

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 57 (2006)

Heft: 1: Anfänge der Buchillustration = Les débuts du livre illustré = Gli inizi del libro illustrato

Artikel: Notes sur l'imprimerie et l'illustration dans le Rhin-Supérieur dans la première moitié du XVIe siècle

Autor: Muller, Frank

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394325>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 24.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Notes sur l'imprimerie et l'illustration dans le Rhin-Supérieur dans la première moitié du XVI^e siècle

Si l'intense circulation des artistes tels qu'Urs Graf, Hans Baldung, Hans Holbein le Jeune, Heinrich Vogtherr l'Ancien entre les villes de Bâle, Strasbourg et un peu plus tard Zurich, a entraîné la large diffusion de leurs bois gravés, la Réforme, installée dans ces trois villes, semble avoir encore favorisé ces échanges. Cet article dévoile certains de ces parcours exemplaires dans la région du Rhin-Supérieur.

La notion de Rhin-Supérieur est toujours restée relativement vague du point de vue géographique, d'autant qu'elle n'a jamais défini d'ensemble politique structuré; cela n'empêche pas qu'elle ait été une réalité pendant les siècles durant lesquels cette région a fait partie du Saint-Empire, même si les cantons helvétiques étaient *de facto* indépendants. A partir de la fin du XVII^e siècle, après l'annexion de l'Alsace au royaume de France, ces liens se sont distendus, mais ce n'est pas un hasard si de nouvelles tentatives de rapprochement se font jour actuellement. On peut considérer que le Rhin-Supérieur s'étend à peu près du Nord de la Suisse au Palatinat, en passant par l'Alsace et le pays de Bade des deux côtés du fleuve. Notre propos concernera ainsi principalement les deux grands centres éditoriaux de la région, Bâle et Strasbourg, auxquels s'ajoutera un peu plus tard Zurich, pour des raisons qui seront explicitées plus loin; une étude plus approfondie devrait aussi inclure les centres secondaires, Sélestat, Colmar, Fribourg/Brisgau et surtout Haguenau. Sans pouvoir étendre encore cette géographie des relations éditoriales et artistiques, mentionnons également l'importance d'Augsbourg, dont sont issus un certain nombre d'imprimeurs et d'artistes oeuvrant dans le Rhin-Supérieur tels Weiditz ou Vogtherr, dont nous aurons à reparler, qui ont travaillé dans la ville souabe avant d'arriver sur le Rhin¹.

Les liens politiques, religieux et artistiques entre les grandes villes du Rhin-Supérieur

Dès la fin du XV^e siècle, l'imprimerie et l'illustration de livres étaient en plein essor à Bâle et plus encore à Strasbourg, ces deux

villes possédant d'importants foyers artistiques. On peut noter que dans les premières décennies du XVI^e siècle, deux des peintres essentiels des débuts de la Renaissance en Allemagne, Hans Holbein le Jeune et Hans Baldung Grien, ont profondément marqué le paysage artistique du Rhin-Supérieur, dont le territoire peut légitimement, nous le verrons, s'étendre jusqu'à Zurich et à Berne, pour des raisons liées à l'art et à l'imprimerie, mais aussi à la politique et à la religion, surtout à partir du début des années 1520, au moment où les idées de la Réforme émergent dans ces quatre villes. La présence de Hans Herbster, d'ailleurs d'origine strasbourgeoise, d'Urs Graf et de Conrad Schnitt à Bâle, de Hans Wechtlin à Strasbourg, où travaillèrent aussi, à partir du milieu des années vingt, deux grands spécialistes de la gravure, Hans Weiditz et Heinrich Vogtherr l'Ancien, pour ne citer que quelques artistes connus parmi un nombre conséquent d'anonymes, permet d'affirmer que le niveau général était élevé, ce que confirment d'ailleurs les images qui nous sont restées. Il est clair que tous ces artistes suivaient les travaux de leurs pairs et on peut supposer sans grand risque de se tromper qu'ils se sont connus personnellement, malgré les conditions de transport de l'époque, les distances étant peu importantes, et aussi parce qu'une étude un tant soit peu approfondie laisse percevoir une circulation intense, une fluidité concrétisée par le fait que de nombreux imprimeurs et artistes passent d'une ville à l'autre et que les imprimeurs vendent ou prêtent souvent des bois à leurs collègues. De nombreuses copies de tel ou tel bois sont ainsi faites dans la même ville ou dans d'autres. On verra plus loin quelques exemples-phares de ces relations continues.

En outre, le monde des imprimeurs, des correcteurs, des artistes, des graveurs formait un microcosme, accentué encore par l'endogamie qui régnait dans ce milieu, également point de rencontre des humanistes et de ceux qui gravitaient autour d'eux. En particulier pendant la première moitié du siècle, les imprimeries strasbourgeoises et surtout bâloises se distingueront par le nombre et la qualité de leurs éditions de classiques romains et grecs et des Pères de l'Eglise, souvent commentées par des éru-



1 Hans Baldung Grien, Martin Luther devant une niche, 1520, gravure sur bois, 15,4 × 11,6 cm, Universitätsbibliothek, Bâle.

dit. D'autre part, dès 1520, imprimeurs et artistes vont très rapidement adopter les idées nouvelles, pour des raisons qui ont trop souvent été réduites à des intérêts financiers certes manifestes, la réimpression massive des œuvres de Luther, puis l'édition des innombrables pamphlets des «années de tempête» de la Réforme, jusqu'en 1525, ayant été aussi l'occasion d'un formidable «boom» éditorial. Cependant il est aussi évident que ce milieu, qui pourrait être qualifié, de façon anachronique, d'avant-gardiste, était prêt intellectuellement à accueillir avec enthousiasme le nouveau message.

