



CHEFS-D'ŒUVRE des dessins d'architecture de l'Albertina

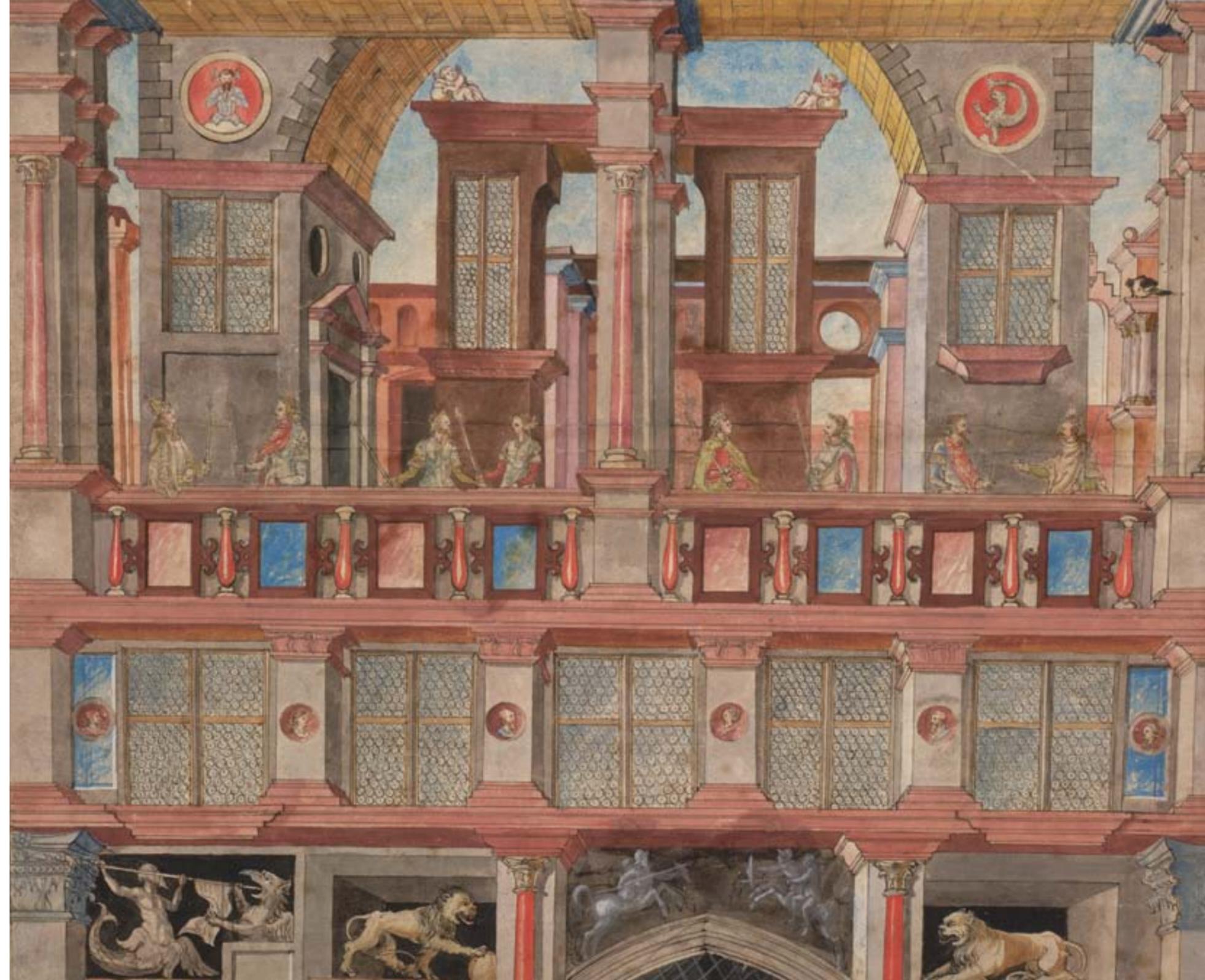
Christian Benedik

Que ce soient des vues de cités baroques, des plans de magnifiques édifices de la Renaissance ou des gravures d'ensembles monumentaux tels que le Ring de Vienne, depuis toujours les artistes documentent par leurs dessins d'architecture le passé des villes et des campagnes et conçoivent le futur. L'exposition « Chefs-d'œuvre des dessins d'architecture de l'Albertina » offre de nouvelles perspectives sur ce genre fascinant. Sélectionnées parmi la magnifique collection de ce musée, quelque 140 pièces maîtresses dressent un panorama qui va de la fin du gothique et de la Renaissance jusqu'à l'époque actuelle en passant par le baroque, le classique, l'historicisme et l'Art nouveau. Des planches mondialement célèbres d'Albrecht Dürer, du Bernin, de Theophil Edvard von Hansen, d'Adolf Loos et de bien d'autres illustrent à la fois l'essence et les particularités de la restitution graphique d'une construction. Elles révèlent aussi le regard de ces artistes, à la fois créateur et naturaliste, sur de tels projets. L'Albertina de Vienne possède une des plus belles iconothèques au monde : plus d'un million d'œuvres retracent sept siècles d'histoire de l'art, depuis la fin du Moyen Âge et celle de la Renaissance jusqu'à nos jours. Le fonds de loin le plus important et par la taille et par son intérêt, est celui du duc Albert de Saxe-Teschen (1738-1822) dont la collection graphique, riche de traditions et mondialement connue, a été initiée en 1676. Elle compte moult chefs-d'œuvre d'Albrecht Dürer, Leonard de Vinci, Raphaël, Michel-

Ange, Rembrandt et Pierre Paul Rubens et aussi d'Andy Warhol, Anselm Kiefer, Alex Katz, Georg Baselitz ou Gerhard Richter. Le regroupement en 1920 des dessins à caractère architectural du département Chefs-d'œuvre graphiques donne naissance à la section Architecture. Y sont transférées un grand nombre de ces œuvres remarquables du point de vue historique et artistique produites par des architectes célèbres, Le Bernin, Luigi Vanvitelli, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Carl von Hasenauer ou Otto Wagner, par exemple, et pouvant sans conteste être qualifiées de topographiques, bien avant qu'elle aient été considérées comme relevant d'une catégorie autonome au sein des arts graphiques et valorisées en tant que telles. Des groupes spécifiques, à caractère architectural, comme les nombreux projets de théâtres de la famille Galli-Bibiena, demeurent en revanche au sein du département Arts graphiques. Il en va de même malgré la célébrité de leurs auteurs, Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, Andrea Pozzo, Johann Anton Gumpp, Robert Trevitt ou Charles de Wailly, par exemple, pour des dessins à la main impossibles à situer géographiquement. En outre, au cours des années 1960, des croquis de Hans Hollein, Walter Pichler, de l'agence Coop Himmelb(l)au ou du collectif Haus-Rucker-Co sont aussi intégrés dans les arts graphiques, soit parce que leur exécution ne correspond pas à un dessin d'architecture classique, soit parce que l'objet représenté n'est pas une construction traditionnelle.

Ce classement ambigu est la conséquence, d'une part, de l'ampleur du champ sémantique du terme architecture et, d'autre part, des systèmes de répartition entre arts graphiques et architecture, différents selon les époques. Alors que, depuis 1776, la classification de l'Albertina est basée sur l'attribution à un artiste, les pièces de la collection Architecture sont cataloguées en premier lieu d'après le site qu'elles décrivent. Tous les projets, gravures, esquisses non localisables sont de ce fait rangés sous la rubrique « Inconnu ». Pour éviter un débordement de cette catégorie, la direction a décidé, à partir du début des années 1960, d'intégrer à la collection Arts graphiques les dessins architecturaux exécutés à la main mais sans mention de localisation. L'exposition « Chefs-d'œuvre des dessins d'architecture de l'Albertina » abolit pour la première fois cette distinction et les présente conjointement, qu'ils soient issus du département Architecture ou qu'ils proviennent de celui des Arts graphiques. Par rapport aux quelque 40 000 pièces du premier et aux innombrables esquisses, projets, *vedute*, croquis et capriccios du second, la sélection de près de 140 œuvres peut paraître par trop restreinte. L'échantillon proposé offre néanmoins un éventail qui va du gothique tardif italien à l'art contemporain. Pour éviter un changement continu de mode de représentation et de contenu des images, nous avons renoncé à un ordonnancement exclusivement chronologique et classé par thèmes les pièces de cette exposition en commençant par le procédé et le type et en poursuivant par le sujet. Les esquisses et les études éclairent le début du processus de création depuis la première transposition graphique du concept jusqu'à la recherche de la forme définitive. Les projections frontales, à savoir plan, élévation et coupe, révèlent les caractéristiques géométriques et les proportions du bâtiment. Les perspectives donnent une représentation de l'édifice conforme aux normes de la vision. Après les types et les modes de dessins, les vues élargies de villes sont regroupées sous l'étiquette Panoramas et les détails de lieux ou de sites inconnus sont traités dans l'Espace urbain. Puis viennent les chapitres dédiés aux ponts, aux dômes, aux tours, aux monuments commémoratifs, aux fontaines ainsi qu'aux aménagements et pavillons de jardins.

Ceux-ci nous amènent aux édifices religieux, aux résidences et aux ouvrages inspirés de l'Antiquité au XVIII^e siècle. Suivent les peintures murales illusionnistes et les décorations en trompe-l'œil ainsi que des projets décoratifs. Les croquis de théâtres conduisent ensuite aux deux sections stylistiques, historicisme et modernité, avant d'aborder une particularité architecturale, l'« archisculpture », une chimère entre l'architecture sculpturale et la sculpture architecturale, qui termine ce vaste parcours. Cette sélection n'a pas pour seul objectif de présenter la nature et les particularités des représentations architecturales, mais aussi leur multiplicité et leur large éventail. À partir de ce concept, le chef-d'œuvre présente différents aspects : par rapport au média qu'est le dessin d'architecture, il se réfère au type, au procédé de représentation, à la technique graphique et à la mise en couleur. La manière spécifique de représenter et l'expression émotionnelle constituent d'autres facettes importantes. La modernité dans le choix du matériau ou la technique d'exécution sont des composants essentiels. Le jugement des historiens de l'art et de l'architecture joue bien sûr aussi un rôle clé, tout comme les relations entre le dessin architectural et la théorie qui lui est associée du XV^e au XX^e siècle. À cet égard, l'ouvrage de Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie* [Histoire de la théorie architecturale] est une référence primordiale. En matière de biographies d'artistes, c'est en revanche *Architektenlexikon Wien 1770-1945*, la plate-forme numérique du Centre d'Architecture de Vienne qui représente la source d'informations la plus pertinente, surtout lorsque les architectes et artistes ne bénéficient pas de monographie publiée. Les 140 chefs-d'œuvre des dessins d'architecture de l'Albertina de Jacopo Sansovino, Jules Romain, Le Bernin, Francesco Borromini, Andrea Pozzo, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Canaletto, Francesco Bartolomeo Rastrelli, Luigi Vanvitelli, Giacomo Quarenghi, Gottfried Semper, Theophil Hansen, Carl von Hasenauer, Otto Wagner, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Josef Frank, Clemens Holzmeister, Friedrich Kiesler, Hans Hollein et Zaha Hadid, entre autres, nous montrent leur *maestria* à tous niveaux (contenu, technique, géométrie, histoire et théorie) et nous renseignent aussi sur la genèse et l'histoire de la collection Architecture de l'Albertina.





LA GENÈSE de la collection architecture de l'Albertina

Christian Benedik

La collection Architecture de l'Albertina (ASA) est de loin la plus importante d'Autriche dans son domaine. Elle est créée en 1920 dans le cadre de la réorganisation des anciennes collections impériales sous l'appellation Österreichische Bundesmuseen [Musées fédéraux autrichiens]. En vertu de l'article II, § 5 de la loi du 3 avril 1919 dite de Habsbourg, la toute récente république d'Autriche frappe d'expropriation les biens de la maison des Habsbourg, autrefois régnante, ainsi que ceux situés sur son territoire de l'une de ses branches latérales. Dans le cas présent, il s'agit de la propriété en fidéicommiss de l'archiduc Frédéric d'Autriche-Teschen (1856-1936), commandant en chef des armées habsbourgeoises de 1914 à 1916 durant la Première Guerre mondiale. Ce fidéicommiss approuvé par l'empereur, une sorte de fondation assurant la conservation des œuvres graphiques du duc Albert de Saxe-Teschen (1738-1822) – connue dans le monde entier et fonds principal du musée de l'Albertina –, est déclaré en 1806 patrimoine familial inaliénable et indivisible. Le fils adoptif du duc Albert, l'archiduc Charles d'Autriche-Teschen (1771-1847) l'accroît en 1826 en lui adjoignant de manière indivisible le palais viennois qui l'abrite, l'actuel Albertina. Comme son petit-fils, l'archiduc Frédéric, ne se reconnaît pas comme citoyen de la république d'Autriche et ne veut pas non plus renoncer à son héritage, il est condamné à l'exil en 1919. En vertu de la loi de

Habsbourg, le palais et la collection qu'il abrite sont donc frappés d'expropriation. Toutefois, l'archiduc a le droit de conserver à titre personnel tout le mobilier du palais et les dessins, dont il a fait l'acquisition, car ils n'auraient fait partie du fidéicommiss qu'à sa mort.

Dès lors, l'ancienne collection d'arts graphiques du duc Albert est dénommée Staatliche Graphische Sammlung Albertina [Collection nationale d'art graphique de l'Albertina]. La situation privilégiée du nouveau musée abritant près d'un million d'œuvres d'art, et dont la collection Arts graphiques n'est pas le moindre atout, incite le gouvernement à prévoir aussi dans ses murs le futur Musée autrichien de l'architecture.

C'est pourquoi, dès 1920, il est décidé de réunir dans un même lieu les dessins d'architecture provenant de la collection Arts graphiques de l'Albertina (GSA), différentes archives des services administratifs impériaux et royaux, ainsi que l'ancienne bibliothèque de la cour impériale et royale –qui devient Bibliothèque nationale autrichienne. Il s'agit la plupart du temps de dessins et de plans d'édifices réalisés en Autriche, en Hongrie et dans les anciennes possessions de la monarchie danubienne jusqu'en 1918, provenant des services royaux ou nationaux des travaux publics et des ministères qui leur étaient rattachés. Cela comprend en particulier les fonds historiques d'archives émanant de l'Office impérial et

ARTISTE ANONYME

Élévation de la façade orientale de la résidence de Stark von Röckenhof à Nuremberg

Vers 1530

Plume, encre noire, lavis multicolore, blanc couvrant ; 55,8 × 44,3 cm

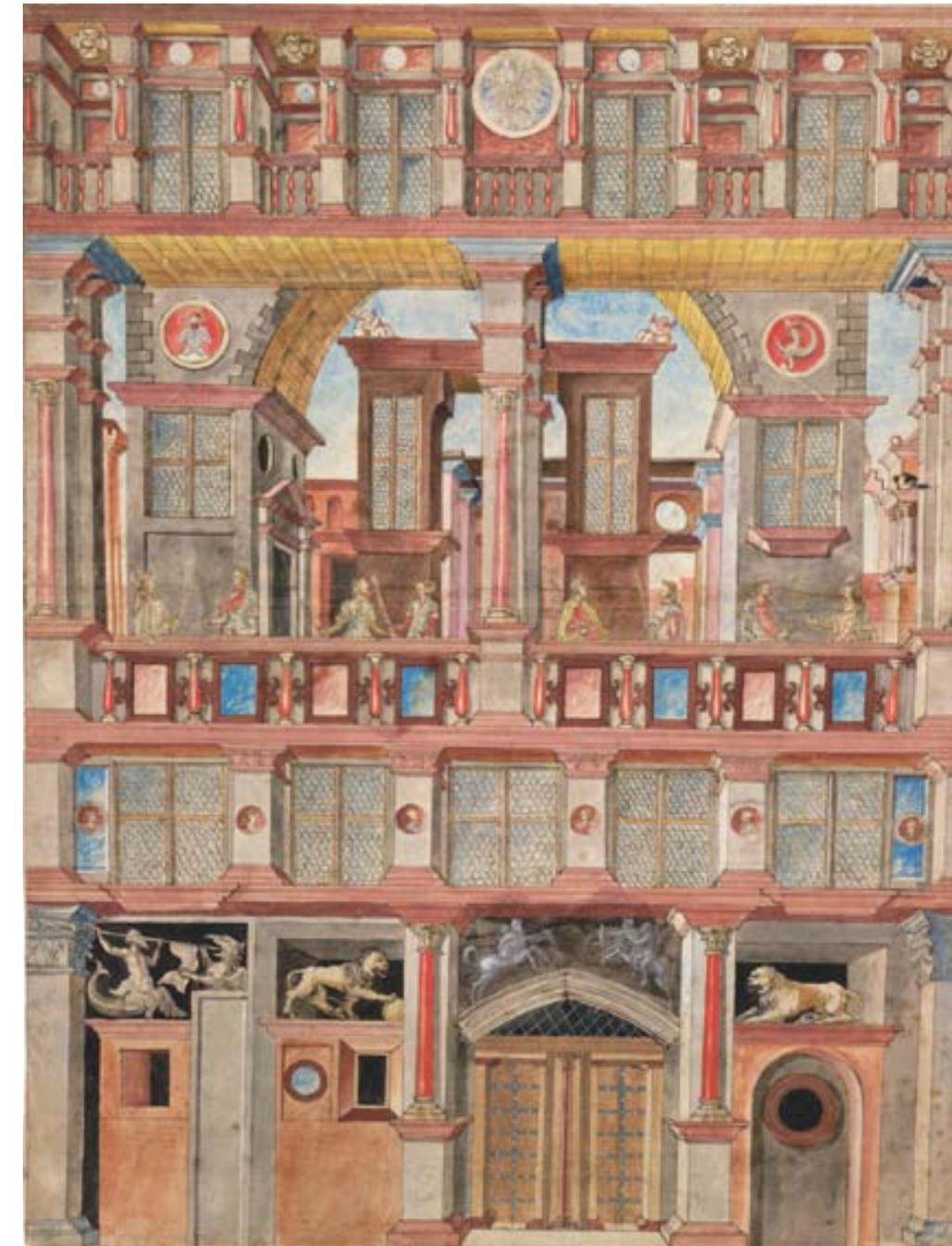
Provenance : Kaiserliche Königliche Hofbibliothek

ASA, Az. général 5.622

Éteinte en 1715, la famille noble des Stark von Röckenhof possédait à Nuremberg, aux abords de l'église Saint-Sébalde, une imposante maison de ville à plusieurs étages donnant sur le marché aux vins. Entre 1521 et 1528, Ulrich III Stark (1484-1549) fait décorer en trompe-l'œil les façades nord et est. En 1521, l'hôtel de ville est aussi orné d'une fresque du même style, d'après des dessins d'Albrecht Dürer (1471-1528). Siégeant au Grand Conseil de la ville impériale, les deux hommes se connaissent, ce qui laisse supposer que l'artiste de grande renommée est aussi l'auteur des peintures de la demeure aristocratique. Contemporain d'une représentation des façades peintes de l'hôtel de ville, ce dessin de 1530 rend à la perfection l'intensité des couleurs et le raffinement de l'illusion de profondeur de la *Lüftmalerei*, la décoration des murs extérieurs des riches maisons patriciennes du sud de l'Allemagne. L'effet de trompe-l'œil est tout à fait saisissant

à l'étage noble où prend place une scène se déroulant sur plusieurs plans, des couples évoluant dans une loggia largement ouverte. Derrière une balustrade, conversent nobles et seigneurs, parmi lesquels, à l'extrême gauche, l'empereur Maximilien I^{er} (1459-1519). Leur présence imaginaire rehausse le prestige des familles d'Ulrich III Stark et de son épouse, Katharina Imhoff (1502-1554), dont les armoiries sont disposées au-dessus des protagonistes. Datant du début des temps modernes, ce dessin exceptionnel constitue un témoignage important des divers modes d'expression artistique et du statut social des familles de notables en Allemagne méridionale. Le réalisme du rendu, la riche mise en scène des peintures, tout comme les effets de perspective sur la façade de cette magnifique résidence continuent de susciter le même émerveillement que celui que devaient éprouver les contemporains de l'artiste.

Bibliographie : Museen der Stadt Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V. (éd.), *Albrecht Dürer. Ein Künstler in seiner Stadt, Nuremberg*, 2000, p. 246 sq.



GIULIO PIPPI DE' JANNUZZI, GIULIO ROMANO, dit JULES ROMAIN

Élévation de la porte du palais du Té à Mantoue 1530-1536

Plume, encre brune sur dessin préparatoire à la craie, lavis ; 38,9 × 57,3 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

ASA, Az. inconnu Italie 1.286

Dans la préface du deuxième tome consacré à la perspective de son traité d'architecture en huit volumes – imprimé à Paris en 1545 à cause d'une parution chaotique –, Sebastiano Serlio (1475-1554) affirme que Jules Romain compte parmi les artistes majeurs de son siècle, aux côtés de Bramante (1444-1514), Raphaël (1483-1520) et Baldassare Peruzzi (1481-1536), qui ont commencé leur carrière en tant que peintres. Il met en lumière pour la première fois l'influence qu'ont eue ces derniers en privilégiant l'effet au détriment de l'eurythmie. Il légitime ainsi indirectement leur non-respect des règles alors en usage en architecture. Déjà, dans son premier volume, paru en 1537 – en fait le quatrième tome – consacré à l'ordre des colonnes, Serlio autorise explicitement l'architecte à s'affranchir des règles en vertu de la *libertà* qui lui revient de droit.

Fondant les principes théoriques du maniérisme en architecture, ces postulats trouvent chez Jules Romain une résonance particulière. Radicalement et sans compromis, ce dernier use de sa liberté pour déroger aux normes en vigueur. Il vise à produire des effets étonnants avec des éléments porteurs ou strictement décoratifs. Il y

parvient notamment au palais du Té, la résidence d'été de Frédéric II Gonzague (1500-1540), dont la construction a commencé en 1524, aux portes de Mantoue. En 1530, l'empereur Charles Quint (1500-1558) se rend dans ce palais spectaculaire et décerne à Frédéric II la couronne ducale, comme l'indique l'inscription gravée sur le linteau de la porte. Romain met là en pratique son mépris des règles en matière d'ordre dorique. Il place le fronton triangulaire, non sur les pilastres canoniques, mais sur des colonnes engagées de moitié ou de trois quarts, reposant sur des piédestaux. En outre, dans l'entablement en trois parties, conforme à l'usage, il renonce aux triglyphes de la frise, typiques de l'ordre dorique. Enfin, les colonnes latérales ne délimitent pas de ressaut ni ne servent d'éléments porteurs. Comme les lésènes qui les surmontent, elles ne sont qu'une composante visuelle, une saillie purement ornementale, dénuée de légitimité architectonique. Le non-conformisme de Jules Romain reste toutefois un phénomène isolé, limité à cet artiste et à la cité de Mantoue et, malgré l'aspect grandiose de ses dessins, il ne fait pas d'émules.

