à tout jamais, qui a créé le ciel et ce qui s'y trouve, la terre et ce qui s'y trouve, la mer et ce qui s'y trouve : Il n'y aura plus de délai !
Mais aux jours où le septième ange va sonner de la trompette, alors le mystère de Dieu s'accomplira, selon la bonne nouvelle qu'il a annoncée à ses esclaves, les prophètes.

Apocalypse, **10**, 8-11 :
La voix que j'avais entendue venir du ciel parla encore avec moi. Elle me dit : Va prendre le petit livre ouvert dans la main de l'ange qui se tient debout sur la mer et sur la terre. J'allais vers l'ange et je lui dis de me donner le petit livre. Il me dit : Prends-le et avale-le ; il remplira ton ventre d'amertume, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel.

Je pris le petit livre de la main de l'ange et je l'avalai : il fut doux comme du miel dans ma bouche, mais quand je l'eus mangé mon ventre fut rempli d'amertume. Alors on me dit : Il faut encore que tu parles en prophète sur beaucoup de peuples, de nations, de langues, de rois.

159 – Le meurtre des deux témoins.



La deuxième image de réconfort par des témoins prophétiques et apostoliques.
Par nécessité, Dieu produisit deux témoins
Qui se défendaient par le feu sortant de leur bouche :
Mais la Bête sortant de l'abîme
Les combattit et les extermina,
Mais l'Esprit de Dieu les réveilla :
Car l'union avec Dieu ne disparaît jamais.

Apocalypse, **11**, 3-10 :

Je donnerai à mes deux témoins de parler en prophètes, vêtus de sacs, pendant mille-deux-cent-soixante jours. Ce sont là les deux oliviers et les deux porte-lampes qui se tiennent devant le Seigneur de la terre. Si quelqu'un veut leur faire du mal, du feu sort de leur bouche et dévore leurs ennemis. Oui, si quelqu'un voulait leur faire du mal, il faudrait qu'il soit tué de cette manière. Ils ont le pouvoir de fermer le ciel pour qu'il ne tombe pas de pluie pendant les jours de leur ministère de prophètes, et ils ont le pouvoir de changer les eaux en sang et de frapper la terre de toutes sortes de fléaux, chaque fois qu'ils le veulent.

Quand ils auront achevé leur témoignage, la bête qui monte de l'abime leur fera la guerre, les vaincra et les tuera. Leurs cadavres seront dans la grande rue de la grande ville qu'est appelée, dans un sens spirituel, Sodome et Egypte, là même où leur Seigneur a été crucifié. Des gens de tout peuple, tribu, langue et nation verront leurs cadavres pendant trois jours et demi, et ils ne permettront pas qu'on mette leurs cadavres dans un tombeau. Les habitants de la terre se réjouiront à leur sujet, ils feront la fête, ils

s'enverront des présents les uns aux autres, parce que ces deux prophètes avaient tourmenté les habitants de la terre.

Apocalypse, **11**, 11-13 :

Après les trois jours et demi, un esprit de vie venant de Dieu entra en eux, et ils se tinrent sur leurs pieds ; une grande crainte s'empara de ceux qui les voyaient. Ils entendirent du ciel une voix forte qui leur disait : Montez ici ! Ils montèrent au ciel dans la nuée, et leurs ennemis les virent. A cette heure-là, il y eut un grand tremblement de terre, et le dixième de la ville s'écroula. Sept mille humains furent tués dans ce tremblement de terre. Les autres furent effrayés et donnèrent gloire au Dieu du Ciel.

160 – La Femme vêtue de soleil attaquée par un dragon aux sept têtes.

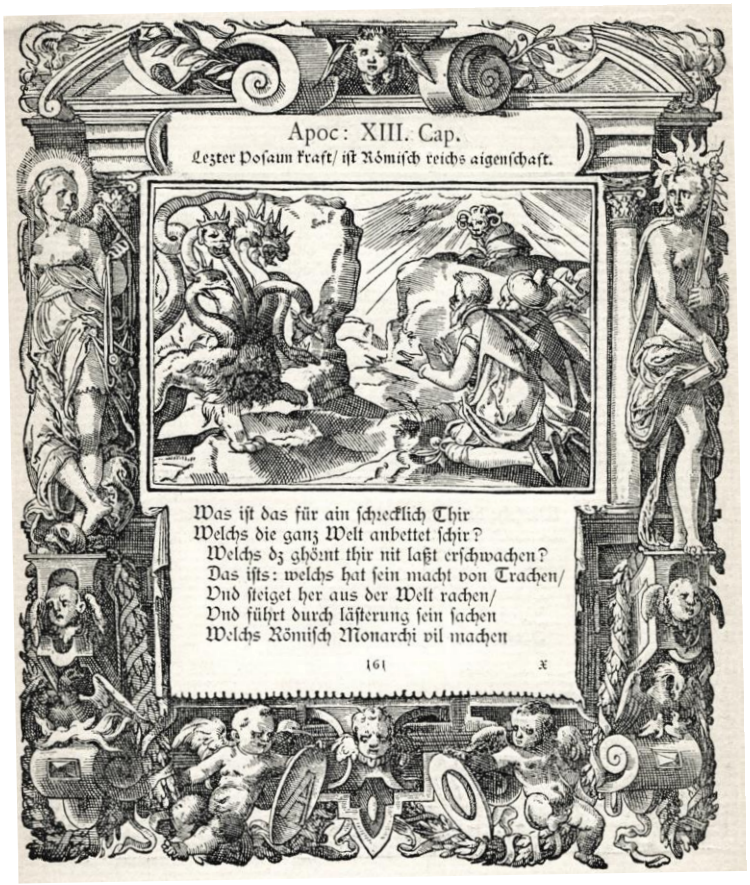
Le troisième réconfort et l'exemple de l'Eglise en marche.
Approche-toi, chrétienté assaillie
Console-toi par cette femme vêtue de soleil,
Qui se tient, les pieds sur la lune,
La tête recouverte d'une couronne de douze étoiles,
Et s'enfuit dans le désert,
Et quoique lui fasse le dragon pour l'humilier,
Elle donnera naissance à son fils.

Apocalypse, **12**, 1-10 :
Un grand signe apparut dans le ciel : une femme vêtue du soleil, qui avait la lune sous ses pieds et une couronne de douze étoiles sur sa tête. Elle était enceinte et elle criait dans les douleurs et les tourments de l'accouchement. Un autre signe apparut dans le ciel : un grand dragon rouge feu qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses têtes sept diadèmes. Sa queue entrainait le tiers des étoiles du ciel ; il les jeta sur la terre.
Le dragon se posta devant la femme qui allait accoucher, pour dévorer son enfant dès qu'elle accoucherait. Elle mit au monde un fils, un mâle, qui va faire paître toutes les nations avec un sceptre de fer. Son enfant fut enlevé auprès de Dieu et de son trône. Quant à la femme, elle s'enfuit au désert, où Dieu lui avait préparé un lieu pour qu'elle y soit nourrie pendant mille deux cent soixante jours.
Il y eut alors une guerre dans le ciel. Michel et ses anges combattirent le dragon. Le dragon combattit, lui et ses anges, mais il ne fut pas le plus fort, et il ne se trouva plus de place pour eux dans le ciel. Il fut jeté à bas, le grand dragon, le serpent d'autrefois, celui qui est appelé le diable et le Satan, celui qui égare toute la terre habitée ; il fut jeté sur la terre, et ses anges y furent jetés avec lui. Alors j'entendis

dans le ciel une voix forte qui disait : Maintenant sont arrivés le salut, la puissance, le règne de notre Dieu et le pouvoir de son Christ.

Apocalypse, **12**, 13-14 :
Quand le dragon vit qu'il avait été jeté sur la terre, il poursuivit la femme qui avait mis au monde l'enfant mâle. Alors les deux ailes du grand aigle furent données à la femme pour qu'elle s'envole au désert, vers son lieu, où elle devait être nourrie un temps, des temps et la moitié d'un temps, loin du serpent.

161 – Les deux bêtes de la terre et de la mer et les faux prophètes.



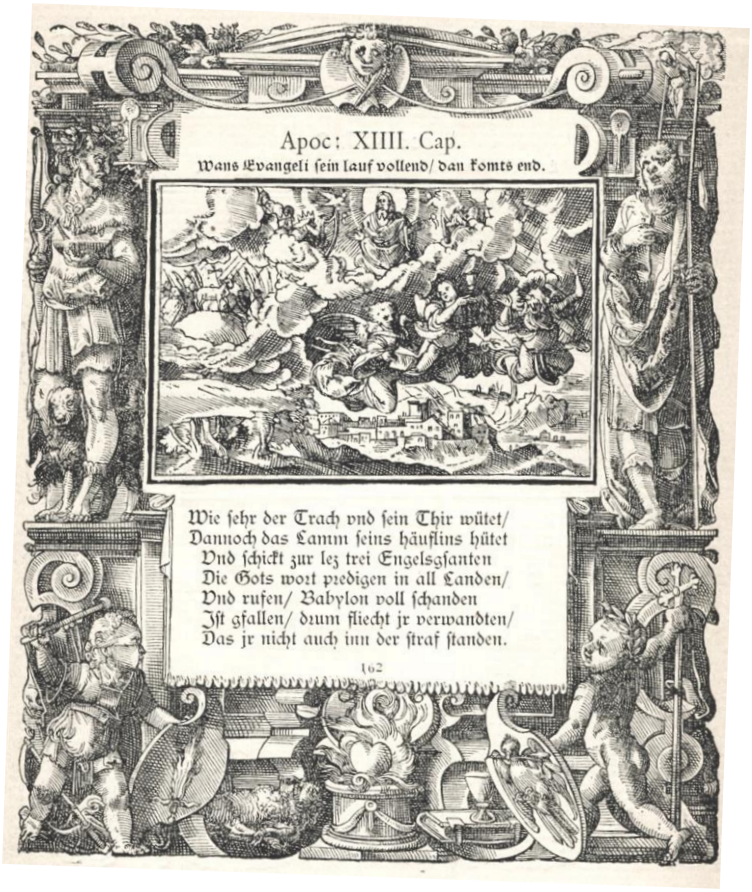
La force de la dernière sonnerie concerne l'empire romain.
Quelle est donc cette bête effroyable
Que le monde entier semble supplier ?
Quelle bête cornue qui ne laisse jamais de repos ?
C'est elle : celle qui tient son pouvoir du dragon
Et sort de la gueule du monde
Et mène ses actions par les blasphèmes
Lesquelles constituent la monarchie romaine.

Apocalypse, **13**, 1-6 :
Alors je vis monter de la mer une bête qui avait dix cornes et sept têtes : sur ses cornes, dix diadèmes, sur ses têtes, des noms blasphématoires. La bête que je vis était semblable à un léopard, ses pattes étaient comme celles d'un ours et sa bouche comme celle d'un lion. Le dragon lui donna sa puissance, son trône et un grand pouvoir. L'une de ses têtes était comme égorgée, mais sa blessure mortelle fut guérie.
Etonnée, toute la terre suivit la bête. On se prosterna devant le dragon, parce qu'il avait donné le pouvoir à la bête ; on se prosterna devant la bête, en disant ; Qui est semblable à la bête et qui peut lui faire la guerre ?
Il lui fut donné une bouche qui proférait des paroles arrogantes et des blasphèmes, et il lui fut donné le pouvoir d'agir pendant quarante-deux mois. Elle ouvrit sa bouche pour proférer des blasphèmes contre Dieu, pour calomnier son nom et sa demeure, ceux qui ont leur demeure au ciel.

Apocalypse, **13**, 11-12 :
Alors je vis monter de la terre une autre bête. Elle avait des cornes semblables à celles d'un agneau, elle parlait comme un dragon. Elle exerce tout le pouvoir de la première bête devant elle, et elle fait que la terre et ses habitants se prosternent devant la première bête, dont la blessure mortelle a été guérie. Elle produit de grands signes, jusqu'à faire descendre le feu du ciel sur la terre, à la vue des humains.

Apocalypse, **13**, 18 :
C'est ici qu'intervient la sagesse. Que celui qui a l'intelligence calcule le chiffre de la bête. Car c'est un chiffre humain. Son chiffre est six-cent-soixante-six.

162 – Les trois anges annoncent le Jugement Divin.



Lorsque l'Evangile aura accompli son œuvre, alors viendra la fin.
Comme le dragon et sa bête dévastent tout,
L'agneau protège son petit peuple
Et envoie en dernier ses trois anges missionnaires
Prêcher la Parole de Dieu dans tous les pays
Et s'écrient, Babylone, ville pleine d'infamie
Est tombée, c'est pourquoi vous, leurs alliés, fuyez
Afin de ne pas être touchés par le châtiment.

Apocalypse, **14**, 1-3 :
Je vis l'agneau debout sur la montagne de Sion, et avec lui cent-quarante-quatre-mille, qui avaient son nom et le nom de son Père écrits sur leur front. J'entendis du ciel une voix comme le bruit de grandes eaux, comme le bruit d'un tonnerre ; et le son que j'entendis était comme celui de joueurs de lyre jouant de leurs instruments. Ils chantent comme un chant nouveau devant le trône et devant les quatre êtres vivants et les anciens. Personne ne pouvait apprendre ce chant, sinon les cent-quarante-quatre-mille, qui ont été achetés de la terre.

Apocalypse, **14**, 6 :
Je vis un autre ange qui volait au milieu du ciel ; il avait une bonne nouvelle éternelle à annoncer aux habitants de la terre, à toute nation, tribu, langue et peuple.

Apocalypse, **14**, 8-11 :

Suivit un autre ange, un deuxième, qui disait : Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la Grande, elle qui a fait boire à toutes les nations du vin de la fureur de sa prostitution !

Un autre ange, un troisième, les suivit, qui disait d'une voix forte : Si quelqu'un se prosterne devant la bête et son image et reçoit une marque sur le front ou sur la main, il boira, lui aussi, du vin de la fureur de Dieu, versé sans mélange dans la coupe de sa colère, devant les saints anges et devant l'agneau ! La fumée de leur tourment monte à tout jamais, et ils n'ont pas de repos ni le jour, ni la nuit, ceux qui se prosternent devant la bête et devant son image, et quiconque reçoit la marque de son nom.

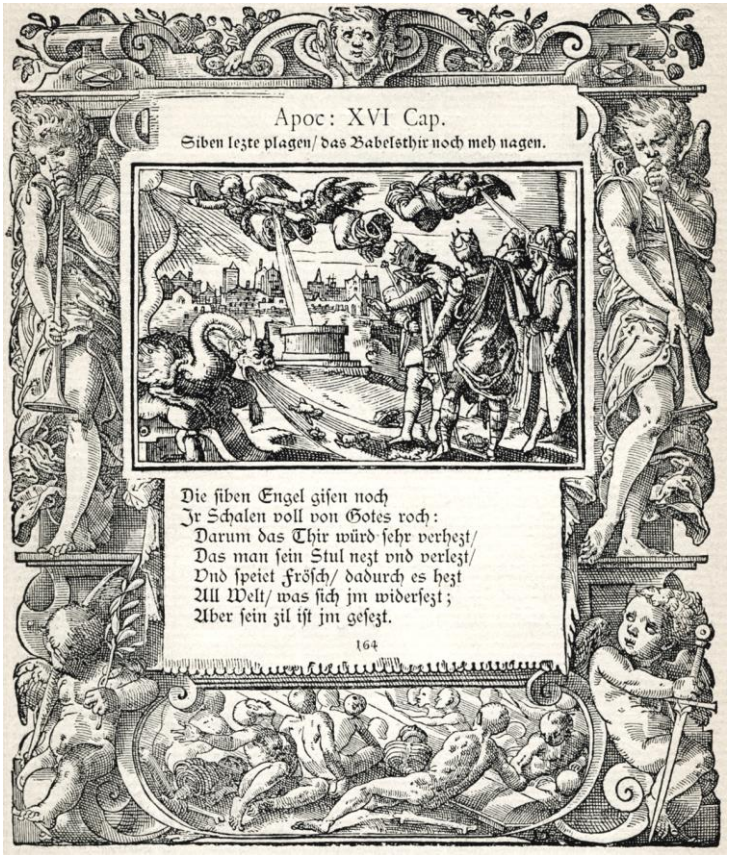
163 – La moisson et la vendange des nations.

Annonce du Jugement Dernier.
O Christ, voici venu le temps de la récolte,
Lance ta faucille ce jour, aujourd'hui,
Récolte le froment dans ta grange
Et jette la mauvaise graine dans le feu éternel,
Car les sept terribles malheurs
Ont fait maintenant leur œuvre jusqu'à ton Jugement.

Apocalypse, **14**, 14-20 :
Je vis une nuée blanche, et sur la nuée était assis quelqu'un qui ressemblait à un fils d'homme. Il avait une couronne d'or sur la tête et une faucille acérée à la main. Un autre ange sortit du sanctuaire, en criant à celui qui était assis sur la nuée : Lance ta faucille et moissonne. L'heure est venue de moissonner, car la moisson de la terre est mûre.
Celui qui était assis sur la nuée jeta sa faucille sur la terre, et la terre fut moissonnée.
Un autre ange sortit du sanctuaire qui était dans le ciel ; il avait lui aussi une faucille acérée.
Un autre ange, celui qui avait pouvoir sur le feu, sortit de l'autel et cria à celui qui avait la faucille acérée : Lance ta faucille acérée et vendange les grappes de la vigne de la terre, car ses raisins sont mûrs. L'ange jeta la faucille sur la terre. Il vendangea la vigne de la terre et jeta la vendange dans la grande fureur de Dieu. La cuve fut foulée hors de la ville ; du sang sortit de la cuve, jusqu'au mors des chevaux, sur une étendue de mille six cents stades.

Apocalypse, **15**, 1 :
Alors je vis dans le ciel un autre signe, grand et étonnant : sept anges qui tenaient sept fléaux, les derniers, car c'est par eux que s'accomplit la colère de Dieu.

164 – L'effusion des sept coupes de la colère divine.



Les sept dernières calamités rongent encore la bête de Babylone.
Les sept anges répandent encore
Leurs coupes remplies de la fureur de Dieu :
Par cela, la bête fut tellement excitée
Qu'on usa et blessa son trône
Et elle crache des grenouilles, qu'elle lâche
Sur toute la terre, contre qui lui résiste,
Mais son but lui est fixé.

Apocalypse, **16**, 1-4 :
J'entendis du sanctuaire une voix forte qui disait aux sept anges : Allez, répandez sur la terre les sept coupes de la fureur de Dieu !
Le premier partit et répandit sa coupe sur la terre. Un ulcère malin et douloureux atteignit les humains qui avaient la marque de la bête et qui se prosternaient devant son image. Le deuxième répandit sa coupe dans la mer ; celle-ci devint du sang, comme celui d'un mort, et tous les êtres vivants qui étaient dans la mer moururent. Le troisième répandit sa coupe dans les fleuves et les sources des eaux : tout devint du sang.

Apocalypse, **16**, 8-21 :

Le quatrième répandit sa coupe sur le soleil. Il lui fut donné de brûler les humains par le feu, et les humains furent brûlés par une chaleur torride. Ils blasphémèrent le nom de Dieu qui a le pouvoir sur ces fléaux, et ils ne revinrent pas pour lui donner gloire.

Le cinquième répandit sa coupe sur le trône de la bête. Son royaume fut obscurci ; les gens se mordaient la lèvre de douleur ; ils blasphémèrent le Dieu du ciel à cause de leurs douleurs et de leurs ulcères, et ils ne revinrent pas de leurs œuvres.

Le sixième répandit sa coupe sur le grand fleuve, l'Euphrate. L'eau en tarit pour préparer le chemin aux rois qui viennent de l'Orient. Je vis sortir de la bouche du dragon, de la bouche de la bête et de la bouche du prophète des mensonges trois esprits impurs, semblables à des grenouilles. Ce sont des esprits de démons qui produisent des signes et qui s'en vont vers les rois de toute la terre habitée afin de les rassembler pour la guerre du grand jour de Dieu, le Tout-Puissant. – Je viens comme un voleur. Heureux celui qui veille et garde ses vêtements pour ne pas marcher nu, pour qu'on ne voie pas sa honte ! – Ils les rassemblèrent au lieu appelé en hébreu Harmaguédon.

Le septième répandit sa coupe dans l'air. Il sortit du sanctuaire une voix forte venant du trône, qui disait : C'est fait ! Il y eut des éclairs, des voix, des tonnerres et un grand tremblement de terre, tel qu'il n'y en a pas eu depuis qu'il y a des humains sur la terre. La grande ville fut divisée en trois parties. Les villes des nations tombèrent et Dieu se souvint de Babylone la Grande, pour lui donner la coupe du vin de sa colère ardente. Toutes les îles s'enfuirent, et les montagnes ne furent pas retrouvées. Une grosse grêle, dont les grêlons pesaient environ un talent, tomba du ciel sur les humains ; les humains blasphémèrent Dieu à cause du fléau de la grêle, parce que c'était un très grand fléau.

165 – La grande prostituée de Babylone et la bête écarlate.

Cette femme est la grande ville, celle qui commande à tout le royaume.
Voici l'image qu'il faut comprendre
Car elle concerne la dernière calamité,
Les méfaits de la grande prostituée de Babylone
Tout enivrée du sang des martyrs,
Qu'elle s'approprie à travers pays et contrées par sa séduction.
Et finalement ceux qui étaient séduits par elle perdent courage.

Apocalypse, **17**, 1-6 :
Alors l'un des sept anges qui tenaient les sept coupes vint parler avec moi. Il me dit : Viens, je te montrerai le jugement de la grande prostituée qui est assise sur de grandes eaux. C'est avec elle que les rois de la terre se sont prostitués, et les habitants de la terre sont ivres du vin de sa prostitution. Il me transporta, par l'Esprit, dans un désert.

Je vis alors une femme assise sur une bête écarlate, pleine de noms blasphématoires, qui avait sept têtes et dix cornes. Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, parée d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait à la main une coupe d'or, pleine d'abominations et des impuretés de sa prostitution. Sur son front était écrit un nom, un mystère : Babylone la Grande, la mère des prostituées et des abominations de la terre. Je vis cette femme ivre du sang des saints et du sang des témoins de Jésus. A sa vue, je fus frappé d'un grand étonnement.

166 – La chute de Babylone, la grande prostituée.

Quel sera le sort lorsque la meule de pierre tombera.
Elle est tombée, elle est tombée,
Babylone, la plus grande parmi toutes,
Crie un ange, de sa grande puissance
Nombre de marchands et de princes ne s'en réjouissent
Mais au contraire s'écrient, Ah, Ah, comme se consument
Ainsi la grande ville et sa splendeur.
Mais réjouis-toi, O Christ, elle s'effondre.

Apocalypse, **18**, 1-3 :
Après cela, je vis descendre du ciel un autre ange qui avait un grand pouvoir ; la terre fut illuminée de sa gloire. Il cria : Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la Grande ! Elle est devenue une habitation de démons, un repaire de tout esprit impur et un repaire de tout animal impur et détesté, parce que toutes les nations ont bu du vin de la fureur de sa prostitution ; parce que les rois de la terre se sont prostitués avec elle, et que les marchands de la terre se sont enrichis par la puissance de son luxe.

Apocalypse, **18**, 9-13 :
Tous les rois de la terre qui se sont prostitués et qui se sont complus dans le luxe avec elle pleureront et se lamenteront à son sujet, quand ils verront la fumée de son embrasement. Se tenant à distance par crainte de son tourment, ils diront : Quel malheur ! Quel malheur ! La grande ville, Babylone, la ville forte ! En une seule heure est venu ton jugement !

De même, les marchands de la terre pleurent et mènent deuil sur elle, parce que personne n'achète plus leur cargaison, cargaison d'or, d'argent, de pierres précieuses, de perles, de fin lin, de pourpre, de soie, d'écarlate, de tout bois de senteur, de tout objet d'ivoire, de tout objet de bois précieux, de bronze, de fer et de marbre ; cannelle, aromates, parfums, myrrhe, encens, vin, huile, fleur de farine, blé, bœufs, moutons, chevaux, chars, corps et âmes d'humains.

Apocalypse, **18**, 15-19 :
Les marchands qui se sont enrichis grâce à elle se tiendront à distance par crainte de son tourment : ils pleureront et mèneront deuil, en disant : Quel Malheur ! Quel malheur ! La grande ville, vêtue de fin lin, de pourpre et d'écarlate, parée d'or, de pierres précieuses et de perles ! En une seule heure, tant de richesses ont été détruites !
Tous les pilotes, tous les caboteurs, les marins et les travailleurs de la mer se tinrent à distance ; ils s'écriaient en voyant la fumée de son embrasement : Qui était semblable à la grande ville ? ils se jetaient de la poussière sur la tête, ils pleuraient, ils menaient le deuil et criaient : Quel malheur ! Quel malheur ! La grande ville dont l'opulence a enrichi ceux qui ont des bateaux sur la mer ! En une seule heure, elle est devenue un désert !

167 – Le cavalier sur le cheval blanc.

Le combat final du roi des rois.
Où est donc ta puissance, effroyable bête ?
Ton roi, lequel donc t'aidera ?
Vois comme chacun fuit, hommes et chevaux ensemble,
Devant celui dont un glaive sort de la bouche ?
Apprends ici qui dirige la terre,
Et que le Christ restera encore roi,
Celui qui vous arrête et vous détruit.

Apocalypse, **19,** 11-21 :
Alors je vis le ciel ouvert, et un cheval blanc apparut. Celui qui le monte s'appelle Fidèle et Vrai, il juge et fait la guerre avec justice. Ses yeux sont comme un feu flamboyant ; sur sa tête il y a beaucoup de diadèmes ; il porte un nom écrit que personne ne connait, sinon lui, et il est habillé d'un vêtement trempé de sang. Son nom est la Parole de Dieu. Les armées qui sont dans le ciel le suivaient sur des chevaux blancs, revêtus de fin lin, blanc et pur. De sa bouche sort une épée acérée avec laquelle il doit frapper les nations ; c'est lui qui les fera paitre avec un sceptre de fer ; c'est lui qui foule la cuve du vin de la colère de Dieu, le Tout-Puissant. Il a sur son vêtement et sur sa cuisse un nom écrit : Roi des rois et Seigneur des seigneurs.
Je vis un ange debout dans le soleil. Il cria à tous les oiseaux qui volaient au milieu du ciel : Venez, rassemblez-vous pour le grand dîner de Dieu, afin de manger les chairs des rois, les chairs des chefs militaires, les chairs des puissants, les chairs de tous, hommes libres et esclaves, petits et grands.

Je vis la bête, les rois de la terre et leurs armées, rassemblés pour faire la guerre à celui qui monte le cheval et son armée. La bête fut prise, et avec elle le prophète de mensonge qui avait produit devant elle les signes par lesquels il avait égaré ceux qui avaient reçu la marque de la bête et qui se prosternaient devant son image. Tous deux furent jetés vivants dans l'étang de feu où brûle le soufre. Les autres furent tués par l'épée qui sortait de la bouche de celui qui montait le cheval et les oiseaux se rassasièrent de leurs chairs.

168 – Satan enchaîné pour mille ans.

Enfer, où est donc ta puissance.
Vieux serpent, combien de temps feras-tu du bruit
Avec tes chaînes, veux-tu nous faire peur ?
Car le Christ, par ses blessures,
T'a vaincu et enchaîné :
C'est pourquoi nous sommes délivrés de toi,
Et ainsi nous lui sommes attachés :
Car sa mort a vaincu la mort.

Apocalypse, **20**, 1-5 :
Alors je vis descendre du ciel un ange qui tenait la clef de l'abîme et une grande chaîne à la main. Il saisit le dragon, le serpent d'autrefois, qui est le diable et le Satan, et il le lia pour mille ans. Il le jeta dans l'abîme, qu'il ferma et scella au-dessus de lui, pour qu'il n'égare plus les nations jusqu'à ce que les mille ans soient achevés. Après cela, il faut qu'il soit relâché pour un peu de temps.
Apocalypse, **20**, 7-10 :
Quand les mille ans seront achevés, le Satan sera relâché de sa prison, et il sortira pour égarer les nations qui sont aux quatre coins de la terre, Gog et Magog, afin de les rassembler pour la guerre. Leur nombre est comme le sable de la mer. Ils montèrent sur toute la surface de la terre et ils investirent le camp des saints et la ville bien-aimée. Mais un feu descendit du ciel et les dévora. Le diable qui les égarait fut jeté dans l'étang de feu et de soufre, où sont la bête et le prophète de mensonge. Ils seront tourmentés jour et nuit, à tout jamais.

169 – Le Jugement dernier.

La dernière colère du diable.
Mille ans après la naissance du Christ,
Le diable fut relâché,
Pour que les Turcs se précipitent dans la bataille :
Mais, quand ils encercleront la ville de Dieu,
Le feu du ciel les dévorera,
Puis Dieu établira son tribunal
C'est là la fin, pour cela nous luttons.

Apocalypse, **20**, 11-15 :
Alors je vis un grand trône blanc et celui qui y était assis. La terre et le ciel s'enfuirent devant lui, et il ne se trouva plus de place pour eux.
Alors je vis les morts, les grands et les petits, debout devant le trône. Des livres furent ouverts, et un autre livre fut ouvert, qui est le livre de la vie. Les morts furent jugés d'après ce qui était écrit dans les livres, selon leurs œuvres. La mer rendit les morts qui étaient en elle, la mort et le séjour des morts rendirent les morts qui étaient en eux, et ils furent jugés chacun selon ses œuvres. La mort et le séjour des morts furent jetés dans l'étang de feu. L'étang de feu, c'est la seconde mort.
Quiconque ne fut pas trouvé inscrit dans le livre de la vie fut jeté dans l'étang de feu.

170 – La Jérusalem céleste.

La Jérusalem céleste est notre mère à tous.
Parce que nous ne sommes pas destinés à rester sur terre,
Nous voulons aller vers celle que Dieu a construite,
La Jérusalem nouvellement reconstruite
Dont l'Agneau de Dieu est le vrai temple,
De lui coule l'eau fraîche de vie,
Qui essuie toutes nos larmes,
Lui qui est en toi, et toi en lui,
O Jésus-Christ, prépare-nous à cela.

Apocalypse, **21**, 9-17 :
Puis un des sept anges qui tenaient les sept coupes pleines des sept derniers fléaux vint parler avec moi. Il me dit : Viens, je te montrerai la mariée, l'épouse de l'agneau. Il me transporta, par l'Esprit, sur une grande et haute montagne, et il me montra la ville sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu. Elle avait la gloire de Dieu ; son éclat ressemblait à celui d'une pierre précieuse, une pierre de jaspe transparente comme du cristal. Elle avait une grande et haute muraille. Elle avait douze portes, et sur les portes, douze anges. Des noms y étaient inscrits, ceux des douze tribus des Israélites ; à l'est, trois portes, au nord, trois portes, au sud trois portes et à l'ouest trois portes. La muraille de la ville avait douze fondations ; elles portaient les douze noms des douze apôtres de l'agneau.

Celui qui parlait avec moi avait une mesure, un roseau d'or, pour mesurer la ville, ses portes et sa muraille. La ville avait la forme d'un carré, sa longueur était égale à sa largeur. Il mesura la ville avec le roseau : douze-mille stades ; la longueur, la largeur et la hauteur étaient égales. Il mesura la muraille : cent-quarante-quatre coudées, d'une mesure humaine qui était celle de l'ange.

Apocalypse, **21**, 22-27 :
Je n'y vis pas de sanctuaire, car le Seigneur Dieu, le Tout-Puissant, est son sanctuaire, ainsi que l'agneau. La ville n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour y briller, car la gloire de Dieu l'éclaire, et sa lampe, c'est l'agneau. Les nations marcheront à sa lumière, et les rois de la terre y apporteront leur gloire. Ses portes ne se fermeront jamais pendant le jour – or là il n'y aura pas de nuit. On y apportera la gloire et l'honneur des nations. Il n'y entrera jamais rien de souillé, ni faiseur d'abomination ou de mensonge, mais ceux-là seuls qui sont inscrits dans le Livre de la vie de l'agneau.

Annexe 2 : La dédicace de Fischart.

Fig. 229. Monument funéraire de
Philip Ludovic I - Comte de Hanau-Münzenberg
(église de Hanau, monument détruit lors de la Seconde Guerre Mondiale).

Dem Wolgebornen Herrn/ Herrn Philips Lud=

wigen/ Graven zu Hanau vnd Rineck/ Herrn zu Münzenberg/ ꝛc. meinem gnädigen Herrn.