Les liens entre Strasbourg, Bâle et Zurich vont continuer à se renforcer dans les années 1524-1531 pour des raisons où politique et théologie sont étroitement liées. En effet, c'est à cette époque que se met en place une sorte de front commun des réformateurs d'Allemagne du Sud, autour de Zwingli à Zurich, dont deux proches, Leo Jud et Konrad Pellican, sont Alsaciens, et auquel sont étroitement liés les réformateurs de Bâle, Oecolampade, et de Strasbourg, Bucer et Capiton; ce dernier sera d'ailleurs un

peu plus tard le principal inspirateur de la Réforme bernoise. Ces réformes urbaines s'éloignent du modèle luthérien lié aux principautés territoriales et le pacte (le *Burgrecht*) que Strasbourg conclut avec les cantons protestants suisses en 1530 aurait pu être l'amorce d'une «helvétisation»², d'une «républicanisation» de l'empire. Mais la mort de Zwingli en 1531 coïncida avec les débuts du rapprochement de Strasbourg et des villes alliées, notamment Constance, avec les princes protestants, pour des raisons de *Realpolitik*, certes efficace à court terme, et concrétisée par l'entrée d'un certain nombre de villes libres dans la Ligue de Smalcalde, dominée par l'électeur de Saxe, et par sa résultante théologique, la Concorde de Wittenberg, par laquelle Bucer et la plupart des théologiens zwingliens d'Allemagne du Sud se ralliaient à l'ensemble des conceptions luthériennes, au prix de formulations d'ailleurs assez vagues. Toutefois Strasbourg continua ses relations avec Bâle et Zurich, notamment dans le domaine de l'illustration qui nous intéresse ici.



2

Les interactions entre Bâle et Strasbourg

Il existe des rapports évidents entre Bâle et Strasbourg dès les débuts de l'imprimerie: mentionnons simplement le nom de Michael Wenssler, Strasbourgeois qui fut un des premiers imprimeurs bâlois entre 1469 et 1490³. Notons aussi que le *best-seller* de la fin du XV^e siècle, le *Narrenschiff* de Sebastian Brant, humaniste strasbourgeois résidant à Bâle, édité dans cette ville par Bergmann von Olpe, comportait de nombreuses illustrations, dont une partie est de la main du jeune Dürer, et que des copies ou adaptations strasbourgeoises ne se firent pas attendre⁴. Mais c'est surtout après 1500 que ces relations seront intenses, en particulier dans la première moitié du XVI^e siècle: on rappellera d'emblée qu'un des imprimeurs strasbourgeois les plus prolifiques, Johann Knobloch, était originaire de Zofingen, que deux des imprimeurs bâlois étaient alsaciens, Andreas Cratander venant de Strasbourg et Valentin Curio de Haguenau, etc.

Mais dans les quinze premières années du XVI^e siècle, c'est le jeune artiste soleurois Urs Graf, sans doute arrivé à Strasbourg

vers 1502, qui sera en quelque sorte le trait d'union entre Bâle et Strasbourg, où il restera jusqu'en 1515, abstraction faite d'un séjour à Zurich et à Bâle en 1507. C'est dans cette dernière ville qu'il se fixera définitivement. Graf a élaboré de nombreux bois pour les imprimeurs strasbourgeois, dont certains seront copiés plus tard par Baldung ou d'autres. Le premier grand cycle connu est celui de la *Passion du Christ*, exécuté en 1503, qui comporte vingt-cinq grandes gravures, et qui était sans doute une commande de l'imprimeur strasbourgeois Johann Schott, dont les armoiries figurent à côté de celles de la ville dans l'une des images. Mais cette suite n'a paru qu'en 1506 pour une *Histoire de la Passion harmonisée* par le grand prédicateur Geiler de Kaysersberg et éditée par Johann Knobloch, bourgeois de Strasbourg depuis 1501 (voir fig. p. 2). On suppose que Schott, n'ayant provisoirement pas les moyens d'imprimer l'ouvrage, a vendu les illustrations à son confrère, pratique courante à l'époque. Malgré d'évidents défauts de perspective et de proportions, les images de Graf ont une puissance et une rudesse qui tranchent avec le style habituel de la produc-

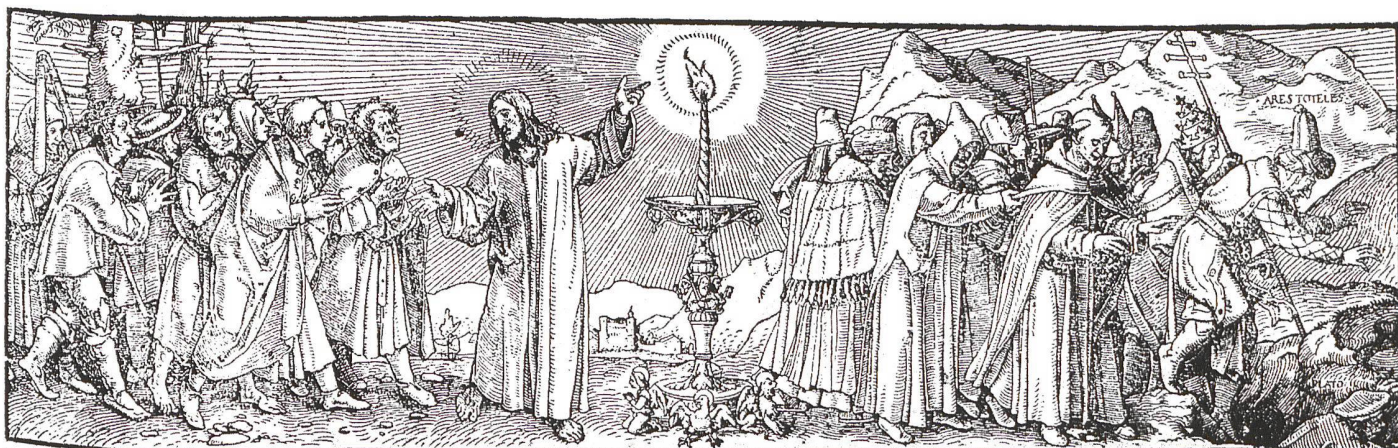


3

2 Anonyme strasbourgeois (Hans Wechtlin?), Karsthans, 1521, gravure sur bois, 10,8 × 11,6 cm, Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg.

