

Hubertus Günther

Une demeure d'auto-représentation La maison et le musée d'architecture de Joseph Furtttenbach (1591-1667), maître d'œuvre de la ville d'Ulm

Joseph Furtttenbach s'établit dans la ville libre impériale d'Ulm en 1621. Il y dirigea une maison de commerce et s'éleva au rang de conseiller municipal. À partir de 1631 il assuma, parallèlement à ses activités marchandes, la direction du service de l'urbanisme municipal. Il édifia en suite divers bâtiments publics et s'occupa des travaux de fortification. Cette activité était importante pour beaucoup de villes pendant la guerre de Trente ans, alors que les troupes étrangères déferlaient sur l'Allemagne. C'est grâce à ses nouvelles fortifications massives que la ville d'Ulm échappa à la conquête. Furtttenbach construisit également près du mur de la ville une cité de vétérans, aujourd'hui partiellement conservés (fig. 1). La cité de vétérans est comparable en plusieurs points de vue à la célèbre Fuggerei d'Augsbourg et possédait une dimension sociale similaire à celle-ci. Furtttenbach édifia en outre des machines et réalisa des œuvres dédiées au divertissement : des grottes, des décors, des feux d'artifice, etc. Ces créations, moins considérées en histoire de l'art que les peintures ou les sculptures, jouaient cependant bien

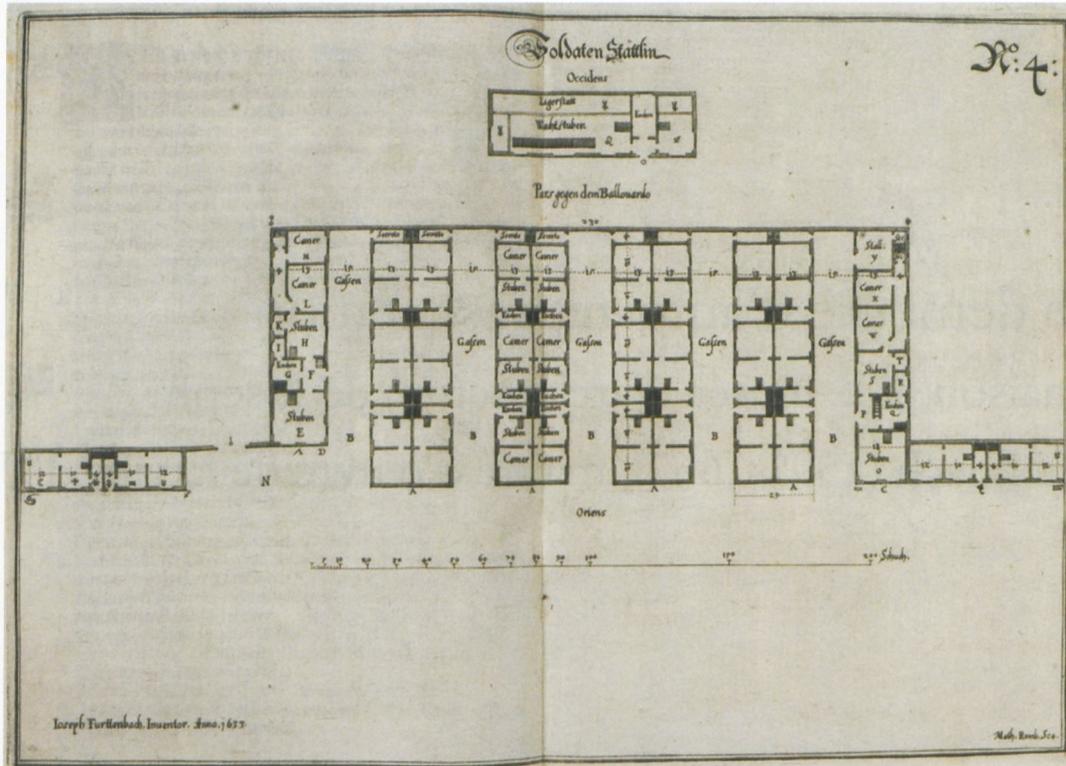
souvent un rôle plus important dans le budget des grandes maisons¹.

En 1608, alors qu'il était âgé de seize ans, Furtttenbach se rendit en Italie, où il voyagea durant plus de douze années. Il parvint jusqu'à Rome et Ancône, mais c'est à Milan, Florence et Gênes qu'il séjourna le plus longtemps. Il était venu initialement en Italie pour se former au métier de marchand, mais il étudia en parallèle différentes spécialités de l'architecture, visita des collections d'art et trouva des maîtres d'architecture. Il côtoya également des personnalités importantes dans d'autres domaines, notamment Galilée. En se fondant sur l'expérience acquise lors de ses voyages, Furtttenbach publia en 1627 une description de l'Italie. Ce livre est remarquable car il prête attention non seulement aux monuments spectaculaires, mais aussi aux bâtiments publics importants pour la communauté, dont il spécifie la fonction. En outre, l'auteur indique les collections incontournables, et précise aussi bien le temps à prévoir pour se rendre de tel lieu décrit à tel autre que le cours du change entre les différentes devises en usage. Je précise ces détails

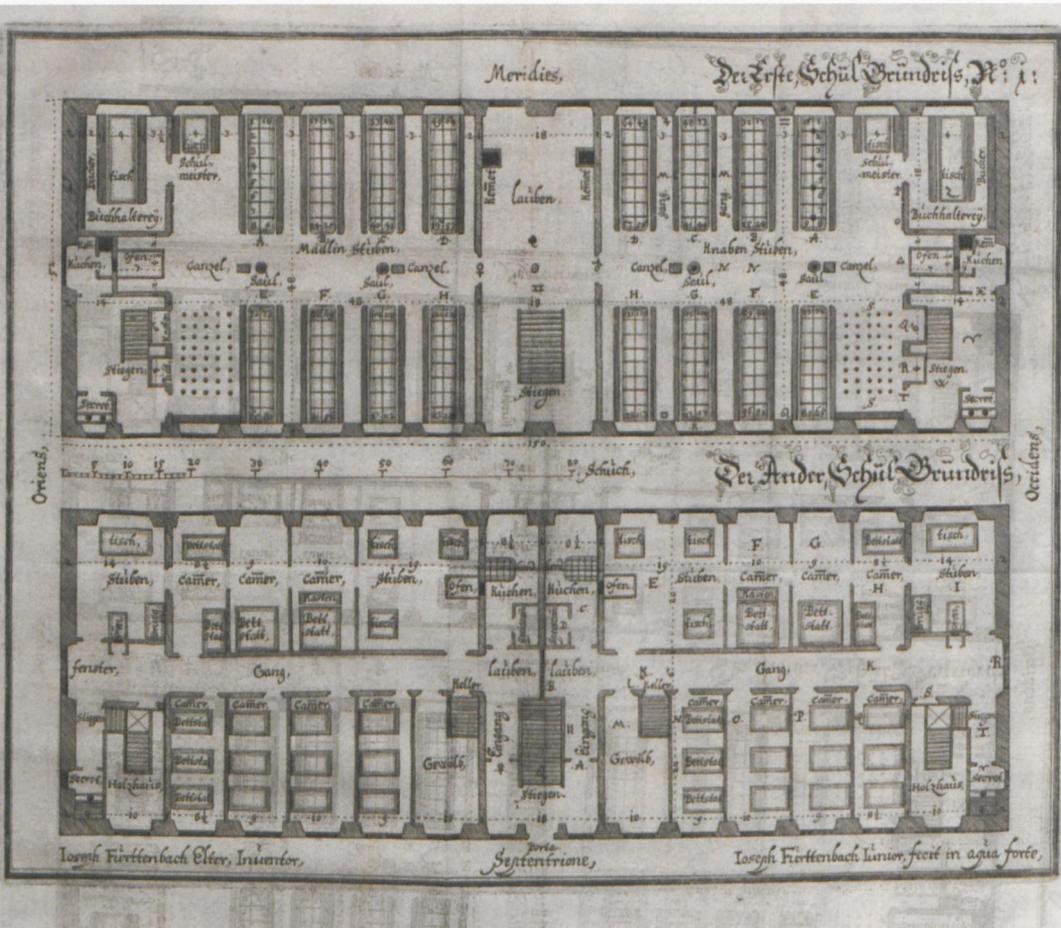
à dessein, car ils témoignent du sens pratique hors du commun de Furtttenbach. Rétrospectivement, Furtttenbach commente ses voyages de la manière suivante : pour vraiment connaître l'architecture, on devrait quitter le confort de sa maison, se rendre dans d'autres contrées que sa patrie et visiter des bâtiments, les dessiner, les décrire. Il faudrait s'entretenir avec les plus excellents architectes et ingénieurs, être introduit auprès d'eux, et visiter en leur compagnie leurs bâtiments importants jusqu'à ce qu'ils vous laissent composer vous-même des œuvres. Ainsi s'acquerrait l'autonomie nécessaire pour concevoir des bâtiments de bonne qualité².

Les écrits de Furtttenbach

Dans la préface *Neuen Itinerarium Italiae*, Furtttenbach présente déjà un aperçu des différents domaines de l'architecture. L'année suivante, en 1628, il publia son premier traité d'architecture : *l'Architectura civilis*. Six autres traités lui succédèrent, ainsi que plusieurs écrits plus modestes, dédiés à des types précis de



1. Cité de vétérans près du mur de la ville d'Ulm, partie médiane, Joseph Furtenbach, *Architectura universalis*, 1635.



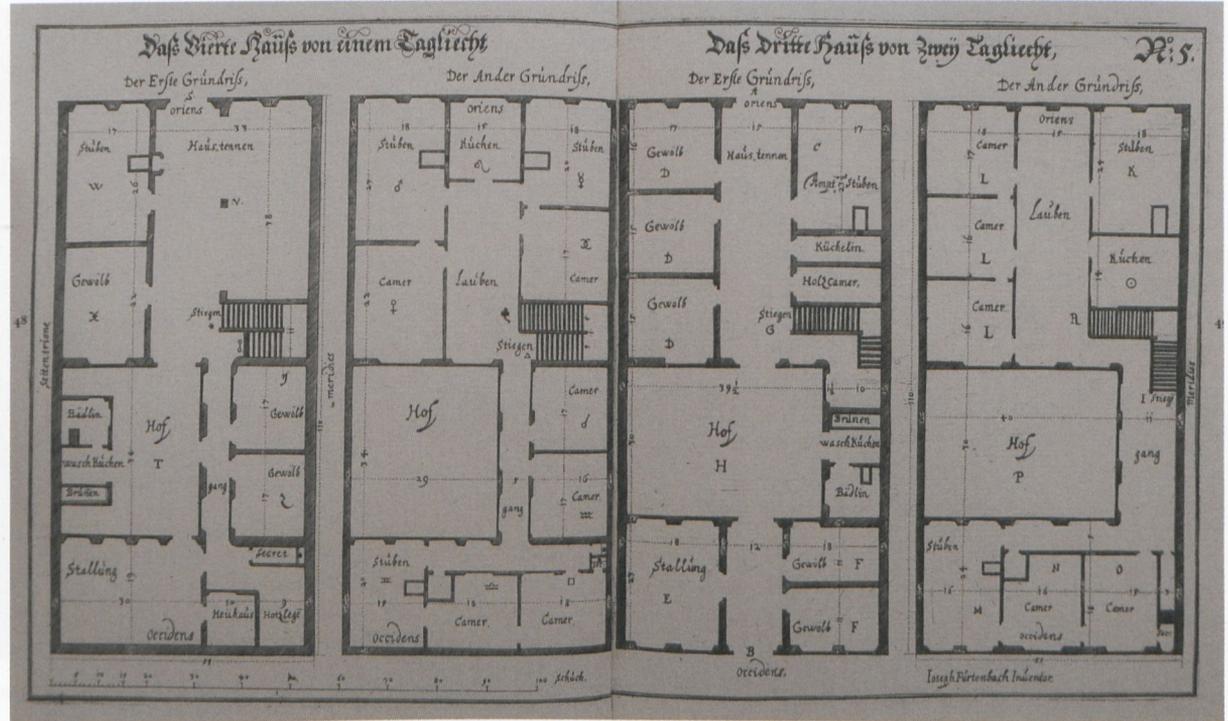
2. Plans d'une école à Ulm, plans du rez-de-chaussée et de l'étage supérieur. Joseph Furtenbach, *Teutsches Schul-Gebäu*, 1649.

