

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	76 (2019)
Heft:	4
Artikel:	Nouvelle lumière sur l'album de dessins Vogel-Escher de la Zentralbibliothek de Zurich : copies et circulation de dessins d'architecture et d'ornements dans l'entourage de Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi et Nicolas François-Daniel...
Autor:	Maronne, Bénédicte / Frank, Christoph / Krämer, Maria
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-865640

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

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

Nouvelle lumière sur l'album de dessins Vogel-Escher de la Zentralbibliothek de Zurich.

Copies et circulation de dessins d'architecture et d'ornements dans l'entourage de Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi et Nicolas François-Daniel Lhuillier¹

par BÉNÉDICTE MARONNIE en collaboration avec CHRISTOPH FRANK et MARIA KRÄMER

« *Die Baukunst der Alten bezwingt unsere Herzen durch Ihre Schönheit, wie Ihre Schriftsteller – sie Kündet sich mit Majestät und Einfalt an, die mit der höchsten Schönheit verbunden ist [...].* »² C'est par ces mots que l'architecte David Vogel (1744–1808) de Zurich exprime en 1765, alors qu'il est à Rome, son admiration pour l'art de bâtir des anciens dans une lettre à son fidèle ami et compatriote Johann Heinrich Füssli (1741–1825). Issu d'une famille de maçons et architectes, Vogel est d'abord formé auprès de son père Heinrich.³ Il semble aussi avoir été très tôt en contact avec d'importantes personnalités du milieu culturel et artistique zurichois, dont les peintres Johann Caspar (1706–1782) et Johann Heinrich Füssli (1741–1825), père et fils, l'historien Leonhard Usteri (1741–1789) et le poète Salomon Gessner (1730–1788), tous membres du cercle d'amis, intellectuels et artistes suisses, proches du théoricien et historien de l'art antique Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).⁴ En 1763, le jeune Vogel se rend à Rome avec en poche une lettre de recommandation à l'attention de Winckelmann, dans le but d'y poursuivre sa formation au contact de l'architecture antique, comme beaucoup d'artistes et architectes de son âge à la même époque. Ce séjour est remarquablement documenté par de nombreuses lettres, notamment celles envoyées au jeune Füssli, mais aussi par un album de dessins passé ensuite en possession de Hans Caspar Escher im Felsenhof (1775–1859), également de Zurich et architecte de formation. C'est par le biais de sa donation que ces dessins entrèrent l'année de sa mort en 1859 à la Stadtbibliothek, actuelle Zentralbibliothek, où il se trouve encore aujourd'hui.⁵

Hans Caspar Escher,⁶ trente ans plus jeune que Vogel, est issu d'une famille de marchands et est envoyé en juin 1793 à Livourne pour y effectuer son apprentissage dans le commerce. Il interrompt bientôt cette expérience dans l'idée d'entreprendre une formation d'architecte et se rend à Rome où il arrive en octobre 1794, en passant par Florence. Il fait rapidement la rencontre d'artistes réunis au Café Greco, de personnalités telles qu'Antonio Canova ou Angelica Kauffmann, et se lie d'amitié avec le graveur Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1821). Il fréquente les cours de l'architecte originaire de Karlsruhe et établi depuis 1792 dans la ville, Friedrich Weinbrenner (1766–

1826), dont il devient aussi le fidèle ami.⁷ Contraint au départ par les circonstances politiques, Escher écrit en mai 1797 sa dernière lettre de Rome : il quitte la ville le mois suivant avec Weinbrenner pour rejoindre l'Allemagne en passant par Zurich.⁸ Suite au séjour italien, Escher entretient des liens durables avec Weinbrenner et travaille à Karlsruhe à ses côtés durant l'année 1798. De leurs séjours romains respectifs, Vogel (1763–1765) et Escher (1793–1797) rapportèrent ainsi des dessins qui furent regroupés dans l'album de Zurich, dans des circonstances que nous tenterons ici d'expliquer.

C'est dans cadre du projet « *Giovanni Battista Piranesi and his Workshop : two newly identified Albums at Karlsruhe* », actuellement en cours, que l'album Vogel-Escher a attiré notre attention. Ce projet, au sein duquel collaborent les membres de trois institutions allemandes et suisses, fut initié suite à l'identification par le jeune historien de l'art Georg Kabierske à la Kunsthalle Karlsruhe, de deux albums regroupant environ 300 feuillets dessinés.⁹ Ces dessins, jusqu'alors rangés et publiés sous le nom de Friedrich Weinbrenner,¹⁰ furent réattribués à l'entourage de l'architecte, graveur et antiquaire Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) ; seuls quelques-uns sont considérés comme étant de la main du maître, la majeure partie constitue un matériel d'atelier impliquant des collaborateurs ou contemporains de l'artiste.¹¹ Les dessins furent vraisemblablement rapportés par Weinbrenner de Rome, en même temps que ses propres dessins de vues et d'ornements d'architectures antiques.¹² Le seul article relatif aux dessins de Zurich, publié par Hans Martin Gubler en 1974, a indiqué la piste d'un éventuel contenu en rapport avec ceux de Karlsruhe.¹³ La première consultation de l'album de Zurich en juillet 2018, dans le cadre de ce projet de recherche, a d'abord permis de confirmer leurs liens stylistiques, puis de mettre en évidence une provenance et un contexte de production commun.

Donner une nouvelle compréhension de cet ensemble de dessins à la lumière du contexte constitue l'enjeu de cet article. Différentes couches temporelles se superposent au sein de l'album : les années 1760, avec Vogel et son cercle de connaissances durant sa formation à Rome d'une part, la seconde moitié des années 1790, avec Escher et sa forma-

tion auprès de Weinbrenner d'autre part. Les premiers éléments d'analyse que nous choisissons ici de présenter sont le résultat d'un croisement de différents champs d'études, celui des techniques graphiques et de l'histoire matérielle de l'album, des correspondances de diverses personnalités, du contexte et des liens avec d'autres corpus de dessins aujourd'hui dispersés dans les musées, bibliothèques et archives d'Europe. En tenant compte de ces multiples perspectives d'analyse, cette étude suivra la répartition en trois parties des dessins au sein de l'album. Les questions relatives à la pratique de la copie dessinée, à l'attribution et à la nature des dessins d'architecture et d'ornements rapportés par Vogel de Rome seront abordées de manière transversale, afin de mettre au jour des aspects encore peu connus du séjour romain de l'architecte et des liens qui l'unissaient à d'autres artistes et personnalités du contexte. L'étude portera ensuite sur la dernière partie de l'album constituée de dessins en étroit rapport avec la formation d'Escher auprès de Weinbrenner, non seulement ses propres dessins, mais aussi des feuillets issus du même contexte que les dessins des albums piranésiens de Karlsruhe.