3 Anonyme zurichois, 1521, Le moulin divin, gravure sur bois, 14,5 × 12,6 cm, Zentralbibliothek Zürich.

4 Hans Holbein le J., Le Christ montrant la lumière de l'Évangile, vers 1523-24, gravure sur bois, 8 × 27,7 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.



4

tion strasbourgeoise. Elles ont été réutilisées à maintes reprises à Strasbourg, à Bâle et ailleurs⁵.

On retrouve bien plus tard, dans le *Nouveau Testament harmonisé* publié par Johann Grüninger en 1526, un écho de ces planches de Graf. L'illustrateur, Heinrich Vogtherr l'Ancien, dont c'est la première commande d'envergure à Strasbourg, et deux de ses aides reprennent le grand format et surtout le parti-pris de situer plusieurs actions dans une même gravure, comme c'était le cas de la plupart de celles de Graf. Là encore, la perspective n'est guère respectée, les paysages sont réduits à quelques signes, mais l'ensemble tient la comparaison et la nouvelle situation politico-religieuse permet à Vogtherr, fervent partisan de la Réforme et anti-clérical ardent, d'insérer un certain nombre d'attaques contre les clercs, ce qui ne manque pas de sel si l'on sait que l'ouvrage est publié chez le seul imprimeur strasbourgeois resté catholique, mais qui, en bon commerçant, avait su mettre de l'eau dans son vin⁶... Pour en revenir à Graf, il faut encore mentionner que c'est lui qui, dans les années 1512-13, va introduire les pre-

miers motifs Renaissance dans des encadrements de titre publiés à Bâle et à Strasbourg⁷, en servant sans doute plus d'une fois d'intermédiaire entre les deux villes, comme ce dut être le cas dans l'exemple suivant.

En 1511, l'imprimeur strasbourgeois Martin Flach le Jeune fait paraître un *Hortulus animae*, qui comporte, outre un certain nombre de vignettes plus anciennes, 45 petites gravures de Hans Baldung; la série s'accroîtra encore dans les éditions suivantes pour arriver à 72⁸. Il semble que Flach, qui se débattait sans cesse dans des difficultés financières, ait vendu la série à son beau-père Johann Knobloch, déjà cité, qui, en épousant la veuve de Flach l'Ancien, avait hérité de son imprimerie et devait devenir un des plus prolifiques imprimeurs strasbourgeois. En 1516-17, quelques-unes des vignettes de Baldung apparaissent dans des éditions de Knobloch, puis pratiquement toute la série est réutilisée par l'imprimeur bâlois Thomas Wolff dans son *Hortulus* paru en 1519. Oldenbourg pense que Graf, grand fournisseur des imprimeurs strasbourgeois, a pu servir d'intermédiaire, car il est à la fois l'au-

teur d'environ 70 gravures pour l'*Hortulus* de Knobloch paru en 1516, et de l'encadrement de titre de celui de Wolff où se retrouvent les gravures de Baldung. Quelques-unes seront d'ailleurs également présentes dans l'adaptation bâloise de la traduction du Nouveau Testament par Luther, réimprimée à plusieurs reprises en 1523–24 par le même Wolff. Des copies de certaines de ces vignettes sont utilisées dans des éditions d'un autre imprimeur bâlois, Adam Petri, entre 1514 et 1523. Toujours de Baldung, la série de gravures illustrant les *Dix Commandements*, parue pour la première fois en 1516 à Strasbourg dans une publication de Grüninger, sera réutilisée bien plus tard par l'ancien Strasbourgeois Matthias Biener (Apiarius), qui fut le premier imprimeur bernois⁹, pour des éditions du *Schimpff und Ernst* de Johannes Pauli datant de 1542–43¹⁰. Enfin, du même artiste, un portrait de Luther dans une niche (fig. 1), nettement inspiré des premiers portraits du réformateur par Cranach, figure pour la première fois dans l'édition strasbourgeoise de la *De captivitate babilonica Ecclesiae* de Luther par Johann Schott en 1520. Repris dans plusieurs éditions strasbourgeoises, il réapparaît sous la forme d'une assez mauvaise copie pour la page de titre du même écrit édité par Petri à Bâle¹¹. Malgré quelques tentatives pour lui attribuer des gravures parues chez Froschauer, il ne semble pas que Baldung ait travaillé plus tard pour des imprimeurs bâlois ou zurichoïses, d'autant que son activité dans le domaine de la gravure a été assez minime quantitativement après le début des années vingt.

La situation dans les premières années de la Réforme

Nous avons déjà signalé que cette dernière période marquait un tournant important dans le Rhin-Supérieur comme ailleurs: des changements en profondeur se produisent dans la production éditoriale et l'illustration qui lui est liée. En effet, les éditions de textes anciens régressent au profit de pamphlets et d'écrits théologiques de Luther, puis d'autres réformateurs; la quasi-totalité des imprimeurs bâlois et strasbourgeois, à l'exception du seul Grüninger, passent à la Réforme, tout comme les artistes, bien que la question soit plus complexe pour ces derniers, en ce qui concerne Holbein par exemple. Ceux-ci vivaient encore en grande partie des commandes; et même si celles-ci ont décliné rapidement et de manière drastique, la plupart d'entre elles émanaient toujours de commanditaires restés catholiques. Les nouvelles catégories d'écrits suscitent une imagerie peu importante quantitativement, se résumant en gros à des pages de titre, marquées généralement par une grande virulence anti-cléricale, et à des encadrements ornementaux; mais elle va toucher un public infiniment plus large que les publications d'avant 1520. Les grands cycles narratifs, dont Grüninger était un des spécialistes – qu'on songe aux nombreuses illustrations des classiques latins (Virgile, Térence), des ouvrages historiques, des *Hortuli animae*, etc. – disparaissent pratiquement et quand, à partir des années 1535–1540, les classiques reviendront en force, à Bâle surtout, l'illustration en sera souvent



5



6

totalemtent absente, même si, dans les années vingt, Holbein à Bâle et Weiditz à Strasbourg avaient donné quelques exemples originaux d'encadrements à thèmes mythologiques ou tirés du légendaire romain. En outre, un genre nouveau, le portrait gravé, souvent sous forme de médaillons, s'assure d'emblée une place importante dans nombre d'œuvres historiques.