bâtiments et à divers sujets architecturaux, publiés en partie sous le nom de son fils. Tous les domaines de l'architecture y sont abordés, y compris l'architecture défensive, l'horticulture, et la construction navale; quant à l'architecture sacrée, elle demeure marginale – vraisemblablement parce que la ville protestante d'Ulm n'avait nul besoin de nouvelles églises. Quatre traités portent sur l'architecture profane : outre l'*Architectura civilis* déjà citée, l'*Architectura universalis* (1635), l'*Architectura recreationis* (1640) et l'*Architectura privata* (1641) lui sont dédiés. Ces ouvrages décrivent une grande variété de bâtiments publics : mairies, barrières d'octroi, bains publics, hospices, prisons, écoles, etc. Furtenbach décrit avec une précision particulière l'architecture d'habitation, son propos incluant aussi bien les demeures princières et les palais nobiliaires que les maisons bourgeoises, les fermes rurales ou encore la cité de vétérans mentionnée plus haut.

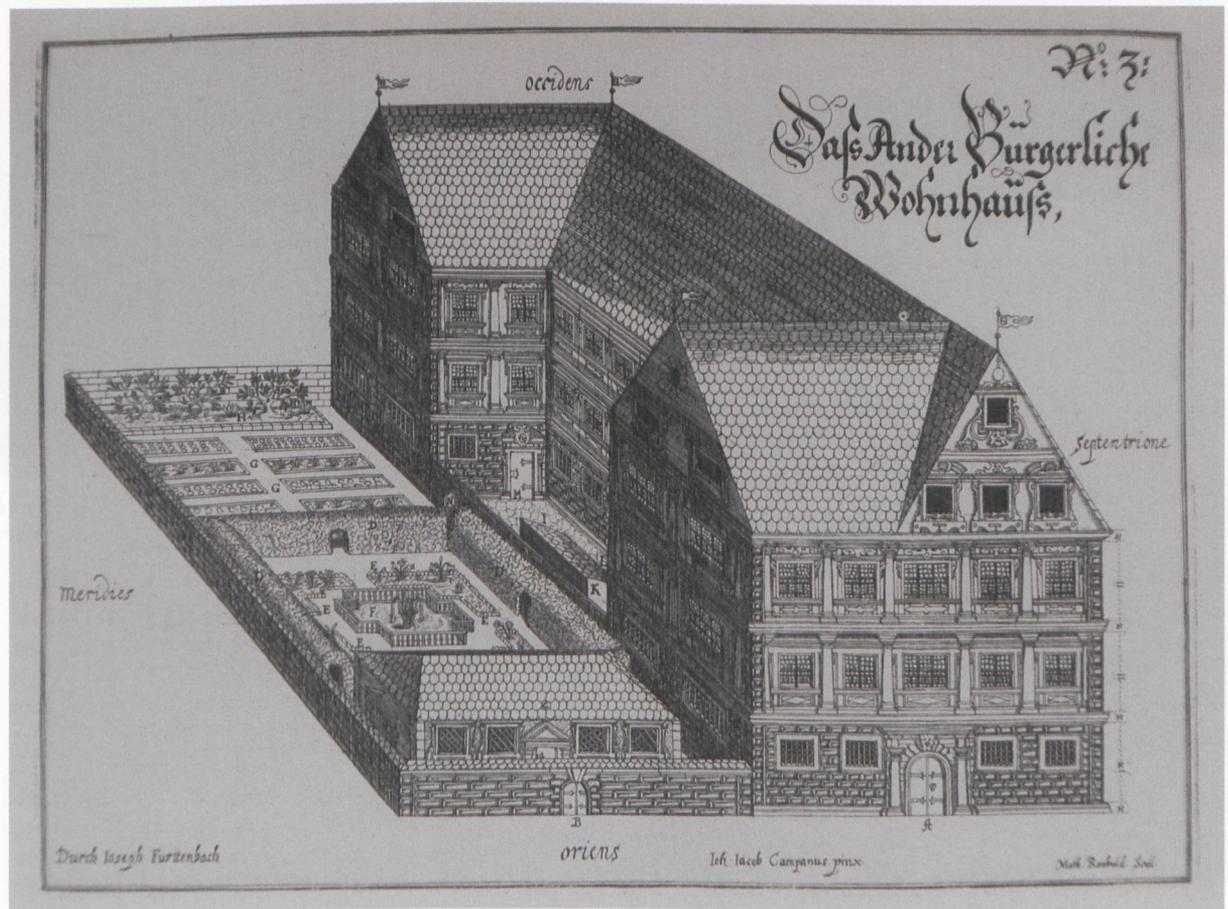
Les écrits de Furtenbach sont moins idéalistes que la plupart des traités d'architecture de la Renaissance. Ils tendent à délaïser l'histoire de l'architecture et les bases théoriques, se désintéressant en particulier des connaissances que l'architecte devrait posséder dans diverses branches des sciences, ou encore des normes formelles telles que les ordres architecturaux et les proportions. C'est pourquoi ces textes ont fait l'objet de peu de considération dans l'histoire de la théorie architecturale. Or leur intérêt réside dans le fait qu'ils reflètent avec pragmatisme les conditions existantes de l'époque. Ils ne décrivent pas seulement l'aspect des différents types de constructions, mais aussi leurs fonctions et parfois leur aménagement. Lorsqu'il évoque l'arsenal, Furtenbach indique la disposition des équipements au sein de l'édifice; quant à l'école, il précise comment sont logés les écoliers, le maître et l'ensemble du personnel, mais aussi la manière dont les salles de classe et la bibliothèque doivent être aménagées, comment disposer les tables des professeurs et les pupitres des élèves, et où se trouvent les chaires d'où peuvent parler les élèves, les tableaux muraux pour écrire (fig. 2). Les traités sont mis en

page à la manière de livres d'images : ils se composent de grandes planches représentant des plans de sol et d'élévation, accompagnés de textes expliquant les illustrations en détail. Dans l'ensemble, les écrits de Furttentbach sont des témoins uniques pour l'histoire culturelle du XVII^e siècle.

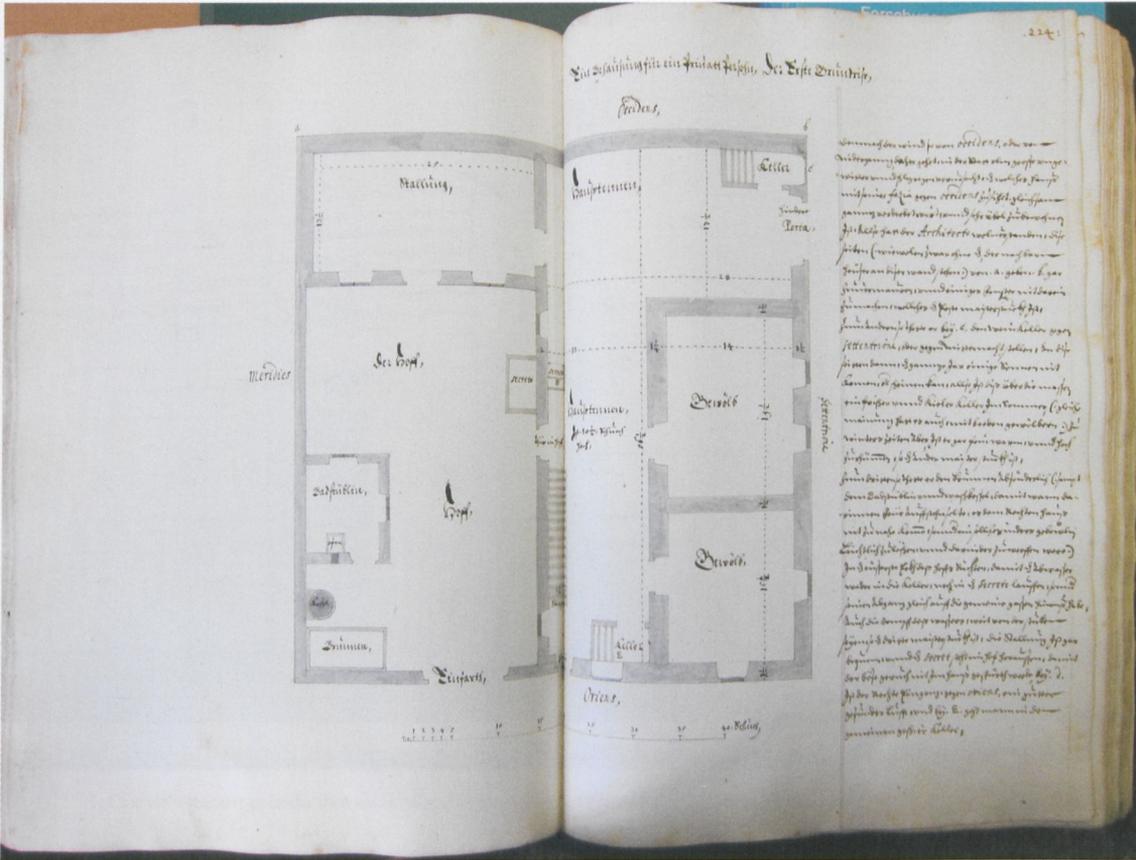
L'*Architectura civilis* témoigne encore de l'influence italienne. Les Italiens sont célébrés dans l'introduction comme ceux qui, depuis l'Antiquité, ont su produire la meilleure architecture en Europe. Les résidences des princes et de la noblesse, présentés au début de l'ouvrage, rappellent le Palais Pitti de Florence et les palais des patriciens génois publiés par Peter Paul Rubens dans les *Palazzi di Genova* en 1622 et 1626. Mais ensuite leur succèdent les maisons mitoyennes bourgeoises individuelles semblables à celles décrites dans le traité intitulé *Manière de bastir pour toutes sortes de personnes* que Pierre Le Muet publia à Paris en 1623. Cependant, seul le fait de tenir compte de ces constructions relativement modestes le rapproche du traité français ; les maisons de l'*Architectura civilis* s'inscrivent dans la tradition locale du sud de l'Allemagne. Furttentbach traite également des maisons individuelles bourgeoises dans l'*Architectura universalis*, consacrée principalement à la construction civile publique, et dans l'*Architectura recreationis*, dédiée surtout aux habitations avec jardin. Dans l'*Architectura universalis*, on trouve une représentation d'une modeste maison mitoyenne, similaire à celles de l'*Architectura civilis* ; dans l'*Architectura recreationis* plusieurs types de maison bourgeoises sont représentées : des maisons mitoyennes placées entre deux maisons voisines (fig. 3), une habitation avec une maison voisine et un jardin, et une maison individuelle isolée avec jardin (fig. 4). Les jardins sont décrits aussi précisément que les maisons. Le décor n'est pas évoqué. En revanche Furttentbach spécifie l'agencement du jardin et de ses plantations ainsi que la distribution des espaces. Les maisons des deux derniers traités se différencient par deux spécificités des maisons mitoyennes de l'*Architectura civilis* : d'une part, elles ne possèdent pas de grande salle donnant sur la rue – une importation de la tra-