Un répertoire d'architectures antiques et modernes, témoignage visuel de l'activité d'un architecte en formation à Rome dans les années 1760

L'album s'ouvre sur une série de dessins d'architecture (plan, coupes et élévations) de grand format et de dimensions proches (env. 73 × 51 cm).¹⁴ La dimension des dessins est ramenée à celle de l'album (env. 76,5 × 58,5 cm) par l'ajout de quatre bandes de papier vergé produit à Bâle (filigrane BASEL et fleur de lys dans un écu) collées par le revers le long des bords du dessin, formant ainsi un montage lui-même collé par un long côté sur un onglet de l'album. Certains feuillets en demi-format horizontal sont réunis deux à deux sur un même onglet. Seuls deux dessins sont collés directement sur l'onglet, sans montage (fol. 28–29). Les six derniers dessins d'architecture (fol. 53–58) de format horizontal et de grandes dimensions (env. 60 × 93 cm) sont pliés.¹⁵ Les dessins ont été exécutés le plus souvent à l'encre noire et en partie au lavis noir et rose, sur un dessin préparatoire et lignes de construction à la pierre noire.¹⁶

Ce recueil de planches dessinées présente une sélection de monuments canoniques de l'Antiquité et de la Renaissance, situés principalement à Rome et ses environs. De grand format, de type scolaire et de facture soignée, les dessins sont souvent annotés du nom du monument en français au bas de la feuille, juste au-dessous de la fine double bande tracée à l'encre noire formant un cadre. Le nom de l'architecte du monument représenté n'est pas systématiquement donné dans la légende – seuls sont cités les noms de Bramante, Pirro Ligorio et Pierre de Cortone. L'échelle de mesure est le plus souvent indiquée, tout comme les mesures annotées à l'intérieur du dessin, en

unités françaises (pieds, toises et pouces).¹⁷ Les dessins sont ordonnés chronologiquement et par typologie d'édifices. Les premières planches présentent ainsi un choix de monuments antiques, des temples surtout à plans centrés – pour citer quelques exemples, le temple de la Sibylle à Tivoli et le mausolée de Constance (appelé ici « temple de Bacchus »). Suivent des reconstitutions (approximatives ou erronées cependant) de plans de grandes églises paléochrétiennes romaines, tels ceux de San Paolo fuori le mura ou de Santa Maria Maggiore. Puis, aux relevés de palais romains succèdent des édifices de jardins et maisons de plaisance, deux plans de théâtres et, enfin, des dessins technico-démonstratifs de systèmes de charpentes, types de constructions qui suscitent l'intérêt de bien des architectes étrangers à Rome. Pour les onze derniers feuillets, cet ordonnancement n'est plus respecté.¹⁸ D'autres monuments hors de Rome sont représentés, en particulier antiques – de Tivoli, Palestrina ou de la baie de Naples (Pozzuoles, Bacoli, Baja, Pompéi) –, mais aussi des édifices modernes de Bologne, Naples et Gênes.

Même en tenant compte de la probabilité que seule une partie des dessins ne nous soit parvenue, force est de constater qu'à côté de l'architecture antique, celle du Cinquecento, en particulier des premières décennies du siècle, occupe une place de choix, et ce en complet accord avec les positions esthétiques développées par Winckelmann pendant son long séjour romain (1755–1768). Ainsi figurent les édifices des plus fameux architectes de la Renaissance, Peruzzi (palazzo Massimo alle Colonne), Bramante (tempietto di San Pietro in Montorio), Raphaël et sa suite (palazzo Madama), Michel-Ange (chiesa Santa Maria degli Angeli et en collaboration avec Antonio di Sangallo le jeune, le palazzo Farnese) jusqu'à Pirro Ligorio (casino et jardin du Belvédère au Vatican). Pas moins de dix planches sont ainsi consacrées au palazzo Farnese – plan, coupe, élévations et détails de cadres de fenêtres et de portes (fol. 20–29) –, le prototype par excellence des palais Renaissance.¹⁹ Il est intéressant de noter également que les planches du recueil présentent au moins deux édifices romains de la Renaissance de propriété papale, restaurés au cours du XVIII^e siècle, le casino de Pio IV au Vatican et la villa de Jules III située sur la Via Flaminia et sur laquelle nous reviendrons.²⁰ Le recueil présente en comparaison une moindre quantité de dessins d'édifices baroques ; on compte seulement deux constructions respectivement du Bernin et de Borromini (Sant'Andrea dei Gesuiti, fol. 19, et l'escalier hélicoïdal du palazzo Barberini, fol. 50). Il reflète ainsi la tendance qui eut cours autour des années 1760, en particulier au sein de l'école de pensée académique, caractérisée par une déportation de l'intérêt, en matière d'architecture moderne, des modèles baroques vers les constructions du Cinquecento – en particulier des grands maîtres de la haute Renaissance –, considérées par les architectes en cette seconde moitié de XVIII^e siècle pour les formes de l'architecture antique qu'ils y retrouvent.²¹