Enfin les illustrations religieuses, qui tenaient une grande place dans les ouvrages de piété avant la Réforme, se transforment également: même si elle était déjà présente dès la fin du XV^e siècle dans quelques Bibles de prestige comme celle de Koberger à Nuremberg ou celle de Zainer à Augsbourg, c'est maintenant l'illustration biblique qui se taille la part du lion, conformément au *sola scriptura* de la Réforme; ces nombreux cycles contiennent souvent des allusions contemporaines, sur le modèle des images de l'Apocalypse du *Septembertestament* luthérien de 1522, dues à l'atelier de Cranach.

Le paradoxe d'une illustration abondante dans trois villes-phares de l'iconoclasme, dont les réformateurs, Zwingli, Oeco-



7

5 Hans Holbein le J., Marque d'imprimeur pour Christoph Froschauer, 1525, gravure sur bois, 8,4 × 5,8 cm, Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg.

6 Heinrich Vogtherr l'Ancien, Marque d'imprimeur pour Johann Oporin, 1543, gravure sur bois, 7,7 × 6 cm, Universitätsbibliothek, Bâle.

7 Heinrich Vogtherr l'Ancien, Pape-Antéchrist, 1546, gravure sur bois, 8,7 × 7 cm, Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg.

8 Hans Asper, Portrait de Zwingli, vers 1545/1546, gravure sur bois, 5,4 × 5,4 cm, Universitätsbibliothek, Bâle.

9 (voir p. 13) Heinrich Vogtherr l'Ancien, La tour de la grammaire, 1548, gravure sur bois, 46 × 24 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.



8

lampe, Bucer et leurs compagnons, étaient radicalement opposés aux images, n'est qu'apparent. En effet, le terme d'«image» (*Bild* en allemand) recouvre deux réalités distinctes à l'époque: les «images» honnies par les réformateurs et chassées des églises étaient principalement des tableaux et des sculptures susceptibles d'être des objets d'adoration – elles sont généralement appelées *Götzen*, c'est-à-dire «idoles», pour bien marquer le caractère non chrétien qui leur était attribué – alors qu'aucun des réformateurs non luthériens, y compris les radicaux, n'a dédaigné de se servir de la gravure comme arme de combat. D'ailleurs les Bibles issues des presses de ces trois villes sont parmi les plus richement illustrées de l'époque.

Un des exemples les plus intéressants de l'emprise de ce type de texte et d'illustration est celui du personnage de Karsthans. Le dialogue qui porte ce titre, anonyme, mais sans doute dû à un humaniste strasbourgeois (Nicolaus Gerbel?), est paru en début 1521 à Strasbourg, avec une page de titre qui pourrait être de la main de Hans Wechtlin et qui présente les personnages (fig. 2). Le

principal adversaire de Luther à l'époque, le franciscain Thomas Murner, est caricaturé en «chat fou» (*Murr Narr*), comme il le sera encore dans plusieurs pamphlets strasbourgeois; il ira d'ailleurs se réfugier quelques années plus tard à Lucerne, où ses écrits seront principalement dirigés contre Zwingli. Il est d'abord appuyé par *Studens*, l'étudiant qui répète ce que lui ont appris les universitaires de Cologne adversaires des humanistes, «des hommes obscurs», cibles d'une fameuse querelle littéraire qui précède et annonce l'irruption des idées de la Réforme, alors que *Mercurius*, commentateur sarcastique qui vient des dialogues de Lucien, semble être le porte-parole de l'auteur. Mais le personnage essentiel est bien *Karsthans*, littéralement «Jean à la houe»¹², le «paysan évangélique», chaud partisan de Luther et père de l'étudiant qu'il amènera progressivement à soutenir la *causa Lutheri*. Cette irruption positive de «l'homme du commun» dans la littérature et dans l'art est une grande nouveauté, alors que le paysan était généralement présenté sous des dehors très péjoratifs et le sera souvent à nouveau après la guerre des paysans de 1525. Sa vio-

lence n'est encore que rhétorique, mais va progressivement s'exacerber dans les années à venir, car le personnage connaîtra un grand succès, dont nous ne donnerons que deux exemples dans le Rhin-Supérieur. Il faut d'ailleurs noter d'emblée que, malgré l'affirmation enthousiaste de Luther à Mélanchthon en mai 1521: «*Habet Germania multos Karsthansen*», c'est principalement en Allemagne méridionale et centrale que le personnage se manifeste sous divers avatars. Il y eut même un agitateur, qui arpentaît sous ce nom les chemins du Rhin-Supérieur dans les années 1522-23 et finit par être incarcéré à Fribourg/Brisgau, ville restée catholique, là même où Erasme se réfugia quelques années plus tard par peur de l'iconoclasme bâlois.