WOlgeborner Grave/ Gnädiger Herr: E. G. seien meine vnterhänige geflissene dinst zuforan willig berait: Gnädiger Herr/ Man pflegt in gemainem sprüchwort zu sagen: Was Rümlich ist mit fug/ Das findet Rümer gnug: Deshalben dan nicht allain vor längst verschinenen jaren vil Hochgelehrte vnd erleuchte Männer von Philosophis/ Historicis/ Mathematicis vnd Poeten/ sich haben gefunden/ welche die Rümliche könstlichait des gemäles/ durch jre wolberedenhait/ als ain materi deren gemäs/ hoch erhuben: Sondern es erzaigen sich auch bei noch gegenwärtiger lebzeit von tag zu tag in allerlai sprachen vil mehr solcher kunst verständige vnd geflissene Leut/ die sie/ baides jrer von erfindungs zeiten her gehabter würde/ vnd heutiger höchstgepracht=er vollkom̄enhait/ in zirlichen vorreden/ gantzen orationen vnd vilen Büchern/ zugleich schriftlich/ vnd auch würklich/ in scheinlichen bewärten proben/ hoch einher tragen vnd ausherstreichen. Derwegen ichs an solchen alten vnd neulichern Rumschriften zuerwinden wolbefügt were/ demnach mir etwas besonders vnd neues zu fernerem jrem preis aufzutreiben/ die ban gleichsam verloffen scheinet: Gleichwol so ich aller erstangezogener gemälspatronen bewegliche vrsachen/ darauf sie fürnemlich jr lob gründen/ erwige/ vnd bei gröser thail spüre/ sich am meheſten in anzihung jrer natürlichen liblichait vnd gemainer ergezlichait saumen/ vnd beineben jres nutzes (so allain aim fund der kunst namen schaft) entweder im fürgang schlechtlich gedenken/ oder gar inn vergeß hindan stellen: hab ich etlich artliche vers/ so ich wol etwan zu anderm fürnemen gemacht/ aber jzumal zu schwebendem vorhaben/ vnd erweisung des gemäls nuzbarkait dinlich acht/ hie einzupringen/ nit vmgehn können: diweil on das diſes gantzes buches erklärung inn Reimen bestehet: vnd sint sie namlich diſe.

Wiwol es vil ist/ das die kunst ———— Jr selber schaffet lib vnd gunst/
Vnd anderen ergezlichait: ———— Noch ist vil meh die nuzbarkait:
Dan gmäl mag auch die thir ergezen —— Vnd sint drum nicht für meh zuschätzen:
Aesopi wolf fräut auch ain bild/ ———— Plib doch ain Wild/ vnd wurd nie milt:

Ain kind ſicht auch gern gmalte ſchilt/ ——— Wiwol es nicht ſein deitnus fült:
So ſagt man/ das gmainlich die götzen——— Die götzen pflegen zuergetzen.
Aber ain Weiſer höher ſucht/ Acht nicht der ſchal/ ſonder der frucht/
Diweil er wais/ das ehrlich künſt Sint gſchaffen zu des menſchen dinſt:
Was ſolln aber für dinſt dis haiſen/ Die nicht dz gmüt auch vnterweiſen?
Was ſolt ain weiſer ſich dran gnügen Das Parrhaſius kan betrigen
Mit ſeinem ſchöngemalten trauben Die ainfaltig geluſtrig Dauben?
Het er das kind/ welchs den traub führt Recht gmalt/ kain Daub hets nit berürt:
Vnd wer er nicht vil thauber gweſen Als alle dauben/ die wir eſſen/
Het er zerſtoſen nicht die hand/ Da er wolt zihen von der wand
Den vmhang/ auf das er beſeh Was dahinden gemalet ſteh.
Was iſts? das der fremd maler Doſſe Malt etlich bör ſo ſchön zum boſſen/
Das ſie die Pfauen ſo zerbiſſen Bis gar der Kalk iſt abgeriſſen?
Oder das ain baum ainer malt In ain Kirch/ ſo artlich geſtalt/
Das vil Vögel gar grob betrogen Drauf zuſitzen ſint zugeflogen?
Vnd das ainer ſo wol malt zigel Auf thuch vnd gzelten/ dz manch gflügel
Zuflog/ vnd ſich darauf wolt ſetzen Seinen ſchnabel daran zuwetzen?
Desgleichen das ab gmalter ſchlang Vil Vögel vergaſen jr gſang?
Vnd ain troſtel alſo erſchrak/ Das jr die Pfeif ful gar in ſack?
Solch ding ſint/ wie man ſpricht/ nur kizlig Aber zur beſſerung nicht vil nüzlich/
Vnd welchen ſolch ſchlecht ding erfreuen/ Möcht lachen auch der Vogelſcheuen/
Auch auf der Vogelherd der flücken/ Vnd wan Vögel in dfenſter picken/
Auch das der Eſel ſcheucht ſein ſchetten/ Vnd Mäidlin gern vorm ſpigel betten/
Vnd das Narciſſo ſein geſtalt So mächtig wol im pronnen gfallt:
Aber ain Weiſer mitlaid hat Mit anderer ainfalt vnd ſchad:
Lehrt draus erkennen ſeine gab/ Wie er Got meh zudanken hab:
Vnd was die kunſt wol laiſten künnt Wan man auf nuzlich ſach ſie gründ:
Vnd wiwol er nach Menſchenprauch Bei liblichait ſolcher kunſt auch
Sucht ſein fräud vnd ergezlichait/ Jdoch ſie in nicht gar verlait/
Das er nicht vil meh forſcht vnd tracht Wie er ſie im zu nuz auch macht:
Dan wer iſt ſo ain Vnmenſch ſchlecht Der nicht mit luſt auch ſehen möcht
Apellis pferd/ gemalt ſo ruſtig Das ain lebhafts im zuſchri luſtig?
Oder des Herzogs Türckiſchen hund/ Zu Mantua/ der ſo ſchön ſtund
Gemalt vom maler Monſignor/ Das der hund/ ſo im gramm war vor
So oft er fürlif/ in fuhl an/ Vnd zerſtis oft den Kopf daran?
Auch das alt Weib ſo vngeſtalt/ Das ſelbs der Zeuſis/ der es malt
Sich hat zu tod gelacht darüber/ Da andre doch auſſpien drüber?
Jdoch wie gern der Weis dis ſeh/ Noch ſeh er liber nuzlichs meh/
Das das gemäl bericht die ſel Wie ſie nicht fäl/ vnd guts erwehl/
Das es ſein kraft vnd artlichait Nicht allain wend zur zartlichait/
Sonder zu vnterricht dem gmüt/ Das es inn laſtern nicht verwüt/
Vnd nicht allain der augenplick/ Sonder das herz erquick vnd ſchick.
Welches dan es ſehr leichtlich kan/ Wan es ſein künſtlichait legt an
An die hailig Hiſtoriſch gſchicht/ Nuzlich exempel/ vnd gedicht/
Poetiſch fünd/ gmalt Poeſi/ Lehrbild/ vnd gmalt Philoſophi/

Wel-

Welches zwar ſolche ſachen ſint/
Je meh ſie ſchärfen den verſtand/
Drum warn die Maler je vnd je
Vnd Pamphylus wolt kain lehren nie
Auch Rechnen/ vnd les die Poeten/
Drum hat er auch ſolch ſchuler ghabt
Apellem vnd den Pauſiam:
Das man jr ſtift zu Sicion
Vnd der fürnem Melanthius
An Weishait er hab zugenommen/
Auch bzeugt ſolchs/ dz aus malens grund
All Weishait vnd Theologi/
Drum wa die Kunſt erhalten würd
Sint alle künſt inn jrer plüh/
Da iſt gewis all Barbarei/
Das je meh man nachſinnt vnd gründ/
Vnd machen die ſach bas bekant:
Poeten vnd Philoſophi:
Er könnt dan die Geometri/
So die erfindung mehren theten.
Die for andern warn hoch begabt/
Bei den die Kunſt ſo hoch auffkam/
Sonder ſchulen/ darein zugohn.
Rümt/ das durch Malens fördernus
Secht wa durchs gmäl man hin kan kom-
Die erſt Egyptiſch ſchrift entſtund/ (men:
Die Hieroglyphiſch nanten ſie.
Daſelbs all freuntlichait man ſpürt/
Wa aber iſt abgſchaffen ſie
Wie ſolchs beſcheint in der Türckei: ꝛc.

Solche Vers/ Gnädiger Herr/ hab ich dem Leſer aus andern mehr dergleichen/ jres liblichen inhalts/ vnd/ wie gedacht/ dinſtlichait halben hiher auserleſen/ diweil ſie neben erweiſung vorhabender kunſt nuzbarkait/ auch zu end ains beſondern herlichen Rumſtücks gedenken: Namlich/ das ſie/ wa ſie im gang/ ain gewiſſes zaichen/ vnd gleichſam ain vorbott des Frülings aufgehender vnd plühender guter könſt: Ja ain ölzweig des fridens/ vnd ſchöngefärbter Regenbogen erſeſſener flut vnd vngewitters ſeie. Welches zubewären/ nicht not iſt vil exempel einzufüren: ain ainigs oder zwai mögen ainem genugſam/ wie man gemainlich redt/ den glauben inn die hand geben. Dan wa ſint alle weiſe lehrkünſt gepliben/ als die Gothen/ Hunnen/ Rugen/ Wenden/ vnd andere Barbariſche Völker vorzeiten vm das 470. Jar/ Italien/ Gallien/ Teutſchland durchſtraiften vnd verwüſteten? ſint ſie nicht zugleich mit dem gemäl/ vnd im verwandten könſten/ denen ſie fürnamlich mit verhergung der ſchönſten Stät/ könſtlichſten Bilder/ Thafeln/ Seulen/ gebäuen hart zuſezten/ verſchwunden vnd vntergangen? auch jr glanz vnd ſchein nicht eher herfür geplickt/ biß vm das 1450. Jar/ bei etwas ſtillung ſolcher zerrüttungen vnd vnruhen/ das gemäl widerum/ wie die morgenröt durch die Wolken herfür geprochen/ vnd den nachkommenden könſten/ als der Sonnen/ den weg zu heutigem lichtem tag aller lehr vnd geſchiklichait hat gewiſen? Vnd das man nicht weit hinderſich ſuche/ ſehen wir nicht mit groſem ſchmertzen in der nähe/ wie das Türkiſche Vnregiment/ in dem es alle gmälskunſt anzufeinden angefangen/ auch zugleich damit all andere ſittliche Weishait lehrſame künſt an den enden/ da vor alle zu menſchlichem leben bekömliche vnd nö-

(*)

tige künſt in höchſter plüh geſtanden / hat ausgerottet? Dannenher diſer ſpruch vnwiderſprechlich ſich war befindet / Dz wa diſe leutſelig kunſt verſchwindet / Daſelbs all laidſeligkait ſich findet.

Hirum dan die herlichſten Potentaten / Fürſten vnd Herrn jderzeit ſolche kunſt bei jnen haben werd / vnd für ain nötige Hofhaltungs zird gehalten. Dan wie erluſtigten ſich nur vnterainander / der Egyptiſch König Ptolemeus / vnd der Sicioniſch Fürſt Aratus mit verehrung vnd vberſendung der fürtreflichſten gemäl? Füret nicht Alexander ſtäts neben ſeinen Philoſophis / auch ſeine aigne Maler in ſeinem Krigshör mit? was vnſäglichen guts wendet nur König Attalus auf erkauffung derſelben kunſtſtück?

Vnd zu vnſerer zeit / was groſen koſtens der Weiland Grosmächtig Kaiſer Maximilian der erſt darauf gewendet hab / beſcheint nicht allain inn ſeinen Erblanden / ſondern allenthalben inn offentlichen Büchern / die er verleget hat. Desgleichen König Franciſcus inn Franckreich / wie hoch er es geehret / ſicht man an den kunſtwerken zu Madrill. Auch wie ehrlich ſie König Hainrich inn Engelland gehalten / hab ich for kurzen jaren mit groſer verwunderung an den kunſtwercken der berümteſten Maiſter / deren gantze Säl voll im Schloß zu Conden vorhanden / wargenommen. Wie ſehr ſie auch die Hörzogen von Florenz / vnd ſchir alle Italianiſche Fürſten erheben / iſt männiglichem / ſo darinn geraiſet / zu wiſſen. Wie auch der Weiland Churfürſt Johann Friderich ſolche gefördert / erfaret man in ſeins Malers Lucas Granachers werken. Vnd wie noch heut Grosmächtige Kai: Mai: vnſer aller gnädigſter Herr / ſamt dero ganzem Fürſtlichen Haus von Oſterich ſolche aufnen / iſt am tag / derwegen vnnötig hie weitläufig zu erzelen. Vnd das man nicht vermute / es pflegen allain die Hoch vnd Wolgeborne (ſo von natur in dergleichen ſachen jrer geburt gleichmäſigs / guts vnd hohes vrthail tragen) ſolche kunſt in billicher achtung zuhalten: ſo iſt es ausfündlich / das die anſehlichſten Policeien jren je vnd je bei jnen auch ehrliche vnd befreiete vnterſchlaif haben gegonnet / als Corinth / Athen / Alexandria ꝛc. vnd jziger zeit Venedig / Nörnberg / Antorf / der mehrerthail Stät inn Italien / vnd anderswo andere. Das ich jzunt viler hochbegabter Privatperſonen von Gaiſtlichen / Edeln / Gelehrten / Weiſen / verſtändigen Leuten / deren hin vnd wider vnzalig / geſchweige. Aber man ſpigel allain / das muſter aller wolbeſtelleten Regiment / namlich die Römiſch für: liſet man nicht / wie jre Vorſteher ſich ſtäts befliſſen / in eroberung gewaltiger Stät / jnen die könſtlichſtgemalte Tafeln zu ainer ausbeut vorauszubehalten? deſſen erfärt man exempel an Mumio Achaico, L. Paulo, Lucullo, Scauro,

Scauro, Kaiſern Julio vnd Auguſto / auch jren Nachkommenen / deren etliche/ als Hadrianus/ Severus/ Antoninus/ ꝛc. auch im malen geübt geweſen: Ja der Römiſch Hörfürſt Marcellus lis auch im ernſtlichſten Sturm die Stat an dem end / da er ain ſchöne Tafel wußt / nicht anſtecken. Vnd man liſet inn Spaniſchen Arreſten/ das in ainer fürnemen Stat ain anſehlich Teſtament/ darum/ diweil es aine kunſtgeachte Tafel inn fremde Land verlegiret oder erblich beſchaidet/ zu vnkräften ward erkant/ als das contra bonos mores vnd wider natürliche gebür das Vaterland ſeiner zirden gedächt zu berauben. Gleich wie auch etwan die ganz Inſul Sicilien vm dergleichen kunſtberaubung jren Landpfleger Verrem / durch den berümteſten Redner Ciceronem zu Rom ernſtlich lis verklagen.

So dan nun das gemäl/ wie aberzelt/ von den Erleuchteſten Perſonen vnd ſtatlichſten Policeien iſt von je zeiten her ehrwürdig gehalten vnd erhalten worden / vnd daſſelbig mehrerthails vm verwunderlicher könſtlichait vnd zeitliches geprauchs willen / als vileicht damit jre Stät / Palläſt/ Pläz / Rhat vnd luſthäuſer zuſchmucken / daran jre augen zuerluſtigen/ jre herzen zuerquicken/ oder/ ſo ſie zum beſten zweck gelangt/ dadurch dem gemüt zu Weltgeſcheider weishait anlaitung zuſchaffen. Wie vil mehr ſoll dan heut diſe leutſelige kunſt (ſo nunmals zu äuſerſter artlichait gepracht wird) inn anwendung zu dergleichen hirin begriffenen Chriſtlichen Hiſtorien/ die zu Götlicher Weishait vnd forcht anweiſung thun/ hoch geachtet vnd gefördert werden. Dan ſo der ſpruch war / das Das gmäl ain gmüt bewegt vnd naigt/ Zu dem/ was es einhält vnd zaigt: So werden gewislich diſe Bibliſche Figuren hailige gedanken erwecken/ diweil ſie Gaiſtliche händel vorſtellen. Das ſich aber etliche finden / die das gemäl auch inn ſolchen hailigen materien nicht wol zulaſen / vonwegen etlicher Larvenforchtſamen Puppenlibler/ die/ wie ain Poet ſchreibt

Mißprauchen ſchäntlicher ain Bild —— Als Pygmaleon/ ders erſtlich bildt/
Dan er es lebendig erbat —— Vom lebenden/ ders leben hat/
Diſe betten vm Hail vnd leben —— Das vnlebend/ welchs nicht kan geben.

So wais man doch hinwider die gemaine Regeln / Das alles wird beſtehn gut/ Wan man den mißprauch abthut: Vnd das von etlicher mißpraucher wegen / Man den rechten prauch nicht ſoll niderlegen: Vnd das kaum etwas guts hie ſei / Welchs nicht mißprauchen vil on ſcheu. Sonſt müßt man auch den Menſchen / ſo von Got ſelbs gebildt / ſchelten / diweil bei etlichen Barbaris die anſehlichſten angebettet werden: vnd ſolten Sonn vnd Mon/ oder die Perſiſch Feurflam̃ darum bös ſein/ weil man ſie etwan

auch für Göter hilte? was kan das aufgespannt rot thuch/ oder der es gefärbt/ dafür/ das etlich Völker inn Septentrione davor niderfallen: mit der weis dörft Got nicht die Erd / oder ain ander geschöpf mit farb beklaiden: Dan aus Historien beweislich ist/ das man abgötterei getriben / eh man je gemalet hat. Desgleichen was hat das bild Fortunæ zu Athen können wenden / das ain aberwitziger Jüngling / wie Aelianus bezeugt / sich an im also fantästisch verlibet hat / das da mans im nicht zukaufen gestatt/ er dabei den Gaist aufgeben hat. Solt man darum niman begraben / diweil die gräber für hailig sint mißpraucht worden: ja wie etlich wollen / vnd es das buch der Weishait andeitet / daher erstlich all abgötterei ist entstanden? Solt man von wegen des gegossenen Aronischen Kalbs / das Goldschmidhandwerk verfluchen? so müßt man auch den Bau verwerfen / angesehen/ das damit vil vnzuchthäuser vnd abgötisch Paläst sint zu weg gericht worden.

Aber der spruch S. Pauli entschaidet solchs mit ainem sprüchlin/ das namlich den rainen sei alles rain/ vnd man dergleichen ding prauchen soll/ als ob mans nicht prauch / namlich nicht ärgerlich noch zur ärgernus. Darum jener Maler/ von dem Vasaris in seinen Excellentibus pictoribus Italiæ schreibt / den Abt / der sich am liblichen gesicht vnd plosen armen der S. Magdalene Bild ärgert/ recht fragte/ ob seine andacht so vnkeusche augen hab. Vnd ain anderer/ Grilland von Florenz genant/ als ain Prelat von im begert/ er solt im die hailige Jungfrauen nicht mehr so gail malen/ dan sie jne verraizten / malt er im inn der Nunciata/ der Marien ain bart an: vermainend/ hidurch im kain vrsach zum kitzel zugeben.

Auch gefallt mir hie sehr wol der vnterschaid / den S. Augustinus sezt / das ain gemäl auf drei weg bös werd / erstlich / so es vnhailige vnd mutwillige sachen einhält/ demnach so es will forspigeln/ welchs nicht kan noch soll angedeitet werden / vnd lezlich/ so es an ort vnd end gestellt wird/ da es mag ärgern/ vnd wie es liber Sapientiæ nent / ad decipulum desipientibus, & tentationem hominum: Aus welchen worten vil abnemmen wollen/ das Augustinus auch/ wie vil andere Väter mehr/ das gemäl von den orten / da man betten soll / ausschlise. Welchem ob schon also / pleibt im nicht des weniger an vilen andern ehrlichen vnd herlichen orten / auch inn Büchern vnd schriften seine ofterholte würde vnd nuz / inn dem es nach gelegenhait hailige vnd gemälmäsige sachen fürtraget: Wie dan hie inn disem Biblischen Handbuch dessen ain bewärtes muster steht zusehen.

Welches/ baides zu ergetzung Gotsförchtiger herzen/ vnd zu dinst den

solcher

ſolcher kunſt vbenden vnd belibenden/ der Ehrnhaft vnd fürnem Thomas Gwarin Burger vnd Buchtrucker zu Baſel mit groſem koſten hat gegenwärtiger geſtalt zuwegen gepracht: Auch es vor andern angenem vnd ſcheinbarer zumachen / ſich kain zeit noch müh laſen dauren / den Kunſtberümten vnd wolgeachten Tobiam Stimmer zu fleiſiger reiſſung ſolcher Figuren zuvermögen/ diweil er dem ſpruch nachgangen/ Das ain bewärter Maiſter/ Nichts alls bewärts könn laiſten: Wie dan inn der warhait/ eben gegenwärtige Figuren bei allen kunſtverſtändigen (wa ſie nicht entweder mutwilliglich oder mißgönſtiglich des Apellis Antiphilos geben wollen) wol jren rum vnd achtung werden ſchirmen / diweil ſie ſchon berait vorlängſt von vilen geachten Gemälskündigen ſint mit groſem verlangen begert worden: derwegen hie vnvonnöten / guter war ainen Kranz auszuhencken.

Demnach aber er T. Gwerin auch den ſpruch Ageſilai zu mut führte/ wie Das gemäl den Reichen ſei ain ergezlichait/ Aber die ſchriften den frommen ain nuzbarkait / hat er neben meinem Schwager Bernhart Jobin / ſo ſolche Figuren zum ſchneiden vnd trucken helfen färtigen/ bei mir/ als aim erkanten Freund / bittlich angehalten / jm inn ſtellung etlicher Vers vnter jde Figur / ſo die geſchicht ſamt der lehr / die draus zunemmen / einhilten/ zu ſeim nuz dinſtlich zuſein/ vnd damit alles nach meinem gutbedunken zuordnen. Welchs ich jm vonwegen freuntlicher vnd billicher bitt / als zu förderung Götlicher Ehr geraichend / vnd erkanter treuherzigkait / auch gelegenhait halben / das ich on dis die zeit vber / als ſie getruckt worden/ bei meim Schwager mich hilte/ nicht hab wägern können noch ſollen.

Als mir aber nach gefärtigtem Werk zu dem/ wie gepräuchlich/ auch die dedication zuſtellen zugemutet ward / hab ich mich mit jm / des Werks verlegern / davon vnterredet/ vnd ſint alsbald ainmütiglich/ Wolgeborner Grave/ Gnädiger Herr/ E. G. gegenwärtige Neue künſtliche Figuren Bibliſcher Hiſtorien vnterthänig zu offeriren vnd zubeaigenen / ains worden/ wie wir auch E. G. inn verehrender vnterthänigkait ſolche himit wollen dediciret vnd inn gnaden anzunemmen vnterthänig gebetten haben.

Ich / E. G. williger Diner / aus bedenken erſtlich E. G. angebornens hohen verſtands/ den die ſither/ als E. G. ich allhie ſamt deren geweſenem Preceptore D. Delio gekant / mit färtiger erlehrung Weishaitförderlicher guter künſt vnd ſprachen / auch erfarung fremder Länder / geſchärfet hat vnd gemehret / vnd deshalben on zweifel von allerhand wichtigen ſachen/ fürnamlich aber ſolchen leutſeligen künſten als das malen iſt/ ain verſtän-

diges vrthail erholet. Seitainmal E. G. mehrerthails ſolche Land vnd Stät/ die ich hie oben beſtimt/ vnd daſelbs vorhabende kunſt geacht ſein/ hab gemeldet/ vor kurzen Jaren durchraiſet vnd erkündigt haben. Folgends/ das/ demnach ich bei E. G. vnd zugleich damit bei dem gantzen Wolgebornen Stammen der Graven von Hanau inn vnterthänigkait mich zu willigem Diner zuinſinuiren längſt forhabens geweſen/ nunmals mit diſem Buch mir aine gelegenhait vnd zugang zu fernerem vnd meherem banete: Demnach ſolch werk E. G. acceptirung wol würdig/ baides/ von wegen der Chriſtlichen materi/ ſo das gemäl vnd die ſchrift einhelt/ vnd auch der kunſt/ die Plinius lib. XXXV. C. I nent artem nobilem & expetitam à Regibus populisque, vnd hioben von viler Hoch vnd Wolgeborner Herrn exempel hoch vnd wolachtſam zuſein erwiſen iſt. Er Thomas Gwerin aber deshalben wollen offeriren/ ſich himit ainmal gegen E. G. für vilfaltige erwiſene gnaden vnd wolthaten/ etwas dankbar zuerzaigen/ vnd wie herzbegirig er inn höherem vnd meherem/ vngeſpart ſeines fleiſes vnd geringen vermögens E. G. äuſerſte dinſtwilligkait zuerzaigen genaigt were/ zuerweiſen. Entlich baide/ aus vrſach/ mit E. G. Hochgeachtetem namen diſem werk des herlicher anſehen zuſchaffen: vnd mit diſer gelegenhait E. G. ſamt dero gelibter Gemalin zu neulich eingetrettenem Ehſtand von Got alles Hail vnd wolfart zu Sel/ Leib/ zukönftigen Erben vnd Landsregirung zuwünſchen: wie wir auch himit völliglich glück wünſchen/ vnd zu bekräftigung/ diſes/ alls ain vn beſchwerlichen Gotsförchtigen hausrhat ehrerbitig vbergeben. Zum beſchluß aber mal vnterthenig bittend/ E. G. wolle diſes opuſculi dedicirung/ zu ſamt vnſerer angetragener herzlicher dinſtwilligkait/ nach dero angeborener milte vnd güte/ in gnaden vermerken vnd aufnemmen/ deſſen wir vns gänzlich vertröſten.

Gegeben in Strasburg/ den erſten tag Aprilis/ des 1. 5. 76. Jars.

Euer Genaden

Vnterthänig gutwilliger

Johan Fiſchart genant Menzer/
der Rechten Doctor/ ꝛc.

Annexe 3: Sources et Bibliographie.

Sources

STIMMER, Tobias, *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien – gründlich von Tobia Stimmer gerissen*, Bâle (Gwarin), 1576.

STIMMER, Tobias, *Noviae Tobiae Stimmeri Sacrorum Bibliorum Figurae – Neue Biblische Figuren durch Tobiam Stimmer Gerissen*, Strasbourg (Jobin), 1589.

STIMMER Tobias, *Tobias Stimmer's Bibel*, Munich, 1881 (fac-simile de la version 1576).

STIMMER, Tobias, WITKOWSKI, Georg, *Comedia von zweien jungen Eheleuten-gestellt durch Tobias Stimmer von Schaffhausen*, Leipzig, 1580.

STIMMER, Tobias, OERI, Jacob, *Comedia*, Frauenfeld, 1891 (fac-similé de l'édition de 1580.).

FLAVIUS JOSEPHE, *Historien und Bücher*, Strasbourg (Theodosius Rihel), 1574.

Biblia Sacra Veteris et Novi Testamenti Secundum Editionem Vulgatam, illustrations de Tobias Stimmer, Bâle (Gwarin), 1578.

Die « Leien Bibel » des Straßburger Druckers Wendelin Rihel vom Jahre 1540 mit Holzschnitten von Hans Baldung Grien, reproduction présentée par KOHLS, Ernst-Wilhelm, Marburg, 1971.

CENNINI, Cennino, *Le Livre de l'art [Il Libro dell'Arte]*, (traduction Colette Déroche), Paris (Berger-Levrault), 1991.

RIPA, Cesare, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus*, version française établie par Jean Baudouin à Paris en 1644, fac-similé, Paris, 1999.

VASARI, Giorgio, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (traduction André Chastel- 2 volumes), Paris (Actes Sud), 2005.

Dictionnaire Abrégé de la Bible, pour la connaissance des tableaux historiques tirés de la Bible même, et du Flavius Josèphe, Paris – Liège, 1766.

La Nouvelle Bible Segond, Villiers-le-Bel (Société Biblique Française), 2002.

La Bible de Jérusalem, Paris (Cerf), 1973.

Catalogues d'expositions

Le Vent de la Réforme – Luther – 1517, ZELLER, Madeleine (dir.), ARNOLD, Matthieu, JORDAN, Benoît, Strasbourg (B.N.U.S.), 2017.

Leuchtende Beispiele-Zeichnungen für Glasgemälde aus Renaissance und Manierismus, MENSGER, Ariane (dir.), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 2009.

Dürer, Baldung-Grien, Cranach l'Ancien, Collection du Cabinet des Estampes et des Dessins, Strasbourg, 2008.

Painting on Light – Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Hosltein, The Getty Museum and the Saint-Louis Art Museum, Saint Louis, Los Angeles, 2000.

Bilder aus Licht und Farbe: Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei-Straßburger Fenster in Ulm und ihr künstliches Umfeld, Ulm (Ulmer Museum), 1995.

Graphik des Manierismus im Kupferstichkabinett Basel, TANNER, Paul (dir.), Bâle, Kunstmuseum, 1989.

Zauber der Medusa – Europaïsche Manierismen, HOFMANN, Werner (dir.), Wiener Festwochen, Wien (Löcker Verlag), 1887.

Die Renaissance in deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreissigjährigen Krieg, Karlsruhe, Badisches Landmuseum, 1986.

Renaissance et Maniérisme dans les Ecoles du Nord- dessins des collections de l'ENSBA, Paris, 1985.

Tobias Stimmer – 1539-1584, GEELHAAR, Christian (dir.) Bâle, Kunstmuseum, 1984.

Gedächtnisausstellung zum 400.Geburtsjahr – Vom 9. September bis 5. November 1939, Schaffhouse, 1939.

Tobias Stimmer – Ausstellung in Schaffhausen, KOEGLER, Hans (dir.), Schaffhouse, 1926.

Sites internet

www.peyersche-tobias-stimmer-stiftung.ch/start.html (27.09.2022)

www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022845 (27.09.2022)

https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=nid%3D118755366 (27.09.2022)

https://slsp-rzh.primo.exlibrisgroup.com/discovery/search?query=any,contains,(DE-588)118755366&tab=MyLibrary_SIKISEA&search_scope=MyLibrary_SIKISEA&vid=41SLSP_RZH:SIK_ISEA_TP2&offset=0 (27.09.2022)

Littérature générale et spécialisée

ADHEMAR, Jean, *La gravure en France au XVIe siècle*, Paris (Bibliothèque Nationale), 1957.

ADHEMAR, Jean, *Les graveurs français de la Renaissance*, Paris (Alpina), 1946.

ALAZARD, Joëlle, *(et allii), Le monde de l'imprimé en Europe occidentale (v.1470-v.1680)*, Levallois-Perret (Bréal), 2021.

ALBERTI, Francesca, GERBRON, Cyril, KOERING, Jérémie, *Penser L'étrangeté – l'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes (Presses Universitaires de Rennes), 2012

ALBRECHT, Juerg (dir.), *Meisterwerke und Kleinode – Sammlung der Peyerschen Tobias Stimmer-Stiftung- Museum zu Allerheiligen*, Schaffhausen, 2010.

ANDRESEN, Andreas, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher*, Leipzig (R. Weigel), 1864-1866, volume 3, notice 148, pp. 105-132.

ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris (Flammarion), 1992.

ARASSE, Daniel, *Le sujet dans le tableau : essai d'iconographie analytique*, Paris (Flammarion), 1997.

ARASSE, Daniel, TÖNNESMANN, Andreas, *La Renaissance Maniériste*, Paris (Gallimard), 1997.

ARASSE, Daniel, *L'homme en jeu : les génies de la Renaissance*, Paris (Hazan), 2008.

AUCLAIR, Valérie, *Dessiner à la Renaissance*, Rennes (Presses Universitaires de Rennes), 2010.

AYALD (de), Roselyne (dir.), *Les Peintres de la Renaissance et la Bible*, Paris (Citadelles & Mazenod), 2009.

BAR, Virginie, BREME, Dominique, *Dictionnaire Iconologique – les Allégories et les Symboles de Cesare Ripa et Jean Baudouin*, Dijon (Faton), 1999.

BARBIER, Frédéric, *Histoire du livre en occident*, Paris (A. Colin), 2012.

BARNASS, Margarete, *Die Bibelillustration Tobias Stimmer. Ein Beitrag zur Bibelillustration des XVI. Jahrhunderts*, Université de Heidelberg, 1932.

BARNASS, Margarete, "Tobias Stimmer und Tintoretto", in *Oberrheinische Kunst*, Jahrgang VI, 1934, Freiburg i. Br. (Niedermeyer), p. 163-170.

BARTSCH, Adam, *Le Peintre graveur*, Freiburg i. Br (J.A. Barth), 1854, vol. IX, p. 330.

BARTRUM, Giulia, *German Renaissance Prints – 1490-1550*, Londres (British Museum Press), 1995.

BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris (Gallimard-folio histoire), 2008.

BÄTSCHMANN, Oskar (dir.), *Malerei der Neuzeit (Ars Helvetica VI)*, Disentis, 1989.

BATTISTINI, Matilde, *Symboles et allégories*, Paris, 2004.