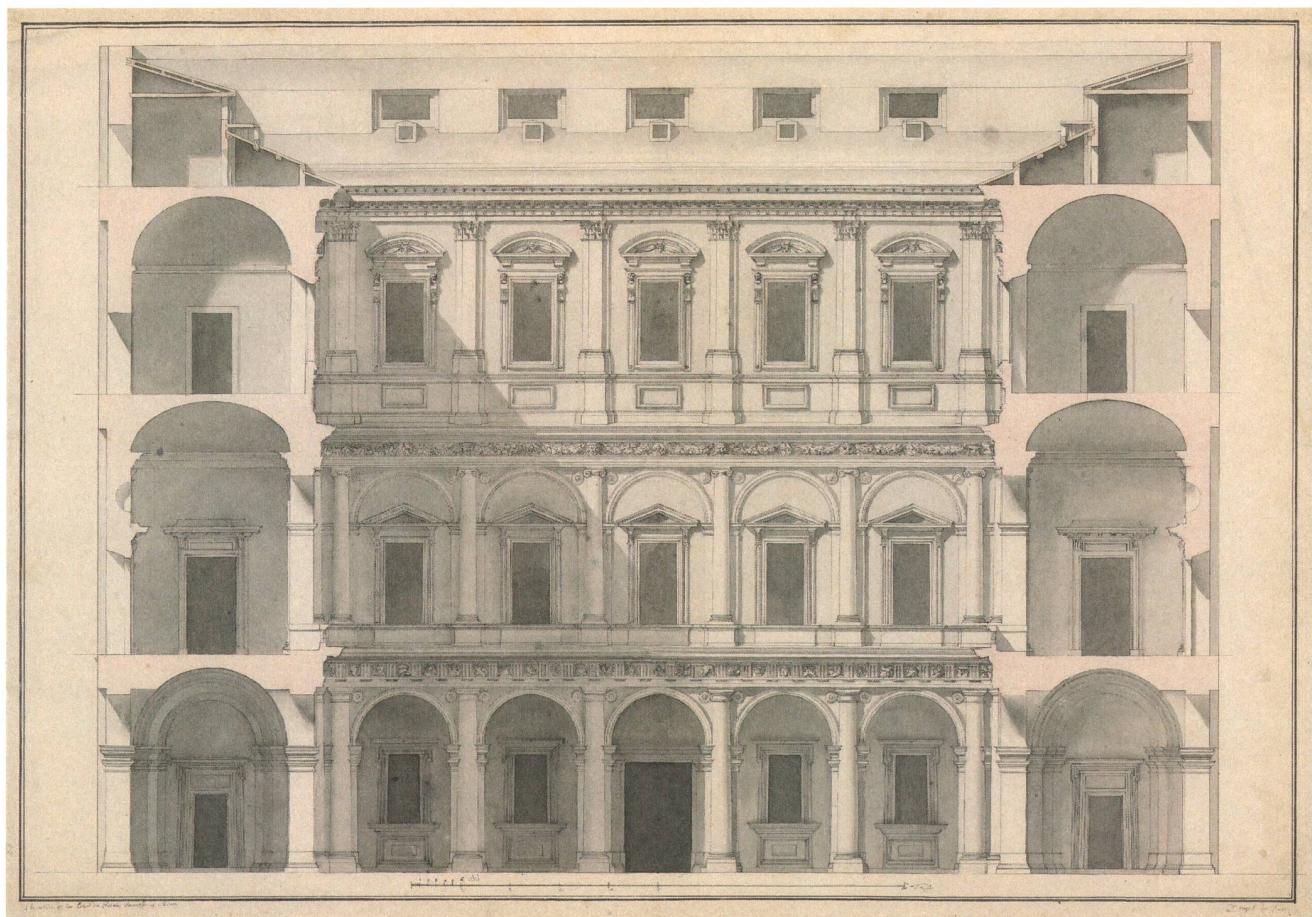


Fig. 1 Coupe du palais Farnese, de David Vogel (?) ou artiste anonyme, signé et légendé par Vogel autour de 1763–1765. Plume et encre noire, lavis gris, rose et brun sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 28.

*Copies par qui et d'après quels modèles ?
Dessins d'architecture français*

À partir du milieu du siècle, les artistes étrangers, notamment les architectes pensionnaires de l'Académie de France, mais pas seulement, participent activement à l'activité archéologique qui se développe à Rome, par la prise de mesures, le dessin de relevés d'architectures antiques et modernes, proposant des reconstitutions ou des projets d'invention sur la base monuments étudiés.²² Parallèlement, la copie d'après les dessins d'un autre architecte est pratique courante dans le cadre de la formation. Comme l'envisageait déjà Gubler en 1974, les dessins de Vogel appartiennent à cette catégorie : il s'agit de copies d'après des modèles dessinés préexistants, qui proposent une restitution de monuments détruits – antiques, mais aussi modernes comme la Villa Sacchetti (fol. 42), déjà en ruines au début du siècle – ou des relevés de monuments encore intacts. La comparaison avec les écritures des lettres de Vogel à ses amis zurichois confirme qu'il est l'auteur des inscriptions sur les dessins. Au bas de la plupart d'entre eux figure, en regard des légendes, la signature « D. Vogel de

Zuric », laissant supposer sans plus de preuve cependant, que Vogel pourrait être l'auteur de ces copies. Les annotations et signatures à l'encre noire ont été inscrites immédiatement après la réalisation du dessin ou ajoutées plus tard. L'échelle a été parfois numérotée ultérieurement. L'écriture bancale et maladroitement serrée au trait d'en-cadrement des dessins, comme par manque de place, sont des indices allant dans le sens d'un ajout *a posteriori* de certaines légendes. Des annotations plus tardives ont également été ajoutées à l'encre brune pour compléter ou corriger les annotations à l'encre noire.²³ De la même manière pour les dessins non signés, aucune preuve n'assure que Vogel en soit l'auteur. Parmi ceux-ci, les plans des églises de Sant'Agnese fuori le mura (fol. 12) et San Giovanni e Paolo (fol. 13, fig. 2), ne sont pas en tous points correspondants : ils présentent soit des erreurs possiblement déjà présentes dans le modèle copié, soit des projets d'invention sur la base de plan d'édifices existants – chose dont seul un architecte qui se serait rendu *in situ* aurait pu se rendre compte. L'intérêt de ces planches réside d'ailleurs dans la comparaison typologique qu'elles autorisent par la juxtaposition des plans, et non dans une étude archéolo-

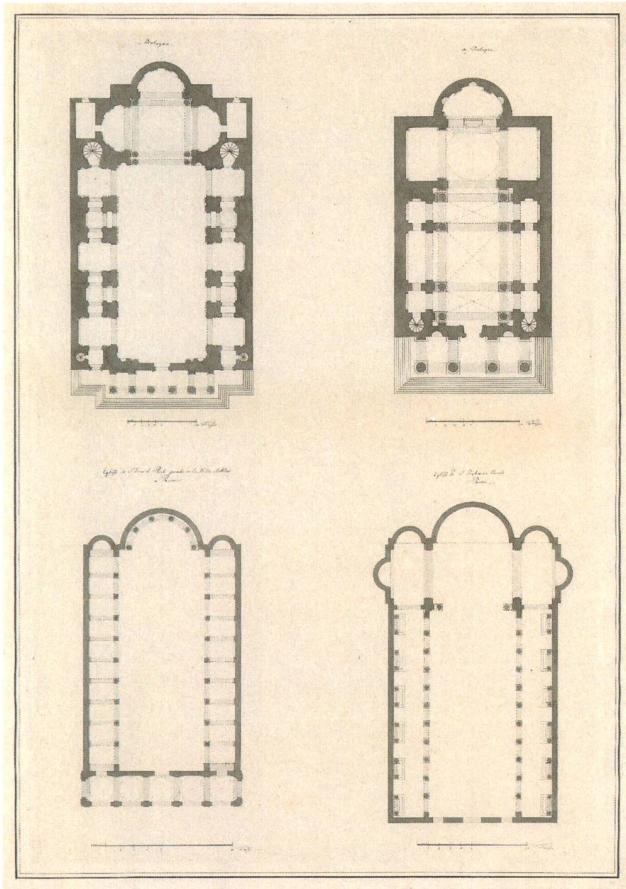


Fig. 2 Quatre plans d'églises : « à Bologne », « église S. Jean et Paul proche de Villa Matthei a Rome », « Église de S. Pietro in Vincoli a Rome », de David Vogel (?) ou artiste anonyme, autour de 1763–1765. Plume et encre noire, lavis gris sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé, 74 × 50 cm env. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 13.

gique individuelle de chaque église. À la question de savoir si Vogel réalisa une partie au moins de ces copies lui-même, il reste difficile de répondre avec certitude – un doute justifié encore davantage à la lumière des sources que nous proposons d'exposer plus tard.