GIULIO ROMANO dit JULES ROMAIN Rome, 1499 – Mantoue, 1546

Peintre et architecte, Jules Romain est le principal représentant du maniérisme italien. Il intègre en 1515 l'atelier de Raphaël (1483-1520). Son maître meurt prématurément, il prend sa succession et dirige les travaux et la décoration au Vatican et à

Rome. En 1524, le duc Frédéric II Gonzague (1500-1540) l'invite à Mantoue, le nomme Surintendant des bâtiments et le charge de la maîtrise d'ouvrage et de la peinture. C'est là qu'il crée son chef-d'œuvre, le célèbre palais du Té. En 1546, il est promu maître d'œuvre de Saint-Pierre à Rome, mais il meurt brutalement, avant même d'avoir quitté Mantoue.

Bibliographie : Achim Gnann, « Die jungen Künstler in Rom nach dem Tode Raphaels bis zum Sacco di Roma 1527 », in Konrad Oberhuber (éd.), *Raphael und der klassische Stil in Rom 1515-1527*, Milan, 1999, p. 31-43.



FRANCESCO PRIMATICCIO

dit **LE PRIMATICE**

Vue en contre-plongée avec entablements, colonnes et atlantes

Vers 1550 (?)

Mine de plomb, plume, encre brune, craie noire ; 31,9 × 25,8 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, Az. 11.151

C'est en très forte contre-plongée que le spectateur découvre un entablement à ressauts extrêmement proéminents que supportent des piliers ou des colonnes d'un ordre non défini, dont la frise est garnie de rinceaux. Soutenu par de robustes atlantes en importante saillie, un autre encorbellement le surplombe. Ces figures masculines plus grandes que nature servent habituellement de structures tectoniques au rez-de-chaussée d'un bâtiment, mais sont également utilisées parfois dans les portails ou les escaliers d'apparat. Leur présence à l'étage supérieur, sur un support d'un ordre canonique, enfreint les principes fondamentaux jusque-là en vigueur. Elle confère à cette étude des caractéristiques évidentes du maniérisme. Avec cette entorse à la tradition, Le Primatice obtient des effets stupéfiants qu'il applique ici avec *maestria*. Dans un décrochement

entre les piliers est assis un personnage recroquevillé, tout aussi dévêtu que les atlantes et vu sous le même angle. Au-dessus de lui, les colonnes engagées doriques donnent une illusion de profondeur. Rétrécissant ou augmentant l'espace, la décoration murale peut, dans la mesure où le plan est adapté, se rapporter à une construction octogonale ou à la coupole d'un mausolée. Un dessin anonyme à la manière du Primatice, représentant *Jupiter terrassant ses assaillants*, datant de la seconde moitié du XVI^e siècle, est intéressant à cet égard. Divisé en deux parties, il montre une cariatide au-dessus d'une rangée de colonnes engagées. Ce motif n'est pas sans rappeler les décors du tombeau du roi Henri II (1519-1559) et de Catherine de Médicis (1519-1589) à Saint-Denis, réalisé par Le Primatice en 1561.

FRANCESCO PRIMATICCIO dit **LE PRIMATICE**

Bologne, 1504 – Paris, 1570

Le Primatice commence sa formation de peintre, de sculpteur et d'architecte à Bologne et la termine auprès de Jules Romain (1499-1546) avec la décoration du palais du Té (1524-1534) à Mantoue. En côtoyant ce grand maniériste, il se familiarise avec une conception illusionniste de l'espace, et s'affranchit des règles de géométrie et d'optique

aussi bien en architecture qu'en peinture et en sculpture. Il est appelé à la cour de François I^{er} (1494-1547). Au château de Fontainebleau, Le Primatice combine de manière originale stuc et peinture. Rosso Fiorentino (1495-1540) et lui figurent parmi les fondateurs de la première école de Fontainebleau qui assure la diffusion au Nord du maniérisme italien. En 1540, il succède à Rosso Fiorentino comme premier peintre de la cour et réalise, entre autres, les tapisseries et les

peintures pour les appartements royaux où ses personnages longilignes répondent aux plafonds à caissons. Ses principales œuvres sont la galerie d'Ulysse (1541-1570) et la salle de bal pour le roi Henri II (1519-1559).

Bibliographie : Musée du Louvre (éd.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Paris, 2004, p. 426-433.



JAN HARMENSZ. MULLER

(Amsterdam, 1571 – Amsterdam, 1628)

Fontaine d'Hercule à Augsbourg

Vers 1602

Sanguine avec rehauts de blanc ; 36,2 × 46,8 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 3.354

La fontaine d'Hercule installée sur la place du marché au vin d'Augsbourg se compose d'un bassin hexagonal irrégulier posé sur les trois marches d'un socle. Au centre se dresse un piédestal à trois faces en marbre blanc dont la base est ornée de tritons en bronze et de jeunes garçons luttant avec des oies. Surplombant des conques de Vénus, trois naïades grande nature sont assises dans des poses suggestives sur le ressaut à son sommet ; ces trois personnages symbolisent les différentes utilisations de l'eau. Un pilier à trois pans rehaussés de plaques de bronze prolonge le piédestal ; celles-ci célèbrent le mille six centième anniversaire de la fondation de la ville, le combat des déesses Roma et Augusta, ainsi que le triomphe de cette dernière. Un Hercule haut de 3 mètres vient couronner l'ensemble : le héros est en train de combattre l'Hydre à sept têtes à l'aide d'une massue incandescente.

Adrian de Vries sculpte ce groupe symbolisant la victoire de l'homme sur la force de l'eau entre 1596 et 1600 ; il célèbre ainsi l'importance de cet élément pour le bien-être de la cité. La beauté du projet et la perfection de la technique de fonderie des bronzes de la fontaine incitent le conseil de la ville à charger Jan Harmensz. Muller (1571-1628), le buriniste néerlandais le plus réputé de son temps, d'exécuter une gravure de cette fontaine. Or cet artiste affirme dans une inscription avoir réalisé cette œuvre d'après un dessin de Hans von Aachen (1552-1615) et avoir ensuite reproduit sa propre gravure à la sanguine ; pour cette dernière opération, il n'a copié que la partie supérieure, si bien que, au lieu des quatre cartouches ornés d'armoiries, seuls les deux du haut y figurent, à gauche celui avec le blason impérial et, à droite, celui avec l'écu de la ville.

ADRIAN DE VRIES

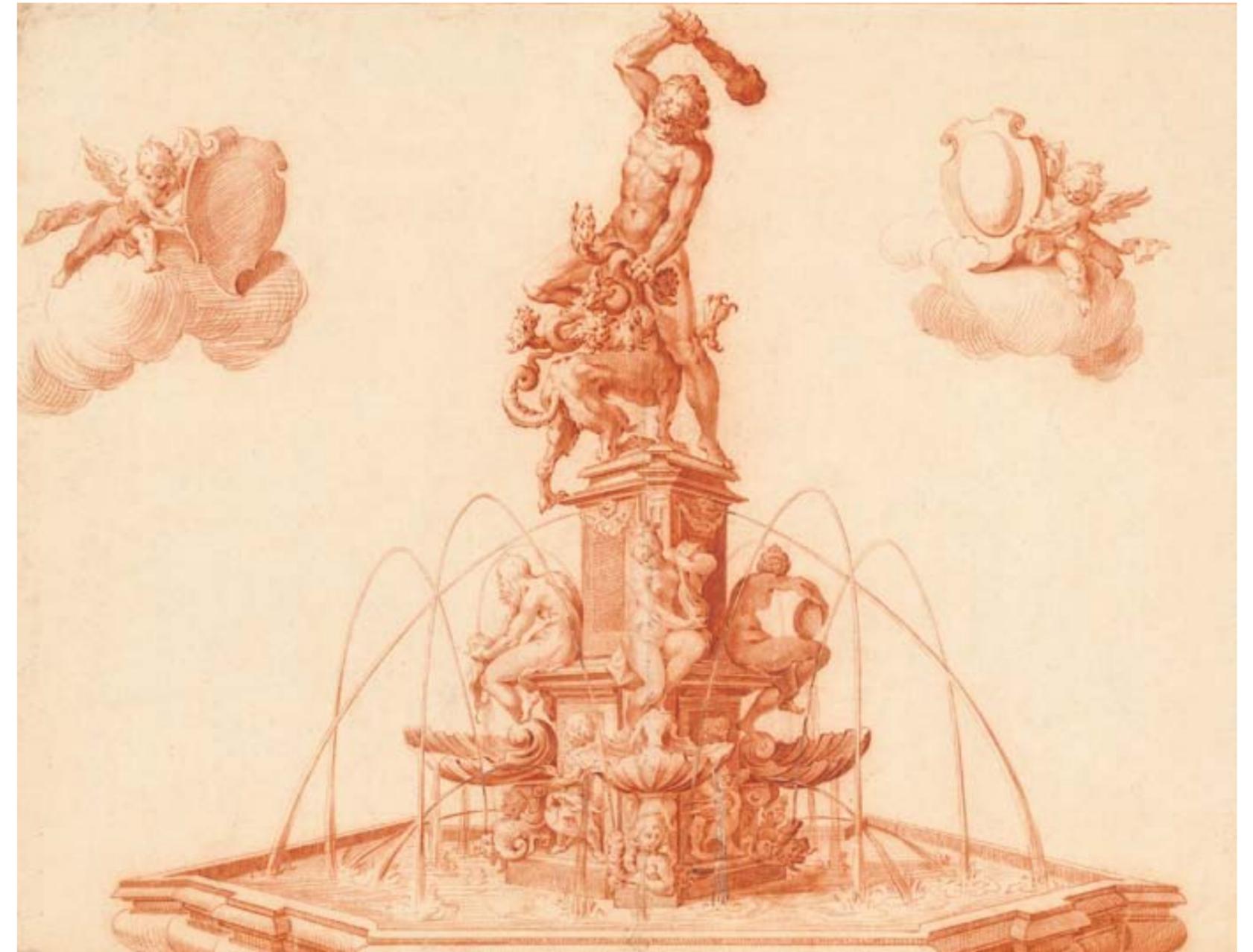
La Haye, vers 1556 – Prague, 1626

Adrian de Vries travaille comme tailleur de pierre au début des années 1580 à Florence dans l'atelier de Jean Bologne (1529-1608). Après de courts séjours à Rome et à Milan, il est actif à Turin, à la cour du duc Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie (1562-1630) puis, à partir de 1601, à Prague auprès de Rodolphe II (1552-1613), comme sculpteur de

l'empereur. Parmi ses œuvres les plus connues figurent la fontaine de Mercure (1599) et celle d'Hercule (1601) à Augsbourg, ainsi que le monument funéraire pour le prince Ernest de Holstein-Schaumbourg (1569-1622) destiné au mausolée de Stadthagen (1613-1620). Adrian de Vries est considéré comme l'un des meilleurs sculpteurs sur bronze du maniérisme ; sa parfaite maîtrise du coulage du bronze lui permet de

réaliser en une seule pièce des œuvres de grand format, aux mouvements complexes ou des groupes comportant plusieurs personnages.

Bibliographie : Ulrich Kirstein, *Herkulesbrunnen*, <[http://www.stadtlexikonauugsburg.de/index.php?id=114&tx_ttnews\[tt_news\]=4105&tx_ttnews\[back-Pid\]=120&cHash=2bc0cfc26](http://www.stadtlexikonauugsburg.de/index.php?id=114&tx_ttnews[tt_news]=4105&tx_ttnews[back-Pid]=120&cHash=2bc0cfc26)> (24 août 2017).



MAARTEN VAN HEEMSKERK

Vue de l'ancienne basilique Saint-Pierre et du palais du Vatican à Rome

1532-1534

Plume, encre brune ; 27,5 × 62,1 cm

Provenance : collection Stosch

GSA, 31.681

Le splendide panorama de Maarten van Heemskerk nous montre l'hétérogénéité du palais du Vatican à un moment clé de son histoire, peu après le sac dévastateur de Rome et le pillage de la ville et des États pontificaux par les troupes de l'empereur Charles Quint (1500-1558) en 1527. L'intérêt de cette composition réside en la frontalité du bâtiment de gauche et l'effet de raccourci de la partie droite montrant le mur léonin et, s'élevant haut dans le ciel, le palais du Belvédère de Bramante (1444-1514).

Grâce à une fine analyse picturale, l'artiste restitue fidèlement les premières modifications architecturales apportées à l'ancienne basilique constantinienne de Saint-Pierre en 1506, par Jules II (pontificat 1503-1513) qui ordonne la refonte complète du centre spirituel de la chrétienté. En partant du narthex de l'ancienne basilique et de l'atrium à l'arrière, le regard s'étend sur les quatre travées de la loggia des Bénédiction, derrière laquelle se détachent les deux niveaux

supérieurs du campanile. En continuant sur la droite, on reconnaît le palais apostolique, achevé en 1519 par Antonio da Sangallo le Jeune (1484-1546), et les deux haies de gardes suisses devant le portail. Entre la résidence de l'archiprêtre et les balcons ornés d'arcades et de colonnades de Bramante et de Raphaël (1483-1520) émerge à peine le toit de la chapelle Sixtine. Ensuite, la vue se poursuit jusqu'au Tibre et au mausolée de l'empereur Hadrien (76-138), l'actuel château Saint-Ange.

Cette œuvre de Maarten van Heemskerk constitue l'une des sources les plus fiables de la genèse complexe du Vatican à une époque charnière entre les *loca sancta* des débuts du christianisme et la prestigieuse résidence pontificale. Dans ce dessin à la plume, la combinaison de la représentation picturale et l'exactitude architecturale et scénique jusque dans les moindres détails hissent l'artiste parmi les principaux védutistes de la Renaissance.

MAARTEN VAN HEEMSKERK Heemskerk, 1498 – Haarlem, 1574

Maarten van Heemskerk descend d'une famille de paysans. Contre l'avis de son père, il apprend la peinture à Haarlem et travaille de 1527 à 1530 avec Jan van Scorel (1495-1562), un ancien conservateur des collections pontificales, qui le familiarise avec la peinture italienne. En mai 1532, cinq ans après le sac de Rome, il s'y rend et y fréquente, entre autres, l'atelier d'Antonio da Sangallo le Jeune (1484-1546). Il y côtoie aussi Raphaël (1483-1520)

et Michel-Ange (1475-1544). Ses nombreuses *vedute* topographiques, tout comme ses croquis de ruines et de statues antiques, nous donnent une image éloquente de la Ville éternelle à l'apogée de la Renaissance. Heemskerk quitte les bords du Tibre en 1536 pour rentrer à Haarlem où l'Église lui commande peintures et retables. Se démarquant de la tradition néerlandaise, il y introduit en guise d'éléments décoratifs des vestiges de Rome, notamment des sculptures ou des monuments antiques.

Bibliographie : Pier Nicola Pagliara, « Der Vatikanische Palast », in Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (éd.), *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534*, Ostfildern, 1999, p. 207-226 ; Ilya M. Veldman, « Maarten van Heemskerk und die römische Kunst », in *ibid.*, p. 417-420.



CARLO RAINALDI

Projet de transformation de la façade du dôme Saint-Pierre à Rome

1645-1646

Graphite, lavis brun ; 53,1 × 44,7 cm

Provenance : collection Stosch

ASA, Az. Rome 736

Le pape Paul V (pontificat 1605-1621) décide en 1612 d'ériger deux clochers de part et d'autre de la façade du dôme de Saint-Pierre, réalisée par Carlo Maderno (1556-1629). Ce qui va à l'encontre du projet de Michel-Ange (1475-1564) : laisser aussi dégagée que possible la gigantesque coupole qui surmonte le soubassement massif. En la déplaçant ainsi visuellement à l'arrière de la basilique, on en altère nettement la monumentalité.

Michel-Ange commence les travaux de la coupole en 1554, mais en modifie encore les plans en 1556. Il remplace les *oculi* du tambour par seize ouvertures rectangulaires, encadrées de colonnes jumelées, et les couronne de frontons triangulaires et curvilignes alternés. Au-dessus, il prévoit une coupole hémisphérique surmontée d'une haute lanterne, dont la structure nervurée laisse apparaître les lignes de force verticales. Après la mort de Michel-Ange en 1564, les travaux sont repris vingt ans plus tard sous l'égide de Sixte V (pontificat 1585-1590) par Giacomo della Porta (vers 1532-1602). Une coupole élancée et dynamique, donc plus stable, est achevée en 1590.

Carlo Maderno entame les fondations d'un des deux clochers voulus par Paul V, mais le laisse inachevé en 1626. Le Bernin (1598-1680) en reprend la construction et ajoute, entre 1638 et 1641, deux niveaux au

soubassement. De dangereuses fissures apparaissent dans la maçonnerie du beffroi. Elles font craindre un effondrement. Une commission de travaux conclut à de graves vices de construction, ce qui amène le pape Innocent X (pontificat 1644-1655) à exiger du Bernin qu'il modifie ses plans. Le clocher de la principale église de la chrétienté se doit, d'une part, d'offrir un aspect et des proportions dignes de son rang et, d'autre part, de donner une apparence plus élancée à la décevante façade de Maderno.

Rainaldi présente en 1645-1646, en vue frontale, c'est-à-dire sans effet de perspective, un projet de modification et de construction des deux clochers latéraux du dôme de Saint-Pierre inspirés de ceux du Bernin. La coupole de Giacomo della Porta paraît ainsi plus allongée et visuellement plus proche de la façade. Pour harmoniser les proportions des deux parties de l'édifice, Rainaldi envisage de limiter la façade de Maderno à ses cinq travées centrales et de disposer le reste en retrait, en arrondi concave. Les deux clochers deviendraient ce faisant des campaniles indépendants. Tandis que leur structure en filigrane et le dôme massif offrent un fort contraste, leurs colonnes s'apparentent à celles de la coupole et de la façade. En 1646, la commission de travaux décide, au grand dam du Bernin, de renoncer à ces clochers et d'en détruire les parties existantes.

CARLO RAINALDI Rome, 1611 – Rome, 1691

Carlo Rainaldi est issu d'une lignée d'architectes établis de longue date à Rome. Après avoir fréquenté une école jésuite, il étudie la géométrie et perfectionne sa pratique dans l'atelier de son père, Girolamo Rainaldi (1570-1655). Dans un premier temps, il exerce surtout ses talents de dessinateur avant de se distinguer, dès 1645, par des réalisations personnelles. À partir de 1653, il a en charge les projets et la maîtrise des travaux

de son père, architecte pontifical, comme la construction de l'église Sainte-Agnès-en-Agone, place Navone à Rome. En 1660, il prend part, aux côtés du Bernin (1598-1680) et de Pierre de Cortone (1596-1669), au concours pour la modification et la reconstruction du palais du Louvre, la résidence parisienne de Louis XIV (1638-1715). Parmi ses principales œuvres figurent la façade de Saint-André-della-Valle (1661-1665), Sainte-Marie-in-Campitelli (1663-1667) et les deux églises jumelles,

Sainte-Marie-in-Montesanto et Sainte-Marie-des-Miracles (1662-1679) place du Peuple à Rome. Ses travaux combinent le maniérisme de l'Italie du Nord et le baroque en pleine maturité de ses contemporains, surtout du Bernin.

Bibliographie : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (éd.), *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 2 (1572-1676)*, Heidelberg, 2005, p. 66-110.



GIAN LORENZO BERNINI

dit **LE BERNIN**

Études pour le couronnement du baldaquin du maître-autel de Saint-Pierre de Rome

1631

Graphite, plume, encre brune et sanguine ; 26,5 × 36,4 cm

Provenance : collection Stosch

ASA, Az. Rome 769 recto

Commencé en 1506 par le pape Jules II (pontificat 1503-1513), le chantier de la basilique Saint-Pierre de Rome s'achève avec la coupole en 1590 et la nef en 1612. L'utilisation progressive de la plus grande église de la chrétienté suit l'avancement des travaux et s'accompagne d'un enrichissement des aménagements liturgiques architecturaux et sculpturaux. Une importance particulière est donnée au maître-autel édifié sur la tombe de l'apôtre Pierre dont l'état était resté provisoire depuis 1594. Le pape Urbain VIII (pontificat 1623-1644) commande donc en 1623 au Bernin un baldaquin monumental en bronze. Rappelant celles du temple de Jérusalem, les quatre colonnes torsées sont érigées en 1627, mais l'aspect de l'entablement est loin de faire l'unanimité. S'ensuivent alors quatre années d'interruption des travaux durant lesquelles des recherches sont menées pour remédier à cela.

Le Bernin s'achemine peu à peu vers la solution définitive : il conçoit tout d'abord, tendus en diagonale au-dessus des colonnes, deux

arceaux semi-circulaires qu'il surmonte d'une statue du Christ. À partir de là, au recto de la feuille, il imagine une structure composée de plusieurs montants, un dais couronné d'un globe et d'une croix. Par ailleurs, au verso, il dessine le motif qui est adopté après 1631 : quatre volutes fuselées, ornées de *spiritelli* et de *putti*. Cet ensemble pyramidal se termine par un orbe, sous lequel resplendissent les trois abeilles des armoiries des Barberini, la famille du pape Urbain VIII. À la différence de son esquisse, Le Bernin réalise un couronnement très élancé et donne aux lambrequins suspendus entre les colonnes l'apparence d'un entablement. Il parvient ainsi à conférer une unité architecturale aux éléments disparates de ce ciborium. Ces études montrent la façon étonnante dont cet artiste hors du commun met magistralement ses idées sur le papier, révélant en outre une capacité à saisir avec brio les éléments architecturaux et sculpturaux essentiels.

GIAN LORENZO BERNINI dit LE BERNIN

Naples, 1598 - Rome, 1680

Le Bernin est considéré comme le sculpteur et l'architecte le plus illustre du baroque italien ; ses œuvres exercent une influence décisive sur l'évolution de l'art en Europe. Son père le mène à Rome en 1606 et lui enseigne la sculpture. L'exceptionnelle conception dynamique et plastique de ses croquis et de ses œuvres

reflète sa virtuosité. Ses réalisations marquent indéniablement la physionomie de la Rome baroque. Citons notamment le groupe sculpté *Apollon et Daphné* (1622-1624), *l'Extase de sainte Thérèse* (1647-1652) à la chapelle Cornaro, le baldaquin (1623-1633) et la chaire de Saint-Pierre de Rome (1657-1666), la *Fontaine des Quatre-Fleuves* (1648-1651), place Navone, l'église ovale de Saint-André du Quirinal (1658-1678) et les colonnades

de la place Saint-Pierre (1656-1667). La mort du Bernin marque la fin de l'apothéose du baroque romain.

Bibliographie : Sebastian Schütze, « St. Peter und der Vatikan », in Hans-Werner Schmidt, Sebastian Schütze, Jeanette Stoschek (éd.), *Bernini. Erfinder des barocken Rom*, Bielefeld, 2014, p. 136-139.



