

XX

Le chef-d'œuvre inconnu

du Bernin : la galerie Colonna à Rome

CONTRAIREMENT AU « chef d'œuvre inconnu » de la nouvelle de Balzac, réalisé en secret et supposé être parfait, mais qui déçoit lors de sa présentation publique, nous avons depuis toujours un chef-d'œuvre du Bernin sous les yeux, sans l'avoir jamais reconnu comme tel. Nous faisons référence à la Galleria Colonna de Rome.

La Galleria Colonna (fig. 1) fut à plusieurs reprises citée comme source d'inspiration de la galerie des Glaces de Versailles et de la Hofbibliothek de Vienne. Il y a cent ans, Ilg soulignait, dans sa monographie sur Fischer von Erlach, le rôle de modèle joué par la Galleria Colonna pour la Hofbibliothek, assertion confirmée par l'ensemble des études postérieures¹. Plus récemment, la structure tripartite de la galerie des Glaces de Jules Hardouin-Mansart fut, elle aussi, rapprochée de celle de la Galleria Colonna². Jusqu'à ce jour, cependant, ces correspondances formelles n'ont pu être restituées dans leur contexte historique précis car, sur la

1. A. Ilg, *Die Fischer von Erlach, I: Leben und Werke Job. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Vienne, 1895, p. 52-54. H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Vienne, Munich, 1956, p. 18, p. 141, cf. éd. italienne par G. Curcio, Milan, 1996, p. 35, p. 318. W. Buchowiecki, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach. Beiträge zur Geschichte des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek*, Vienne, 1957, p. 86, p. 127 sq.; E. Sladek, « Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung – Auftraggeber – erste Tätigkeit », dans : F. Polleroß éd., *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Vienne, Cologne, Weimar, 1995, p. 147-176 (particulièrement p. 149).
2. Quatremère de Quincy observait déjà : « C'est surtout dans l'intérieur, et d'abord dans la grande galerie du palais [de Versailles], que Mansart, aidé par Le Brun, s'est plu à faire revivre, quoique dans un goût plus riche que pur, quelques-unes de ces conceptions du génie décoratif de l'Italie », A.-Chr. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*, Paris, 1830, rééd. New York, 1970, p. 261 sq. Parmi les auteurs ayant plus particulièrement désigné la Galleria Colonna comme modèle pour Versailles : F. Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Francfort, 1972, p. 158 ; A. Blunt éd., *Baroque & Rococo. Architecture & Decoration*, Londres, 1978, p. 54, p. 129 ; R.W. Berger, *Versailles. The Château of Louis XIV*, Londres, 1985, p. 52 ; W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, éd. C. Cieri Via, Modène, 1988, p. 7 sq. ; *Lexikon der Kunst*, Leipzig, 1994, Munich, 1996, VII, p. 609, entrée *Versailles*.

base de quelques documents publiés par Pollak en 1911, la Galleria Colonna fut considérée comme l'œuvre d'un architecte romain relativement médiocre, Antonio del Grande³. Contre toute attente, au cours d'une étude approfondie des archives de la famille Colonna, nous avons découvert qu'Antonio del Grande ne pouvait en aucun cas être le concepteur du dessin innovateur de la galerie⁴.

Pollak avait fondé son attribution sur un document du XVIII^e siècle et sur une lettre d'Antonio del Grande adressée au cardinal Girolamo Colonna dans laquelle la galerie était mentionnée⁵. Les *Misure e stime* (comptes des maçons qui fournissent l'image la plus immédiate et la plus concrète des travaux) permettent cependant de reconstituer de façon plus précise l'état des choses. Le commanditaire ne fut pas ledit cardinal mais son neveu Lorenzo Onofrio Colonna⁶ qui se trouvait à la tête d'une des familles romaines les plus importantes et qui avait épousé en 1661 Marie Mancini, nièce du cardinal Mazarin et ex-maîtresse de Louis XIV. Peu après le mariage, la construction de la galerie par del Grande visait la restructuration d'une aile préexistante. L'architecte réunit plusieurs salles qui



Fig. 1. Vue de l'intérieur de la Galleria Colonna prise du côté ouest. G. Fichera, Bibliotheca Hertziana.

3. O. Pollak, « Antonio del Grande, ein unbekannter römischer Architekt des XVII. Jahrhunderts », *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, III (1909), p. 133-161 ; en particulier : p. 137-141. M. Tafuri, « Antonio del Grande », dans : *Dizionario biografico degli italiani*, 36, Rome, 1988, p. 617-623 ; particulièrement p. 621 sq.
4. Tous les documents mentionnés dans cette publication sont transcrits dans l'appendice de ma thèse de doctorat *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Architektur und Programm der Galleria Colonna in Rom (1661-1700)*, Freie Universität, Berlin, 2000-2001.
5. Pollak, *op. cit.* (note 3), p. 137-141.
6. Le portrait de cet important mécène romain est dressé par F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven, 1980, p. 155 sq. ; T. Magnuson, *Rome in the Age of Bernini, II: From the Election of Innocent X to the Death of Innocent XI*, Stockholm, 1986, p. 331-336 ; E. Tamburini, *Due Teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689). Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro « piccolo » elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Rome, 1997.

formèrent alors le grand salon de la galerie. À l'époque, les deux espaces carrés adjacents au salon n'étaient pas encore intégrés à l'ensemble (fig. 2). Il faut imaginer, à la place des deux couples de colonnes, des parois aveugles. La salle ouest avait déjà ses dimensions actuelles mais constituait une entité à part entière, reliée par une simple porte à la galerie. La salle est n'existait pas encore : cet espace appartenait à un autre palais qui ne communiquait pas avec la galerie.

Les *Misure e stime* qui décrivent les travaux avec force détails nous ont permis de reconstituer quatre phases de la construction que les dessins de l'architecte Gilbert Diller permettent de visualiser.

Le premier dessin montre une des parois latérales élevée par del Grande percée de vingt et une fenêtres sur chaque côté, disposées en sept travées de trois fenêtres superposées⁷. Les lunettes furent presque immédiatement obturées, probablement afin de créer une superficie uniforme pour la peinture de la voûte. La séquence actuelle, rythmée par cinq travées de chaque côté, fut en revanche réalisée peu avant 1700, date à laquelle on mura quelques fenêtres afin d'obtenir plus d'espace pour la présentation des tableaux.

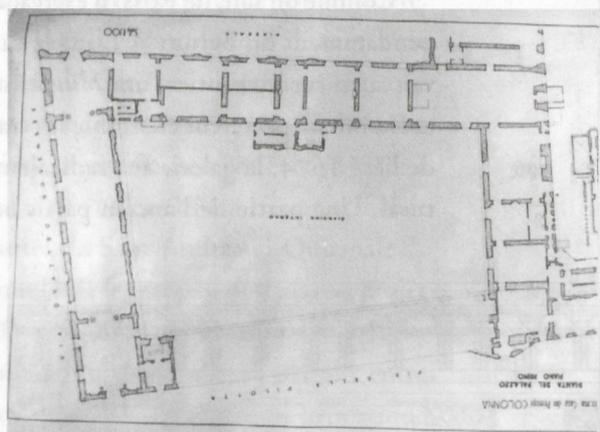


Fig. 2. Plan de l'étage noble d'une partie du palais Colonna avec la galerie dans l'aile sud. G. Fichera, Bibliotheca Hertziana.

