

HENDRIK ZIEGLER

## Entre attraction et agacement : l'architecture louis-quatorzienne revisitée par le théoricien allemand Leonhard Christoph Sturm

L'analyse des regards portés par des voyageurs allemands sur la France du règne tardif de Louis XIV peut-elle enrichir nos connaissances sur l'art français de l'époque ? Il faut rester circonspecte, car les propos de quelques itinérants faisant le va-et-vient entre les pays germaniques et la France nous informent surtout sur les manières hautement individuelles de perception, de jugement et d'usage de l'art d'autrui, et moins sur l'évolution artistique elle-même du pays visité. Mais il importe de faire remarquer que l'art louis-quatorzien visait non pas seulement un public français, mais délibérément les étrangers : un de ses traits caractéristiques était son ostentation. Les traces littéraires de réception, rares à être parvenues jusqu'à nous, peuvent constituer des indicateurs précieux qui permettent à mieux évaluer la portée économique, esthétique, politique ou religieuse de la production artistique française en Europe. D'autre part, les récits de voyage rendent palpable une culture visant la synthèse et l'imbrication : dans un monde indéniablement concurrentiel, la quête d'un langage artistique universellement apprécié et applicable, aboutissant d'ordinaire à un amalgame classicisant qui serait en mesure de transgresser toutes différences nationales, apparaît comme une des utopies porteuses de l'évolution artistique de l'ère baroque et du début du siècle des Lumières.

Osons d'abord un tour d'horizon, un « voyage » à travers divers approches méthodologiques développées ces dernières décennies permettant à mieux cerner les phénomènes multiples d'échanges transculturelles, avant d'évoquer quelques sources nouvelles et d'en étudier une de près : les *Architectonische Reise-Anmerckungen (Notes de voyage architecturales)* du théoricien de l'architecture Leonhard Christoph Sturm.

## Un champ de recherche revisité

Depuis que Michel Espagne et Michael Werner ont élaboré conjointement le concept de « transfert culturel » en se basant sur l'analyse de discours développée par Michel Foucault, nous savons que la perception d'une culture par autrui se révèle plutôt comme un jeu de miroirs : les jugements émis par des Allemands sur la culture française renvoient surtout à des discours (des choix esthétiques et politico-culturels) spécifiquement allemands et illustrent peu les problématiques internes à la France. De plus, les récits des étrangers, aussi informés sur la France qu'ils soient, visaient en premier lieu un public allemand. De telles sources constitueraient donc plutôt des œuvres littéraires à part entières, seulement liées succinctement à la culture du pays décrit. Restent tout de même à bien comprendre ces liens, aussi légers qu'ils soient.<sup>1</sup>

Surpassant une vision focalisée sur les relations binationales entre la France et l'Allemagne, l'approche méthodologique de « transfert culturel » a été élargie ces dernières années menant à une « histoire croisée » transnationale.<sup>2</sup> Dans cette veine quelques recherches récentes ont démontré que plusieurs cours princières allemandes tenaient en haut estime – pour des raisons

<sup>1</sup> Michel Espagne et Michael Werner, *La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750–1914)*, in: *Annales* 43 (1987), p. 969–992 ; Michel Espagne et Michael Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*, in: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle)*, sous la dir. d'id., Paris 1988, p. 11–34 ; Johannes Paulmann, *Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, in: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), p. 649–685 ; Matthias Middell, *Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch: Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten*, in: *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien*, sous la dir. d'Andrea Langer et Georg Michels, Stuttgart 2001, p. 15–52.

<sup>2</sup> Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), p. 607–636 ; Sebastian Conrad, *Doppelte Marginalisierung. Plädoyer für eine transnationale Perspektive auf die deutsche Geschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), p. 145–169 ; Michel Espagne, *Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung*, in : *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, sous la dir. de Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003 ; *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, sous la dir d'Hartmut Kaelbe et Jürgen Schriewer, Francfort-sur-le-Main 2003 ; *De la comparaison à l'histoire croisée*, sous la dir. de Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, Paris 2004 ; Alexandre Kostka, *Transfer*, in: *Kritische Berichte* 35 (2007), n° 3, p. 15–18 ; Pierre-Yves

d'alliances stratégiques et dynastiques surtout, mais aussi pour des questions de goût et en reconnaissance de la supériorité du savoir-faire – l'art français au sens large, incluant, ce que l'on nomme aujourd'hui les arts appliqués. Mais étant forcé à se positionner dans une hiérarchie au sein de l'Empire germanique avec, à sa tête, l'empereur siégeant à Vienne, elles se devaient de respecter le cérémoniel habsbourgeois : même si leurs châteaux résidentiels avaient en partie une allure française, la disposition et la fonctionnalité des appartements d'apparats des princes allemands étaient arrangées suivant les exigences de la cour de Vienne.<sup>3</sup> Nous pouvons en déduire que les voyageurs allemands se rendant en la capitale française et à la cour versaillaise ont eu une vision comparative, compétitive même, sur l'art français, appréciant certain traits et en désapprouvant d'autres selon leurs formations préalables et les exigences respectives de leurs cours d'attachements et lieux d'origines.

Récemment la notion de « tropisme » a été introduit dans le débat, terme emprunté à la biologie et désignant des phénomènes d'attractions et de rejets exercés par certains stimuli sur des organismes.<sup>4</sup> Sous cet angle on peut parler

Beaurepaire, *Le mythe de l'Europe française au XVIII<sup>e</sup> siècle. Diplomatie, culture et sociabilités au temps des Lumières*, Paris 2007.

<sup>3</sup> Jeroen Frans Jozef Duindam, *Vienna and Versailles. The courts of Europe's dynastic rivals, 1550–1780*, Cambridge 2003 ; Eva-Bettina Krems, *Modellrezeption und Kulturtransfer: methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740)*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31 (2004 (2007)), p. 7–21 ; id., *Zur Repräsentationskultur der Wittelsbacher zwischen Habsburg und Bourbon*, in: *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, sous la dir. de Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems et Anuschka Tischer, actes de colloque, Marburg, Kunstgeschichtliches Institut und Fachgebiet Neuere Geschichte der Philipps-Universität, 19.–21.10. 2006, Cologne, Weimar et Vienne 2008, p. 267–283 ; id., *Die Wittelsbacher und Europa. Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof*, Vienne, Cologne et Weimar 2012 (= *Studien zur Kunst* 25), p. 132–150 ; Ulrike Seeger, *Symmetrie und Magnifizenz. Das markgräfliche Residenzschloss Rastatt im Spannungsfeld zwischen reichsfürstlichem Territorium und Kaiserhof*, in: *Hof und Medien im Spannungsfeld von dynastischer Tradition und politischer Innovation zwischen 1648 und 1714. Celle und die Residenzen im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation*, sous la dir. d'Heiko Laß, Munich 2008 (= *Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur* 4), p. 129–140 ; Virginie Spénlé, *La galerie de collection dans le Saint Empire durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles*, sous la dir. de Claire Constans et Matthieu da Vinha, actes du colloque, Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 13.–15.12.2007, Paris 2010 (= *Collection Aulica*), p. 197–218.

<sup>4</sup> Voir le projet de recherche conjointement piloté par l'Université d'Osnabrück et

d'un « Gallotropisme », d'un attrait vital de la culture et de l'art français durant le « long » XVIII<sup>e</sup> siècle (incluant les dernières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle) exercé sur la myriade de petits États allemands ; mais ces orientations ont été échelonnées et n'excluaient pas des sélections clairvoyantes, car la cour de France, Paris, et la culture françaises en général n'étaient qu'un modèle de référence parmi d'autres : à part la cour de Vienne, les Provinces-Unies, ainsi que Rome et les autres centres artistiques de la péninsule italienne, restaient des points de rapports de premier ordre. En compilant des récits de voyages allemands rédigés dans les années 1680–1720 on peut dire que l'architecture française a été plus largement critiquée que l'on serait porté à croire. Comme nous le verrons par la suite, la stéréométrie, la métrise de la taille des pierres, ainsi qu'une sobriété dans l'ornementation des bâtiments par l'application des ordres a été reconnue comme les marques distinctives d'une architecture « à la française », une architecture que l'on estimait, certes, mais dont on critiquait rigoureusement les incorrections et les faux-semblants. Par contre, tout ce qui relevait de la décoration intérieure (incluant les objets d'art, les meubles, un peu moins les tableaux) a été apprécié, de même que les livres et les imprimés, les étoffes et les vêtements, les carrosses, les chaises à porteurs, les chiens etc. : les achats mentionnés dans les sources l'indiquent nettement. Le succès qu'a rencontré la production artistique française en Europe était important, mais mitigé.