FRANCESCO BORROMINI

Étude idéalisée pour la façade de l'oratoire des Philippins 1660

Graphite ; 43,3 × 30,2 cm

Provenance : collection Stosch

ASA, Az. Borromini 291

La piété de saint Philippe Néri (1515-1595) suscite dès 1550 un vif intérêt, en particulier dans les milieux aristocratiques romains. En effet, ce dernier convie les nobles l'après-midi à des discussions, à partir desquelles se développent les pratiques dévotionnelles de l'Oratoire. Avec le temps, les prédications sont entrecoupées, toutes les demi-heures, de morceaux de musique, qui ne tardent pas à occuper une place prépondérante et à attirer un grand nombre de visiteurs. À la suite de la canonisation de Néri, en 1622, la congrégation n'a pas seulement besoin de lieux pour se réunir, mais surtout d'un site adapté pour son oratoire, qui ne soit pas une église. La construction du bâtiment échoit à Paolo Maruscelli (1596-1649). Après divers ajournements, Francesco Borromini obtient, en 1637, la direction des travaux, car il a découvert des failles dans les plans de son prédécesseur. À la place du simple oratoire en forme de grange de Maruscelli, il dessine une structure côtelée en treillis avec une voûte plate, innovation que ses contemporains considèrent comme étant l'édifice baroque romain le plus audacieux de son temps. Sur les côtés, Borromini prévoit des tribunes étroites et élevées pour les chanteurs ainsi que des loges pour les visiteurs. Contrairement au désir des Oratoriens, il souhaite traiter la façade comme celle d'une église, sans cependant porter ombrage à sa voisine, la Chiesa Nuova, Santa Maria in Vallicella (1575-1606).

FRANCESCO BORROMINI Bissone, 1599 – Rome, 1667

Originaire du Tessin en Suisse, Borromini fait son apprentissage de tailleur de pierre à la cathédrale de Milan. En 1619, il se rend à Rome et travaille pour la fabrique de Saint-Pierre que dirige jusqu'à sa mort son oncle Carlo Maderno (1556-1629). Avec le successeur de ce dernier, Le Bernin (1598-1680), du même âge que lui, ne tardent pas à surgir des conflits hiérarchiques insurmontables, engendrant une rivalité voire une hostilité qui

se poursuivra leur vie durant. La carrière de Borromini prend réellement son essor avec sa nomination en tant qu'architecte de l'université (1632) et maître d'œuvre de l'église des Trinitaires, Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines (à partir de 1634). Par l'étendue de son érudition et la richesse de ses connaissances, il fait figure de « philosophe » chez les architectes du baroque romain. Parmi ses réalisations les plus emblématiques qui marquent encore le paysage urbain de la capitale

L'étude de la façade de l'oratoire montre des superpositions faisant penser à des palimpsestes : Borromini procède notamment à des agrandissements successifs de celle-ci, qui est au début assez petite, plate, voire concave, et lui donne davantage de profondeur. Car, en 1638, un changement de plan – une bibliothèque placée au-dessus de l'oratoire – l'incite à augmenter visuellement sa largeur sans modifier pour autant la structure du rez-de-chaussée déjà construit. Il est tenu, malgré l'adjonction d'un étage, de conserver l'harmonie du bâtiment et de sa façade. Par une illusion d'optique, il élargit donc les cinq travées centrales du premier niveau, en rehaussant d'un bandeau celles jouxtant l'église et le logis et en reliant celles-ci par des volutes à la partie centrale de l'édifice plus élevée. De la sorte, le rez-de-chaussée semble désormais plus imposant. Avec ce dessin exécuté vingt ans après l'achèvement des travaux, Borromini revient sur l'élaboration de ce projet. Il nous présente ce qu'aurait été pour lui la façade idéale : indépendante, sans mitoyenneté avec l'église ou le logis des Oratoriens. Il inclut en outre les couronnements ornementaux qu'il avait prévus et qui ne furent pas réalisés, tels que l'étoile de la famille Chigi, celle du pape Alexandre VII (pontificat 1655-1667).

italienne, on peut citer le siège de l'ordre des Jésuites, le palais de la Propagation de la Foi (1647-1663), les églises Saint-Yves-de-la-Sagesse (1642-1660) et Sainte-Agnès (1652-1672) ainsi que le palais Pamphilj adjacent (1634-1644), place Navone.

Bibliographie : Richard Bösel, Christoph Luitpold Frommel (éd.), *Borromini. Architekt im barocken Rom*, Milan, 2000, p. 325-329, 377.



FRANCESCO BORROMINI

Projection synoptique de l'élévation et du plan de la coupole de Saint-Yves-de-la-Sagesse

1632-1633

Graphite ; 36 × 29,6 cm

Provenance : collection Stosch

ASA, Az. Borromini 509

Francesco Borromini dessine en 1632-1633 les plans d'une église pour l'université de la ville de Rome, Saint-Yves-de-la-Sagesse, qui bénéficie du patronage pontifical. Basé sur la combinaison d'un cercle et d'un triangle, le plan conçu à la manière d'un code est une référence cachée à *L'Essayeur* (1623) de Galilée (1564-1642). Aussi ce projet n'a-t-il pu être réalisé qu'après la mort du grand physicien en 1642. Derrière une façade concave, Borromini plante une église ornée de pilastres, dont le plan dessine un triangle reposant sur sa pointe. Les trois côtés de cette figure géométrique s'arrondissent en absides semi-circulaires qui alternent avec des espaces concaves triangulés au niveau des pointes. Au-dessus de cette base complexe, l'architecte a prévu un tambour à six pans et une coupole extérieure crantée de douze gradins étagés. Il segmente ce dôme en cascade dit « *scalinata* » par six croisillons ; ce mouvement ascendant aboutit à une lanterne dont les colonnes jumelées saillantes rythment les pans concaves de son pourtour. Grâce à sa formation de tailleur de pierre à la fabrique du dôme de Milan, Veneranda Fabbrica, Borromini est en mesure non seulement

de lire des plans médiévaux, mais encore de dessiner des projections synoptiques. Cela signifie que, grâce à cette méthode, tous les éléments verticaux d'une élévation peuvent être indiqués sur une surface plane à deux dimensions. L'architecte utilise ici de façon géniale ce savoir-faire : il transpose et superpose sur un seul graphique toutes les parties de l'église Saint-Yves-de-la-Sagesse décrites ci-dessus. Ce diagramme, aussi remarquable soit-il, ne rend cependant pas perceptible la stéréométrie du bâtiment ; il ne permet que difficilement d'en comprendre les raccourcis verticaux. Cette planche n'a donc pas été classée parmi les esquisses et études de l'église de l'université. Du fait de son idéalisation esthétique, des divergences par rapport aux plans d'exécution, elle ne peut qu'être considérée comme un échantillon de l'*Opus architectonicum* de Borromini. De son vivant, celui-ci a d'ailleurs prévu de publier ses créations architecturales en les répartissant en deux volumes richement illustrés : *Studio d'architettura civile* (imprimé en 1702-1721) et *Opus architectonicum* (imprimé en 1720-1725).

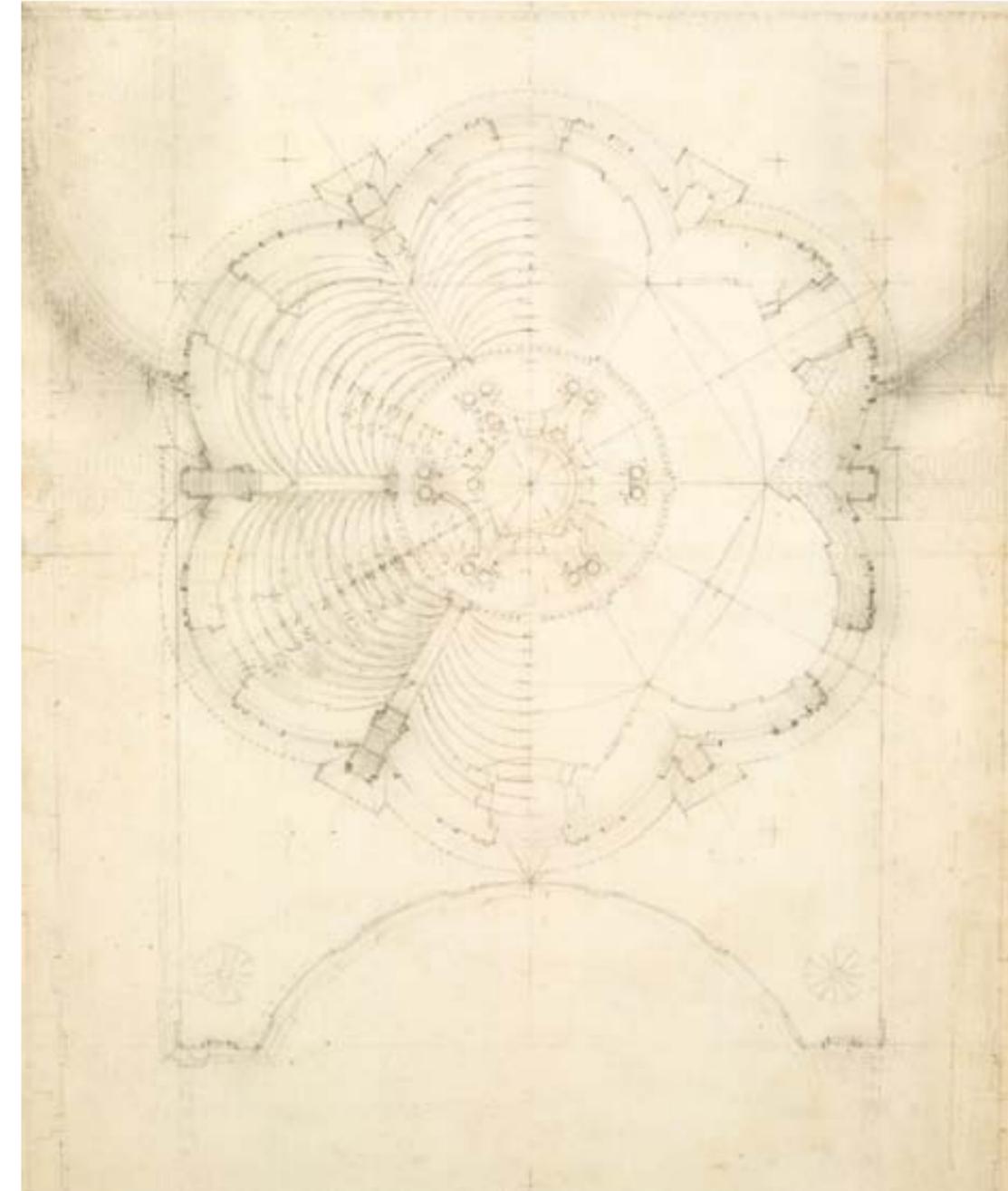
FRANCESCO BORROMINI Bissone, 1599 – Rome, 1667

Originaire du Tessin en Suisse, Borromini fait son apprentissage de tailleur de pierre à la cathédrale de Milan. En 1619, il se rend à Rome et travaille pour la fabrique de Saint-Pierre que dirige jusqu'à sa mort son oncle Carlo Maderno (1556-1629). Avec le successeur de ce dernier, Le Bernin (1598-1680), du même âge que lui, ne tardent pas à surgir des conflits hiérarchiques insurmontables, engendrant

une rivalité voire une hostilité qui se poursuivra leur vie durant. La carrière de Borromini prend réellement son essor avec sa nomination en tant qu'architecte de l'université (1632) et maître d'œuvre de l'église des Trinitaires, Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines (à partir de 1634). Par l'étendue de son érudition et la richesse de ses connaissances, il fait figure de « philosophe » chez les architectes du baroque romain. Parmi ses réalisations les plus emblématiques, qui marquent

encore le paysage urbain de la capitale italienne, on peut citer le siège de l'ordre des Jésuites, le palais de la Propagation de la Foi (1647-1663), les églises Saint-Yves-de-la-Sagesse (1642-1660) et Sainte-Agnès (1652-1672) ainsi que le palais Pamphilj adjacent (1634-1644), place Navone.

Bibliographie : Richard Bösel, Christoph Luitpold Frommel (éd.), *Borromini. Architekt im barocken Rom*, Milan, 2000, p. 325-329, 377.



JOHANNES LINGELBACH

Vue du pont de l'Archevêché à Lyon

Après 1650

Mine de plomb, plume, encre grise, lavis gris ; 28,5 × 72,7 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, Az. 14.531

Au Moyen Âge, Lyon fait partie de l'Arrelat, province du Saint-Empire romain germanique. En plein essor, la capitale du Lyonnais devient à la Renaissance une métropole florissante grâce au tissage de la soie, à son commerce et aussi parce qu'elle est un carrefour important de voies terrestres et fluviales. Siège du primat des Gaules, elle abrite une population de clercs, de courtisans, d'artisans et de commerçants.

Le dessin panoramique de Lingelbach montre les deux centres historiques de la cité. Sur la rive droite de la Saône, on distingue en vue frontale le Vieux Lyon avec la cathédrale gothique Saint-Jean – construite à partir de 1156 – qui se dresse haut vers le ciel, ainsi que la presqu'île à la confluence du Rhône et de la Saône, où se trouvaient les entrepôts romains, les *canabae*. À l'époque du peintre, cette partie de la cité est habitée par les commerçants et les artisans, tandis que les clercs et les militaires demeurent dans la vieille ville. Dès 1100, un pont relie les deux rives, si bien que les deux quartiers se développent conjointement. En 1634, Jean Christophe Marie, qui avait édifié auparavant la passerelle en bois Saint-Vincent permettant d'accéder de part et d'autre de la Saône, bâtit sur la rivière un

nouvel ouvrage d'art en bois menant directement à la cathédrale, le pont de l'Archevêché. Celui-ci a résisté au mémorable embâcle de l'hiver 1643 ; Lingelbach a donc pu l'observer à loisir et en restituer ici la structure particulière.

Sur les culées en bois, se trouvent les postes de péage. Entre les deux s'étend l'ossature légèrement bombée d'un pont à pilotis, l'une des plus anciennes formes connues en Europe pour ce type d'ouvrages. Les piles enfoncées dans le lit du fleuve sont reliées par une poutre horizontale supportant le tablier. Pour assurer une meilleure répartition des charges, des poutres transversales intermédiaires ont été disposées et, afin de résister au mieux au courant, les piles amont et aval sont plantées en biais. Ce mode de construction ne laisse que peu de passages pour le trafic fluvial, les épaves flottantes ou la glace, aussi ces structures sont-elles souvent endommagées. À la suite de la destruction puis la reconstruction au XVIII^e siècle de l'ancien ouvrage en bois, ainsi que la démolition des nouveaux ponts en pierre durant les guerres révolutionnaires (1792-1802) et la Seconde Guerre mondiale, c'est aujourd'hui, le pont Bonaparte, en béton, qui relie les deux centres historiques de Lyon.

JOHANNES LINGELBACH

Francfort-sur-le-Main, 1622 – Amsterdam, 1674

Johannes Lingelbach et sa famille arrivent en 1635 à Amsterdam ; il y accomplit son apprentissage de peintre. En 1642, il se rend à Paris puis, deux ans plus tard, à Rome. Durant son séjour dans la Ville éternelle, il devient membre d'une confrérie d'artistes, la *Schildersbent*, qui réunit principalement des Hollandais et des Flamands. Parmi eux se recrutent les *Bamboccianti*, des peintres de genre qui se plaisent à décrire crûment

la vie quotidienne de la population pauvre de Rome en présentant mendiants et vagabonds devant les ruines du Latium. Lingelbach fait partie de ce groupe de « bambocheurs » qui, à cause de ses débordements festifs et de ses rituels, tombe bientôt en discrédit et se voit même interdit de séjour par le pape en 1720. En 1650, le peintre entame son voyage de retour à Amsterdam, qui durera trois ans. Une fois en Hollande, il reprend les thèmes et le style des *Bamboccianti*, si prisés

des collectionneurs d'art. Par ailleurs, ses représentations de l'Italie deviennent dans sa patrie des modèles pour tous les jeunes artistes qui ne peuvent s'offrir le voyage à Rome.

Bibliographie : Susanne Rau, *Räume der Stadt. Eine Geschichte Lyons 1300-1800*, Francfort-sur-le-Main, 2014 ; Angelo Maggi et Nicola Navone, *John Soane e i ponti in legno svizzeri. Architettura e cultura tecnica da Palladio a Grubenmann*, Mendrisio, 2002.



JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

Vue en perspective d'un château de montagne

1688-1690

Plume, encre bistre ; 27 × 40 cm

Provenance : legs Kutschera

ASA, Az. général 8.853

Au premier plan de ce dessin de château de montagne, Johann Bernhard Fischer von Erlach place deux vases colossaux. Tel un *proscenium*, ceux-ci forment l'entrée d'un ensemble monumental dominant le paysage, conférant à la composition une emphase toute théâtrale. Ce projet, que l'on peut situer chronologiquement juste après les années d'études du jeune homme à Rome, se rapproche du point de vue typologique de la salle des Ancêtres qu'il a réalisée en 1688-1689 au château de Frain-Vranov pour la famille Althann. Il y ménage un effet, comme pour cet édifice construit sur un piton rocheux au-dessus de la rivière Thaya. Soulignant le contraste par une perspective lointaine en contre-plongée, le corps central écrase de son imposante masse et de sa hauteur les communs qui l'entourent. On pourrait comparer ce château en forme de *tholos*, dont la fonction dément formellement l'apparence, tant sur le plan de l'architecture que de la représentation, au projet d'extension du château de Feldsberg-Valtice en Moravie, commandé par le prince Jean Adam I^{er} de Liechtenstein (1657-1712).

Datant de ses débuts, cette vue de château de montagne non réalisée accompagnera Fischer von Erlach tout au long de sa carrière. Il l'intègre dans ce qu'on a appelé le *Codex Montenuovo* (Albertina, GSA 26.392), un recueil de dessins effectués entre 1693 et 1704, rassemblant études et œuvres construites, ainsi que des projets d'autres architectes. Il la publie à nouveau à la fin de sa vie, en 1721, dans son traité d'architecture en cinq volumes, *Entwurf einer historischen Architektur [Esquisse d'une architecture historique]*. Elle n'est pas placée dans le volume IV, celui de ses propres réalisations, mais dans le cinquième, intitulé « Récipients et Vasques ». Comme dans le dessin, la gravure qui en est faite montre au premier plan un vase figurant Galatée et Triton tandis que le château de montagne se dresse au loin. La présence de cette étude dans ce tome suggère l'importance que l'architecte lui accorde. En outre, ce croquis magistral évoque bien la symbiose des deux métiers qu'il a appris à Rome, la sculpture et l'architecture.

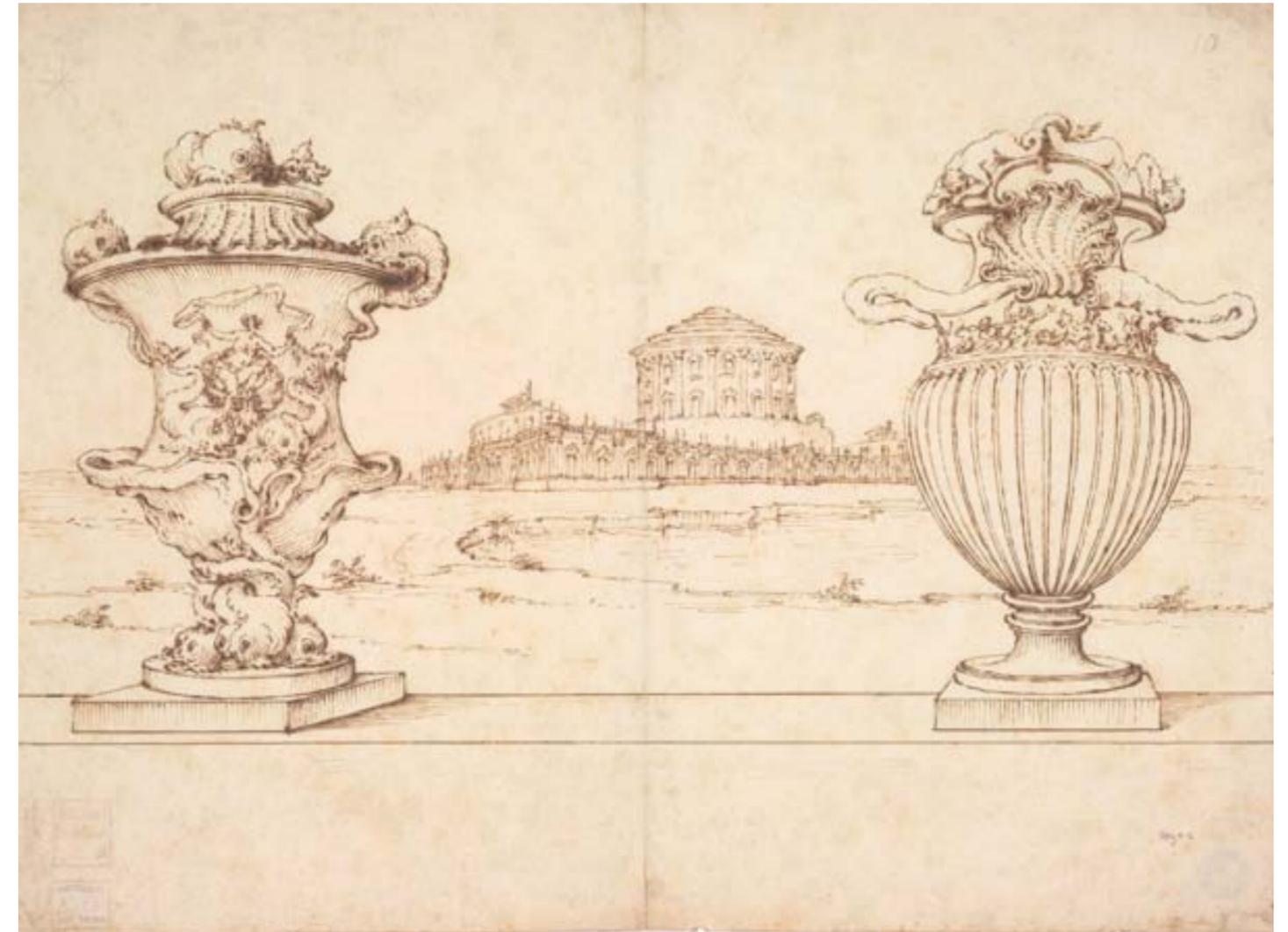
JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH Graz, 1656 - Vienne, 1723

Johann Bernhard Fischer von Erlach est le chef de file du baroque autrichien. Durant ses douze années de formation à Rome (1671-1683), il acquiert sous la houlette du Bernin (1598-1680) une excellente formation de sculpteur et d'architecte. Dans ses études et ses réalisations, il associe des éléments du baroque romain à des références à l'Antiquité.

De retour en Autriche, il dessine un premier plan grandiose et démesuré pour le château de Schönbrunn (1688), dans le but de surpasser Versailles. Parmi ses principales œuvres, on dénombre, à Vienne, l'église Saint-Charles-Borromée (1716-1737), la salle d'apparat de la bibliothèque de la cour (1722-1737 ; l'actuelle Bibliothèque nationale autrichienne) et, à Salzbourg, quatre églises marquantes de la ville (1694-1705). Dans son traité *Entwurf einer*

historischen Architektur, Johann Bernhard Fischer von Erlach justifie ses projets et constructions en se référant aux modèles antiques en Europe, en Afrique et en Asie, classés par type dans les cinq volumes.

Bibliographie : Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zurich, 1992, p. 67 ; Andreas Kreul, *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation*, Salzbourg, 2006, p. 124 sq., 136 sq.