Dès le départ, del Grande fut assisté par Giovanni Paolo Schor, un des collaborateurs les plus doués et les plus estimés du Bernin⁸. Schor semble avoir assumé la charge de directeur artistique pour la Casa Colonna au cours des années soixante. Il conçut notamment la structure de la somptueuse fresque de la voûte de la galerie qui célébrait la bataille de Lepante remportée par Marcantonio Colonna. Schor fournit en outre des dessins pour la décoration de la galerie⁹.

7. Ne pouvant publier ici la totalité des dessins auxquels je fais référence, je me permets de renvoyer le lecteur à ma thèse de doctorat (voir note 4).

8. Sur Schor, voir notamment P.M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, Thèse, Columbia University, 1975 ; P. Werkner, « Johannes Paul Schor als römischer Dekorationsingenieur », *Alte und moderne Kunst*, 25 (1980), Heft 169, p. 20-28 ; G. Fusconi, « Disegni decorativi di Johann Paul Schor », *Bollettino d'arte*, LXX, Serie VI-33-34 (1985), p. 159-180.

9. A. Blunt, H. Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, 1960, p. 111, n° 950 ; G. Fusconi, « Disegni decorativi del barocco romano », cat. exp., Rome, 1986, p. 14, fig. 9. Un autre dessin inédit de Schor pour la galerie conservé dans l'Archivio Colonna est publié dans Ch. Strunck, « Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), p. 568-577.

Les ouvrages de stuc que Schor avait amorcés furent interrompus à sa mort, en mars 1674. À partir du mois de juin, ce fut alors Matthia de' Rossi qui dirigea les stucateurs. Il fit réaliser sur la paroi une *mostra* (fig. 3), grâce à laquelle apparaissait grande nature l'articulation prévue. L'élève préféré du Bernin eut l'idée d'une séquence rythmique de pilastres corinthiens de stuc blanc cannelés, entre lesquels se trouvaient des trophées, ainsi que des espaces pour l'agencement de statues – un projet peut-être inspiré par le tout aussi classiciste salon ovale que le Bernin avait réalisé au palais Barberini¹⁰.

Comme on sait, de' Rossi n'exerça, avant 1675, quasiment aucune activité indépendamment du Bernin¹¹. Dans le cas de la Galleria Colonna, le maître se trouvait aussi sur le chantier : une *Misura e stima* informe que Lorenzo Onofrio Colonna et Bernin inspectèrent ensemble les travaux. À la même époque, c'est à dire à partir de l'été 1674, la galerie fut radicalement restructurée du point de vue architectural. Une partie de l'ancien palais adjacent fut intégrée dans la galerie, créant

ainsi à l'est un second salon carré ; ce dernier et le salon ouest préexistant furent reliés à la galerie grâce à de grandes ouvertures soutenues par quatre colonnes monumentales. Une *Misura e stima* de cette période mentionne explicitement des « travaux [...] dans la galerie et le grand salon contigu décidés par le Seigneur Chevalier Bernin » (« lavori [...] dentro la Galeria e camerone acanto ordinati dal Signor Cavaliere Bernino »). Le Bernin, et non Antonio del Grande, eut donc l'idée innovatrice de la première galerie tripartite – une structure sans égale par rapport à toutes les galeries précédentes¹².

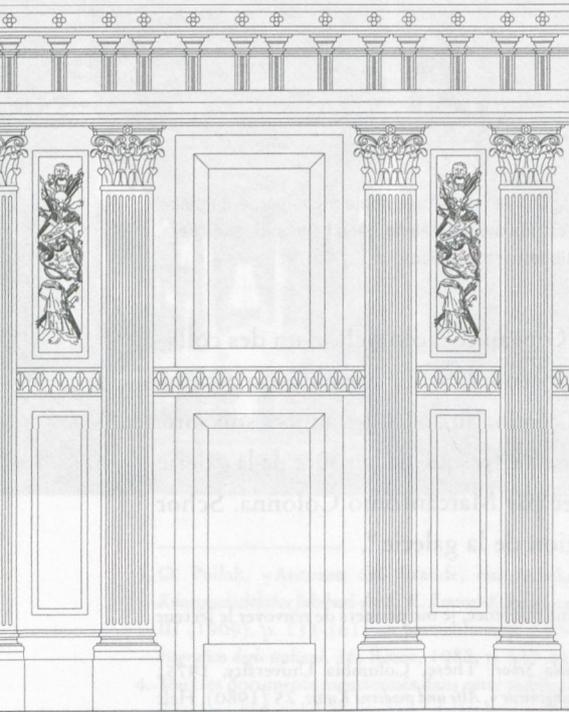


Fig. 3. Dessin de reconstitution de la *mostra* réalisée par Matthia de' Rossi dans la Galleria Colonna. G. Diller, Bibliotheca Hertziana.

10. G. Magnanini, « Palazzo Barberini : La Sala Ovale », *Antologia di Belle Arti*, I (1977), p. 29-36 ; F. Borsi, *Bernini Architetto*, Milan, 1996, p. 298-300.

11. A. Menichella, *Matthia De' Rossi. Discepolo prediletto del Bernini*, Città di Castello, 1985, p. 25, p. 62-71 ; A. Anselmi, « Matthia De Rossi », dans : B. Contardi, G. Curcio éd.s., *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, cat. expo., Rome, 1991, p. 357-359.

12. L'attribution au Bernin fut exposée en détail par Strunck, 1998, *op. cit.* (note 9).

Le dernier salon de la galerie, surélevé par quelques marches, devait faire office de salle du trône. Les documents prouvent que Lorenzo Onofrio Colonna voulait y transporter un lit grandiose dessiné par Schor en 1663¹³. Le lit de parade, équivalent au trône¹⁴, symbole d'une lignée selon la tradition française, aurait dominé la galerie – projet singulier, audacieux, voué à souligner le rang social de Colonna qui prétendait être un souverain et le prince le plus noble de Rome. En faisant de sa galerie une salle du trône digne d'un roi, Lorenzo Onofrio réaffirmait une prééminence hiérarchique alors fort contestée¹⁵.

Le Bernin formula de façon très éloquente ces prétentions de souveraineté. La colonne figurant dans les armoiries de la famille, les colonnes de la galerie furent naturellement chargées d'une valeur héraldique. Les colonnes, ainsi que les marches, constituent des formules dignitaires qui distinguent la salle du trône au centre de laquelle devait apparaître le prince, mystérieusement éclairé grâce à des fenêtres dissimulées. Ce type de scène entre des colonnes était un motif cher au Bernin qui l'utilisa notamment pour l'autel de Sant Andrea al Quirinale¹⁶. Les colonnes, les marches et les fenêtres dissimulées réapparaissent dans son projet pour la présentation de la statue de Philippe IV à Santa Maria Maggiore¹⁷. À Paris, le Bernin développa une mise en scène similaire du souverain, en plaçant entre des colonnes colossales la statue équestre de Louis XIV¹⁸. Vu depuis le portique

13. Sur cet objet on pourra consulter A. González-Palacios, « Bernini as a Furniture Designer », *The Burlington Magazine*, 112 (1970), p. 719-722, en particulier p. 720 ; E. Tamburini, « Le feste dei Colonna. La Contestabilità e Giovanni Paolo Schor », dans : *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, cat. expo., vol. II, atlas éd. par M. Fagiolo, Rome, 1997, p. 134-139.

14. H. Murray Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces », *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity*, 101 (1967), p. 167-199, particulièrement p. 186-188 ; K.O. Johnson, « Il n'y a plus de Pyrénées : The iconography of the first Versailles of Louis XIV », *Gazette des Beaux-arts*, 97 (jan. 1981), p. 29-40, en particulier p. 31 ; B. Saule, « À propos de la chambre de Louis XIV à Versailles. Réflexions sur la fonction d'une chambre royale », dans : *La chambre dans l'histoire de France* (Dossier de l'art, 22), Dijon, 1995, p. 22-33, particulièrement p. 30.