BAUMER, E. Lorenz, ELSIG Frédéric, FROMMEL, Sabine, *Les années 1540 : regards croisés sur les arts et les lettres*, Berne (Peter Lang AG), 2014.

BEBERMEYER, Gustav, « Johann Fischart », in *Neue Deutsche Biographie*, 1961 (www.deutsche-biographie.de, 27.11.2020).

BEGUERIE-DE PAPE, Pantxika, HAAS, Magali, *Martin Schongauer*, Colmar-Paris (RMN), 2018.

BELTING, Hans, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduction Frank MULLER, Paris (Cerf), 1998.

BENDEL, Max, "Tobias Stimmer und die venezianische Malerei", in *Oberrheinische Kunst*, Jahrgang I, 1925/26, Fribourg i. Br., p. 126-135.

BENDEL, Max, *Tobias Stimmer - Leben und Werke*, Zürich – Berlin (Atlantis Verlag), 1940.

BENESCH, Otto, *La peinture allemande de Dürer à Holbein*, Genève (Skira), 1966.

BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris (Gründ), 1999, tome 13, p. 255.

BENNASSAR, Bartolomé, JACQUART, Jean, *Le 16^{e} siècle*, Paris (A. Colin), 1920.

BENZING, Josef, *Die Buchdruckerei des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden (Harrassowitz), 1982.

BERGHAUS, Peter, *Graphische Porträts in Büchern des 15. Bis 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden (Harrassowitz), 1995.

BERSIER, Jean-Eugène, *La Gravure - les procédés, l'histoire*, Nancy (Berger-Levrault), 1963.

BIALOSTOCKI, Jan, *Style et iconographie*, Paris (Gérard Montfort), 1996.

BISCHOFF, Georges, *Le siècle de Gutenberg : Strasbourg et la révolution du livre*, Strasbourg (La Nuée Bleue), 2018.

BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin*, Paris (ENSBA) 2000.

BLUM, André, *Les origines du livre à gravures en France : les incunables typographiques*, Paris-Bruxelles (G.van Oest), 1928.

BLUNT, Anthony, *Art et Architecture en France 1500-1700*, Paris (Macula), 1983.

BLUNT, Anthony, *La Théorie des Arts en Italie, 1450-1600*, Brionne (G. Montfort), 1986.

BOESCH, Paul, « Tobias Stimmers allegorische Deckengemälde im Schloss zu Baden-Baden », in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 12, 1951, p. 65-91.

BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images : une histoire de l'Eternel dans l'art*, Montrouge (Bayard), 2011.

BOESPFLUG, François, *Dieu dans l'Art à la fin du Moyen-Âge*, Genève 5Droz), 2012.

BOESPFLUG, François, FOGLIADINI, Emmanuela, *Lutero, la Riforma e le Arti (Luther, la Réforme et les arts)*, Milan (Glossa), 2017.

BORNERT, René, *La Réforme Protestante du culte à Strasbourg au XVI^e siècle (1523-1598)*, Leiden (Brill), 1981.

BOUSQUET, Jacques, *La Peinture Maniériste*, Neuchâtel (Ed. Ides et Calendes), 1964.

BRADY, Thomas, « Sturm Jacob », *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, n°36, p. 3817-3819.

BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), *Dictionnaire de la peinture allemande et d'Europe Centrale*, Paris (Larousse), 1990, p. 368-370.

BRICE, Catherine (*et allii*), *Rome*, Paris (Citadelles & Mazenod), 1999 (illustration 302).

BRIGANTI, Giuliano, *Le Maniérisme Italien*, Paris (Montfort), 1993.

BRION, Marcel, *La peinture allemande*, Paris (P. Tisné), 1959.

BROCKSTIEGER, Sylvia, *Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste – Johann Fischart im Kontext der Offizin Bernhard Jobin*, Berlin – Boston (De Gruyter), 2018.

BRUGEROLLES, Emmanuelle, *Dürer et son temps : de la Réforme à la guerre de Trente Ans - dessins allemands de l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris (ENSBA), 2012.

BRUN, Robert, *Le livre illustré en France au XVI^e siècle*, Paris (Alcan), 1930.

BUCHER, Gisela, *Weltliche Genüsse. Ikonologische Studien zu Tobias Stimmer (1539-1584)*, Bern (Peter Lang), 1992.

BURCKHARDT, Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris (Nouveau Monde éditions), 2017.

BURKE, Peter, *La Renaissance en Italie – art, culture, société*, Paris (Hazan), 1991.

BURKE, Peter, *Le Renaissance européenne*, trad. Paul Chemla, Paris (Seuil), 2000.

BURNET, Régis, *Peindre la Bible : quand les peintres interprètent les textes sacrés*, Montrouge (Bayard), 2020.

BUSSAGLI, Thomas, *Comment regarder le dessin – histoire, évolution et techniques*, Paris (Hazan), 2012.

CAPOA de, Chiara, *L'Ancien Testament – repères iconographiques*, Paris, 2003.

CHAIX, Gérald, *La Renaissance- des années 1470 aux années 1560*, Paris (CNED-SEDES), 2002.

CHAIX, Gérald, *Le monde de l'imprimé, 1470-1680*, Neuilly (Atlante), 2020.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ*, Paris (Albin-Michel), 2006.

CHARTIER, Roger (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris (Fayard), 1987.

CHASTEL, André, KLEIN, Robert, *L'Europe de la Renaissance – l'âge de l'Humanisme*, Paris (Ed. Deux-Mondes), 1963.

CHASTEL, André, *L'art italien*, Paris (Flammarion), 1982.

CHASTEL, André, *Le sac de Rome-1527-Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris (Gallimard), 1984.

CHATELET-LANGE, Liliane, « Tobias Stimmer », in *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, n° 36, p. 3767.

CLOULAS, Ivan (dir.), *L'Italie de la Renaissance : un monde en mutation*, Paris (Fayard), 1990.

COTTIN, Jérôme, *Le regard et la Parole – une théologie protestante de l'image*, Genève (Labor et Fides), 1994.

COTTIN, Jérôme, « Le protestantisme et les images », in *Protestantisme et images*, (www.protestantismeetimages.com/Le-protestantisme-et-les-images.html, 27.11.2020).

COTTIN, Jérôme, « L'Apocalypse dans l'art : le naturalisme mystique de Dürer », in *Protestantisme et images*, (www.protestantismeetimages.com/III-Avant-la-Reforme-le.html, 27.11.2020.)

COTTIN, Jérôme, « Lucas Cranach et le protestantisme », in *Arts Sacrés*, Dijon (Faton), n°7, 2010.

CROUZET-PAVAN, Elisabeth, *Renaissances Italiennes*, Paris (Albin Michel), 2007.

DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris (Seuil), 1972.

DELOIGNON, Olivier, « Voir le texte saint : aspects bibliographiques et iconographiques de l'édition incunable en haut-allemand jusqu'à la Bible de Grüninger, 1485 » in *Brepols Online*, 2015, actes du colloque « comment le Livre s'est fait livre », Namur, mai 2015.

DELUMEAU, Jean, *La civilisation de la Renaissance*, Paris (Arthaud), 1967.

DELUMEAU, Jean, LIGHTBOWN, Ronald, *Histoire artistique de l'Europe. La Renaissance*, Paris (Seuil), 1996.

DELUMEAU, Jean, *Une histoire de la Renaissance*, (Paris (Perrin), 1999.

DENIZEAU, Gérard, *La Bible expliquée par la peinture*, Paris (Larousse), 2015.

DENTINGER, Jean, *Bilder zu Geschichten – Images pour des histoires*, Mundolsheim-Bâle (Dentinger), 1989.

DEUCHLER, Florens (dir.), *Kunstbetrieb (Ars Helvetica II)*, Disentis (Desertina Verlag), 1987, p. 41-46.

DICKENS, A.-G., *La Réforme et la société du XVIe siècle*, Paris (Flammarion), 1969.

DOLLINGER, Philippe (dir.), *Histoire de l'Alsace*, Toulouse (Privat), 1970.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les Saints*, Paris (Flammarion), 2014.

DUPEUX, Cécile, *L'imaginaire strasbourgeois. La gravure dans l'édition strasbourgeoise. 1470-1520*, Strasbourg (musée de l'Œuvre Notre-Dame), 1989.

DUPEUX Cécile (dir.), *Arts du Moyen-âge et de la Renaissance*, Strasbourg (musée de l'Œuvre Notre-Dame), 2013.

DUPEUX, Cécile (*et allii*. - introduction Frank MULLER), *La gravure d'illustration en Alsace au XVIe siècle*, vol. II, Strasbourg (Presses Universitaires de Strasbourg), 2000.

ELSIG, Frédéric, *Connoisseurship et histoire de l'art*, Genève (Droz), 2019.

Encyclopedia Universalis, volume 10, Paris, 1980 (https : www.universalis.fr).

ENGAMMARE, Max, "Les Figures de la Bible - le destin oublié d'un genre littéraire en images » in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106/2, 1994, p. 549-591.

ENGAMMARE, Max, « les représentations de l'Ecriture dans les Bibles illustrées du XVIe siècle. Pour une herméneutique de l'image imprimée dans le texte biblique », in *Revue française d'Histoire du Livre*, 1995, n°86-87, p. 119-189.

FALGUIERES, Patricia, *Le Maniérisme – Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris (Gallimard Découvertes), 2004.

FIGEAC, Michel (dir.), *Le prince et les arts en France et en Italie, XIV^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris (Sedes, A. Colin), 2013.

FISCHER, Otto, *Geschichte der Deutschen Zeichnung und Graphik*, Munich (F. Bruckmann, 1951, pp.370-373.

FIORILLO, Johann-Dominik, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufhebung bis auf die neueste Zeit*, Göttingen (J.G. Rosenbusch), 1798-1808.

FOURNEE, Jean, *Abrégé d'iconologie chrétienne*, Paris (Una Voce), 1986.

FRIEDLÄNDER, Max, *Der Holzschnitt*, Berlin-Leipzig (De Gruyter), 1926.

FROMMEL, Sabine, *Peindre l'architecture durant la Renaissance italienne,* Paris (Hazan, Musée du Louvre), 2020.

FUCHS, François-Joseph, « Jobin Bernhard », in *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne,* n° 19, p. 1806-1807.

FÜSSLI, Johann Caspar, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, vol.1, Zürich (Orelle, Gessner u. Füssli), 1769-1779.

GANZ, Paul (dir.), *Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV. - XVIII. Jahrhunderts*, Bâle (Helbing & Lichtenhahn), 1904 (3 vol.).

GANZ, Paul, *La Peinture suisse avant la Renaissance*, Paris (J. Budry & Cie), 1925, p. 109-110.

GANZ, Paul, « Tobias Stimmer », in *Pages d'Art*, 12, 1926, p. 97-98.

GANZ, Paul, *Die "*Wiederherstellung der Fassadenmalerei des Hauses Zum Ritter in Schaffhausen", in *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie*, Bâle, vol.2, 1940, fasc.3, p. 121-128.

GANZ, Paul, *Geschichte der Kunst in der Schweiz, von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Bâle (B. Schwabe), 1960.

GARDIN, Nanon, *Guide iconographique de la peinture : identifier les personnages et les scènes dans la peinture*, Paris (Larousse), 2005.

GARIN, Eugenio, *L'homme de la Renaissance*, Paris (Seuil), 1990, 2002.

GARNIER, François, *Thesaurus, iconographie : système descriptif des représentations*, Paris (Le Léonard d'Or), 1984.

GARRISSON, Janine, *Royauté, Renaissance et Réforme 1483-1559,* Paris (Seuil), 1991.

GARRISSON, Janine, *Guerre civile et compromis 1559-1598,* Paris (Seuil), 1991.

GEISBERG, Max, *Deutsche Buchillustration in der 1. Hälfte des XVI. Jhr*, Munich (H. Schmidt), 1930-32.

GERARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris (Robert Laffont), 1989.

GERSZI, Teresa, *La Renaissance allemande*, Paris (Ed. Princesse), 1976.

GIBERT, Pierre, *Quand les peintres lisaient la Bible*, Montrouge (Bayard), 2015.

GIGANTE, Elisabetta, *L'Art du Portrait*, Paris (Hazan), 2012, p. 129.

GILMONT, Jean-François (dir.), *La Réforme et le livre*, Paris (Cerf), 1990.

GUYAN, Walter-Ulrich, « Schaffhauser Kunst und Kultur im Museum zu Allerheiligen », in *Schweitzer Heimatbücher*, vol.59, Bern, 1954.

HADAS-LEBEL, Mireille, *Flavius-Josèphe*, Paris (Fayard), 1989.

HAENDCKE, Berthold, *Die Schweitzerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formscnittes und des Kupferstiches*, Aarau (Sauerländer), 1893.

HALE, John, *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris (Perrin), 1998.

HALL, James, *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*, Paris (Montfort), 1994.

HAMON, Philippe, *Les Renaissances – 1453-1559*, Paris (Belin), 2008.

HARBISON, Craig, *La Renaissance dans les pays du Nord*, Paris (Flammarion), 1995.

HAUG, Hans, *L'Art en Alsace*, Grenoble (Arthaud), 1962.

HAUS, Anny-Claire (dir.), *Dürer, Baldung Grien, Cranach l'Ancien – Collection du Cabinet des Estampes et des Dessins*, Strasbourg (Musées de la Ville de Strasbourg), 2008.

HECK, Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture : Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris (Maison des Sciences de l'Homme), 2006.

HEITZ, Paul, *Originalabdruck von Formschneider-Arbeiter des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1890.

HEITZ, Robert, *La peinture en Alsace.1050-1950*, Strasbourg (Istra), 1975.

HIRTH, Georg, *Kulturgeschichtiches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Leipzig-Munich, 1882, vol. 1.

HOFFMANN, Werner, *Zauber der Medusa*, Wien (catalogue des Wiener Festwochen), 1987.

Hollsteins German Engravings, Etching and Woodcuts – 1400-1700, Ouderkerk aan den IJssel, 2014 - 2015 volumes LXXX, LXXXI, LXXXII.

HUBERT, Michael, *Manuel des Curieux et des Amateurs de l'Art*, tome 1, Zürich (Orell Gessner, Fueslin), 1797, p. 202-203.

HUMMEL, Heribert, *Illustrierte Bibeldrucke des 15.-20. Jahrhunderts*, catalogue d'exposition, 25 novembre – 23 décembre 1983, Stuttgart, 1983, p. 83.

JORDAN, Benoît, « L'horloge astronomique » in *La grâce d'une cathédrale-Strasbourg*, DORE, Joseph (dir.), Strasbourg (La Nuée Bleue), 2010, p. 291-296.

KAMMERER, Elsa, *Entre recréation de l'âme et récréation des yeux : les Figures de la Bible au XVIe siècle*, 2012, (https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00666111, 27.11.2020.).

KAMMERER, Elsa, MÜLLER, Jan-Dirk, *Imprimeurs et libraires de la Renaissance - Le travail de la langue*, Genève (Droz), 2015.

KAUFMANN, Thomas, *Histoire de la Réformation*, Genève (Labor et Fides), 2014.

KINTZ, Jean-Pierre, *La société strasbourgeoise – 1560-1650*, Strasbourg-Paris (Opherys), 1984.

KINTZ, Jean-Pierre, *Regards sur l'histoire de l'Alsace – XVIe-XXe siècle*, Strasbourg (Société d'Histoire d'Alsace), 2008.

KINTZ, Jean-Pierre, *L'Alsace au XVI^e siècle – les hommes et leur espace de vie (1525-1618)*, Strasbourg (Presses Universitaires de Strasbourg), 2018.

KIRSCHBAUM, Engelbert (dir.), *Lexikon der Christlicher Ikonographie*, Rome, Fribourg, Bâle (Herder), 1968.

KLEIN, Alice, « Les gravures d'illustration de Hans Wechtlin, peintre et graveur à Strasbourg à l'aube du XVIe siècle », in *De traits et d'esprit*, actes du colloque, 13 et 14 janvier 2011, Haute Ecole des Arts du Rhin, Strasbourg, 2013.

KOERING, Jérémie, *Les Iconophages*, Arles (Actes Sud), 2021.

KROON (de), Marijn, et LIENHARD, Marc, *Horizons européens de la Réforme en Alsace*, Strasbourg (Istra), 1980.

KRAUS, Franz-Xaver, *Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen*, Strasbourg (Schmidts Buchhandlung), 1876.

LABARRE, Albert, *Histoire du livre*, Paris (P.U.F.), 1970.

LACOSTE, Jean-Yves, (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris (P.U.F.), 2016.

LAPIERRE, Jean-Pie, *le Musée Chrétien*, (3 volumes) Paris (Seuil), 2014.

LARAN, Jean, *L'Estampe*, Paris (P.U.F.), 1959.

LE GALL, Jean-Marie, *Défense et illustration de la Renaissance*, Paris (P.U.F.), 2018.

LEBEAU, Jean, VALENTIN, Jean-Marie., *L'Alsace au siècle de la Réforme 1482-1621*, Nancy (Presses Universitaires de Nancy), 1985.

LEBRUN, François, *L'Europe et le monde – XVI^e^, XVII^e^, XVIII^e^ siècle*, Paris (A. Colin), 1999.

LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture – XVe-XVIIe siècles*, Paris (Macula), 1991.

LEHNI, Roger, « Le rayonnement de l'art de Dürer en Alsace », in *Hommage à Dürer*, actes du colloque de Strasbourg (nov. 1971), Strasbourg (Istra), 1972.

LEJEUNE, Maud, *Gravures et dessins de Bernard Salomon*, Genève (Droz),2022.

LIENHARD, Marc, *Un temps, une ville, une Réforme : La Réformation à Strasbourg*, Aldershot (Variorum), 1990.

LIENHARD, Marc, « La cathédrale et la Réforme », in *La grâce d'une cathédrale-Strasbourg*, DORE, Joseph (dir.), Strasbourg (La Nuée Bleue), 2010, p. 361-371.

LIVET, Georges, RAPP, Francis (dir.), *Strasbourg au cœur religieux du XVIe siècle*, Strasbourg (Istra), 1977, actes du colloque international de Strasbourg, mai 1975.

LIVET, Georges, RAPP, Francis, *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, 4 volumes, Strasbourg (D.N.A.), 1981-1982.

LIVET, Georges, RAPP, Francis (dir.), *Histoire de Strasbourg*, Toulouse (Privat), 1987.

LONGO, Sara, *Daniel Arasse et les plaisirs de la peinture*, Paris (Ed. de la Sorbinne), 2022.

LÜBKE, Wilhelm, *Geschichte der deutschen Renaissance*, Stuttgart (Ebner & Senbert), 1873.

LUGT, Frits, *Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord*, (dir. Demonts, Louis), tome II, Paris (Louvre), 1938.

LUGT, Frits, "Rubens and Stimmer", in *The Art Quartely*, vol.VI, 1943, p. 99-114.

LÜTZOW von, Carl, *Geschichte des Deutschen Kupferstiches und Holzschnittes*, Berlin (Grote'sche Verlag), 1891.

MAILLARD, Robert, *Dictionnaire universel de l'Art et des artistes*, Paris (Hazan), 1967.

MAKARIUS, Michel, *Ruines*, Paris (Flammarion), 2004.

MENOZZI, Daniele, *Les Images – l'Eglise et les arts visuels*, Paris (Cerf), 1991.

MENSGER, Ariane, *Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Band 2, Cologne, 2012.

METRAL, Florian, *Figurer la Création du monde*, Arles (Actes Sud), 2019.

MICHELS, Norbert, *Handzeichnungen – Die deutschen und schweizerischen Meister der Spätgotik und der Renaissance*, Dessau (Michel Imhof Verlag), 2011.

MOREL, Philippe, « Le maniérisme, peinture et sculpture », in *L'art italien, du IV^e siècle à la Renaissance*, Paris (Citadelles & Mazenod), 1997, p. 333-527.

MULLER Frank, « Les premières apparitions du tétragramme dans l'art allemand et néerlandais des débuts de la Réforme », in *Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance,* vol. LVI, 1994, p. 327-346.

MULLER, Frank, *Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme*, Wiesbaden (Harrassowitz), 1997.

MULLER, Frank, *Images polémiques, images dissidentes. Art et Réforme à Strasbourg (1520-1550)*, Baden-Baden, Bouxwiller (V. Valentin Koerner), 2017.

MULLER, Frank, *Hans Baldung Grien – entre christianisme et paganisme*, Strasbourg (Ed. Signe), 2019.

MURRAY, Peter et Linda, *L'Art de la Renaissance*, Londres (Thames & Hudson), 1964.

MURRAY, Linda, *La Haute-Renaissance et le Maniérisme*, Paris (Thames & Hudson), 1995.

NAGLER, Georg Kaspar, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen*, München, 1858-1879.

OBERLE, Roland, *La vie quotidienne en Alsace au temps de la Renaissance*, Strasbourg (Oberlin), 1983.

OBERLE, Roland, *Fischart*, in *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, n°11, p. 943-945.

OBSER, Karl, "Tobias Stimmer am Baden-Badischen Hof", in *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 1902, XVII, p. 718-721.

OEHRY, Kornelia-Imesch, "Tobias Stimmer", in *Biografisches Lexikon der Schweitzer Kunst*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1998, vol.2, p. 1006-1007.

OESTMANN, Günther, *Die astronomische Uhr des Straßburger Münsters*, Berlin - Diepholz (GNT Verlag), 2000.

OSSOLA, Carlo, *L'Automne de la Renaissance*, Paris (Les Belles Lettres), 2018.

PANOFSKY, Erwin, *Essai d'iconologie – les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris (Gallimard), 1967.

PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris (Hazan), 1987.

PANOFSKY, Erwin, *IDEA : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduction Henri Joly, Paris (Gallimard), 1989.

PANOFSKY, Erwin, *Hercule à la croisée des chemins*, Paris (Flammarion), 1999.

PANOFSKY, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. Laure Meyer, Paris (Flammarion), 2008.

PAOLI, Michel, *Leon Battista Alberti : 1404-1474*, Besançon (Ed. de l'Imprimeur), 2004.

PARISET, François-Georges, « Dessins de Tobias Stimmer », in *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, 1932.

PARISET, François-Georges, « L'Art et l'Académie. Stimmer », in *Strasbourg au cœur religieux du XVIe siècle*, (dir. LIVET, Georges, RAPP, Francis), Strasbourg, 1977.

PASSAVANT, Johann-David., *Le Peintre graveur*, Leipzig, 1862, tome 1, p.79, p. 232, tome III, p. 453 à 458.

PASSAVANT, Johann-David, *Die Monogrammisten*, vol. III, Leipzig, 1862.

PASTOUREAU, Michel, *Symboles du Moyen-Age : animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris (Le Léopard d'Or), 2012.

PERROT, Aristide-Michel, *Manuel du Graveur*, Paris, 1830 (rééd. 2007, Ed. Emotion Primitive).

PETER, Rodolphe, « Jean Calvin » in *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, n°6, p. 446-447.

PINELLI, Antonio, *La Belle Manière : anticlassicisme et maniérisme*, Paris (Librairie Générale Française), 1996.

POLACZEK, Ernst, « Tobias Stimmer », in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, 1910, p. 631-633.

POMMIER, Edouard, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris (Gallimard), 2007.

RAPP, Francis, *Réformes et Réformation à Strasbourg*, Paris (Ophrys), 1974.

RAPP, Francis, « Le chantier à l'heure de la Réforme » in *La grâce d'une cathédrale - Strasbourg*, DORE, Joseph (dir.), Strasbourg (La Nuée Bleue), 2010, p. 73-83.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, tome I, tome II, (1. Iconographie de l'Ancien Testament, 2. Iconographie du Nouveau Testament), Paris (P.U.F.), 1956.

REDIER, Thérèse, BEAUD-GAMBIER, Marie-Josèphe, *Portraits singuliers – Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris (Les Belles Lettres), 2007.

RECHT, Roland, *Le Rhin*, Paris (Gallimard), 2001.

RECHT, Roland (dir.), *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme*, Paris (La Documentation Française), 2002.

REISS, Ansgar, WITT, Sabine, *Calvinismus, die Reformierten in Deutschland und Europa*, Dresden (Sandstein Verlag), 2009 (catalogue d'exposition).

REUSNER, Nikolaus, *Icones, sive imagines virorum literis illustrium*, Strasbourg (Jobin), 1593.

RITTER, François, *Histoire de l'imprimerie alsacienne aux XVe et XVIe siècles*, Strasbourg-Paris (Le Roux), 1955.

RITTER, François, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en Alsace au XVIe siècle de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg*, Strasbourg (P.H. Heitz), 1937-1957.

ROTT, Hans, "Beitrage zur Geschichte der oberrheinisch-schwäbischer Glasmalerei", in *Oberrheinische Kunst*, Jahrgang I, 1925/26, Fribourg i Br., p. 21-32.

ROTT, Hans, *Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, Stuttgart (Strecker & Schrödert), 1938.

ROTT, Jean, « Martin Bucer », in *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, n°5, p. 396-405.

RÜFENACHT, Andreas, *Stimmer für immer verloren?* (https://blog.nationalmuseum.ch/2019/09/stimmer-fuer-immer-verloren/, 29.04.2021).

RUMPEL, Heinrich, *La gravure sur bois*, Genève (Bonvent), 1972.

RUMPLER, Marguerite, *L'Art de la Renaissance en Alsace*, Strasbourg (Coprur), 1981.

Saisons d'Alsace, *La Renaissance, une révolution culturelle*, Strasbourg (D.N.A.), 2019.

SALAMON, Lorenza, *Comment regarder la gravure*, Paris (Hazan), 2011.

SANDRART, Joachim, *L'Academia todesca della architecture, scultura e pittura*, Nürnberg (Miltenberger), 1675, p. 254.

SANDRART, Joachim, *Teutsche Academie des Bau-Bild-und Malerei Künste*, Nürnberg (Endtner), 1774, p. 242.

SCHILLING, Edmund, "Zwei unbekannte Zeichnungen von Tobias Stimmer", in *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie*, vol.11, 1950, p. 118-121.

SCHILLINGER, Jean, *Le Saint-Empire*, Paris (ellipses), 2002.

SCHLOSSER (von), Julius, *La Littérature artistique*, Paris (Flammarion), 1984.

SCHMIDT, Philipp, *Die Illustration der Lutherbibel, 1522-1700*, Bâle (Reinhardt), 1962.

SCHRICKER, August, *Tobias Stimmers Straßburger Freischiessen vom Jahre 1576*, Strasbourg (Schricker), 1880.

SCHWARTZBACH, Bertram-Eugène (dir.), *La Bible imprimée dans l'époque moderne*, Paris (B.N.F.), 1999.

SEYBOTH, Adolph, *Das alte Strassburg vom 13. Jahrhundert bis zum Jahre 1870*, Strasbourg (Ad. Seyboth), 1870.

SEYBOTH, Adolph, *Strasbourg Historique et Pittoresque depuis son origine jusqu'en 1870*, Strasbourg (Imprimerie Alsacienne), 1894.

SITZMANN Edouard, *Dictionnaire de Biographie des hommes célèbres d'Alsace*, (vol.2), Rixheim, 1909-1910.

SCHNORR von CAROLSFELD, Julius, *Die Bibel in Bildern*, Leipzig (Georg Wigand's Verlag), 1860.

SOMMERHALDER, Hugo, *Johan Fischarts Werk. Eine Einführung*, Berlin (W. de Gruyter), 1960.

STANGE, Alfred, *La peinture allemande du XIV^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris (Hypérion), 1950.

STOLBERG, August, *Tobias Stimmer's Malereien an des astronomischen Münsteruhr zu Strassburg*, Strasbourg (J.H.E. Heitz), 1898.

STOLBERG, August, *Tobias Stimmer's Malereien an des astronomischen Münsteruhr zu Strassburg*, traduction par ROEGEL Denis, (version non éditée, comportant des annotations, photos en couleurs et notes actualisées), 2005.

STOLBERG, August, *Tobias Stimmer – Sein Leben und seine Werke*, Strasbourg (J.H.E. Heitz), 1901.

STOLBERG, August, « Tobias Stimmer als Glasmaler », in *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 1901/02 (2).

STOLBERG, August, « Zu den Viesierungen Tobias Stimmers », in *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 1901/02 (2), 1902/03 (3).

SUIRE, Éric (dir.), *Le monde de l'imprimé en Europe occidentale (v. 1470-v. 1680)*, Malakoff (Armand Colin), 2020.

TALON-HUGON, Carole, *Moyen-Age et Renaissance*, Paris (P.U.F.), 2014.

THÖNE, Friedrich, *Tobias Stimmer. Handzeichnungen. Mit einem Überblick über sein Leben und sein gesamtes Schaffen*, Freiburg i. Br. (Urban Verlag), 1936.

THÖNE, Friedrich, "Beitrage zur Stimmer-Forschung", in *Oberreihnische Kunst*, Jahrgang VII, 1936, Fribourg i Br., p. 113-153.

THUILLIER, Jacques, *Théorie générale de l'Histoire de l'Art*, Paris (Odile Jacob), 2003.

TOMASI, Michele (dir.), *L'art multiplié : production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen-Âge et Renaissance*, Rome (Viella), 2011.

VOGLER, Bernard, *L'Alsace du Siècle d'Or et de la Guerre de Trente Ans* (1520-1648), Wettolsheim (Mars et Mercure), 1977.

VOGLER, Bernard, *Le monde germanique et helvétique à l'époque des réformes-1517-1618*, (2 tomes) Paris (Société d'édition d'enseignement supérieur), 1981.

VOGLER, Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace. Du Moyen-Age à nos jours, les très riches heures d'une région frontière*, Strasbourg (La Nuée Bleue), 1993.

VOLLMER, Hans, « Stimmer Tobias » in THIEME Ulrich, BECKER Felix (dir.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1938, vol. XXXII.

WARNKE, Martin, *L'artiste et la cour*, Paris (Maison des sciences de l'homme),1989.

WIRTH, Jean, *L'image à la fin du Moyen-âge*, Paris (Cerf), 2011.

WIRTH, Jean, *Qu'est-ce qu'une image ?* Genève (Droz), 2013.

WOLFF, Hans, *Die Buchornamentik im XV. und XVI. Jahrhundert*, Leipzig (s.n.), 1911.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris (Pockett), 2016.

WOLTMANN, Alfred, *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*, Leipzig (Seemann), 1876.

ZANI, Pietro, *Enciclopedia metodica critic-ragionata delle Belle Arti*, Parme (dalla Tipogr. Ducale), 1819, 2e partie, vol. II, pp. 30-37.

ZERNER, Henri, *L'Art de la Renaissance en France – L'invention du classicisme*, Paris (Flammarion), 2002.

ZUFFI, Stefano, *Le Nouveau Testament – repères iconographiques*, Paris (Hazan), 2003.

Dictionnaire culturel de la Bible, (direction FOUILLOUX, Danielle), Paris (Cerf), 1990.

Dictionnaire Encyclopédique de la Bible (D.E.B.), Abbaye de Maredsous, Centre informatique et Bible, Tournhout (Brepols), 2002.

Encyclopédie de l'Alsace, Strasbourg (Publitotal), tome XI, p.7014.

Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne (direction KINTZ, Jean-Pierre), Strasbourg, 1982 à 2003.

Biographisches Lexikon der Schweitzer Kunst-Dictionnaire Biographique de l'art suisse, Zürich (Neue Züchner Zeit), 1998.