ANDREA POZZO

Projet de décoration murale

Sans date

Plume, encre de Chine ; 35 × 42,5 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, Az. 1.742

Autodidacte, Andrea Pozzo est à l'origine d'une nouvelle forme d'interaction entre l'architecture et la peinture grâce à ses fresques de l'église jésuite Saint-Ignace-de-Loyola à Rome, célèbres dans le monde entier. Contrairement au maniérisme d'un Jules Romain (1499-1546), il ne dissimule ni la matérialité ni la structure de l'architecture. Bien au contraire, il les utilise comme point de départ à ses réalisations en trompe-l'œil troublantes au point de dérouter le spectateur. Dans le strict respect des règles de la perspective, il parvient à donner l'illusion que les plafonds ou les voûtes s'ouvrent sur l'immensité céleste divine ou élargit des espaces en usant de fantaisies architecturales apparemment sans fin. Comme ce frère jésuite conçoit aussi les autels réels, le concept d'« œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), employé en histoire de l'art, joue chez lui un rôle essentiel et prémonitoire – de manière pratique et théorique. Avec son traité, *Perspectiva pictorum et architectorum*, réimprimé à maintes reprises et dont la première édition date de 1693, il atteint une renommée internationale et reçoit des éloges dithyrambiques

ANDREA POZZO Trente, 1642 – Vienne, 1709

Le frère convers jésuite Andrea Pozzo apparaît en 1665 comme architecte, peintre et théoricien de l'art. Il travaille à Turin et à Mondovì avant d'être appelé en 1681 à Rome par le supérieur de son ordre. En un temps relativement court – octobre 1684 à juillet 1685 –, il réalise son chef-d'œuvre le plus admiré, qui combine de

manière originale et synergique scénographie, peinture et architecture : les voûtes de la nef et les murs de la tribune de Saint-Ignace-de-Loyola. En 1702, il est chargé par l'empereur Léopold I^{er} (1640-1705) de transformer en style baroque l'église jésuite de Vienne, ce qu'il accomplit en appliquant le concept d'œuvre d'art totale. Son traité en deux volumes, *Perspectiva pictorum et architectorum*

de la part des architectes et théoriciens de l'Europe entière, qui le qualifient de « maître de l'illusion ».

À première vue, cette décoration murale de Pozzo peut sembler un peu fade. Cette sensation est due avant tout à la technique de la grisaille utilisée pour reproduire les peintures et sculptures. Le spectateur doit faire preuve d'imagination pour se représenter ce trompe-l'œil en teintes fortes et lumineuses. Si les parapets sont ornés de couleurs discrètes, les consoles sont quant à elles rehaussées de prestigieuses dorures. Les balustres ont des teintes minérales et les vues vers la végétation ou vers le ciel sont plus vraies que nature. Il est intéressant de noter le contraste entre le trompe-l'œil des architectures et le réalisme des atlantes convulsés et des draperies gonflées par le vent. L'artiste était aussi capable de dématérialiser un mur et l'ouvrir sur des perspectives de jardins se poursuivant au loin. On peut admirer cette combinaison virtuose de peintures qui amplifie l'espace et éveille l'imagination à la salle des fêtes du palais Contucci à Montepulciano (1700).

(1693), soulève un vif intérêt et conduit à sa large diffusion dans les églises et les palais de la *quadratura*.

Bibliographie : Alberta Battisti (éd.), *Andrea Pozzo*, Milan, 1996 ; Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (éd.), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, Rome, 2010.



JOHANN ANTON GUMPP

Apothéose des vertus, des sciences et des arts divins

1690-1715

Plume, encre brune, lavis ; 35,5 × 51 cm

Provenance : achat 1889

GSA, 3.875

Johann Anton Gumpp quitte son Tyrol natal en 1675 pour travailler à Nymphenburg en tant que peintre décorateur à la cour princière munichoise. En 1682, il entreprend un voyage à Venise et à Rome en compagnie de Hans Georg Asam (1649-1711), le père des célèbres frères Cosmas Damian (1686-1739) et Egid Quirin Asam (1692-1750). La *quadratura* romaine d'avant Andrea Pozzo (1642-1709) lui fait grande impression ; il l'adopte, la faisant franchir les Alpes pour atteindre Munich, cité du prince électeur de Bavière. Cette technique picturale apparaît pour la première fois chez Gumpp dans les plafonds en trompe-l'œil du palais résidence et voit son apogée dans ceux de la salle des fêtes du château Lustheim (1684-1689). Gumpp y opère le passage significatif du stuc à la fresque à l'époque baroque. Avec la décoration des quatre pendentifs de la coupole de l'église Saint-Florian en Autriche (1690-1695), il réalise le premier ensemble monumental de peinture en trompe-l'œil au nord des Alpes, sans avoir recours au stuc ; il y enrichit en outre les représentations religieuses d'encadrements en *quadratura*.

JOHANN ANTON GUMPP Innsbruck, 1654 – Munich, 1719

Johann Anton Gumpp appartient à une dynastie de maîtres d'œuvre installés à Innsbruck, actifs à l'abbaye cistercienne de Stams et à qui l'on doit toute une série d'édifices sacrés et profanes de la capitale du Tyrol. En 1675, il est appelé à Munich où il se distingue par sa peinture en trompe-l'œil

inspirée d'Egid Schor (1627-1701). Le prince électeur Maximilien II Emmanuel de Bavière (1662-1726, règne de 1679 à 1704 et de 1714 à 1726) le nomme peintre de la cour et de la Chambre et lui demande de décorer sa résidence munichoise ainsi que les châteaux de Nymphenbourg et de Schleißheim avec des peintures en trompe-l'œil.

Il est difficile d'attribuer un emplacement précis à cette *Apothéose des vertus, des sciences et des arts divins*, à l'évidence inspirée d'Andrea Pozzo ; aussi bien par la *quadratura* plongeant loin dans le ciel, qui poursuit de manière illusionniste l'articulation spatiale de l'architecture, que par les personnages peints en trompe-l'œil qui semblent descendre le long des murs. Les lavis du dessin révèlent une source lumineuse mettant en valeur reliefs et contrastes. Associées aux coloris intenses, ces deux caractéristiques permettent de préciser la période de création : postérieure à l'achèvement du cycle de Saint-Florian. Cet illusionnisme vise à unifier l'espace, à en faire en quelque sorte une œuvre d'art totale. Il est intéressant de constater que Gumpp n'a pu découvrir ces innovations que par la lecture du traité de Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693) car, lors de son voyage à Rome, la décoration de Saint-Ignace (1684-1685) n'était pas même entamée.

Bibliographie : Michael Krapf, *Die Baumeister Gumpp. Eine Künstlerdynastie des Barock in Tirol*, Vienne, 1980, p. 71-80.



DOMINIQUE GIRARD et PHILIPP GIRARD

Plan du château et du parc de Nymphenburg

1736

Plume, encre noire sur dessin préparatoire à la craie, lavis multicolore ; 112 x 138 cm

Provenance : collection Vues

ASA, Az. général 8.892

La dédicace dans le magnifique et très décoratif cartouche de Philipp Girard, le fils de Dominique, vante ses mérites comme digne successeur de son père. Elle souligne en outre le rôle essentiel de l'art des jardins parmi les formes ostentatoires du pouvoir absolu de la grande noblesse à l'époque baroque.

À l'ouest du château de Nymphenburg et de ses différents pavillons s'étire un jardin à la française inspiré d'André Le Nôtre (1613-1700). Lors de son exil en France, entre 1704 et 1714, le prince électeur Maximilien II Emmanuel de Bavière (1662-1726) découvre en effet le Versailles de Louis XIV (1638-1715), son allié. Devant l'édifice, prend place un parterre moderne oblong et symétrique dont le centre est orné d'une fontaine. Il se termine, tout comme ses bosquets latéraux, par un canal transversal au-delà duquel s'étire jusqu'à l'infini, du moins aux yeux du visiteur, une forêt traversée d'allées en étoile. Caractéristique des jardins à la française, on note le contraste entre l'ordre et la nature sauvage, même si les deux doivent s'unir pour former un ensemble harmonieux ; c'est ce que prône l'éminent

naturaliste Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) dans son traité de 1709. Les folies sont rares, mais d'autant plus spectaculaires : Pagodenburg (1716-1719), Badenbug (1718-1721) et Magdalenenklause (1725-1728). Respectant l'esprit de Le Nôtre, Girard renonce autant que faire se peut aux escaliers ou aux terrasses en étage et utilise les plans d'eau pour structurer l'espace : le grand canal au centre et les divers canaux secondaires, plus loin. On note également, comme à Versailles, la présence d'une cascade, d'un plan d'eau transversal, ainsi qu'une importante variété d'aménagements : un labyrinthe, un théâtre de verdure et une orangerie. Figurent parmi les particularités des jardins de Nymphenburg – elles ont disparu – les statues et les vasques en plomb doré, aussi d'inspiration française. Cette œuvre de Dominique Girard est l'un des témoignages les plus extraordinaires et les plus représentatifs du transfert culturel entre les différentes cours européennes à l'époque de l'absolutisme baroque.

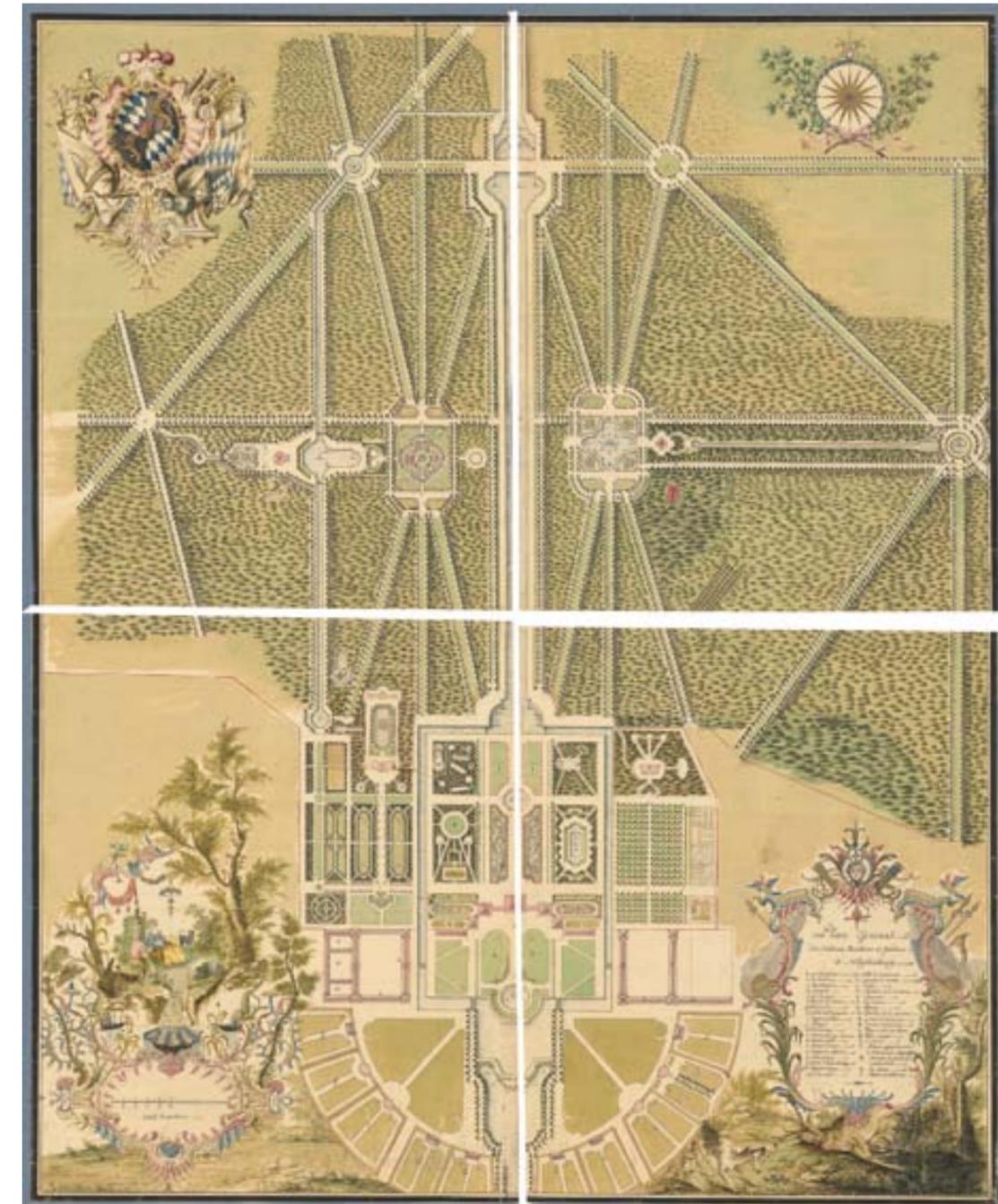
DOMINIQUE GIRARD ?, vers 1680 – Munich, 1738

Dominique Girard effectue l'ensemble de son apprentissage à partir de 1690 à Versailles auprès du plus grand maître français de l'art des jardins, André Le Nôtre (1613-1700). Tout d'abord assistant fontainier, il acquiert au fil des ans des connaissances approfondies en hydraulique et en aménagement paysager. C'est ce qui permet à Louis XIV (1638-1715) de confier son

fontainier du roi au prince électeur Maximilien II Emmanuel de Bavière (1662-1726) lorsque, en 1714, celui-ci peut s'en retourner dans ses États. Les principales créations de Girard sont les jeux d'eau, les cascades et les fontaines des jardins de Nymphenburg dont il a commencé les travaux en 1715. Sa renommée amène le prince Eugène de Savoie (1663-1736) à le convier à Vienne, d'abord en 1717 puis de 1719 à 1722, pour y dessiner et réaliser les jeux d'eau

du jardin baroque du Belvédère. En 1727, il est nommé inspecteur des jardins et maître fontainier à la cour bavaroise et, à partir de 1733, il confie progressivement ses chantiers et ses fonctions à son fils Philipp.

Bibliographie : Hubert Glaser (éd.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, Munich, 1976, vol. I, p. 163-165, vol. II, p. 297-308.



ANTONIO GALLI-BIBIENA

Projet de décor de théâtre

1740-1745

Plume, lavis multicolore ; 28,5 x 50 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 2.556

Ferdinando Galli-Bibiena (1656-1743) fait partie, dès 1703, des fidèles de Charles III de Habsbourg (1685-1740, à partir de 1711, empereur du Saint-Empire sous le nom de Charles VI) en Espagne. Après la perte de la couronne espagnole par les Habsbourg, il publie à Parme un traité intitulé *L'Architecture civile* (1711). Il y décrit les règles de la perspective, en particulier pour les décors de théâtre dont la construction est basée sur deux points de fuite ; il baptise cette technique *scena per angolo*. Ce concept, qu'il revendique pour son compte personnel, révolutionne la confection des toiles de fond des théâtres des cours européennes. Accompagné par son fils Giuseppe (1696-1757), Ferdinando Galli-Bibiena suit l'empereur Charles VI à Vienne. Grâce à leur loyauté et à leur génie pour traduire l'idéologie et la propagande impériales dans leurs décors de théâtre, ils y bénéficient d'une situation privilégiée. Au départ de son père, Giuseppe reprend en 1718 son poste de premier ingénieur de théâtre, tandis que son frère cadet, Antonio, se voit confier en 1723 celui de second ingénieur.

Les projets scéniques d'Antonio Galli-Bibiena sont basés, comme ceux des autres membres de sa famille, sur la perspective à deux points de fuite. Son *Projet de décor de théâtre* fascine par la complexité de la division et l'interpénétration des espaces, simulant le croisement de deux galeries de plusieurs niveaux. Semblant se

perdre dans l'infini, la scène est garnie de sculptures et de multiples ornements. Elle traduit de manière remarquable la volonté d'ostentation des mises en scène baroques au théâtre de la cour impériale. Le raffinement des effets scéniques est impressionnant, tout comme l'atmosphère à la fois plastique et pittoresque produite par les variations de lumière ou encore la richesse des décors qui, tous ensemble, suggèrent grandeur et réalisme. Ces qualités sont hautement appréciées aussi bien par le commanditaire impérial et l'aristocratie viennoise que par la cour royale hongroise. À Budapest, Antonio bénéficie de la protection du comte Esterházy, dont la collection comporte un croquis très voisin par la taille, la scénographie, la technique et les jeux de lumière que l'on peut dater de 1740-1745 (inv. n° 2587).

Vers 1750, en raison des changements survenus dans le paysage du théâtre viennois sous la régence de l'impératrice Marie-Thérèse (1717-1781), Antonio part pour l'Italie du Nord. En effet, à la suite de l'instauration par la souveraine d'un système imprésarial (à savoir des représentations publiques moyennant paiement), il n'a plus de commandes de la cour. Dans la péninsule italienne, l'artiste se distingue comme architecte en génie civil ; il y dessine les plans et construit les théâtres de Sienne (1751-1753), Florence (1754-1755), Bologne 1755-1763) et Mantoue (1767-1769).

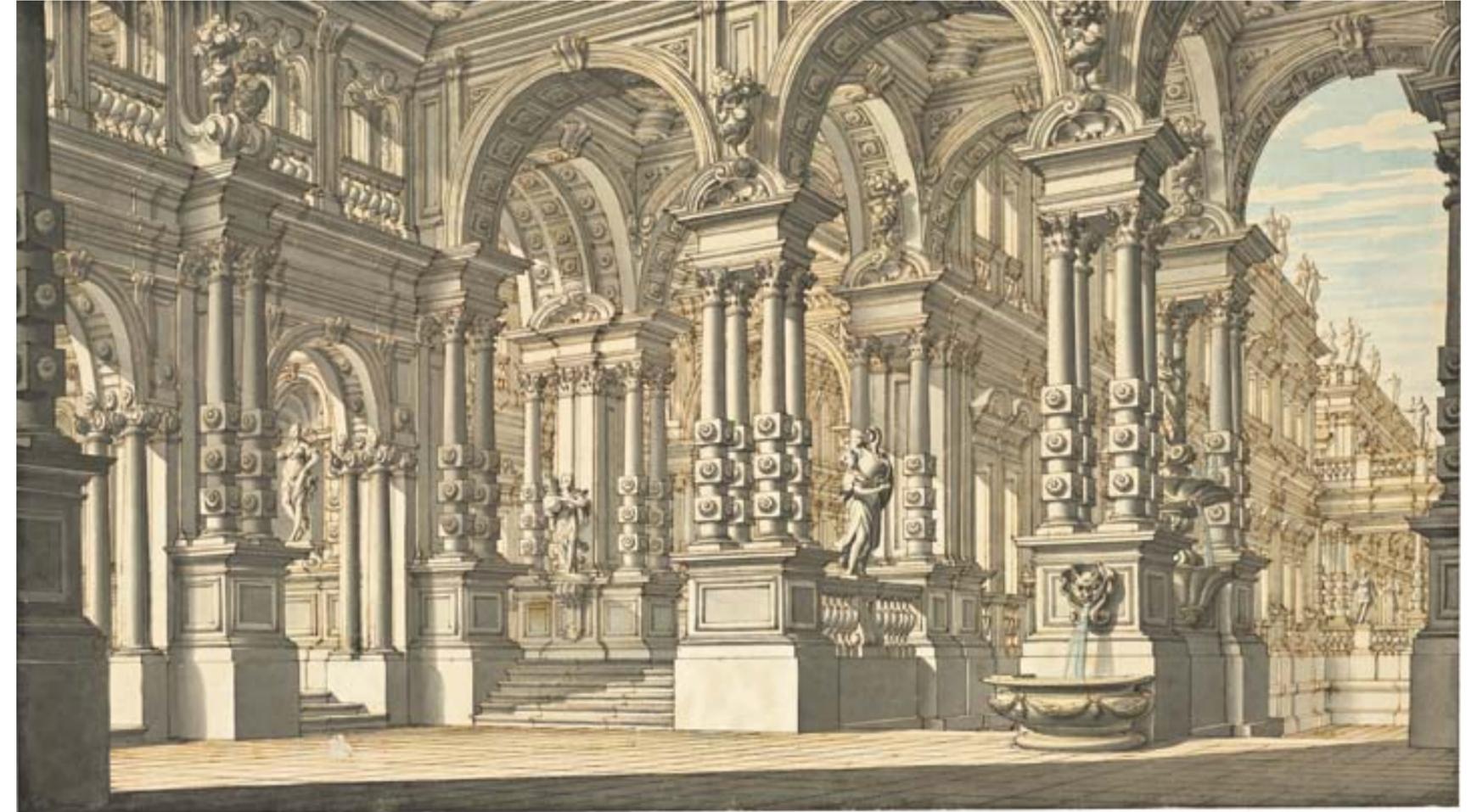
ANTONIO GALLI-BIBIENA Parme, 1700 – Milan, 1774

Antonio Galli-Bibiena est issu d'une des plus importantes familles d'artistes des XVII^e et XVIII^e siècles. Les autres membres de cette lignée sont actifs comme architectes, décorateurs de théâtre et peintres dans de nombreuses cours princières européennes. Après sa formation à Parme, il travaille tout d'abord pour son père Ferdinando (1656-1743) à Bologne et à Fano,

avant de se rendre, en 1721, à Vienne. Il est nommé en 1723 second ingénieur de théâtre par l'empereur Charles VI (1685-1740). Il réalise le maître-autel de l'église Saint-Pierre de Vienne (1730-1732), des décors de théâtre et des architectures éphémères pour la cour impériale. Il est également actif à Budapest et à Belgrade (1738-1747) ; à Presbourg (l'actuelle Bratislava, en Slovaquie), il dessine les plans de l'église des Trinitaires (1744-1745). Après que, sous l'égide

de l'impératrice Marie-Thérèse (1717-1780), les commandes se réduisent à néant, il retourne en Italie du Nord et en Toscane vers 1750 et y construit plusieurs théâtres.

Bibliographie : Martina Frank, « I Bibiena a Vienna: La Corte e altri committenti », in Deanna Lenzi, Jadranka Bentini (éd.), *I Bibiena. Una famiglia europea*, Venise, 2000, p. 109-120.