15. Sur les querelles de préséance, voir Strunck, 1998, *op. cit.* (note 9).

16. T.A. Marder, *Gian Lorenzo Bernini*, Milan, 1998, p. 186-209 (qui cite la bibliographie antérieure essentielle).

17. M. et M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rome, 1967, n° 199. Borsi, *op. cit.* (note 10), p. 337, n° 59 ; I. Lavin et al., *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*, cat. expo., Princeton, 1981, p. 248-253 ; S.F. Ostrow, « Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore : Patronage and Politics in Seicento Rome », *The Art bulletin*, 73 (1991), p. 89-118.

18. R. Wittkower, « The Vicissitudes of a Dynastic Monument : Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV », dans : M. Meiss éd., *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, I, New York, 1961, p. 497-531 ; Johnson, *op. cit.* (note 14), p. 34 ; K. Möseneder, « Aedificata Poesis. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 35 (1982), p. 139-175, en particulier p. 159 ; I. Lavin, « Le Bernin et son image du Roi-Soleil », dans : « Il se rendit en Italie ». *Études offertes à André Chastel*, Rome, 1987, p. 441-478, particulièrement p. 449-451 ; *id.*, « Bernini's Image of the Sun King », dans : *id.*, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1993, p. 138-200, en particulier p. 176-185 ; *id.*, *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*, Modène, 1998, p. 44-48.

de Saint-Pierre, le *Constantin* du Bernin apparaît lui aussi encadré de colonnes monumentales, surgissant de façon imposante au-dessus d'un petit escalier¹⁹.

Les travaux de construction n'avançant que lentement, la décoration de la galerie ne fut réalisée qu'après la mort du Bernin, mais, selon toute vraisemblance, d'après ses idées. La démonstration corinthienne de Matthia de' Rossi (ill. 3) n'était qu'une étape intermédiaire car la disposition définitive des pilastres avec l'ordre de la composition fut mise en place dès 1675. Les chutes de trophées dans l'espace entre les pilastres, prévues peut-être déjà par le Bernin²⁰, furent réalisées en 1686 sous la direction de son élève Carlo Fontana. Ce dernier réalisa aussi le revêtement en marbre du dernier salon, accentuant ainsi davantage l'importance de cette salle du trône. En 1689, Gerolamo Fontana succéda à son célèbre oncle. Gerolamo créa dans le salon central une ordonnance rythmée en murant quatre travées de fenêtres, fit revêtir tout l'espace (sol, fenêtres et pilastres) de marbre polychrome et construisit un pont vers le jardin. Les peintures des deux salons carrés, confiées à Luca Giordano en 1682²¹, furent finalement réalisées par Sebastiano Ricci et Giuseppe Chiari à partir de 1692. En 1700, la galerie pouvait enfin être inaugurée. Malgré de nombreuses modifications de détail, la structure générale définie par le Bernin fut conservée dans son essence et caractérise aujourd'hui encore l'aspect de ce magnifique espace²².

398

Un possible séjour romain de Jules Hardouin-Mansart

L'établissement de la paternité du Bernin permet dès lors de mieux comprendre le rôle joué par la Galleria Colonna comme point de référence pour les grandes cours européennes. La rapidité de ce processus d'appropriation semble pourtant surprenante. Rappelons que l'intervention du Bernin date de l'été 1674. Or, dès 1675, Jules Hardouin-Mansart construisait à Clagny, près de Versailles, un palais avec une galerie similaire à la Galleria Colonna (fig. 4).

Le château de Clagny, commencé par Antoine Le Pautre en 1674, fut largement modifié par Jules Hardouin-Mansart dont le nouveau dessin dû être approuvé,

19. Francesco Panini, Giuseppe Vasi, *Veduta intiera del Portico avanti l'ingresso della Basilica di S. Pietro in Vaticano*. Data in luce nella Calcografia della Rev. Camera Apostolica presso la Curia Innocenziana l'Anno 1763. La mise en place du *Constantin* eut lieu en 1670; voir à ce sujet T.A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge, 1997, chap. 7.

20. À comparer avec les trophées similaires du catafalque de Paul V, où le Bernin signait responsable pour les décorations sculptées; voir M. Faggiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rome, 1997, p. 237.

21. La correspondance s'y référant, conservée aux Archives Colonna, sera publiée à part.

22. Voir note 4.

au plus tard, en mars 1675²³. Alfred et Jeanne Marie publièrent les comptes s'y rapportant : en 1675, après l'abandon du projet de Le Pautre, des sommes très importantes mais non détaillées furent dépensées pour des travaux de maçonnerie ; en 1676, les travaux se concentrèrent sur le corps de logis, et en 1677 sur la galerie de l'aile gauche. Les auteurs en déduisent que Clagny fut conçu, jusqu'en 1677, comme un palais rectangulaire dépourvu d'ailes²⁴. Selon un dessin publié par Berger, Le Pautre avait cependant déjà projeté un édifice à trois ailes²⁵.

Tous s'accordent sur le fait que Mansart ajouta la quatrième et cinquième aile qui comprenaient respectivement l'orangerie (à gauche, à angle droit par rapport à l'aile de la galerie) et les cuisines avec les offices (à droite). De modestes paiements concernant ces ailes apparaissent dès 1675 ; la même année furent aussi payés « des amphithéâtres qu'il fait à l'orangerie »²⁶. Dans ce dernier cas, il s'agit bien sûr des deux structures semi-circulaires à gauche du « parterre de l'orangerie » (fig. 4)²⁷. Ces amphithéâtres sont clairement centrés par rapport aux ailes de la galerie et de l'orangerie, ce qui prouve que l'emplacement de toutes les ailes était déjà précisément défini en 1675.

Le dessin de Stockholm (fig. 4), de haute qualité graphique, provient probablement de l'atelier de Le Nôtre ou de celui de Mansart : réalisé de façon évidente au cours des travaux comme une feuille de *pensées*, il contient de nombreuses variantes ainsi que des corrections²⁸. Comme le révèle une comparaison avec des représentations postérieures, la position des amphithéâtres resta inchangée, tandis que

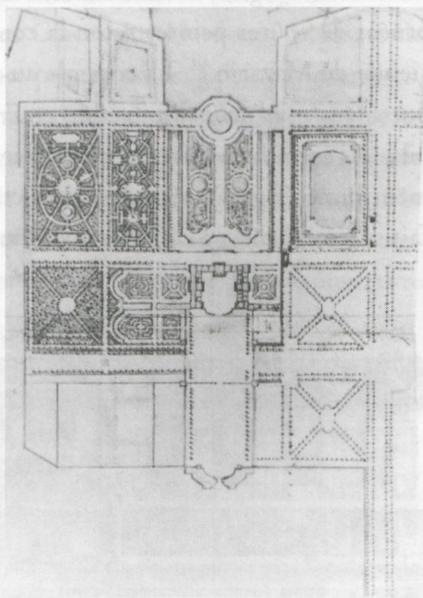


Fig. 4. Plan du château et du jardin de Clagny. Stockholm, Nationalmuseum.

23. R.W. Berger, *Antoine Le Pautre. A French Architect of the Era of Louis XIV*, New York, 1969, p. 77-83 ; K. Krause, *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, Munich, Berlin, 1996, p. 66-74.