Le succès de ce dialogue fut donc immédiat et il fut réédité dans plusieurs villes; l'édition bâloise d'Adam Petri ne comporte pas d'image de titre, mais le personnage réapparaît dans deux feuilles volantes zurichoises de grande importance. La première, due à un anonyme zurichois¹³, est la page de titre d'un pamphlet *Beschribuug* (sic) *der götlichen müly* (Description du moulin divin), édité par Christoph Froschauer en 1521, censément écrit par deux paysans suisses («*zwen schwytzer puren*»), en réalité par deux artisans amis de Zwingli, qui est l'inspirateur de l'écrit et de l'image (fig. 3). Cette allégorie complexe¹⁴ est un détournement du motif médiéval du moulin à hosties, dans lequel le Christ est broyé et «transformé» en hosties, symbole donc de la transsubstantiation. Ici, sous l'œil de Dieu, c'est le Christ en meunier qui jette dans le broyeur les symboles des évangélistes et une effigie de l'apôtre Paul, qui se métamorphosent en phylactères portant les vertus théologiques, donc en *Parole*. Un aide qui n'est autre qu'Erasme ramasse cette «farine» spirituelle pour la mettre dans un sac orné d'une croix et surmonté de la colombe du Saint-Esprit, tandis que Luther pétrit la pâte pour en faire un livre, la Bible évidemment, qu'un autre personnage, en qui on a reconnu Zwingli, propose à la hiérarchie ecclésiastique, qui s'en détourne et dont le caractère diabolique est bien marqué par l'espèce de ptérodactyle qui vole au-dessus du groupe en criant: «Ban – Ban», allusion humoristique à la mise au ban de Luther. Mais le personnage central est bien le paysan, Karsthans, qui domine tous les autres, brandissant son fléau à la fois pour battre ce blé bien particulier et pour menacer les clercs. Il s'agit là d'une remarquable visualisation de la place centrale donnée à «l'homme du commun», censé mieux comprendre la foi chrétienne véritable que ses représentants officiels, par les réformateurs des villes d'Allemagne du Sud et de Suisse, du moins dans ces premières années. L'idée est évidemment aussi celle du retour à l'Église apostolique, celle des pauvres, qui se détournerait de la puissance temporelle, véritable leitmotiv des premières années de la Réforme.

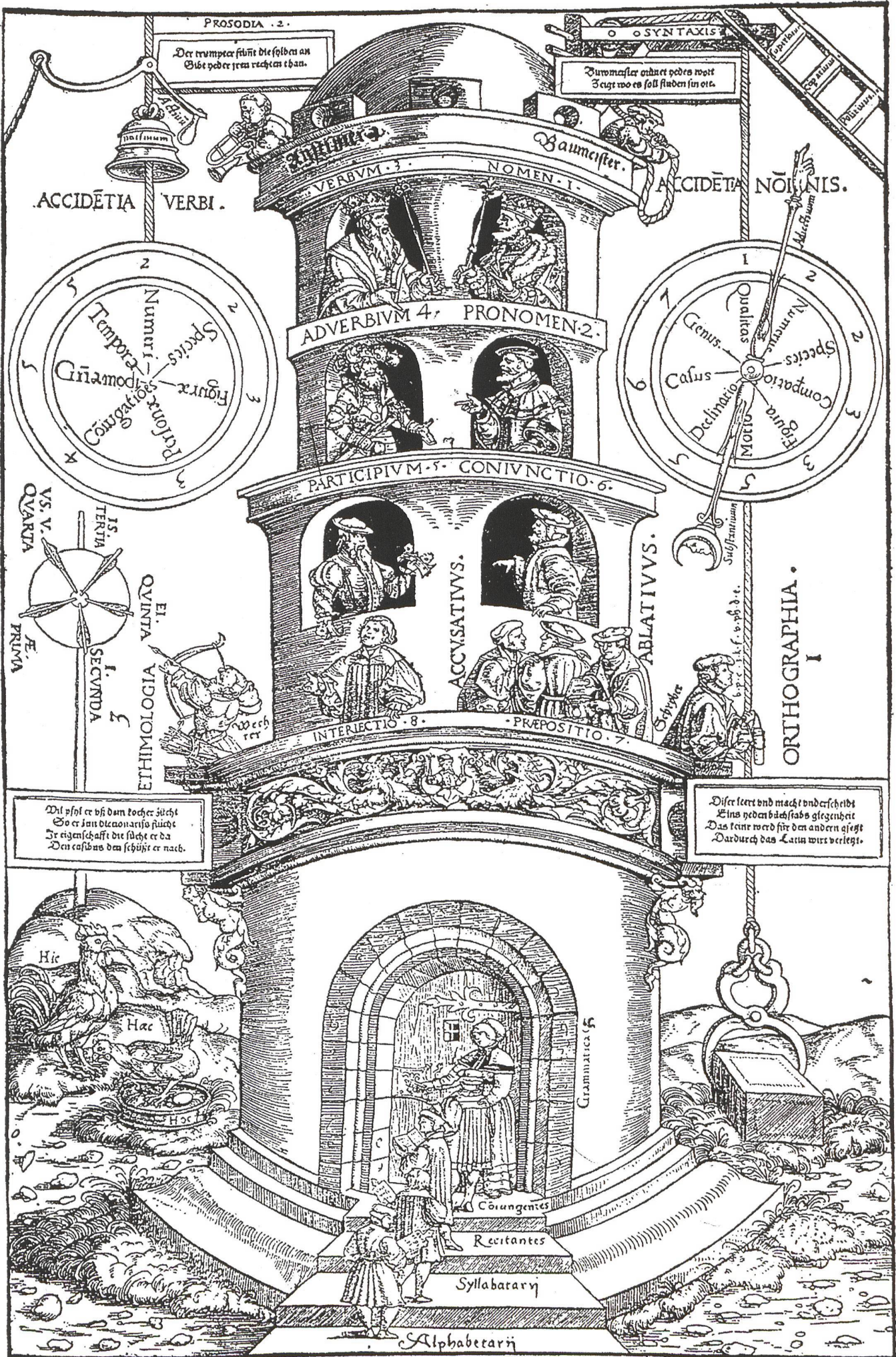
Un peu plus tard, sans doute vers 1523-24, Hans Holbein crée un bois allongé, peut-être pour une édition bâloise, plus probablement pour un calendrier d'un certain Johannes Copp – prêtre-nom, semble-t-il, de Zwingli – qui ne sera publié qu'en 1526 par