FRANZ ANTON DANNE

Arc de triomphe pour l'empereur François I^{er} et l'impératrice Marie-Thérèse

1745

Plume, encre de Chine noire, lavis gris; 83,4 × 63,4 cm

Provenance : achat 1928

GSA, 25.509

Après avoir épousé en 1736 l'archiduchesse Marie-Thérèse, le duc François Étienne de Lorraine (1708-1765) peut à nouveau prétendre en 1745 au trône impérial en tant que Habsbourg-Lorraine, après un intermède de cinq années au profit des Wittelsbach de Bavière. Dès son élection, le 13 septembre à Francfort-sur-le-Main, on commence à préparer l'arrivée triomphale à Vienne du nouveau couple impérial, le 27 octobre. À côté de nombreux aménagements éphémères, de superbes décorations des maisons bourgeoises, on érige aussi en ville trois grands arcs de triomphe : l'un offert par la riche guilde des marchands grossistes, en majorité étrangers, dans la Wollzeile sur des plans de Franz Rosenstingl (1702-1785), le deuxième, par les artisans de la cour impériale et royale à l'entrée du Kohlmarkt, dessiné par le décorateur de théâtre et architecte de la cour Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757) et enfin celui des magistrats viennois sur la Stock-im-Eisen-Platz, conçu par Franz Anton Danne et commandité par le maire Andreas Ludwig Leitgeb (1683-1751). Le décor festif de cet arc de triomphe de 27 mètres de haut est empreint de solennité monumentale et de magnificence. Tout aussi démodé que la surcharge ornementale, le vocabulaire architectural fait regretter amèrement le dynamisme des édifices d'un Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723). L'outrance du décor clinquant de Danne en hommage à la maison d'Autriche est à l'image

FRANZ ANTON DANNE Vienne, 1700 – Vienne, 1767

Franz Anton Danne succède en 1724 à son père, Franz, comme peintre-décorateur de la cour impériale. Il exécute d'innombrables décors de scène pour la cour viennoise et pour le théâtre du palais des comtes Questenberg à Jameritz (aujourd'hui Jaroměřice) en Moravie. En 1744, il s'inspire de Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757)

pour un projet de tombe de saint à l'abbaye de Zwettl. Il réalise une série d'architectures éphémères, par exemple, en 1740, le cenotaphe pour l'empereur Charles VI (1685-1740), un arc de triomphe sur la Platz Am Hof pour la naissance de l'archiduc Charles Joseph (1745-1761) ou encore, en 1760, un arc de triomphe sur le Kohlmarkt de Vienne en l'honneur du mariage de l'archiduc Joseph (1741-1790,

du pouvoir financier des commanditaires. Elle reflète en outre dans une large mesure leur joie immense et celle de la population pour le retour du trône impérial et les retombées économiques associées. Le prestige historique de la maison des Habsbourg est souligné par les seize statues plus grandes que nature des empereurs de cette famille tandis que les inscriptions se rapportent au couple impérial et à la récupération du trône du Saint-Empire. La Renommée couronnant l'ensemble adresse ses souhaits de large consensus au très gracieux couple qui fait son entrée dans un carrosse doré tiré par des aigles. L'inscription du cartouche central encadré de trophées présente de la part des magistrats et du peuple à « ceux qui reviennent en grande allégresse dans cette ville, leurs altesses sérénissimes François et Marie-Thérèse, des vœux de salut éternel et de gouvernance pérenne ». Sur le petit cartouche de gauche, on lit le vœu suivant : « Reçois la chance de ta lignée et accepte à nouveau cette couronne que tu donneras à tes enfants » ; tandis qu'à droite on découvre : « Oh toi, descendant de grands rois, de qui naîtront d'autres rois. » Une référence non seulement à la généalogie de la famille, mais aussi l'assurance d'hériter du trône après la mort sans descendance mâle en 1740 du dernier des Habsbourg et la perte de la dignité impériale qui s'est ensuivie.

empereur des Romains à partir de 1765 sous le nom de Joseph II) avec Isabelle de Parme (1741-1763).

Bibliographie : Nora Höglinger, *Der Adventus Imperatoris in Wien. Ephemere Festarchitektur in der habsburgischen Haupt- und Residenzstadt zwischen 1550 und 1800*, thèse, université de Vienne, 2012, p. 75-80.



LUIGI VANVITELLI

Étude en perspective pour l'achèvement de la façade de la cathédrale de Milan en style gothique

1745

Plume, encre brune sur dessin préparatoire au graphite, lavis gris ; 40,5 × 27,2 cm

Provenance : marchand d'art 1929

ASA, Az. Italie inconnu 1.325 verso

En 1745, Luigi Vanvitelli fait partie d'une commission chargée de contrôler l'achèvement de la façade de la cathédrale de Milan en style gothique. Tandis qu'il s'acquitte de cette tâche, il se voit confier par le chapitre de la cathédrale le soin d'élaborer un projet personnel. Carlo Buzzi (1585-1658), le maître d'œuvre, commence toutefois dès 1649 à mettre en place un frontispice tenant compte des éléments existants ; ces travaux sont arrêtés en 1682 et tous les ajouts construits à cette fin démolis. Il s'ensuit une longue période de gestation de projets qui trouve son terme avec l'approbation des plans de Vanvitelli par le chapitre.

Son étude de la façade est ici esquissée en quelques traits et en trois dimensions. L'architecte a placé, devant le rez-de-chaussée existant, un portique de cinq arcades en berceau brisé, supportées par des colonnes jumelées torsadées, figurées sur le dessin par des

lignes ondulées. La travée centrale du portail d'entrée est marquée par une avancée soutenue par un système de piliers ; l'ombre y est plus intense. Le niveau supérieur, en retrait, s'ouvre sur la nef par une baie centrale en arc brisé, très élancée, placée au fond d'une niche, couronnée d'un fronton triangulaire percé d'un *oculus*. Le lavis gris sur les ombres des voûtes, des retraits et des niches confère profondeur et relief à cette esquisse très dynamique. Grâce à cette transposition enlevée et remarquablement précise de son projet, Vanvitelli peut contrôler l'effet en trois dimensions de la façade, l'interaction des éléments architecturaux et décoratifs ainsi que la perspective scénique depuis la place-parvis. En butte à de violentes critiques, sa composition, bien qu'approuvée par le chapitre, ne sera pas exécutée. La façade de la cathédrale de Milan ne sera achevée qu'en 1813, sous la tutelle de l'empereur Napoléon I^{er} (1769-1821).

LUIGI VANVITELLI

Naples, 1700 – Caserte, 1773

Luigi Vanvitelli est considéré comme l'un des principaux architectes italiens de la période charnière entre le baroque et le classicisme. Il est issu d'une famille d'artistes néerlandais, les Van Wittel. Établi à Rome en 1674, son père, Caspar (1653-1736) lui donne une formation de fresquiste.

Cependant, les intérêts de Luigi se tournent plutôt vers l'architecture. Après avoir étudié auprès de Filippo Juvarra (1678-1736), qui lui fait connaître le baroque classicisant de l'Italie du Nord, il retourne en 1724 à Rome où il intègre la fabrique de Saint-Pierre. Charles VII, roi de Naples et de Sicile (1716-1788, à partir de 1759, roi d'Espagne sous le nom de Charles III), le charge en 1751 de

la construction de sa nouvelle résidence à Caserte près de Naples. Ce magnifique et vaste édifice de prestige constitue le chef-d'œuvre de cet architecte et compte au nombre des plus beaux palais d'Europe.

Bibliographie : Elisabeth Kieven (éd.), *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Stuttgart, 1993, p. 234.



GIOVANNI ANTONIO CANAL, dit **CANALETTO**

Vue d'une petite place à Venise

Sans date

Plume, encre brune, lavis gris et brun ; 19,7 × 15,5 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 1.847

Attribué à Canaletto, ce dessin représente la façade côté cour d'une maison avec une dépendance un peu plus basse, sise au bord d'un petit canal. Des éléments architecturaux caractéristiques de la cité des Doges, tels que le pont enjambant la voie d'eau, la placette pavée attenante, les cheminées saillantes le long des murs, la forme des fenêtres et des fontaines, permettent de situer géographiquement cet endroit, mais en aucun cas de le localiser avec précision. S'éloignant des esquisses habituelles où figurent, la plupart du temps, les places et les monuments les plus connus de Venise, Canaletto croque ici une scène contrastée d'ombre et de lumière restant d'ordinaire cachée aux yeux des visiteurs. Dénué

de tout luxe ou de toute révélation inédite, son regard dans les coulisses de la métropole économique n'est ni destiné à la promotion du Grand Tour auprès des aristocrates ni à servir d'étude pour une *veduta* emblématique. Il offre juste la vision sans fard d'un recoin reculé qui pourrait, aujourd'hui encore, passer inaperçu. L'artiste lui voue cependant la même attention qu'à la célèbre place Saint-Marc, qu'aux palais du Grand Canal ou qu'au pont du Rialto. Montrer un site aussi modeste est une exception dans l'œuvre de Canaletto ; on peut toutefois trouver certains parallèles avec son *Capriccio lagunare* de 1742-1743, par exemple, où des habitations sans charme font office de décor.

GIOVANNI ANTONIO CANAL, dit **CANALETTO**

Venise, 1697 – Venise, 1768

Giovanni Antonio Canal, plus connu sous le nom de Canaletto, appartient à une famille de décorateurs de théâtre ; il fait son apprentissage aux côtés de son père, Bernardo (1664-1744). Un séjour à Rome (1718-1720) éveille son intérêt pour la peinture de paysages et pour les *capriccios*, qu'il délaisse cependant dès son retour à Venise, au profit des *vedute*. L'ambassadeur d'Angleterre auprès de la Sérénissime, Joseph Smith (1674

ou 1682-1770), aide à le faire connaître en Grande-Bretagne en diffusant plusieurs séries de ses gravures. De nombreux aristocrates lui commandent des tableaux, aussi s'installe-t-il en 1746 à Londres pour ne revenir à Venise qu'en 1755. Très détaillées et fidèles à la réalité, ses *vedute* doivent beaucoup à l'utilisation de la *camera obscura*, technique qui lui permet de reproduire avec une exactitude presque « photographique » la complexité des édifices et des paysages. Hautement appréciées, ses œuvres constituent une source documentaire de

choix pour l'architecture et la vie quotidienne dans diverses villes européennes de la première moitié du XVIII^e siècle. Son travail influence, entre autres, Francesco Guardi (1712-1793) ainsi que son neveu Bernardo Bellotto (1721 ou 1722-1780), aussi appelé Canaletto, qui intègre son atelier à l'âge de dix-huit ans.

Bibliographie : Bożena Anna Kowalczyk (éd.), *Canaletto e Bellotto. L'arte della veduta*, Milan, 2008.



FRANÇOIS BOUCHER

Vue d'une cour intérieure

Vers 1750-1755

Craie noire ; 23,8 × 34,9 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 12.190

Boucher pose ici un regard calme et contemplatif sur une cour parisienne. Dans ce havre de paix, abritant moult outils de jardinage, le temps semble s'être suspendu, mais ce n'est qu'une illusion. Le sablier de Chronos se rappelle au bon souvenir du chat assis sur le rebord d'une fenêtre, prêt à bondir si d'aventure le personnage émergeant du soupirail de la cave n'approchait de trop près. La vision de Boucher est intimiste, elle donne une image familière, pour ne pas dire privée, du lieu : peut-être s'agit-il de l'une de ses deux résidences parisiennes avant qu'il ne s'installe au Louvre en 1752

en tant que peintre du roi. Cette cour intérieure décrit sans doute en l'idéalisant la vie sereine et paisible sous l'Ancien Régime, du moins celles des quartiers aisés, loin de la misère et de la détresse sociale des bas-fonds de la capitale. L'élégance de la composition, la délicatesse des nuances et la technique parfaite de ce croquis le distinguent fondamentalement de ses autres dessins d'architecture. En effet, cette planche singulière n'arbore aucun élément stéréotypé ni aucune fioriture décorative, elle est tout simplement réaliste, authentique.

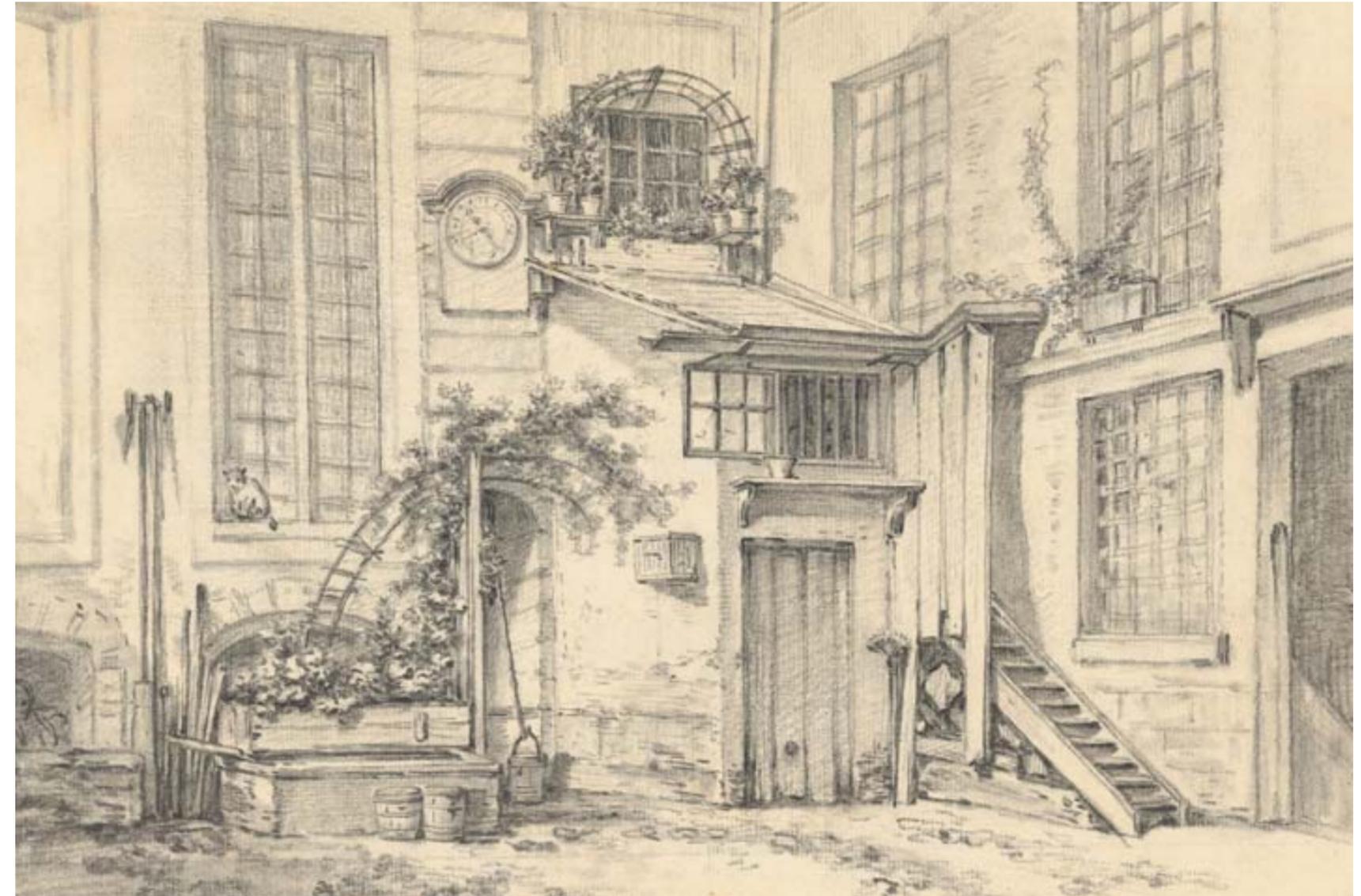
FRANÇOIS BOUCHER Paris, 1703 – Paris, 1770

François Boucher reçoit une formation de peintre et de graveur sur cuivre auprès de son père, Nicolas (1671-1743) et, dès 1720, avec François Lemoyne (1688-1737). Après son voyage en Italie, il dessine à partir de 1734 des cartons pour la manufacture royale de tapisserie de Beauvais et travaille aussi comme costumier et décorateur de théâtre.

Bénéficiant de la protection de la marquise de Pompadour (1721-1764), cet artiste aux multiples talents est, à compter de 1749, comblé d'honneurs et de distinctions. Il devient le maître incontesté du rococo en France. En 1765, il est nommé par Louis XV (1710-1774) premier peintre du roi et directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Pleines de grâce et légèrement érotiques, ses œuvres font écho au goût des

courtisans pour la galanterie, alors que ses paysages de pastorales idylliques incarnent le sentimentalisme et le pittoresque. Ses créations sans doute les plus connues montrent sa bienfaitrice dans une pose sensuelle et frivole de courtisane lascive.

Bibliographie : Christine Ekelhart, *Von Poussin bis David. Französische Zeichnungen der Albertina*, Munich, 2017, p. 94-109.



HUBERT ROBERT

Vue de la face sud de la basilique du Vatican avec l'église Sainte-Marie-de-la-Fièvre

1763

Sanguine et encre noire, lavis ; 31,7 × 39,2 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 12.433

Hubert Robert compte parmi les plus grands peintres de ruines et de jardins, ainsi que de *capriccios* de composition très libre. Il se voue de manière quasi exclusive à ce thème durant son séjour de onze ans en Italie (1754-1765), surtout à Rome, où il se forme auprès de Giovanni Paolo Panini (1691-1765) tout en étudiant les travaux de Piranèse (1720-1778). Du fait de la théâtralité qui s'en dégage et du réalisme de la nature et de l'architecture représentées, ses peintures et ses dessins composés avec beaucoup de goût sont très appréciés dès le XVIII^e siècle par les collectionneurs. Ses figures secondaires contribuent aussi à son succès, car elles animent et enrichissent une vision idéalisée de la vie quotidienne en ville.

La vue de la face sud de Saint-Pierre de Rome réunit toutes ces qualités en un agencement magistral. Partant du site paré d'autels et de remplois de l'ancien cirque de Néron (où saint Pierre a subi le

martyre), le regard passe à la chapelle dédiée à sainte Marie de la Fièvre. Derrière l'ancienne sacristie de Saint-Pierre, détruite en 1777, se dresse dans toute sa monumentale majesté la partie de la façade extérieure de la basilique comprise entre le transept sud et le chœur ; sa représentation est toutefois légèrement hypertrophiée. Elle est dominée par l'imposante coupole de Michel-Ange (1475-1564) sur la croisée du transept, qui marque aussi le sommet de cette ensemble architectural. Bien qu'elle retrace l'historique de Saint-Pierre, cette planche ovale n'en est pas moins un *capriccio* et non une *veduta*. Les composants réels sont mis en scène selon un arrangement esthétique idéalisé, fictif. Celui-ci vise à embellir, magnifier la face sud du dôme de Saint-Pierre. L'artiste permet au spectateur de découvrir l'autre Rome, l'envers d'un décor archiconnu. Il stylise les éléments secondaires, mineurs, afin de sublimer son dessin.

Hubert Robert

Paris, 1733 – Paris, 1808

Hubert Robert effectue à Paris un apprentissage de sculpteur auprès de Michel-Ange Slodtz (1705-1764) qui lui enseigne aussi les règles de la perspective. L'amour de la peinture le pousse à entreprendre en 1754 le voyage à Rome où, pensionnaire de l'Académie de France, il subit

l'influence de Giovanni Paolo Panini (1691-1765) et de Piranèse (1720-1778). Les *capriccios* et les ruines sont alors les principales caractéristiques de ses peintures d'architecture. En 1765, il rentre à Paris où il est reçu l'année suivante à l'Académie royale de peinture et de sculpture. En 1778, il est nommé dessinateur des jardins du roi. Arrêté en 1793 sur ordre

du Comité de salut public comme membre du club des Jacobins, il est libéré après la chute de Maximilien de Robespierre (1758-1794). En 1795, il fait partie d'une commission chargée de transformer le Louvre en musée national.

Bibliographie : Académie de France (éd.), *J. F. Fagonard e H. Robert a Roma*, Rome, 1990.



GIUSEPPE ANTONIO BIANCHI

Élévation de la façade côté ville du palais ducal de Modène 1754

Plume et encre de Chine noire sur dessin préparatoire à la craie, lavis gris; 72 x 197 cm

Provenance : achat 1941

ASA, Az. Italie 177

Issue de l'aristocratie franconienne, la famille Obertiner (ou Obertenghi) est mentionnée vers l'an 900 en Italie du Nord. En 1056, les margraves, puis comtes palatins, changent leur nom en Este, d'après celui du lieu où ils ont fait construire leur château. Ils s'appellent donc désormais ducs d'Este, jusqu'à l'extinction de la lignée en 1803. Le patronyme revient alors au gendre du duc Hercule III Renaud d'Este (1727-1803), l'archiduc Ferdinand Charles de Habsbourg-Lorraine (1754-1806), le fondateur de la branche Autriche-Este de la maison des Habsbourg-Lorraine. Après l'assassinat de l'héritier du trône François-Ferdinand d'Autriche-Este (1863-1914), lui succède le fils de l'empereur Charles I^{er} (1887-1922), l'archiduc Robert (1915-1996), dont la descendance poursuit aujourd'hui la lignée.

La famille d'Este réside depuis 1288 à Modène. En 1634, sur des plans de Bartolomeo Avanzini (1608-1658), assisté d'architectes aussi célèbres que Girolamo Rainaldi (1570-1655), Francesco Borromini (1599-1667), Pierre de Cortone (1596-1669) ou Le Bernin (1598-1680), commence la construction d'un nouveau palais à la place du château médiéval de 1288. Le rôle exact de chacun d'eux est jusqu'à présent impossible à déterminer. Nommé ingénieur de la cour en 1754, Giuseppe Antonio Bianchi nous offre, avec cette élévation de la façade, le croquis d'une des plus importantes résidences italiennes de la première moitié du xviii^e siècle. Selon le *Discours sur l'architecture* de Vincenzo Giustiniani, ce sont

la *comodità* (« confort »), la *sodezza* (« solidité ») et la *sicurezza* (« sécurité ») d'un bâtiment qui intéressent avant tout un maître d'ouvrage aristocrate, après la prise en compte de la symétrie et du respect des proportions. Les 150 mètres de long sur trois niveaux de la face côté ville sont scandés par deux avant-corps latéraux et un central. Telles des tours, ces avancées contrastant avec la planéité de la façade s'élèvent plus haut. Les trois travées du corps central sont inspirées du baroque romain : leurs trois niveaux sont ornés de colonnes doriques au rez-de-chaussée, puis de pilastres ioniens et enfin corinthiens. En revanche, au dernier étage, Avanzini déroge aux principes canoniques prônés par Vignole (1507-1573) et Vincenzo Scamozzi (1548-1616) : au lieu d'un ordre composite, il a à nouveau recours aux pilastres corinthiens. Conformément à la tradition des tours de châteaux en Italie du Nord, les avant-corps latéraux présentent des bossages dans les angles et seul l'attique est paré de pilastres. La longue façade est ceinte de cordons de corniches à la base et au sommet des allèges. Toutes semblables, les ouvertures des étages affirment leur intégration dans la façade tandis que leur interconnexion lui confère son rythme. Par sa monumentalité, le palais de la famille d'Este, *ornamento publico e generale della città e patria* « ornement public et général de la cité et patrie », symbolise la puissance des ducs de Modène. Il témoigne aussi de l'interaction des formes et des éléments architecturaux entre l'Italie du Nord et Rome.



GIUSEPPE ANTONIO BIANCHI 1715-1777

Seuls quelques détails de la vie de l'ingénieur et architecte Giuseppe Antonio Bianchi nous sont connus. En 1744, il est actif en Italie du Nord dans les cours de Milan et de Mantoue. Mentionné

en 1750 comme architecte de la cour à Milan, il se rend en 1754 à Modène où il occupe les fonctions d'ingénieur de la Chambre auprès du duc François III d'Este (1798-1780). De 1766 à 1768, il construit pour le gouverneur habsbourgeois le Palazzo Estense à Varèse

où il combine éléments classiques et baroques tardifs de style Marie-Thérèse.