24. A. et J. Marie, *Mansart à Versailles*, I, Paris, 1972, p. 2-72, particulièrement p. 20, p. 44 sq., p. 48, p. 52.

25. Berger, 1969, *op. cit.* (note 21), p. 79 sq., fig. 99.

26. Marie, *op. cit.* (note 22), p. 45.

27. Ce nom attribué au fameux jardin d'orangers est reporté dans la gravure de Perelle, reproduite par Krause, *op. cit.* (note 21), p. 67, fig. 55.

28. La provenance du dessin de l'atelier de Le Nôtre ou de Mansart est proposée dans : *Versailles à Stockholm. Dessins du Nationalmuseum. Peintures, Meubles et Arts Décoratifs des Collections Suédoises et Danoises*, cat. expo., Paris, 1985, p. 113 sq.

des modifications furent effectuées dans d'autres parties du jardin²⁹. Le plan de l'édifice rapporté de façon détaillée n'est pas non plus totalement conforme à celui qui fut réalisé³⁰. Il paraît donc évident que le dessin date d'une époque où la construction des ailes n'avait pas encore été commencée. La galerie, nettement visible sur le dessin, est ainsi présente dans un plan qui appartient au premier projet datant vraisemblablement de 1675.

La galerie de Clagny, aujourd'hui détruite, formait un cadre particulièrement italianisant (fig. 5)³¹. En France, on ne connaissait que depuis peu des galeries ornées de voûtes peintes selon la coutume italienne, du type de la galerie parisienne de Mazarin³². La coupole au-dessus de la galerie de Clagny rappelle en outre le *salon à l'italienne* introduit en France par Le Vau et Le Pautre³³. Les doubles pilastres corinthiens pourraient refléter le projet de Matthia de' Rossi précédemment mentionné (fig. 3), mais la conjonction de la galerie avec deux salons latéraux fait surtout penser à la Galleria Colonna. La présence d'un cabinet fermé au fond

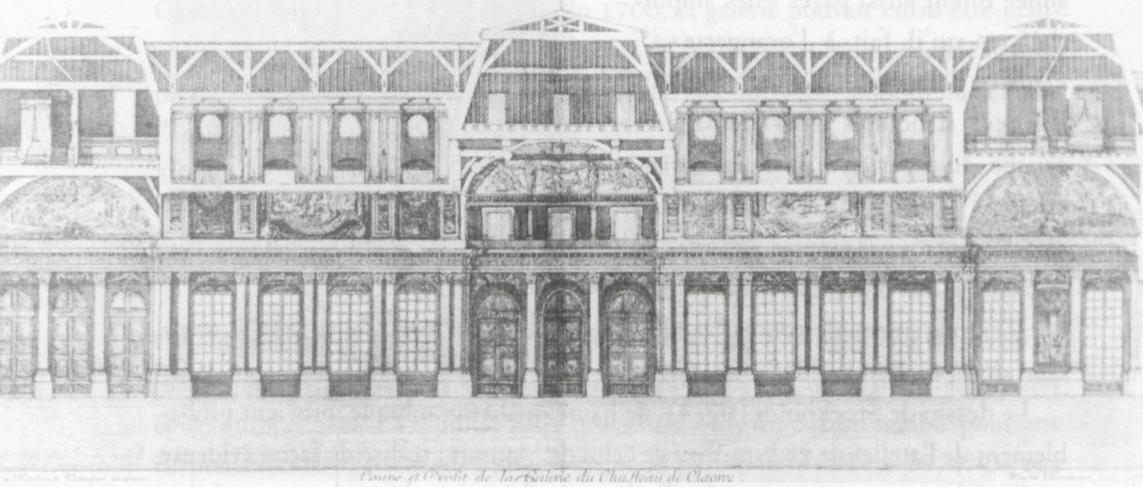


Fig. 5. Section longitudinale de la galerie de Clagny (archive de l'auteur).

29. Comparer les plans publiés par Marie, *op. cit.* (note 22), p. 2, p. 17.

30. Plan reproduit par P. Bourget, G. Cattau, *Jules Hardouin Mansart*, Paris, 1960, p. 90.

31. Étant donné que les dessins publiés par Marie ne correspondent pas totalement à cette gravure de Michel Hardouin, je suppose que la gravure reproduit le projet original, *idéal*, qui fut par la suite modifié au cours de l'exécution ; comparer avec Marie, 1972, *op. cit.* (note 22), I, p. 9-11.

32. G. Sabatier, « Politique, histoire et mythologie : La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle », dans : J. Serroy éd., *La France et l'Italie au temps du Mazarin*, Grenoble, 1986, p. 283-301 ; E. Oy-Marra, « Zu den Fresken des Parnaß und des Parisurteils von Giovanni Francesco Romanelli in der Galerie Mazarin in Paris », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994), p. 170-200.

33. Berger, 1969, *op. cit.* (note 21), p. 26-29 ; D. Feldmann, « Das Hôtel de La Vrillière und die Räume à l'italienne bei Louis Le Vau », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982), p. 395-422, en particulier p. 410-420.

d'une galerie appartenait depuis longtemps à la tradition de l'architecture française³⁴, mais une situation bien différente se présentait ici. En effet, les deux salons adjacents communiquaient avec la galerie grâce à de grandes ouvertures ; un axe central traversait les trois espaces et prolongeait les deux côtés courts par les fenêtres, amplifiant ainsi l'impression d'ouverture. La galerie et les deux salons carrés étaient agrémentés de voûtes peintes, et articulés de façon analogue par des pilastres. Hardouin-Mansart créa ainsi à partir des trois espaces une unité architecturale spacieuse, unifiée en outre par une décoration homogène.

Le même schéma sous-tend la galerie des Glaces que Hardouin-Mansart fit ériger à Versailles à partir de 1678³⁵. Quatre petites salles, à peine construites, durent être détruites pour obtenir la séquence salon-galerie-salon avec une perspective parcourant l'ensemble de l'aile, et les trois voûtes furent peintes suivant un même programme. L'articulation adoptée pour les parois courtes suit de près la Galleria Colonna : on distingue notamment un motif similaire de pilastres composites, de cascades de trophées et de colonnes encadrant une grande ouverture centrale³⁶.

401

Jacques Gabriel, proche collaborateur de Hardouin-Mansart, édifia de 1680 à 1686 le château de Choisy, offrant une troisième variante du nouveau type de galerie. Une fois de plus, une enfilade de trois espaces apparaît sur le plan³⁷. Deux colonnes corinthiennes formaient alors le cadre visible d'une statue de Louis XIV placée dans une niche au fond de la galerie³⁸. L'effet doit avoir été semblable à celui du prince Colonna se présentant entre des colonnes monumentales dans la salle du trône.

On peut déduire de l'étude des galeries de Clagny, de Versailles et de Choisy qu'un dessin de la Galleria Colonna fut conservé dans l'atelier de Hardouin-Mansart et qu'il stimula, chez l'architecte français et ses collaborateurs, une utilisation créative de divers aspects de la conception berninienne originale. Puisque Mansart assura la direction de Clagny en mars 1675 au plus tard, il dut avoir connaissance du projet italien dès 1674, c'est-à-dire juste après le début des travaux du palais Colonna. Comme les documents le prouvent, les matériaux pour la paire de colonnes côté ouest de la galerie Colonna furent appareillés en été 1674.