Annexe 4 : Table des illustrations

Fig. 1		*Frontispice de l'édition de 1576 (*page 1)
2	Etienne Delaune	*La Création,* in "Recueil de Figures Bibliques, allégories et ornements", 1550/1580, gravure sur cuivre, 12,4 x 16,5 cm, Paris, INHA. (p.11)
3	Bernard Salomon	*La tour de Babel*, in "Quatrains Historiques de la Bible", 1558, chez Jean de Tournes à Lyon, Ecouen, Musée National de la Renaissance. (p.19)
4	Tobias Stimmer	*La prise de Jérusalem par les soldats romains en 70,* in "Flavius-Josèphe", imprimé par Christoffel van Sichem à Amsterdam en 1574. (p.23)
5	Tobias Stimmer	*Le Paradis,* gravure, in Biblia Sacra, 1578, Bâle, chez Thomas Gwarin (p.29)
6	Pierre-Paul Rubens	*Balaam et son âne,* dessin d'étude, d'après la gravure 5. (p.32)
7	Tobias Stimmer	*L'onction de Saül par Samuel, in* "Flavius-Josephe" illustré par Stimmer*, 1609, 36 x 22,5 cm, Strasbourg.* (p.37)
8	Tobias Stimmer	*Frontispice de l'édition de la Bible de 1578* (*Biblia Sacra,* parue à Bâle, chez Thomas Gwarin). (p.38)
9	Tobias Stimmer	*Moïse brise les Tables de la Loi* (in "Biblia Sacra", 1578). (p.40)
10	Tobias Stimmer	*Le grand-prêtre* (in "Biblia Sacra", 1578). (p.40)
11	Tobias Stimmer	*La Justice,* maquette de vitrail - vers 1570, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. (p.41)
12	Tobias Stimmer	*Frontispice de l'ouvrage de Paolo Giovio.* (p.44)
13	Tobias Stimmer	*Illustration du Fechtbuch,* gravure sur bois, in"Gründtliche Beschreibung der Kunst des Fechtens", 1570. (p.46)
14	Tobias Stimmer	*Femme organiste* (gravure sur bois, tirée d'une série de femmes musiciennes), 37,8 x 29 cm, Vienne, Albertina . (p.54)
15	Tobias Stimmer	*Le combat des Horaces et des Curiaces (*in "Titus-Livius", illustré par Stimmer, 1574, Strasbourg, chez Rihel). (p.76)
16	Tobias Stimmer	Autoportrait, dessin à la plume, aquarellé, 1563, Schaffhouse, Musée Zur Allerheiligen. (p.80)
17	Tobias Stimmer	*Portraits du porte bannière zurichois Jacob Schwytzer et de son épouse Elsbeth Lochmann,* huile sur toile, 1564, Bâle, Kunstmuseum. (p.81)
18	Tobias Stimmer	*L'horloge astronomique,* gravure sur bois, c.1572, 38,2 x 21,5 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.82)
19	Tobias Stimmer	*Temperentia,* marque d'imprimeur de Theodosius Rihel, gravure sur bois, 13 x 10,4 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. (p.88)
20	Anonyme	*Schaffhouse, Zu Allerheiligen*, aquarelle, 1660, in "Chronique de Johann Jacob Rüeger", Schaffhouse, Staatsarchiv. (p.92)
21	Tobias Stimmer	*Portrait de Conrad Gessner,* huile et tempera sur toile, 1564, 197,2 x 272,1 cm, Schaffhouse, Musée Allerheiligen. (p.95)

22		Tobias Stimmer	*Portrait de Paolo Giovio,* gravure sur bois, 16 x 14,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum. (p.95)
23		Tobias Stimmer	*Caput Gorgoneum*, gravure sur bois, 1571, Zürich, Zentralbibliothek. (p.97)
24		Tobias Stimmer	*Straßburger Wettschießen*, gravure sur bois (détail), 1576, 48,4 x 33,3 cm; Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum. (p.99)
25		Tobias Stimmer	*Portrait du Margrave Philipp, 1577,* reproduction en aquarelle, 28 x 21 cm, Rastatt, Historisches Museum. (p.100)
26		Tobias Stimmer	*Portrait d'homme barbu*, plume, encre noire et brune, 1576, 29,8 x 20,8 cm, Los Angeles, Getty Museum. (p.102)
27		Tobias Stimmer	*Portrait de Fischart,* gravure sur bois, c.1550, 14,4 x 10,8 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.104)
28		Jost Amman	*L'atelier du graveur,* extrait du "Ständebuch", 1568. (p.107)
29		J-Rodolf Füessli	*Portrait de Hans Asper,* av.1755, Zürich, Zentralbibliothek. (p.107)
30		Hans Weiditz	*Kräuterbuch (hellébore),* Strasbourg, B.N.U.S. (p.108)
31		Hans Weiditz	*Fromager et sa femme,* Strasbourg, B.N.U.S. (p.108)
32		Urs Graf	*Homme nu tenant une lance,* plume et encre noire, 1524, 20,9 x 15,1 cm, Bâle, Kunstmuseum. (p.109)
33		Urs Graf	*L'archange Michel,* plume et encre noire, 1516, 31,4 x 21,2 cm, Bâle, Kunstmuseum. (p.109)
34		Heinrich Vogtherr	*Marque d'imprimeur de Crato Mylius (Craft Müller),* Strasbourg, 1540. (p.110)
35		Heinrich Vogtherr	*Tour de la grammaire,* Estachius Froschauer, Zürich, 1548. (p.110)
36		Tobias Stimmer	*Portrait de Sigmund Feyerabend,* gravure sur bois, c.1571, 22,6 x 16,2, Bâle, Kunstmuseum. (p.111)
37		Hans Bock	*Saint Pierre et Saint Paul,* illustration de livre, gravure sur bois, 12 x 7,5 cm. (p.112)
38		Daniel Lindmayer	*Chasse au cerf,* plume et encre noire, 1587, 12 x 15,7 cm, coll. particulière. (p.112)
39		Daniel Lindmayer	*Danse macabre,* dessin plume et encre noire, 1592, diam. 11,8 cm, Göttingen, Universitätsbibliothek. (p.113)
40		Tobias Stimmer	*In vino veritas, 1581,* in "Emblematum Tyrocinia" de Mathias Holzwart, 5,6 x 6,1 cm, imprimé par Bernhart Jobin, Bâle, Kunstmuseum. (p.114)
41		Tobias Stimmer	*Christ et Apôtres,* étude, plume, encre noire, 1576, 19,7 x 14,7 cm, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. (p.115)
42		Tobias Stimmer	*La Synagogue*, gravure en clair-obscur, c.1572, 35 x 26,8 cm, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. (p.116)
43		Tobias Stimmer	*Adam et Eve*, plume et encre noire, 1576, 19,7 x 14,7 cm Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. (p.135)
44		Anonyme	*Création d'Adam, Création d'Eve, La Tentation,* bas-reliefs en marbre, façade du Duomo de Modène. (p.139)
45		Michael Wolgemut	*La naissance d'Eve*, gravure sur bois, in "Chronique de Nuremberg", 1493. (p.140)

46		Albrecht Dürer	*Adam et Eve au jardin du Paradis*, gravure sur bois, 1509-1511, 27,30 x 34,95 cm, extrait de la "Petite Passion". (p.143)
47		Nicolas Chesneau	*La Tentation*, gravure sur bois, in "Cosmographie universelle" de Sébastien Münster, 1575, Poitiers, Université, fonds iconographique. (p.143)
48		Pierre Eskrich	*Adam et Eve au jardin d'Eden : la tentation*, gravure sur bois, in "Biblia Sacra, vulgatae editionis", av.1600, publiée à Lyon par Claude Larivière, Poitiers, Université, fonds iconographique. (p.144)
49		Masaccio	*L'expulsion du jardin d'Eden*, fresque, 1424-1425, 214 x 88 cm, Florence, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine. (p.147)
50		Hans Baldung Grien	*Adam et Eve chassés du Paradis*, gravure sur bois, c.1514, Paris, Bibliothèque Nationale de France. (p.148)
51		Hans Sebald Beham	*Adam et Eve chassés du Paradis,* burin, 1543, 7,4 x 8,2 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.148)
52		Anonyme	*Sacrifice de Caïn, meurtre d'Abel et malédiction de Caïn, plaque d'ivoire gravée, c.1084, 10,6 x 22 cm, Paris, Musée du Louvre, provenance Cathédrale de Salerne, Campanie.* (p.151)
53		Hans Holbein le Jeune	*Caïn tue Abel*, gravure sur bois, in "Bible Coverdale", 1533. (p.152)
54		Lucas de Leyde	*Caïn tuant son frère Abel*, gravure au burin, 1524, 11,9 x 7,7 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.153)
55		Bède le Vénérable	*L'Arche*, in "Opera", paru chez Johan Herwagen à Bâle, 1563, Poitiers, Université, fonds iconographique. (p.155)
56		Anonyme	*Noé et le retour de la colombe*, XIII siècle, mosaïque du narthex, Venise, Basilique San-Marco. (p.156)
57		Jacques Callot	*L'Arche de Noé*, eau-forte, 1628, 47,3 x 34,2 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France. (p.156)
58		Michael Wolgemuth	*L'ivresse de Noé,* in "Chronique de Nürnberg", gravure sur bois, 1493, Strasbourg, B.N.U.S. (p.160)
59		Werner KÜBLER	*L'ivresse de Noé,* dessin d'après Tobias Stimmer, c.1580-1585. (p.160)
60		Théodore de Bry	*L'ivresse de Noé,* gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, faculté de médecine, in Jean-Jacques Boissard, *Theatrum vitae humanae*. (p.161)
61		Lorenzo Ghiberti	*L'ivresse de Noé*, Florence, Baptistère, porte du Paradis, bronze doré, 1425-1452. (p.161)
62		Michel-Ange	*L'ivresse de Noé,* 1508-1510, Vatican, Chapelle Sixtine, Fresque, 170 x 260 cm. (p.162)
63		Giovanni Bellini	*La dérision de Noé*, huile sur toile, 103 x 157 cm, c.1515, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. (p.163)
64		Maître de Bedford	*Tour de Babel,* miniature, in "Heures de Bedford", 1410-1430, Londres, British Library. (p.167)
65		Cornelis Anthonisz	*La destruction de la Tour de Babel*, gravure sur cuivre, 1547, 31,5 x 37,5 cm, Amsterdam, Rijks Museum. (p.168)
66		Pieter Bruegel l'Ancien	*La grande tour de Babel*, huile sur panneau de chêne, c.1563, 114 x 155 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. (p.168)

67		Lucas de Leyde	*Loth et ses filles,* Burin, 1530, Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit-Palais*.* (p.175)
68		Joos van Winghe	*Loth et ses filles,* gravure de Raphael I Sadeler, burin, 43 x 30 cm, entre 1575 et 1632, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (p.175)
69		Jost Amman	*Loth et ses filles,* plume et encre noire, lavis gris, 1570, 19,6 x 30,3 cm, collection particulière. (p.176)
70		Etienne Delaune	*Loth commettant l'inceste avec ses filles, 1561, burin, 6,7 x 8,8 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins.* (p.177)
71		Etienne Delaune	*Loth et ses filles,* burin, 1569 Paris, Musée du Louvre. (p.177)
72		Heinrich Aldegrever	*Loth et ses filles,* Burin, 1555, Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit-Palais. (p.178)
73		Théodore de Bry	*Loth incestueux,* gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, Faculté de médecine, in Jean-Jacques Boissard*, Theatrum vitae humanum.* (p.178)
74		Heinrich Vogtherr (atelier)	*Abraham et Isaac, in "Leien Bibel", gravure sur bois, 1542, 5,3 x 5,4 cm, Strasbourg, Th. Rihel.* (p.183)
75		Missel de Lyon	*Le sacrifice d'Abraham et d'Isaac,* gravure sur bois, 1487, Lyon, Bibliothèque Municipale. (p.183)
76		Conrad Lycosthenes	*Isaac sauvé du sacrifice,* in *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, 1557, Bâle. (p.184)
77		Albrecht Altdorfer	*Le sacrifice d'Abraham*, gravure sur bois, 1520, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.185)
78		Anonyme	*Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob pour un plat de lentilles*, broderie sur soie, 1er tiers XVII siècle, 18,5 x 23 cm, Ecouen, Musée National de la Renaissance. (p.190)
79		Lorenzo Ghiberti	*Esaü et Jacob*, bronze doré, 1425-1452, Florence, Baptistère, Porte du Paradis. (p.191)
80		Rembrandt	*Esaü vend don droit d'aînesse à Jacob*, Crayon et encre brune, c.1640, 20 x 17,3 cm, Londres, British Museum. (p.192)
81		Anonyme	*Le songe de Jacob*, in "Bible d'Utrecht », enluminure, 1430, 6,4 x 8,8 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek. (p.196)
82		Anonyme	*Le songe de Jacob*, in "Chants royaux sur la conception, couronnés au puy de Rouen", miniature de manuscrit, 1519-1528, Paris, Bibliothèque Nationale de France. (p.197)
83		Lucas Cranach	*Le songe de Jacob*, gravure sur bois, 1523-1526, 23,5 x 15,8 cm, in "Bible de Wittenberg". (p.198)
84		Bernard Salomon	*Le songe de Jacob*, plume et encre brune, lavis brun, craie noire, c.1550-1553, Lyon, Bibliothèque Municipale. (p.199)
85		Maarten de Vos	*Le songe de Jacob,* burin, 1580, 25,5 x 20,5 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (p.200)
86		Petrus Comestor	*Lutte de Jacob et l'ange*, enluminure, in "Bible historiale", 1372, 6,6 x 6,9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek. (p.205)
87		Anonyme	*Combat de Jacob avec l'Ange*, enluminure, in "Bible d'Utrecht", 1430, 6,5 x 9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek. (p.206)

88		Matthias Mérian	*La lutte de Jacob avec l'ange*, gravure sur cuivre coloriée, 1625-1627, 28,4 x 21 cm, collection particulière. (p.207)
89		Antoine Van Dyck	*Jacob luttant contre l'ange*, dessin, plume, craie, déb. XVI s., collection particulière. (p.207)
90		Rembrandt	*Jacob et l'ange*, huile sur toile, 1659, 137 x 116 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. (p.208)
91		Petrus Comestor	*Joseph et la femme de Potiphar*, enluminure, in "Bible historiale", 1372, 6,6 x 6,9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek. (p.216)
92		Rembrandt	*Joseph et la femme de Potiphar, eau-forte, 1634, 9,1 x 11,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.* (p.216)
93		Jean-Honoré Fragonard	*Joseph et la femme de Potiphar, d'après Lionelle Spada, craie noire sur papier, 1760-1761, 45,1 x 33 cm, Pasadena, The Norton Simon Foundation.* (p.217)
94		Jan Van Eck	*La Vierge du chancelier Rolin*, huile sur bois, détail, c.1435, Paris, Musée du Louvre. (p.219)
95		Toros Roslin	*Passage de la Mer Rouge*, enluminure arménienne, 1256-1268, Jérusalem, Patriarcat arménien. P.235)
96		Agnolo Bronzino	*La traversée de la Mer Rouge, fresque, 1541-1542, 320 x 490 cm, Florence, Palazzo Vecchio.* (p.237)
97		Hans Jordaens III	*Moïse et le passage de la Mer Rouge*, huile sur cuivre, 35 x 45 cm, collection particulière. (p.238)
98		Charles Lebrun	*Le passage de la Mer Rouge, pierre noire, lavis gris, c.1650, 24,3 x 20 cm, Paris, Musée du Louvre.* (p.238)
99		Tobias Stimmer	*Scène de bataille*, gravure sur bois, in "Flavius-Josèphe", 1575, Strasbourg, B.N.U.S.. (p.242)
100		Anonyme	*Les objets du culte*, dessin d'illustration. (p.244)
101		Anonyme	*Les Juifs devant les murs de Jéricho, in "Bible de Lübeck, gravure sur bois, 1494.* (p.258)
102		Jehan Fouquet	*Prise de Jéricho par Josué*, 1470-1475, enluminure, in *Antiquités Judaïques, Paris, Bibliothèque Nationale de France.* (p.259)
103		Christoph Murer	*Josué et les Juifs devant les murs de Jéricho*, plume et encre noire, c.1600. (p.260)
104		François Chauveau	*La prise de Jéricho*, gravure, Bibliothèque Nationale de France, fonds Albert Pomme de Mirimonde. (p.260)
105		Petrus Comestor	*Samson combat un lion*, enluminure, in "Bible historiale", 1372, 7,2 x 6,9 cm, La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek. (p.268)
106		Lucas Cranach l'Ancien	*Samson défait le lion,* huile sur toile, 1520-1525, 25 x 18 cm, Dresden, Gemäldegalerie. (p.269)
107		Johann Dittenberger	*Samson tue trente hommes d'Ashkelon*, gravure sur bois, 1571, 6 x 7 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (p.269)
108		Hans Holbein le Jeune	*L'onction de Saül par Samuel, gravure sur bois, 1525-1549, 6,1 x 8,7 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts.* (p.278)

109		Jean Colombe	*David et Goliath*, illustration sur parchemin, in "Heures de Louis de Laval", c.1469-1485, Paris, Bibliothèque Nationale de France. (p.283)
110		Anonyme	David et Goliath*,* Vitrail, Chartres, église Saint-Aignan. (p.283)
111		Michel-Ange	*David et Goliath, fresque, détail, 1509, Vatican, Chapelle Sixtine.* (p.284)
112		Maarten Van Heemskerck	*David et Goliath*, burin, c.1556, 20 x 24,5 cm, Lyon, Bibliothèque Municipale. (p.284)
113		Raffaello Sanzio, dit Raphaël	*David et Goliath*, fresque, 1515-1518, Vatican, Loge de Raphaël. (p.285)
114		Ugo da Carpi	*David et Goliath*, d'après Raphaël, gravure en clair-obscur, 1520-1527, 26 x 38,6 cm, New-York, Metropolitan Museum. (p.286)
115		Titien	*David et Goliath*, huile sur toile, 1544, 300 x 285 cm, Venise, Santa Maria della Salute. (p.286)
116		Rembrandt	*David et Goliath*, gravure sur cuivre, 1655, in "Piedra gloriosa". (p.287)
117		Anonyme	*David et Goliath*, marbre de Candoglia, XI siècle, Milan, Cathédrale. (p.289)
118		Andrea Mantegna (atelier)	*David et Goliath*, huile sur toile, 1500, 48,5 x 36 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. (p.290)
119		Guido Reni	*David tenant la tête de Goliath*, huile sur toile, c.1604-1606, 237 x 137 cm, Paris, Musée du Louvre. (p.290)
120		Livre d'Heures de Henri IV	*David et Bethsabée*, 1480-1490, Chantilly, Musée Condé. (p.296)
121		Heinrich Vogtherr (atelier)	*David et Bethsabée*, in "Leien Bibel", gravure sur bois, 1542, Strasbourg. (p.297)
122		Paris Bordone	*Le bain de Bethsabée avec un serviteur africain*, huile sur lin, c.1544, Baltimore, Walters Art Museum. (p.297)
123		Théodore de Bry	*Bethsabée*, gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, faculté de médecine. (p.298)
124		Anonyme	*Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654, Paris, Musée du Louvre (p.299)
125		Jacobus Typodius	*Singe enchaîné,* gravure, 1666, 12,1 x 6,6 cm, Haarlem*.* (p.299)
126		Matthias Mérian	*La mort d'Amnon,* gravure sur cuivre, 1625-1630, illustration de la Bible de Luther. (p.301)
127		Anonyme	*Mort d'Absalon*, miniature du XIV siècle. (p.303)
128		Anonyme	*Mort d'Absalon*, gravure, 1450-1475, Londres, British Museum. (p.304)
129		Bernard Salomon	*La mort d'Absalon*, in Claude Paradin, *Quatrins historiques de la Bible*, 1569, Lyon, Jean de Tournes. (p.304)
130		Bible de Luther	*Mort d'Absalon*, gravure sur bois, 1594. (p.305)
131		Anonyme	*Le Temple de Salomon, croquis d'illustration.* (p.308)
132		Bernard Salomon	La Saincte Bible*, le Temple selon le prototype de Vatable pour la Vulgate de Roberts Estienne, chez Jacques du Puys, 1587, in-folio, Lyon, Bibliothèque Municipale.* (p.309)

133		Anonyme	*La mer de fonte, croquis d'illustration.* (p.310)
134		Anonyme	*La prière de Salomon devant le Temple, XVII siècle, pierre noire, plume et lavis, projet pour une décoration éphémère, coll. part.* (p.312)
135		Hans Folz	*A propos du roi Salomon*, gravure sur bois, c.1521, à Nuremberg, Johann Stuchs, Berlin, Staatsbibliothek. (p.316)
136		Tobias Stimmer (attribué)	*Le jugement de Salomon*, peinture sur toile, fin XVI siècle, coll. Günther Grzimeck, Bodensee, Schloss Montfort. (p.316)
137		Jean Cousin	*Salomon visité par la reine de Saba,* gravure sur bois*,* 1596, 36 x 23 cm, in "Figures des Histoires de la Sainte Bible", 1724. (p.317)
138		Bible Chaperon	*Salomon rencontre la reine de Saba,* 1649, 31 x 19 cm, d'après Raphaël. (p.318)
139		Raffaelo Sanzio (Raphaël)	*Salomon rencontre la reine de Saba,* fresque, 1517-1519, Vatican, Loges de Raphaël. (p.318)
140		Maître de la Bible de Jean de Sy	*La mort de Jézabel*, miniature, 1372, Jean Bondol, Bibliothèque Nationale des Pays-Bas. (p.326)
141		Matthias Mérian	*Jézabel mangée par les chiens*, gravure sur cuivre par Pierre Mariette, 1723, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte. (p.327)
142		Anonyme (Ecole de Fontainebleau)	*Le meurtre de Jézabel*, gravure sur cuivre, c.1550, Paris Bibliothèque Nationale de France. (p.327)
143		Andrea Celesti	*La reine Jézabel punie par Jéhu*, huile sur toile, fin XVII siècle, 99 x 152 cm, collection particulière. (p.328)
144		Véronèse	*Esther et Assuérus*, huile sur toile, 206 x 334 cm, XVI. Siècle, Paris, Musée du Louvre. (p.338)
145		Anonyme	*Esther et Mardochée*, fresque de l'antique synagogue, Doura-Europos, 245 av. J.C., Musée de Damas. (p.340)
146		Sandro Botticelli	*Le triomphe de Mardochée*, tempera sur bois, c.1475, 48,3 x 43,2 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada. (p.341)
147		Lucas Van Leyden	*Le triomphe de Mardochée, burin, 1515, 21 x 28 cm, Paris, Petit-Palais, Musée des Beaux-Arts.* (p.341)
148		Matthias Mérian (d'après)	*Triomphe de Mardochée*, gravure sur cuivre par Pierre Mariette, in "L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament », 1670, 28,4 x 20,0 cm, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst). (p.342)
149		Rembrandt	*Le triomphe de Mardochée,* eau-forte et pointe sèche, c.1641, 18,3 x 22,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. (p.343)
150		Antonio et Piero del Pollaiuolo	*Tobie et l'ange*, tempera sur toile,1465-1470, 118 x 187 cm, Turin, Gallerie Sabauda. (p.347)
151		Andrea del Verrocchio	*Tobie et l'ange*, tempera sur toile, 1470-1475, 83,6 x 66 cm, Londres, National Gallery. (p.348)
152		Titien	*Tobie, l'archange et le chien*, huile sur bois, 1542, 170 x 146 cm, Venise, Galleria dell' Academia. (p.348)
153		Friedrich Brentel	*Tobie et l'ange*, miniature, 1625-1630, parchemin, bois, plume, encre brune, gouache, 13,5 x 21,2 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des dessins. (p.349)

154		Anonyme (d'après Matthias Mérian)	*L'ange guidant Tobie,* gravure sur cuivre, XVII siècle. (p.350)
155		Herrade de Landsberg	*Judith et Holopherne,* reconstitution du manuscrit du XII siècle. (p.353)
156		Hans Burgkmaier l'Ancien	*Judith dans la tente d'Holopherne,* gravure sur bois, 1515, 18 x 13,4 cm, coll. particulière. (p.353)
157		Andrea Mantegna	*Judith et Holopherne*, tempera sur bois, 1495, 30,1 x 18,1 cm, Washington, National Gallery of Art. (p.354)
158		Théodore de Bry	*Judith et Holopherne*, eau-forte, c.1580, 9,3 x 9,4 cm Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.355)
159		Théodore de Bry	*Judith et Holopherne*, gravure sur cuivre, 1596, Montpellier, faculté de médecine, in Jean-Jacques Boissard, *Theatrum vitae humanum*). (p.356)
160		Barthel Beham	*Judith tenant la tête d'Holopherne*, burin, 1525, 5,5 x 3,7 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.357)
161		Hans Sebald Beham	*Judith tenant la tête d'Holopherne,* burin, 1535, 11,7 x 7,2 cm, Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins. (p.357)
162		Sandro Botticelli	*La découverte du corps d'Holopherne*, tempera sur bois, 1470, 31 x 25 cm, Florence, Galerie des Offices. (p.358)
163		Bible de Fécamp	*Le roi David jouant de la Harpe,* 1250-1273, détail de l'initiale B, Londres, British Library. (p.360)
164		Anonyme	*David jouant de la harpe, vitrail, Paris, Cathédrale Notre-Dame.* (p.361)
165		Hans Holbein le Jeune	*David composant les Psaumes*, gravure sur bois, 1525-1549, 6,1 x 8,7 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts. (p.361)
166		Hans Holbein le Jeune	*La vision d'Ezéchiel de la gloire du Seigneur, gravure sur bois, c.1515, 6 x 8,8 cm, Lyon, Bibliothèque Municipale.* (p.365)
167		Hans Holbein le Jeune	*Vision d'Ezéchiel*, gravure sur bois, in "Bible de Zürich", ap.1538. (p.366)
168		Conrad Lycosthenes	*Vision d'Ezéchiel, in Prodigiorem ac ostentorum chronicon*, 1557, Bâle. (p.367)
169		Anonyme	*Le songe d'Ezéchiel*, in *Bibliorum Codex sacer et authenticus, Froschauer le Jeune, 1579, Zürich, Zentralbibliothek.* (p.367)
170		Tobias Stimmer	*La vallée des ossements,* huile sur bois, 1571-1572, décor de l'Horloge astronomique de la Cathédrale de Strasbourg. (p.369)
171		Tobias Stimmer	*La vision des quatre bêtes*, in "Flavius-Josèphe", Strasbourg, B.N.U.S. (p.374)
172		Rembrandt	*Le prophète Jonas devant les murs de Ninive*, dessin, encre brune, lavis, c.1655, Vienne Albertina. (p.376)
173		Michael Wolgemut	*Le prophète Michée, gravure sur bois, in "Chroniques de Nuremberg, c.1493.* (p.383)
174		Wouter Crabeth	*Le prophète Habacuc et l'ange*, détail, peinture sur verre, tache argentée, sanguine, c.1565, 25,8 x 21,7 cm, Los Angeles, Getty Museum. (p.385)
175		Hans Holbein le Jeune	*Danse macabre ("Dies Irae")*, gravure sur bois, c.1525, 30,1 x 45 cm, Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. (p.386)

176		Anonyme	*Portrait d'Ezra le scribe*, in "Codex Amiatinus, folio 5r, VII siècle, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana. (p.390)
177		Anonyme	*Suzanne au bain*, verrière figurée, Lyon, Musée des Beaux-Arts. (p.393)
178		Heinrich Aldegrever	*Suzanne au bain*, Burin, 1555, Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais. (p.394)
179		Heinrich Aldegrever	*Les Vieillards accusent Suzanne d'Adultère*, burin, 1555, Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais. (p.394)
180		Le Tintoret	*Suzanne et les vieillards*, huile sur toile, 1555, 147 x 194 cm, Vienne, Musée d'Histoire de l'Art. (p.395)
181		Jan Baptist Collaert	*Suzanne au bain agressée par les vieillards*, burin, 19,6 x 26,1 cm, Bibliothèque Municipale de Lyon. (p.396)
182		Jacob Jordaens	*Suzanne au bain surprise par les deux vieillards*, pointe d'argent, plume, sanguine, encre brune, 1553-1556, 24 x 17,5 cm, Paris, Musée du Louvre, dép. Arts Graphiques. (p.396)
183		Raphaël	*Le châtiment d'Héliodore*, détail de la fresque, 1511-1512, Vatican, chambre d'Héliodore. (p.398)
184		Bertholet Flemalle	*Héliodore chassé du Temple*, huile sur toile, 1650-1660, 146 x 174 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (p.399)
185		Orazio Talami	*Héliodore expulsé du Temple*, huile sur toile, c.1680, 100 x 67 cm, collection particulière. (p.399)
186		Pietro Antonio Martini (graveur)	*Héliodore battu par les anges*, eau-forte et burin, 1777, 25 x 33,8 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, d'après Francesco Solimena. (p.400)
187		Tobias Stimmer	Frontispice de la "Biblia Sacra, Veteris et Novi Testamenti", 1587, in-8vo, chez Thomas Gwarin à Bâle, Strasbourg, B.N.U.S. (p.401)
188		Paul Maupin	*Saint-Marc*, dessin, 1516, gravure par Jacques Stella (1596-1657, Lyon, Bibliothèque Municipale. (p.405)
189		Tobias Stimmer	*Saint-Luc*, gravure sur bois, c.1560-1580, collection particulière. (p.406)
190		Domenico Ghirlandaio	*Saint-Jean l'évangéliste à Patmos,* tempera sur bois, 1480-1485, diamètre 76 cm, Budapest, musée des Beaux-Arts. (p.408)
191		Maître de Jean Rolin, Maître de Dunois	*La conversion de saint Paul*, miniature, Livre d'Heures de Simon de Varie, 1455, 5,5 x 3,5 cm Bibliothèque Royale des Pays-Bas. (p.410)
192		Jehan Fouquet	*Saint Paul sur la route de Damas*, miniature, Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, 1452-1460, 16,5 x 12 cm, Chantilly, Musée Condé. (p.411)
193		Albrecht Dürer	*Conversion de saint Paul*, gravure sur bois, 1495, 29,5 x 21,7 cm, collection particulière. (p.412)
194		Hans Baldung Grien	*La conversion de saint Paul*, gravure sur bois, 1515-1516, 29,7 x 20,4 cm, collection particulière. (p.413)
195		Lucas de Leyde	*Saint Paul sur la route de Damas,* burin, 1509, 28,3 x 40,7 cm, Paris, Musée du Louvre. (p.413)

196		Parmigianino	*Conversion de saint Paul*, encre brune, 1527, 23,7 x 33 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. (p.414)
197		Nicolas Béatrizet	*La conversion de saint Paul*, burin, 1545-1558, Lyon, Bibliothèque Municipale. (p.415)
198		Albrecht Dürer	*Les deux bêtes de la terre et de la mer,* in *"L'Apocalypse",* gravure sur bois, 1497/98, 20,4 x 28,1 cm. (p.418)
199		Albrecht Dürer	*Première apparition du Fils de l'Homme*, in *"L'Apocalypse",* gravure sur bois, 1497/98, 20,4 x 28,1 cm. (p.420)
200		Albrecht Dürer	*Les quatre cavaliers,* in *"L'Apocalypse",* gravure sur bois, 1497-98, 20,4 x 28,1 cm. (p.423)
201		Beatus de Facundus	*Les cavaliers de l'Apocalypse*, enluminure sur parchemin, c.1086, Bibliothèque Nationale d'Espagne. (p.424)
202		Tapisserie de l'Apocalypse	*Les Quatre cavaliers*, tapisserie, 1375, Château d'Angers, envers de la pièce 2, scène 26. (p.424)
203		Mathis Gerung	*Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, illustration de la Bible d'Otto Heinrich, 1531, Bibliothèque d'Etat de Bavière. (p.425)
204		Palma le Jeune	*Les cavaliers de l'Apocalypse*, huile sur toile, 1581-1582, Venise, Scuola San Giovanni Evangelista, salle de l'Auberge. (p.426)
205		Vasili Koren	*Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, gravure sur bois, 1692-1696, 24,6 x 39,8 cm, Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine. (p.427)
206		Jean Duvet	*L'Eternel distribue aux anges les sept trompettes,* gravure sur cuivre, c.1546-1555, 29,5 x 21,6 cm, coll. particulière. (p.431)
207		Anonyme	*Ange sonneur, croquis d'illustration.* (p.432)
208		Matthias Gerung	*La grande absinthe de l'Apocalypse, gravure sur bois, 1547, 23,7 x 33 cm, Londres, British Museum.* (p.434)
209		Tapisserie de l'Apocalypse	*Quatrième trompette : l'aigle de malheur, tapisserie, 1375, Château d'Angers.* (p.435)
210		Albrecht Dürer	*L'ange et le petit livre ouvert,* in *"L'Apocalypse",* gravure sur bois, 1497/98, 20,4 x 28,1 cm. (p.438)
211		Albrecht Dürer	*La femme et le dragon,* in *"L'Apocalypse",* gravure sur bois, 1497/98, 20,4 x 28,1 cm. (p.441)
212		Tobias Stimmer	*La moisson et la vendange des nations,* gravure sur bois, in "Biblia Sacra", par Th. Rihel, 1576, Strasbourg, B.N.U.S. (p.444)
213		Tobias Stimmer	*Satan est précipité en enfer,* gravure sur bois, 1570-158O, 29 x 22 cm, Oxford, Ashmolean Museum. (p.449)
214		Baptistère - Florence	*Le Jugement Dernier*, mosaïque, XIII-XIV siècle, Florence, Baptistère. (p.452)
215		Giotto	*Le Jugement Dernier,* fresque, détail, 1306, Padoue, Chapelle Scrovegni. (p.453)
216		Fra Angelico	*Jugement Dernier*, tempera sur bois, 1425, 105 x 210 cm, Florence, Musée San Marco. (p.454)
217		Rogier van der Weyden	*Polyptique du Jugement Dernier*, huile sur bois, 1443-1452, 220 x 548 cm, Beaune, Hôtel-Dieu. (p.454)

218		Albrecht Dürer	*Jugement Dernier*, gravure sur bois, c.1510, 12,7 x 9,7 cm, Paris, Louvre, Dép. Arts Graphiques. (p.455)
219		Pieter van der Heyden	*Le Jugement Dernier*, d'après Bruegel l'Ancien, gravure sur cuivre, 1558, 22,2 x 28,7 cm. (p.456)
220		Hieronymus Wierix	*Le Jugement Dernier*, d'après Pieter van de Borcht, gravure sur cuivre, 1572, 113 x 74 CM, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (p.457)
221		Fra Angelico et Luca Signorelli	*Le Jugement Dernier*, fresques (détail), XV siècle, Orvieto, cathédrale. (p.457)
222		Michel-Ange	*Le Jugement Dernier*, fresque (détail), 1536-1541, 1370 x 1220 cm, Vatican, Chapelle Sixtine. (p.458)
223		Johan Sadeler	*Le Jugement Dernier*, d'après Christoph Schwarz, burin, eau-forte, 1588-1595, 40,5 x 44,8 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (p.459)
224		Théodore de Bry	*Le Jugement Dernier*, gravure sur cuivre, 1596, in *Theatrum vitae humanae*, Montpellier, Bibliothèque Faculté de Médecine. (p.459)
225		Tapisserie de l'Apocalypse	*La Jérusalem céleste, Château d'Angers.* (p.561)
226		Jost Amman	*La Jérusalem céleste,* bois gravé en couleur, d'après Stimmer, c.1570, 42 x 32,1 cm, coll. particulière. (p.463)
227		Virgil Solis	*L'ange montre à Saint-Jean la nouvelle Jérusalem*, gravure sur bois, après 1562, 10,9 x 15,2 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (p.463)
228		Anonyme (volume 2)	*Monument funéraire de Philip Ludovic I, Comte de Hanau-Lichtenberg,* église de Hanau*,* monument détruit lors de la Seconde Guerre Mondiale.
229		Pierre Woeiriot de Bouzey	*Emblèmes ou devises chrétiennes, composées par demoiselle Georgette de Montenay* (folio 4r), 1571, in-4, B.N.F. – Gallica.