Bibliographie : Rudolf Wittkower, *Art and Architecture Italy, 1600-1750*, Londres, 1993, p. 291

FRANCESCO PANNINI

Casino et jardins de la villa Doria Pamphilj à Rome

Vers 1775

Gravure, plume, aquarelle ; 54 x 67 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

Albertina Vienne

GSA 17.464

Le cardinal et général des armées pontificales Camillo Francesco Maria Pamphilj (1622-1666) charge en 1644 Alessandro Algardi (1598-1654), sculpteur de la cour et architecte personnel de son oncle, le pape Innocent X (pontificat 1644-1655), de construire une villa à l'ouest des portes de Rome. Ce que l'on entend par villa depuis la Renaissance italienne est un ensemble formé par un palais et des jardins ; le casino del bel Respiro s'élève ici dans l'air pur de la colline du Janicule au milieu d'un immense parc en terrasses. Il s'agit d'un bâtiment de type palladien, de trois niveaux, dont la façade est quelque peu surchargée de bustes, de reliefs, de médaillons, de niches et de statues sur la balustrade de l'attique. L'intérieur abrite la collection de sculptures de la famille Pamphilj : des sarcophages, des vases et des reliefs antiques. Les deux autres façades du corps massif du palais révèlent un niveau supplémentaire qui descend jusqu'au jardin « secret » aménagé en contrebas. Ce

grand parterre visible seulement depuis le casino ne s'étend plus comme auparavant sur les deux côtés de celui-ci, mais sur toute la façade avant du parc. Des plates-bandes en broderie à base de petites haies de buis rythment cette partie des espaces verts. En son centre, une fontaine avec un jet d'eau détermine l'axe entre le portail central et l'escalier conduisant au Giardino del Teatro. Par ses terrassements, ses sculptures et ses décorations à l'antique, la villa Pamphilj rappelle encore fortement le style maniériste de Bramante (1444-1514) au Belvédère du Vatican. En 1647, Camillo Francesco Maria Pamphilj renonce à ses fonctions ecclésiastiques et épouse la veuve du duc Borghèse, Olimpia Aldobrandini (1623-1681). À sa mort en 1760, la famille s'éteint, faute de descendance mâle, si bien que l'ensemble du patrimoine revient à leur beau-fils, Giovanni Andrea IV Doria (1747-1820).

FRANCESCO PANNINI Rome, 1745 – Rome, 1812

Francesco Pannini est le fils d'un célèbre védutiste romain, Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) ; il apprend donc auprès de son père la peinture d'architectures et de paysages. Il travaille ensuite plusieurs années comme assistant principal dans son grand atelier et, en 1765, prend sa succession.

Empreintes du classicisme naissant, ses œuvres, plus paisibles que celles de son maître, sont de riches compositions scénographiques, dynamiques et perspectivistes typiques de la fin du baroque. Malgré l'élégance de ses innombrables vues de Rome et les louanges soulevées par sa mise en couleurs d'une importante série de gravures (1772-1776)

d'après des dessins des loges du Vatican par Raphaël, il reste encore aujourd'hui relégué dans l'ombre de son père.

Bibliographie : David R. Goffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991, p. 153-158.



JOHANN CHRISTIAN WILHELM BEYER

Projet pour l'achèvement de la Josephsplatz et de la façade de l'aile Saint-Michel de la Hofburg 1772

Plume, encre noire sur dessin préparatoire à la craie, lavis multicolore ; 64 × 97,3 cm

Provenance : bibliothèque de la Cour impériale et royale

ASA, Az. général 6.097

Responsable institutionnel de tous les travaux publics, l'Office impérial et royal de la construction connaît en 1772 d'importants remaniements de son personnel. En août, Nicolò Pacassi (1716-1790), l'architecte en chef de la cour quitte son poste à cause des différends insurmontables l'opposant à la Chambre qui, en tant qu'autorité financière, tente sans cesse de limiter les prérogatives et l'autonomie de l'Office. Le directeur général des Constructions de la cour, le comte Adam Philipp Losy von Losymthal (1705-1781), démissionne à son tour en octobre pour les mêmes raisons. Le départ de ces deux hauts fonctionnaires en poste depuis longtemps permet à leurs subordonnés, architectes à la cour, de postuler pour ces places désormais vacantes.

C'est dans ce contexte qu'il faut examiner le croquis d'une qualité graphique et picturale remarquable présenté à la souveraine, Marie-Thérèse (1717-1780), et à son fils, l'empereur Joseph II (1741-1790). Il s'agit d'une vue panoramique de la façade côté ville de la Hofburg. Dans la réalité, du fait des constructions existantes, on ne peut voir le palais impérial dans son ensemble. Cette planche montre les projets de Joseph Emanuel Fischer (1693-1743) pour l'entrée principale de la résidence impériale sur la Michaelerplatz, dont les travaux ne sont pas encore achevés, ainsi que pour les bâtiments encadrant la bibliothèque de la Cour sur la Josephsplatz, que l'on est en train d'ériger

JOHANN CHRISTIAN WILHELM BEYER Gotha, 1725 – Vienne, 1796

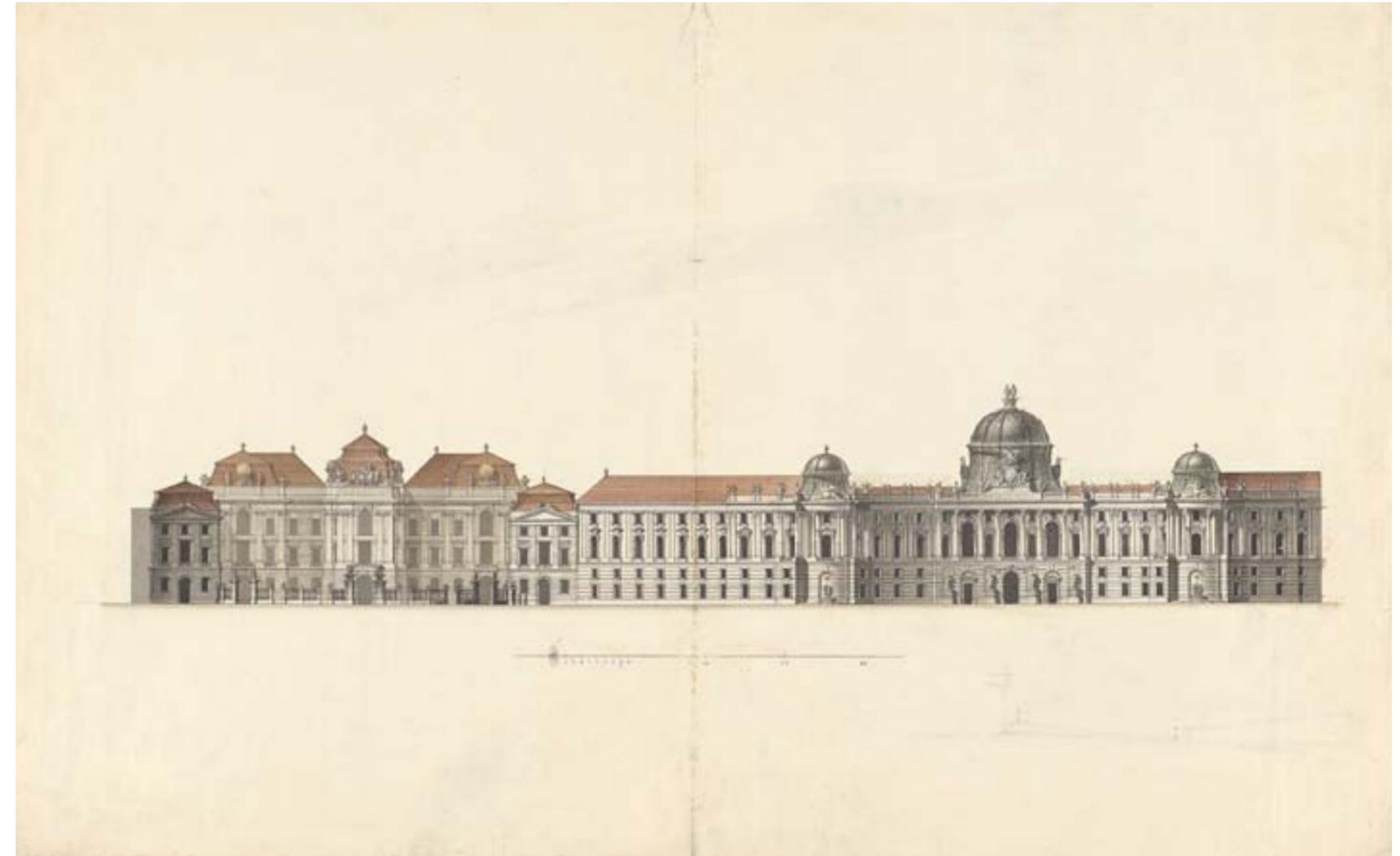
Johann Christian Wilhelm Beyer passe son enfance à Stuttgart, où son père, après avoir été jardinier à la cour princière de Saxe, devient ingénieur des jardins du duc. À partir de 1748, il étudie l'architecture et la peinture pendant trois ans à Paris pour se rendre ensuite à Rome. Sa rencontre avec Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) éveille son intérêt pour

l'Antiquité, tant et si bien qu'il se met aussi à la sculpture. Il retourne à Stuttgart où il est nommé peintre de la cour du duc de Wurtemberg. En 1767, il s'installe à Vienne et obtient, deux ans plus tard, une place de peintre, de sculpteur et d'architecte de la Chambre à la cour impériale. L'impératrice Marie-Thérèse (1717-1780) lui confie la tâche imposante d'aménager les jardins du château de Schönbrunn en seulement trois ans, avec plus de trente statues et groupes et de multiples vasques. Sa dernière réalisation dans

d'après les plans de son père, Johann Bernhard von Erlach (1656-1723). Ces deux projets témoignent, d'une part, du soin apporté à la prise en compte des édifices existants et attestent, d'autre part, le potentiel artistique et créatif de leur concepteur. Tout d'abord, ce dernier prévoit, devant la bibliothèque, une cour d'honneur fermée par une grille reliant ses deux ailes basses et l'isolant de la ville ; ensuite, il parachève la façade, qui n'est à l'époque construite que jusqu'à la petite coupole polygonale de gauche. Ce dessin présente pour la première fois la solution des trois coupoles ; une idée qui sera d'ailleurs mise en œuvre à partir de 1883. Si le graphisme et le style du croquis ne sont pas les siens, on peut néanmoins attribuer les deux projets à Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733-1816), l'architecte alors responsable du château de Schönbrunn. Du fait de l'importance de ce croquis pour sa carrière et parce que ce qui compte avant tout sont les capacités de création et d'innovation et non le style graphique, Hohenberg a sans doute pris comme dessinateur Christian Wilhelm Beyer, qui travaille avec lui à Schönbrunn. Cette association ne lui a d'ailleurs pas été d'une grande utilité puisque c'est Franz Anton Hillebrandt (1719-1797) qui est nommé en 1772 comme architecte en chef de la cour et que, lui, doit pour sa part se contenter de rester à son poste.

ce parc est la décoration sculpturale de la fontaine de Neptune, achevée en 1781.

Bibliographie : Christian Benedik, Anna Mader-Kratky, « Residenzprojekte des späten 18. Jahrhunderts », in Hellmut Lorenz, Anna Mader-Kratky (éd.), *Die Wiener Hofburg 1705-1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Vienne, 2016, p. 176-179 ; Anna Mader-Kratky, « Das mariatheresianische Hofbauamt », in *ibid.*, p. 252-257.



JOHANN CHRISTIAN WILHELM BEYER

Projet de grande fontaine dans les jardins du château de Schönbrunn

Vers 1773

Plume, encre noire sur dessin préparatoire à la craie, lavis multicolore ; 64 × 102 cm

Provenance : marchand d'art 1917

ASA, Az. général 5.511

L'impératrice Marie-Thérèse (1717-1780) commande par le décret du 4 novembre 1773 la construction d'un nouveau bassin venant clore le vaste parterre, face au château, au pied du Schönbrunner Berg. Les plans émanent de Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733-1816), l'architecte de la cour responsable de ce chantier. Dès 1750, un projet d'aménagement du Schönbrunner Berg prévoit au début de la montée un grand bassin orné en son centre d'un groupe sculpté. Derrière, un autre bassin plus petit avec une fontaine est ceint de treillages et d'un mur de soutènement. Le programme d'embellissement du site par Hohenberg est mis en œuvre vingt ans plus tard. Beyer aménage la colline en y disposant d'innombrables rampes et escaliers, parmi lesquels il intègre quantité de monuments, d'obélisques et de fabriques. Il signale le début de la montée par un bassin en demi-cercle dont le fond est clos par un mur de soutien orné pour la première fois de couples de statues. La fontaine n'est plus au centre de la vasque, mais se dresse au droit du muret. Le présent croquis correspond à une seconde phase de planification vers 1772-1773 : Hohenberg renonce aux décorations architecturales des rampes et envisage au milieu de la colline un pavillon à

la française avec de hautes baies vitrées, encadré d'escaliers en demi-cercle. Les effets de perspective, les différences de niveau et d'éloignement des rampes et des escaliers sont certes perceptibles ; cependant, à cause de la vue frontale et du refus de toute coloration, on a l'impression d'une paroi plane devant laquelle s'impose une fontaine monumentale avec toute la puissance de ses trois dimensions. Le bassin de plus de 90 mètres de large est désormais ceint d'un mur de soutènement de plan trapézoïdal dont les trois faces sont ornées de couples de statues. Les trois fontaines au premier plan sont aussi richement dotées d'allégories, de tritons et de dauphins. Passant de vasques en cuves, l'eau se déverse en cascades avant de former un large rideau aqueux en s'écoulant dans le bassin. Après une nouvelle modification des plans, en 1780, les travaux de la grande fontaine commencent : c'est un paysage de rochers décorés de groupes de statues et couronnés d'une sculpture de Neptune. La qualité de ce dessin ainsi que celle du projet pour l'achèvement de la façade de la Hofburg nous inclinent à voir en Hohenberg l'architecte concepteur des plans et en Johann Christian Wilhelm Beyer l'exécutant de ce croquis.

JOHANN CHRISTIAN WILHELM BEYER

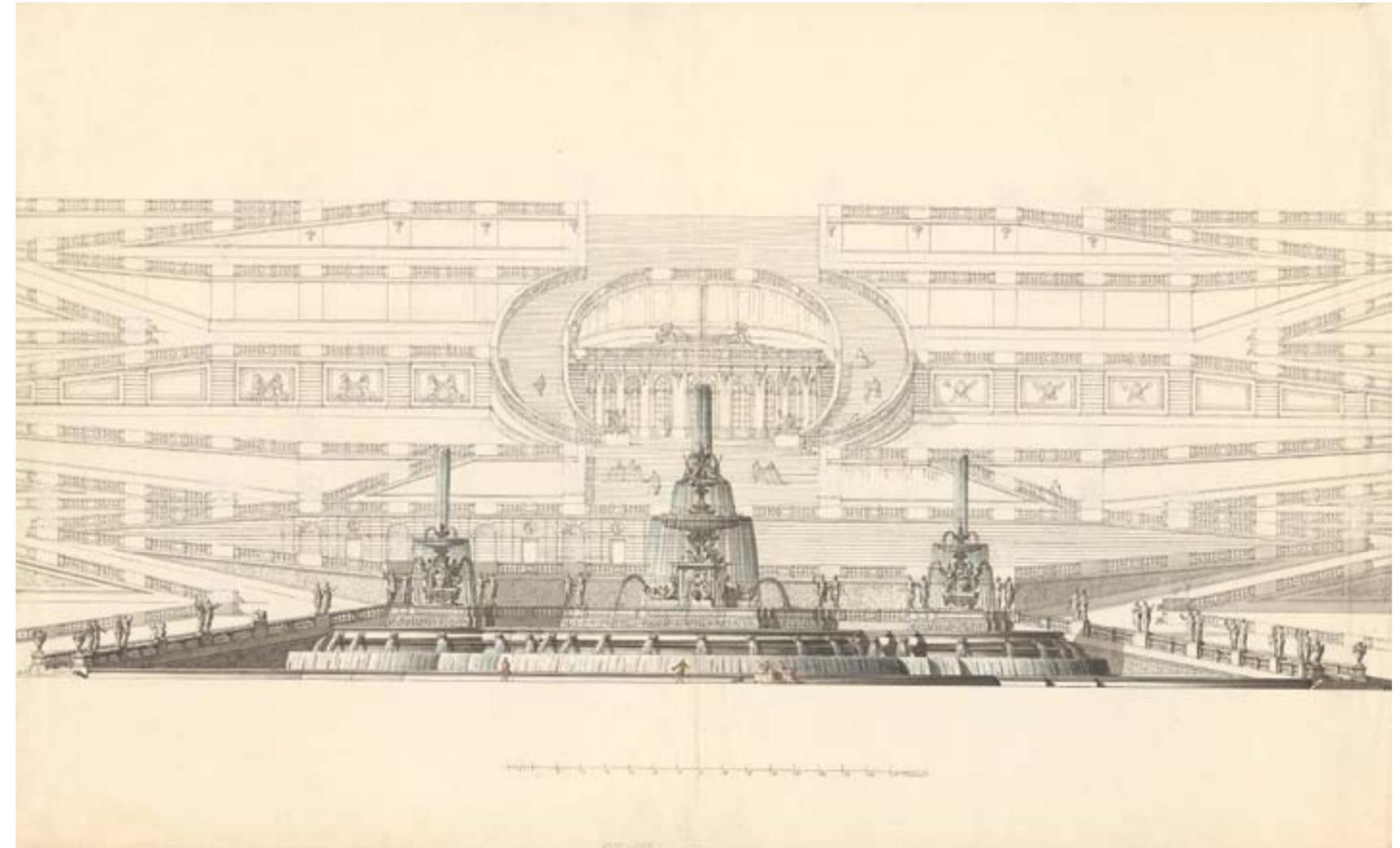
Gotha, 1725 – Vienne, 1796

Johann Christian Wilhelm Beyer passe son enfance à Stuttgart, où son père, après avoir été jardinier à la cour princière de Saxe, devient ingénieur des jardins du duc. À partir de 1748, il étudie l'architecture et la peinture pendant trois ans à Paris pour se rendre ensuite à Rome. Sa rencontre avec Johann Joachim

Winckelmann (1717-1768) éveille son intérêt pour l'Antiquité, tant et si bien qu'il se met aussi à la sculpture. Il retourne à Stuttgart où il est nommé peintre de la cour du duc de Wurtemberg. En 1767, il s'installe à Vienne et obtient, deux ans plus tard, une place de peintre, de sculpteur et d'architecte de la Chambre à la cour impériale. L'impératrice Marie-Thérèse (1717-1780) lui confie la tâche imposante d'aménager les jardins du

château de Schönbrunn en seulement trois ans, avec plus de trente statues et groupes et de multiples vasques. Sa dernière réalisation dans ce parc est la décoration sculpturale de la fontaine de Neptune, achevée en 1781.

Bibliographie : Beatrix Hajós, *Die Schönbrunner Schloßgärten. Eine topographische Kulturgeschichte*, Vienne, 1995, p. 84-96.



VINCENZO BRENNNA

Coupe longitudinale de l'Aula Regia du palais de l'empereur Domitien

1770

Plume, encre noire sur dessin préparatoire au graphite, lavis multicolore; 62 x 93 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 17.447

Avec cette coupe longitudinale de l'Aula Regia du palais de Domitien (51-96), Vincenzo Brenna offre une reconstitution basée sur les fragments de murs et de sculptures mis au jour au cours des fouilles de 1724. Il s'oppose ce faisant aux représentations des thermes romains tels que les décrit Marie Joseph Peyre (1730-1785) dans *Œuvres d'architecture*, publié en 1765 et où ce dernier ne se préoccupe pas des dimensions réelles, mais de la seule restitution symétrique du bâtiment.

La salle du trône, à la fois pièce d'apparat et centre politique, est couverte par une large voûte longitudinale en berceau. Elle est scandée en cinq travées, éclairées par des baies rectangulaires. Point de mire de tous les regards, le trône est adossé au mur du fond peint en rose, situé à l'extrémité droite du dessin, faisant face à l'entrée encadrée de doubles pilastres. Placé devant une sorte

d'abside, il est paré de colonnes en marbre et surmonté d'un buste de l'empereur. Les revêtements des socles, les colonnes flanquant les trois niches latérales ainsi que celles formant l'encadrement de ces renforcements ornés de statues et couronnés de frontons, soit cintrés, soit triangulaires, sont taillés dans un marbre précieux. La richesse des matériaux, la finesse des sculptures et des bas-reliefs, tout comme les dimensions généreuses de l'espace témoignent de la toute-puissance de l'empereur. L'organisation spatiale révèle en outre la hiérarchisation de l'aristocratie romaine en indiquant les distances à respecter avec le souverain lors des festins officiels. Après l'assassinat de Domitien en 96, le Sénat ordonne sa *damnatio memoriae*, c'est-à-dire son effacement de l'histoire et l'oubli de sa personne par la transformation ou la destruction de tout objet le représentant.

VINCENZO BRENNNA Florence, 1741 – Dresde, 1820

Vincenzo Brenna appartient à une lignée de tailleurs de pierre et de peintres tessinois. Il étudie l'architecture à Rome en même temps que Giacomo Quarenghi (1744-1817), plus jeune que lui. Sous le pontificat (1758-1769) de Clément XIII, il travaille comme arpenteur et mesure les bâtiments antiques. Il en reprendra les dimensions avec exactitude dans ses publications ultérieures. En 1781, il est appelé à Saint-Pétersbourg par

le tsar Paul I^{er} (1754-1801) et, en quelques d'années, devient l'architecte préféré du souverain. Ses principales réalisations sont le palais et les jardins de Gatchina (1793-1796) qui, à la suite des grandes transformations de 1797 à 1799, sont choisis comme résidence d'été du tsar Paul II et de son épouse Maria Feodorovna (1759-1828), ainsi que le château Saint-Michel à Saint-Pétersbourg (1797-1801). Après l'assassinat de son protecteur en 1801, Brenna quitte la Russie et se retire à Dresde.

Dans ses œuvres d'apparence baroque, l'architecte combine les tendances naturalistes de ses peintures décoratives avec un vocabulaire architectural classicisant qui, du point de vue stylistique, appartient au néoclassicisme romantique.

Bibliographie : Justyna Guze, *Złoty Dom Nerona: wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, Varsovie, 2008, p. 45-64.