Christoph Froschauer à Zurich¹⁵ et où se retrouve à nouveau Karsthans, quoique de façon plus discrète. L'image constitue un bon exemple d'une antithèse centrale de la Réforme: l'opposition entre la Bonne et la Mauvaise Églises (fig. 4). Deux groupes de personnages sont séparés par un chandelier décoré des attributs des évangélistes et symbolisant la lumière de l'Évangile, que le Christ désigne à ses partisans, citadins et gens du peuple regroupés du côté gauche, Karsthans étant l'avant-dernier¹⁶, tandis qu'à droite une troupe de clercs menés par Platon et Aristote, références païennes de la philosophie scolastique, tombent dans les ténèbres, aveugles guidés par d'autres aveugles; parmi eux se trouve un personnage habillé en chanoine ressemblant fort à Erasme, qui avait fini par couper entièrement les ponts avec les tenants de la Réforme en publiant son traité sur le libre-arbitre, polémique directement dirigée contre Luther.

Ce n'est qu'à partir du milieu des années vingt que l'imprimerie zurichoise va prendre une grande importance, grâce pratiquement à un seul imprimeur, Christoph Froschauer, d'une famille originaire d'Augsbourg comme celle de Holbein¹⁷. C'est justement ce dernier qui sera l'illustrateur principal des publications de Froschauer, notamment de nombreuses Bibles¹⁸, et même, dans un registre plus modeste, l'auteur des premières d'une longue série de charmantes marques typographiques pour l'éditeur zurichois, qui représentent l'arbre donnant des bons fruits de la parabole du Sermon sur la Montagne avec, au pied du tronc ou y grimant, une grenouille symbolisant l'imprimeur (Froschauer/*Frosch*=grenouille) (fig. 5); d'autres versions montrent un putto chevauchant la grenouille. À partir de la fin des années vingt, le Strasbourgeois Veit Specklin sera un des graveurs attirés de Holbein; il viendra directement travailler à Zurich entre 1544 et 1546 pour une des entreprises les plus complexes et les plus ambitieuses de l'édition du Rhin-Supérieur au XVI^e siècle, l'illustration de la *Chronique suisse* de Johannes Stumpf.

Ce travail de longue haleine sera dirigé par Heinrich Vogtherr l'Ancien, artiste qui a longuement travaillé à Augsbourg, puis à Strasbourg, depuis 1526, devenant un des piliers de l'illustration dans cette ville, puisqu'il est l'illustrateur principal ou exclusif des trois cycles bibliques élaborés entre 1526 et 1540 et parus chez différents imprimeurs¹⁹. À partir de 1541, les commandes se raréfiant à Strasbourg, il devient itinérant et travaille notamment à Spire et à Augsbourg, mais surtout à Bâle, vers 1543-44, où sa plus belle réalisation est une grande carte de Grèce sur les indications de l'érudit grec Nicolas Sophianos, parue en 1544 chez Johann Oporin, imprimeur érudit et fils de l'artiste alsacien établi à Bâle, Hans Herbster; Vogtherr a aussi dessiné pour lui une charmante marque d'imprimeur représentant Arion, mythique poète et chanteur de l'Antiquité (fig. 6)²⁰.

En l'espace d'environ un an et demi, entre l'automne 1544 et le printemps 1546, Vogtherr va faire montre d'une puissance de travail assez remarquable, même s'il n'est tout de même pas le



PROSODIA . 2 .

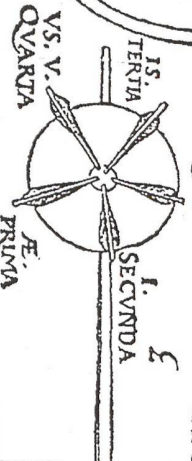
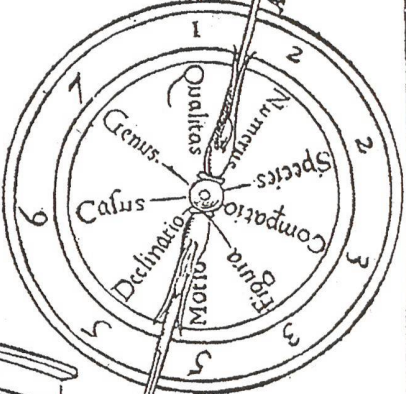
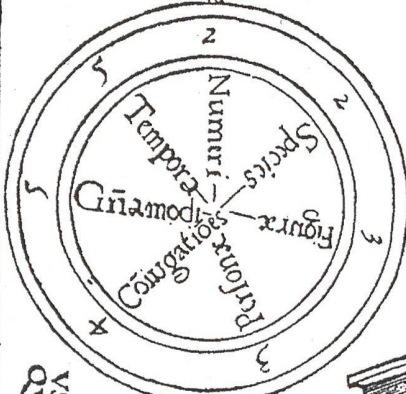
Der rumpter stüht die sölben an
Gibt yeder sein rächen t dan.

SYNTAXIS

Du wasser ordnet jedes wort
Sagt wo es soll steden sin etc.

ACCIDETIA VERBI.

ACCIDETIA NÖMINIS.



ETHIMOLOGIA

ORTHOGRAPHIA .
I

Wt pfl er bh dem locher sücht
So er Jan die an arns sücht
Er eigenschaft die sücht er da
Den casus den schüht er nach.

Dise leet und macht vnderscheidt
Eins nedem bächstabs glegenheit
Das teure werd für den andern geseht
Dardurch das Latin wirt verlegt.