Les études fondamentales de Louis Réau, complétées par la suite par Pierre Lavedan et Pierre du Colombier, ont surtout démontré la face glorieuse de cette « expansion » et « exportation » de l'art français.<sup>5</sup> D'une manière plus nuancée ont continué à travailler dans cette optique Jochen Schlobach, Lucien Bély et Marc Fumaroli.<sup>6</sup> Mais ce que l'on ne doit pas oublier ce sont les zones

l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 entre 2011 et 2013, et cofinancé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) et l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) : *Gallotropisme et modèles civilisationnels dans l'espace germanophone (1660–1789)*/*Gallotropismus und Zivilisationsmodelle im deutschsprachigen Raum (1660–1789)* : <http://www.ikfn.uni-osnabrueck.de/383.htm>.

<sup>5</sup> Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, 3 parties en 4 vol., Paris 1924–1933 ; surtout id., *Histoire de l'expansion de l'art français moderne*, t. II : *Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie*, Paris 1928 ; id., *L'Europe française au Siècle des Lumières*, Paris 1938, rééd. Paris 1971 ; Pierre Lavedan, *Histoire de l'urbanisme*, 3 vol., Paris 1926–1952, t. II : *Renaissance et Temps modernes*, Paris 1941, p. 193–331 ; Pierre du Colombier, *L'Architecture française en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2 vol., Paris 1956.

<sup>6</sup> Jochen Schlobach, *Frankreich als Modell: Zur absolutistischen Repräsentationskultur im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, in: *Médiations – Vermittlungen. Aspekte der deutsch-französischen Beziehungen vom 17. Jahrhundert bis zur*

d'ombres de ces processus de réception qui n'ont pas toujours aboutis et qui, de temps à autre, ont eu des retombés politiques désavantageux pour la France menant à des revirements d'alliances.<sup>7</sup> Singulier est que dans les relations de voyages on reproche aux Français – en se prêtant à un jeu dialectique – de ne pas être < assez > français, de prôner des règles qu'eux-mêmes n'appliqueraient pas strictement. On ose même – dans le cas ici étudié de près – corriger les desseins des artistes français et à leur soumettre des projets améliorés ! De dénoncer les contradictions, failles et adversités d'une culture prépondérante relève certainement d'une décharge psychologique qui vise à mieux stabiliser son identité culturelle propre. Mais il ne suffit pas de mettre de côté de tels énoncés comme simples railleries mesquines.

Il y a peu de temps le terme d'« interférence » a été proposé pour décrire les relations politico-culturelles entre la France et l'Allemagne – un terme emprunté à l'électrotechnique et désignant la superposition d'ondes magnétiques qui peuvent, soit s'amplifier, soit s'annuler, avec une dynamique de changement d'un état à l'autre tout au long de l'entrelacement.<sup>8</sup> Cette terminologie a l'avantage de rendre compte de l'envergure très variable des processus de réception que l'on n'a peut-être pas encore assez relevée jusqu'ici : car le contact avec la culture d'autrui peut mener à une répulsion dédoublée de celle-ci ou à une indifférence totale envers elle ; par contre, une identification de double ampleur est également à prendre en compte, menant à une forte idéalisation de l'art français. En outre, des effets simultanés de rejet, de détachement et d'identification variant selon les lieux et les instants deviennent discernables, ainsi que les brusques basculements récurrents d'un état à l'autre ressentis et exprimés par une même personne. Le paroxysme de l'entrelacement culturel – la forte appréciation de l'art français – mène à l'élaboration d'un corpus de normes et de règles impitoyablement appliqué pour décrire et critiquer les réalisations artistiques françaises. Sont engendrées des stratégies d'appropriation qui visent à extraire du modèle de référence des traits trans-

*Gegenwart*, sous la dir. de Michel Grunewald et Jochen Schlobach, 2 vol., Berne 1992, t. I, p. 81–95 ; Lucien Bély, *La Société des Princes: XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1999, p. 136 ; Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français*, 1<sup>re</sup> éd., Paris 2001, rééd. Paris 2003.

<sup>7</sup> Hendrik Ziegler, *Louis XIV et ses ennemis. Image, propagande et contestation*, avant-propos d'Andreas Beyer et Béatrix Saule, préface de Martin Warnke, traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon, Saint-Denis 2013.

<sup>8</sup> Jean-Louis Cohen et Hartmut Frank, *Interférences: l'architecture en partage*, in: *Interférences/Interferenzen – Architecture Allemagne-France 1800–2000*, cat. expo., Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg/Francfort-sur-le-Main, Deutsches Architekturmuseum, 2013/2014, Strasbourg 2013, p. 19–21.

nationaux qui justement neutralisent leurs connotations et appartenances à un seul paysage artistique pour en exiger l'application hors du pays d'origine. Les voyageurs d'Outre-Rhin prônent pour la plupart un universalisme qui s'avère pour eux une manière efficace de cacher les diversités et divergences politico-culturelles, ou de les faire moins ressentir. Ce sont ces détournements créatifs, auxquels l'art français est exposé dans les relations de voyageurs allemands que nous nous proposons d'étudier par la suite.

### Leonhard Christoph Sturm : admirateur et « améliorateur » de l'architecture française

Plusieurs documents – peu connus ou pas assez considérés jusqu'à présent – qui nous ont été laissés par des architectes et diplomates se prêteraient à l'analyse : des relations de Christoph Pitzler, de Ferdinand Bonaventura, comte de Harrach, des frères Christian Heinrich et Lambert Friedrich Corfey, de Leonhard Christoph Sturm ou encore de Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebeck.<sup>9</sup> Mais nous nous limiterons ici, pour des raisons d'accessibilité, aux *Architectonische Reise-Anmerckungen (Notes de voyage architecturales)* du théoricien de l'architecture Leonhard Christoph Sturm (1669–1719), alors au service du prince Antoine-Ulrich de Brunswick-Wolfenbüttel – traité publié à titre posthume, en 1719, mais relatant un séjour en France de Sturm en 1699. Cette source imprimée, rarement citée, a l'avantage d'être facilement consultable en ligne (fig. 1).<sup>10</sup>

D'une durée de dix semaines, le voyage que l'architecte-mathématicien originaire d'Aldorf en Franconie a effectué en France, en 1699, s'est déroulé dans un contexte politique particulier. En 1698, le prince Antoine-Ulrich de

<sup>9</sup> En collaboration avec l'Institut national d'histoire de l'art et le Centre de recherche du château de Versailles nous préparons la mise en ligne d'une base de données intitulée *Versailles – Paris 1700 : visions allemandes* visant à rendre plus aisément accessibles plusieurs récits de voyageurs et diplomates allemands qui se sont rendu en France autour de 1700. Le projet est financé hors du Prix Gay-Lussac Humboldt 2012 qui m'a été décerné ; voir : <http://chateauversailles-recherche.fr/francais/hors-les-murs/participations-du-centre/base-de-donnees-versailles-paris.html>.

<sup>10</sup> *Leonhard Christoph Sturms durch Einen großen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachte Architectonische Reise-Anmerckungen, zu der vollständigen Goldmannischen Bau-Kunst VIten Theil als ein Annexe gethan, Damit So viel in des Auctoris Vermögen stehet, nichts an der Vollständigkeit des Wercks ermangle*, 1<sup>re</sup> éd., Augsburg 1719 ; voir : <http://archive.org/details/dauserlessnest00stur>.