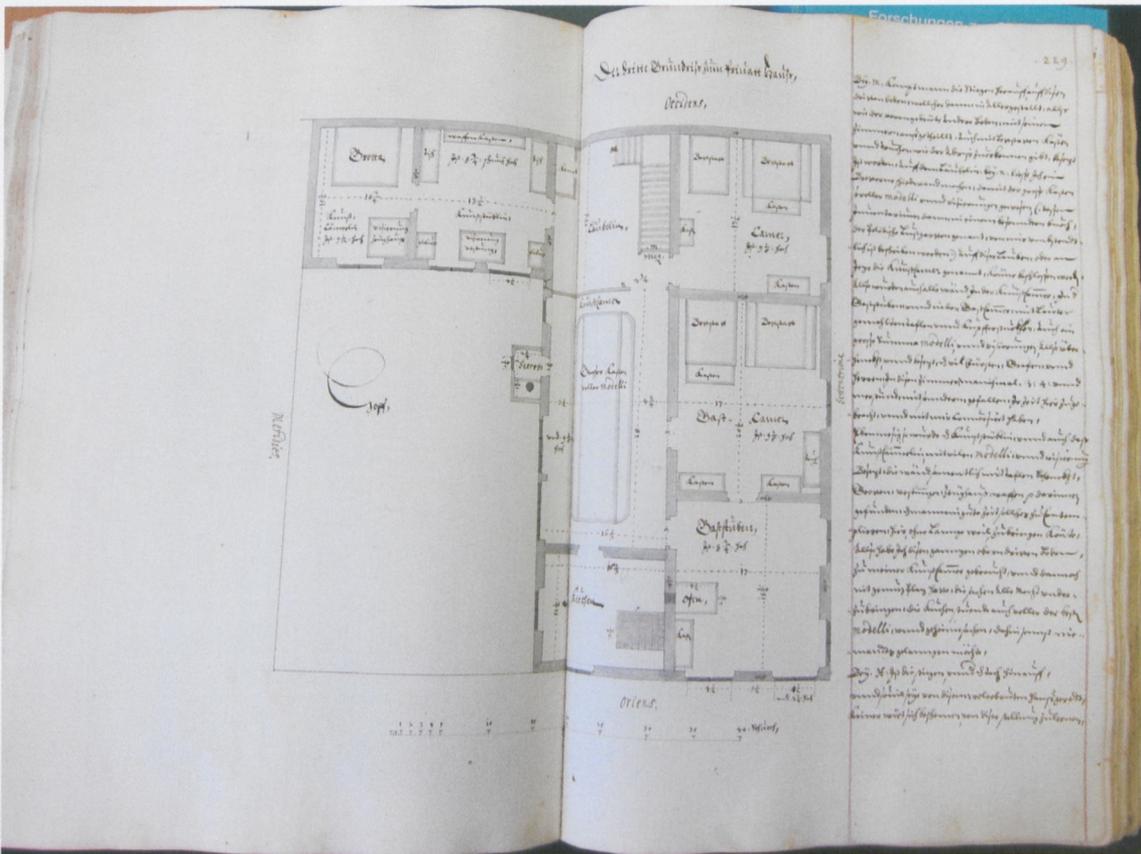
3. Maisons mitoyennes, plans du rez-de-chaussée et de l'étage supérieur, Joseph Furttentbach, *Architectura recreationis*, 1640.



4. Vue d'une maison bourgeoise indépendante, Joseph Furttentbach, *Architectura recreationis*, 1640.



5. Maison de location de Furttentbach en 1632, rez-de-chaussée. Ulm, archives municipales, Ms. Furttentbach 5 *Architectura universalis*, 1635.



6. Maison de location de Furttentbach en 1632, deuxième étage avec la collection de Furttentbach. Ulm, Stadtarchiv, Ms. Furttentbach 5 « *Architectura universalis* ».

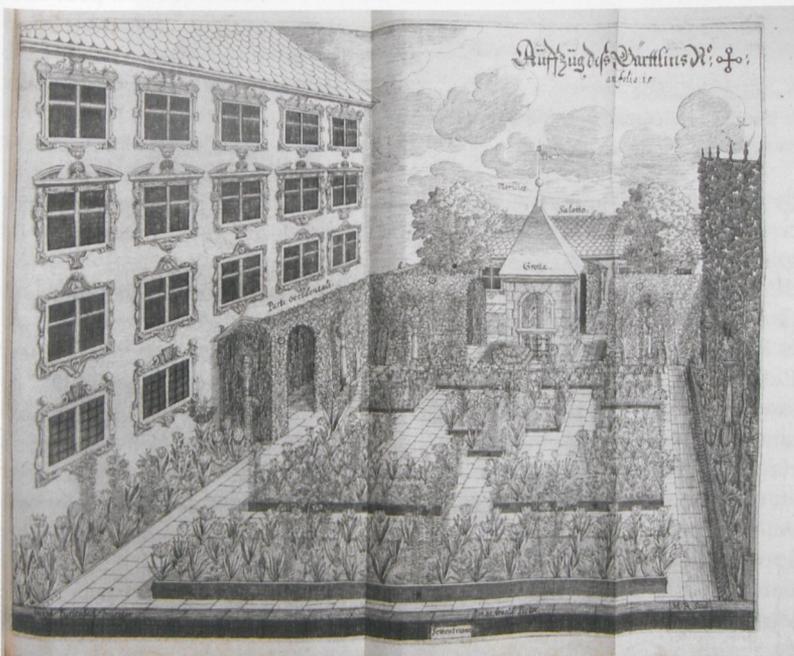
dition italienne présente dans l'*Architectura civilis* –, et d'autre part, elles possèdent toutes une salle de bains séparée. L'*Architectura civilis* ne comprend pas de salle de bain séparée alors que les palais patriciens génois se distinguaient des autres palais italiens par le luxe inouï de leurs salles d'eau³.

Le logement de location de Furttentbach à Ulm

Dans un manuscrit daté de 1632, Furttentbach présente la demeure d'un patricien distingué, dont il était lui-même le locataire depuis de nombreuses années⁴ (fig. 5, 6). À ma connaissance, ce compte rendu n'a pas encore été étudié bien qu'il s'avère particulièrement intéressant, aussi en ce qui concerne la collection d'architecture de Furttentbach. Comme dans les traités imprimés, Furttentbach décrit la maison en détail et présente les plans de chaque étage. L'élévation n'est pas représentée : de toute évidence, cet aspect-là lui importait peu car il n'en montre que la décoration. Dans l'*Architectura universalis* aussi, il représente seulement les plans de sol des étages de la maison. Le logement de location de Furttentbach constitue en fin de compte une autre variante des maisons présentées dans l'*Architectura recreationis* : une maison d'angle cosue composée des habituels trois étages, avec une avant-cour privée, mais sans jardin. Le rez-de-chaussée comprenait deux salles voûtées servant d'entrepôt dont les marchands en général, et Furttentbach en particulier, avaient besoin. Dans l'avant-cour se trouvait, séparé du reste de l'édifice et installé à ciel ouvert, un pavillon pour le bain chaud et froid. Le premier étage supérieur servait d'habitation. Il comprenait un salon (« *Stuben* »), une cuisine, une grande chambre à coucher ainsi que deux autres, plus petites et, pour les enfants, une chambre à trois lits et une pièce à vivre (« *Stuben* »). L'ensemble était dépourvu de cabinet de travail. Le deuxième étage supérieur comptait deux chambres à coucher et une pièce à vivre (« *Stuben* ») destinés prétendument aux hôtes, où Furttentbach conservait en fait sa collection d'architecture, que nous évoquerons plus bas.