Vogel est entré en possession de dessins copiés d'après des modèles français, comme l'indique la mention de noms d'architectes français en légende – l'usage du français,²⁴ en revanche, est plutôt conventionnel dans le milieu cosmopolite que nous étudions. Ainsi, au-dessous du plan du temple d'Isis à Pompéi, dont la mise au jour autour de 1764 est alors tout à fait d'actualité, de celui des bains de Néron à Baja (fol. 52)²⁵ et sur la planche présentant la façade, la coupe et le plan du palazzo Tursi-Doria de Gênes (fol. 31), Vogel fait référence à un certain Charpentier (« mesuré par Charpentier »). On ne sait rien de ce dernier, si ce n'est qu'il était peut-être architecte pensionnaire de l'Académie au moment où Vogel se trouvait à Rome.²⁶ Ces dessins n'ayant à notre connaissance jamais été publiés,

Vogel dut nécessairement les connaître ou réussir à en obtenir des copies. Il mentionne également l'architecte Jacques Gondoin (pensionnaire 1761–1766) dans la légende des plans « des bains nouvellement découverts a Pozzuolo appellés temple de Sérapis » (fol. 7) et du théâtre San Carlo à Naples (fol. 43) – là aussi, des copies d'après les dessins non identifiés de l'architecte. Par ailleurs, le dessin d'une « église de l'invention » d'un architecte resté anonyme dans la légende (fol. 49), a été mis en lien par Gubler avec le projet non daté de Jean-Laurent Legeay pour une église de la Sainte-Trinité – projet largement imprégné des leçons de son séjour romain à l'Académie (1737–1742) par la combinaison de références romaines antiques (mausolée de Constance ou le Panthéon) et modernes (Sant'Ivo alla Sapienza) qu'il propose.²⁷ Le projet ayant été publié seulement en 1767 à Paris par Petty, Vogel dut en prendre connaissance à Rome par le biais d'un dessin.²⁸ Vogel semble cependant plus proche du cercle de Winckelmann, par ailleurs profondément critique envers les esthéticiens français,²⁹ tout comme Johann Friedrich Reiffenstein dont Vogel fut également proche à Rome. Vogel n'était membre d'aucune académie romaine, et bien que la présence française soit tout à fait réelle comme le montrent ces dessins, ses rapports avec l'Académie de France ne sont pas spécifiquement documentés. Aussi, Vogel n'eut pas nécessairement besoin d'être en étroits rapports avec les pensionnaires pour se procurer ces dessins : les rencontres avec les architectes et artistes de nationalités variées, plus ou moins par hasard, étaient presque inévitables en ville. Vogel rencontra aussi certainement des Anglais, Danois ou Allemands, qui, tous présents à Rome, fréquentaient les mêmes lieux et les mêmes réseaux.

Dessins d'architectes italiens

La planche représentant la façade, la coupe et le plan de la petite église de la Natività di Maria à la Villa Bolognetti (fig. 3) constitue un autre cas particulièrement intéressant de l'album Vogel-Escher. Construite sur les plans de Nicola Salvi (1697–1751) dans la première moitié du siècle, la chapelle située sur la Via Nomentana, consacrée en 1741 et aujourd'hui disparue, est une des plus importantes constructions de l'architecte. Les constructions de Salvi ont suscité l'intérêt particulier des architectes européens venus à Rome, notamment français, qui en effectuèrent des relevés et qui copierent ses dessins originaux, dont il subsiste aujourd'hui peu d'exemples.³⁰ Le plan représenté dans la planche de l'album de Zurich semble justement particulièrement proche d'un dessin de Girolamo Toma, copie d'après un original de Salvi.³¹ Vogel devait également être en contact avec les architectes locaux, il n'est donc pas exclu qu'il eût accès à ce type de modèle.³² Une preuve supplémentaire de ces contacts est le dessin du Colisée signé par Giovanni Stern (1734–1794) présent dans l'album et bien caractéristique de l'architecte

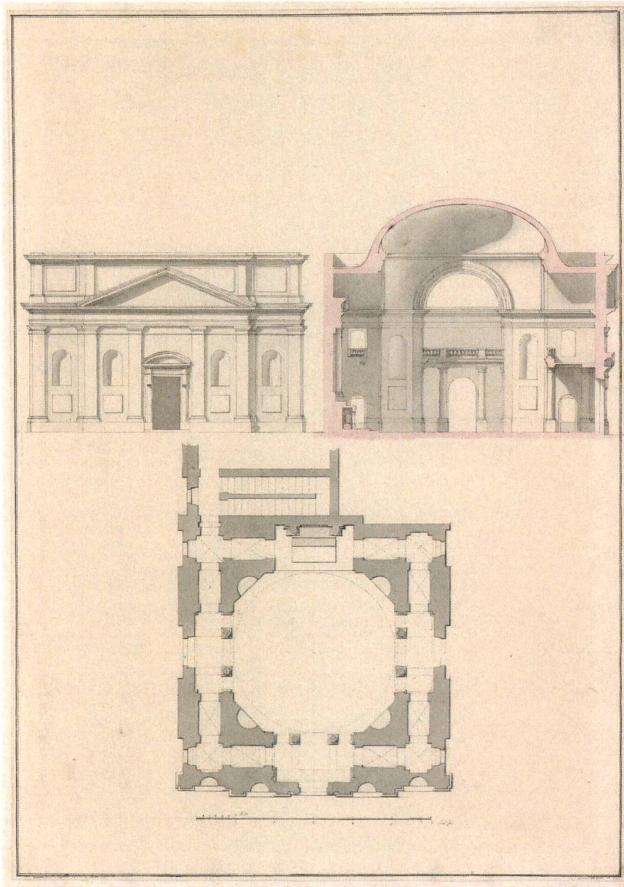


Fig. 3 Façade et plan de l'église de la Natività di Maria à la Villa Bolognetti, de David Vogel (?) ou artiste anonyme, autour de 1763–1765. Plume et encre noire, lavis gris et rose sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 18.