Brunswick-Wolfenbüttel – au service duquel Sturm était depuis 1695 en tant que professeur de mathématiques à la *Ritterakademie* de la ville de Wolfenbüttel – avait conclu un traité d’alliance avec Louis XIV, alliance qui sera, par la suite, renouvelée en 1701. Avec l’appui politique et financier de la France, le duc de Brunswick-Wolfenbüttel espérait pouvoir contester l’attribution du neuvième électorat du Saint-Empire romain germanique – l’électorat de Hanovre, créée en 1692 – aux ducs de Brunswick-Lunebourg, la branche cadette de la Maison de Brunswick résidant à Hanovre. Des subsides considérables versés par la France devaient servir à Antoine-Ulrich, qui se sentait malmené par l’empereur, à améliorer les fortifications du territoire et à lever des troupes contre les électeurs de Hanovre et leurs alliés soutenus par Léopold I<sup>er</sup> ; la France, en revanche, voulait se servir de Wolfenbüttel comme une des bases anti-habsbourgeoises au sein de l’Empire dans le conflit grandissant de la succession d’Espagne. Leonhard Christoph Sturm se rendait donc en tant que sujet d’une puissance alliée en France, ce qui lui a probablement facilité certaines visites, même si dans ses *Notes de voyage architecturales* il nie tout traitement particulier.<sup>11</sup> L’année de son voyage en France, il remit à l’envoyé de Louis XIV à Wolfenbüttel, Charles de Caradas Sieur du Héron, une de ses publications afin qu’elle soit offerte à la bibliothèque royale : le but était certainement de se recommander auprès de la cour de France.<sup>12</sup> Mais l’alliance entre Louis XIV et Antoine-Ulrich n’allait pas porter ses fruits : le duc de Brunswick-Wolfenbüttel, utilisant les subsides français plutôt aux financements de ses constructions palatiales ainsi que ses divertissements de cour, a dû finalement se plier à la suprématie militaire de ses ennemis et accepter par étape, d’abord en 1702 et définitivement en 1706, l’élévation de la Maison de

<sup>11</sup> Sturm relève même à plusieurs reprises les difficultés rencontrées quand il aurait voulu prendre des notes et des mesures. Probablement s’agit-il d’affirmations défensives qui lui servaient à justifier les inexactitudes de ses propres relevés et à camoufler une probable dimension politico-stratégique de son voyage. Sturm, 1719, *op. cit.* à la note 10, p. 110, 119 et 120.

<sup>12</sup> Florian Dölle, *Anton Ulrich, Frankreich und die französische Kunst*, in: .... *einer der größten Monarchen*. Herzog Anton Ulrich im Netzwerk des barocken Europa, Forschungsband zur Ausstellung ‚Fürst von Welt. Herzog Anton Ulrich – Ein Sammler auf Reisen‘ anlässlich des 300jährigen Todesjahrs Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg, Brunswick 2014, p. 94–115, p. 99, note 57 : Archives Diplomatiques, Paris, 21 CP 36, fol. 46 : *un professeur de mathématique nommé Sturm má envoyé pour La bibliotheque de V.M. un exemplaire d’un traité D’architecture qu’il a [?] fait imprimer*. Cette relation diplomatique peut être datée dans la seconde moitié de 1699. Sturm a probablement envoyé son édition critique de la *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst* de Nicolaus Goldmann, qu’il avait publiée en 1696 (voir note 15).

Brunswick-Lunebourg au rang d'électeurs de Hanovre. Ces évolutions politiques, ainsi que le déclenchement de la guerre de la Succession d'Espagne qui déchirera l'Europe jusqu'en 1713/14, expliquent probablement pourquoi Sturm – auteur prolifique qui nous a laissé plus de 130 livres et tracts traitant de thèmes variés allant de la mathématique au piétisme – n'a finalement envisagé la publication de ses anciennes notes du voyage que vers 1716 : avec la fin du conflit guerrier seulement, la France était à nouveau accessible aux voyageurs et la mise en vente d'un tel *vade-mecum* faisait sens. Les *Architectonische Reise-Anmerckungen*, long de 144 pages et incluant 52 planches d'après les dessins de Sturm, paraissent finalement en 1719, quelques mois après le décès de l'auteur. Y sont incluses des remarques sur l'architecture en Allemagne du Nord et aux Provinces-Unies couvrant une cinquantaine de pages environ et encadrant le récit sur la France. Ces observations remontaient à un voyage d'une durée de six semaines que Sturm avait pu effectuer dans ces contrées en 1697 à la demande d'Antoine-Ulrich. Les *Architectonische Reise-Anmerckungen* constituent donc une compilation tardive de divers souvenirs de voyages datant de 1697 et 1699 ; le décalage entre observations personnelles et rédaction finale du texte de 1716 à 1719 est certainement la cause de quelques descriptions et interprétations datées ou erronées, mais aussi d'un positionnement quelque peu ambigu de la part de Sturm envers la France : après l'échec de l'alliance politico-militaire entre les princes de Brunswick-Wolfenbüttel et la France – puissance qui finalement sortait victorieuse du long conflit de la succession d'Espagne – il s'imposait par prudence politique d'atténuer auprès du public allemand toute appréciation trop ouvertement favorable au pays voisin et de ses réalisations artistiques par un criticisme apparemment rigoureux et intransigeant. Cette retenue fait du récit de Sturm une source éloquente, car tout en étant un admirateur de l'art français, l'auteur entreprend à émettre des jugements esthétiques très sévères (frôlant, il faut l'avouer, parfois la pédanterie) et à décrier à plusieurs reprises ouvertement – ce qui est rare pour ces sortes de textes – les visées politiques et démesurément flatteuses de l'art au service de Louis XIV.<sup>13</sup>

Sa légitimité de juger en matière de constructions, Leonhard Christoph Sturm la tirait plutôt de ses réflexions théoriques, ces publications lui servant de fondement à sa carrière.<sup>14</sup> Car Sturm n'a pu réaliser que peu de projets ar-

<sup>13</sup> Sturm, 1719, *op. cit.* à la note 10, p. 64–65 (concernant la place des Victoires), p. 93 (concernant l'Hôtel des Invalides), p. 121 (relatif au programme iconographique de la voûte de la Grande Galerie de Versailles I.

<sup>14</sup> Pour des informations sur la vie et l'œuvre de Sturm, voir: *Große Baumeister*, éd. par l'Institut für Städtebau u. Architektur der Bauakademie der DDR, t. II, Berlin (Est) 1990, p. 91–139, sous l'entrée « Leonhard Christoph Sturm 1669–1719 »

chitecturaux. Nommé professeur de mathématique à l'université de Francfort-sur-l'Oder en 1702, il est un des experts siégeant dans la commission qui votera en 1706 la destruction du *Münzturm*, une tour de 100 mètres d'hauteur construite à Berlin proche de la résidence du nouveau roi en Prusse d'après les consignes d'Andreas Schlüter, mais qui commençait à se tasser. En 1711, on retrouve Sturm à Schwerin en fonction de directeur des Bâtiments du duché de Mecklembourg, et en 1719, année de sa mort, en pareil poste à Blankenburg am Harz, la résidence de Louis-Rodolphe, fils cadet d'Antoine-Ulrich et future duc de Brunswick-Wolfenbüttel. Des réalisations architecturales de Sturm on retiendra surtout les planifications pour la reconstruction de la petite ville de Calvörde, détruite en partie par un incendie en 1700, ainsi que ses interventions dans la transformation du château de Neustadt an der Elbe et la finalisation de l'église Sankt Nikolai an der Schelfe à Rostock (la *Schelfkirche*), toutes deux à partir de 1711.

Probablement mécontenté par le fait de n'avoir pu que peu construire, Sturm essaya d'affirmer son autorité en matière de planification et de construction à travers ses écrits, le plus éminent portant le titre de *Vollständige Anweisung zu der Civil Bau-Kunst*, édition critique, maintes fois élargie et rééditée à partir de 1696, d'un traité resté manuscrit du mathématicien Nicolaus Goldmann, ami du père de Leonhard Christoph Sturm.<sup>15</sup> Dans la plupart de ces publications, Sturm s'adresse aux lecteurs dans un ton professoral. Ainsi, les *Architectonische Reise-Anmerkungen* ne se veulent pas simple guide relatant des descriptions distrayantes, mais cours magistral érudit et formateur. Dans le long passage dédié à la France, Sturm indique à plusieurs reprises les critères ainsi que les autorités historiques qui lui ont servi de référents dans ses jugements portés sur l'architecture du pays voisin. Il s'avère l'adepte d'un clas-

(Christian Schädlich) ; Hellmut Lorenz, *Leonhard Christoph Sturm als Architekturtheoretiker und Architekt*, in: *Die wissenschaftlichen Größen der Viadrina*, sous la dir. de Krzysztof Wojciechowski, Francfort-sur-l'Oder, Europa-Universität Viadrina 1992 (= *Universitätschriften der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder* 2), p. 78–96 ; Matthias Franke, *Leonhard Christoph Sturm. Zwischen pietistischer Überzeugung und Repräsentation am Berliner Hof*, in: *Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier, Siebter Internationaler Barocksommerkurs*, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 2006, sous la dir. de Tiziana De Filippo et Philipp Tscholl, Zurich 2009, p. 142–151 ; Stefan Bürger, *Architectura Militaris. Festungsbauaktate des 17. Jahrhunderts von Specklin bis Sturm*, Berlin 2013 (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 176). Pour l'indication d'autres sources et ouvrages sur Sturm voir : Ziegler, 2013, *op. cit.* à la note 7, p. 340, note 889.