7. Maison particulière de Furttentbach, vue, Joseph Furttentbach, *Architectura privata*, 1641.



8. Maison particulière de Furttentbach avec le jardin, Joseph Furttentbach, *Architectura privata*, 1641.

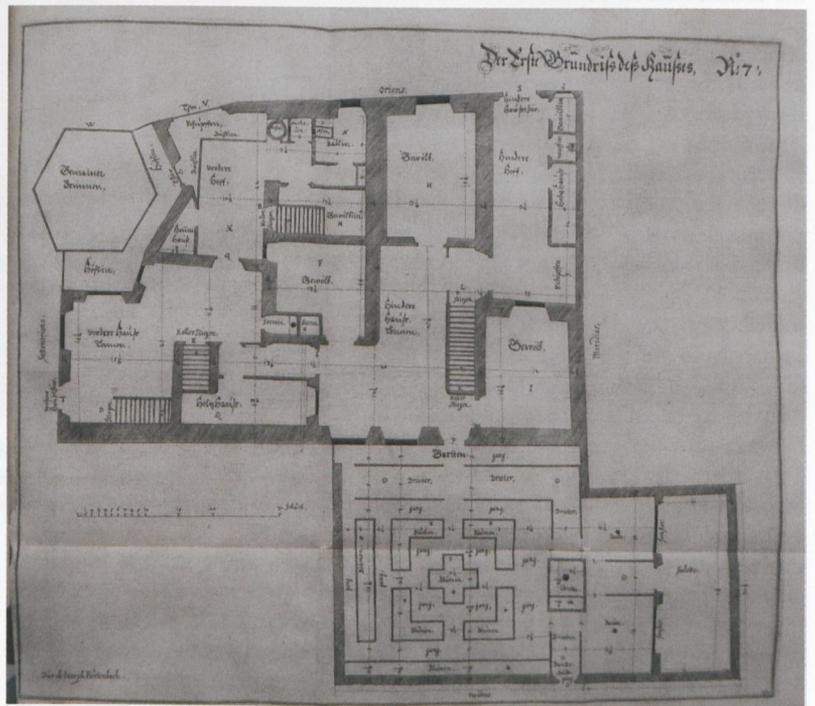
La maison particulière de Furttentbach

En 1638, Furttentbach édifia sa propre maison à la limite de la ville d'Ulm, non loin de l'une des portes de la ville. Il souhaitait que ses descendants conservent la demeure avec son aménagement. Mais il en advint autrement : la maison fut détruite pendant la seconde guerre mondiale et l'ameublement est perdu. Mais Furttentbach a fait en sorte que

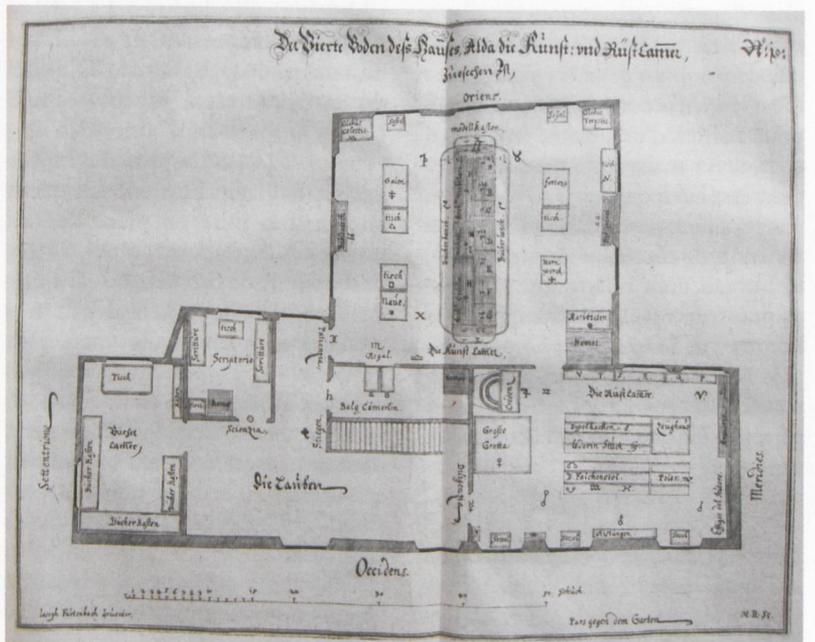
leur aspect nous soit excellemment transmis. Dans l'*Architectura privata*, il détaille l'ensemble de manière exhaustive en plus de 78 pages illustrées de 14 planches⁵ (fig. 7-10). Peu de maisons de la Renaissance sont documentées aussi précisément. La propriété correspond à la condition sociale de riche bourgeois de Furttentbach. La demeure était située à l'intersection de deux rues. Dans l'angle se trouvait l'entrée princi-

pale avec une avant-cour. Devant la cour était installée une fontaine publique, et la maison était vraisemblablement équipée d'eau courante. Cela témoignait de la bonne alimentation en l'eau dans la ville et donc d'un bon gouvernement. L'approvisionnement en eau comptait parmi les tâches importantes du maître d'œuvre de la ville.

L'un des côtés de l'habitation comprenait une entrée secondaire. Celle-ci s'ouvrait sur une cour menant à un jardin situé derrière la maison. Dans l'*Architectura privata*, les différents massifs de fleurs sont décrits dans les moindres détails. Au fond du jardin se trouvait une loggia et, au centre du jardin, une grotte-pavillon. Le jardin comme la



9. Maison particulière de Furttentbach, plan du troisième étage de la propriété, Joseph Furttentbach, *Architectura privata*, 1641.



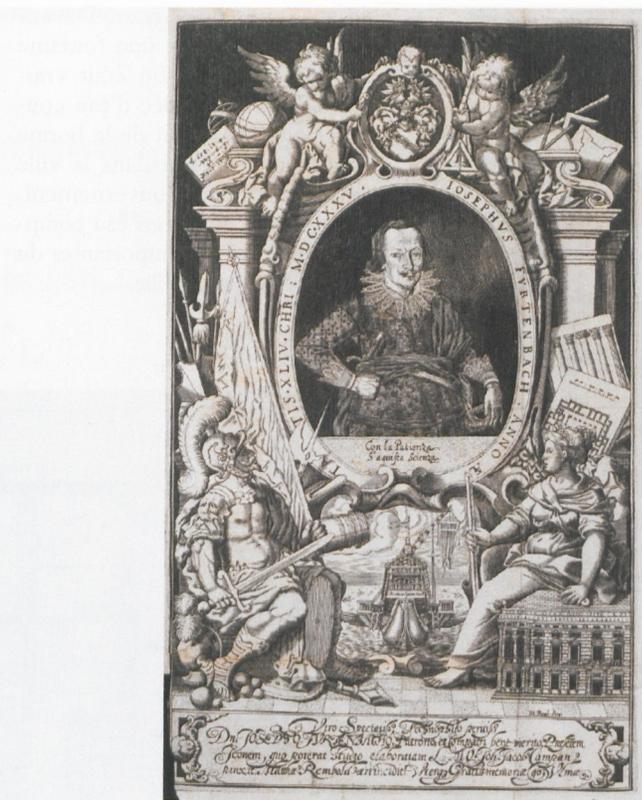
10. Maison particulière de Furttentbach, musée, plan de sol, Joseph Furttentbach, *Architectura privata*, 1641.

grotte ne revêtaient pas une fonction strictement ornementale ; ils reflétaient aussi l'ambition didactique de Furtttenbach. Le jardin s'apparentait à un musée botanique et la grotte aménagée avec des *naturalia* faisait office de cabinet de sciences naturelles. Furtttenbach ne manque pas de le souligner dans sa description.

La maison était dégagée sur trois côtés. Elle comprenait quatre niveaux. La façade était décorée de motifs architecturaux peints autour des portes et des fenêtres. À l'instar de la maison qu'avait louée Furtttenbach auparavant, le rez-de-chaussée renfermait principalement des entrepôts, ainsi qu'une écurie. Au premier étage supérieur se trouvaient les espaces de représentation et de travail qui se composaient de plusieurs pièces destinées à accueillir les hôtes, d'un salon (« *Stube* ») avec un petit cabinet de travail, ainsi que d'un grand bureau. Furtttenbach note que, depuis la pièce qui abritait le cabinet de travail, on pouvait se distraire en observant l'animation dans la rue menant à la porte de la ville. Le bureau (« *Schreibstube* ») est décrit en détail : il était situé au calme, comme ceux des savants ou des poètes ; depuis ce dernier, on pouvait garder l'œil sur toute la propriété, en particulier sur l'entrée secondaire et le jardin ; elle était très claire, grâce à quatre fenêtres situées sur deux côtés de la pièce ; des étagères étaient encastrées dans le mur situé à l'arrière. Furtttenbach note que cet espace pouvait servir aussi bien de bureau administratif que de comptoir pour les marchands. C'est là qu'il accomplissait son travail pour l'office d'urbanisme municipal et pour sa maison de commerce et peut-être aussi qu'il élaborait ses projets architecturaux. En raison de sa fonction de représentation publique, le bureau était plus grand que les cabinets de travail traditionnels des hommes de lettres ; on y accédait depuis l'entrée arrière de la maison par un escalier séparé. Les appartements privés se situaient au deuxième étage supérieur.

Le musée d'architecture dans la maison de Furtttenbach

Toutes les maisons bourgeoises que présente Furtttenbach comprennent seulement deux étages



11. Portrait de Furtttenbach entouré d'éléments architecturaux, frontispice de Joseph Furtttenbach, *Architectura universalis*, 1635.

supérieurs. Le troisième étage supérieur qu'il a ajouté à sa propre demeure avait une fonction inhabituelle : il était entièrement dédié à présenter sa collection d'architecture (fig. 10). C'est ce qui confère sa singularité à la maison de Furtttenbach. Le plan représente l'aménagement, tables et chaises incluses. La célèbre illustration représentant le cabinet de curiosité de la famille Dimpfel de Ratisbonne par Joseph Arnold (1668) nous donne une idée approximative de l'aspect du musée de Furtttenbach. Furtttenbach décrit en détail la mise en place de son musée. À la différence des autres descriptions de cabinets de curiosité, il n'a pas détaillé l'aménagement à la manière d'un inventaire, mais d'un parcours. Il commente les objets exposés et renvoie à la mention ou à l'illustration de chacun d'entre eux dans ses divers traités. Furtttenbach a toutefois également transmis plusieurs inventaires des objets de sa collection⁶.

Suivons à présent ce parcours. Nous commençons par gravir l'escalier menant au troisième étage supérieur. Dans la cage d'escalier et le couloir, les murs étaient couverts

de tableaux et de gravures. Dans le couloir se trouvaient surtout trois grandes cartes de Rome : celles d'Antonio Tempesta et de Mattheus Greuter, ainsi que la reconstitution de la Rome antique par Pirro Ligorio⁷. Celles-ci manifestent la reconnaissance de Rome par Furtttenbach en tant qu'origine de la bonne architecture. Depuis le couloir, on accédait au musée et aux deux bibliothèques. Au-dessus de l'entrée, dans ce qu'il appelle le *scriptorio*, était suspendue une allégorie de la Science tenant le compas et la règle, et au-dessus de l'entrée et de la sortie du musée étaient accrochées des allégories de la Diligence et de la Patience, définies dans des inscriptions comme les fondements de la Science. De manière analogue, Federico Zuccari a représenté dans sa maison romaine la Sagesse et la Persévérance comme les deux vertus cardinales de l'artiste glorieux⁸.

Le musée comptait deux espaces d'exposition, le premier appelé « salle d'armes » (« *Rüstkammer* ») et le second, « cabinet d'art » (« *Kunstkammer* »). On entrait par la salle d'armes où il fallait faire le tour d'une table sur laquelle des objets

étaient exposés ; dans le cabinet d'art, on circulait autour d'une grande vitrine où se trouvaient d'autres objets. Des armoires, des vitrines, des caisses, des commodes à tiroirs, et des estrades avec des modèles d'exposition étaient adossés aux murs des deux pièces. Des fauteuils étaient disposés sous les fenêtres. Au mur pendaient des cartes, des gravures et des tableaux. En entrant dans le musée, le visiteur faisait face à un imposant portrait de Furtttenbach d'environ 3 m de haut et 2,4 m de large (fig. 11).