pour ses doux lavis colorés (fig. 4).³³ Giovanni Stern, longtemps resté dans l'ombre de son fils Raffaele, est mieux connu depuis quelques années grâce à d'importantes contributions.³⁴ Au service de la famille Chigi à partir du milieu des années 1760 et jusqu'au début de la décennie suivante, il s'occupait en parallèle, d'une sorte d'école privée d'architecture pour les étrangers.³⁵ C'est dans ce cadre qu'il réalisait avec ses élèves des relevés de monuments antiques et modernes de Rome, qui avaient pour fonction de rappeler aux architectes, une fois rentrés dans leurs pays, les monuments étudiés. Vogel fut-il en contact avec Stern et dans quelles circonstances obtint-il ce dessin ? Gubler en 1974 suppose que Vogel s'était procuré les plans de la villa suburbaine de Jules III (fol. 33, fig. 5, fol. 34, 35) également auprès de Stern, qui participa à l'entreprise contemporaine de documentation et publication de ce monument du Cinquecento romain.³⁶ Les compétences de Stern dans le domaine du relevé d'architecture antique étaient en effet reconnues, notamment par Thomas Jenkins, financeur et promoteur du recueil paru en 1784 : c'est Stern qui fut chargé par Jenkins, au moment de la conception du projet dix ans plus tôt, de la réalisation des dessins préparatoires aux planches, transférant ses qualités de dessinateur de relevés antiques dans le domaine de l'architecture moderne.³⁷ Si Vogel se procura les dessins de la Villa Giulia directement auprès de Stern, comme le propose Gubler, il faut alors supposer que l'architecte italien étudia et dessina la Villa Giulia dès les années 1760, indépendamment du projet éditorial auquel il contribua seulement au cours de la décennie suivante. Les dessins de la villa réalisés en 1769 par un de ses élèves, William Kirby, soutiennent cette hypothèse.³⁸ Stern est cependant bien loin d'être le seul à étudier et effectuer les relevés de l'édifice, fréquenté par les architectes étrangers surtout à partir

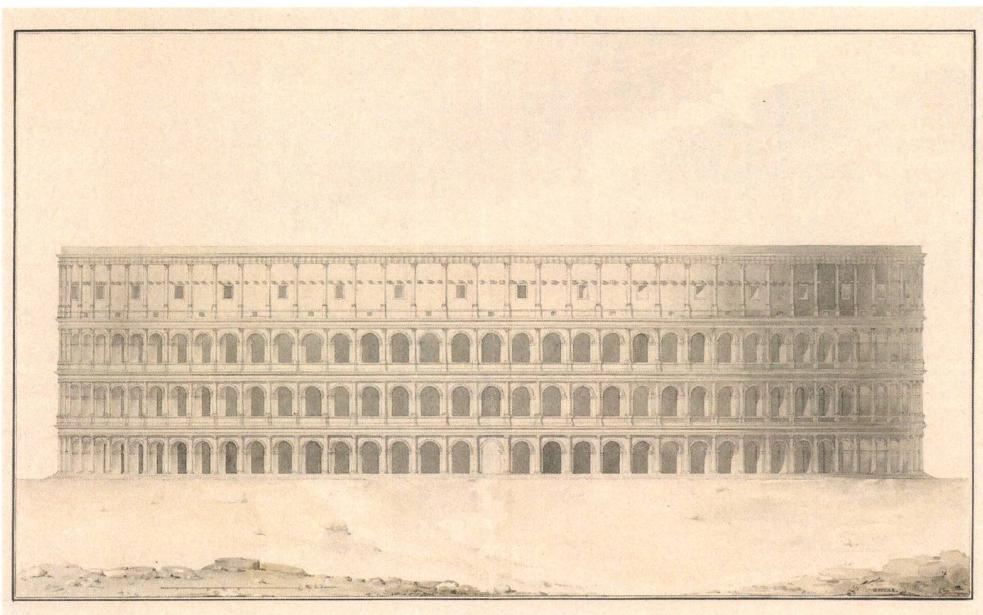


Fig. 4 Vue (élévation) du Colisée, de Giovanni Stern, signé en bas à gauche « G. Stern », autour de 1763–1765. Plume et encre noire, lavis gris, brun et bleu sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé, 59 × 92,5 cm env. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 54.

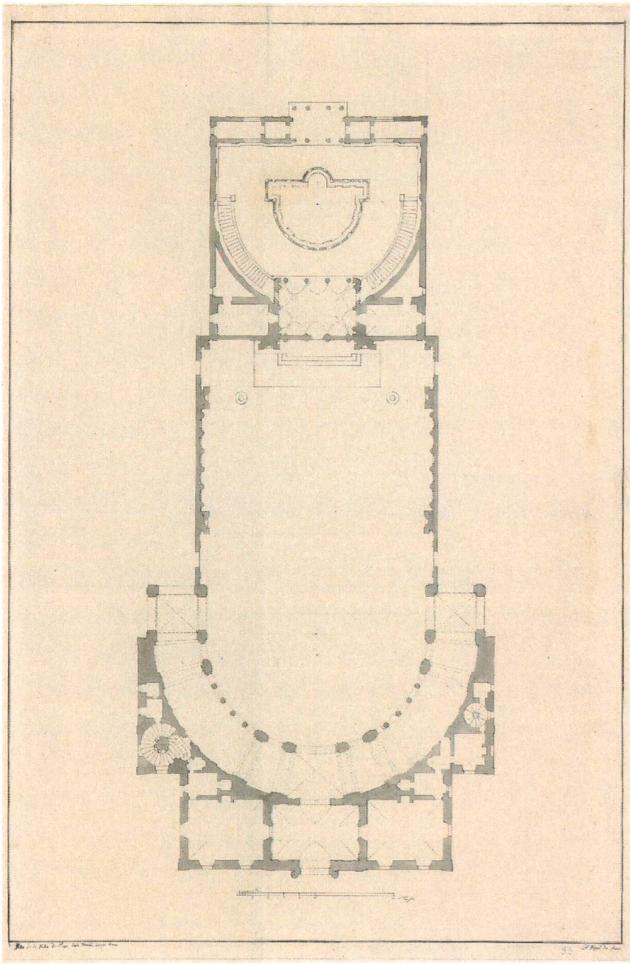


Fig. 5 Plan de la villa du pape Jules III, dite Villa Giulia, de David Vogel (?) ou artiste anonyme, légendé et signé « David Vogel de Zuric », autour de 1763–1765. Plume et encre noire, lavis gris sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG. 188.6, fol. 33.

des années 1770 alors qu'il est en restauration.³⁹ Une piste encore à approfondir est donc celle de la nature des liens de Giovanni Stern avec les dessins de l'album Vogel-Escher.