<sup>15</sup> Nikolaus Goldmann, *Vollständige Anweisung zu der Civil Bau-Kunst* [...], éd. par Leonhard Christoph Sturm, Wolfenbüttel 1696.

sicisme épuré et sobre, basé sur les règles des Anciens, certes, mais adaptable aux besoins modernes.<sup>16</sup> Se comprend par-là que l'Allemand championne tout particulièrement Claude Perrault, auquel il attribue la paternité unique de la façade est du palais du Louvre avec sa double rangée impressionnante de colonnes colossales.<sup>17</sup> Et l'Observatoire de Paris – chef-d'œuvre incontesté du médecin-architecte – trouve un éloge quasiment sans reproches de la part de Sturm. La coupe des pierres, comme décrite dans les traités de Mathurin Jousse et Augustin-Charles Daviler (dont Sturm avait traduit le *Cours d'architecture* en 1699), lui est une des marques distinctives d'une architecture de qualité que doit rechercher – selon Sturm – tout visiteur en France.<sup>18</sup> Si la stéréométrie n'est pas correctement métrisée ou si l'on fait seulement semblant de l'appliquer, Sturm s'enrage.<sup>19</sup> Autre critère qui doit être respecté : la superposition traditionnel des ordres, l'ionique et le corinthien devant toujours être placés au-dessus du dorique ou du toscan. De plus, toute une philosophie est développée autour des proportions et des intervalles à respecter dans l'application des ordres, chaque violation étant impitoyablement fustigée. Parmi les bâtisses parisiennes plus anciennes, seul la façade de l'église conventuelle du Val-de-Grâce ainsi que celles de l'église St.-Gervais-St.-Protais et de la chapelle du Collège des Quatre Nations lui semblent être proches du « grand goût ».<sup>20</sup> En peinture, c'est bien Mignard qui l'emporte sur Charles Le Brun.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Voir Christian Freigang, *Göttliche Ordnung und nationale Zeitgemäßheit: die „Querelle des Anciens et Modernes“ in der deutschen Architekturtheorie um 1700*, in: *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, sous la dir. de Sylvia Heudecker et Dirk Niefanger, Tübingen 2004, p. 122–142.

<sup>17</sup> Sturm, 1719, *op. cit.* à la note 10, p. 55–56. Sturm est apparemment un des premiers étrangers à se prononcer dans ce sens. Germain Brice, quant à lui, voit en Louis le Vau et son ancien élève François d'Orbay les seuls auteurs de la façade du Louvre ; voir : Germain Brice, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, reproduction de la 9<sup>e</sup> édition (1752) accompagnée d'une notice sur Germain Brice et sa *Description de Paris* et d'une table cumulative des neuf éditions, éd. par Pierre Codet, avant-propos de Michel Fleury, Genève et Paris 1971 (= *Hautes études médiévales et modernes* 12), t. I, p. 47. Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*, Munich, Berlin 2000, oublie de mentionner Sturm comme un des têt fervents de Claude Perrault.

<sup>18</sup> Sturm, 1716, *op. cit.* à la note 10, p. 49.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 101 : *Sie* [l'église conventuelle du Val-de-Grâce] *hat nächst der Kirche St. Gervais und der am Collegio Mazarini am meisten von der grossen Manier an sich.*

<sup>21</sup> Ibidem, p. 102 : *Die Lüffte welche immer höher hinauf mehr erleuchtet sind, sind unvergleichlich, und die perspectivische Verkürzung der Personen, wie auch die*

Mais les *Architectonische Reise-Anmerckungen* ne se veulent pas seulement, comme déjà indiqué, l'énonciation d'un palmarès des créations artistiques à retenir dans la capitale française et dans ses environs, mais plutôt, par souci didactique, un manuel d'apprentissage qui invite le lecteur à une comparaison permanente entre les jugements proposés par l'auteur et les œuvres architecturales et artistiques vues sur place. Rédigés sous forme de lettres adressées de Rostock à un ami, précepteur accompagnant un jeune gentilhomme durant son Grand tour, le livre de Sturm cherche en permanence le *paragone*.<sup>22</sup> Sturm puise abondamment dans la *Description de la Ville de Paris* de Germain Brice, dont la troisième édition avait paru en 1698, sans pour autant toujours citer ce guide de référence.<sup>23</sup> Par contre, quand Sturm renvoie à l'ouvrage, c'est pour mettre en garde le lecteur contre les jugements erronés et les louanges démesurées qu'aurait prononcé l'abbé-cicérone sur beaucoup de créations artistiques de sa patrie.<sup>24</sup> Pour ce qui est des quatre planches qui ouvrent l'ouvrage de Sturm et les 48 attachées en fin de volume, elles ne relatent quasiment jamais un état réel d'un édifice ou l'un de ses détails, car elles se veulent pour la plupart améliorations et corrections d'un état ressenti comme déficitaire ou défaillant.<sup>25</sup> Essayons, en analysant de près un exemple

*Haltung untadelich, daß dadurch die Kuppel viel höher aussiehet als sie in der That ist.*

<sup>22</sup> Le texte de Sturm se présente comme un mélange délibéré d'aspects fictionnels et factuels. Sur cette stratégie littéraire qui marque le genre du récit de voyage tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir : Martina Engelbrecht, *Zwischen Faktizität und Literarisierung. Architekturbeschreibungen in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts*, in: *Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Architektur in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, sous la dir. de Barbara von Orelli, Petersberg 2012, p. 43–55.

<sup>23</sup> Nous avons utilisé le fac-similé moderne de 1971 ; voir note 17.

<sup>24</sup> Germain Brice va dédier la septième édition de sa *Description de la Ville de Paris*, qui paraît en 1717, à Auguste-Guillaume de Brunswick-Wolfenbüttel, le fils d'Antoine-Ulrich, régnant à cette époque. La résidence de Salzdahlum y est désignée comme *le Versailles de l'Allemagne* (Épître, s. p.) sans que l'auteur n'ait vu les lieux. Il se peut que Sturm envoyait Brice cette proximité avec la maison de Brunswick-Wolfenbüttel.

<sup>25</sup> En soi, la « correction » de détails architecturaux est une pratique récurrente chez les théoriciens de l'architecture : d'Aviler, par exemple, s'autorise de proposer des améliorations du palais Sacchetti à Rome ; voir : Charles Augustin d'Aviler, *Cours d'architecture* [...], 2 vol., Paris 1691, t. I, p. 142–144, et pl. 50–51 ; cf. l'introduction au traité par Jean-François Cabestan (Université Paris I Panthéon-Sorbonne) sur le site *Architectura. Architecture : textes et images – XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles* : [http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traité/Notice/ENSBA\\_LES223.asp?param=](http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traité/Notice/ENSBA_LES223.asp?param=). Il se peut que Sturm ait adopté cette stratégie en traduisant le traité de d'Avilier ;

hors du traité de Sturm, de démêler ce troublant mélange entre un haut estime pour l'architecture classicisante et une dénonciation acerbe d'aberrations possibles.

### L'architecture française à l'épreuve du jugement allemand : le cas de l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil

Sturm se livre à une analyse et une critique scrupuleuse de l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil, bâtisse somptueuse du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle de la noblesse de robe parisienne dans le Marais, l'actuel 4<sup>e</sup> arrondissement – un hôtel particulier qui subsiste jusqu'à nos jours et qui portait aussi, à partir du XVIII<sup>e</sup>, le nom d'*Hôtel de Hollande* ou d'*Hôtel des Ambassadeurs de Hollande*.<sup>26</sup> Entre 1657 et 1660, l'architecte Pierre Cottart avait créé sur demande du maître de requêtes Jean-Baptiste Amelot, vicomte de Bisseuil, cette nouvelle demeure en englobant et revêtant des constructions plus anciennes remontant au XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et début XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>27</sup> L'hôtel comptait parmi les prestigieux de la capitale avec, comme particularité, deux cours intérieurs de dimensions inégales, une disposition singulière de deux appartements d'apparats autours de ces cours, l'intégration d'éclairages zénithaux sophistiqués, dites « à l'italienne » (dans la cage d'escalier, dans une des chambres de parade, ainsi que la chapelle et un des cabinets), et finalement l'application d'un riche décor peint et sculpté.<sup>28</sup> En dépit de maintes altérations durant les siècles suivants, quelques-unes de ces pièces – comme la galerie de Psyché décorée par Michel Corneille l'Ancien (fig. 2) ou la grande Chambre à coucher avec son plafond du pinceau de Louis I<sup>er</sup> de Boullogne – subsistent encore aujourd'hui.<sup>29</sup> Des gravures de Jean Marot, ainsi que la description que livre Germain Brice de

par contre, l'ampleur des « corrections » apportées par Sturm dans ses *Architectonische Reise-Anmerkungen* est tout à fait singulière.