On visitait tout d'abord la maquette d'une grotte princière d'environ 2 × 2 m au sol, et de presque 2 m de haut. Dans l'*Architectura civilis*, Furtttenbach décrit cette dernière dans les moindres détails de ses décors de coquillages, de coraux et d'autres végétaux marins, et les représente sur sept planches, de manière si exacte que l'on peut aisément reconstituer l'ensemble⁹. Les éléments naturels devant orner cette construction étaient exposés dans plusieurs commodes. Deux autres grottes en modèle réduit jalonnaient le parcours. Une longue étude amplement illustrée sur les grottes vient clore la description de la maison de Furtttenbach.

Du reste, les *militaria* dominaient dans la chambre d'armes. Contre le mur situé face à la grotte était exposé un modèle réduit de canon, surmonté d'un portrait de Berthold Schwartz, l'inventeur de la poudre à canon. Après avoir visité cette partie de l'exposition, il fallait marquer une courte pause pour embrasser d'un seul coup d'œil le cabinet d'art et la salle d'armes. La visite se poursuivait autour d'une table disposée en longueur au centre de la salle sur laquelle s'alignaient des pièces d'artillerie dédiées principalement à la pyrotechnie. La maquette d'un arsenal attirait tout particulièrement l'attention¹⁰. Elle renfermait 200 pièces d'artillerie miniature ainsi que de nombreuses armes en modèles réduits.

Enfin, le visiteur devait s'arrêter devant l'endroit indiqué sur le plan par le chiffre II afin de considérer, de ce point de vue, une crédençe. Ce meuble avait pour fonction de conserver la vaisselle précieuse¹¹. Il se fermait à l'avant par des panneaux sur lesquels figuraient des vues perspectives, comme au théâtre. C'est



12. Joseph Furtenbach, *La Mécanique et ses enfants*. Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furtenbach. De g. à d. : La Perspective, la Navigation, la Géographie, la Planimétrie, la Géométrie, l'Arithmétique, la Mécanique, l'Architecture des grottes, l'Hydraulique, la Pyrotechnie, l'Armurerie, l'Architecture militaire, l'Architecture civile, l'Architecture navale.

pour admirer ces perspectives que le spectateur devait adopter une position fixe devant la crédence. Le théâtre comptait parmi les domaines de l'architecture auxquels Furtenbach s'intéressait tout particulièrement. En 1640, il avait aménagé un théâtre pour l'orphelinat d'Ulm; il construisit l'année suivante un théâtre municipal; il souhaitait également que l'école idéale enseignât le théâtre et l'art du décor; l'*Architectura recreationis* comprend enfin un traité complet sur les décors de théâtre.

Après avoir examiné cette perspective, le visiteur pénétrait dans le cabinet d'art. La grande vitrine installée au centre de la pièce était entourée de coffres contenant des livres; entre celle-ci et les murs étaient disposées trois tables présentant des maquettes. Sur le mur situé face à l'entrée étaient accrochés, entre les fenêtres, les portraits des parents de Furtenbach. Dans les coins gauche et droit un globe terrestre et un globe céleste se faisaient face.

La grande vitrine mesurait environ six mètres et demie de long. Elle se composait d'un socle d'environ un mètre de haut surmonté d'un corps

d'un mètre et demie de haut, un peu à la manière d'une galerie, qui s'ouvrait de chaque côté sur dix arcades soutenues par des colonnes, ces dernières étant vitrées afin de protéger les maquettes de la poussière – Furtenbach nous l'explique tout spécialement. La charpente qui surmontait l'ouvrage était couronnée de pyramides posées sur des boules d'albâtre. La vitrine renfermait de nombreuses maquettes de bois ainsi que divers instruments, tous en lien avec l'architecture. Son contenu se divisait en dix parties couvrant presque l'ensemble des domaines abordés dans les traités de Furtenbach. Ce dernier a représenté une structure similaire dans une gravure sur cuivre (fig. 10). Tout d'abord, la vitrine rassemblait toutes sortes de choses par lesquelles l'architecte pouvait contribuer au divertissement: des dispositifs pyrotechniques et des compositions éphémères pour des fêtes. Suivaient les décors de théâtre et les grottes présentés comme des éléments de l'*Architectura recreationis* sous la forme de maquettes que d'éminents architectes lui avaient offertes en Italie¹². La dernière partie présentait des instruments de dessin et de mesure,

puis des machines revêtant une grande importance pour l'artisanat, l'industrie et l'approvisionnement – des moulins, des pompes à eau entre autres – puis des maquettes d'architecture défensive et de navires. Parmi ces objets figurait encore une maquette offerte à Furtenbach en Italie. Outre les modèles réduits de fortifications, Furtenbach exposait aussi une maquette en bois de la cité de vétérans qu'il souhaitait édifier près du mur de la ville¹³ (fig. 1).

Ce parcours terminé, le visiteur était invité à traverser à nouveau les salles d'exposition, cette fois-ci pour admirer les images disposées au mur. Ces dernières consistaient d'une part en des gravures de bâtiments antiques et modernes, en majorité romains, et d'autre part en des dessins des « plus illustres » architectes, comme le mentionne fièrement Furtenbach, sans donner davantage de détails. Ces gravures et dessins représentaient des palais, des maisons, des villas, des portails, des autels, des tabernacles, des colonnes, des vues perspectives, des scènes de comédie, etc. Furtenbach met particulièrement en valeur plusieurs œuvres représentant des objets de

style gothique flamboyant. Pour apprécier la disposition intellectuelle de Furtenbach, il est important de noter qu'il admirait ces œuvres. Il ouvrait ainsi la voie à une compréhension du gothique, que les Italiens dévalorisaient alors vigoureusement.

Pour clore la visite du musée, on jouait sur un orgue installé à la sortie du cabinet d'art afin de, nous est-il précisé, « réjouir les pensées dans lesquelles le visiteur s'était pour ainsi dire absorbé ». Après s'être tant cultivé, ce dernier était conduit dans deux bibliothèques que l'on peut considérer, à certains égards, comme la préfiguration des boutiques de musée d'aujourd'hui. Là, le visiteur avait la possibilité d'emporter avec lui tout ce qu'il avait appris, imprimé en noir et blanc. Plusieurs coffres renfermaient de nombreux exemplaires de l'ensemble des traités, afin que le visiteur puisse « s'en servir », comme l'écrit Furtenbach – ce qui signifie de toute évidence: qu'il puisse les acheter. Le musée fait l'effet d'un complément tangible de ses traités.

Les visites duraient environ trois ou quatre heures. Dans plusieurs écrits, Furtenbach décrit une lanterne conçue spécialement pour

éclairer les objets lors de la visite¹⁴. Celle-ci s'avérerait nécessaire car, explique-t-il, les visiteurs se présentaient souvent alors qu'il faisait déjà sombre, en particulier l'hiver. Furttentbach ne précise pas qui assurait la visite. Il s'en chargeait lui-même pour les personnalités haut placées, comme cela nous est parvenu à propos de la visite du prince Jean-Ernest de Saxe-Gotha en 1654¹⁵. Mais l'affluence était temporairement si grande que Furttentbach ne prenait vraisemblablement pas toujours en charge le tour de ses collections.

L'installation de la collection dans la maison de location de Furttentbach et le traitement des cabinets d'art et des merveilles dans les écrits de Furttentbach

Furttentbach rêvait depuis longtemps d'un musée. Durant son séjour en Italie, il avait commencé à collectionner des maquettes d'architecture qu'il exposait déjà dans son ancienne maison de location. Au deuxième étage de cette dernière, toutes les pièces étaient remplies par sa collection (fig. 6). Plusieurs des maquettes qu'il disposa par la suite dans sa propre maison s'y trouvaient auparavant. Deux pièces entières étaient dédiées à la collection qu'il avait également installée dans les chambres d'hôtes, en particulier sur leurs murs recouverts de plans, etc. Furttentbach avait également fait fabriquer les meubles spécifiquement destinés à abriter sa collection. Même la vitrine qui se trouva plus tard au centre du grand cabinet d'art existait déjà. Elle était située dans un réduit en bois construit pour isoler le couloir de la cage d'escalier, et elle occupait la plus grande partie de ce couloir, laissant peu d'espace pour circuler autour du grand meuble. Furttentbach organisait aussi des visites de sa collection dans son ancienne demeure. Celles-ci duraient entre trois et quatre heures, comme il l'a consigné dans le manuscrit de 1632 mentionné plus haut¹⁶.

Furttentbach évoque à de multiples reprises le sujet des cabinets d'art et de merveilles dans ses traités d'architecture. Dans l'*Architectura civilis*, il a inventé la combinaison idéale entre le cabinet d'art, le théâtre et la nature. Il en présente deux variantes,

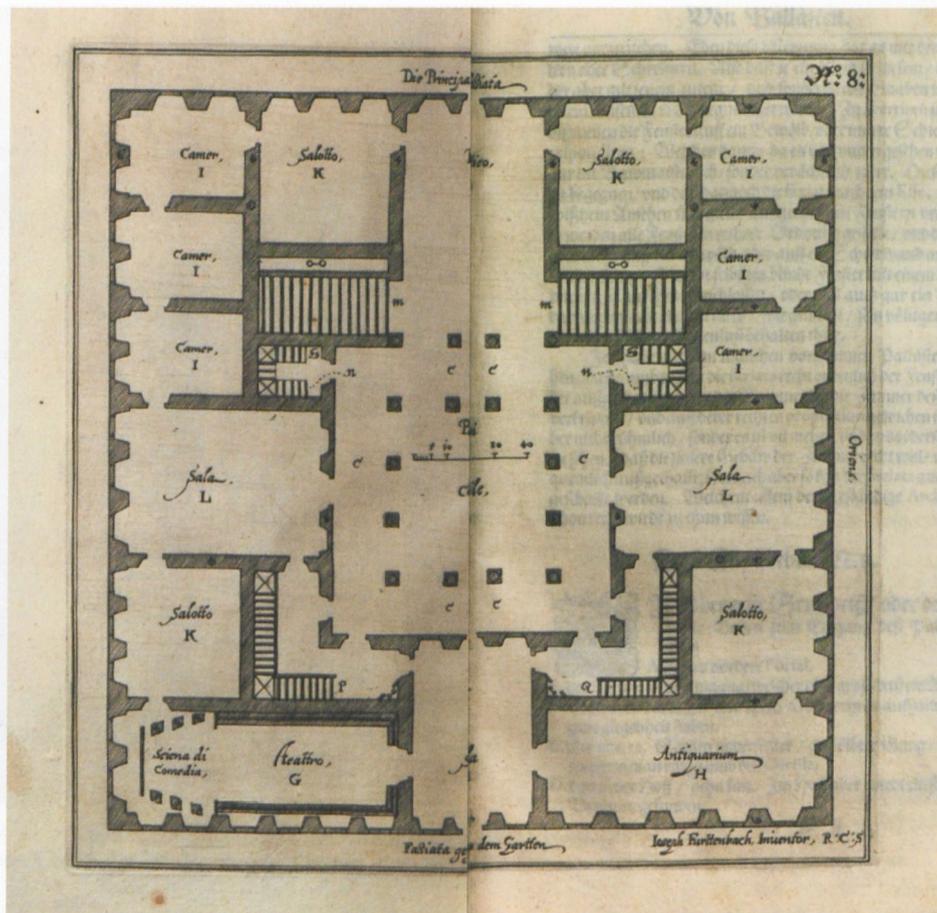
l'une dans un palais princier, l'autre dans une luxueuse maison bourgeoise¹⁷. Le palais princier est voué à la représentation. Au centre de la partie arrière du bâtiment se trouve une salle de fête (fig. 13). Furttentbach indique que depuis celle-ci, on voyait d'un côté la collection d'antiques, de l'autre côté, un théâtre pouvant également être utilisé comme salle de danse, à l'arrière, un jardin et en face, l'entrée du palais de sorte que l'on pouvait observer les allées et venues. Aussi exaltant ce panorama fût-il, Furttentbach ne décrit pas davantage les espaces attenants à cette salle de fête. Dans l'*Architectura recreationis*, il a dessiné les plans d'un palais princier possédant une « galerie » en longueur servant de « cabinet d'art et d'antiquités¹⁸ ». Celle-ci renferme des curiosités, des antiquités et des tableaux, mais aucun objet architectural. Cette disposition suit des exemples réels. Le cabinet d'art du duc Albert V de Bavière était ainsi installé dans une galerie semblable¹⁹.