GIACOMO QUARENGHI

Élévation de la Bourse de Saint-Pétersbourg 1783

Plume et encre de Chine noire sur dessin préparatoire au crayon,
lavis multicolore; 40 × 62,5 cm

Provenance : bibliothèque du Fidécimmis

ASA, Az. général 5.690

Si Saint-Pétersbourg présente l'aspect d'une métropole baroque occidentale, c'est grâce aux travaux des architectes italiens, français, anglais et allemands appelés par le tsar Pierre I^{er} de Russie (1672-1725) après 1703. Catherine II (1729-1796), née princesse d'Anhalt-Zerbst, aspire, quant à elle, à un vocabulaire architectural qui donne une image plus moderne. À Saint-Pétersbourg, elle charge **Alexéi Kvassov** de mener à bien ce changement et édicte un plan général d'aménagement. Ce dernier prévoit en premier lieu la construction de monuments officiels en style classique, désormais étatique. Les architectes missionnés viennent, soit de Paris ou de Rome, comme Charles de Wailly (1730-1798) ou Giacomo Quarenghi (1744-1817), soit de Russie où ils ont pu étudier dans l'un de ses deux centres artistiques ou se former grâce à la lecture du traité d'Andrea Palladio (1508-1580), *Les Quatre Livres de l'architecture* (1570). À partir de 1782-1783, Giacomo Quarenghi est chargé de dessiner les plans du théâtre de l'Ermitage (1783-1787), de l'Académie des

sciences (1783-1789), de la Banque d'assignats (1783-1790) et de la Bourse du commerce (dès 1783), sur les rives de la Neva. Pour ce dernier bâtiment, il prévoit un espace central barlong en saillie, est éclairé par une grande baie vitrée plein cintre. La façade donnant sur le fleuve et la ville est ornée par les six colonnes d'un portique couronné d'un fronton triangulaire. Clairement géométrique, l'édifice s'inspire en partie du style antique, combinant des références à l'ancienne Rome avec des éléments structurels rappelant Palladio. L'architecte tempère sa massivité par l'échelonnement des hauteurs de ses différentes parties, inspiré des absides des chœurs romans français. Du fait de l'état désastreux des finances de l'État, on doit finalement renoncer à achever la Bourse. Aussi le tsar Alexandre I^{er} (1777-1825) se résout-il en 1805 à faire démolir les travaux préliminaires de Quarenghi et à élever une nouvelle construction sur des plans de Jean François Thomas de Thomon (1760-1813).

GIACOMO QUARENGHI Rota d'Imagna (près de Bergame), 1744 – Saint-Pétersbourg, 1817

Après une formation de peintre dans l'atelier romain d'Anton Raphaël Mengs (1728-1779), Giacomo Quarenghi opte rapidement pour l'architecture. Les monuments de la Rome antique, ainsi que les créations et les gravures d'Andrea

Palladio (1508-1580) l'incitent à se tourner vers un classicisme strict. Même s'il n'a pas encore réalisé d'œuvres dignes d'être mentionnées, la tsarine Catherine II (1729-1796) l'invite en 1779 en Russie. Il y construit plusieurs bâtiments publics à Peterhof, Tsarskoïe Selo et Saint-Pétersbourg, parmi lesquels l'Académie des sciences (1783-1789), le théâtre de l'Ermitage

(1783-1787) et l'institut Smolny (1806-1808). Quarenghi devient ainsi le précurseur du néoclassicisme russe.

Bibliographie : Vanni Zanella (éd.), *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, Venise, 1988.



PIETRO PIACENZA

Coupe d'un pavillon de jardin

1794-1805

Plume, encre de Chine noire sur un dessin préparatoire au crayon, rehauts de couleurs à l'aquarelle; 44,4 × 56,8 cm

Provenance : bibliothèque du Fidécimmis

ASA, Az. général 5.975

Le petit pavillon de Pietro Piacenza se situe au milieu d'un vaste parc. Niché au fond d'un fossé entourant le bâtiment, le rez-de-jardin a des allures de sous-sol. Seuls quelques arbustes en pot viennent en égayer l'extérieur. Les deuxième et troisième niveaux, dont les façades sont décorées de colonnes, dépassent le niveau du terrain. Pour y accéder, un pont franchit le fossé.

À l'intérieur, une salle des fêtes investit tout l'espace sous toiture. Sur le mur du fond, on aperçoit la déesse Minerve sur un trône recevant les hommages des trois allégories des arts. Dessinée en grisaille, la scène suggère, surtout à cause de la bordure, un papier peint. Ses teintes contrastent avec le rouge pompéien,

lumineux, de la plinthe, de la frise, des battants de porte et des embrasures.

Imprimés à Londres à partir de 1773 et imitant les peintures récemment mises au jour en 1738, dans les villes antiques du pied du Vésuve, ces papiers peints artisanaux sont le dernier cri en matière de décoration d'intérieur.

L'élégance de cette salle des fêtes antiquisante et l'atmosphère pittoresque du parc alentour témoignent du talent de Piacenza en matière d'ornementation et de paysagisme. En revanche, l'aspect extérieur et l'encaissement étrange du pavillon montrent les limites de ses compétences d'ingénieur et d'architecte.

PIETRO PIACENZA

Actif de 1775 à 1805

Pietro ou Pier Giovanni Piacenza est mentionné comme architecte et ingénieur à Milan durant le dernier quart du XVIII^e siècle. En 1795, il rédige

un commentaire à propos du troisième tome, consacré aux temples, du traité d'architecture en dix volumes de Vitruve. En 1805, il publie deux ouvrages sur les jardins.



CHARLES DE WAILLY

Projet de décoration d'une fontaine avec une charlière 1783

Plume, encre noire, lavis multicolore ; 26,5 × 38 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 12.980

Le 1^{er} décembre 1783, le physicien Jacques Alexandre César Charles (1746-1823) et son assistant Nicolas Louis Robert (1763-1828) s'élèvent dans le ciel dans un ballon depuis le jardin des Tuileries à Paris. La foule rassemblée est tout aussi admirative que la cour : il s'agit en effet du premier vol habité d'un ballon à gaz gonflé à l'hydrogène.

Les pionniers du vol en ballon, les frères Joseph Michel (1740-1810) et Jacques Étienne Montgolfier (1745-1799) font s'envoler en 1782 un aérostat inhabité gonflé à l'air chaud, une invention qu'ils viennent de mettre au point. Le roi Louis XVI (1754-1793) interdit par décret à des humains de s'élever dans les airs, car la flamme du brûleur représente un trop grand risque pouvant causer la chute du ballon. Le 19 septembre 1783, les premiers passagers – un mouton, un coq et un canard – s'envolent sous les yeux du couple royal à Versailles. Par la suite, le roi modifie son décret et autorise les condamnés à mort à monter dans un ballon ; s'ils survivent à cette épreuve, ils sont graciés par jugement divin.

CHARLES DE WAILLY Paris, 1730 – Paris, 1798

Charles de Wailly reçoit à Paris une formation d'architecte, de décorateur et de peintre auprès de Jacques François Blondel (1705-1774) et de Giovanni Nicolò Servandoni (1695-1766). Durant son séjour à l'Académie de France à Rome, il fait la connaissance de Piranèse (1720-1778) et mesure les thermes de Dioclétien et de Caracalla en compagnie de Charles de Moreau (1758-1840) et de Marie Joseph Peyre (1730-1785). À son retour à Paris, il officie tout d'abord comme décorateur

puis, en partenariat avec son collègue et ami Peyre, il est nommé en 1772 architecte du château de Fontainebleau ; toujours avec ce dernier, il construit le célèbre théâtre de l'Odéon (1779-1782) à Paris. En 1782, il commence à travailler pour Charles Joseph septième prince de Ligne (1735-1814) et pour le gouverneur des Pays-Bas autrichiens, le duc Albert de Saxe-Teschen. Il dessine ensuite aussi des plans pour Frédéric II de Hesse-Cassel (1720-1785), entre autres, ceux pour la reconstruction du château de la Wilhelmshöhe à Cassel.

Les aristocrates ne veulent cependant pas laisser à des hors-la-loi l'honneur d'être les pionniers d'une expérience si héroïque. Aussi le 21 novembre 1783, le marquis François Laurent d'Arlandes (1742-1809) s'élève-t-il dans le ciel pendant 25 minutes dans un ballon gonflé à l'air chaud en compagnie du physicien Jean François Pilâtre de Rozier (1754-1785). À la différence des frères Montgolfier qui utilisent des aérostats captifs et de l'air chaud, le physicien Charles se sert de ballons libres en soie caoutchoutée et les remplit d'hydrogène, un gaz beaucoup plus léger que l'air. En outre, au lieu d'une corbeille, il y attache une petite barque pour abriter les passagers. À la suite de ce vol spectaculaire de 43 kilomètres le 1^{er} décembre 1783 traversant triomphalement Paris, la fièvre s'empare du monde de la mode et des arts. L'euphorie, l'enthousiasme gagnent même le palais royal, si bien que de Wailly est chargé de concevoir pour le jardin des Tuileries un *Hommage aux premiers navigateurs aériens* sous la forme d'une fontaine rocheuse couronnée d'une charlière entourée de nuages.

Dans ses œuvres, Charles de Wailly combine les éléments et les formes du style classique avec des références aux antiquités romaines et trouve ainsi des solutions d'une grande qualité dont beaucoup s'inspireront. Ses travaux en Italie, en Allemagne, en Belgique et en Russie marqueront de leur sceau l'architecture européenne durant la période s'étendant entre l'Ancien Régime et la Révolution.

Bibliographie : Herbert Lachmayer (éd.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern, 2006, p. 249-251, 264.



CARL KUNTZ

La Mosquée rouge dans le jardin paysager de Schwetzingen 1793

Plume, encre noire, aquarelle et gouache, rehauts de blanc ; 48,5 × 64,5 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

GSA, 15.077

Le prince électeur Charles Théodore de Bavière (1724-1799) demande en 1776 à son jardinier de la cour, Friedrich Ludwig von Sckell (1750-1823), qui revient d'un séjour de trois ans en Angleterre où il a étudié les dernières innovations de son art, de lui dessiner les plans d'un nouveau jardin paysager pour son palais de Schwetzingen. La « nature en habits de fête » peut, selon Sckell, s'orner de toutes sortes de bâtiments à l'exception de constructions « chinoises sans goût ni forme ». L'édification d'architectures incombe à Nicolas de Pigage (1723-1796) qui occupe dès 1762 les fonctions de directeur des jardins à la cour palatine.

Comprenant des temples, des ruines et même une mosquée turque, les réalisations de Sckell témoignent de son éclectisme. On lui doit peut-être l'idée de ce pavillon hors du commun ; il a en effet visité en Angleterre les fameux jardins botaniques de Kew, créés par William Chambers (1723-1796) après 1758, agrémentés entre autres d'une mosquée (1761). Cependant, le traité de Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), *Esquisse d'une architecture historique* (1721), a aussi pu inspirer Kuntz : le premier volume contient une illustration du temple de Ninive et le troisième, celle de la basilique

Sainte-Sophie à Constantinople. Et n'oublions pas le fort engouement de l'époque pour les turqueries.

Bien que, en tant qu'héritier de la famille royale de Bavière, les Wittelsbach, le prince électeur Charles Théodore ait fait, dès 1778, de Munich sa résidence, les travaux de la mosquée rouge commencent en 1779, conformément aux prévisions. Pigage y combine des éléments orientaux et occidentaux, la mosquée n'étant qu'une annexe sans importance. Les références les plus évidentes à l'architecture islamique sont les deux fins minarets couronnés d'un croissant de lune et dotés d'un balcon circulaire pour le muezzin. La coupole centrale est un emprunt turc tout en restant, du point de vue formel, redevable à l'architecture européenne baroque. Cela concerne avant tout l'apparence du dôme dont le haut tambour surmonte un avant-corps de portique. Pigage s'est certainement inspiré de l'église Saint-Charles-Borromée de Vienne (à partir de 1716), dessinée par Fischer von Erlach.

Avec la mosquée rouge dans le jardin paysager de Schwetzingen, le seul bâtiment de ce type conservé *in situ*, le prince électeur Charles Théodore donne un signal architectural fort de sa tolérance et de son ouverture au monde.

CARL KUNTZ

Mannheim, 1770 – Karlsruhe, 1830

Après des études de paysagiste à l'Académie des arts graphiques de Mannheim, Kuntz se rend en Suisse et en Italie du Nord en 1791-1792. Il travaille ensuite comme graveur dans sa ville natale et, en 1796, il est engagé comme dessinateur chez un éditeur de gravures sur cuivre de Dessau, la

Chalkographische Gesellschaft. Il réalise pour la cour de Bade une série de paysages dénotant un sens aiguisé de l'observation et un emploi judicieux des coloris qui assoient sa réputation bien au-delà du grand-duché. À la fin de sa vie, son extraordinaire maîtrise technique lui permet d'exécuter des tableaux animaliers naturalistes pour la cour et la haute bourgeoisie. En 1829, le

grand-duc Louis de Bade (1763-1830) le nomme directeur de sa galerie, fonction à laquelle son décès mettra un terme un an plus tard.

Bibliographie : Maren Gröning, Marie Luise Sternath, *Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts*, Vienne, 1997, p. 131-134.



IVAN ALEXEÏEVITCH **IVANOV**

1780-1848

Vue de Saint-Pétersbourg depuis le « bastion » Narychkine

1817

Plume, encre noire, aquarelle ; 36,3 x 98 cm

Provenance : duc Albert de Saxe-Teschen

Albertina Vienne, GSA 14.450

Pour obtenir une vue de la rive opposée de la Neva, Ivan Alexeïevitch Ivanov a utilisé la technique de la *camera obscura* depuis la maison du gouverneur (1743-1746) au sein de la forteresse Pierre-et-Paul de Saint-Pétersbourg. Constituant le premier plan et l'axe de la planche, le bastion Narychkine en occupe le centre. C'est de là que, depuis 1783, est tiré tous les jours à midi un coup de canon. L'artiste dispose de part et d'autre de la pointe du fort deux panoramas concaves formant un angle de vue très ouvert, de plus de 160 degrés, outrepassant ainsi les possibilités réelles de la vision humaine. Cela explique d'ailleurs les proportions tout en largeur de la feuille. Elles permettent de débiter à gauche avec la silhouette du couvent Smolny, élevé après 1748, pour aboutir à droite au vieux port près de l'île Vassilievski. À la pointe de celle-ci, nommée « Strelka », on aperçoit la Bourse de style néoclassique de Jean François Thomas de Thomon (1760-1813), construite à partir de 1805 en lieu et place du bâtiment resté à l'état d'ébauche, et donc détruit, de Giacomo Quarenghi (1744-1817). Ornées des

proues de bateaux pris à l'ennemi et couronnées d'un phare, deux puissantes colonnes rostrales flanquent ce monument aux allures de temple. L'ouvrage ayant précédé le pont du Palais conduit l'œil du spectateur en face, sur l'île de l'Amirauté avec ses quais datant du tsar Pierre I^{er} (1672-1725) et sur l'aiguille dorée haute de 72 mètres du bâtiment de l'Amirauté (1732-1738). À gauche, se dresse le palais d'Hiver réalisé en 1754 par Francesco Bartolomeo Rastrelli (1700-1771) et ravagé par un incendie en 1837. On aperçoit à côté l'un des musées les plus célèbres au monde : l'Ermitage (impérial). Construit en style néoclassique sous l'égide de Catherine II (1729-1796), il se compose de plusieurs édifices : le Petit Ermitage (1764-1775), le Vieil Ermitage (1787) et le théâtre de la cour (1783-1787). Après un palais de taille plus modeste, on distingue le Champ-de-Mars puis, devant le pont de la Trinité, le palais de Marbre (1770-1785) que la tsarine Catherine la Grande a fait ériger pour son amant, le comte Grigori Grigorievitch Orlov (1734-1783).



FERDINAND KIRSCHNER

Panorama en perspective sur les travaux d'agrandissement de la Burgplatz devant la Hofburg 1858-1862

Plume, encre noire sur dessin préparatoire au crayon, rehauts de couleurs à l'aquarelle ;
35 × 92,3 cm

Provenance : Bibliothèque de la cour
ASA, Az. général 8.221

Les services du grand chambellan de la cour de l'empereur François-Joseph I^{er} d'Autriche (1830-1916) envisagent dès l'été 1858 la construction de deux théâtres entre l'ancien palais impérial et le nouveau boulevard d'apparat, le Ring. Ferdinand Kirschner imagine deux bâtiments disposés de part et d'autre et à angle droit de la Burgplatz (aujourd'hui Heldenplatz), se mariant parfaitement à l'allure prestigieuse et mondaine de la résidence de l'empereur. Dotées d'avant-corps au centre et sur les côtés, les façades de ces édifices s'inspirent d'un point de vue formel des articulations, des motifs et des détails de l'aile Saint-Michel conçue par Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742) et de la façade de la chancellerie impériale donnant sur la Burgplatz (1726-1730). Les deux niveaux du soubassement « rusticiant » se distinguent nettement des deux étages supérieurs ornés de colonnes et de pilastres monumentaux, ainsi que d'un entablement très marqué couronné d'une balustrade ponctuée de statues. Ces références au maître du baroque révèlent plutôt un hommage à son père, Johann Bernhard

Fischer von Erlach (1656-1723), plus connu que le fils ; en effet, les travaux de ce dernier au palais impérial ont été officiellement signés par le père.

Ces citations répondent au malaise des architectes de la cour, depuis la construction de la salle des cérémonies en 1808, qui se demandent comment achever la Hofburg dans l'esprit de Johann Bernhard Fischer von Erlach. Kirschner résout ce dilemme en intégrant la salle des cérémonies asymétrique de Louis de Montoyer (1749-1811) dans une large avancée centrale. À vrai dire, le projet n'est pas tout à fait original puisque le corps principal des deux bâtiments supplémentaires, et même leur future décoration intérieure, s'inspirent d'un projet de théâtre à Stuttgart, conçu par Philippe de La Guépière (1715-1773) et publié dans l'*Encyclopédie* de Diderot (1713-1784) et d'Alembert (1717-1783). Notons cependant que le recours par Kirschner à des formes baroques marque un réveil du néo-baroque qui, connoté impérial et royal, servira de modèle pour nombre d'édifices du Ring, tels que le Forum impérial (1871) ou le Burgtheater (1874-1888). Il sera aussi repris pour divers bâtiments officiels sur tout le territoire de la monarchie danubienne.

FERDINAND KIRSCHNER Vienne, 1821 – Vienne, 1896

Après un apprentissage de serrurier, Ferdinand Kirschner fréquente, à partir de 1834, l'école de gravure de l'Académie des beaux-arts de Vienne, dirigée par Joseph Klieber (1773-1850). En 1841, il change d'orientation et suit les cours d'architecture de Paul Wilhelm Eduard Sprenger (1798-1854) et d'Eduard van der Nüll (1812-1868), tout en étudiant à l'Institut polytechnique. Dès 1850, il entre au service de l'État, d'abord comme assistant ingénieur au département des

Constructions, ensuite comme architecte de la cour (1865) et, enfin, comme urbaniste en chef du palais impérial (1870). C'est dans ces fonctions qu'il achève de 1889 à 1893 en style baroque la façade côté ville de la Hofburg, donnant sur la place Saint-Michel, tout en s'inspirant du projet d'origine de Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742). À Prague, il participe à la restauration du château royal, le Hradčany (1865-1868) et obtient en 1867 la maîtrise d'œuvre du palais de Gödöllő. En 1873, il dessine la décoration

intérieure des appartements du prince héritier Rodolphe d'Autriche (1858-1889) à la Hofburg. On peut qualifier Kirschner de pionnier du néo-baroque viennois : en effet, il l'adopte dès les années 1860 et en fait le nouveau style impérial autrichien.

Bibliographie : Richard Kurdiovsky, « Hoftheater am äußeren Burgplatz », in Werner Telesko (éd.), *Die Wiener Hofburg 1835-1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“*, Vienne, 2012, p. 100-115.



THEOPHIL VON HANSEN

Projet pour la Chambre des députés à Vienne 1865

Crayon, plume, encre noire, lavis multicolore ; 75 × 109,5 cm

Provenance : ministère impérial et royal du Commerce

ASA, Az. général 8.132

Promulguée le 26 février 1861, la nouvelle constitution transforme l'État impérial autrichien détenteur du pouvoir absolu en monarchie constitutionnelle. Ce que l'on a appelé « la patente de février » de l'empereur François-Joseph I^{er} (1830-1916) répartit désormais le droit de légiférer entre le monarque et les deux Chambres du Parlement (*Reichsrat*). Tandis que les Diètes provinciales (*Landtage*) choisissent les membres des quatre curies de la Chambre des députés (ou Chambre basse) parmi les grands propriétaires terriens, les commerçants, les grands et moyens paysans et les bourgeois des villes, la Chambre haute (*Herrenhaus*) recrute les siens chez les archiducs majeurs, le grand clergé et les 106 familles nobles et bourgeoises ayant rendu des services à l'État. Les deux Chambres du Parlement doivent non seulement siéger séparément, mais aussi disposer de deux bâtiments distincts, conformes à leur rang. Un concours est donc lancé en 1864. Trois architectes établis à Vienne, Heinrich von Ferstel (1828-1883), Theophil von Hansen et Friedrich von Schmidt (1825-1891), ainsi que trois autres de Graz, Budapest et Prague, déposent officiellement leur offre. Du fait de la suspension de la patente de février (1865) et de la dissolution du Parlement jusqu'en 1867, le projet est toutefois classé sans suite.

THEOPHIL VON HANSEN Copenhague, 1813 – Vienne, 1891

Theophil von Hansen entre en 1827 comme étudiant à l'Académie d'architecture de Copenhague. Une fois diplômé, il obtient une bourse de voyage : il se rend en Allemagne et en Italie, ainsi qu'à Athènes. Il voue un grand intérêt aux monuments antiques et byzantins et à leur polychromie. Il travaille tout d'abord comme professeur de dessin, puis comme architecte dans le cabinet de son frère, Hans Christian (1803-1883), à Athènes et y réalise, à partir de 1842,

quelques bâtiments. Par exemple, l'Observatoire (1843-1846), l'Académie des sciences (1856) ou la Bibliothèque nationale (1896-1888). Invité par Ludwig von Förster (1797-1863), il s'installe en 1846 à Vienne où, quatre ans plus tard, le succès lui sourit avec l'édification du musée des Armes dans l'enceinte de l'arsenal, en style byzantin. Par la suite, il devient l'un des grands ténors de l'architecture à l'époque de la construction du Ring : sur ce prestigieux boulevard et dans ses environs immédiats, il réalise le Heinrichshof (1861) en face de l'Opéra, le palais de l'archiduc Guillaume (1864),

l'Institut de musique (1864), le Parlement (1869), la Bourse (1868) et l'Académie des beaux-arts (1870).

Bibliographie : Andreas Nierhaus (éd.), *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*, St. Pölten 2015, p. 220-223 ; Robert Stalla, « „Bei mir ist die Antike stets das Vorbild gewesen“. Überlegungen zum Konstruktions- und Dekorationssystem im architektonischen Werk von Theophil Hansen », in Cornelia Reiter, Robert Stalla (éd.), *Theophil Hansen. Architekt und Designer*, Weitra, 2013, p. 19-39.

Les plans de Theophil von Hansen prévoient deux constructions distinctes. La Chambre haute, de style grec antique, est pressentie à l'emplacement du présent Parlement et la Chambre des députés, plutôt Renaissance romaine, sur le site de l'actuelle Académie des beaux-arts, sur la Schillerplatz. Composé de cubes de différentes hauteurs imbriqués les uns dans les autres, le second édifice se dresse à même la chaussée, sans soubassement. Accueillant la salle plénière, le corps de bâtiment central est précédé d'une loggia de deux niveaux, couronnée d'un fronton triangulaire, destinée à servir d'abri couvert pour l'arrivée et le départ des voitures. La structure est claire et d'une remarquable homogénéité.

En 1869, l'empereur confie à Hansen le soin de réaliser un seul et unique bâtiment pour les Chambres haute et basse. L'architecte combine alors le style de l'une avec l'aspect de l'autre. À l'extrémité des ailes, de petits portiques reposent sur un haut soubassement, à l'instar de l'imposante galerie centrale à laquelle mènent deux grandes rampes d'accès. Au centre de l'espèce de parvis s'élève une fontaine dont la colonne est couronnée par une Athéna.