<sup>26</sup> Sturm, 1719, *op. cit.* à la note 10, p. 76–77.

<sup>27</sup> Nicolas Courtin, *L'hôtel Amelot de Bisseuil au Marais*, in: *Revue de l'art* 122 (1998), p. 55–61 ; id., *L'art d'habiter à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle : l'ameublement des hôtels particuliers*, Dijon 2011, p. 312–313.

<sup>28</sup> L'architecte allemand Christophe Pitzler (1657–1707), dans son journal de voyage non publié datant de 1685–1687 donne des dessins de l'Hôtel de Bisseuil ; voir : Christophe Pitzler, *Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland [...] Frankreich [...]*, p. 58 (plan) et p. 69 (grille) ; texte manuscrit, anciennement à Berlin, Bibliothek der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, inv. 9436 ; le manuscrit va être publié dans la base de données mentionnée à la note 9.

<sup>29</sup> Alexandre Gady, *Les Hôtels particulier de Paris, du Moyen Âge à la Belle Époque*, photographie Gilles Targat, Paris 2008, p. 307.

l'édifice, ont servi de sources d'informations à Sturm durant sa visite, comme il ressort de son texte.<sup>30</sup> Et c'est à leur sujet que Sturm formule, entre autres, des réserves. Une des gravures du burin de Marot, reprise au XVIII<sup>e</sup> dans le recueil de Blondel, montre la façade principale de l'hôtel donnant sur la rue Vieille-du-Temple (fig. 3). Sturm dénonce que l'artiste-graveur suggère une symétrie qui ne revient pas à l'édifice. *L'Élévation perspective* de Marot montre le portail somptueux de l'hôtel surmonté d'un arc en plein cintre au centre d'une façade avec, de chaque côté, trois travées. Par contre, en consultant les plans de l'édifice (fig. 4), on s'aperçoit que seulement une des travées à droite du portail revient à l'Hôtel de Bisseuil, les deux autres appartenant à un propriétaire avoisinant. Sturm prédit qu'il sera probablement impossible aux propriétaires de l'Hôtel de Bisseuil de convaincre les voisins futurs à toujours respecter une symétrie dont ils profitent guère.<sup>31</sup> Sturm va essayer – comme nous verrons par la suite – de remédier à cet inconvénient en proposant une façade toute aussi bien centrée autour d'un portail, mais qui se contente de l'étendu réel de la propriété (cf. fig. 5).

Sturm en veut à Brice pour faire tant de cas de cet hôtel duquel ne resterait pas grand-chose à dire si on lui enlevait ses meubles et ses décors intérieurs, car il *n'a rien de régulier*. Sturm enchaîne en dressant un long catalogue de reproches qui, tout en négligeant que son homologue français avait dû composer avec des édifices préexistants, ne manque pas d'observations fondées : les appartements du maître de maison et de son épouse, l'un donnant sur la première petite cour, l'autre sur la seconde, plus vaste, ne sont pas composés du même nombre de pièces et leurs dispositions respectives affichent une grande dissimilitude ; les salles d'apparats ne s'enfilent pas, leurs portes n'étant pas agencées sur un même axe, ce qui complique le parcours à travers l'hôtel ; de plus, le visiteur est forcé à revenir sur ses pas et doit, à plusieurs reprises, retraverser les mêmes pièces s'il veut voir l'ensemble des appartements ; le degré principal menant à l'étage noble est difficilement repérable pour le visiteur, car il ne se trouve pas dans l'axe principal du bâtiment, mais caché à

<sup>30</sup> Brice, 1971, *op. cit.* à la note 17, t. II, p. 99–105.

<sup>31</sup> Sturm, 1719, *op. cit.* à la note 10, p. 77 : *Erstlich ist der Thorweg nicht in der Mitte, und die gantze vördere Faciata nicht aus der Mitte eingetheilet. Denn ob es schon in Marots Kupffer von dem Aufriß anderst aussiehet, so zeigt doch der Grundriß, daß das Stück an der einen Seite nicht dem Herrn des Hôtels zugehöre, sondern seinem Nachbarn, und wenn einer gleich erhalten kan, daß ihm der Nachbar zu Vollendung seiner Symmetrie mitbauet, welches doch gar selten geschiehet, so geschiehet es doch gar nicht, oder in hundert Jahren kaum einmahl, daß es dem Hause des Nachbarn in Ewigkeit obläge, solche Symmetrie zu unterhalten, und kan er also den Herrn des Hôtels allezeit unter seiner Contribution halten.*

droite de la première cour – cour étroite donnant à l'édifice un aspect mesquin et ne servant pas à grand-chose.<sup>32</sup>

Sturm n'hésite pas à soumettre au lecteur bienveillant un projet d'amélioration pour remédier à toutes ces failles : un projet dont il expose *in extenso* les avantages et dont il donne la somme visuelle dans la planche XXIX en fin de volume sous l'intitulé *Project wie das Hôtel zu Paris de Bisseuil genant hätte können besser und regulierer angeleget werden* (fig. 5). En haut de l'illustration nous trouvons l'élévation que projette Sturm pour la façade principale donnant sur la rue Vieille-du-Temple : le corps du bâtiment sur rue comporte maintenant un étage noble continu avec, au centre, un avant-corps large de trois travées coiffé d'un fronton et, au rez-de-chaussée, un portail à deux portes et une niche au milieu mais dont le volet gauche est une fausse-porte – moyen subtile de cacher l'asymétrie du plan qui se déploie derrière la façade.

Dans la partie basse de la planche, Sturm dévoile ses idées concernant la disposition du premier étage : il est dessiné de sorte à ce que les pièces donnant sur la rue Vieille-du-Temple se trouvent directement en-dessous de la

<sup>32</sup> Ibidem, p. 77 : *Raisoniren wir nun über diesen Bau, aus dem Brice, so viel Wunders machet, und nehmen die schönen Decken und Meublen herauß, so bleibet nicht das geringste Schöne mehr an dem gantzen Wercke. Denn regular ist gar nichts dran, und ist nur ein einig vollständig Appartement darinnen, welches gegen dem Hof zu lieget, welches ich vor des Herrn Gemahlin rechnen will, so bleibet dem Herrn nichts übrig zu eigener Logirung als eine einige Kammer, nebst denen extraordinairern Gemächern der Gallerie und der Bibliothec. Es soll auch billich ein lobwürdiges Gebäude vor ansehnliche Persohnen nicht nur außwendig, sondern auch inwendig ihre Regularität und Aggrements der Architectur haben, als da sind, daß das Rechte dem Lincken wohl zusage, daß die Haupt-Treppe mitten in dem Gebäude liege, und von Fremden leicht und bequem gefunden werde. Daß die Thüren in einer ansehnlichen Suite wohl auf einander zutreffen, daß das Hauß inwendig ein grösseres Ansehen habe, als es in der That ist, daß die schönen Zimmer in einer Suite rund um an einander hängen, damit wenn man Fremde durchführet, man nicht nöthig habe, sie durch schon besehene Zimmer wiederum zurück zu führen, welches zugleich der vornehmste Vortheil ist, einem Gebäude das nicht groß ist, ein grosses Ansehen zu machen, und dergleichen mehr, welches alles anzuführen gegenwärtiges Propos nicht leidet. Von allen solchen Architectonischen Schönheiten ist nicht das geringste in dem so sehr gerühmten Hôtel, sondern vielmehr das Contrarium ohne Noth in vielen Stücken. [...] Der kleinere vordere Hof machet auch dem Gebäude ein recht klein Ansehen, und nutzt nirgend zu. – Ce dernier jugement se retrouve plus tard dans le recueil de Blondel: Jacques-François Blondel, *Architecture française ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels [...]*, 4 vol., Paris 1752–1756, t. II, livre IV, p. 154.*

façade nouvellement planifiées. En passant dans la cour le visiteur remarque sur sa gauche tout de suite l'entrée : quelques gradins extérieurs (a) l'amène au vestibule donnant accès à deux cages d'escaliers parallèles (b et c). Le degré gauche (b) mène à l'appartement de Monsieur, donnant sur la rue Vieille-du-Temple, l'autre (c) à celui de Madame à l'autre face de la cour. À l'étage, Sturm prévoit entre les deux cages d'escaliers une salle à manger (ou de réception), éclairée par trois fenêtres sur cour, constituant ainsi un ensemble extravagant occupant une large partie du côté sud de l'édifice.