«*besten maler, so yetz ist*», ainsi que le bon Froschauer l'affirme dans une lettre à Vadian du 18 janvier 1545: Baldung et Cranach, entre autres, étaient encore en activité²¹! Logé chez l'imprimeur, il dirige une équipe de graveurs comprenant, outre Specklin, de jeunes Zurichois, les frères Wyssenbach, dont l'un, Rudolf, deviendra lui-même un bon imprimeur, auxquels viendra se joindre plus tard Hans Asper, peintre du cru qui est notamment l'auteur du seul portrait peint de Zwingli; l'effigie gravée qui se trouve dans la *Chronique* de Stumpf est également de sa main (fig. 8). Asper a visiblement pris la direction du second volume de l'ouvrage, après le départ de Vogtherr et de Specklin, car son style sec et assez schématique ne peut guère être confondu avec celui de Vogtherr, d'une richesse parfois surabondante et foisonnant de détails, où la verve anti-cléricale se donne libre cours. En témoigne par exemple ce *Pape – Antéchrist* (fig. 7) qui sert d'image de titre à un recueil de sermons sur ce thème de Rudolf Gwalther, gendre de Zwingli. En effet, pendant son séjour zurichois, l'artiste a vraiment été une sorte d'homme orchestre, travaillant non seulement pour l'illustration multiforme de la *Chronique*, mais se livrant aussi à de nombreux travaux annexes: illustrations bibliques, cartes géographiques, pages de titre, feuilles volantes, médaillons d'astronomes, vues de monuments antiques, etc.²² L'atmosphère de l'atelier de Froschauer, telle qu'elle a dû être, à la fois laborieuse et amicale, est bien rendue par une petite gravure de Vogtherr incluse dans la *Chronique* et qui est censée représenter l'atelier de Johann Schöffler à Mayence, un des premiers grands imprimeurs; il s'agit en réalité de l'atelier zurichois où l'artiste se met en scène, en train d'examiner une feuille imprimée, au premier plan à gauche, tandis que l'imprimeur est assis au fond à droite (voir fig. 7 p. 22)²³.

Et pour terminer cet aperçu sur une note à la fois pédagogique et humoristique, penchons-nous un instant sur une feuille volante, *Der Turm der Grammatik* (La tour de la grammaire) éditée en 1548 à Zurich par Eustachin Froschauer, frère (?) de Christoph (fig. 9)²⁴. Il s'agit d'une mise en scène très ingénieuse des principes essentiels de la grammaire, les concepts étant en latin et les commentaires en allemand; l'auteur en est Valentin Boltz, originaire de Rouffach, près de Colmar, pasteur de l'hôpital de Bâle à l'époque. Il y a fort à parier que s'il a eu l'idée directrice, dont le principe n'était d'ailleurs pas nouveau – on trouve par exemple dans la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, parue à Strasbourg chez Johann Schott en 1504 une allégorie de la grammaire également présentée sous forme de tour qui a pu servir d'inspiratrice lointaine²⁵ – c'est l'artiste qui a organisé avec une grande maîtrise l'ensemble et les détails. Nanti d'une véritable fibre pédagogique et faisant souvent preuve d'un robuste humour, il était l'homme de la situation, caractérisant par exemple les genres par une famille de gallinacés, le coq (*Hic*), la poule (*Haec*) et l'œuf (*Hoc*). La plus belle trouvaille est sans doute la visualisation de la préposition suivie de l'accusatif ou de l'ablatif par un homme abordé

par un autre, l'«*accusativus*», alors qu'un autre, l'«*ablativus*» lui vole discrètement sa bourse!

On voit donc, par ces quelques exemples qu'on pourrait multiplier presque à l'infini, la circulation continue des hommes, des livres, des images dans ce Rhin-Supérieur dans lequel on ne trouvait nulle frontière réelle et dont la première moitié du XVI^e siècle fut sans doute l'âge d'or.

Riassunto

Nella prima metà del XVI secolo la regione dell'alto Reno era un ricco centro artistico, che conosceva una produzione tipografica fiorente e una notevole attività di illustrazione libraria, in particolare nelle città di Basilea, Strasburgo e, un po' più tardi, Zurigo. Le tre città coltivavano in quest'ambito contatti intensi, che interessavano artisti di rilievo quali Urs Graf, Hans Baldung, Hans Holbein il Giovane e Heinrich Vogtherr il Vecchio, attestati più volte nella regione e autori di illustrazioni di vario genere. I loro legni circolavano da una città all'altra e venivano copiati a più riprese. Il rapido trionfo della Riforma nelle tre città e l'affinità di idee dei rispettivi riformatori approfondirono ulteriormente gli scambi, dal momento che l'accento era posto soprattutto sulle immagini bibliche da un lato e sui libri illustrati di storia e scienze dall'altro.

Zusammenfassung

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlebt die Kunst des Buchdrucks und der Buchillustration am Oberrhein, namentlich in den Städten Basel, Strassburg und später auch in Zürich, eine Hochblüte. Zwischen diesen Zentren herrschten auf diesem Gebiet rege Kontakte, und bedeutende Künstler wie Urs Graf, Hans Baldung, Hans Holbein d. J. und Heinrich Vogtherr d. Ä. bereisten diese Gegend oft. Sie schufen eine Vielzahl von Illustrationen unterschiedlichster Art und ihre Holzdruckstöcke gelangten von einer Stadt zur anderen oder wurden kopiert. Die Tatsache, dass sich die Reformation in den drei Städten rasch durchsetzen konnte und sich die Anschauungen ihrer Reformatoren sehr nahe kamen, hat diesen Austausch zusätzlich begünstigt. Dieser betraf mehrheitlich biblische Darstellungen sowie illustrierte historische und wissenschaftliche Bücher.