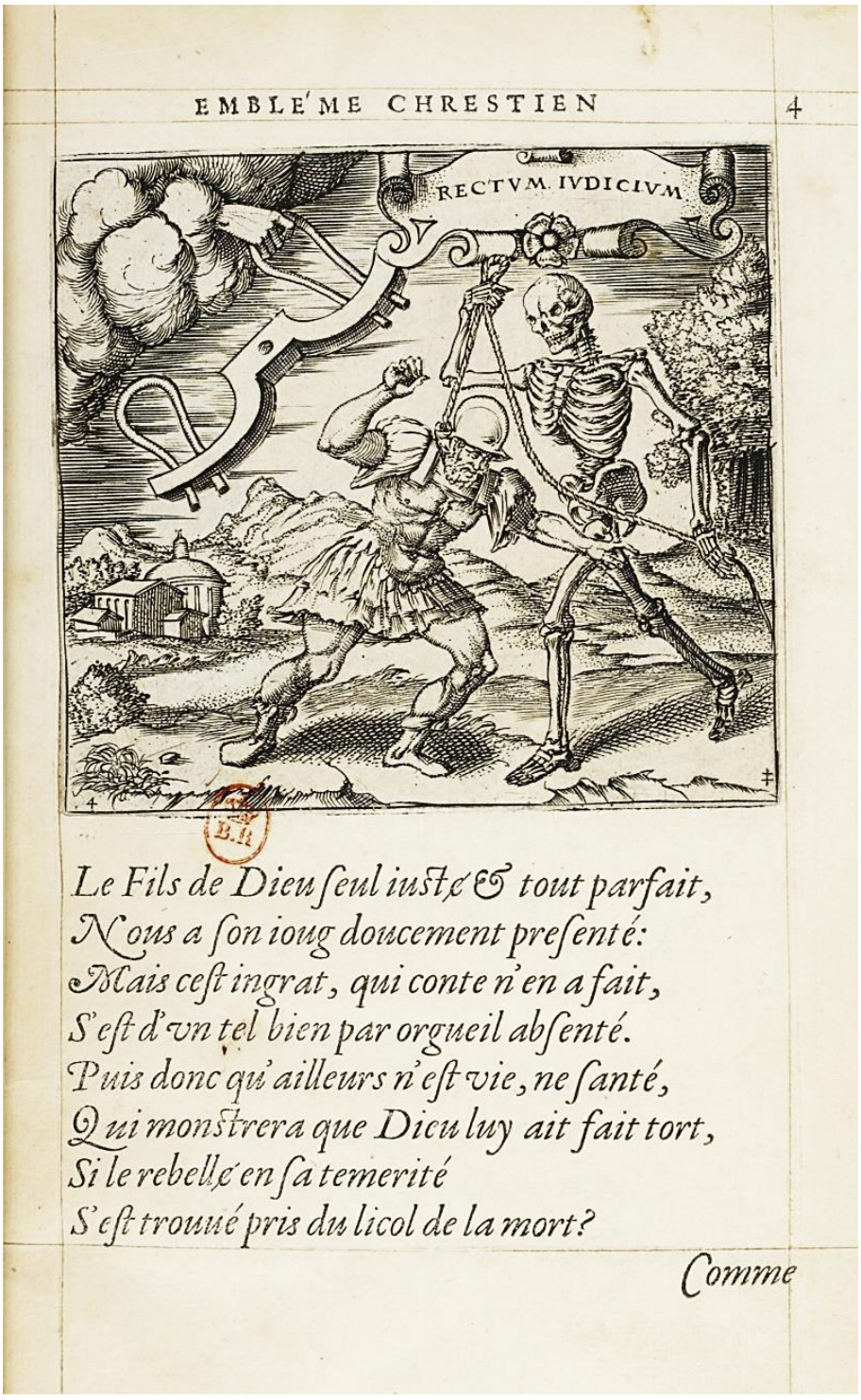


Fig. 230, Pierre Woeiriot de Bouzey,
Emblèmes ou devises chrétiennes,
composées par demoiselle Georgette de Montenay
(folio 4r), Lyon,1571, in-4, B.N.F. – Gallica.

Annexe 5 : Table des gravures des « Neue künstliche Figuren“

gravure n°	*Livre - chapitre*	*Intitulé*	*Scène biblique*
1 - Das Erste Buch Mosis von der Erschaffung / Genesis genant			
1	Genèse, 1	Der gschöpf zirlichait/zeugt des schöpfers herlichait.	La création du monde.
2	Genèse, 2	Ehlich Pflicht ausgericht.	La création d'Eve.
3	Genèse, 3	Vermessenhait den Fall berait.	La tentation d’Adam.
4	Genèse, 4	Got leidet nichts unrains imm seinen Grenzen.	Adam et Eve chassés du Paradis.
5	Genèse, 5	Der Mensch zur Arbait erboren.	L'homme est condamné au travail et la femme enfantera dans la douleur.
6	Genèse, 3	Der Erst Martyrer Abel.	Le meurtre d'Abel.
7	Genèse, 6	Das Schifflin der Kirchen erhalten.	L'Arche de Noé.
8	Genèse, 7	Die Erst Straf der Welt durch Wassers not.	Le Déluge.
9	Genèse, 8	Der Schänder würd geschändet.	L’ivresse et la dérision de Noé.
10	Genèse, 11	Vermessenhait baut Babel / und würd zur fabel.	La tour de Babel et la confusion des langues.
11	Genèse, 14	Melchisedech speiset und segenet Abraham.	Le grand-prêtre Melchisédech remet le pain et le vin à Abraham.
12	Genèse, 15	Abrahams Opfer und Glaub.	Le sacrifice d'Abraham suite à la promesse divine.
13	Genèse, 16	Vorbild baider Testament.	Agar est enceinte d'Abraham.
14	Genèse, 18	Abrams Gastfreihait wol belonet.	Abraham reçoit les trois visiteurs au chêne de Membré.
15	Genèse, 19	Vorbild leztes Gerichts.	Loth et ses filles - Destruction de Sodome et Gomorrhe.
16	Genèse, 21.	Das Gesaz weicht der Gnaden.	Agar et Ismaël sauvés par un ange
17	Genèse, 22	Andeitung des unschuldigen opfers Christi.	Abraham et le sacrifice d'Isaac.
18	Genèse, 24	Rebecca empfängt jren Werber.	La rencontre d'Eliezer et de Rebecca au puits.
19	Genèse, 25	Aller gläubigen Vater begraben.	L'enterrement d'Abraham.
20	Genèse, 25	Vorbild falscher Kirch.	Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob pour un plat de lentilles.
21	Genèse, 27	Der letzt wird der erst.	Rebecca fait bénir Jacob par Isaac à la place d'Esaü.

22	Genèse, 28	Gehaimnuslaiter der Menschwerdung Christi.	Le songe de Jacob.
23	Genèse, 29	Der gerecht dinet auch recht dem ungerechten.	Rachel rencontre Jacob au puits.
24	Genèse, 30	Des Schwähers untreu macht des aiden reich.	Jacob partage les troupeaux avec Laban.
25	Genèse, 31	Labans neid ward Jacobs Segen.	Jacob quitte Laban pour retourner en Canaan.
26	Genèse, 32	Der Glaub inn der Not / ringt mit Got.	La lutte de Jacob avec l'ange.
27	Genèse, 33	Der den fromen töden wolt / wird jin hold.	Jacob se réconcilie avec Esaü.
28	Genèse, 34	Der Brüder rach / um der Schwester schmach.	Le massacre des Séchémites après le rapt de la fille de Jacob.
29	Genèse, 37	Fordeitung unsers verkauften Hailands.	Joseph vendu par ses frères.
30	Genèse, 38	Untreu trift seinen aignen Herzen.	Juda commet l'inceste avec sa belle-fille Tamar.
31	Genèse, 39	Der Sig des Gaists am Flaisch.	Joseph et la femme de Potiphar.
32	Genèse, 41	Aines Fromen geniesen vil.	Joseph interprète les rêves de Pharaon.
33	Genèse, 42	Brüder kaufen Frucht bei dem verkauften.	Jacob envoie ses fils en Egypte.
34	Genèse, 43	Vorbedeitung des verworfenen Eckstains.	La deuxième rencontre de Joseph avec ses frères.
35	Genèse, 44	Das gewissen erwacht zulezt.	La coupe de Joseph est retrouvée dans le sac de Benjamin.
36	Genèse, 46	Das verloren findet sich mit fräuden.	Joseph à la rencontre de son père.
37	Genèse, 48	Vordeitung des segens durchs Kreuz Christi.	Jacob bénit les fils de Joseph.
38	Genèse, 49	Weissagung vom Rünstigen Messia.	Jacob bénit ses douze fils.
2 - Das II. Buch Mosis vom Auszug der Israeliter / Exodus gnant			
39	Exode, 2	Vorbild des unschuldigen Kinder zu Betlehem.	Moïse confié aux eaux du Nil.
40	Exode, 3, 4	Mosis sonderbarer beruf.	Moïse et le Buisson Ardent.
41	Exode, 5	Pharaons verstockung.	Moïse et Aaron chez le Pharaon.
42	Exode, 7	Die Warhait verschlindet die falschait.	Le bâton d'Aaron changé en serpent.

43	Exode, 8	Der Plager wird geplagt.	Les 10 plaies d'Egypte : l'invasion des grenouilles.
44	Exode, 12	Stiftung des Osterlammes.	La célébration de la Pâque.
45	Exode, 14	Das Wasser thauft und ersauft. I.Cor.10.	Le passage de la Mer Rouge.
46	Exode, 17, 20	Vorbildung des Leibs und Pluts Christi I.Cor.10.	Moïse fait jaillir l'eau du rocher.
47	Exode, 19, 20 Deutéronome, 5	Die zehen Proben Menschlicher gebrächlichkait.	Moïse reçoit la Loi sur le Sinaï.
48	Exode, 17	Das Gebett schlägt die Feind.	Le combat contre Amaleq.
49	Exode, 25, 37 Lévitique, 24	Die Schatzen zukönstiger versönung.	L'Arche d'Alliance et la table des pains d'oblation.
50	Exode, 37	Die erleuchtung des Tempels.	Le Candélabre et l'autel des parfums.
51	Exode, 27, 28, 38, 39	Anbildung des zugewärtigen Ewigen Hohenpriesters.	L'autel des holocaustes et le grand-prêtre.
52	Exode, 32	Die Sünden prechen Gots Tafeln.	L'adoration du veau d'or - Moïse brise les tables de la Loi.
3 - Das III. Buch Mosis von Kirchen und Levitenrecht / Genant Leviticus			
53	Lévitique, 10	Fremden Gotsdinst verzeret sein eifer.	Le châtiment des fils d'Aaron.
54	Lévitique, 24	Gotslästerung müsen die stain verdecken und erstecken	Le châtiment du blasphème.
4 - Das IIII. Buch Mosis von Zal des Kinder Israel / Numeri genant			
55	Nombres, 11	Der Tode büsst / Die Flaischlich gelüste.	Les cailles dans le désert.
56	Nombres, 13	Deitung aufs predigandt / Wie mans gmainlich bschamt.	La grappe de la Terre Promise.
57	Nombres, 16	Die Höll verschluckt die Aufrürer.	La rébellion et le châtiment de Coré, Dathan et Abiram.
58	Nombres, 21	Also musst des Menschen Son erhöhet werden.	Moïse et le serpent d'airain.
59	Nombres, 22	Es müssten eh stain und thir reden.	Balaam et son âne arrêtés par un ange.
5 - Das 5. Buch Mosis von Eräferung aller Gesetz / Deuteronomion genant			
60	Deutéronome, 4, 18	Zur lez widerholt Moses alle gesez.	Les discours de Moïse.
6 - Das Buch Josue			

61	Josué, 3, 4	Der Jordan weicht dem Glauben.	Le passage du Jourdain par Israël.
62	Josué, 6	Also zerschöllet Gots wort die stainen hertzen.	L'écroulement des murs de Jéricho.
63	Josué, 10	Der Sonnen lauf / hält der gläubig eifer auf.	La pendaison des cinq rois Amoréens.
7 - Das Buch der Richter / zu Latin Judicum genant			
64	Juges, 4	Aus Schwachen erweckt Got sein Rächer	Mort de Sisera, femme de Héber.
65	Juges, 6	Deitung des gnadenberufs der Haiden.	Gédéon, le miracle de la toison et le tri des combattants.
66	Juges, 11	Unordenlich gelübd / des gewissen betrübt.	Jephté le Galaadite face à sa fille sortant à sa rencontre.
67	Juges, 14	Vorbild Christi Todenkampfs.	Samson ouvre la gueule du lion.
68	Juges, 15	Der Sig des Toden.	Samson assomme mille Philistins avec une mâchoire d'âne.
69	Juges, 16	Also eröffnet Christus die Gefängnus.	Samson enlève les portes de Gaza.
8 - Das Buch Ruth / vom Geschlecht Davids			
70	Ruth, 2	Demut macht Ruth zu Christi grosmuter.	Ruth glane dans les champs de Booz.
9 - Das I. Buch der König / sonst genant das I. Buch Samuel			
71	I. Samuel, 1	Der Unbärhaften gebett erlangt ain Son.	La prière d'Anne
72	I. Samuel, 7	Allweil opfert Samuel / streit der Herz für Israel.	Samuel prend un agneau de lait et l'offre en holocauste à l'Eternel.
73	I. Samuel, 10	Oelung des ersten königs in Israel.	L'onction de Saül par Samuel.
74	I. Samuel, 14	Zwen glaubige bestreiten ain ganz hör unglaubiger.	Jonathan et son écuyer attaquent le poste des Philistins.
75	I. Samuel, 15	Ungehorsam verwirkt zeitlichs und ewigs.	Saül implore le pardon de Samuel.
76	I. Samuel, 17	Nit in spis und wehrn / Sonder im namen des Hern.	Le combat entre David et Goliath.
77	I. Samuel, 17, 18	Fromer gonst erweckt böser Leut ungonst.	Le retour triomphal de David portant la tête de Goliath.
78	I. Samuel, 25	Des Weibs verstand erstat des Mans unverstand.	Abigaïl vient à la rencontre de David.
79	I. Samuel, 26	Der Gerecht schont des Ungerechten.	David épargne Saül pour la deuxième fois.

80	I. Samuel, 31	Der Verfolger Davids verfolgt sich selbs.	Battu, Saül se transperce de son épée à la mort de ses fils.
10 - Das II. Buch der König / sonst das II. Samuelis genant			
81	II. Samuel, 11	Die Hailigen fallen auch.	David et Bethsabée au bain.
82	II. Samuel, 13	Plutschant würd durch Plut gestraft.	La rébellion et la mort d'Amnon.
83	II. Samuel, 18	Das vorbild Judas	La pendaison accidentelle d'Absalon.
84	II. Samuel, 20	Das aufrürisch Haupt Sebe verlirt das Haupt.	Une femme fait jeter par-dessus la muraille la tête de Shéba.
11 - Das III. Buch der König / bei etlichen fürs Erst gehalten			
85	I. Rois, 3	Klughait durchsucht auch die herzen.	Le jugement de Salomon.
86	I. Rois, 7	Salomons Herlichait.	La construction de la maison du roi.
87	I. Rois, 7.	Der Ehrne mör zu wäschung der Priester.	La mer de fonte.
88	I. Rois, 7	Die Wächkessel auf Redergestülen.	Les bases roulantes et les bassins de bronze.
89	I. Rois, 8	Salomons gebett zur Tempelweihe.	La prière de Salomon au Temple.
90	I. Rois, 10	Der weisest Richter auf dem schönsten stuhl.	Le trône aux lions de Salomon.
91	I. Rois, 10	Die Weisen besuchen ainander	La visite de la reine de Saba.
92	I. Rois, 13	Straf ains Gotswortsvergessenen Predigers.	La mort de l'homme de Dieu.
93	I. Rois, 18	Prob des waren Gotes und falschen Baalsdinst.	L'holocauste d'Elie sur le Mont Carmel.
94	I. Rois, 19	Ain Trostspigel der verfolgten.	Elie est nourri par un ange dans le désert.
95	I. Rois, 22	Nabots unschultig plut an Achab gerochen.	Mort d'Achab à Ramoth de Gallad.
12 - Das IIII. Buch der König / von Hebreern das II. Genent			
96	II. Rois, 2	Bären züchtigen die ungezogene Kinder.	La dérision d'Elisée par les enfants dévorés par deux ours.
97	II. Rois, 7	Der Gotlos erlebts und geniset sein nicht.	Fin du siège de Samarie : fin de la famine.
98	II. Rois, 9	Der Tirannin greulichait greulich getrafet.	La défénestration de Jézabel.

99	II. Rois, 13	Er vergisst auch seiner Hailigen nicht im tod.	Le miracle du mort ressuscité au contact du cadavre d'Elisée
100	II. Rois, 19	Durch ains Engels schlacht / Erzaigt Got sein macht.	L'ange tue tous les Assyriens lors du siège de Jérusalem par le roi Sennachérib.
101	II. Rois, 20	Die gläubig Reu hält tod und Sonn auf.	Maladie et guérison d'Ezéchias.
102	II. Rois, 23	Josias thut was Got gefallt.	Lecture solennelle de la Loi : Josias renouvelle l'alliance avec Dieu.
103	II. Rois, 25	Vordeitung der letzten zerstörung Jerusalem.	Le sac de Jérusalem et la déportation à Babylone.
13 - Das Buch der Chronich / Griechisch Paralipomenon genant			
104	I. Chroniques, 25	Die Ordenung der Sänger im Tempel.	Les fonctions des chantres au Temple.
14 - Das Buch Esdre und Nehemie			
105	Esdras, 6	Vordeitung Gaistlicher erlösung durch Christum.	Clémence de Cyrus, fin de l'exil et reconstruction du Temple de Jérusalem.
15 - Das Buch Ester			
106	Esther, 5	Exempel höchster demut bei höchster ehr.	La prière d'Esther à Assuérus.
107	Esther, 16	Got ist wunderbar inn seinen Hailigen.	Le triomphe de Mardochée.
16 - Das Buch Job			
108	Job, 2	Der Spigel hailiger gedult.	Les épreuves de Job.
17 - Das Buch Tobie			
109	Tobie, 2	Durch plendung wird Tobias gedult scheinbar.	Tobie aveuglé par la fiente d'un oiseau.
110	Tobie, 6	Die Engel sind der frommen gefärten.	La pêche du jeune Tobie dans le Tigre.
18 - Das Buch Judith			
111	Judith, 13	Durch weiblich schwachait ligt die greulich frechait.	Judith s'apprête à couper la tête d'Holopherne.

19 - Das Buch der Psalmen Davids			
112	Psaumes, 1	Vorbild Christi Prophetischen Königsreichs.	Le roi David compose les psaumes et annonce la venue du Christ.
20 - Der erst Gros Prophet Jesaias			
113	Esaïe, 6	Alle Prophten zeugen von Christo. Luce 24.	La purification des lèvres du prophète Isaïe.
21 - Der andere gros Prophet Jeremias			
114	Jérémie, 28	Spot und hon / würd warer Prediger Lon.	Le prophète Jérémie retire le joug de son cou.
22 - Der drit gros Prophet Ezechiel			
115	Ezéchiel, 1	Das gesicht und der beruf Ezechiels	Vision d'Ezéchiel : l'Eternel dans un char de feu.
116	Ezéchiel, 37	Die hofnung der Lebendigen und Toden.	Vision d'Ezéchiel : la vallée des ossements.
23 - Der virt gros Prophet Daniel			
117	Daniel, 2	Nabuchodonosers traum von den vir Weltreichen.	Daniel et le songe de Nabuchodonosor.
118	Daniel, 3	Der glauben würd im Feur probirt.	Daniel et la fournaise ardente.
119	Daniel, 6	Der Lën mund vor dem Gerechten verschlossen.	Daniel dans la fosse aux lions.
120	Daniel, 7	Das gesicht der vir thir von den vir Monarchien.	Vision de Daniel : les quatre bêtes sortant de la mer.
121	Daniel, 14	Engel sorgen für Angerochtene.	Le prophète Habacuc est transporté par un ange à Babylone.
24 - Folgen die zwölf klaine Propheten			
122	Osée, 3	Ich will mich erbarmen / uber die so in ungnaden warn.	La mise à l'épreuve d'Osée
123	Joël, 3	Wer den Namen des Herrn anruft / wird selig.	Prophétie du prophète Joël, annonciateur de la Pentecôte.
124	Amos, 7	Ains waren Selhirten Amt und dank.	Le prophète Amos est expulsé de Beth-El.

125	Abdias, 1	Strafen und trösten / gebürt Predigern am Mehsten.	Prophétie d'Abdias, sauvant cent prophètes condamnés à mort.
126	Jonas, 2	Inen wird kain zaichen / Dan das zaichen Jonas.	Le prophète Jonas et la baleine.
127	Michée, 5	Aus Betlehem komt der hörzog / meins volks herr.	Le Prophète Michée annonce la naissance du Messie à Bethléem.
128	Nahum, 3	Eh Got straft die sünder / send er Busverküner.	Le prophète Nahum annonce la destruction de Ninive.
129	Habacuc, 2	Der Gerechte lebet seines Glaubens.	Les prophéties du prophète Habacuc.
130	Sophonie, 1	Er würd Völkern mit freundlich lippen predigen.	Prédication du prophète Sophonie.
131	Aggée, 1, 2	Die herlichait des letzten haus wird gröser als des ersten.	Le prophète Aggée : le temps est venu de rebâtir le Temple.
132	Zacharie, 9	Sihe dein König komt zu dir ain gerechter helfer.	Le prophète Zacharie.
133	Malachie, 2	Alle Propheten haben geweissagt / biss auf Joannes.	Le prophète Malachie, dernier des petits prophètes.
25 - Das Buch der hohen Lider Salomonis			
134	Cantique des Cantiques, 7	Andeitung der lib Christi gegen seiner gemain.	Le Cantique des Cantiques.
135	Daniel, 13	Exempel Ehlicher reuschait.	Suzanne surprise dans son bain par les deux vieillards.
26 - Das Buch der Machabeer			
136	II. Macchabées, 3	Straf des Kircheraubs.	Le sacrilège et le châtiment d'Héliodore.
27 - Folget das Neue Testament			
137	Matthieu, 2, 9	Er wird sein Volk selig machen von jrn sünden.	Matthieu, le premier évangéliste, rédige le chapitre de la Nativité.
138	Mathieu, 13	Wer Oren hat zuhören / der hör.	Parabole du semeur.
139	Matthieu, 21 Jean, 2	Der eifer um dein Haus hat mich gefressen.	Jésus chasse les marchands du Temple.
140	Marc, 1	Sihe ich send meinen Engel für jm her.	L'évangéliste Marc rédige son Evangile.

141	Luc, 1	Der aufgang aus der höhe hat uns besucht.	L'évangéliste Luc rédige son Evangile.
142	Jean, 1, 21	Im Anfang war das Wort.	L'évangéliste Jean à Patmos.
143	Actes, 9	Es ist schwer / wider den Stachel tretten.	Paul sur le chemin de Damas.
144	Romains, 1	Das Evangeli ist Gots kraft selig zu machen.	Paul, l'apôtre des païens, écrit ses lettres aux chrétiens.
145	Apocalypse, 1	Got stehet inn seiner gemain.	La première apparition du Fils de l'Homme.
146	Apocalypse, 4	Das erwürgt Lamm ist würdig zunemmen kraft.	La seconde vision : le trône de Dieu et le culte céleste.
147	Apocalypse, 6	Vir Plagen / dern die sein wort ausschlagen.	Les quatre cavaliers de l'Apocalypse.
148	Apocalypse, 6	Die Märtler plutbsudelt flaid / wird in weis verklaid	Les âmes des martyrs reçoivent une robe blanche au 5e sceau.
149	Apocalypse, 6	Warsagung vom Jüngsten gericht.	La pluie d'étoiles.
150	Apocalypse, 7.	Die glaubig gemainden / herschen unter ihren feiden.	Les élus sont marqués du sceau de Dieu.
151	Apocalypse, 8	Die siben Retzerposaunen falscher Lehrer.	L'ouverture du 7e sceau.
152	Apocalypse, 8	Falsch Lehr / verdörrt Christi gnad und Ehr.	La trompette du 1er ange.
153	Apocalypse, 8	Kirchen und Regiment / werden durch Notten zertrent.	La trompette de l'ange.
154	Apocalypse, 8	Das unghorsam Volk soll wermut trinken.	La trompette du 3e ange.
155	Apocalypse, 8	We / We / We dem zuloser falscher / Posaunenploser.	L'ange crie par 3 fois "We".
156	Apocalypse, 9	Machomets Vorbildung	A la 6e trompette, les anges exterminateurs sont déliés.
157	Apocalypse, 9	We / we for des Königs Abadons Häuschrecken.	Le cinquième ange et le fléau des sauterelles
158	Apocalypse, 10	Trostbild for der lezten Jamerposaun.	Jean dévore le livre que lui tend un ange aux pieds colonnes.
159	Apocalypse, 11	das 2. Trostbild prophetisch und Apostolischer zeugnus.	Le meurtre des deux témoins.

160	Apocalypse, 12	Das dritt trost und vorbild der streitenden Kirchen.	La femme vêtue de soleil attaquée par un dragon aux 7 têtes.
161	Apocalypse, 13	Lezter Posaun kraft / ist Römisch reichs aigenschaft.	Les deux bêtes de la terre et de la mer et les faux prophètes.
162	Apocalypse, 14	Wans Evangeli sein lauf vollend / dan komts end.	Les trois anges annoncent le Jugement Divin.
163	Apocalypse, 14	Vorbildung des lezten Gerichts	La Moisson et la Vendange des nations.
164	Apocalypse, 16	Siben lezte plagen / das Babelsthir noch meh nagen.	L'effusion des 7 coupes de la colère divine.
165	Apocalypse, 17	Das Weib ist die gros Stat / die das Reich hat.	La grande prostituée de Babylone et la bête écarlate.
166	Apocalypse, 18	Wer ist der aushalt / wan der Mülstain fallt ?	La chute de Babylone, la grande prostituée.
167	Apocalypse, 19	Der entlich Sig des Königs aller König.	Le cavalier sur le cheval blanc.
168	Apocalypse, 20	Holl wa ist dein macht	Satan est enchaîné pour mille ans.
169	Apocalypse, 20	Des Teufels letztes wüten	Le Jugement dernier.
170	Apocalypse, 21	Jerusalem das droben / ist unsern aller mutter Thal.	La Jérusalem Céleste.

Annexe 6 : Index

Alciat, André (Andrea Alciato), 16, 26, 27.

Aldegrever, Heinrich, 179, 180, 355, 394.

Altdorfer, Albrecht, 185, 186.

Amman, Jost, 7, 9, 18, 25, 107, 108, 111, 177, 462, 463, 464, 468.

Andresen, Andrea, 8.

Anthonisz, Cornelis, 168, 169.

Asper, Hans, 7, 9, 76, 77, 78, 98, 108, 464, 468.

Baden, Ottheinrich von, 86.

Baldung, Hans Baldung Grien, 7, 18, 28, 43, 101, 105, 109, 147, 149, 412, 413.

Bède le Vénérable, 156, 157.

Beham, Hans Sebald Beham, 15, 18, 19, 43, 147, 356, 357.

Bellini, Giovanni, 84, 163, 164.

Berger, Thiebold, 39, 84.

Bèze, Théodore de, 21.

Bock, Hans, 9, 112, 113, 464, 468.

Bocksperger, Johann, 18.

Bordone, Pâris, 297.

Botticelli, Sandro,341, 358.

Brant, Sebastien, 84, 93.

Brentel, Friedrich, 349.

Bronzino, Agnolo, 237.

Brosamer, Hans, 18.

Bruegel, Pieter, 167, 168, 169, 456.

Bry, Théodore de, 160, 162, 179, 180, 298, 301, 355, 356, 459, 460.

Bucer, Martin, 95, 96.

Burckmayer, Hans, 28.

Callot, Jacques, 157.

Calvin, Jean, 21, 22, 95, 118, 128, 132, 136.

Canisius, Pierre, 87.

Carpi, Ugo da, 285.

Celesti, Andrea, 328.

Cheveau, François, 260.

Chesneau, Nicolas, 144.

Collaert, Jan-Baptist, 396.

Colombes, Jean, 282.

Comestor, Petrus, 206, 207, 217, 268.

Cousin, Jean, 317.

Crabeth, Wonter, 385.

Cranach, Lucas, 15, 19, 28, 43, 101, 199, 268, 269, 417.

Delaune, Etienne, 11, 146, 177, 178.

Dittenberger, Johann, 269.

Dietterlen, Wendel, 7, 94, 112, 468.

Dürer, Albrecht, 7, 15, 19, 20, 24, 25,28,42,43, 44, 101, 103, 105, 106, 109, 143, 146, 180, 222, 312, 394, 395,412, 417, 418, 420, 441, 455, 466, 468.

Dyck, Antoine van, 206, 208, 209, 268.

Eck, Jan van, 220.

Egenolff, Christian15, 16.

Eskrich, Pierre, 145.

Feyerabend, Hieronymus, 16, 79, 111, 112.

Feyerabend, Sigmund, 468.

Fischart, Johan, 7, 8, 12, 30, 31, 33, 82, 84, 85, 89, 90, 93, 94, 96, 118, 128, 389, 433, 464.

Flavius Josèphe, 7, 34, 35, 37.

Flemalle, Bertholet, 398, 399.

Flötner, Peter, 19.

Folz, Hanz, 316.

Fouilloux, Jacques, 85, 114.

Fouquet, Jehan, 259, 411.

Fragonard, Jean-Honoré, 218.

Froschauer, Christoph, 15, 79, 111, 368.

Füessli, Caspar, 8, 80.

Garzoni, Thomas, 8.

Gessner, Conrad, 78.

Ghiberti, Lorenzo, 160, 162, 192.

Giovio, Paolo, 80, 81, 84, 99, 100, 101.

Graf, Urs, 7, 109, 110, 466, 468.

Grüninger, Johann, 93.

Gwarin, Thomas, 8, 12, 16, 29, 30, 31, 33, 38, 79, 85, 91, 128.

Habrecht, Isaak et Josias, 82.

Habrecht, Joachim, 78.

Haendcke, Bertold, 8, 76, 77, 98.

Heemskerck, Maarten van, 282, 284.

Holbein, Hans l'Ancien, Hans le Jeune, 7, 8, 15, 16, 19, 28, 45, 76, 103, 105, 153, 278, 353, 360, 361, 365, 366, 386.

Jobin, Bernard, 7, 12, 27, 30, 31, 77, 79, 81, 82, 84, 89, 91, 93, 94, 95, 115, 118, 464.

Jordaens, Hans, 237, 238.