De part et d'autre des escaliers, les deux appartements sont agencés de la même manière et comportent le même nombre de pièces en enfilade : une large antichambre, aisément accessible du palier de l'escalier respectif, précède d'une part à la chambre, laquelle est suivie d'un cabinet privé ; d'autre part un second cabinet (qui peut servir de garde-robe) et une alcôve devançant l'antichambre. Une bibliothèque du côté de Monsieur et un cabinet des bijoux chez Madame, tous deux donnant sur cour, complètent les deux appartements qui se rejoignent par une longue galerie agrémentée de niches à statues que Sturm place dans la quatrième aile entourant la cour centrale.<sup>33</sup>

Tout est fait de la part de l'architecte allemand pour proposer un circuit ostentatoire permettant au maître des lieux de guider ses visiteurs le plus commodément possible à travers les parties de sa maison qu'il aimerait leur montrer. Une disposition hautement symétrique et une fonctionnalité évidente de chaque pièce mènent à une simplicité et clarté facilement décryptable et servant de points de repères, surtout aux visiteurs parcourant l'hôtel.

Il s'agit là, bien sûr, d'une architecture de papier, qui choque par sa monotonie et que l'on n'aimerait point voir réaliser – une proposition d'« amélioration » qui manque de sensibilité pour l'ingéniosité de Pierre Cottart dans l'agencement de deux appartements d'apparat avec deux antichambres et une chambre commune, mais adaptés aux différents besoins de représentation de Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil et de son épouse, Charlotte Brûlard, sachant que le vicomte disposait en outre d'un appartement privé sous les combles. L'intégration d'éclairages zénithaux spectaculaires « à l'italienne », pas moins que le ménage des structures préexistantes, ne sont guère valorisés par Sturm. Encore au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle Jacques-François Blondel, dans son *Architecture française* n'hésitera pas à évoquer l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil comme un des exemples valables du siècle passé d'une disposition qui allie aspects de commodité (chères au siècle des Lumières) et nécessités de représentation : selon le futur professeur de l'École de l'Académie royale d'architecture, l'arrangement des appartements est assez adapté aux différents modes de vie de ses principaux habitants, sans pour autant négliger le grand

<sup>33</sup> Sturm, 1719, *op. cit.* à la note 10, p. 77-78.

décor.<sup>34</sup> Sturm quant à lui – même s'il n'est pas insensible au faste déployé dans le décor et l'ameublement – s'acharne à fustiger une distribution qui lui semble quelque peu chaotique et irréfléchie. Mais essayons de mieux saisir la portée de cette raillerie créative.

A la recherche d'une architecture < synthétique > transnationale

Le théoricien allemand semble mettre en exergue quelques spécificités de l'architecture française qu'il revendique comme incontournables et universelles tout en négligeant nombres d'autres. Se glissent également dans son projet d'amélioration plusieurs traits d'une architecture palatiale contemporaine allemande, menant ainsi à une proposition hybride qui se veut délibérément synthétique : ni française, ni allemande, mais d'un langage transnational, à la fois classicisant et adapté aux exigences modernes. Il est évident que les projections de Sturm s'inscrivent dans les recherches multiples menées depuis la Renaissance à cerner des lois fondamentales qui régiraient les arts et qui seraient à extrapoler des vestiges épars de l'art antique et des écrits sur l'art ancien, de même que certains exemples de l'art et de l'architecture récent. Mais on appréhende, en analysant les propos de l'auteur, une volonté implicite d'unir des modes d'arrangements et d'usage divers pour aboutir à un assemblage qui transgresse les spécificités nationales. Ce style combinatoire mène à une architecture conceptuelle, quasiment irréalisable, mais typique pour les théoriciens baroques dans leur quête intransigeante d'un art total et unanimement appréciable.

Pour revenir au projet d'amélioration que nous montre la planche XXIX du traité (cf. fig. 5) : il est évident que Sturm puise dans le schéma royal versaillesais avec ses deux grands appartements symétriques, l'un pour le roi, l'autre pour la reine, et une galerie mitoyenne (fig. 6). Cette disposition est ici appliquée, en réduisant drastiquement l'échelle, à un hôtel particulier, sans que Sturm y perçoive un problème de convenance. Sous le règne de Louis XIV le corps central du château royal de Versailles avait trouvé seulement au milieu des années 1680 son aspect plus ou moins définitif, après l'insertion de la Grande Galerie. Que Sturm ose < corriger > le plan d'un hôtel parisien datant en larges parties de la fin des années 1650 d'après la disposition tardive de Versailles, sans rendre compte de l'écart chronologique, montre à quel point l'exemplarité de la résidence principale du roi de France lui semblait unanimement applicable, même rétrospectivement, et sans différence du lieu ou de la fonction de l'édifice. L'usage plus ancien dans les demeures françaises

<sup>34</sup> Blondel, 1752–1756, *op. cit.* à la note 32, t. II, p. 153–154.

d'agencer une galerie plus ou moins longue en cul-de-sac au bout de l'appartement d'apparat pour qu'elle serve de retirade semi-privée au maître de maison et ses proches et amis, échappe à Sturm.<sup>35</sup> Cottart se réfère à cette usance en plaçant la galerie de Psyché, qui donne sur la rue Vieille-du-Temple, en aval de la chambre de parade (cf. fig. 2 et 3). Sturm, quant à lui, opte pour une galerie « à la versaillaise », déambulateur entre deux appartements et lieu d'ostentation des collections d'arts du propriétaire des lieux. Le procédé du théoricien allemand devient évident : élever un schéma récent et prestigieux au rang de modèle universellement valable – tout en passant sous silence sa provenance et connotation hautement nationale.

Sturm, comme grand nombre de voyageurs allemands de l'époque, attache beaucoup d'importance aux degrés montant à l'étage noble : leur emplacement central, nous l'avons vu, est de prime importance. De plus, Sturm place au cœur de son arrangement une salle à manger d'envergure encadré des deux degrés. De placer des escaliers plus ou moins somptueux dans le corps central de la bâtisse, ainsi que d'y aménager une grande salle, soit dans l'axe principal, soit dans une position latérale, était une pratique en usance depuis le XV<sup>e</sup> siècle dans les demeures seigneuriales françaises ; elle devient récurrente au cours du XVII<sup>e</sup> siècle : ne citons que le palais du Luxembourg ou le château de Vaux-le-Vicomte. Mais ce sera dans le monde germanique que l'on donnera, à partir de la fin du siècle, une ampleur extraordinaire aux cages d'escaliers, placées souvent en saillie au centre du corps central du logis avec, en aval, une salle de taille singulière qui donne sur jardin. Cette pièce est souvent dénommée *Ahnensaal*, salle des ancêtres, dans les palais des princes laïques, ou *Kaisersaal*, salle de l'empereur, dans ceux des princes ecclésiastiques du Saint-Empire. Parmi les maintes exemples il suffit d'évoquer le château de Rastatt, le Oberes Belvedere à Vienne, le château de Weißenstein à Pommersfelden ou la résidence de Würzburg. Avec sa proposition d'amélioration de l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil Sturm participe à cet engouement allemand pour un étroit jumelage entre escalier d'honneur et grande salle. Par contre, il place son ensemble d'une salle à manger entourée de deux degrés au cœur d'une

<sup>35</sup> Jean Guillaume, *La galerie dans le château français : place et fonction*, in: *Revue de l'art* 102 (1993), p. 32–42 ; id., *La galerie en France et en Angleterre du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle : emplacement et fonctions*, in : *Europäische Galeriebauten/Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, sous la dir. de Christina Strunck et Elisabeth Kieven, actes du colloque, Bibliotheca Hertziana, Rome, 23.–26.2.2005, Munich 2010, p. 35–50 ; Claude Mignot, *La galerie dans les traités*, in: *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles*, sous la dir. de Claire Constans et Matthieu da Vinha, actes du colloque, Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 13.–15.12.2007, Paris 2010 (= *Collection Aulica*), p. 37–49, p. 44.

disposition hautement symétrique à la « versaillaise ». Sturm ne se contente donc pas de renvoyer au plan de Versailles comme étant exemplaire pour l'agencement même d'un hôtel particulier, mais d'enrichir cette disposition par des éléments spécifiquement allemands : éminence de l'escalier menant à une grande salle centrale aisément accessible.