Les dessins d'architecture semblent avoir été réunis par Vogel dans le but de former un répertoire représentatif – peut-être même démonstratif, nous le verrons – de l'architecture romaine antique et moderne, un témoignage visuel qui reflète le parcours obligatoire d'un jeune architecte en formation à Rome dans les années 1760 – répertoire à la source de l'architecture néoclassique naissante et que l'on retrouve jusqu'à la fin du siècle notamment dans les dessins de Peter Joseph Krahe (1758–1840) et Christian Fredrik Hansen (1756–1845).⁴⁰ Vogel ne construisit guère à son retour en Suisse, il ne fit donc vraisemblablement qu'un usage théorique de ces dessins – dont on peut douter, pour la plupart, qu'ils soient de sa main – au même titre que les ouvrages de sa bibliothèque.⁴¹ Ces dessins lui furent sans doute aussi utiles quelques années plus tard,

alors qu'il élaborait durant son long séjour parisien, son projet de publication d'une histoire de l'architecture.⁴²

Autour des dessins d'ornements de Nicolas François-Daniel Lhuillier

La seconde partie de l'album (fol. 61–98) contient cinquante feuillets dessinés d'éléments de décors architecturaux de grand format tracés à la pierre noire.⁴³ Leur mode de représentation indique une volonté d'en souligner leur qualité ornementale. Les treize premières planches sont consacrées à un ensemble de chapiteaux romains, représentés monumentalisés sur des feuillets de grand format, permettant ainsi le rendu du détail. Suivent des dessins d'ornements de frises antiques, puis des décors de plafonds de villas, temples antiques et palais modernes, d'autres reliefs et décors de portes. Vogel ajoute ici aussi à l'encre noire ou brune (fol. 69, 74, 75) la référence au monument duquel est tiré l'élément architectural dessiné, et pour les chapiteaux, l'échelle d'exécution. Quatre dessins sont présentés comme dans la première partie de l'album – ils sont encadrés d'une fine double bande tracée à l'encre noire, hors duquel est identifié le monument représenté, accompagné de l'inscription « D. Vogel de Zuric », très probablement ajoutée ici aussi, après le retour de Vogel en Suisse.⁴⁴ Deux de ces dessins sont consacrés au décor des plafonds du palazzo Massimo alle Colonne, complétant la vision donnée de l'édifice dans les plans de la première partie du recueil (fol. 30). Certains dessins ne portent quant à eux, aucune inscription.

Tout comme il existe un répertoire de monuments de référence qu'il convient à un jeune architecte d'étudier, il existe un répertoire ornemental copié depuis la Renaissance, pouvant servir aussi bien de base d'apprentissage que de source d'inspiration pour la réalisation de nouveaux projets décoratifs. En particulier parce que des liens iconographiques et stylistiques avec d'autres corpus dessinés issus du même contexte ont pu être mis évidence au cours des recherches, les dessins d'ornements de l'album Vogel posent les questions des modalités de la pratique de la copie d'après des modèles dessinés, de leur(s) auteur(s), des raisons d'une telle pratique et de la fonction de tels dessins. À ces questions parfois complexes, nous ne donnerons ici que quelques éléments de réponse et de comparaison spécifiquement en rapport avec l'album de Zurich.

Les dessins peuvent être rapprochés de la manière du dessinateur d'ornements français Nicolas François-Daniel Lhuillier (env. 1736–1793),⁴⁵ identifiée dans le cadre du Projet-Piranesi par Christoph Frank et Georg Kabierske. Legrand, dans la biographie de Piranesi cite Lhuillier comme élève de Clérisseau et comme sculpteur d'ornements très habile.⁴⁶ Différentes sources nous informent par ailleurs que Lhuillier séjourna entre dix-sept et vingt-deux ans à Rome, qu'il quitte autour de 1768 pour se rendre à

Paris. Aussi, sa connaissance de l'ornement antique fut particulièrement appréciée dans la capitale où il travailla comme sculpteur-décorateur pour de nombreux architectes, dont François Bélanger, ou encore pour le ciseleur doreur Pierre Gouthière.⁴⁷ La mise en lien de dessins conservés à Berlin et des gravures du *Livre d'ornemens à l'usage des artistes* publié par Lhuillier à Paris, ont permis d'identifier la main et de définir la manière bien caractéristique de ce dessinateur d'ornements,⁴⁸ et d'investiguer sur son activité de dessinateur durant la période romaine jusqu'à apporter les preuves d'une contribution de Lhuillier aux publications tardives de Piranesi et de l'usage de ses dessins dans le contexte de l'atelier de ce dernier. La carrière romaine de Lhuillier est encore peu connue et fait actuellement l'objet d'une étude menée par Christoph Frank.

L'écriture graphique de ses dessins réalisés le plus souvent à la pierre noire ou à la sanguine (ici un seul exemple, fol. 97) se définit par des contours très marqués, la profondeur, les volumes et les ombres sont travaillés à *tratteggio* – soit par la juxtaposition de fins traits parallèles plus ou moins appuyés.⁴⁹ De cette manière bien particulière résulte une image nette, soignée et précise, qui se prête particulièrement bien à la copie. Une autre caractéristique de ces dessins réside en effet dans leur aspect répétitif dû à un phénomène de copie systématique des mêmes ornements. Bien qu'ils représentent principalement des éléments décoratifs de ruines antiques, le but n'est pas d'en souligner le caractère pittoresque comme dans un *capriccio*. Au contraire, aucun signe du passage du temps n'est rendu dans les dessins : ils livrent une version idéalisée et soignée de l'élément de décor devenu sujet principal isolé sur le feuillet, version qui peut être utilisée par les artistes comme base « neutre » pour l'invention personnelle inspirée du modèle antique. L'ornementation architecturale romaine est magnifiée dans ces représentations – comme elle l'est aussi à la même période chez Piranesi, dans les planches chargées de démontrer par le texte et l'image la grandeur des romains et de leur art.