Jordaens, Jacob, 395, 396.

Kübler, Werner, 160, 161.

Küssel, Melchior, 18.

Lautenbach, Conrad, 34.

Landsberg, Herrade de, 353.

Lebrun, Charles, 238.

Leyde, Lucas de, 154, 176, 177, 341, 342, 413, 414.

Lycosthenes, Conrad, 185, 366, 367.

Lindtmayer, Daniel, 76, 84, 87, 468.

Lindtmayer, Félix, 76.

Lingg, Bartholomäus, 87.

Luther, Martin, 15, 20, 21, 39, 93, 118, 128, 132, 418.

Lützelburger, Hans, 19.

Mantegna, Andrea, 24, 42, 84, 100, 105, 268, 289, 290, 354.

Manuel, Niklaus, 110, 466, 468.

Masaccio, 146, 147, 148.

Merian, Matthias, 8, 18, 207, 208, 301, 326, 327, 342, 350.

Meyer, Joachim, 84.

Michel-Ange, Michelangelo Buonarroti, 84, 163, 284, 285, 450, 458.

Murer, Christoph, 7, 18, 25, 84, 87, 114, 260.

Penez, Georg, 19.

Perna, Pietro, 80, 84, 99, 100.

Philipp II von Baden, 86, 87.

Pollaiuolo, Antonio, Piero, 346, 347, 349.

Rabus, Ludwig, 84.

Raimondi, Marc-Antoine, 42.

Raphaël, Raffaello Senzio, 24, 42, 84, 100, 105, 285, 286, 317, 318, 398, 450.

Rembrandt, 192, 193, 205, 206, 209, 217, 218, 268, 282, 286, 287, 342, 343, 376.

Reni, Guido, 290.

Reusner, Nicolas, 27.

Rihel, Theodosius, 34, 35, 39, 67, 74, 79, 84, 94, 444.

Rihel, Wendelin, 18, 39, 93.

Roslin, Toros, 236.

Rubens, Pierre, Paul, 31, 32, 85, 268.

Salomon, Bernard, 14, 19, 20, 101, 103, 104, 128, 200, 303, 304, 309, 465, 466.

Sandrart, Joachim, 8, 12, 31, 32.

Sarto, Andrea del, 84.

Schongauer, Martin, 7, 25, 105, 468.

Sichem, Christoffel van, 23.

Solimena, Orazio, 400.

Solis, Virgil, 18, 25, 462, 463.

Steyner, Heinrich, 26.

Stimmer, Abel, 86, 464,465.

Stimmer, Christoph der Älteren, 75.

Stimmer, Hans Christoph, 30, 98.

Stolberg, August 8.

Sturm, Johan, 85.

Talami, 399, 400.

Tintoret, Jacopo Robusti, le Tintoret, 44, 46, 77, 80, 98, 99, 101, 103, 395.,

Titien, Tiziano Vecellio, 44, 51, 80, 84, 99, 100, 285, 286, 297, 348, 349, 405.

Tournes, Jean de, 15, 16, 19, 28, 89, 128, 304.

Vasari, Giorgio, 25, 42, 99, 100, 105, 138.

Véronèse, Paul, 80, 98, 99, 338.

Verrochio, Andrea del, 348.

Vinci, Léonard de Vinci, 84.

Vitruve, 80.

Vogtherr, Heinrich, 18, 94, 110, 111, 183, 184, 297, 468.

Vos, Maarten de, 201.

Weiditz, Hans, 109, 468.

Wimpheling, Jacques, 93.

Winghe, Joos van, 176, 177.

Woeiriot de Bouzet, Pierre, 27, 758.

Wolgemut, Michael, 140, 141, 160, 161.

Zelotti, Giovanni Battista, 80, 98, 99.

Zetner, Lazarus, 31.

Annexe 7 : Catalogue des Estampes conservées dans les collections strasbourgeoises.

Les estampes résultant de l'impression d'une gravure originale composée par Tobias Stimmer sont réalisées sur feuilles volantes ou constituent les illustrations de livres. Les principaux lieux de conservation accessibles au public à Strasbourg, dont les catalogues ont permis de relever les œuvres suivantes, sont :

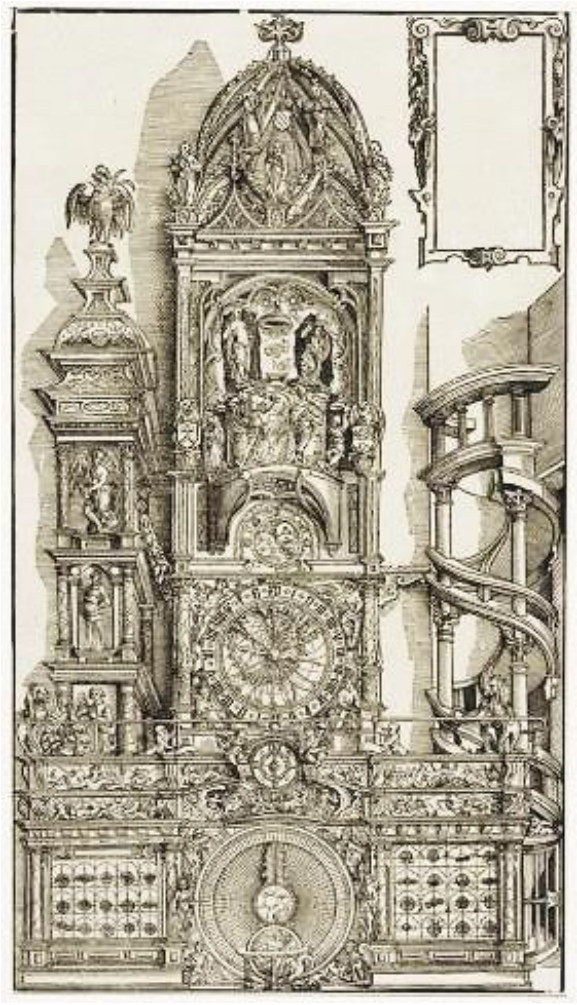
- Le Cabinet des Estampes et Dessins

- La Bibliothèque Nationale Universitaire (BNUS).

Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg :

Titre :
Armoiries de Strasbourg
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 15,3
Largeur en cm : 13,3
Hauteur hors tout en cm : 15,5
Identifiant :
77.998.0.4054

Titre :
L'Eglise
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Date de création :
1572
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Camaïeu
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 36,6
Largeur hors tout en cm : 26,8
Identifiant :
77.2010.0.103



Titre :
L'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 38,2
Largeur en cm : 21,5
Hauteur hors tout en cm : 39,9
Identifiant :
77.998.0.423

Titre :
David et Bethsabée, Projet de vitrail
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Plume
Encre noire
Dimension :
Hauteur hors tout en cm : 34,1
Largeur hors tout en cm : 25,8
Hauteur en cm : 34,1

Les portraits gravés par Tobias STIMMER

Titre:
Melchior Sebitz, Melchior Sebisch
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 32.5
Largeur hors tout en cm : 21.0
Identifiant :
77.2021.0.404

Titre :
Melchior Sebitz, Melchior Sebisch
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimension :
Hauteur hors tout en cm : 27.6
Largeur hors tout en cm : 16.7s
Identifiant :
77.2021.0.405

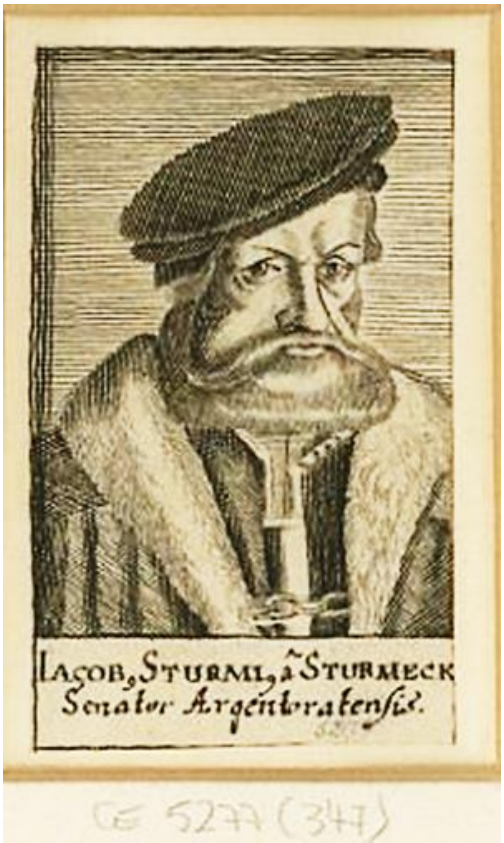
Titre :
Johannes Philippson, Johannes Sleidanus
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 12.3
Largeur hors tout en cm : 8.3
Identifiant :
77.2021.0.448

Titre :
Johannes Philippson, Johannes Sleidanus
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 15.0
Largeur hors tout en cm : 11.0
Identifiant :
77.2021.0.457

Titre :
Jacques Sturm, Jacob Sturm
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14.3
Largeur hors tout en cm : 12.7
Identifiant :
77.2021.0.571

Titre :
Jacques Sturm, Jacob Sturm
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 16.3
Largeur hors tout en cm : 11.0
Identifiant :
77.2021.0.576

Titre :
Jacques Sturm, Jacob Sturm
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimension :
Hauteur hors tout en cm : 13.5
Largeur hors tout en cm : 8.0
Identifiant :
77.2021.0.580



Titre :
Jacques Sturm, Jacob Sturm
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur cuivre
Dimension :
Hauteur hors tout en cm : 7.4
Largeur hors tout en cm : 4.3
Identifiant :
CE 5277 (347)

Titre :
Jean Sturm, Johannes Sturm
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Date de création :
Entre 1560 et 1583
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 12.4
Largeur hors tout en cm : 7.0
Identifiant :
CE 5277 (348)

Titre :
Jean Sturm, Johannes Sturm
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Dates de création :
Entre 1560 et 1583
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 12.5
Largeur hors tout en cm : 7.0
Identifiant :
77.2021.0.596

Titre :
Martin Bucer
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 10,2
Largeur en cm : 8
Hauteur hors tout en cm : 13,5
Identifiant :
77.2015.0.18

Titre :
Rudolf Agricola
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.5
Largeur en cm : 8.3
Identifiant :
77.2019.0.325

Titre :
Sébastien Brant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.5
Largeur en cm : 8.2
Hauteur hors tout en cm : 10.2
Identifiant :
77.2019.0.730

Titre :
Sébastien Brant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 16.2
Largeur en cm : 11.2
Hauteur hors tout en cm : 10.0
Identifiant :
77.2019.0.731

Titre :
Sébastien Brant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Reproduction
Dimensions :
Hauteur en cm : 12.0
Largeur en cm : 14.6
Hauteur hors tout en cm : 10.2
Identifiant :
77.2019.0.742

Titre :
Léon Judae
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 11.2
Largeur en cm : 8.0
Hauteur hors tout en cm : 10.0
Identifiant :
77.2019.0.1956

Titre :
Léon Judae
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur cuivre
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.5
Largeur en cm : 8.6
Hauteur hors tout en cm : 10.3
Identifiant :
77.2020.0.9

Titre :
Bernhard Schmidt, Bernhard Fabricius
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 17.0
Largeur hors tout en cm : 12.8
Identifiant :
77.2021.0.239

Titre :
Karl von Mieg, Carl Mieg
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 25.1
Largeur hors tout en cm : 17.0
Identifiant :
77.2020.0.623

Titre :
Wolfgang Musculus, Wolfgang Müslin
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 15.8
Largeur hors tout en cm : 10.5
Identifiant :
77.2020.0.742

Titre :
Wolfgang Musculus, Wolfgang Müslin
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 13.7
Largeur hors tout en cm : 8.0
Identifiant :
77.2020.0.743

Titre :
Conrad Pellicanus, Konrad Kürschner, Conrad Pellican
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau(x) :
Papier
Technique(s) :
Gravure sur bois
Dimension(s) :
Hauteur hors tout en cm : 13.7
Largeur hors tout en cm : 8.8
Identifiant :
77.2020.0.929

Titre :
Conrad Pellicanus, Konrad Kürschner, Conrad Pellican
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériaux :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 13.6
Largeur hors tout en cm : 8.4
Identifiant :
77.2020.0.930

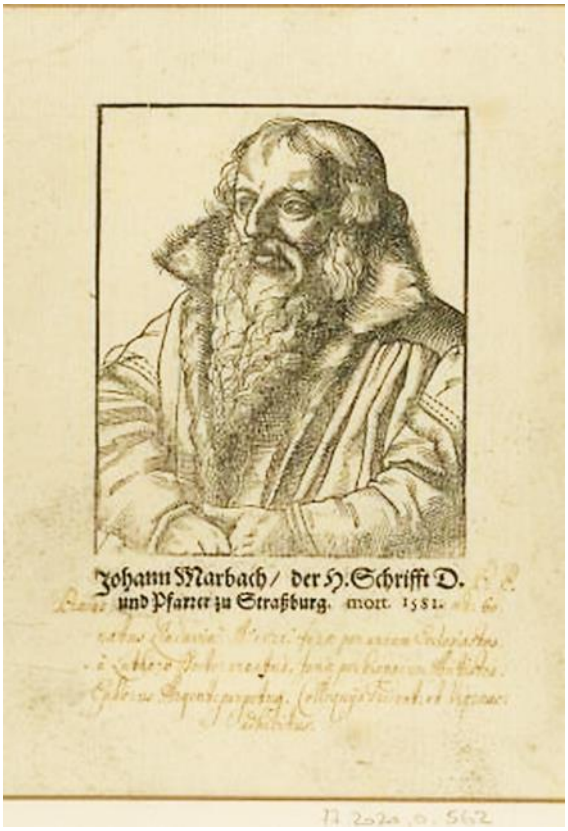
Titre :
Conrad Pellicanus, Konrad Kürschner, Conrad Pellican
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 15.4
Largeur hors tout en cm : 12.1
Identifiant :
77.2020.0.931

Titre :
Johann Pfeffinger
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 12.2
Largeur hors tout en cm : 8.1
Identifiant :
77.2020.0.972

Titre :
Conrad Lycosthènes
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 19.4
Largeur hors tout en cm : 14.7
Identifiant :
77.2020.0.537

Titre :
Johann Marbach, Jean Marbach
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur cuivre
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 30.1
Largeur hors tout en cm : 15.7
Identifiant :
77.2020.0.567

Titre :
Johann Marbach, Jean Marbach
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Techniques :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 13.3
Largeur hors tout en cm : 8.3
Identifiant :
77.2020.0.561



Titre :
Johann Marbach, Jean Marbach
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 17.5
Largeur hors tout en cm : 12.3
Identifiant :
77.2020.0.562

Titre :
Johann Marbach, Jean Marbach
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 16.7
Largeur hors tout en cm : 11.4
Identifiant :
77.2020.0.563

Titre :
Pierre Martyr Vermigli, Petrus Martyr Vermillius, Pierre Martyr
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 11.8
Largeur hors tout en cm : 8.3
Identifiant :
77.2020.0.591

Titre :
Nicolas Reusner, Nicolaus Reusner
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 11.4
Largeur hors tout en cm : 8.3
Identifiant :
77.2020.0.1197

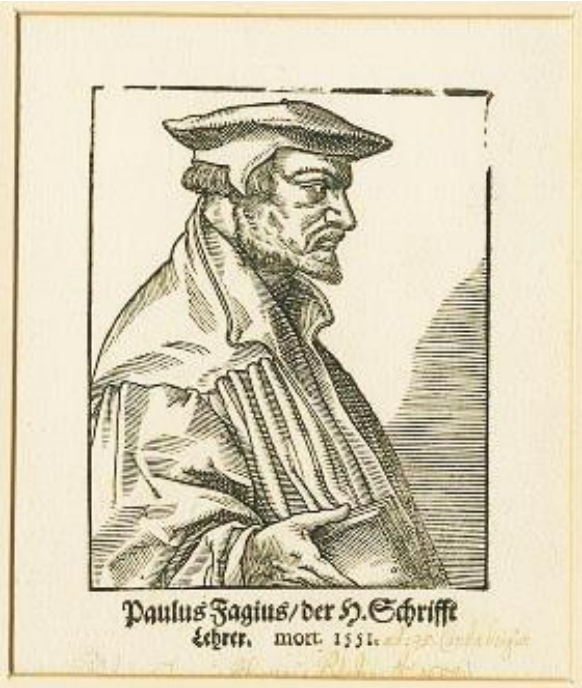
Titre :
Beatus Rhenanus, Beat Bild
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 12.9
Largeur en cm : 8.2
Identifiant :
77.2021.0.14

Titre :
Beatus Rhenanus, Beat Bild
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 14.4
Largeur en cm : 8.8
Identifiant :
CE 5656 (18)

Titre :
Beatus Rhenanus, Beat Bild
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 15.4
Largeur en cm : 10.0
Identifiant :
CE 5277 (278)

Titre :
Beatus Rhenanus, Beat Bild
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 17.5
Largeur en cm : 10.7
Identifiant :
77.2021.0.34

Titre :
Paul Fagius
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.9
Largeur en cm : 8.2
Hauteur hors tout en cm : 13.9
Identifiant :
77.2019.0.1224 (1)



Titre :
Paul Fagius
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.2
Largeur en cm : 11.0
Hauteur hors tout en cm : 10.0
Identifiant :
77.2019.0.1224 (2)

Titre :
Paul Fagius
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.7
Largeur en cm : 8.5
Hauteur hors tout en cm : 13.7
Identifiant :
77.2019.0.1225

Titre :
Johann (Jean) Fischart
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.3
Largeur en cm : 8.2
Hauteur hors tout en cm : 10.2
Identifiant :
77.2019.0.1259

Titre :
Johann (Jean) Fischart
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 14.4
Largeur en cm : 10.8
Hauteur hors tout en cm : 10.9
Identifiant :
77.2019.0.1260

Titre :
Johann (Jean) Fischart
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.4
Largeur en cm : 10.5
Hauteur hors tout en cm : 10.0
Identifiant :
77.2019.0.1261

Titre :
Nicodem Frischlin
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériaux :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 12.0
Largeur en cm : 9.3
Hauteur hors tout en cm : 9.9
Identifiant :
77.2019.0.1352

Titre :
Martin Bucer
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.4
Largeur en cm : 8.2
Hauteur hors tout en cm : 13.4
Identifiant :
77.2019.0.802

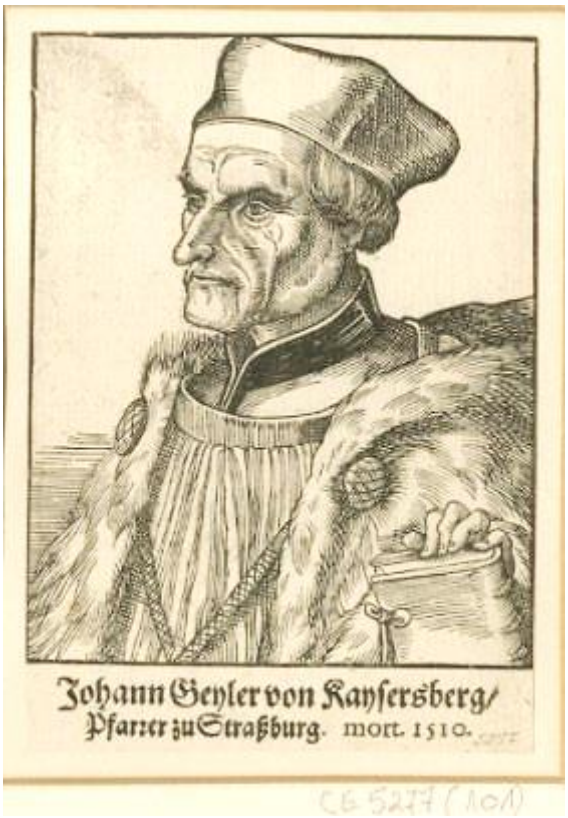
Titre :
Martin Bucer
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 17.4
Largeur en cm : 11.4
Hauteur hors tout en cm : 10.2
Identifiant :
77.2019.0.803

Titre :
Jean Calvin, Johann Calvin
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure
Dimensions :
Hauteur en cm : 16.5
Largeur en cm : 11.8
Hauteur hors tout en cm : 16.5
Identifiant :
77.2019.0.862

Titre :
Sébastien Brant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 16.5
Largeur en cm : 9.8
Hauteur hors tout en cm : 11.7
Identifiant :
CE LXIX.92

Titre :
Caspar Hedio
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 21.8
Largeur en cm : 15.7
Hauteur hors tout en cm : 15.3
Identifiant :
CE LXIX.86

Titre :
Jean Calvin
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 12.2
Largeur en cm : 8.7
Hauteur hors tout en cm : 12.2
Identifiant :
77.2019.0.869



Titre :
Jean Geiler de Kaysersberg
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 11.4
Largeur en cm : 8.0
Hauteur hors tout en cm : 11.4
Identifiant :
CE 5277 (101)

Titre :
Sébastien Brant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.7
Largeur en cm : 8.2
Hauteur hors tout en cm : 13.7
Identifiant :
CE 5277 (36)

Titre :
Martin Bucer
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 14.4
Largeur en cm : 8.9
Hauteur hors tout en cm : 14.4
Identifiant :
CE 5277 (43)

Titre :
Paul Fagius
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.4
Largeur en cm : 8.1
Hauteur hors tout en cm : 13.4
Identifiant :
CE 5277 (81)

Titre :
Paul Fagius
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.4
Largeur en cm : 8.1
Hauteur hors tout en cm : 13.4
Identifiant :
CE 5277 (82)

Titre :
Caspar Hedio
Auteur : Tobias STIMMER (1539 - 1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 15.0
Largeur en cm : 9.0
Hauteur hors tout en cm : 15.0
Identifiant :
CE 5279 (4)

Titre :
Nicodem Frischlin
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.7
Largeur en cm : 8.8
Hauteur hors tout en cm : 10.1
Identifiant :
CE 5656 (7)

Titre :
Jean Geiler de Kaysersberg
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur cuivre
Dimension :
Hauteur en cm : 14.0
Largeur en cm : 8.2
Hauteur hors tout en cm : 14.0
Identifiant :
77.2019.0.1424

Titre :
Jean Geiler de Kaysersberg
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur cuivre
Dimensions :
Hauteur en cm : 15.1
Largeur en cm : 8.6
Hauteur hors tout en cm : 10.7
Identifiant :
77.2019.0.1425

Titre :
Rudolf Gwalther
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimension :
Hauteur en cm : 11.4
Largeur en cm : 8.0
Hauteur hors tout en cm : 11.4
Identifiant :
77.2019.0.1496

Titre :
Jean Gonthier d'Andernach
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 16.2
Largeur en cm : 11.0
Hauteur hors tout en cm : 16.2
Identifiant :
77.2019.0.1509

Titre :
Caspar Hedio
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 14.5
Largeur en cm : 10.5
Hauteur hors tout en cm : 10.0
Identifiant :
77.2019.0.1735

Titre :
Matthieu Zell, Mathias Zell
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Techniqu) :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 13.4
Largeur hors tout en cm : 8.3
Identifiant :
77.2021.0.825

Titre :
Matthieu Zell, Mathias Zell
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 13.9
Largeur hors tout en cm : 7.8
Identifiant :
77.2021.0.826

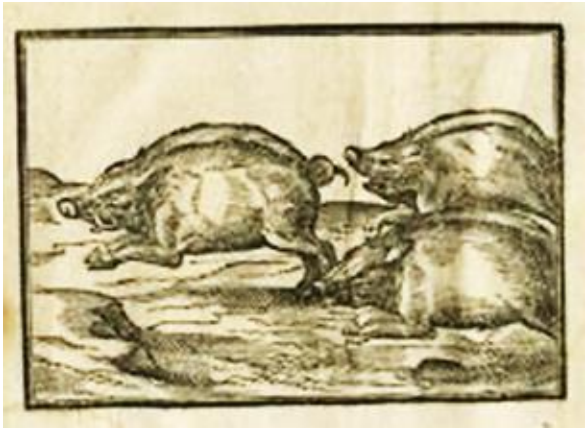
Titre :
Caspar Hedio
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 13.4
Largeur en cm : 8.5
Hauteur hors tout en cm : 10.1
Identifiant :
77.2019.0.1736

Titre :
Matthieu Zell, Mathias Zell
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14.6
Largeur hors tout en cm : 10.0
Identifiant :
77.2021.0.827

Illustrations du Livre de chasse « Kunstliche wolgerissene wolproportionnierte Figuren und Anbildungen“

Matériau : Papier – Technique : Gravure sur bois

Titre :
Page de garde
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 16,7
Hauteur en cm : 6,1
Identifiant :
77.009.0.191 (1)



Titre :
Sangliers courant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,6
Identifiant :
77.009.0.191 (6)

Titre :
Sanglier
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimension :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,6
Identifiant :
77.009.0.191 (7)

Titre :
Lièvre
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,4
Identifiant :
77.009.0.191 (5)

Titre :
Renard et blaireau
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimension(s) :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,5
Identifiant :
77.009.0.191 (8)

Titre :
Chien courant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimension(s) :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,6
Identifiant :
77.009.0.191 (9)

Titre :
Chien à l'arrêt
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,5
Identifiant :
77.009.0.191 (10)

Titre :
Chienne devant ses petits en cage
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,6
Identifiant :
77.009.0.191 (14)

Titre :
Homme gavant un chien
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,5
Identifiant :
77.009.0.191 (15)

Titre :
Sanglier
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 9,6
Identifiant :
77.009.0.191 (16)

Titre :
Cerf rayant un tronc d'arbre avec ses cornes
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (18)

Titre :
Cerf de profil
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (17)

Titre :
Trois cerfs
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,8
Identifiant :
77.009.0.191 (19)

Titre :
Chienne allaitant ses petits et deux piqueurs
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (22)

Titre :
Chien de chasse mené en laisse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (20)

Titre :
Chien de chasse mené en laisse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (21)

Titre : *Cerf terrassé par une meute de chiens*
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,8
Identifiant :
77.009.0.191 (24)

Titre :
Chenil
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,8
Identifiant :
77.009.0.191 (25)

Titre :
Valets de chien menant une meute de chiens
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,8
Identifiant :
77.009.0.191 (27)

Titre :
Chien de chasse mené en laisse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,6
Identifiant :
77.009.0.191 (28)

Titre :
Piqueur sur les traces du gibier
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,8
Identifiant :
77.009.0.191 (26)

Titre :
Chien de chasse tenu en laisse, mordant une tête de cerf
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (31)

Titre :
Valet de chien tenant quatre chiens en laisse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (30)

Titre :
Chien de chasse mené en laisse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,6
Identifiant :
77.009.0.191 (29)

Titre :
Cerf traqué par une meute
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,2
Identifiant :
77.009.0.191 (34)

Titre :
Accouplement du cerf
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (33)

Titre :
Chasseurs à cheval, au galop
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (32)

Titre :
Chasseurs discutant dans un intérieur
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (37)

Titre :
Cerf et biche épiés par un homme perché sur un arbre
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (35)

Titre :
Valet de chien se désaltérant
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (36)

Titre :
Chasseurs sur les traces du gibier
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,4
Identifiant :
77.009.0.191 (38)

Titre :
Pique-nique de chasseurs
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (39)

Titre :
Chasseurs et meute traversant un cours d'eau
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (40)

Titre :
Chasseurs réunis autour du gibier
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,1
Identifiant :
77.009.0.191 (42)

Titre :
Chasseurs et meute
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (41)

Titre :
Piqueurs traquant un sanglier
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (43)

Titre :
Paysans en déplacement
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,5
Identifiant :
77.009.0.191 (44)

Titre :
Hommes creusant une fosse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,6
Identifiant :
77.009.0.191 (45)

Titre :
Paysans chassant le lièvre
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,6
Identifiant :
77.009.0.191 (46)

Titre :
Chien de chasse mené en laisse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (47)

Titre :
Chien de chasse mené en laisse
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (48)

Titre :
Loup partant avec sa proie
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,1
Identifiant :
77.009.0.191 (49)

Titre :
Loups s'attaquant à des brebis dans un enclos
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (50)

Titre :
Loups dévorant un cheval
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (51)

Titre :
Chasse au loup
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (52)

Titre :
Chasse au loup
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,9
Identifiant :
77.009.0.191 (53)

Titre :
Chasse au loup
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (54)

Titre :
Chasse au loup
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,9
Identifiant :
77.009.0.191 (53)

Titre :
Chasse au loup
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (54)

Titre :
Loup s'attaquant à un cheval près d'un moulin
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 13,0
Identifiant :
77.009.0.191 (55)

Titre :
Chasse au loup
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,9
Identifiant :
77.009.0.191 (56)

Titre :
Traces de gibier dans un champ
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimension(s) :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,9
Identifiant :
77.009.0.191 (57)

Titre :
Homme suivant des empreintes d'animal
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,7
Identifiant :
77.009.0.191 (58)

Titre :
Loup ou renard pris au piège
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,8
Identifiant :
77.009.0.191 (60)

Titre :
Installation d'un piège à gibier
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 12,8
Identifiant :
77.009.0.191 (59)

Titre :
Chevaux en liberté
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,2
Identifiant :
77.009.0.191 (61)

Titre :
Chasse au cerf
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,2
Identifiant :
77.009.0.191 (64)

Titre :
Distillerie
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,5
Identifiant :
77.009.0.191 (62)

Titre :
Scène de vendanges
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,3
Identifiant :
77.009.0.191 (63)

Titre :
Faunes
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,7
Identifiant :
77.009.0.191 (67)

Titre :
Allégorie de la source
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,8
Identifiant :
77.009.0.191 (65)

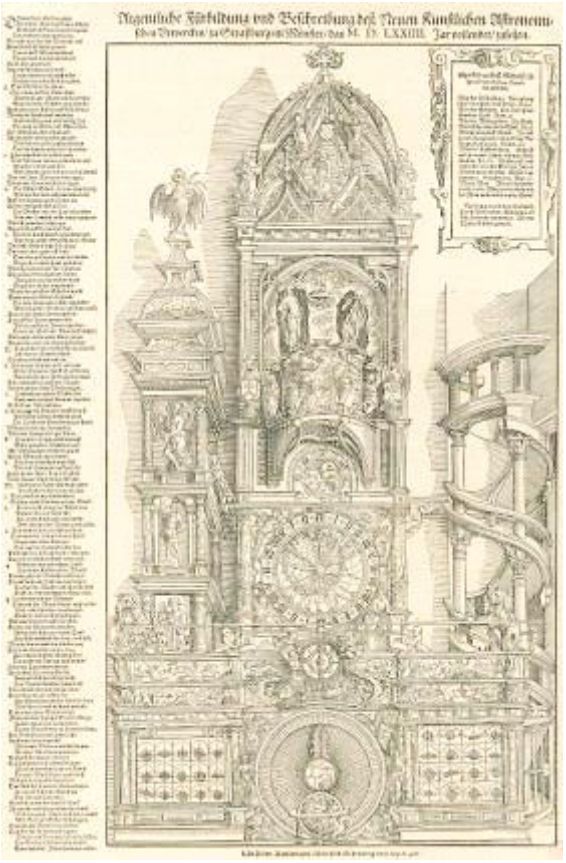
Titre :
Plantation d'arbres dans un parc
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,7
Identifiant :
77.009.0.191 (66)

Titre :
Allégorie du jardinage
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,7
Identifiant :
77.009.0.191 (68)

Titre :
Allégorie du travail agricole
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,6
Identifiant :
77.009.0.191 (69)

Titre :
Travaux d'apiculture
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,4
Identifiant :
77.009.0.191 (70)

Titre :
Scène de labourage
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Christophe MAURER
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 14,9
Largeur hors tout en cm : 18,7
Hauteur en cm : 11,3
Identifiant :
77.009.0.191 (71)



Titre :
Horloge astronomique de Strasbourg
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Date de création : 1573
Matériau :
Papier
Technique :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 38,2
Largeur en cm : 21,5
Hauteur hors tout en cm : 42
Identifiant :
77.998.0.424

Titre :
Le concours de tir de 1576, Aigentliche Verzeichnus des berümten Strasburgischen Hauptschiesens

Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau : Papier
Technique : Bois gravé
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 41.2
Largeur hors tout en cm : 123.2
Hauteur en cm : 45.9
Identifiant :
77.998.0.1051

Titre :
Procession et messe des animaux
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur en cm : 26,4
Largeur en cm : 31,2
Hauteur hors tout en cm : 29,8
Identifiant :
77.998.0.431

Titre :
Procession et messe des animaux, Obsèques du renard, truie et bouc portant le brancard
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Techniques :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 11,9
Largeur hors tout en cm : 8,5
Hauteur en cm : 11,7 (avec filets)
Identifiant :
77.998.0.433

Titre :
Procession et messe des animaux, Obsèques du renard, animaux en tête de procession
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Matériau :
Papier
Techniques :
Gravure sur bois
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 11,9
Largeur hors tout en cm : 8,5
Hauteur en cm : 11,7 (avec filets)
Identifiant :
77.998.0.434

Titre :
Procession et messe des animaux
Auteur :
Tobias STIMMER (1539 -1584)
Johann CAROLUS
Matériaux :
Papier
Techniques :
Gravure
Typographie
Dimensions :
Hauteur hors tout en cm : 47,0
Largeur hors tout en cm : 37,4
Hauteur en cm : 26,5 (avec filets)
Identifiant : 77.998.0.448

BIBLIOTHEQUE NATIONALE UNIVERSITAIRE DE STRASBOURG

Beatus Rhenanus Historicus : Buste, 3/4 à dr, 1587
13,5 x 8 cm ; 10,2 x 8 cm
Bois gravés par Tobias Stimmer

Ioannes Geylerus Caesaris-bergius, Argentinensis Ecclesiae Concionator (Jean GEILER)
Mi-corps, 3/4 à dr
Strasbourg Jobin B., 1590
14,9 x 9,2 cm ; 10,2 x 8 cm
Bois de Tobias Stimmer

Marbach (Johan.) der H., (Jean MARBACH)
mi-corps, 3/4 à g
16 x 9,5 cm ; 14,5 x 9 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication 1570

Conrad Pellicanus (1478-1555)
Mi-corps, 3/4 à g, 17,5 x 12,2 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1550

Munsterus (Sebastianus), Cosmographus Mi-corps, 3/4 à dr
15 x 9,5 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1550

Marbachius (Joannes) Theologus (Jean MARBACH)
Mi-corps, 3/4 à g
14,2 x 8,5 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1570

Conrad Pellicanus (1478-1555),
Mi-corps, 3/4 à g
15,6 x 11,7 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1550

Conrad Pellicanus (1478-1555)
Mi-corps, 3/4 à g
19 x 12,4 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1587

Matthias Pfarrer, Ammeister zu Strassburg,
Buste, 3/4 à g
21,8 x 14,5 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1560

Sleidanus Joannes, Historicus, Jean SLEIDAN
Mi-corps, 3/4 à dr
13,5 x 8 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1550

Ioannes Geylerus Caesarisbergius,
Argentinensis Ecclesiae Concionator
Jean GEILER
Buste, 3/4 à g
14 x 8 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1587

Petrus Martyr Vermilius Theologus
Pierre MARTYR
3/4 à g
Argentorati Jobin B., 1587
14,8 x 9 cm ; 10,1 x 7,9 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1590

Mathias Flacius Illyricus Theologus
Mathias FLACIUS
3/4 à dr
Argentorati Jobin J., 1590
14,9 x 9 cm ; 10,1 x 8,2 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1590

Quinterius Joannes. Andernacus Medicus
Jran GONTHIER
Buste, 3/4 à dr
19,7 x 13,2 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1574

Bernard Schmid, organiste à la Cathédrale
1535-1592
Mi-corps, 3/4 à dr
10,4 x 7,8 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
s.d.