NOTES

- 1 Dans le cas de Weiditz, cette affirmation n'est exacte que s'il se confirme, ce qui n'est pas encore totalement établi, qu'il est bien le *Petrarca-meister* travaillant à Augsbourg dans les années 1517–1523.
- 2 Selon le titre de l'ouvrage de Thomas E. Brady, *Turning Swiss: Cities and Empire, 1450–1550*, Cambridge 1986.
- 3 Voir François Ritter, *Histoire de l'imprimerie alsacienne aux XV^e et XVI^e siècles*, Strasbourg/Paris 1955, pp. 133–134.
- 4 Voir un exemple dans Cécile Dupeux, *L'imaginaire strasbourgeois: La gravure dans l'édition strasbourgeoise 1470–1520*, cat. exp., Musée historique, Strasbourg 1989, p. 54, n^{os} 14 et 15.
- 5 Sur ces réutilisations, voir Maria Consuelo Oldenbourg, «Die Holzschnitte des Urs Graf zur Passion und die des Johann Wechtlin zum Leben Jesu, ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen», in: *Festschrift Josef Benzing*, Wiesbaden 1964, pp. 291–310, et Frank Hieronymus, *Oberrheinische Buchillustration 2: Basler Buchillustration 1500–1545*, cat. exp., Universitätsbibliothek, Bâle, 1984, n^{os} 30 et ss., pp. 24–26. Ce catalogue est une somme d'une érudition exceptionnelle.
- 6 Au sujet de cette œuvre, voir la biographie avec catalogue raisonné que j'ai consacrée à cet artiste: Frank Muller, *Heinrich Vogtherr l'Ancien: un artiste entre Renaissance et Réforme*, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Forschungen, vol. 72), n^o 184, pp. 244–247.
- 7 Voir Hieronymus 1984 (cf. note 5), p. XXV.
- 8 Je suis dans ce paragraphe les hypothèses de Maria Consuelo Oldenbourg, *Die Buchholzschnitte des Hans Baldung Grien*, Baden-Baden/Strasbourg 1962, p. 154.
- 9 Voir dans ce numéro, l'article de Claudia Engler, «Eine nur kurze Blüte: Die Berner Druckillustration im 16. Jahrhundert», pp. 32–36.
- 10 Oldenbourg 1962 (cf. note 8), pp. 96–105.
- 11 *Ibid.*, pp. 113–115.
- 12 En fait, cet instrument sera rapidement remplacé par un fléau, qui visualise mieux la menace dirigée contre les ennemis de l'Évangile, mais le personnage gardera généralement son nom d'origine, même si on trouve

parfois l'appellation plus adéquate de *Flegelhans*.

- 13 Hieronymus 1984 (cf. note 5), n^o 214, p. 187, pense à Hans Leu le Jeune, artiste travaillant à Zurich et proche de Zwingli.
- 14 Il est impossible ici d'analyser à fond cette image; on se reportera à Hieronymus 1984 (cf. note 5), n^o 214, pp. 185–187, et à Christine Göttler, «Das älteste Zwingli-Bildnis? – Zwingli als Bild-Erfinder: Der Titelholzschnitt zur «Beschreibung der göttlichen muly»», in: Hans-Dietrich Altendorf, Peter Jezler (éd.), *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, Zürich 1984, pp. 19–40.
- 15 Voir Hieronymus 1984 (cf. note 5), n^o 354a, pp. 362–366, qui analyse longuement l'œuvre et pense qu'il s'agit d'une commande de Zwingli et de Froschauer.
- 16 On remarquera aussi que le dernier personnage est une paysanne; de façon secondaire, mais affirmée, ces images des premières années de la Réforme consacrent aussi l'entrée en scène des femmes, même si, comme dans la réalité, elles sont encore réduites à la portion congrue, dans un contexte historique largement misogyne.
- 17 Paul Leemann-van Elck a consacré de nombreux travaux à l'illustration zurichoise et plus particulièrement à celle de Froschauer; voir notamment *Die Offizin Froschauer*, Zurich/Leipzig 1940, et *Die Zürcherische Buchillustration von den Anfängen bis um 1850*, Zurich 1952.
- 18 Signalons aussi que les gravures de Holbein illustrent l'Apocalypse, inspirées par celles de Cranach dans le *Septembertestament* de Wittenberg et parues pour la première fois dans le Nouveau Testament édité à Bâle par Thomas Wolff, seront réutilisées un grand nombre de fois à Bâle, Strasbourg et Zurich, soit par prêt, soit par achat. Voir à ce sujet Hieronymus 1984 (cf. note 5), n^o 399, pp. 421–425.
- 19 Pour plus de détails, voir Muller 1997 (cf. note 6), notamment pp. 36–41 et n^{os} 184, 197, 224.
- 20 *Ibid.*, n^{os} 255 et 252.
- 21 *Ibid.*, p. 57.
- 22 Voir le détail *ibid.*, p. 45 et 328–344, n^{os} 257–270.
- 23 *Ibid.*, p. 333.
- 24 *Ibid.*, n^o 277, p. 353–354.
- 25 Voir Jacqueline Lévy et al., *La gravure d'illustration en Alsace au XVI^e*

siècle II – Imprimeurs strasbourgeois 1501–1506, Strasbourg 2000, p. 299.

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

- 1: tiré de: M. Consuelo Oldenbourg, *Die Buchholzschnitte des Hans Baldung Grien*, Baden-Baden/Strasbourg 1962, p. 114. – 2, 4: Frank Muller. – 3: tiré de: Hans-Dietrich Altendorf et Peter Jezler, *Bilderstreit*, Zurich 1984, p. 22. – 5: tiré de: Christian Müller, Hans Holbein d. J., Bâle 1997, p. 197. – 6: tiré de Henning Wendland, *Signete*, Hanovre 1984, p. 105. – 7, 9: tiré de: Frank Muller, Heinrich Vogtherr l'Ancien, Wiesbaden 1997, p. 337 et 354. – 8: tiré de: Paul Leemann-van Elck, *Die Offizin Froschauer*, Zurich/Leipzig 1940, p. 114

ADRESSE DE L'AUTEUR

Frank Muller, professeur d'Histoire moderne, Université de Nancy II, 8, rue de Hangenbieten, F-67200 Strasbourg