Si l'une des particularités de l'ensemble de Zurich réside dans la quantité et la qualité de dessins de chapiteaux qu'il réunit, des contre-épreuves réalisées à partir d'autres exemplaires dessinés de ces mêmes motifs sont présentes de manière éparses dans d'autres collections. Ainsi, des contre-épreuves représentant le chapiteau du temple de Giove Statore (fol. 66, fig. 6) sont présentes dans le fonds Dance au Sir John Soane's Museum (fig. 7)⁵⁰ et dans l'album de Pierre-Joseph Antoine à la bibliothèque de l'INHA, fonds Jacques Doucet (fig. 8).⁵¹ À Karlsruhe, le grand chapiteau corinthien exécuté à la pierre noire (fig. 9) et une base de colonne représentée dans *Della Magnificenza dei Romani* (1761, planche 9) sont comparables aux dessins de Zurich par leurs dimensions et leur technique d'exécution.⁵² Par ailleurs, les frises ornementales des temples d'Antonin et Faustine et de la Concorde, celles de l'encaadrement de porte de la basilique Santa Maria in Trastevere et du chœur de San Lorenzo fuori le mura, les pilastres



Fig. 6 Chapiteau du Temple de Giove Statore, de Nicolas François-Daniel Lhuillier (?) ou dessinateur proche, XVIII^e siècle. Pierre noire, avec inscriptions à la plume et encre noire (corrigée), 50 × 67,5 cm env. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 66.



Fig. 7 Chapiteau du Temple de Giove Statore, de Nicolas François-Daniel Lhuillier (?) ou dessinateur proche, XVIII^e siècle. Contre-épreuve de pierre noire, 46 × 54,5 cm. Londres, Sir John Soane's Museum, Inv. D3/1/20.

ornés situés aujourd'hui dans la loge dite de Cléopâtre à la Villa Médicis, les reliefs encastrés dans la façade côté jardin du palais Barberini ou vus aux Horti Farnesiani, sont tous présents également au sein des albums de Karlsruhe, et caractérisés par la même technique d'exécution et un style comparable. Nous pourrions citer encore de nombreux rapprochements entre les dessins de Zurich et d'autres dessins de style Lhuillier,⁵³ aujourd'hui conservés dans les collections d'Europe et provenant de collections d'architectes et artistes tous présents à Rome dans la seconde moitié du siècle. Au sein de ces dessins d'ornements de l'album Vogel-Escher, certains s'éloignent cepen-

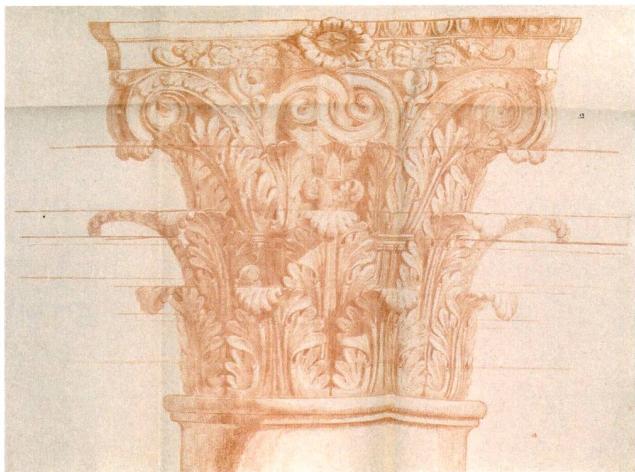


Fig. 8 Chapiteau du Temple de Giove Statore, de Nicolas François-Daniel Lhuillier (?) ou dessinateur proche, XVIII^e siècle. Contre-épreuve de sanguine, 52 × 75,5 cm env. INHA, collections Jacques Doucet, Album de Pierre-Joseph Antoine, inv. MS 307.



Fig. 9 Chapiteau corinthien, de Nicolas François-Daniel Lhuillier (?) ou dessinateur proche, XVIII^e siècle. Pierre noire, 43,1 × 47,8 cm env. Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, inv. IX 5159-35-37-1.

dant de ce style unitaire par un tracé moins appuyé, une plus grande finesse dans le rendu (fol. 72 et 86) ou l'emploi d'une autre technique graphique. Certains dessins réalisés à la pierre noire puis travaillés au lavis gris (fol. 88–94), parfois sans repasser les contours (fol. 76), se rapprochent de la manière de dessinateurs contemporains, élèves ou proches de Clérisseau, qui travaillent surtout au service des Anglais à Rome dont Vincenzo Brenna, Agostino Brunias ou Giuseppe Mannocchi. Il s'agit d'un ensemble hybride qui indique que Vogel se procura donc des dessins de mains diverses, qu'il annotait et peut-être même signait, sans pour autant en être l'auteur.

Considérons maintenant les références jusqu'ici inédites de la correspondance de Reiffenstein ainsi que les lettres de Winckelmann : elles nous permettent de mieux comprendre à la fois la situation de Vogel à Rome, mais aussi et surtout de définir le rôle du dessinateur d'ornements français jusqu'alors méconnu Nicolas François-Daniel Lhuillier dans la production artistique romaine et son influence sur le jeune architecte zurichois.

L'approche spécifique ici adoptée consiste en une lecture comparée de lettres inédites⁵⁴ et des dessins, une méthodologie qui permet de jeter une nouvelle lumière sur les réseaux de sociabilité à Rome autour de Winckelmann et d'expliquer la présence de dessins de style Lhuillier à Zurich, mais aussi à Karlsruhe.

Dès son arrivée à Rome, Vogel entre en contact, sur recommandation de son influent cercle zurichois, avec deux des personnalités régentes du goût : Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) et Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), dont il connaît aussi le cercle proche. Savant déjà célèbre quand il arrive à Rome en 1755, Winckelmann est nommé en 1763 à la prestigieuse charge de *Commissario alle antichità e belle arti*. Il exerçait un grand pouvoir de décision en matière d'art et d'archéologie dans l'entourage papal et son influence, comme celle du conseiller Reiffenstein, sur les jeunes architectes et artistes européens en formation à Rome est attestée.⁵⁵ Ce dernier, arrivé en 1762, très proche de Winckelmann, jouait aussi le rôle de guide, agent et conseiller auprès des artistes et collectionneurs d'antiquités de toute l'Europe. Pour Winckelmann comme pour Reiffenstein, une des principales vocations, voire missions, consistait à orienter les architectes ou artistes durant leur formation, en conformité avec leurs théories néoclassiques – un sujet qui, de manière plus générale, occupe une place considérable au sein de la correspondance de Winckelmann avec ses amis suisses.⁵⁶ Ainsi, le 16 avril 1763, dans une lettre à son ami Leonhard Usteri à Zurich, Winckelmann promet d'accueillir et soutenir Vogel autant que possible : « *Ihren jungen Baumeister werde ich mit Rath und That beystehen wo ich kann* ».⁵⁷ C'est avec la plus grande sincérité que le savant exprime sa disposition à assister, parraîner le jeune zurichois durant son séjour. Pourtant, le retard de Vogel l'irrite avant même leur rencontre : Winckelmann regrette profondément que le « jeune architecte » tarde son arrivée et préfère se divertir, faire « l'amateur » à Florence, plutôt que de se rendre directement à Rome où l'attendait déjà un riche programme d'étude.⁵⁸ Vogel ne se présente finalement à Winckelmann qu'au mois de novembre, moment où le savant l'introduit aux meilleurs enseignants de dessin, notamment Charles-Louis Clérisseau (1721–1820)⁵⁹ : « *Vor einigen Tagen übergab mir Ihr junger Baumeister Ihr geliebtes Schreiben, nachdem er bereits ein paar Wochen angefangen war. Ich bin mit guten Rath nicht sparsam auch mit Erinnerungen, die der eigenen Liebe und Achtung wehe thun: ich habe*