Martinus Bucerus Theologus
Martin BUCER
Mi-corps, profil à dr
10 x 8 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1587

Johannes Sleidanus, Historicus,
Jean SLEIDAN
Mi-corps, 3/4 à dr. avec encadrement
24 x 15,5 cm ; 14,5 x 9 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1556

Conradus Lycosthenus, Professer zu Basel
Conrad LYCOSTHENES
Mi-corps, 3/4 à dr
Strasbourg : Jobin B, 1587
17,5 x 9,5 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1587

Hedio Gaspard Ecclesiat. Pastor
Gaspard HEDION
Mi-corps, profil à dr
13,2 x 12,2 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1587

Leo Judae, Prediger zu Zurch.
Léon JUDE
Mi-corps, 3/4 à dr
18 x 12,5 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1587

Guilielmus Buddus der Rechten
Guillaume BUDE (1467-1540)
Mi-corps, face
16,2 x 11,4 cm ; 13,7 x 9,6 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1587

Ioannes Calvinus Theologus
Jean CALVIN
Profil à g
Argentorati Jobin B., 1590
14,9 x 9 cm ; 10,2 x 8 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : 1590

Paulus Fagius Thelogus
Paul FAGIUS
Mi-corps, profil à dr
11,3 x 7,8 cm
Illustrateur : Stimmer, Tobias
Année de publication : v.1550

Annexe 8 : Tobias Stimmer, illustrateur du Fechtbuch.

(article paru sur le site « martial culture » suite au colloque qui s'est tenu à l'Université de Strasbourg – 20 et 21 février 2020).

https://martcult.hypotheses.org/author/pkintz

Pierre Kintz, "Tobias Stimmer, illustrateur du Fechtbuch de Joachim Meyer"

English abstract: This essay presents the life and works of Tobias Stimmer, the artist involved in the production of the wooden engravings illustrating the fight book of Joachim Meyer.

Part of the proceedings of the Joachim Meyer 2020 conference. For more information on the event and a plan of publications from it visit:
https://martcult.hypotheses.org/1290

Tobias Stimmer est connu à Strasbourg pour le décor qu'il a réalisé, en 1572, pour l'horloge astronomique de la cathédrale. Pour cet artiste originaire de Suisse, la notoriété reste limitée, en France, à cette œuvre et à quelques gravures. Max Bendel [1], historien de l'art allemand, relève le quasi-oubli dans lequel était tombé peu à peu l'artiste jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle. Sandrart[2] consacre à Stimmer un long article dans sa *Teutsche Academie* et y loue ses gravures sur bois. Caspar Füessli[3] cite Stimmer en 1769. Dans le *Deutsche Peintre-Graveur*, Andresen[4] présente les « Bibel oder Biblische Figuren ». Grâce aux publications d'August Stolberg[5], la notoriété de Tobias Stimmer ressurgit par son ouvrage sur l'horloge astronomique de Strasbourg, en 1896, puis son livre intitulé *Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke*. Jusqu'en 1940, paraissent plusieurs articles dans la revue allemande *Oberreihnische Kunst*, ainsi qu'une *Dissertation* consacrée aux « Biblische Figuren[6] ».

En revanche, peu de publications ont paru en langue française. Quelques gravures des *Figures Bibliques* illustrent les écrits de Max Engammare[7] et Elsa Kammerer[8], ainsi qu'un ouvrage de François Boespflug[9].

Deux expositions ont été présentées à Schaffhouse, en 1926 et en 1939, et l'exposition au *Kunstmuseum* de Bâle en 1984 a donné lieu à la publication d'un important catalogue.

Vie, œuvres, collaborations.

Né à Schaffhouse, dans le nord de la Suisse, le 17 avril 1539, Tobias est le fils aîné d'une fratrie de onze enfants. Le père, Christoph Stimmer, dit *der Ältere*, fut le premier maître d'école allemand de Schaffhouse, où il acquiert le droit de bourgeoisie en 1535.

Plusieurs collaborations de Tobias avec ses frères sont connues : Hans Christoffel a gravé sur bois, Josias a participé au chantier des peintures de l'horloge astronomique de Strasbourg, Abel fut son collaborateur pour les peintures de la salle des fêtes du *Neues Schloss* de Baden-Baden, succédant à Tobias, à la mort de celui-ci, comme peintre de la cour du margrave de Baden.

La formation de Tobias n'est pas connue. La littérature existante émet différentes hypothèses : apprentissage dès l'âge de 14 ans, à Schaffhouse, Zürich ou Constance, possible formation chez Hans Asper à Zürich, ou auprès de Félix Lindtmayer à Schaffhouse même.

En mai 1562, il achète une maison à Schaffhouse avec son père et ses frères Abel et Loth. Après un passage à Bâle, il se rend à Strasbourg, et noue ses premières relations avec l'imprimeur Bernhart Jobin. De retour en Suisse en 1564, devenant avec Hans Asper le plus important portraitiste suisse, Tobias Stimmer exécute plusieurs portraits, dont celui de Conrad Gessner[10], ou le dyptique des portraits des époux Schwytzer et Lochmann[11]. D'autres commandes suivent, portraits de la famille Peyer à Schaffhouse, portraits de familles de Zürich et St-Gallen.

Durant cette période, Stimmer produit des séries de dessins et de nombreuses maquettes de vitraux. À partir de 1568, il consacre une part importante de son activité à l'imprimerie et à l'édition, tissant des liens étroits avec les imprimeurs Théodosius Rihel et Bernhart Jobin à Strasbourg, Hieronimus Freyerabend à Francfort, Thomas Gwarin à Bâle.

Il réalise également, entre 1567 et 1569, les peintures de la façade de la maison *Zum Ritter* à Schaffhouse, selon la commande de l'orfèvre Conrad von Waldkirch.

Durant l'hiver 1569-1570, Tobias Stimmer se rend à Côme, dans le nord de l'Italie, à la demande de l'éditeur bâlois Pietro Perna, pour y relever en dessins les portraits de la galerie de Paolo Giovio. Ces dessins illustreront la publication de l'ouvrage *Elogia virorum illustrium*. Tobias Stimmer revient à Strasbourg, au printemps 1570, à l'invitation de Bernhart Jobin, et devient le parrain du fils aîné de celui-ci. Jobin est le beau-frère de l'écrivain protestant Johann Fischart, et ainsi naît la collaboration entre Jobin, Fischart et Stimmer.

En 1571, le mathématicien Conrad Dasypodius, originaire de Schaffhouse, est chargé par la ville de Strasbourg de construire la nouvelle horloge astronomique de la cathédrale, qui sera réalisée par les frères Habrecht, fils de l'horloger de Schaffhouse. Dasypodius confie à Stimmer le soin de décorer l'armoire de cette horloge. Ce décor a été réalisé par Tobias, assisté de son frère Josias. L'auteur des sculptures, dont les dessins sont de la main de Tobias Stimmer, n'est pas connu.

Sur fond de ces travaux, Stimmer débute dessins et croquis pour l'impression, en relation avec des savants et érudits strasbourgeois, en particulier avec Johann Fischart, développant avec celui-ci une intense collaboration sur le plan intellectuel et artistique.

En 1570, il produit les dessins pour l'ouvrage consacré à l'escrime, le *Fechtbuch* de Joachim Meyer, maître d'armes à Strasbourg. Il y représente, en gravures pleines de réalisme et de vivacité, les principaux mouvements des escrimeurs.

En 1576, l'éditeur bâlois Thomas Gwarin publie les *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien*, petit recueil d'images bibliques, avec les versets en allemand de Fischart. Cet ouvrage sera repris à Strasbourg par Jobin, en 1589, en version allemand-latin.

Il exécute également de nombreuses gravures, des portraits, des illustrations d'événements comme le *Freischiessen* en 1576, des gravures religieuses ou anticatholiques, ainsi que des maquettes de vitraux (*Scheibenrisse*) pour des particuliers ou des bâtiments publics.

Devenu peintre officiel de la cour du Margrave Philippe II de Bade, il est chargé de la réalisation de la décoration en peintures de la salle des fêtes du *Neues Schloss* de Baden-Baden, entre 1577 et 1578.

Stimmer avait acquis le droit de bourgeoisie à Strasbourg en 1584, après plus de douze années de séjour dans la ville. Après un bref séjour à Schaffhouse en 1583, il décède subitement à Strasbourg le 14 janvier 1584, à l'âge de 45 ans.

« Die Stimmer's Bibel »

Les thèmes religieux, portant essentiellement sur la Bible, ont constitué une source d'inspiration fondamentale dans l'œuvre de Stimmer. Les premières éditions de la Bible, de Luther notamment, sont peu illustrées. Peu à peu, afin de s'adresser à un public plus diversifié, soit ne pratiquant pas la lecture, soit recherchant des images susceptibles d'émouvoir sa piété, soit aussi pour satisfaire les demandes esthétiques des acheteurs, les éditeurs des textes de la Bible se sont tournés vers une forme réduisant les textes bibliques en y insérant de plus en plus d'images. Cette évolution s'est faite de façon quasi-parallèle en France et dans l'empire germanique, portée par les courants de la Réforme. Progressivement, la gravure valant texte, les bibles incluent de plus en plus d'images, jusqu'à présenter des versions dans lesquelles les images « racontent » le texte sacré, le remplaçant, la *figura* s'offrant comme représentation exacte des *verba* bibliques.

Stimmer avait fourni les gravures d'une première suite d'illustrations de l'Ancien Testament, à travers l'édition de l'histoire du peuple juif, de Flavius-Josèphe. Très prisé, à la Renaissance, des savants et des intellectuels, cette version illustrée parut pour la première fois à Strasbourg en 1574, et fut suivie de nombreuses réimpressions[12].

Stimmer reprend plusieurs caractéristiques des gravures du *Flavius-Josèphe* pour l'édition de la « Stimmer's Bibel ». L'édition de 1576 des *Neue künstliche Figuren* comporte 170 pages illustrées, dont les gravures sont incluses dans 8 cadres différents. Les dimensions des gravures sont de 6 cm x 8,3 cm. Un fac-similé de la version de 1576 a été imprimé à Munich en 1881, puis en 1923, sous le titre de *Tobias Stimmer's Bibel*. Ouvrage pour esthètes plus que livre de piété, le recueil des *Neue künstliche Figuren* a été apprécié dès sa parution, renforçant la notoriété de Stimmer[13].

Tobias Stimmer, illustrateur du *Fechtbuch.*

Les raisons de la collaboration de Tobias Stimmer dans la publication du *Fechtbuch* ne sont pas connues. Stimmer et Meyer sont tous deux suisses d'origine, ils sont de la même génération. Stimmer est un habitué du milieu des imprimeurs à Strasbourg, et a pu connaître auparavant Thiebolt Beyer, l'imprimeur du *Fechtbuch*.

Stimmer a réalisé les gravures xylographiques pour illustrer les leçons de Meyer. Les gravures s'insèrent dans le texte, en suivant le déroulement des cinq parties fixées par Meyer, portant sur l'usage des différentes armes.

Toutes ces gravures présentent des assauts entre combattants, deux par deux, face à face, parfois lutte à plusieurs combattants entre eux. Ils sont représentés dans un décor antiquisant, selon la mode en usage, utilisant des formes architecturales variées. Stimmer use habilement de l'art de la perspective dont il démontre sa maîtrise, tout en s'accordant quelques entorses très maniéristes dans certaines représentations architectoniques. Il compose le décor avec des colonnes aux chapiteaux ouvragés, des plafonds à caissons, des obélisques marquant le point de fuite, des escaliers s'imbriquant en arrière de colonnades, des constructions à coupoles ou des tours crénelées. Des galeries surgissent et entraînent le regard vers le fond de l'espace, agrémenté par des fontaines ou des bustes sculptés. Certaines images n'ont pas de décor en arrière-plan, tel un *non finito*, donnant le sentiment d'une image incomplète pourtant pourvue d'autres détails soignés.

Quelques scènes comportent, en second plan derrière un muret ou une balustrade décorée, un groupe de spectateurs, assis à table ou festoyant. L'artiste se sert de la géométrie et de la perspective pour mettre en évidence la leçon correspondant au texte. Telle gravure présente ainsi tous les éléments du maître dans sa démonstration au tableau, face à l'élève. D'autres gravures représentent au sol les indications de placement des combattants. Le maître d'armes apparaît en homme plus âgé, plus mûr, barbu, à la forte carrure, généralement placé à l'avant-plan, le plus souvent à droite de l'image. Les combattants sont vêtus de façon contemporaine, dans des vêtements « à l'allemande », portant des pourpoints à crevés et des culottes bouffantes, dont les plis retombants sont retenus par de larges rubans. Les vêtements paraissent luxueux, parés de revers, de broderies et ornés de nœuds gonflants. L'exagération voulue par l'artiste dans la composition vestimentaire reflète bien la volonté de marquer sa connaissance des courants artistiques de l'époque en Europe, l'inscrivant dans l'expansion du maniérisme à travers les cours princières.

Quant aux positions des corps, Stimmer leur confère des attitudes correspondant en tous points aux mouvements des exercices d'escrime, leur apportant, par sa connaissance de l'anatomie, les gestes, la souplesse, les équilibres et déséquilibres, créant ainsi l'illusion du mouvement décris par le dessin. Elisabeth Barnass relève l'importance du mouvement :

« Stimmer connaît la structure et l'anatomie du corps humain, de même que les fonctions des articulations. Il lui était donc possible, dans un tout autre sens que Solis et Amann, de représenter et d'approfondir les mouvements ».

Le mouvement apparaît de façon flagrante lorsque l'artiste confère aux combattants des postures presque incohérentes. Les combattants sont saisis en pleine action, en déséquilibre, presqu'en chute. La gestuelle des bras tenant l'arme accompagne le geste exécuté par les jambes et les pieds du combattant.

Artiste maniériste, Stimmer meuble le décor par des représentations issues de la nature, intégrant des éléments de flore, laissant apparaître également des animaux, qui constituent un apport décoratif vivant mais surprenant au sein d'une composition de combat d'escrime.

L'utilisation des hachures, droites et parallèles, mais surtout des hachures entrecroisées, intervient pour définir les zones d'ombre et de lumière, et donc l'origine de la source lumineuse en référence aux ombres portées.

« La juxtaposition du clair et du foncé apparaît volontaire et ne constitue pas un seul acte. Chez Stimmer, le "clair" a une signification de lumière, et le "sombre" de l'ombre. Ses compositions sont orientées d'après une source lumineuse invisible, qui constitue un jeu pictural entre lumière et ombre[14]. »

Conclusion

Tobias Stimmer apparaît, dans cet espace du Rhin Supérieur, comme un représentant des formes nouvelles issues de la Renaissance italienne. Il ne se contente pas de reproduire, il participe activement à l'élaboration d'un style, qui lui est propre, mais qui reflète également les attentes de son époque. Il a intégré, certainement au cours de son séjour italien, ou par la découverte des gravures reproduisant les grands maîtres de la Renaissance italienne, les principes développés par le *Cinquecento* florentin et vénitien. Le *Maniérisme* est devenu sa culture, sa façon de penser, sa façon d'exprimer son art. Il s'inscrit dans la lignée de ce courant spécifique que certains appelleront *maniérisme rhénan*, ou *maniérisme du nord*.

Cite this article as: PIERRE KINTZ, "Tobias Stimmer, illustrateur du Fechtbuch de Joachim Meyer," in *Martial Culture in Medieval Town*, 18/06/2021, https://martcult.hypotheses.org/1316.

---

[1] Max Bendel, *Tobias Stimmer. Leben und Werke,* Zurich, Atlantis, 1940.

[2] Joachim Sandrat, *Teutsche Academie des Bau-Bild-und Malerei Künste…,* Nuremberg, Endter, 1774, p. 242.

[3] Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz,* Zurich, Orell/Geßner, 1769-1779, vol. 1.

[4] Andreas Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher,* Leipzig, Weigel, 1864-1866, vol. 3, p. 105-132.

[5] August Stolberg, *Tobias Stimmer -Sein Leben und seine Werke,* Strasbourg, J.H.E. Heitz, 1901.

[6] Margarete Barnass, *Die Bibelillustration Tobias Stimmer. Ein Beitrag zur Bibelillustration des XVI. Jahrhunderts,* Heidelberg, 1932.

[7] Max Engammare, « Les représentations de l'Ecriture dans les bibles illustrées du XVI^{e} siècle »*, Revue française d'histoire du livre,* 1995, n° 86-87, p. 119-189.

[8] Elsa Kammerer, *Entre recréation de l'âme et récréation des yeux : les « Figures de la Bible » au XVI^{e} siècle,* 2012, en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00666111>.

[9] François Boespflug, *Dieu et ses images,* Montrouge, Bayard, 2011.

[10] Conservé au musée *Allerheiligen* de Schaffhouse.

[11] Conservé au *Kunstmuseum* de Bâle.

[12] Rembrandt possédait un exemplaire du « Flavius-Josèphe » illustré par Stimmer, comme l'indique le relevé de sa succession.

[13] Parlant des « Neue Figuren » de Stimmer, Sandrart écrit (version de 1675) : *Alsa bekandte mir Anno 1637, der berûhmte Peter Paulio Rubens, als ich ihm auf seiner Reiss durch Holland aufgewartet, in dem Amsterdamer Fahrschiff nach Utrecht, (da ich über disem Büchlein spekulierte) dass er in seiner Jugend dasselbe meisstens nachgezeichnet habe, und möge in Wahrheit wohl für ein besonders Kleinod unserer Kunst gehalten werde.*

[14] M. Barnass, *Die Bibelillustration…, op. cit.*

Illustrations du « Fechtbuch » (extraits), par Tobias Stimmer (1570).

(exemplaire conservé à la Bibliothèque Humaniste de Sélestat).

Annexe 9 : Article paru dans la « Revue d'Alsace » *(parution novembre 2022).*

Tobias Stimmer : scènes de meurtre, de combat et de bataille illustrant le Flavius Josèphe paru chez Theodosius Rihel à Strasbourg en 1574.

Les illustrations bibliques de Tobias Stimmer s'inscrivent dans la continuité de ce *genre littéraire* apparu dès le Moyen-Age, sous la forme des *Biblia pauperum* pour se développer à la Réforme en raison du retour à la Parole de l'Ecriture Sainte. L'invention de l'imprimerie, l'émergence d'artistes manifestant le désir d'illustrer les scènes bibliques, et la multiplication des échanges en Europe ont favorisé le développement de la publication d'ouvrages illustrés se rapportant à l'histoire biblique, de la Bible illustrée aux recueils d'images commentées. C'est ainsi qu'apparaît un genre littéraire que Max Engammare (historien et théologien suisse) nomme *les Figures de la Bible.* Le XVI[e] siècle a ainsi été qualifié de *siècle de l'image* par Max Engammare : « Parmi la production pléthorique des livres illustrés de ce siècle, un genre de recueil mérite d'échapper à la méconnaissance dans laquelle il est maintenu. Distribuant images et textes bibliques, ce genre est si peu étudié qu'un mot même manque à s'imposer en français pour le désigner succinctement et avec précision : avant de le caractériser, le nommer : les Figures de la Bible. » Après les avoir nommées, Engammare les décrit : « Les Figures de la Bible sont des recueils de gravures sur bois, plus tard sur cuivre, qui représentent ou signifient l'Ecriture à travers des cycles d'estampes couvrant toute la Bible, un seul Testament, voire un seul livre biblique, la Genèse et l'Apocalypse ayant alors la faveur des auteurs[866]. » Tobias Stimmer a participé à ce mouvement d'illustration des textes bibliques, par la production des gravures de l'ouvrage paru en 1576, intitulé *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien*[867], puis en illustrant la *Biblia Sacra Veteris Et Novi Testamenti* en 1578. Cependant, il faut relever qu'il avait illustré précédemment l'édition du *Flavius Josèphe* parue chez Theodosius Rihel à Strasbourg en 1574, ouvrage constituant le sujet de la présente étude.

« Depuis que ses traductions s'étaient répandues, Flavius Josèphe était pour toute l'Europe chrétienne l'auteur d'une histoire après *l'Ecriture Sainte préférable à toutes les autres histoires*, en quelque sorte un *cinquième Evangile*. Les éditions se multipliaient, certaines agrémentées d'admirables gravures. Sans

[866] Max ENGAMMARE, « Les Figures de la Bible », in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 1994, p. 549-550.
[867] "Neue künstliche Figuren Biblischer Historien, grüntlich von Tobias Stimmer gerissen", 1576, Bâle (Thomas Gwarin) : „Nouvelles Figures d'histoires bibliques, illustrées par Tobias Stimmer ».

doute la Contre-Réforme fit-elle de lui plutôt le *cinquième Evangile des protestants*, mais il demeura jusqu'au XIXe siècle l'historien de l'Antiquité le plus lu. Non seulement chaque roi d'Europe en possédait de magnifiques exemplaires, mais chaque foyer bourgeois avait aussi le sien[868]. »

Un rappel biographique de Tobias Stimmer s'impose tout d'abord, afin de situer l'artiste dans ses œuvres et dans son temps. Une présentation des écrits de Flavius Josèphe, plus particulièrement les *Antiquités Judaïques* et *La guerre des Juifs contre Rome* permet ensuite d'introduire l'étude iconographique de ces textes illustrés par Tobias Stimmer. Les *scènes de meurtre, de combat et de bataille* constituent, en dernier point, un choix de thèmes récurrents dans l'histoire du peuple hébreu, aussi bien dans les écrits bibliques que dans les textes de l'historien Flavius Josèphe.

1. Tobias Stimmer (1539-1584) : de Schaffhouse à Strasbourg

Tobias Stimmer (*Fig. 1)* est essentiellement connu de nos jours pour le décor qu'il a réalisé, en 1572, de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Pour cet artiste originaire de Suisse, cette notoriété reste limitée, en France, à cette œuvre et à quelques gravures, dont celle du *Freischiessen* (concours de tir) de 1576 à Strasbourg. Son nom était peu à peu tombé dans l'oubli à partir du XVII^{e} siècle, pour retrouver une notoriété à la fin du XIX^{e} siècle, par les ouvrages de Stolberg[869], Thöne[870] ou Bendel[871], cité plus brièvement par ailleurs[872]. Une notice lui est consacrée dans le Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne (NDBA).[873] Le catalogue de l'exposition du *Kunstmuseum* de Bâle de 1984, publié sous la direction de Christian Geelhaar (Directeur de *l'Öffentliche Kunstsammlung Basel)*, regroupe une quinzaine de contributions d'historiens, d'historiens d'art, spécialistes de l'art de la Renaissance en Suisse. Ce catalogue reste un ouvrage de référence pour approfondir l'étude de Tobias Stimmer.[874]

---

[868] Mireille HADAS-LEBEL, *Flavius-Josephe*, Paris, Fayard, 1989, p. 268.

[869] August STOLBERG, "Tobias Stimmer als Glasmaler", et "Zu den Viesierungen Tobias Stimmers", in *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 1901, 1902, 1903.

[870] Friedrich THÖNE, "Beitrage zur Stimmers-Forschung", in *Oberreihnische Kunst*, Jahrgang VII, Fribourg I Br., 1936.

[871] Max BENDEL, *Tobias Stimmer – Leben und Werke*, Zürich, 1940.

[872] Jean DENTINGER, *Images pour des histoires - Bilder zu Geschichte*, Mundolsheim-Bâle, Dentinger, 1989, p. 107: *Tobias Stimmer gilt als einer der grössten Maler und Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen. Schon seine Zeitgenossen schätzen ihn sehr und der jüngere Peter Paul Rubens übte sich durch Kopieren seiner Zeichnungen.*

[873] Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne, n°36, p. 3767.

[874] Christian GEELHAAR (dir.), *Tobias Stimmer – 1539-1584*, Bâle, Kunstmuseum, 1984.

Pourtant, il resterait à faire connaître plus largement sa production de gravures d'images de la Bible, dont il n'existe, à l'heure actuelle, aucune étude en langue française, quoique ces gravures soient citées dans la littérature.[875] Tobias Stimmer a ainsi réalisé les illustrations de plusieurs ouvrages portant sur les *Figures bibliques*, qui s'inscrivent dans les productions en vogue en ce milieu du XVI[e] siècle : le *Flavius Josèphe* (1574 chez Theodosius Rihel à Strasbourg), les *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien* (1576 chez Thomas Gwarin à Bâle), et la *Biblia Sacra Veteris Et Novi Testamenti* (1578 chez Thomas Gwarin à Bâle). La présente étude s'intéresse plus particulièrement à certaines gravures du *Flavius Josèphe*, portant sur les scènes de « meurtre, combat et bataille » illustrant cet ouvrage et s'inscrivant en parallèle des gravures de Tobias Stimmer dans les *Neue künstliche Figuren*. L'étude de l'ensemble des illustrations des *Neue künstliche Figuren* fait l'objet d'une thèse en Histoire de l'Art auprès de l'Université de Strasbourg, thèse qui sera finalisée durant l'année en cours. Cet article s'inscrit dans une démarche d'Histoire de l'Art, et ne constitue pas une étude de l'œuvre littéraire de *Flavius Josèphe.* Il est possible de se reporter aux écrits de Henry St. John Thackeray[876] et d'Etienne Nodet[877], qui portent sur les textes de l'ouvrage.

Tobias Stimmer est né à Schaffhouse, dans le nord de la Suisse, le 17 avril 1539, fils aîné d'une fratrie de onze enfants, dont quatre artistes. Le père, maître d'école, était logé dans l'ancien couvent sécularisé accueillant l'école (*Allerheiligen*, actuel musée de la ville). Peu de renseignements permettent de définir la formation de Tobias : hypothèse d'une formation auprès d'un maître local, formation à Zürich ou à Constance[878] ? Dès 1564, il exécute des portraits pour des commanditaires de la bourgeoisie : portrait de Conrad Gessner (Musée *Allerheiligen* de Schaffhouse), de Jacob Schwytzer et de sa femme Elisabeth Lochmann (*Kunstmuseum* de Bâle). Suivent de nombreux portraits de familles de Zürich, Saint-Gall et Schaffhouse. Il décore une horloge astronomique pour l'horloger Joachim Habrecht (le père des horlogers qui construiront l'horloge de la cathédrale de Strasbourg). Il réalise des blasons, propose des dessins pour des vitraux (*Scheibenrisse*) et des gravures d'objets d'art. Il exécute les portraits de la famille Peyer de Schaffhouse et du bürgermeister Andreas Mörlin de St

[875] Parmi les citations : - Elsa KAMMERER, *Entre récréation des âmes et récréation des yeux*, in « HAL.archives ouvertes », 2012, - François BOESPFLUG, *Dieu et ses images*, Montrouge, 2011, - Max ENGAMMARE, *op. cit.*

[876] Henry St. John THACKERAY, *Flavius Josephe, l'homme et l'historien*, trad. Etienne NODET, Paris, Cerf, 2000.

[877] Etienne Nodet, Introduction et traduction des *Antiquités Juives* de Flavius-Josèphe (livres I à III, texte grec), Paris (Cerf), 1990, *Le Pentateuque de Flavius-Josèphe*, Paris (Cerf), 1996, *Textes et sommaires des « Antiquités » de Josèphe*, Leuven-Paris (Peeters), 2017.

[878] Johan-Caspar FÜSSLIN, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, p. 46: "Die Jahren seiner Jugend sind dunkel: man hat sich nicht die gerinste Mühe gegeben, die Geschichte eines Mannes zu beschreiben, der so weit über viele andre erhaben war, denen tausend Lobsprüche zu Theil worden."

Gallen, produisant également des séries de dessins dans son atelier de Schaffhouse. Il peint des façades de maisons (en fresque ou en décor peint à sec), en Suisse, à Strasbourg et à Nuremberg[879]. A partir de 1568, Tobias Stimmer consacre une part importante de son activité à l'imprimerie, et produit des portraits destinés à illustrer des livres[880]. En 1569, il se rend à Côme, dans le nord de l'Italie, à la demande de l'éditeur bâlois Pietro Perna, pour y relever en dessins les portraits de la galerie de l'évêque historien Paolo Giovio, en vue d'une édition de biographies d'hommes célèbres[881].

Tobias Stimmer arrive à Strasbourg au printemps (ou début de l'été) de l'année 1570, à l'invitation de Bernhart Jobin, à la suite de contacts noués précédemment. Il devient, le 4 août, le parrain du fils aîné de Bernhard Jobin, dénommé Tobias, d'après le registre de baptême de l'église St Thomas. La femme de Jobin est la sœur de l'écrivain protestant Johann Fischart. Jobin, beau-frère de Fischart, exerce comme éditeur, imprimeur, correcteur et rédacteur. Ainsi naît la collaboration entre Jobin, Fischart et Stimmer pour une production de livres et de feuilles volantes, dont des gravures ou caricatures antipapistes (*Fig. 2)*.[882] La même année, il produit les dessins pour l'ouvrage consacré à l'escrime, le *Fechtbuch*[883] de Joachim Meyer, maître d'armes à Strasbourg (*Fig. 3).*[884]

En 1571, il est chargé de décorer l'armoire de la nouvelle horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, conçue par le mathématicien Konrad Dasypodius et construite par les frères Habrecht, originaires de Schaffhouse. Suivent de nombreuses collaborations, surtout sous forme de bois gravés (*xylogravure*), avec des éditeurs à Strasbourg (Bernard Jobin, Thiebold Berger, Bâle (Thomas Gwarin, Pietro Perna) et Paris (Abel l'Angelier). C'est en 1576 que paraissent à Bâle, chez Thomas Gwarin (ou Guarin) les *Neue künstliche Figuren Biblischer*

[879] Une seule façade subsiste, restaurée dans son état d'origine : la maison *Zum Ritter* à Schaffhouse.
[880] De nombreux portraits gravés sont conservés à la BNUS.
[881] Cet ouvrage (en deux volumes), intitulé *Elogia Virorum illustrium*, a paru à Bâle en 1575, publié par Perna, avec les illustrations de Tobias Stimmer (format 36,7 x 24,4 x 4,5 cm).
[882] *Gorgoneum caput*, gravure sur bois, 1571, version de la Zentralbibliothek de Zürich.
[883] CHAIX, Gérald, *Le monde de l'imprimé*, p. 285 : *Dès le début du XVI^e siècle, l'imprimé est mis au service de l'escrime (épée, sabre, dague, poignard). Les ouvrages s'adressent à un public de jeunes nobles qui peuvent compléter les exercices qu'ils pratiquent par ailleurs grâce à cette manière plus théorique (texte) mais aussi plus démonstrative (image). Ils préservent ainsi les valeurs nobiliaires tout en adoptant les possibilités nouvelles offertes par les cultures de l'écrit et de l'image. L'image offre en effet la possibilité de se focaliser sur un geste précis - une sorte « d'arrêt sur image » - et le cas échéant de le décomposer, réunissant ainsi cinétique et dynamisme, simplification et clarté… Plus répandu, en tout cas dans le monde germanique, est l'ouvrage dû au maître d'armes strasbourgeois Joachim Meyer, « Fechtbuch », publié dans la ville alsacienne en 1570, et réédité ultérieurement à Augsbourg (1600) et à Ulm (non daté). Il est orné de 61 gravures du dessinateur, peintre et graveur Tobias Stimmer.*
[884] Le *Fechtbuch* de Joachim Meyer, illustré par Tobias Stimmer, a fait l'objet d'un colloque à l'Université de Strasbourg, laboratoire ARCHE, les 21 et 22 février 2020.