Le cabinet d'art et de merveilles modèle est réservé à la maison bour-

geoise (fig. 14). Elle comprend un grand théâtre qui constitue également un musée dédié aux sciences naturelles et à l'architecture. Ce cabinet d'art et de merveilles est décrit précisément : il s'étend sur presque tout un côté de la propriété et occupe deux étages. Une scène se trouve à l'une des extrémités de la salle ; la salle est entourée d'une galerie ovale soutenue par de beaux ordres de colonnes. Le centre ovale de la pièce et la galerie sont destinés aux spectateurs. Une grotte faisant office de cabinet d'objets naturels occupe l'autre extrémité de la salle. Les murs de la galerie sont couverts de tableaux. Sous la galerie, sont aménagés, de chaque côté, des rangées de cabinets. Des armoires adossées aux murs doivent abriter une collection entièrement dédiée à l'architecture. Comme dans la grande vitrine du musée de Furttentbach, les objets sont agencés selon certains critères : il s'agit de plans ou de modèles réduits d'installations techniques, de constructions navales, défensives, civiles, ou encore d'astronomie, de

géométrie, d'arithmétique, d'artillerie, de pyrotechnie. Lorsqu'on n'y donne pas de représentations théâtrales, le centre de la salle est occupé par des coffres remplis de livres afin que le visiteur puisse, tout comme dans le musée de Furttentbach, approfondir sa connaissance des objets exposés. De toute évidence, il s'agissait là d'emblée de la vision idéale du musée d'architecture selon Furttentbach.

Le musée devait perpétuer la mémoire de Furttentbach en présentant ses activités et son expérience d'architecte. Mais il était aussi destiné, plus généralement, à dispenser des connaissances sur l'architecture. Furttentbach s'est en effet intéressé de près à l'enseignement²⁰. Peu après 1631, il édifia une école à Ulm et publia ce projet – sous le nom de son fils – dans ses moindres détails, aménagement compris, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut²¹ (fig. 2). Dans l'*Architectura universalis*, il ébauche une école idéale²². À cette occasion, il traite aussi de l'enseignement. Rien de tel n'avait existé dans

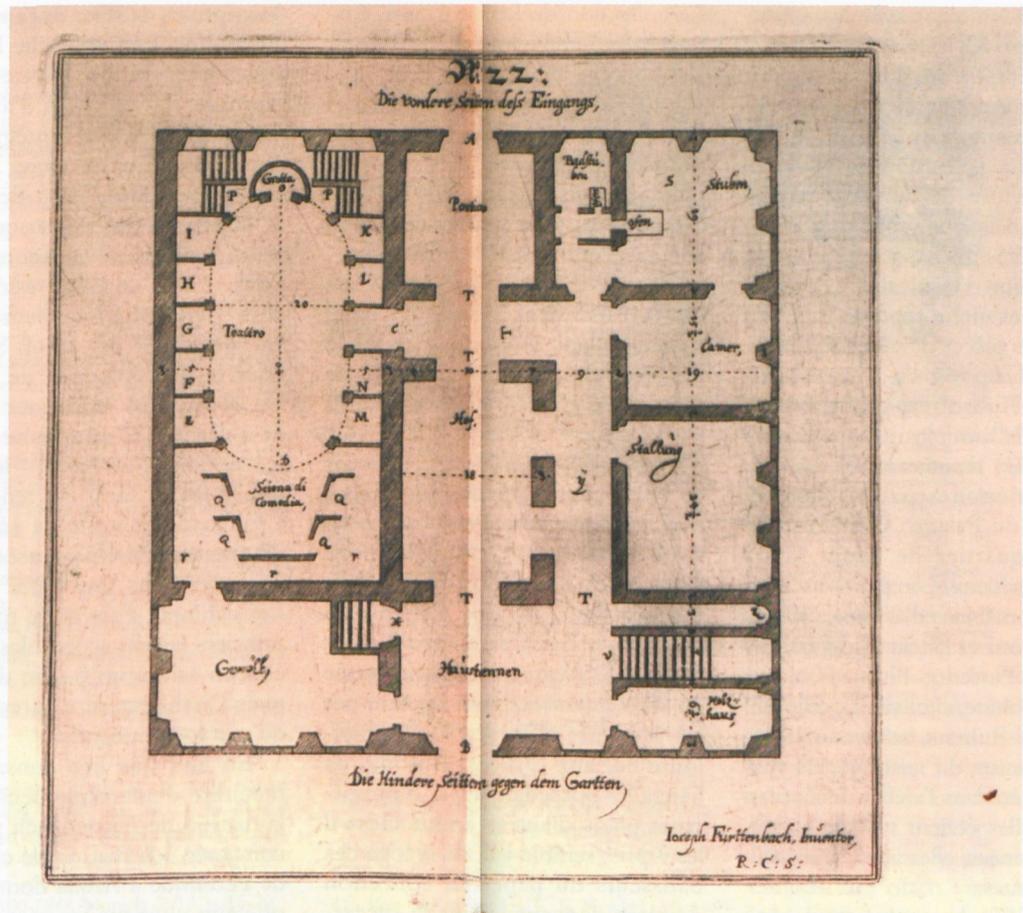


13. Palais princier, plan du rez-de-chaussée, Joseph Furttentbach, *Architectura civilis*, 1628.

le domaine de la théorie de l'architecture depuis le Filarète²³. Dans cette école idéale, les enfants apprendraient entre autres les bases des mathématiques utiles en architecture – comme métrer par exemple – et recevraient une initiation à l'architecture. À l'étage supérieur de l'école se trouverait un cabinet d'art et de merveilles dédié à la démonstration des leçons. Celui-ci contiendrait des instruments et des maquettes relatifs aux mathématiques, à la mécanique et à l'architecture. De même, ces écoles intégreraient des jardins destinés à l'apprentissage de la botanique.

La position historique du musée d'architecture de Furttentbach

La collection de Furttentbach se concentrait sur les domaines de l'architecture, ou plutôt sur les tâches qui incombaient autrefois à un architecte. Elle était présentée avec soin, à l'attention d'un public huppé, avec l'ambition d'instruire. En ce sens, on peut la définir comme un musée d'architecture, et peut-être même comme le premier musée d'architecture. Aujourd'hui, la maison de Furttentbach ne fait plus guère l'objet que d'un intérêt local; elle apparaît rarement dans l'historiographie sur les musées et sur les maisons d'artiste. Mais cette maison-musée était très célèbre en son temps. Elle attirait de nombreux visiteurs parmi lesquels on compte plusieurs princes. Le prince électeur du Palatinat et le margrave de Bade-Durlach la visitèrent même plusieurs fois. Pour la seule année 1663, plus de 1200 visiteurs se présentèrent. Dans les almanachs de la vie raffinée publiés à l'époque, elle est longuement évoquée²⁴. Dans la description d'Ulm qui figure dans sa *Topographie*, Mattheus Merian décrit la maison de Furttentbach aussi précisément que seule la célèbre cathédrale, et il ne s'attarde de manière beaucoup plus détaillée que sur aucun autre bâtiment de la ville – pas même l'hôtel de ville²⁵. L'ouvrage comprend de surcroît des illustrations de la maison présentant une vue de celle-ci, le plan de l'étage du musée avec son aménagement, désigné comme « l'endroit où l'on peut voir le cabinet de l'art et d'armes » (« *alda die Kunst unnd Rüstkammer zusehen ist* »).



14. Maison bourgeoise, plan du rez-de-chaussée, Joseph Furttentbach, *Architectura civilis*, 1628.

Furttentbach rapporte qu'en dépit de son étroitesse, sa collection attirait déjà de nombreux visiteurs dans son ancien logement de location²⁶.

Pour finir, je tenterai de situer brièvement la place historique de la propriété de Furttentbach. À l'instar de nombreuses habitations d'artistes²⁷ – telles celles de Dürer, de Rembrandt ou d'Elias Holl – sa maison était substantiellement comparable à une demeure bourgeoise urbaine. Chez les peintres, on accédait souvent à l'atelier depuis le rez-de-chaussée. L'accès direct à la grande chambre de travail du premier étage dans la maison de Furttentbach peut être rapproché du plan conçu par Raphaël pour sa propre maison sur la via Giulia²⁸. Bien qu'une salle d'eau séparée fût inhabituelle dans la plupart des villes, à l'exception de Gênes, Raphaël et Antonio da Sangallo le jeune souhaitèrent s'offrir ce luxe pour leurs demeures de la via Giulia²⁹. De nombreux hommes de lettres et artistes – qu'ils fussent peintres comme Albrecht Dürer ou architectes comme Giovanni Battista

Bertani et Vincenzo Scamozzi – commercialisaient eux-mêmes comme Furttentbach leurs gravures ou leurs écrits³⁰.

Certaines maisons d'artiste des XVI^e et XVII^e siècles se distinguent par la décoration de leurs intérieurs. Des peintres comme Giorgio Vasari ou Federico Zuccari représentaient sur des fresques leur conception du haut rang intellectuel et social de leur profession; le Filarète, architecte à la cour de Milan, décrivait quant à lui une décoration appropriée pour la maison de l'architecte idéal dans son *Trattato di Architettura*³¹ (1460-1464). Comme nous l'évoquions précédemment, le contenu des tableaux programmatiques accrochés au-dessus des portes du musée de Furttentbach peut être comparé à d'autres maisons d'artiste.