PAUL EDUARD SPRENGER

Vue intérieure en perspective d'une halle de parade, d'industrie et d'exposition à Vienne

1853

Aquarelle avec dessin préparatoire au crayon ; 52,2 × 75,1 cm

Provenance : ministère impérial et royal du Commerce

ASA, Az. général 8.083

L'Exposition universelle de Londres en 1851 entraîne un regain d'innovations en ce qui concerne les techniques de construction et les matériaux. Grâce aux acquis de la révolution industrielle et aux nouveaux moyens de production de la fonte, il est désormais possible d'ériger un palais de verre sans structure porteuse en maçonnerie, tel que le Crystal Palace de Joseph Paxton (1803-1865). Repoussant les limites du génie civil d'alors, les poteaux et les poutres en fonte offrent pour la première fois la liberté de construire des bâtiments de grandes dimensions, de plan flexible et présentant une excellente durabilité et une bonne résistance au feu. Légers et faciles à monter, ces édifices sont, surtout du fait de leur transparence, destinés à des halles industrielles ou commerciales ou encore à des expositions. Ils remplissent les conditions théoriques nécessaires, prônées par Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), à savoir une disposition et une combinaison « plus convenables et plus économiques », alliées à la satisfaction des critères esthétiques essentiels de « grandeur, magnificence et effet ». Cette conception rationnelle de l'architecture est mise en pratique par Paul Eduard Sprenger (1798-1854) près d'un an après l'érection de la première halle allemande (1852) à

Breslau (aujourd'hui Wrocław, en Pologne) : à Vienne, sur un terrain d'entraînement baptisé « Schmelz », jusque-là en friche, il imagine une halle en métal et verre pour les parades militaires, les foires, les salons et les expositions.

Pour mettre en valeur sa matérialité lumineuse, il présente cet immense espace dans toute sa fragilité et sa translucidité. Insistant sur la légèreté de la structure porteuse en poutrelles préfabriquées en fonte, il la fait à peine peser sur le socle massif en pierre. Seule la présence de personnages permet de prendre conscience de la taille de la voûte couvrant cette salle et des dimensions désormais techniquement possibles avec des constructions en métal et verre. À la différence de tous les autres grands palais de verre d'alors, celui de Sprenger n'est pas démoli, il reste à l'état d'utopie. Ce n'est que dans le cadre de l'Exposition universelle de 1873 à Vienne que ses innovations technologiques seront mises en pratique : au centre du site de la foire trône une rotonde de verre et d'acier de 84 mètres de haut et de 104 mètres de diamètre, dessinée par Carl von Hasenauer (1833-1894) ; elle est alors la plus grande coupole du monde.

PAUL EDUARD SPRENGER Sagan, en Silésie (aujourd'hui Żagań en Pologne), 1798 – Vienne, 1854

Paul Eduard Sprenger étudie les mathématiques, la chimie, la physique et la mécanique, ainsi que l'architecture et l'ingénierie hydraulique à Vienne. En 1828, il est nommé professeur des sciences mathématiques à l'Académie des arts. Sa réalisation

la plus importante est l'hôtel de la Monnaie de Vienne, achevé en 1835. En tant que conseiller à la cour et que directeur de la Société centrale des chemins de fer hongrois, il met à profit ses nombreux voyages d'études en Allemagne, en France et en Angleterre pour se servir de ces diverses expériences glanées et construire un réseau ferré en Hongrie. Après la révolution de

mars 1848, il adapte l'École impériale d'équitation pour y abriter la salle plénière du Reichstag autrichien, qui vient d'être institué.

Bibliographie : Ludwig von Köchel, « Wilhelm Eduard Sprenger », in *Notizblatt der Allgemeinen Bauzeitung* 3 (12), 1855, p. 217-225.



FRIEDRICH VON SCHMIDT

Combinaison d'une élévation et de deux demi-plans d'une maison à arcades

1873

Plume, encre noire sur dessin préparatoire au crayon, lavis multicolore ; 57,5 x 68 cm

Provenance : fonds d'expansion de la ville

ASA, Az. général 9.203

Pendant la construction du nouvel hôtel de ville de Vienne sur le Ring (1872-1883), le fonds d'expansion de la ville définit le concept architectural régissant l'aménagement des parcelles des environs. Le type de bâtiment que l'on privilégie alors est l'immeuble locatif de plusieurs étages destiné aux hauts fonctionnaires et aux militaires avec des locaux commerciaux au rez-de-chaussée donnant sur un passage en arcades : la « maison à arcades ». Afin d'obtenir un ensemble homogène malgré des constructions distinctes, le fonds confie à l'architecte Franz von Neumann (1844-1905) la direction des travaux. Entre 1877 et 1889 sortent de terre neuf immeubles dessinés par divers architectes, mais dont l'aspect similaire permet de conclure à l'existence d'un prototype : le projet d'une maison à arcades conçu par Friedrich von Schmidt en 1873 pour la Reichsratstraße.

Schmidt délaisse le néogothique qui a prévalu tant du point de vue architectural que dimensionnel, pour l'hôtel de ville. Il a recours pour ses maisons à arcades à des éléments de style Vieille Allemagne, proches de l'architecture profane de la Renaissance de la Weser, notamment les tours d'angle ou les frontons surmontant les deux avant-corps centraux ou encore les fenêtres géminées en forme d'édicules.

Le plan situé en partie basse du dessin a la particularité de juxtaposer deux niveaux différents ; tandis qu'à gauche nous avons un plan du rez-de-chaussée avec les arcades en voûtes d'arêtes, la moitié de droite représente la partie centrale du premier étage et ses fenêtres jumelées. Grâce à cette combinaison, l'architecte parvient à fournir un grand nombre d'informations dans un seul dessin.

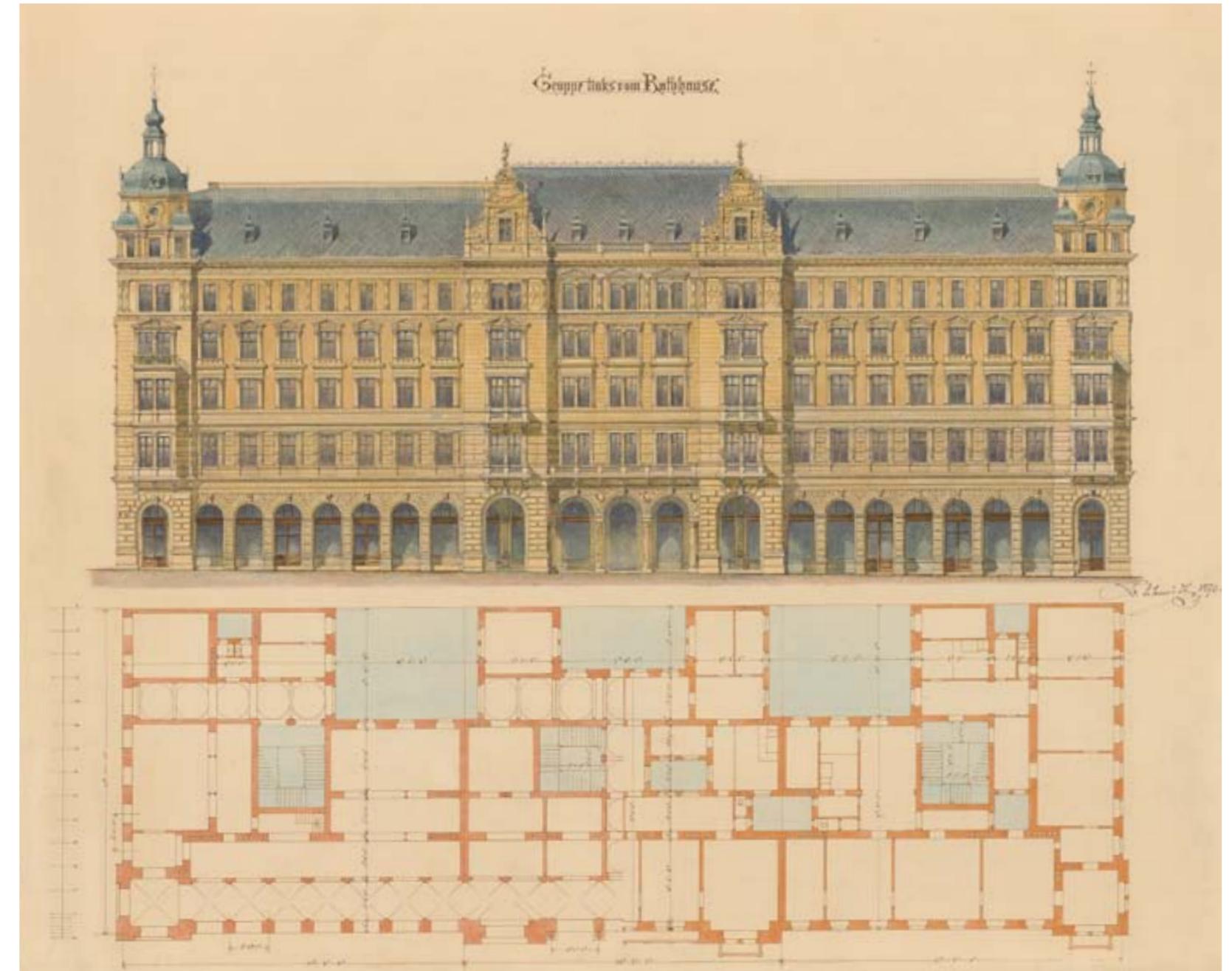
FRIEDRICH VON SCHMIDT Frickendorf (Bade-Wurtemberg) 1825 – Vienne, 1891

Friedrich von Schmidt est l'un des nombreux enfants d'une famille de pasteur. Il reçoit une formation de tailleur de pierre à la Fabrique du dôme de Cologne. En 1854, il participe au concours pour l'église votive de Vienne (1856-1879) et, quatre ans plus tard, à l'initiative de l'archiduc Maximilien (1832-1867), il est nommé professeur d'art médiéval à Milan. En 1859, il

s'installe à Vienne où il obtient une chaire d'art médiéval à l'Académie des beaux-arts. Durant sa longue carrière de professeur, il insiste sur l'importance du mètre des bâtiments de référence. En 1863, il est promu architecte en chef de la cathédrale Saint-Étienne dont il achève la nouvelle tour l'année suivante. Réputé « gothique » parmi les architectes du Ring, il dessine et restaure beaucoup d'églises de la monarchie danubienne, ainsi qu'en Allemagne ; il est considéré comme l'un des meilleurs

spécialistes en matière de conservation de monuments historiques. Conçu en 1869, en tant que symbole des libertés civiles, dans le style gothique des mairies flamandes, l'hôtel de ville de Vienne (1872-1883) constitue sa principale œuvre profane.

Bibliographie : Historisches Museum der Stadt Wien (éd.), *Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist*, Vienne 1991, p. 134-141.



JOSEPH MARIA OLBRICH

Élévation de la station de métro Hofpavillon à Vienne-Hietzing

1896-1897

Plume, encre de Chine sur dessin préparatoire au crayon, lavis, rehauts de blanc ; 45,5 × 70 cm

Provenance : service des monuments nationaux autrichiens

ASA, Az. général 9.658

À partir de 1873, Otto Wagner (1841-1918) établit les plans d'un réseau public de transport intra-urbain par train à vapeur. En 1893, il intègre ses idées dans un projet d'aménagement général pour Vienne et, en 1894, il est chargé de construire et décorer le métro viennois. En 1901 sont mises en service les trente-six stations des deux premières lignes, longues de 40 kilomètres, avec leurs ponts en arcades et leurs viaducs. Aussi bien pour le métro que pour ses autres créations urbaines, Wagner délaisse le pluralisme stylistique historicisant au profit du modernisme. Il allie architecture et ingénierie en un tout harmonieux en utilisant à la fois des technologies novatrices, des matériaux modernes et des nouvelles formes décoratives, ainsi que du vocabulaire architectural de l'Art nouveau viennois.

Non loin de l'entrée principale du château de Schönbrunn, il prévoit, en 1896-1897 ce que l'on a appelé le « Hofpavillon » (réalisé entre 1897 et 1899), une station réservée à l'usage exclusif de la famille impériale. Son collaborateur, Joseph Maria Olbrich, dessine selon ses directives la structure extérieure du bâtiment et exécute aussi quatre planches luxueuses destinées à promouvoir l'Art nouveau grâce à la diffusion de cet ouvrage de prestige. Dans ce croquis très esthétique et d'une grande exactitude, Olbrich nous présente une station de plan

carré surmontée d'un tambour octogonal et d'une coupole en cloche, terminée à son tour par une imposante couronne impériale. Devant le corps du bâtiment, un quai couvert au centre d'une sorte de baldaquin est réalisé dans la technique moderne du métal et verre. Par la diversité de ses formes et de ses matériaux, cette station, prototype unique, donne l'impression d'une sculpture architecturale, sensation encore renforcée par les éléments décoratifs et les ornements artisanaux qui l'entourent. À l'extérieur, le monogramme impérial, les armoiries des Habsbourg et la couronne impériale autrichienne symbolisent la majesté de sa fonction. À l'intérieur en revanche, ce sont les lambris dorés, les murs tendus de soie, les parquets raffinés, les multiples dorures et la peinture de Carl Moll, *Blick auf Wien aus der Ballonhöhe von 3000 m über der Schönbrunner Gloriette* [Vue de Vienne depuis un ballon d'une hauteur de 3000 m au-dessus de la gloriette de Schönbrunn] (1898), qui traduisent la magnificence impériale. L'empereur François-Joseph I^{er} (1830-1916) fait peu usage de la plus superbe des gares qui aurait pu lui permettre de parcourir tout son empire en chemin de fer : il ne l'a utilisée que deux fois. Il faut toutefois accorder à cet édifice, tout comme à ce dessin conçu pour être présenté dans une exposition, le rôle phare pour la propagation de l'architecture moderne de Wagner.

JOSEPH MARIA OLBRICH

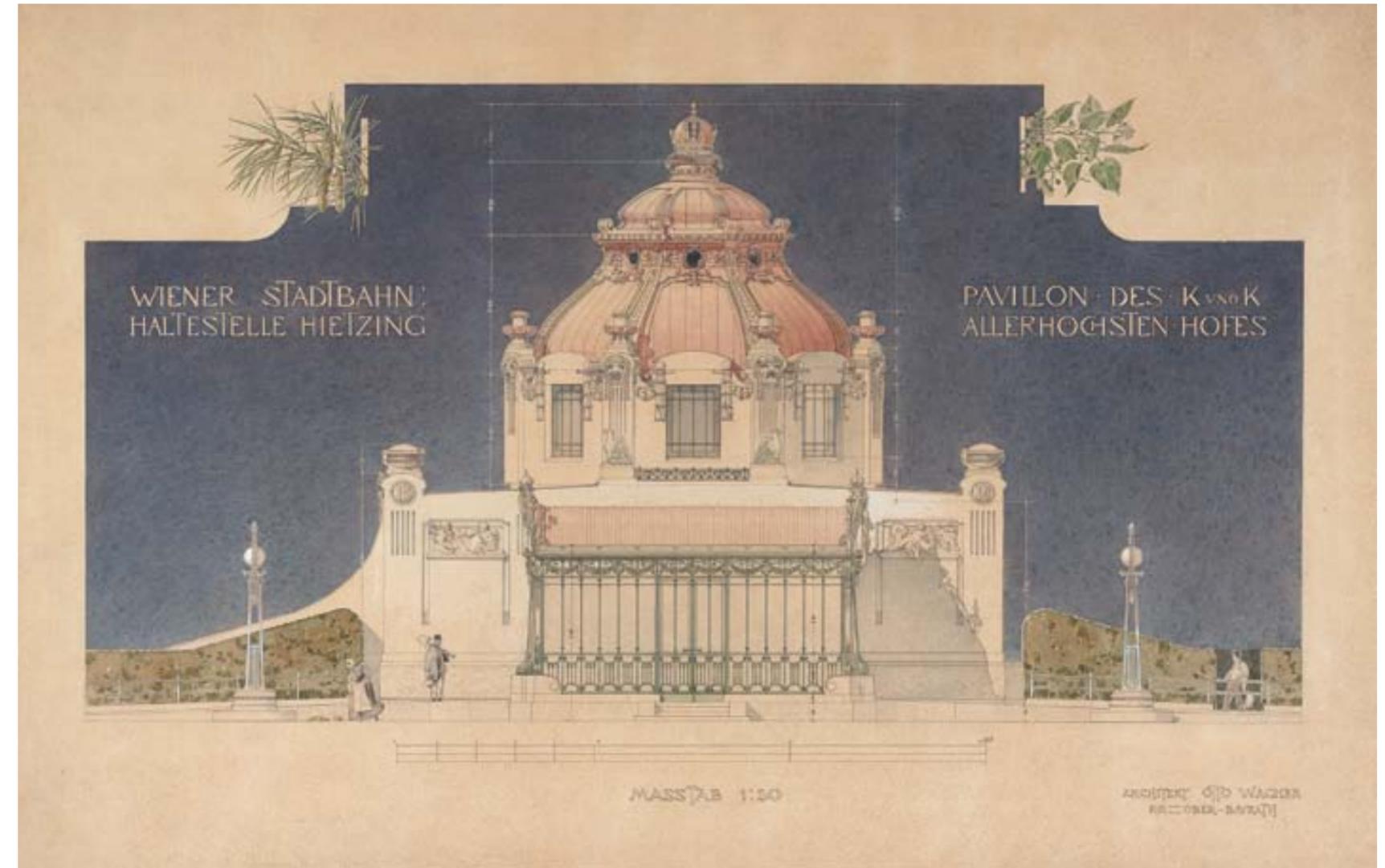
Troppau, en Bohême (aujourd'hui Opava, en République tchèque), 1867 – Düsseldorf, 1908

Après une formation de technicien du bâtiment, Joseph Maria Olbrich étudie à partir de 1890 à l'Académie des beaux-arts de Vienne auprès de Carl von Hasenauer (1833-1894). Démontrant un grand talent de graphiste, il obtient, en 1893, un poste chez Otto Wagner (1841-1918) puis, en l'espace de cinq ans, il passe de simple dessinateur à concepteur de stations de métro. Après avoir réalisé

en 1897-1898 son chef-d'œuvre, aujourd'hui encore universellement admiré, le palais de la Sécession viennoise, il quitte Vienne en 1899 pour Darmstadt sur l'invitation du grand-duc Ernest-Louis de Hesse (1868-1937), où il développe son concept d'art total pour la colonie d'artistes de la Mathildenhöhe, récemment fondée. Au cours des années suivantes, il y construit quelques-uns de ses bâtiments les plus remarquables : la maison du grand-duc Ernest-Louis, la petite et la grande villa Glückert, sa propre maison, le hall d'exposition, la tour du Mariage. Au fil de ses nombreux et

divers travaux, Olbrich opère une mutation : parti du baroque historiciste, il passe par l'Art nouveau fonctionnel d'Otto Wagner pour arriver à un langage stylisé et sobre insistant sur la tectonique et la matérialité. Ce faisant il accorde au concept de *Gesamtkunstwerk*, d'œuvre d'art totale, une place de choix.

Bibliographie : Andreas Nierhaus, Manfred Wehdorn (éd.), *Der Pavillon des k. u. k. Allerhöchsten Hofes. Eine Stadtbahnstation für den Kaiser*, Vienne, 2014.



HANS HOLLEIN

Construction

1960

Crayons de couleur ; 21,0 × 29,8 cm

Provenance : artothèque de l'État fédéral

GSA, 35.456

Au cours des années 1960, l'actionnisme viennois organise des provocations sciemment dirigées contre la société conservatrice de l'après-guerre et contre une conception archaïsante de l'art. Hans Hollein participe lui aussi à cette lutte, en mettant en scène de manière moins radicale son refus du fonctionnalisme et sa revendication pour la liberté de création. Il se sert d'un grand éventail de moyens pour promouvoir l'avant-garde : projets architecturaux, design industriel, conférences, publications et visions technologiques. Aux côtés de Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co ou Walter Pichler (1936-2012), il ignore délibérément les frontières séparant les différents genres artistiques et invente des matérialisations complexes de ses concepts. Il aspire à une vision plus large de l'architecture prônant aussi bien l'abstraction que l'inexpressivité fonctionnelle d'un bâtiment. Ce faisant, ses créations vont de la sculpture architecturale organique ou technoïde jusqu'au design. En 1962, il considère comme paramètres essentiels de l'architecture moderne les notions de « sensualité, plasticité, en mutation

constante » ou « inutile mais tout de même utilisable ». Pour lui, une idée doit se traduire en aménagement de l'espace sans se préoccuper outre mesure du matériau.

Ce croquis de 1960 contextualise tous les aspects de la nouvelle architecture de Hollein en les fusionnant en un ensemble inventif. Si les immeubles ressemblant à des sculptures sont l'une de ses caractéristiques, cette étude précoce ne nous présente cependant qu'un de ses nombreux prototypes d'archisculpture ou de construction. Ceux-ci peuvent, comme ici, être reliés à la terre ou, tels de sombres nuages, planer au-dessus des fortifications salzbourgeoises (*Überbauung Salzburg*, 1960). On retrouve la géométrie cubiste de cette étude dans le projet contemporain de structure urbaine suspendue (*Hängende Stadtstruktur mit Verkehrsknoten*, 1963), tout comme dans ses œuvres plus tardives telles que ses dessins pour les tours Monte Laa à Vienne (2000), pour le centre culturel de la Saudi Aramco à Khobar (2007) ou pour la Bourse de Téhéran (2012).

HANS HOLLEIN

Vienne, 1934 - Vienne, 2004

Architecte, urbaniste, designer, théoricien, professeur et commissaire d'exposition, Hans Hollein a étudié l'architecture dans la classe de Clemens Holzmeister (1886-1983) à l'Académie des beaux-arts de Vienne et à l'Illinois Institute of Technology de Chicago. À partir de 1960, en tant que théoricien de l'avant-garde viennoise, il combat le fonctionnalisme de l'après-guerre. Il réalise dans le monde entier des immeubles de commerce et d'habitation ainsi

que des bâtiments publics qui, à l'instar de ses célèbres boutiques viennoises – le magasin de bougies Retti (1965-1966), la boutique Christa Metek (1966-1967) ou les bijouteries Schullin I (1972-1974) et II (1981-1982) –, forment une symbiose entre architecture et design. Ses projets pour le Museum für Moderne Kunst à Francfort-sur-le-Main (1983) et ses deux constructions enterrées, l'une à Mönchengladbach (1972), l'autre au parc Vulcania près de Clermont-Ferrand (1997), sont accueillies avec enthousiasme. En

revanche, l'érection de l'immeuble postmoderniste Haas (1987-1990), en face de la vénérable cathédrale Saint-Étienne, suscite de vastes débats et de vives polémiques. Hans Hollein se voit décerner en 1985 le prix Pritzker.

Bibliographie : Hans Hollein (éd.), *Sculptural Architecture in Austria*, Salzburg, 2006 ; Markus Brüderlin (éd.), *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Ostfildern, 2004.