Historien, production commune entre Stimmer pour les illustrations et Fischart pour les textes, souvent dénommée *Stimmer's Bibel*, ou *la Bible en images de Stimmer*. En 1576, le Margrave Philipp II de Baden-Baden lui confie la réalisation des peintures murales de la salle des fêtes du *Neues Schloss* de Baden-Baden[885]. Il décède brutalement à Strasbourg, le 14 janvier 1584, à l'âge de 45 ans.

2. Le *Flavius Josèphe* illustré par Tobias Stimmer

Flavius Josèphe, référence à travers les âges

Répondant à une demande du public et parallèlement à la diffusion des versions imprimées de la Bible, les éditeurs ont multiplié les versions illustrées des œuvres de Flavius Josèphe. Ses écrits ne sont pas mentionnés dans la Bible, puisqu'il est postérieur à la naissance du Christ. Titus Flavius Josèphe, Joseph fils de Matthias, est un historien romain, d'origine juive, né en 37 ou 38 ap. JC, mort à Rome vers 100. Il a participé aux événements de la grande révolte judéenne en 66, et s'est mis au service des Romains lors du siège de Jérusalem en 70. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages portant sur l'histoire du peuple juif[886], s'inspirant essentiellement des écrits bibliques, mais aussi des traditions araméennes et grecques. La tradition chrétienne a transmis l'œuvre de Flavius Josèphe, la considérant longtemps comme un complément de la Bible. La majorité de ses œuvres a pu être conservée, et leur diffusion s'inscrivait dans le cadre d'une culture humaniste.

Ses principaux ouvrages, les *Antiquités Judaïques* et *La Guerre des Juifs contre les Romains*, ont été illustrés par Tobias Stimmer pour l'imprimeur bâlois Theodosius Rihel, la première édition datant de1574[887]. Cette version était recherchée par les collectionneurs : le testament de Rembrandt fait mention d'un exemplaire de l'édition du *Flavius Josèphe* illustré par Tobias Stimmer.

« En 1574, Theodosius Rihel publia une nouvelle version plus complète de l'œuvre de Josèphe, traduite par Conrad Lautenbach, pasteur de Hunawihr. Ce livre comprenait l'histoire des Juifs, la guerre juive et la destruction de Jérusalem, la défense contre Apion et le Livre des Macchabées. Lautenbach traduisit également la version ultérieure de la guerre juive qui était attribuée à Hégésippe comme autre auteur. Il y avait en tout quatorze éditions de ces traductions de Lautenbach. La plupart d'entre elles étaient

[885] Détruit en 1689, par incendie, lors du sac par les troupes françaises.
[886] Henry St. John THACKERAY, *Flavius Josephe…, op. cit.*, p. 32 : "Les *Antiquités* étaient destinées à montrer la grandeur de la nation juive au monde gréco-romain en exposant l'ancienneté et la gloire de son histoire ».
[887] Le *Flavius Josèphe* a paru en 1574, les *Neue künstliche Figuren* en 1576, et la *Biblia Sacra* en 1578.

abondamment illustrées : l'édition complète fut faite par Tobias Stimmer. Ces traductions reflètent la fascination exercée par l'histoire du peuple juif. »[888].

Les textes de Flavius Josèphe ont fait l'objet de nombreuses études jusqu'au XXI[e] siècle, dont les plus récentes sont dues à Henry St. John Thackeray (savant anglais, décédé en 1930) ou à Etienne Nodet (dominicain, professeur à l'Ecole biblique de Jérusalem). Ce dernier, dans l'introduction des *Antiquités Juives* relève la place de ces écrits dans la culture chrétienne[889] :

« Côté chrétien, depuis l'apparition de l'imprimerie et de traductions en langues vernaculaires qui suivirent rapidement, les Antiquités ont retrouvé le rôle de source biblique et historique pour grand public qu'elles avaient dans la chrétienté antique, grecque, puis latine à partir d'une traduction de Cassiodore au VI[e] siècle ».

Cet engouement pour la littérature de *Flavius Josèphe* se retrouve également outre-Manche jusqu'au XVIII[e] siècle : « Dans mon pays, il fut un temps où dans presque chaque demeure on pouvait trouver deux livres, la Bible et les œuvres de Josèphe ».[890] Un *Dictionnaire abrégé* a paru à Paris en 1766, en vue d'aider à la compréhension de l'ouvrage.[891]

La Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg (BNUS) possède plusieurs exemplaires des différentes éditions de cet ouvrage. La consultation de l'exemplaire de l'édition de 1603 (référence BNUS R10.806) a permis d'établir un inventaire des gravures de Stimmer illustrant le texte en allemand de cette édition. Cet ouvrage contient 80 gravures, dont 8 reprises : il s'agit de gravures figurant deux ou trois fois pour illustrer un épisode différent par une scène de bataille (l'édition de 1578, référence BNUS R.306, présente 108 gravures, souvent répétées). Les scènes illustrées dans les *Neue künstliche Figuren* (169 gravures) ne se retrouvent pas toutes dans la version consultée de 1603 du *Flavius Josèphe* (80 gravures insérées dans le texte) : 45 gravures illustrent les mêmes épisodes dans les deux ouvrages, alors que les épisodes de 21 gravures du *Flavius Josèphe* ne figurent pas dans les *Neue künstliche Figuren*. Le *Flavius Josèphe* présente également 18 gravures dont l'épisode n'est pas identifiable, soit des représentations de paysages, ou des vues de batailles ou d'assauts non légendées. La

[888] Hans GUGGISBERG, « Zur Basler Buchproduktion in konfessionellen Zeitaltern – illustrierte Bücher », in *Tobias Stimmer, catalogue Bâle*, 1984, p. 178: *Theodosius Rihel machte kein geringeres Geschäft mit der Herausgabe der Jüdischen Geschichte des Flavius Josephus als mit Titus Livius. 14 Ausgaben mit den Holzschnitten Stimmers sind bekannt, die in den Jahren 1574, 1575, 1578, 1581, 1590, 1592, 1597, 1601, 1603, 1609, 1611, 1612, 1617 und 1630 erschienen sind.*

[889] Etienne NODET, *Les Antiquités Juives*, Paris, Cerf, 1990, introduction, p. X.

[890] Henry St. John THACKERAY, *Flavius Josephe…, op. cit*, p. 2.

[891] *Dictionnaire abrégé de la Bible, pour la connaissance des tableaux historiques tirés de la Bible même, et de Flavius Josephe*, Paris, D. de Boubers, 1766.

composition des épisodes communs aux deux ouvrages n'est jamais totalement identique : certaines compositions sont inversées, le personnage de droite passe à gauche, ou celui vu de dos devient visible de face (la tentation d'Adam, le combat entre David et Goliath). Les décors sont simplifiés (mort de Sisera), ou bien enrichis ; les formes générales des éléments représentés différent (la tour de Babel) ; la tonalité générale se resserre (l'onction de Saül). Le format est également déterminant, notamment quant à la précision du trait et des détails : les illustrations du *Flavius Josèphe* mesurent 15 cm en largeur sur 11 cm en hauteur, alors que celles des *Neue künstliche Figuren* se limitent à 8,3 cm sur 6 cm (sans l'encadrement).

D'inspiration identique, illustrant la destinée du peuple juif, les gravures exécutées par Tobias Stimmer s'inscrivent dans la progression stylistique de son œuvre, par un passage d'images plus imprégnées par la violence dans le *Flavius Josèphe* à une forme moins marquée dans les *Neue künstliche Figuren*, notamment en raison de leur taille réduite.

Meurtre, combat et bataille : sources d'inspiration inépuisable

Les scènes de violence, de meurtre, de combat ou de bataille représentent l'un des thèmes fort en vogue dans les représentations artistiques à la Renaissance, et les récits bibliques en constituent une source d'inspiration inépuisable pour les artistes. Le *Flavius Josèphe* n'échappe pas à l'inspiration de Tobias Stimmer, qui intègre ces scènes dans les illustrations du texte ancien. Parmi les 80 illustrations de l'ouvrage qui a été consulté, les scènes de meurtre, de combat et de bataille représentent 16 illustrations (pour s'inscrire dans la comparaison avec *l'Ancien Testament* et les *Neue künstliche Figuren*, l'énumération des épisodes suit celui de l'Ancien Testament[892], et n'intègre pas les 6 scènes « violentes » de la fin des *Antiquités Juives*). Quatre illustrations de batailles sont reprises en *réemploi*[893].

Les scènes retenues peuvent être classées selon la typologie suivante (les numéros de page renvoient à l'exemplaire de 1603 de la BNUS) :

- Scènes de meurtre : 4 illustrations
- Scènes de combat : 2 illustrations
- Scènes de batailles : 10 illustrations.

[892] Les textes cités ci-après renvoient aux Livres de la Bible.

[893] Pour l'usage du réemploi des gravures, voir Cécile DUPEUX, *L'imaginaire strasbourgeois. La gravure dans l'édition strasbourgeoise. 1470-1520*, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 1989.

Dans cette présentation, le terme *combat* est utilisé dans le sens d'un affrontement entre deux combattants, ou d'un combattant contre un groupe, différent de la *bataille*, qui oppose des armées entières.

3. Des thématiques récurrentes dans l'histoire du peuple hébreu

Scènes de *meurtre* :

Les deux premiers humains, Adam et Eve, ont été chassés du Paradis. Leurs deux fils, Caïn et Abel, constituent l'illustration du premier meurtre de l'humanité[894]. Au *péché originel* succède le *meurtre originel*. Abel tué par Caïn représente la première mort violente du déroulement de l'histoire biblique (page 7). Les deux frères offrent chacun un sacrifice à Dieu, représenté par les produits de son travail, l'un berger, l'autre cultivateur. L'holocauste (sacrifice par le feu) d'un agneau par Abel est accepté par Dieu : sa fumée monte vers le ciel, alors que la fumée du sacrifice de Caïn ne parvient pas à s'élever. Dépité par le refus de son sacrifice, Caïn se jette sur son frère et le tue. Abel gît au sol, bras légèrement écartés, la tête sur le côté. Il remplit horizontalement le premier plan de l'image, dans une position de raccourci en oblique. Caïn se tient au-dessus de son frère, prêt à enjamber le corps au sol. Il a frappé, et relève sa massue au-dessus de sa tête pour prendre de l'élan et frapper encore. La même composition, inversée, est reprise pour cette scène dans les *Neue künstliche Figuren*.

La mort de Sisera, le général ennemi (page 124), représente une mise à mort atroce, qui met en scène une femme volontaire, prête à accomplir un acte héroïque pour assurer la déroute de l'adversaire (*Fig.* 4 et 5)[895]. Yaël occupe tout l'espace de la partie droite de l'image : femme décidée, elle est à genoux derrière Sisera. Vêtue d'une ample robe, au décolleté avantageux, elle tient dans la main droite le marteau dont elle s'est servie pour tuer le général ennemi. Sa main gauche repliée sur sa hanche, elle exprime la satisfaction d'avoir accompli sa mission. Sisera gît, les membres agités dans les affres de la mort. Sa tête est appuyée au sol, et le pieu planté dans sa tempe lui traverse le crâne et le cloue au sol. La couverture étalée sous lui à ses pieds forme de nombreux plis et des zones d'ombre par le jeu des tailles, indiquant l'origine de la lumière provenant de l'extérieur (procédé caractéristique de Stimmer).

[894] Genèse, **4**, 1-12.
[895] Livre des Juges, **4**, 1-21.

Scène cruelle que celle de la mise à mort d'Absalon dans sa fuite (page 196), poursuivi par Joab[896]. Dans sa course folle pour échapper à l'armée de David, la longue chevelure d'Absalon reste accrochée dans les branches d'un arbre. L'arbre tortueux, chêne ou térébinthe, étale ses branches qui accrochent la chevelure d'Absalon. Le cheval s'est enfui, et l'homme reste suspendu dans l'arbre ; il se débat et agite ses jambes dans le vide, écartant les bras comme s'il tentait de repousser la lance de Joab, qui est emporté par l'élan de son cheval. Joab est représenté à l'instant précis où sa lance touche Absalon et le transperce. La même composition, inversée, est reprise pour cette scène dans les *Neue künstliche Figuren*, tout en conservant l'arbre au centre, qui forme l'axe vertical central de l'image.

Précipitée dans le vide par deux eunuques de sa suite sur ordre de Jéhu (page 263), Jézabel, l'ancienne reine s'écrase au sol (*Fig.* 6 et 7)[897]. Elle a été défénestrée du haut des murs de son palais, dont l'imposante structure architectonique constitue le décor de la scène. Elle est piétinée par les sabots des chevaux, avant que son corps écrasé au sol soit dévoré par les chiens, par les chiens de sang, ceux qui suivent, à l'odeur du sang, le gibier blessé. Les chiens n'en laisseront que la tête et les mains, qui seront enterrés sur ordre de Jéhu. Cet épisode illustre la punition infligée à celui qui tente d'imposer d'autres idoles au peuple juif.

Scènes de *combat* :

Le combat le plus célèbre de l'histoire biblique (*Fig. 8* et 9), et dont le vainqueur deviendra un thème essentiel dans les modèles artistiques, est le combat entre le jeune David et le géant philistin Goliath (page 158)[898]. Le jeune et frêle David semble esquisser un pas de danse, en appui sur sa jambe droite. Sa jambe gauche levée indique le déroulé de sa course. Il fait tournoyer, au-dessus de sa tête, la fronde qui contient encore la pierre destinée à son ennemi. Vêtu d'une tunique, portant son sac en bandoulière, ce n'est pas un soldat expert au combat. Pourtant, son allure indique la détermination du personnage. La pierre va être lancée, et c'est de ce geste que dépendra l'issue du combat, mais aussi le sort d'Israël. La composition générale est identique entre les gravures du *Flavius Josephe* et les *Neue künstliche Figuren* : les deux combattants occupent le centre de l'image, cependant, dans le *Flavius Josephe*, les positions des deux personnages sont inversées, Goliath représenté de face, et David de dos.

[896] Livre II Samuel, **18**, 9-15.
[897] Livre II Rois, **9**, 30-37.
[898] Livre I Samuel, **17**, 40-51.

C'est un combat bien mystérieux que celui de l'ange exterminateur (page 282), qui, seul contre l'armée assyrienne, extermine en une nuit deux cent mille soldats (*Fig.* 10 et 11)[899]. Dans un paysage de mort et de désolation, un entassement de cadavres occupe la partie inférieure de l'image. Les soldats gisent dans un enchevêtrement de corps. Les postures des soldats morts les présentent tombés les uns sur les autres sous les coups mortels de l'ange exterminateur. L'ange se déplace au sommet de la scène, ailes déployées et corps allongé le long du cadre supérieur. Il tient dans sa main droite le glaive du châtiment divin. L'épisode de l'extermination de l'armée assyrienne se déroule de nuit, et le caractère funeste est accentué par le jeu des hachures horizontales assombrissant le ciel.

Scènes de *bataille* :

Les scènes de bataille mettent aux prises des groupes de soldats, des armées de combattants, à pied, à cheval ou installés sur des chars. Il s'agit surtout d'assauts violents, présentant les corps des hommes et des chevaux enchevêtrés, sous la direction de chefs militaires empanachés menant l'assaut, ou installés sur une éminence pour le commandement. Les batailles opposent l'armée des Hébreux à celles de ses voisins ou des envahisseurs, particulièrement les Madianites, les Philistins, les Assyriens.

La première illustration de cette série présente la bataille des Hébreux contre Amaleq (page 65). Le peuple hébreu est sorti d'Egypte et rencontre l'armée des Amalécites[900]. Moïse implore Dieu, les bras levés, soutenu par Aaron et Hur. A l'avant de l'image, un enchevêtrement de corps au sol, soldats casqués, chevaux couchés, puis le choc des cavaliers aux chevaux cabrés, expriment l'intensité de la bataille. Le vacarme des armes entrechoquées, les cris des hommes et des bêtes, sont manifestés par l'agitation rendue à travers le fouillis et le mélange des combattants. Dans un déchaînement de violence, la bataille s'étend de l'avant-plan à l'arrière-plan de l'image, dans une profusion de chevaux, de cavaliers et d'armes. Moïse, chargé de la protection de son peuple, est entouré de son frère Aaron et de son beau-frère Hur, qui le soutiennent et l'aident à maintenir les bras levés malgré la fatigue. Tous trois apparaissent visuellement sur une hauteur, dominant la scène du champ de bataille située en contrebas à gauche. Placés en avant dans la composition, ils constituent l'élément essentiel de l'*historia*,

[899] Livre II Rois, **19**, 32-38.
[900] Exode, **17**, 8-13.

assurant le lien avec l'intervention divine. Cette première scène de bataille figure ainsi tel un modèle des scènes de batailles qui suivront le récit du peuple hébreu.

La prise de la ville (p. 110) ne constitue qu'une partie de la bataille de Jéricho, puisque la gravure présente l'attaque des soldats hébreux lors de l'effondrement des murailles de Jéricho[901]. Tous les éléments visuels d'une armée sont présents, hommes en armes montant à l'assaut de la ville. Les premiers soldats hébreux investissent la ville : ils pénètrent sous un porche, une porte de la ville, percée dans la muraille. Les soldats armés, casqués et portant des boucliers, se précipitent vers cette ouverture, dans un mouvement qui leur confère l'illusion du mouvement. Josué, le chef du peuple, contemple le flot des soldats prenant d'assaut la ville, les encourageant par son attitude triomphale.

Parmi les scènes non reprises dans les *Neue künstliche Figuren* figure la bataille que livre Josué aux rois cananéens (p. 113). C'est ici une scène d'affrontements, alors que la version des *Figures Bibliques* présente la suite de l'épisode, la mise à mort des rois cananéens, exécutés par pendaison sur ordre de Josué[902]. Cette scène montre des cavaliers s'affrontant, des chevaux cabrés ou couchés au sol, dans une composition vaste de tumulte au centre de la bataille. L'horizon, très rapproché, laisse apparaître les chars et les cavaliers s'engageant dans l'affrontement.

Autre bataille qui n'a pas été reprise dans les *Neue künstliche Figuren*, celle des Israélites contre les Benjaminites, des Bédouins semi-sédentaires (p. 120) : la gravure présente des cavaliers, des chevaux, le choc des armes de trait, javelots et flèches. La bataille se prolonge à l'arrière-plan, à gauche, et sur la falaise située à droite de l'image.

L'illustration de l'épisode de Gédéon dans les *Neue künstliche Figuren* condense trois épisodes de la vie de Gédéon, et représente leur succession chronologique par leur juxtaposition spatiale : au centre, le miracle de la toison, à droite en plan médian, le tri des 300 combattants, et enfin en arrière-plan, en hauteur, la victoire de Gédéon sur les Madianites[903]. C'est cette troisième scène qui illustre le texte (p. 127) de *Flavius Josephe* : les 300 soldats d'Israël sonnent de la trompe, et portant leur cruche dissimulant les torches, envahissent le camp des Madianites. La bataille fait rage, les hommes gisent au sol, des survivants s'enfuient sur leur dromadaire.

[901] Livre de Josué, **6**, 12-21.
[902] Livre de Josué, **10**, 16-27.
[903] Livre des Juges, **6**, 36-40, **7**, 5-23.

Deux scènes de batailles suivent (p. 232 et p. 234), épisodes non-identifiés. La première présente le siège d'une ville, où s'entrechoquent des combattants, dans le fracas des affrontements et les jets de flèches des archers. La seconde présente des chevaux, montés par leurs cavaliers, dans le choc provoqué par l'assaut des montures. Cette illusion de mouvement, qui constitue une des caractéristiques des gravures de Stimmer[904], rappelle d'autres scènes de bataille, notamment de Paolo Uccello[905]. Des soldats, représentés en taille réduite, presque « miniatures », marquant l'éloignement, évoluent en arrière-plan sur un rocher en hauteur.

La mise à mort d'Achab (p. 249) se déroule durant la bataille : sur l'image, Achab est tombé à terre et reçoit un coup de lance d'un soldat ennemi[906]. La scène de la bataille qui se poursuit présente les corps de soldats emmêlés, un enchevêtrement d'hommes et de chevaux, de chars renversés, de boucliers au sol. « Achab, roi d'Israël, périt, en -853, devant Ramoth de Gallad, ville dont le roi araméen de Damas refusait la restitution à Israël, malgré le traité conclu après la bataille d'Apheq (Samarie). Il tente d'échapper au destin de la prophétie de Michée en se déguisant en simple guerrier lors du combat ».[907]

La fin du siège de Samarie[908] (p. 259) est marquée par l'épisode du soldat piétiné au sol, dans le désordre d'une bataille et de la fin du siège de la ville.[909] Au centre de la gravure, un cavalier, monté sur son cheval, occupe la hauteur de l'image, peut-être le roi qui passe sous la porte de la ville, percée dans une haute tour. A droite, avance un berger suivi de son troupeau de brebis. A gauche, le soldat piétiné gît au sol. Cette scène de fin de siège d'une ville est reprise pour illustrer l'épisode du siège de Jérusalem par les Assyriens (p. 277).

Les écrits de Flavius Josèphe se terminent sur la fin de Jérusalem : la ville est prise et détruite par les Romains (en 70 ap. JC), les combattants sont tués et le reste des habitants emmenés en esclavage ; le Temple est détruit. Deux images illustrent la fin de Jérusalem (*Fig.* 12 et 13),

[904] Les plus beaux exemples de cette illusion du mouvement se trouvent dans les gravures du *Fechtbuch* de Joachim Meyer (livre d'escrime) illustré par Tobias Stimmer en 1570, dans lequel il représente, en gravures pleines de réalisme et de vivacité, les principaux mouvements des escrimeurs. Un exemplaire de cet ouvrage est visible à la Bibliothèque humaniste de Sélestat.

[905] Paolo UCCELO, *La bataille de San Romano*, 3 panneaux, conservés respectivement à Florence, Galerie des Offices, à Londres, National Gallery, et à Paris, Musée du Louvre (1455 à 1460).

[906] Livre I Rois, **22**, 39-37.

[907] André-Marie GERARD, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 21.

[908] Livre II Rois, **7**, 17-20.

[909] André-Marie GERARD, *Dictionnaire…, op. cit.*, p.317 : « Le prophète annonce le retour de l'abondance. Un écuyer du roi en doute ; il sera, le lendemain, piétiné par la foule qui s'élancera au pillage du camp araméen abandonné avec des vivres à profusion. Les assiégeants ont fui, terrorisés par le tumulte d'une grande armée. »

présentant la scène confuse de l'exécution des rebelles, et la destruction du Temple, surmontée par l'image des armées célestes, rappel de l'eschatologie de l'Apocalypse.

Par l'exécution de ces illustrations portant sur des sujets violents et morbides, Stimmer a choisi de s'inscrire dans les goûts et demandes de ses contemporains. La lecture des textes du *Flavius Josèphe*, accompagnée des gravures de Stimmer, amène le lecteur à sublimer la violence décrite à travers l'activité morale de l'étude du texte et de la contemplation des images.

Stimmer, reflet de son époque

Tobias Stimmer s'inscrit profondément dans les courants religieux de son époque, et peut être considéré comme un brillant représentant d'un Maniérisme original, fidèle à ses origines et ouvert à la culture de son époque et des territoires du Rhin supérieur[910].

Le développement de l'imprimerie, lié à l'émergence de la Réforme, amena les imprimeurs du XVI[e] siècle à multiplier les éditions des textes bibliques, et ce faisant, les gravures permettant d'illustrer ces textes. Le *Flavius-Josephe* n'échappa pas à cette règle, et bénéficia des images produites par les artistes, notamment, dans le cas présent, par Tobias Stimmer. C'est toutefois Albrecht Dürer[911] qui fut incontestablement l'un des artistes les plus influents de ce mouvement, suivi de Martin Schoengauer, dont bon nombre de gravures ont pu être connues ultérieurement de Tobias Stimmer et de ses contemporains[912]. De nombreux artistes de l'époque se sont également engagés dans la voie de l'illustration des récits bibliques, répondant ainsi à la

[910] Jan BIALOSTOCKI, Style et iconographie, Paris, Gérard Montfort, 1996, p. 36 : *Le Maniérisme se développa en Europe septentrionale souvent de façon parallèle à l'art de la Renaissance. De nouvelles formes et de nouvelles conceptions en matière architecturale commencèrent à se fixer profondément dans les pays de tradition gothique. La problématique du style artistique du XVIe siècle en Europe s'en trouve, par conséquent, extraordinairement compliquée. Dans certains cas, l'évolution de l'art, qui se faisait de manière naturellement indépendante, a subi une rupture artificielle, et de nouvelles tendances ont vu le jour. L'influence exercée, en France, par les artistes italiens travaillant à la cour de Fontainebleau, et les répercussions, à certains égards identiques, du mécénat royal et aristocratique sur l'art de l'Angleterre et de l'Espagne permirent l'introduction d'éléments étrangers dans l'art florissant de l'Europe septentrionale du XVe siècle. Si toutefois ces éléments l'emportaient sur l'art national par la maîtrise technique, la perfection de l'exécution, ils représentaient, dans leurs caractéristiques, des différences tout-à-fait essentielles.*

[911] Voir Erwin PANOFSKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987.

[912] Roger LEHNI, « Le rayonnement de l'art de Dürer en Alsace », in Hommage à Dürer, actes du colloque de Strasbourg (nov. 1971), Strasbourg, Istra, 1972, p. 72 : *Il existe aussi des œuvres qui semblent avoir envers Dürer une dette qu'elles n'avouent pas très franchement. Certaines estampes ont sans doute exercé une influence diffuse dans la mesure où il était difficile à l'artiste qui abordait un sujet de se défaire de l'empreinte laissée dans son esprit par la représentation exemplaire qu'elles proposaient du même sujet. A moins qu'il ne s'agisse de variations conscientes sur un thème fourni par Dürer. Ainsi, le souvenir de la gravure Adam et Eve semble s'être imposé à Baldung, pour un dessin de 1510 (Hamburg, Kunsthalle), au Maître H.L., vers 1520, pour son groupe sculpté (Musée de Fribourg-en-Brisgau), et à Tobias Stimmer, pour un dessin de 1576 (Bâle, Cab. Est.).*

demande des imprimeurs.[913] Les influences se succédant aux influences, la diffusion et la connaissance des *estampes* des uns par les autres ont amené à une production d'images gravées représentatives de ce *Maniérisme* de la sphère rhénane. Dans une continuité certaine de Dürer et de Schoengauer, Tobias Stimmer s'inscrit dans une riche lignée d'artistes issus de cet espace rhénan, parmi lesquels on peut relever Jost Amman, Hans Asper, Urs Graf, Daniel Lindtmayer, originaires de Suisse, les allemands Heinrich Vogtherr, Sigmund Feyerabend ou les alsaciens (ou établis) Hans Weiditz, Wendel Dietterlen ou Hans Bock. Ces artistes ont voyagé, pour la plupart, dans un monde d'échanges culturels, s'installant dans des villes au rayonnement lié au développement de l'imprimerie et à la présence de commanditaires, Strasbourg, Bâle, Zürich, Heidelberg ou Frankfort.

[913] Sylvia BROCKSTIEGER, *Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2018, p. 106: *Die Druckerverleger erkannten bald, dass es auf der Grundlage dieser eingeführten Gepflogenheiten – einerseits den Bibeltext publikumsgerecht zu transformieren, anderseits ihn über Bilder anzureichern – auf Bedarf an illustrierten Teilbibeln bzw. Kommentierten « biblischen Bilderbüchern » geben musste, die mit lateinischen, deutschen oder zweigesprachigen Texten versehen wurden. Am Anfang dieser literarischen Mode standen Hans Sebald Behams überaus erfolgreiche Frankfurter "Biblicae Historiae […] Biblische Historien" (1533) sowie Hans Holbeins d.J. Lyoner "Historiarum veteris Instrumenti Icones" (1538), wobei sich Stimmer wahrscheinlich massgeblich an Holbeins "Icones" orientierte. Es folgten die bedeutsamen Arbeiten aus dem Umkreis des Frankfurten Druckverlegers Sigmund Freyerabend: Virgil Solis' noch stark an Dürer angelehnte "Biblische Figuren dess Alten vnd Newen Testaments" (1560)* bzw. *"Biblische Figuren dess Alten Testaments" (1562), wenig später dann Johann Bocksbergers und Jost Ammans "Neuwe Biblische Figuren dess Alten und Neuwen Testament" (1564) sowie Ammans "Neuwe Biblische Figuren" (1571) und Ammans "Künstlische Vnd Wolgerissene Figuren" (1587). Zudem war im Jahr 1540 in Strassburg selbst, bei Wendelin Rihel die sogenannte "Leien Bibel" mit Holschnitten von Hans Baldung Grien erschienen.*

Résumé

Ouvrage paru en 1576 à Bâle, les *« Neue künstliche Figuren Biblischer Historien »* inscrivent leur auteur, Tobias Stimmer (1539-1584) dans la lignée des « Figures Bibliques », genre littéraire qui s'est développé dès la diffusion de l'imprimerie et accentué sous l'influence de la Réforme. Originaire de Schaffhouse, peintre de portraits en Suisse, Tobias Stimmer est connu à Strasbourg par la réalisation de décor peint de l'horloge astronomique de la cathédrale, ainsi que par de nombreuses illustrations de livres. Son œuvre est révélatrice du courant maniériste qui s'est propagé depuis l'Italie, devenant une tendance forte dans l'art des pays rhénans.

Chaque page de l'ouvrage présente un épisode de la Bible, en majorité de l'Ancien Testament (136 illustrations sur 170) et de l'Apocalypse, sous la forme des livres d'emblèmes : le titre et l'épigramme encadrent l'image illustrant la scène, à l'intérieur d'un cadre richement décoré. Les textes, en allemand ancien, sont de Johann Fischart, ami de l'artiste. L'analyse des *Figures* révèle à la fois la parfaite connaissance de l'Histoire Sainte par l'artiste, ainsi que les caractéristiques du traitement esthétique de Stimmer, qui portent sur la lumière, l'illusion du mouvement et la succession de plans et du décor. Les comparaisons iconographiques permettent de situer l'œuvre de Stimmer dans sa cohérence avec les tendances esthétiques de son époque.

Résumé en anglais

Published in 1576 in Basel, the *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien* place their author, Tobias Stimmer (1539-1584), in the tradition of the "Biblical Figures", a literary genre developed as soon as printing became widespread and accentuated under the influence of the Reformation. Originally from Schaffhausen, Tobias Stimmer was a portrait painter in Switzerland and is known in Strasbourg for the painted decoration of the astronomical clock in the cathedral, as well as for his numerous book illustrations. His work is indicative of the Mannerist movement that spread from Italy and became a strong trend in the art of the Rhineland countries.

Each page of the book presents an episode from the Bible, mostly from the Old Testament (136 illustrations out of 170) and the Apocalypse, in the form of the emblem books: the title and the epigram frame the image illustrating the scene, within a richly decorated frame. The texts, in old German, are by Johann Fischart, a friend of the artist. An analysis of the figures reveals both the artist's perfect knowledge of the Holy Story and the characteristics of Stimmer's aesthetic treatment, which focus on light, the illusion of movement and the succession of planes and decor.

Mots clés : Réforme - Bible - Maniérisme - gravure