Les cabinets d'art se trouvaient souvent chez les riches patriciens, comme par exemple la famille Dimpfel à Ratisbonne, déjà citée³². D'après les comptes-rendus de visites des cabinets d'art de maisons bourgeoises, les propriétaires

guidaient eux-mêmes les visiteurs à travers leurs collections. Toutefois, un artiste aussi distingué que Peter Paul Rubens pouvait se permettre de mandater un serviteur lors de la visite du docteur Otto Sperling, qui était tout de même le médecin personnel du roi de Danemark, dans sa maison et sa collection d'antiques en 1621.

Les artistes fortunés possédaient souvent une collection et décidaient que celle-ci devait être conservée à leur mémoire³³. Mais peu de témoignages nous sont parvenus sur la manière dont celles-ci étaient conservées, et encore moins sur la manière dont elles étaient présentées.

La salle que Peter Paul Rubens fit ajouter à sa maison d'Anvers pour exposer sa collection d'antiques est un exemple célèbre³⁴. Celle-ci se distinguait des cabinets ordinaires parce qu'elle formait une demi-rotonde éclairée par une lumière zénithale provenant du centre de la coupole et que ses murs s'ouvraient sur des niches qui abritaient les œuvres. Elle possédait deux entrées : l'une, pri-

vue, communiquait avec les appartements privés et l'autre, destinée aux visiteurs, s'ouvrait sur la cour de sorte que ces derniers ne puissent pénétrer dans la sphère privée de l'artiste. La collection de tableaux et de gravures de Rembrandt, que nous connaissons grâce à la vente aux enchères malheureuse qui suivit la déclaration d'insolvabilité de 1656, était en revanche répartie dans les différentes pièces de sa maison.

La conception du musée d'antiques de Rubens est probablement inspirée de modèles italiens. Outre l'*antiquarium* luxueusement orné de niches et éclairé par une lumière zénithale du Palazzo Grimani situé dans le quartier de Santa Maria Formosa à Venise, on peut se référer ici à deux maisons d'artistes, celle de Leone Leoni et l'atelier de Federico Zuccari à Florence. Plusieurs niches de taille réduite, similaires à celles du musée de Rubens, sont encastrées dans les murs du vestibule du rez-de-chaussée dans l'atelier de Zuccari (1578). Elles étaient vraisemblablement destinées, elles aussi, à accueillir des statues.

En 1565, le sculpteur Leone Leoni édifia à Milan sa propre maison qui, en dépit de son faste extérieur, offrait peu d'espaces à vivre car elle était entièrement remplie de moulages de statues célèbres³⁵. Dans la cour, le visiteur se trouvait d'emblée face à la statue équestre de Marc Aurèle du Capitole et les portiques étaient occupés par des œuvres de Michel-Ange. Un escalier situé près de l'entrée menait à l'étage supérieur. Côté façade, dans une grande chambre et ses antichambres – aujourd'hui détruites – s'accumulaient des œuvres d'art précieuses qui occupaient une grande partie de l'étage. C'est là qu'étaient conservés, entre autres, la plupart des manuscrits de Léonard de Vinci. La chambre avait un plan octogonal et possédait un éclairage zénithal disposé en son centre; nous ignorons si les murs étaient percés de niches destinées à abriter des petites sculptures. Les étroites ailes latérales de la propriété n'offraient de place que pour des galeries présentant d'autres moulages. On peut donc définir cette maison comme un musée. Elle aurait, racontait-on à l'époque, incité de nombreuses personnalités à constituer à leur tour une collection.

La collection de Leone Leoni, également présentée lors d'expositions, servait certainement aussi de support didactique pour ses élèves. Les objets qui la constituaient ne se rapportaient pas à sa propre personne, mais reflétaient néanmoins ses préférences et, tout particulièrement, son admiration pour Michel-Ange.

Depuis longtemps, divers architectes avaient rassemblé leurs propres plans et études : ce fut le cas de l'architecte de la cour de Wurtemberg Heinrich Schickhardt et du maître d'œuvre de la ville d'Augsbourg, Elias Holl³⁶. À l'instar de Furttenbach, Schickhardt et Holl consignaient eux-mêmes leurs activités d'architecte³⁷. Les collections graphiques des maîtres de la loge des bâtisseurs du pape, Antonio da Sangallo et Baldassare Peruzzi sont en grande partie conservées parce qu'elles furent acquises ensuite par les Médicis; elles se trouvent aujourd'hui aux Offices. Antonio da Sangallo possédait aussi d'importants plans d'autres architectes; il les a pris, semble-t-il, de la loge des bâtisseurs du pape. La collection de plans conservée dans la succession d'Antonio da Sangallo était très prisée de son temps³⁸. Mais nous ignorons si elle a fait l'objet d'expositions. De nombreuses villes libres d'Empire collectionnaient des maquettes d'architecture. Nous savons qu'en 1532, Nuremberg devait être dotée d'un espace spécialement conçu pour les abriter³⁹. La prestigieuse collection de maquettes de la ville d'Augsbourg est en grande partie conservée; la plus ancienne d'entre elles date de 1503⁴⁰. La plus grande partie concerne des projets de construction augsbourgeois, mais on trouve également des pièces de collection comme par exemple la maquette d'Augsbourg commandée par la ville à Hans Rogel en 1560-1563. Un entretien continu était nécessaire pour maintenir les modèles réduits en bon état. Nous ignorons cependant où et comment ces derniers étaient conservés au XVI^e et au XVII^e siècle. Selon toute vraisemblance, les collections municipales de maquettes étaient plus difficilement accessibles pour le public que le musée de Furttenbach. Toujours est-il qu'elles ne sont pas mentionnées, à ma connaissance, dans les récits de voyages, les almanachs et les

descriptions de villes de l'époque qui mentionnent en revanche le musée d'architecture de Furttenbach⁴¹. Nombre de cabinets d'art et de merveilles princiers intégraient le domaine de l'architecture. Là aussi, on trouvait aussi bien des pièces de collection que des maquettes de villes. Les plus connues sont les modèles réduits de villes résidentielles de Bavière et de Jérusalem réalisées en 1568-1574 par Jacob Sandtner pour le duc Albert V de Bavière. En 1659, dans le cabinet d'art du duc Ernest I^{er} de Saxe-Gotha-Altenbourg (1640-1675) – le père du prince Jean-Ernest qui rendit visite à Furttenbach en 1654 – les maquettes d'architectures étaient exposées dans une pièce à part⁴². Les cabinets d'art et de merveilles princiers étaient accessibles, comme chacun sait, à un public distingué, mais l'architecture n'en constituait qu'une sous-catégorie.

En tant que lieu consacré à la mémoire d'une seule personnalité, la maison de Furttenbach peut être comparée à la maison de campagne de Pétrarque à Arquà dont un propriétaire ultérieur fit, vers le milieu du XVI^e siècle, un monument dédié au grand poète, resté jusqu'à aujourd'hui un musée en activité⁴³. Au bel étage, les murs furent recouverts de fresques illustrant les œuvres majeures de Pétrarque, ainsi que de portraits du poète et de sa bien-aimée Laure; dans le *studiolo* on admirait le bureau de Pétrarque, ses manuscrits et son nécessaire d'écriture; la visite se terminait dans le jardin, aménagé par Pétrarque lui-même, dont on apprenait les spécificités botaniques. Érasme de Rotterdam a décrit quant à lui le jardin de la maison de campagne idéale d'un humaniste à la manière d'un musée de botanique⁴⁴.

Nous pouvons assurément établir un parallèle entre la Casa Buonarroti à Florence et la démonstration par Furttenbach de ses talents d'architecte⁴⁵. Au cours des années 1613-1635, alors que Furttenbach séjournait encore en Italie, le petit-neveu de Michel-Ange aménagea dans cette maison quatre pièces en hommage à son célèbre aïeul, afin de démontrer l'importance de son œuvre et pour exposer les œuvres de Michel-Ange qu'il avait héritées ou achetées. De grandes peintures accrochées aux murs de la somptueuse

salle centrale montrent Michel-Ange en train de présenter des maquettes ou des plans des bâtiments qu'il a conçus.

Le célèbre musée qu'aménagea Paolo Giovio en 1540 sur le lac de Côme servait aussi à des fins d'auto-représentation⁴⁶. Outre la collection de portraits de personnages historiques importants (hommes d'État, hommes de lettres, architectes et artistes), il comportait aussi une galerie dédiée aux aïeux de Giovio et une frise présentant les mécènes qui avaient contribué au succès de Giovio. Un parallèle, certes plus modeste, peut être établi avec les portraits de Furttenbach et de ses parents. De surcroît, Giovio, tout comme Furttenbach, a rédigé une description de son musée. Celle-ci a contribué de manière essentielle à la célébrité de l'institution. Jusqu'à Furttenbach, il s'agissait d'une exception. Or Furttenbach possédait cette description⁴⁷. La description de Giovio ne retrace pas le parcours, à la différence de l'*Architectura privata* de Furttenbach. On trouve surtout des mentions des visites de maisons d'artistes ou de cabinets d'art et de merveilles dans les récits de voyages, mais celles-ci éclairent tout au plus quelques aspects isolés du processus.

Dans le musée bourgeois que Furttenbach conçut en 1628 en lien avec un théâtre, l'idée se manifesta de sauvegarder la mémoire ou le savoir dans une archive dont les boîtes sont ordonnées selon la forme d'un théâtre vitruvien. L'humaniste italien Giulio Camillo en a présenté les caractéristiques en 1550 dans son traité *L'Idée del Teatro*⁴⁸. Ce texte inspira l'homme de lettres belge Samuel Quiccheberg, qui conseilla le duc Albert V de Bavière lors de l'aménagement de son cabinet d'art. La théorie de la collection que Quiccheberg publia en 1565 sous le titre *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*⁴⁹ influença à son tour l'aménagement de cabinets d'art et de merveilles comme ceux de l'archiduc Ferdinand II de Tyrol à Ambras ou de l'Empereur Rodolphe II à Prague. Elle influença aussi Furttenbach. Une recherche plus détaillée reste à mener sur les relations de Furttenbach à Camillo et à Quiccheberg ainsi que sur de nombreux autres aspects de ses intérêts de collectionneur.