Pour conclure : Sturm vise une synthèse de ce qu'il juge les meilleurs traits de l'architecture française, allemande et autres. Dans ces *Architectonische Reise-Anmerckungen* il est certainement guidé par une haute admiration de l'architecture française ; il reproche d'ailleurs aux Français de ne pas assez persévérer dans la construction d'après leurs propres bons préceptes qu'ils ont élaborés et donnés à l'Europe. Par contre, pour parvenir à une architecture basée sur des principes intelligibles et clairs, et fondée sur la tradition antique transmise par Vitruve – qui exige le respect du trias *firmitas, utilitas, venustas* – l'incorporation d'éléments étrangers dans le langage artistique vernaculaire est de mise : de part et d'autre du Rhin !

Le jugement indépendant de Sturm qui ne s'incline pas devant une autorité quelconque, ni même une soi-disant omniprésente exemplarité de l'architecture française, a été apprécié.<sup>36</sup> Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'auteur a rencontré en Allemagne une fortune critique, certes circonscrite, mais favorable.<sup>37</sup> Les « améliorations » proposées par Sturm dans ses *Notes de voyage architecturales* représentent le cas extrême d'une culture de « synthèse » baroque reposant sur l'enchevêtrement de concepts et langages artistiques divers. Comme le montre l'exemple de l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil : la mécompréhension du plan original de l'édifice mène néanmoins à une réécriture créative qui aboutit à un style classicisant qui englobe des connotations françaises et allemandes.

<sup>36</sup> Un de ses premiers biographes, Abraham von Humbert, défend le procédé de Sturm de donner des propositions pour l'amélioration de plusieurs édifices parisiens : Abraham von Humbert, *Mémoire sur la Vie & les Ouvrages de feu M. Leonard Christophe Sturm, Mort architecte de S.A.S. Monseigneur le Duc Louis Rodolphe de Brunswic*, in: *Bibliothèque Germanique* 27, Amsterdam 1733, p. 62–85 ; réimprimé dans : id., *Ouvrages Divers Sur Les Belles Lettres, L'Architecture Civile Et Militaire, Les Mécaniques Et La Géographie*, Berlin et Göttingen 1747, section III, p. 55–85, p. 64.

<sup>37</sup> Parmi les nombreux traités de Sturm réédités, les *Architectonische Reise-Anmerckungen* ne font pas exception : en 1760 paraît une réimpression revue et légèrement corrigée de nouveau à Augsbourg. Dans les années 1790, les écrits de Sturm se trouvent listés dans la seconde édition du dictionnaire de Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2<sup>de</sup> éd. Leipzig 1792–1794, première partie, p. 336–337.

Figures :



Fig. 1 : Frontispice : Leonhard Christoph Sturms durch Einen großen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen [...], 1<sup>re</sup> éd., Augsburg 1719, 33,4 × 20,4 cm, Los Angeles, The Getty Research Institute, Research Library.



Fig. 2 : Michel Corneille l'Ancien, La galerie de Psyché, vers 1660, Paris, Hôtel Amelot de Bisseuil ; voir : Courtin, 2011, p. 45.

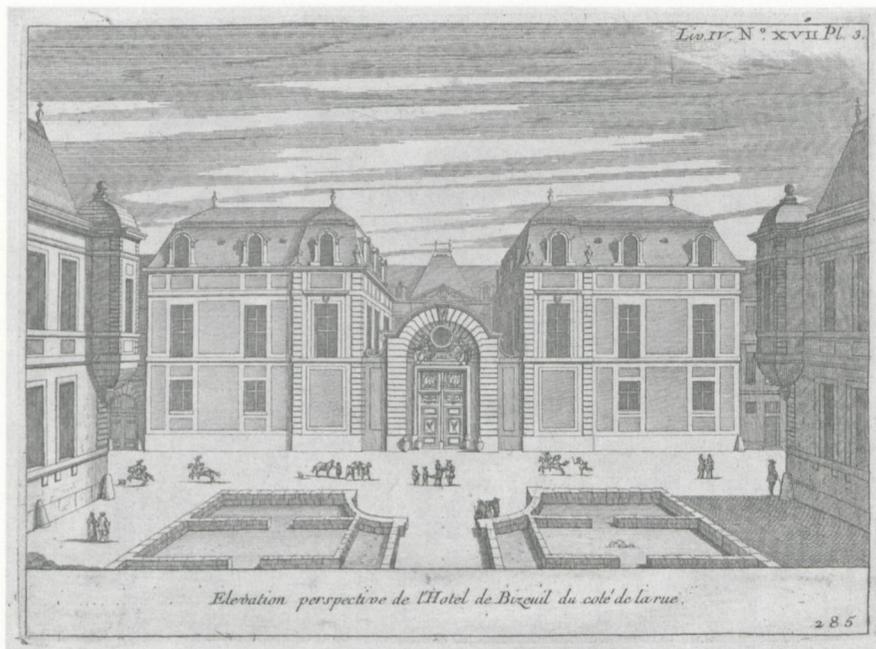


Fig. 3 : Jean Marot, Élévation de la façade de l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil donnant sur la rue Vieille-du-Temple; voir: J.-F. Blondel, *Architecture française* [...], 4 vol., Paris 1752–1756, t. II, livre IV, n° XVII, pl. 3, eau-forte, 44,6 × 29 cm (feuille), 17,2 × 24,2 cm (planche), Los Angeles, The Getty Research Institute, Research Library.

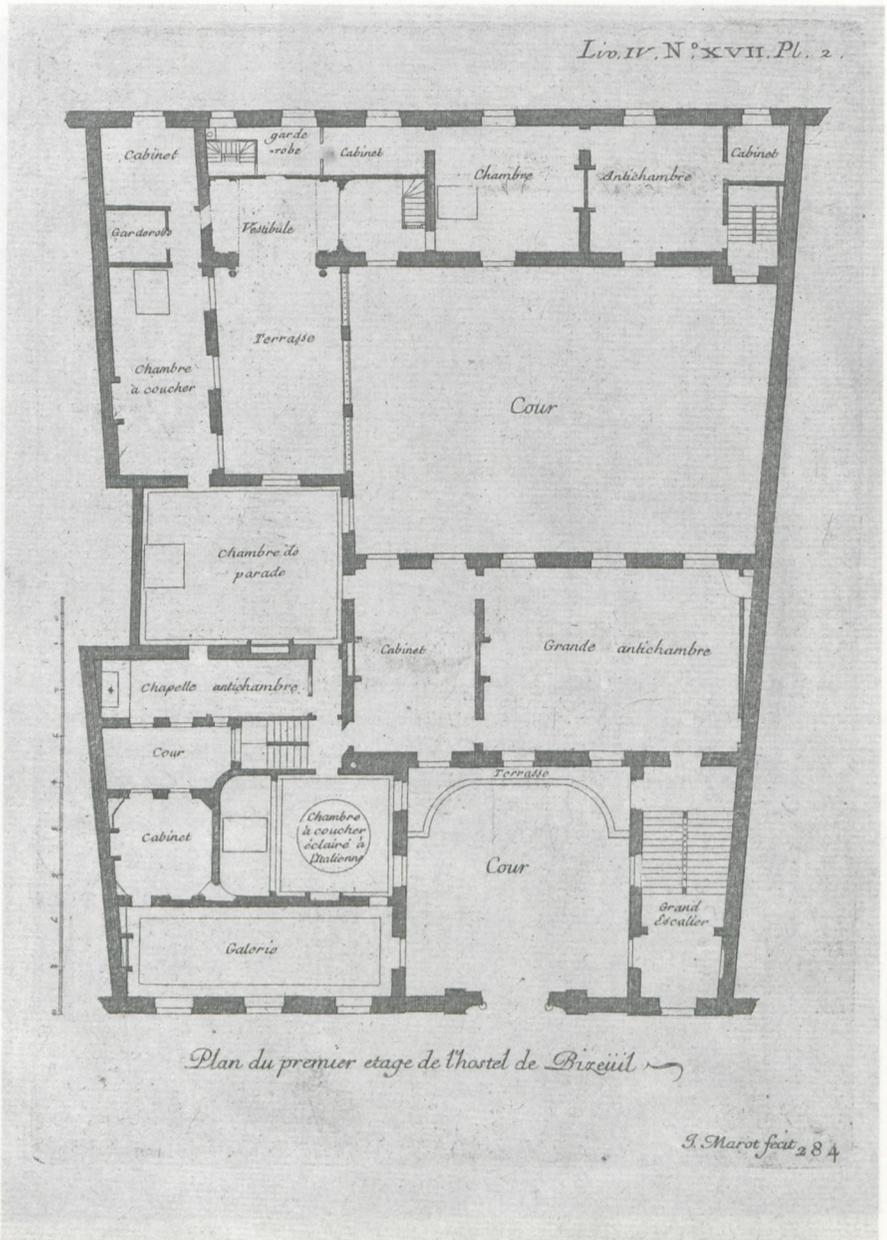


Fig. 4 : Jean Marot, Plan du premier étage de l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil dans l'état de 1660; voir: J.-F. Blondel, *Architecture française* [...], 4 vol., Paris 1752–1756, t. II, livre IV, n° XVII, pl. 2, eau-forte, 44,6 × 29 cm (feuille), 24 × 17,5 cm (planche), Los Angeles, The Getty Research Institute, Research Library.