34. J. Guillaume, « La galerie dans le château français : place et fonction », *Revue de l'art*, 102 (1993), p. 32-42.

35. F. Kimball, « Mansart and Le Brun in the Genesis of the Grande Galerie de Versailles », *The Art bulletin*, 22 (1940), p. 1-6 ; Marie, *op. cit.* (note 22), II, Paris, 1972, chap. VIII ; P. Verlet, *Le Château de Versailles*, Paris, 1985, p. 220-225 ; Berger, 1985, *op. cit.* (note 2), chap. VI ; G. Walton, *Louis XIV's Versailles*, Harmondsworth, 1986, chap. 8 ; J.-M. Pérouse de Montclos, *Versailles*, Paris, 1991, Cologne, 1996, p. 235-242.

36. Bourget, Cattai, *op. cit.* (note 28), pl. XCIII.

37. Plan reproduit par Krause, *op. cit.* (note 21), p. 139, fig. 134.

38. Krause, *op. cit.* (note 21), p. 140.

Les colonnes furent transportées à la galerie début 1675 pour y être placées au cours de la même année. Les deux colonnes côté est ne furent mises en place qu'au début de 1679. Hardouin-Mansart ne pouvait donc pas avoir étudié la construction achevée, il dût plutôt se référer à une étude du Bernin de 1674. Comment cela s'explique-t-il ?

Une source éventuelle d'information pourrait avoir été l'Académie de France à Rome³⁹, laquelle entretient des contacts avec le Bernin. Il faut cependant garder à l'esprit qu'en 1674, Mansart était « un architecte quasi inconnu », et qu'il n'entra au service du Roi qu'en 1675⁴⁰. Ainsi, lorsqu'il prépara les plans grâce auxquels il obtint sa première commande royale, Mansart n'avait sans doute pas accès aux dessins que les élèves français de Rome envoyaient au surintendant des Bâtiments. Un échange direct de dessins entre Mansart et les boursiers romains est fort improbable : les Français à Rome n'avaient aucun intérêt à informer un rival potentiel d'un projet berninien dont ils auraient pu tirer eux-mêmes profit. Pourquoi ne pas envisager, par conséquent, l'hypothèse selon laquelle Mansart eut lui-même connaissance du projet pour la Galleria Colonna, lors d'un voyage en Italie ?

Cette hypothèse paraît quelque peu audacieuse, aucun des biographes de Mansart ne mentionnant un tel voyage⁴¹. Il faut cependant considérer le fait que toutes ces biographies sont posthumes. La première fut publiée quarante ans après la mort de Mansart⁴². Le document le plus fiable, écrit du vivant de l'architecte, n'est pas une biographie mais, comme l'indique le titre, une liste de ses œuvres d'architecture dans laquelle un voyage d'étude pouvait naturellement être omis⁴³. La rédaction de ce texte advint peu de temps après 1690. Une référence positive à une formation italienne de Mansart aurait alors été inopportune : en effet, la querelle sur la supériorité de la France sur l'Italie, ancienne aussi bien que moderne, atteignait alors son paroxysme dans les discussions autour de deux ouvrages de Charles

39. Pour un compte-rendu exhaustif des contacts entre les deux académies romaines et le surintendant des Bâtiments à Paris, voir G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge, Londres, 1993.

40. B. Jestaz, « Documents sur l'œuvre de Jules Hardouin-Mansart à Chantilly », *Bulletin monumental*, 149-1 (1991), p. 7-75, particulièrement p. 7.

41. Tessin soutient même, dans un contexte assez polémique, que Mansart ne se rendit jamais en Italie ; mais Tessin ne le connaissait pas personnellement. Il reconnaît cependant l'*italianité* des dessins de Jules Hardouin-Mansart, qui, selon lui, avait su « faire un heureux mélange du feu des Français, et du flegme des Italiens » ; voir R. Josephson, *L'architecte de Charles XII Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV*, Paris, Bruxelles, 1930, p. 20, p. 24, p. 140.

42. Abbé Lambert, *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, Paris, 1751, vol. III, Livre Dixième, p. 110-122.

43. A. Braham, P. Smith, *François Mansart*, I, Londres, 1973, p. 163-166, publient dans sa totalité le document intitulé « Bref état des Bâtiments que Messire Jules Hardouin Mansart [...] a faits faire [...] », et ils en reconstituent la datation (p. 163, note 27). Une autre liste d'œuvres, plus courte, est donnée par Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et graveure...*, Paris, 1699, rééd. Genève, 1972, p. 23.

Perrault, *Le siècle de Louis-le-Grand* (1687) et *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697)⁴⁴.

Or, c'est dans le contexte de la célèbre Querelle et de la recherche conséquente d'un style national qu'il faut situer les biographies posthumes de Hardouin-Mansart. Celles-ci soulignent son rôle dans l'avènement d'une architecture française⁴⁵. Pour Jacques-François Blondel, qui voulait « réduire en principes la plus grande partie des règles que les Mansart ont mises en pratique dans leurs édifices », Hardouin-Mansart apparaissait comme la personnification même du classicisme français⁴⁶. Dans une telle perspective, un séjour romain ne devait pas apparaître important ni digne d'être mentionné. Il est intéressant de noter que Dézallier d'Argenville passe également sous silence le voyage, par ailleurs bien connu, que le successeur de Mansart, Robert de Cotte, entreprit sur ordre de Louis XIV afin d'étudier les monuments italiens⁴⁷.

L'activité professionnelle de Mansart n'est pas documentée pour l'année 1674⁴⁸. Les données concernant sa vie privée sont, elles aussi, rares pour cette même année : en mai, il se rend à Chantilly⁴⁹ ; le 17 juin 1674, Henri Duplessis de Guénégaud lui demande de venir à son « petit hôtel »⁵⁰ ; le 28 décembre, Mansart signe une

44. J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, 1986, p. 73-80. Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, précédé d'un essai d'A. Picon, « Un moderne paradoxal », Paris, 1993, avec une bibliographie mise à jour. P. Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin, 1993, p. 154-155.

45. Antoine Nicolas Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes, depuis la Renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages*, Paris, 1788, I, XLVIII, L, p. 355-370 ; Quatremère de Quincy, *op. cit.* (note 2), II, p. 255-272.

46. Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture ou Traité De la Décoration, Distribution & Construction des Bâtimens...*, I, Paris, 1771, épître dédicatoire.

47. Dézallier d'Argenville, *op. cit.* (note 43), I, p. 412-419 ; B. Jestaz, *Le Voyage d'Italie de Robert de Cotte. Étude, édition et catalogue des dessins*, Paris, 1966, p. 19 ; R. Neuman, *Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France*, Chicago, Londres, 1994, p. 23-36.

48. Concernant la datation des œuvres de jeunesse de Mansart, Cattauï admit que : « Toutes ces dates demeurent d'ailleurs approximatives et sujettes à révision, en raison de l'imprécision des sources et des mémoires de l'époque », Bourget, Cattauï, *op. cit.* (note 28), p. 11. MacDonald reprend les propositions de Bourget et Cattauï pour la datation de ces œuvres ; ainsi il situe l'activité de Mansart au Château du Val et à Clagny en 1674, W.L. MacDonald, « Jules Hardouin Mansart », dans : *Macmillan Encyclopedia of Architects*, II, Londres, 1982, p. 308-315. Cette activité ne commença cependant qu'en 1675, comme Jestaz l'a établi en 1962 et comme Berger l'a développé plus amplement sept ans plus tard, B. Jestaz, « Jules Hardouin-Mansart : L'œuvre personnelle, les méthodes de travail et les collaborateurs », dans : *École Nationale des Chartes : Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1962 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe*, Paris, 1962, p. 67-72, en particulier p. 68 ; Berger, 1969, *op. cit.* (note 21), p. 79, p. 80, n. 14. Jestaz n'indique aucune activité professionnelle de Mansart en 1674, voir « Jules Hardouin Mansart », dans : *The Dictionary of Art*, 20, Londres 1996, p. 293-298.