NOTES

1. Références bibliographiques essentielles sur Furttentbach et sa maison : M. Berthold, *Josef Furttentbach von Leutkirch : Architekt und Ratsherr in Ulm (1591-1667)*, thèse de doctorat, Ulm 1953. Id., « Joseph Furttentbach von Leutkirch, Architekt und Ratsherr in Ulm (1591-1667) », *Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben*, vol. XXXIII, 1953, p. 119-179. S. Grötz, « Bürgerliches Wohn-Hauß. Furttentbachs Wohnhaus in Ulm », *Der Kunst-Garten. Gartenentwürfe von Joseph Furttentbach 1591-1667*, Ulm, 1999, p. 52-71. J. Furttentbach, *Lebenslauf 1652-1664*, Cologne, Weimar et Vienne, 2013. Je tiens à remercier Matthias Grotz pour son aide lors de mes recherches sur Furttentbach aux archives municipales d'Ulm.
2. J. Furttentbach, *Architectura civilis*, Ulm 1628
3. S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Münster, 2008, p. 193-212.
4. Ulm, archives municipales, Ms. H Furttentbach 5 « Architectura universalis », 1^{re} partie, p. 229-231.
5. J. Furttentbach, *Architectura privata. Das ist: Gündliche Beschreibung neben conterfetscher Vorstellung, in was Form und Manier ein gar Irregular, Bürgerliches Wohnhauß, jedoch mit seinen sehr guten Commoditäten erbawt, darbey eine Rüst- und Kunstkammer auffgericht*, Augsburg 1641.
6. Ulm, archives municipales, Ms. H Furttentbach 11. J. Furttentbach d.J., *Inventarium vieler nutzbarh immer denckwürdigen so wohl von Militär- als Civil- auch navalischen Gebäuden und dergleichen architectonischen Modellen... in des Herrn Joseph Furttentbachs... Rüst- und Kunst-Cammer in natura zu finden seind*, Augsburg, 1660 et 1666.
7. P. A. Frutaz, *Le piante di Roma*, Rome, 1962, plans n^{os} 134, 145, 17.
8. B. Müller, « Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom », *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zurich, 1985, p. 101-120. H.-P. Schwarz, *Das Künstlerhaus*, Brunswick, 1990, p. 201-202.
9. J. Furttentbach, 1628, *op. cit.* à la note 2, p. 35-48.
10. Reproduit dans J. Furttentbach, *Architectura universalis. Das ist: Von Kriegs- Statt- und Wassergebäuden*, Ulm, 1635, p. 101, pl. 38-40.
11. Reproduit dans J. Furttentbach, *Architectura recreationis*, Augsburg, 1640, p. 58, pl. 19.
12. Reproduit dans J. Furttentbach, 1648, *op. cit.* à la note 11, p. 59-70, ill. 21-23 et dans J. Furttentbach, *Neues Itinerarium Italiae*, Ulm, 1626, p. 221, ill. 16-17.
13. Reproduit dans Furttentbach, 1635, *op. cit.* à la note 10, p. 14, ill. 4.
14. J. Furttentbach, 1628, *op. cit.* à la note 2, p. 21. Ulm, archives municipales, Ms. H Furttentbach 6, p. 11.
15. H. Dussler, *Reiseberichte aus Bayerisch-Schwaben*, t. II, Weissenhorn, 1974, p. 104.
16. Ulm, archives municipales, Ms. H Furttentbach 5 « Architectura universalis », p. 229.
17. J. Furttentbach, 1628, *op. cit.* à la note 2, p. 21, ill. 8, 22-23.
18. J. Furttentbach, 1640, *op. cit.* à la note 11, ill. 18.
19. D. Diemer, P. Diemer, L. Seelig, *Die Münchner Kunstammer*, Munich, 2008.
20. K. Roller, *Die schulgesehichtliche Bedeutung Joseph Furttentbachs des Älteren (1591-1667) in Ulm*, thèse de doctorat, Darmstadt, 1913.
21. J. Furttentbach d. J., *Teutsches Schul-Gebäu*, Augsburg, 1649.
22. J. Furttentbach, *op. cit.* à la note 10, p. 45-50.
23. Au sujet de la conception d'école du Filarete, voir H. Günther, « Society in Filarete's *Libro architettonico* between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia », *Arte Lombardia*, N.S., vol. CLV, 2009, p. 56-80.
24. L. C. Sturm, J. Gröning, S. Reyher, *Der geöffnete Ritter-Platz. Wörinnen Die vornehmsten Ritterlichen Wissenschaften und Übungen, Sondernlich, was bey der Fortification, Civil-Bau-Kunst, Schiff-Fabrt, Fechten, Reiten, Jagen, Antiquen so wohl als Modernen-Münzten und Medaillen, Hauptsächliches und Merckwürdiges zu beobachten*, t. III, Hambourg, 1707, p. 167. Cf. K. F. Neickel, *Museographia*, Leipzig, Breslau, 1727, p. 112.
25. M. Zeiler, *Topographia Sveviae*, Francfort-sur-le-Main, 1643, p. 202-203.
26. Ulm, archives municipales, Ms. H Furttentbach 5 « Architectura universalis », Teil, p. 229.
27. *Künstlerhäuser*, 1985, *op. cit.* à la note 8. H.-P. Schwarz, 1990, *op. cit.* à la note 8. H. Günther, « Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470-1800 », *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk Europa und Amerika 1800-1948*, Munich, 2013, p. 16-29.
28. L. Wirth, « Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua », *Künstlerhäuser*, 1985, *op. cit.* à la note 8, p. 57-68. H.-P. Schwarz, 1990, *op. cit.* à la note 8, p. 160-161.
29. *Quando gli Dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Rome, 1984.
30. P. Burke, *Die Geschiehe des „Hofmann“: Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin, 1996, p. 53 et suiv, p. 69, note n^o 3. P. Carpeggiano, *Il libro di pietra. Giovanni Battista Bertani*, Mantoue, 1992, p. 70 (Inventaire de la succession). L. Olivato Puppi, « Per la storia di un lascio : da Vincenzo Scamozzi a Bartolomeo Malacarne », *Atti. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Cl. Sc. Morali, Lettere ed Arti*, vol. CXXXIII, 1974/75, p. 347-369.
31. A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milan, 1972, p. 559-562.
32. Pour un excellent aperçu d'ensemble sur les cabinets d'art, avec bibliographie, voir le site de P. Huber : www.kunstammer.at.
33. G. Schweikhart, « Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert », *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, Cologne, Weimar, Vienne, 2001, p. 256-265.
34. B. Uppenkamp, B. van Beneden, P. Lombaerde, *Palazzo Rubens. The master as architect*, Bruxelles, 2011.
35. U. Nebbia, *La Casa degli Omenoni*, Milan, 1963. K. H. di Dio, « Leone Leoni's collection in the Casa degli Omenoni, Milan : the inventory of 1609 », *Burlington Magazine*, vol. CXLV, 2003, p. 572-578. W. Cupperi, « Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asurgici meridionali (1549-56) II. Un nuovo "Laocoonte" in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della "Casa degli Omenoni" a Milano », *Prospettiva. Rivista di Storia dell'arte antica e moderna*, vol. CXV-CXVI, 2004, p. 159-176. M. Canella, G. Maifreda, *Clubino nella Casa degli Omenoni*, Milan, 2008. Je remercie Francesco Repishti pour son aide lors de la visite de la maison de Leoni et des objets conservés de la collection de ce dernier à la bibliothèque Ambrosienne.
36. E. Merk, « Schickhardtiana im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Ein Verzeichnis der Archivalien zu Heinrich Schickhardt in dessen Beständen », *Neue Forschungen zu Heinrich Schickhardt*, Stuttgart, 2002, p. 179-187. B. Roeck, *Elias Holl. Architekt einer europäischen Stadt*, Ratisbonne, 1985.
37. E. Merk, 2002, *op. cit.* à la note 36. E. Holl, *Die Hauschronik der Familie Holl (1487-1646)*, Munich, 1910. Voir aussi les listes de ses propres œuvres établies par Furttentbach. Ulm, archives municipales, Ms. H Furttentbach 8 u. H.b.7 Furttentbach.
38. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. Tübingen*, 1988, p. 244.
39. P. Hampe, *Nürnbergers Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance*, Vienne, Zürich, 1904, t. I, p. 273, réf. 1914.
40. W. Baer, H.-W. Kruft, Roeck, *Elias Holl und das Augsburgers Rathaus*, Augsburg, 1985. H. Reuther, E. Berckenhagen, *Deutsche Architekturmodelle. Projekthilfe zwischen 1500 und 1900*, Berlin, 1994.
41. Voir par exemple : K. F. Neickel, *Museographia*, Leipzig, Breslau, 1727, p. 24 (collections privées à Augsburg), p. 75 et suiv. (collections privées à Nuremberg), p. 112 (Ulm, cabinet de médailles de Weickmann, musée de Furttentbach).
42. W. Zimmermann, « Sammlungsgegenstände aus Natur und Technik der Kunstammer Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1640-1675) », *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, 1994, p. 629-642, spécialement p. 637.
43. M. Magliani, *La casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, Milan, 2003.
44. Erasmus von Rotterdam, *Colloquia familiaria. Ausgewählte Schriften*, Darmstadt, 1967, t. VI, p. 31, 35-37.
45. M.-J. Wasmer, « Die Casa Buonarroti, ein Gedenkmahl für Michelangelo », *Künstlerhäuser*, 1985, *op. cit.* à la note 8, p. 121-138. R. Contini, « Casa Buonarroti, sede fiorentina di Pietro da Cortona », *Case di Artisti in Toscana*, Milan, 1998, p. 145-166.
46. F. Minonzio, « Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri », *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Pise, 2007, p. 77-146. B. Agosti, Paolo Giovio, *Uno storico lombardo nella cultura artistica del cinquecento*, Florence, 2008.
47. Furttentbach cite dans l'inventaire de ses livres l'« *Elogia veris clarorum virorum imaginibus opposita quae in Museo Ioviano... spectantur* » de Giovio, qui comprend une description du musée. Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furttentbach 11, p. 57.
48. F. A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin, 1999, p. 123-158. J. Lazardzig, « Theater- und Festungsbau. Zur Architektonik des Wissens im Werk des Kriegs- und Zivilbaumeisters Joseph Furttentbach (1591-1667) », *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der frühen Neuzeit*, Hanovre, 2008, p. 183-207.
49. *Der Anfang der Museumslebre in Deutschland : Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quicqueberg, lat.-dt.*, Berlin, 2000. K. Minges, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster, 1998.

ABSTRACT

Hubertus Günther: A House of Self Representation: The House and the Architectural Museum of Joseph Furttentbach (1591-1667), Project Manager for the City of Ulm

This article deals with the house and the rental housing from the early period of the project manager of the city of Ulm, Joseph Furttentbach. It focuses on the architectural museum that he installed there. Even though this was the first known architectural museum, art historians have paid little attention to it up to now. Yet this museum that in its time was very famous and often visited is remarkably well documented. Furttentbach described it and illustrated it in great detail in an unpublished manuscript preserved in the archives of the city of Ulm, as well as in his own treatise published in printed form in 1641. This treatise does not simply list the objects present in the collection, as in an ordinary inventory, but rather illustrates in detail how the objects were displayed, while providing an exceptional account of the unfolding of a visit to the museum. The article compares the museum with Furttentbach's writings on the ideal museum and on the teaching of architecture in the schools. It goes on to define its place in the history of private and princely collections of art and in the history of municipal collections of maquettes. It concludes with the parallels that can be established between Furttentbach's representations of his own activities as architect and the houses of artists, architects and even writers.

Hubertus Günther, Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Zurich, Rämistrasse 71, 8006 Zurich Suisse