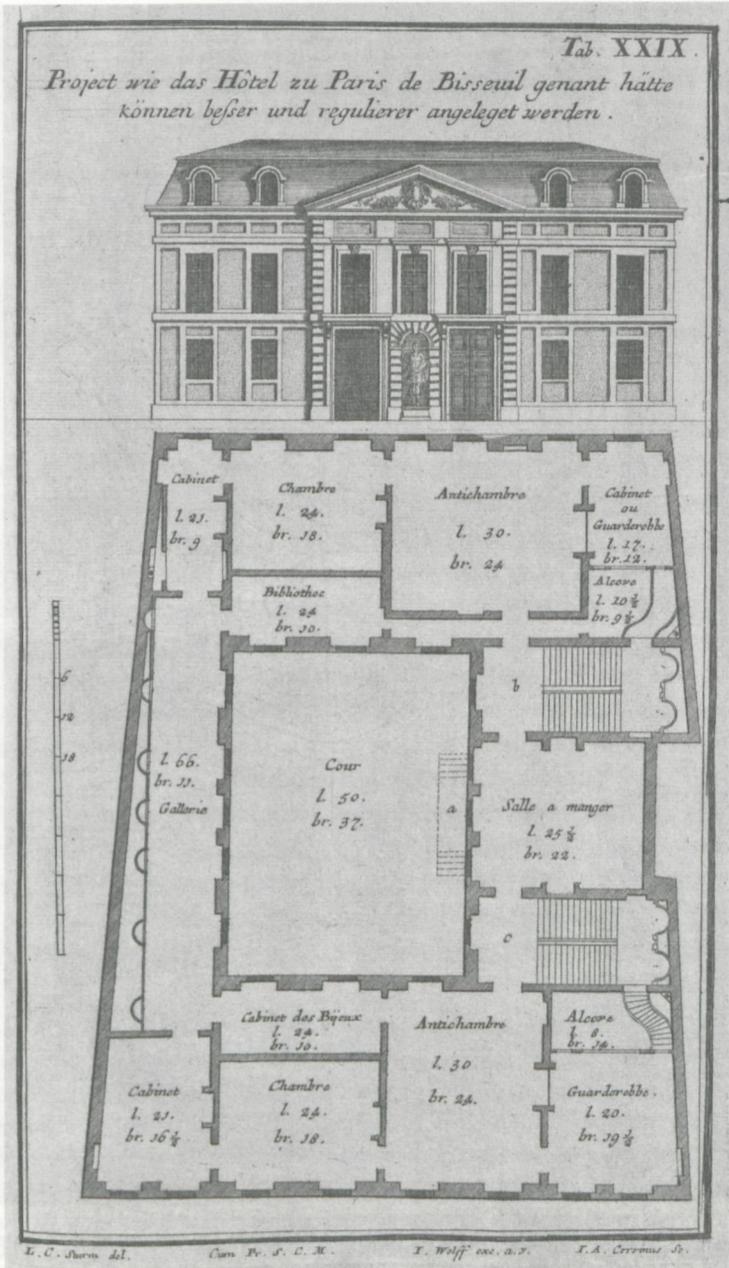


Fig. 5 : Sturm, 1719, pl. XXIX : *Project wie das Hôtel zu Paris de Bisseuil genant hätte können besser und regulierer angeleget werden.*, gravure sur bois, 33,2 × 20 cm (feuille), Los Angeles, The Getty Research Institute, Research Library.

Vgl. Courte De Saxe, *Il Grand Tour e il Palazzo del/colle, in Grand Tour*

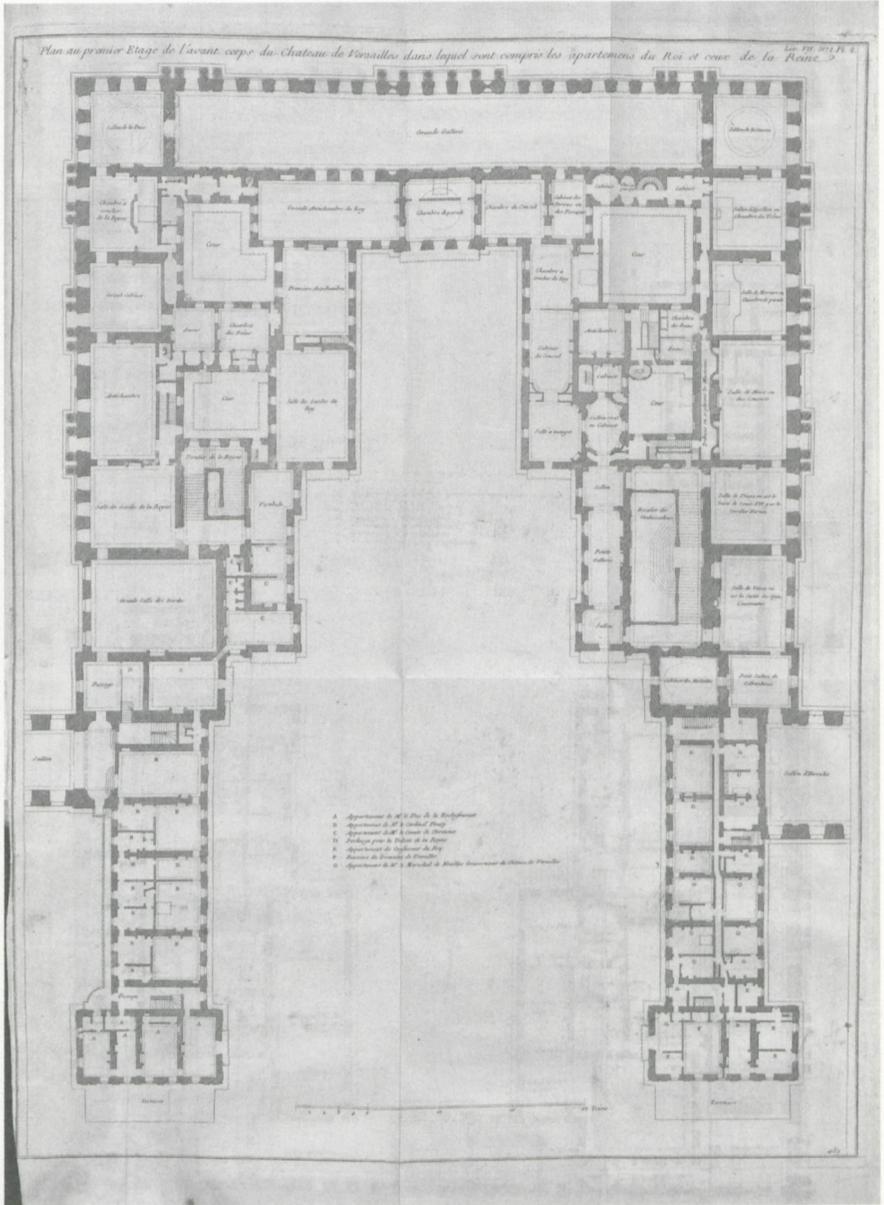


Fig. 6 : Jean-François Blondel, Plan du premier Etage de l'avant corps du Chateau de Versailles dans lequel sont compris les appartemens du Roi et ceux de la Reine; voir: J.-F. Blondel, *Architecture française [...]*, 4 vol., Paris 1752–1756, t. IV, livre VII, n° 1, pl. 8, eau-forte, 58 × 44 cm (planche) ; 65 × 47 cm (feuille), Los Angeles, The Getty Research Institute, Research Library.