49. Jestaz, 1991, *op. cit.* (note 38), p. 7. Jestaz indique que le « beau bâtiment » sur lequel Mansart fut consulté doit être identifié avec une terrasse qui ne fut construite qu'en 1682. Ainsi la visite à Chantilly en 1674 dut être relativement brève, voir Jestaz, 1991, p. 10-12.

50. Je suis infiniment reconnaissante à M. B. Jestaz qui me fit part de cette information et de la suivante, toutes deux inédites. Je cite sa lettre : « le 17 juin 1674, Henri Duplessis de Guénégaud lui écrivait pour lui demander de se rendre le dimanche suivant à son petit hôtel ; le 28 décembre, il signait avec son ancien associé Jean

reconnaissance de dette, puis, à partir du mois de janvier 1675, il travaille à Paris⁵¹. Le manuscrit des années 1690, précédemment mentionné, énumère, après l'hôtel de ville d'Arles (1673), de nombreuses œuvres, mais, contre toute attente, aucune ne date de l'année 1674 : elles sont toutes soit antérieures, soit postérieures à cette date⁵². Peut-être la chronologie fut-elle remaniée pour pallier à un *vide* au sein du *curriculum* ?

On sait que Hardouin-Mansart voyagea beaucoup au début de sa carrière et qu'il était curieux de voir les antiquités romaines⁵³. Boyer a publié des documents indiquant que Mansart fut absent de Paris de façon prolongée pendant l'été 1674⁵⁴. Un séjour en Italie de Hardouin-Mansart à cette période expliquerait parfaitement pourquoi, alors que ses œuvres de jeunesse étaient relativement traditionnelles, une inspiration italienne et baroque prononcé apparaît à partir de 1675, non seu-

Bricard une reconnaissance de dette à l'égard de la succession d'Antoine Hérault. Je n'ai pas trouvé de document le concernant entre ces deux dates, mais cela ne veut pas dire qu'il n'en existe pas, car les ressources du Minutier central des notaires sont infinies. »

51. Jestaz, 1991, *op. cit.* (note 38), p. 12 sq.

52. Dans le cadre du voyage en Provence de 1673, le manuscrit mentionne entre autre un séjour à Béziers qui est confirmé par de documents publiés par J. Boyer, « Jules Hardouin-Mansart et l'Hôtel de Ville d'Arles », *Gazette des Beaux-Arts*, 74 (1969), p. 1-32, notamment p. 10. Toujours selon ce texte, Mansart fit ensuite des dessins pour Sceaux lors de son voyage de retour, information qui concorde avec l'analyse de Krause selon laquelle les projets de Sceaux datent, au plus tard, de 1673, Krause, *op. cit.* (note 21), p. 149, p. 358, n. 33. Le manuscrit fournit ensuite une liste des œuvres antérieures – « une maison pour M.r Le Mareschal de Belfond », « l'hôtel de Crequy à Versailles », deux constructions exécutées en 1670-1671, voir Jestaz, 1962, *op. cit.* (note 46), p. 68 ; Marie, 1972, *op. cit.* (note 22), I, p. 90-98 ; Jestaz, 1996, *op. cit.* (note 46), p. 293 – puis passe directement aux années 1675 et 1676 : « l'hôtel de M.r le Duc de Chaulnes », et le « château de Presle », voir Jestaz, 1962, p. 69 ; Jestaz, 1996, p. 295.

53. Braham, Smith, *op. cit.* (note 41), p. 165. Boyer cite un contemporain de Mansart qui témoigna du grand intérêt que l'architecte portait à l'antiquité : « il me dit que Mansart, fameux architecte, était descendu avec lui jusqu'à Avignon, qu'il était allé voir le pont du Gard et les arènes de Nîmes [...] », *op. cit.* (note 50), p. 8.

54. Durant son voyage en Provence (1673), Hardouin-Mansart fournit le dessin de la voûte du vestibule de l'hôtel de ville d'Arles. Pendant l'été 1674, les consuls d'Arles écrivirent au coadjuteur de Grignan à Paris qui, dans cette circonstance, fut en quelque sorte le protecteur de Mansart, et réclamèrent, comme cela avait été établi, un modèle de la voûte car on doutait de sa stabilité. Le coadjuteur conseilla à la fin du mois d'août de suivre le dessin qui se trouvait déjà à Arles : « J'ai vu le dessein que le Sr. Peytré vous avait dressé à Arles et celui qu'on avait commencé déjà ici et il me semble qu'il y a beaucoup de conformité et que vous pourriez avec sûreté faire exécuter le premier », voir Boyer, *op. cit.* (note 50), p. 14, p. 29. En réalité, le coadjuteur se trompe sur ce point : il y avait en effet une différence notable entre le premier modèle, réalisé par Peytré selon les directives de Mansart, et le second modèle de Mansart qui n'arriva à Arles qu'en novembre 1674. Selon l'avis des maîtres-maçons d'Arles, la mise en œuvre de ce dernier modèle aurait imposé de « surbaïsser l'arc qui doit porter la muraille de refende et ce faisant démolir les tas de charge qui sont faits et qui sont sous les voûtes ce qui nuiraient extrêmement à l'ouvrage », Boyer, *ibid.*, p. 30. Le fait que le coadjuteur, pour une décision si importante, ait donné un conseil de toute évidence inexpérimenté et erroné, implique que la première personne à consulter, l'architecte Mansart, ne se trouvait pas à Paris à cette période et n'était pas, non plus, facile à joindre. Il est intéressant de noter d'autre part que la voûte « a été construite par un compagnon passant, venant d'Italie » : aurait-il été informé en Italie par Mansart que ces travaux étaient en cours ? Voir H. Lemonnier, *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture*, 1671-1793, II, Paris, 1912, p. 59 sq.

lement dans ses projets concernant Clagny et Versailles, mais également dans ses autres réalisations⁵⁵. On peut citer pour exemple les pavillons du bosquet de la Renommée (conçus en 1675)⁵⁶ dont les façades ressemblent beaucoup à la paroi principale de la Galleria Colonna (fig. 1), le projet de la colonnade berninienne devant le dôme des Invalides (1676)⁵⁷, ou la construction du Château de Marly (conçu en 1676)⁵⁸.

Le rejet du dessin berninien pour le Louvre manifeste une tendance vers un classicisme à la française de la surintendance, mais il ne faut pas oublier que, malgré cela, l'Italie constituait encore, dans les années 1670, un modèle dominant pour la culture française. Le goût du roi avait été formé par Anne d'Autriche et Mazarin qui avaient favorisé l'art italien⁵⁹. L'objectif de l'Académie de France à Rome consistait essentiellement à procurer ou à copier les plus belles œuvres de l'art italien⁶⁰, tant antiques⁶¹ que modernes. La galerie des Ambassadeurs aux Tuileries, achevée en 1671, copiait par exemple assez fidèlement la galerie Farnèse⁶². L'appartement royal à Versailles, décoré par Le Brun de 1671 à 1681, s'inspira ouvertement, à la fois pour la thématique et pour le style, de la décoration cortonesque du palais Pitti⁶³. En 1671, Colbert envoya son fils en Italie pour « apprendre l'architec-

55. La composante italienne de l'œuvre de Mansart fut constatée par J. Garms, « Jules Hardouin-Mansart », dans : *Encyclopaedia Universalis*, 9, Paris, 1985, p. 115-118, particulièrement p. 117, et par J.-M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, 1989, p. 305-323.
56. Le projet doit dater de 1675, puisque dès le début de l'année 1676, des paiements sont prévus pour les pavillons. Voir Lemonnier, *op. cit.* (note 52), I, Paris, 1911, p. 136 sq.; Bourget, Cattai, *op. cit.* (note 28), p. 15, p. 111; A. et J. Marie, *Versailles au temps de Louis XIV*, troisième partie : « Mansart et Robert de Cotte », Paris, 1976, p. 391-399.
57. Bourget, Cattai, *op. cit.* (note 28), pl. CXLII. A. Braham, « L'Église du dôme », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960), p. 216-224; B. Jestaz, « Jules Hardouin-Mansart et l'église des Invalides », *Gazette des Beaux-Arts*, 66 (1965), p. 59-74, en particulier p. 64-66; P. Reuterswärd, *The two churches of the Hôtel des Invalides. A history of their design*, Stockholm, 1965, p. 26 (fig. 4), p. 62, p. 74 (fig. 27), p. 75; M. Holst, « Zur Ideen- und Baugeschichte des Dôme des Invalides in Paris », *Architectura*, 13 (1983), p. 41-56.
58. Möseneder indique le jardin de Boboli à Florence comme modèle pour l'ensemble, tandis que Hartmann définit de façon détaillée les racines romaines du complexe, voir K. Möseneder, « Über Vorbilder der Schloßanlage von Marly », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 43 (1992), p. 133-150; C. Hartmann, *Das Schloß Marly. Eine mythologische Kartause. Form und Funktion der retraite Ludwigs XIV*, Worms, 1995, p. 161-174, p. 235-240. Berger prouve qu'un projet pour « Douze maisons du Soleil » existait déjà en 1676. Il n'attribue le projet qu'à Le Brun, mais la lettre sur laquelle il se base ne mentionne pas le nom de l'artiste. Étant donné que Mansart figure comme architecte de Marly dans le contrat de 1680, il est probable que la première idée vint aussi de lui et que Le Brun ne fit que l'embellir; voir R.W. Berger, « On the Origins of Marly », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993), p. 534-544, en particulier p. 535; Hartmann, p. 6.
59. M. Laurain-Portemer, « Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi », *Gazette des Beaux-Arts*, 81 (1973), p. 151-168.
60. Smith, *op. cit.* (note 37), p. 9, p. 100, p. 103.
61. F. Souchal, « La Nouvelle Rome. Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV », *Gazette des Beaux-Arts*, 88 (1976), p. 161-166.
62. N. Sainte Fare Garnot, « La Galerie des Ambassadeurs au Palais du Tuileries (1666-1671) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1978, p. 119-126.
63. A. Marie, *Naissance de Versailles. Le Château - les Jardins*, II, Paris, 1968, p. 279-291; Berger, 1985, *op. cit.* (note 2), p. 41-50.

ture et prendre le goût de la sculpture et peinture pour se rendre un jour, s'il est possible, capable de faire ma charge de surintendant des Bâtiments »⁶⁴. Colbert l'obligea à « se faire expliquer les raisons pour lesquelles ce qui est beau et excellent est trouvé et estimé tel », et demanda au Bernin d'instruire le jeune homme⁶⁵. Enfin, Le Nôtre se rendit à Rome en 1679 pour « rechercher avec soin s'il trouvera quelque chose d'assez beau pour mériter d'être imité dans les maisons royales ou pour lui fournir de nouvelles pensées »⁶⁶.

Nous ne rappelons ces faits, bien connus, que pour souligner que les architectes ayant une connaissance de l'art italien étaient alors recherchés, notamment parce que la première génération des élèves de l'Académie de France à Rome n'avait pas encore achevé ses études⁶⁷. C'est en 1675 que Blondel écrivait, dans la préface de son *Cours d'Architecture*, que le roi avait envoyé à Rome les architectes les mieux doués « afin que rien ne manque [...] à leur parfaite institution, & à les rendre capables de servir dans la conduite de ses Bâtiments »⁶⁸. Les expériences italiennes de Hardouin-Mansart, en 1674, pourraient donc expliquer pourquoi, après de nombreuses années d'activité peu prestigieuse⁶⁹, il émergea en 1675, presque par surprise, comme un architecte en vue, chargé des commandes royales importantes, et fut accueilli, âgé de vingt-neuf ans seulement, au sein de la très exclusive Académie d'Architecture française⁷⁰. Il semble donc que le Bernin et son projet pour la Galleria Colonna constituèrent un tournant décisif dans la carrière de Mansart.

64. Instruction de Colbert au Marquis de Seignelay pour son voyage d'Italie (31 janvier 1671), dans : P. Clément, *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay [...] précédée d'une étude historique*, Paris, 1867, p. 102.

65. Clément, *ibid.*, p. 19-20, p. 103.

66. Lettre de Colbert, citée par Jestaz, 1966, *op. cit.* (note 45), p. 19.

67. Concernant la qualité médiocre des architectes formés à l'Académie Française à cette époque, voir Smith, *op. cit.* (note 37), p. 33-52, p. 101-103.

68. Cité par W. Schöller, *Die Académie Royale d'Architecture 1671-1793. Anatomie einer Institution*, Cologne, Weimar, Vienne, 1993, p. 73.

69. Jestaz a modifié, sur la base de documents qu'il a découverts, la datation de nombreuses œuvres qui avaient été attribuées aux premières années de la carrière de Hardouin-Mansart, au point que l'œuvre de jeunesse antérieur à 1675 semble nettement plus restreint. Il est cependant difficile de se faire une idée de cette période, à la fois parce que quelques unes des premières œuvres ont été détruites, et parce que la monographie fondamentale de Jestaz n'a été publiée que sous la forme d'un résumé. Voir Jestaz, 1962 et 1996, *op. cit.* (note 46). Comparer avec le passage cité à la note 38.

70. Schöller, *op. cit.* (note 66), p. 66-70, p. 83 sq. 1675, année de la prise en charge de la construction de Clagny, est généralement considérée comme le début de la carrière de Mansart, voir Le Comte, *op. cit.* (note 41), p. 23 ; Dézallier d'Argenville, *op. cit.* (note 43), I, p. 356 ; Quatremère de Quincy, *op. cit.* (note 2), p. 257 ; Jestaz, 1991, *op. cit.* (note 38), p. 7. Quelques historiens de l'art font remonter le début de la carrière de Mansart à l'année 1674, se basant cependant sur une date erronée de Clagny et du château du Val. Les deux chantiers ne furent dirigés par Mansart qu'à partir de 1675, voir *supra* (note 46).

Fischer von Erlach et la Galleria Colonna

Au moment où, selon notre hypothèse, Mansart aurait séjourné à Rome, Johann Bernhard Fischer demeurait dans la Ville Éternelle depuis environ quatre ans. Arrivé vers 1670, il était devenu le collaborateur de son compatriote Filippo Schor⁷¹ qui l'introduisit peut-être à l'*académie du soir* dans la maison du Bernin⁷². Plusieurs historiens de l'art ont mis en évidence les nombreuses citations berniniennes dans l'œuvre de Fischer von Erlach⁷³. La nouvelle attribution de la Galleria Colonna au Bernin est en ce sens importante car elle constitue l'unique cas attestant pour les années 1670 une collaboration des *botteghe* de Schor et du Bernin⁷⁴. Cette collaboration, à cette période, pour le seul chantier du palais Colonna, a pu permettre que s'établisse un contact direct entre Fischer et Bernin, ainsi qu'avec Carlo Fontana qui remplaça ensuite son maître sur le chantier.

En outre, on peut ainsi comprendre que Fischer s'inspira également d'un prototype berninien pour un de ses chefs-d'œuvre : la Hofbibliothek de Vienne (fig. 6). Comme nous l'avons déjà souligné, le rapport structural entre la Galleria Colonna et la Hofbibliothek a été démontré par Ilg il y a plus d'un siècle⁷⁵. Cependant, hormis les doubles colonnes dégagées, les plans des deux édifices n'ont que peu d'éléments en commun ; ce fut surtout la signification analogue des colonnes qui incita Sedlmayr à les comparer⁷⁶. Celui-ci observa qu'à Rome, les colonnes font allusion aux armes de la famille, tandis qu'elles sont, à Vienne, une version monu-

407

71. Sladek, 1995, *op. cit.* (note 1).

72. Cette *académie* informelle est mentionnée par Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca comunale Augusta di Perugia*, Trévise, 1981, p. 235. Je remercie M. Hager de cette précieuse information.

73. Ilg, *op. cit.* (note 1), p. 56 ; H. Sedlmayr, « Fischer von Erlach und Bernini », *Das Münster*, 5 (1952), p. 265-273 ; H. Aurenhammer, *J. B. Fischer von Erlach*, Londres, 1973, p. 18-22, p. 166 ; H. Lorenz, « Das Lustgartengebäude Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 32 (1979), p. 59-76, particulièrement p. 63, p. 74-76 ; M. Cr. Buscioni, « Matrici berniniane nell'opera di Johann Bernhard Fischer von Erlach », dans : G. Spagnesi, M. Fagiolo éd., *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, II, Florence, 1984, p. 661-672 ; E. Hubala, « Ein Albumblatt Johann Bernhard Fischers von Erlach », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42 (1989), p. 243-251, en particulier p. 248-251 ; H. Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zurich, Munich, Londres, 1992, p. 9-14 ; I. Lavin, « Fischer von Erlach, Tiepolo und die Einheit der bildenden Künste », dans : G. Pochat, B. Wagner, éd., « Barock Regional - International », *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25 (1993), p. 251-274, particulièrement p. 251-267 ; P. Prange, « Das Palais Trautson – eine ungemene Architecture », *Pantheon*, 52 (1994), p. 101-119, en particulier p. 103.

74. Sladek fournit une liste des œuvres sur lesquelles le Bernin et Schor ont collaboré pour la période allant de 1655 à 1667, *op. cit.* (note 1), p. 149.

75. Ilg, *op. cit.* (note 1), p. 52-54.

76. Sedlmayr, 1956, *op. cit.* (note 1), p. 18, p. 141. Sur la signification des colonnes voir aussi A. Kreul, « *Regimen rerum* und Besucherregie. Der Prunksaal der Hofbibliothek in Wien », dans : F. Polleroß éd., *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Vienne, Cologne, Weimar, 1995, p. 210-228.

mentale de l'emblème du commanditaire Charles VI, composé de deux colonnes et de la devise *Fortitudine e Costantia*⁷⁷.

Le parallèle est encore plus justifié que ne se l'imaginait Sedlmayr, car un emblème est aussi à la base du concept architectural de la Galleria Colonna (fig. 7). La sirène, symbole traditionnel de la famille, représente ici la droiture dans le maniement des situations difficiles et, par conséquent, la continuité de la lignée qui *contemnit tuta procellas*, c'est à dire qui défie les tempêtes avec sérénité. Placée derrière les colonnes d'Hercule, la sirène exprime de plus l'ambition de *passer outre* selon le sens de la fameuse devise de Charles V⁷⁸.

Lorenzo Onofrio Colonna adopta bien évidemment cet emblème, le faisant même traduire sous une forme tridimensionnelle pour une fontaine de son palais⁷⁹ ; il choisit, de plus, une devise personnelle qui n'est autre qu'une variation de l'ancien emblème : *non flectitur ventis, nec frangitur undis*⁸⁰. Ainsi, lorsque Lorenzo Onofrio

408



Fig. 6. Vue de la salle centrale de la Hofbibliothek de Vienne.

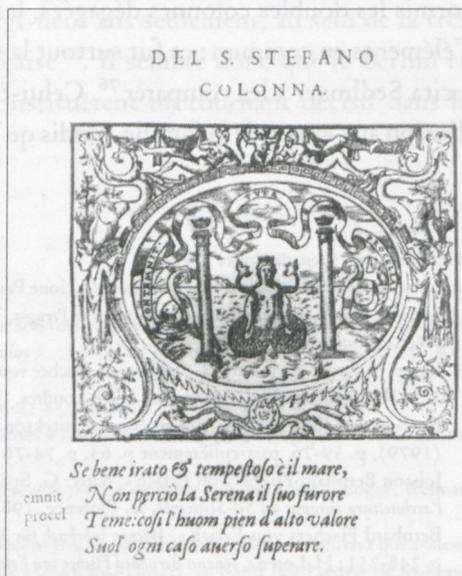


Fig. 7. Devise de Stefano Colonna (archive de l'auteur).

77. Sur la transposition des devises en architecture, voir Möseneder, *op. cit.* (note 18).

78. Strunck, 1998, *op. cit.* (note 9), p. 574, n. 29.

79. Le compte relatif du maçon Giovanni Battista Fonte, daté du 6 juin 1659, est conservé dans l'Archivio Colonna, I. A. 36.

80. Dominicus de Santis, *Columnensium Procerum Imagines, et Memorias Nonnullas*, Rome, 1675, entrée « Laurentius Onuphrius Columna ».

se présentait dans sa galerie entre les colonnes monumentales, il devenait lui-même le corps de son emblème. Le Bernin avait créé une sorte de scénographie dans laquelle le prince pouvait exalter son rang élevé et ses aspirations à *passer outre*, c'est-à-dire à surpasser toute la noblesse romaine⁸¹. En faisant allusion à sa devise, Lorenzo Onofrio Colonna démontra ici son rôle privilégié à la tête d'une famille très ancienne qui ne craignait pas les tempêtes politiques, se considérant comme une puissance au-delà des perturbations des temps, inébranlable comme les colonnes mêmes : *non flectitur ventis, nec frangitur undis*.

Christina Strunck

Cette recherche n'aurait pu avoir eu lieu sans la collaboration des archivistes de l'Archivio Colonna et le soutien permanent de la Bibliotheca Hertziana. Je tiens à remercier plus particulièrement Monsieur Bertrand Jestaz qui me communiqua deux documents inédits sur Jules Hardouin-Mansart. Pour leurs précieux conseils, je remercie en outre Mesdames Kieven et Krause, Messieurs Frommel, Hager, Preimesberger et Winner, et mes amies Marion Boudon, Anne Lise Desmas et Annick Lemoine. Je suis reconnaissante à Christel Dupuy pour la traduction du texte. Gilbert Diller mérite enfin un remerciement particulier pour avoir, avec beaucoup de patience, traduit mes idées sous forme de dessins.

409

81. Lorenzo Onofrio tenta de devenir ambassadeur de l'Empereur, en 1678-1681 il fut vice-roi d'Aragon et, en 1688-1689, suppléant du vice-roi de Naples, voir G. Benzoni, « Lorenzo Onofrio Colonna », dans : *Dizionario biografico degli italiani*, 27, Rome, 1982, p. 353-361.