ihm eine Methode vorgeschrieben und ihn dem besten Baumeister [Clérisseau] empfohlen, von welchem er viel Wahrheit hören und die Schönheit in seiner Kunst erlernen kann, und da es unumgänglich nötig ist, Figuren zu zeichnen, so wird ihm der beste Zeichner [Giovanni Battista Casanova?] in Rom freundschaftlich darinn Unterricht geben. »⁶⁰ Suite à son séjour à l'Académie de France de 1749 à 1754, Clérisseau s'était établi à Rome où il dessinait pour une clientèle surtout anglaise et enseignait le dessin d'ornements. Nombreux furent ses élèves, parmi eux l'architecte allemand Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800), que Reiffenstein avait rencontré une première fois lors de son voyage à Florence en 1761 et que Winckelmann accueillit à Rome un an avant Vogel.⁶¹

Le long passage de la lettre de Winckelmann (annexe 1) est intéressant à d'autres égards. D'une part, le savant souligne la grande importance qu'il donne à la question de la formation et de l'enseignement pratique plutôt que théorique de l'architecte : la raison devait suivre la main. De l'autre, il déconseille au jeune architecte pratiquement toute lecture, surtout d'auteurs français, qui n'ont selon lui pas plus de rapport avec l'art, que lui n'en a avec l'alchimie. Par cette constatation évidemment polémique, il entend souligner l'aspect méthodique et scientifique de sa propre entreprise et cherche ainsi à se distinguer des théoriciens français. Que Vogel se soit intéressé aux lectures théoriques – un intérêt intellectuel confirmé par la suite – semble avoir contrarié Winckelmann avant même la dispute autour du chapiteau de San Lorenzo fuori le mura. La relation de Vogel avec Winckelmann est en effet mise à mal lorsque le jeune architecte ose s'opposer à lui, sous l'influence jugée néfaste du français Nicolas François-Daniel Lhuillier, dans le débat concernant la datation d'un chapiteau ionique de l'église romaine : « *Ihr Herr Landmann [Vogel] macht ein neues Systema der Baukunst, er ist dahin gelanget, durch Hülfe eines Franzosen [Lhuillier], einzusehen, ob ein Capitäl von einem Römer oder einem Griechen gearbeitet ist, ob es Original oder eine Copie ist. Z.E. das Capitäl mit dem Frosche und der Eydexe ist in seinen Augen schlecht gearbeitet und von späterer Zeit und eine Copie. Ich höre deßen Träume mit Eckel an. »*⁶² Winckelmann interprétabat dans ses écrits le symbole du lézard et de la grenouille sculptés dans les volutes du chapiteau, en référence à Pline, comme la signature de deux architectes grecs ; Vogel au contraire y voyait une copie tardive, très probablement sur l'influence de Lhuillier. Ce dernier avait effectivement étudié empiriquement et copié les frises ornementales et chapiteaux de l'église San Lorenzo : il avait développé une connaissance de ces ornements, comme le montre le contenu des albums de Karlsruhe, qu'il transmit à Vogel. Ainsi et comme le souligne Winckelmann, son influence sur la prise de position théorique de Vogel n'est pas moindre. C'est d'ailleurs sans doute justement à cause de l'implication du Français que le savant s'emporte contre le jeune Suisse pour finir par s'en détourner franchement. Vogel, à qui l'historiographie donna finalement raison (le chapiteau est en fait

d'époque médiévale), fait aussi référence dans la légende d'un dessin de chapiteau « composé avec les masses d'un à St Laurent hors les murs », probablement sur indication de Lhuillier, aux publications de Winckelmann⁶³ (fol. 64, fig. 10–12) – le lézard et la grenouille ne sont cependant pas représentés dans ce dessin de Zurich.⁶⁴

Peu de temps après son arrivée, Vogel semble perdre en effet tout crédit auprès de ses mentors romains : son comportement peu moral, bien loin de la vie studieuse rythmée par l'étude appliquée qu'on attendait de lui à Rome et ses prétentions intellectuelles lui valurent bien vite d'être délaissé par Winckelmann. La désapprobation de ce dernier, qui déjà quelques semaines après l'arrivée de Vogel à Rome, avait abandonné le « jeune architecte » à son propre sort (décembre 1763) – le mécontentement envers son élève était évidemment devenu trop important – le dirigea vers le peintre et théoricien Johann Heinrich Füssli (1741–1825), fils de Johann Caspar Füssli, autre représentant du réseau zurichois alors en voyage en Italie⁶⁵ : « *Den jungen Herrn Vogel habe ich demselben [Johann Heinrich Füssli] überlassen, nachdem ich ihm allezeit mit dem Ton eines Schulmeisters gepredigt habe* ».⁶⁶ C'est probablement à travers les lettres à Füssli que les fâcheuses nouvelles de la faillite académique et de la corruption morale de Vogel à Rome, arrivèrent en Suisse. Source d'une grande inquiétude pour ses parents et leur cercle proche, elles firent rapidement douter son père de l'utilité à poursuivre le financement du séjour.

Johann Heinrich Füssli, membre du même réseau d'amis et de correspondants, connaissait à la fois Winckelmann et Reiffenstein. Avec ce dernier, il entretenait durant son voyage en Italie une longue correspondance amicale restée inédite.⁶⁷ Depuis son arrivée encore récente à Rome (1762), Reiffenstein portait une attention particulière aux jeunes artistes et architectes des pays du nord dont il

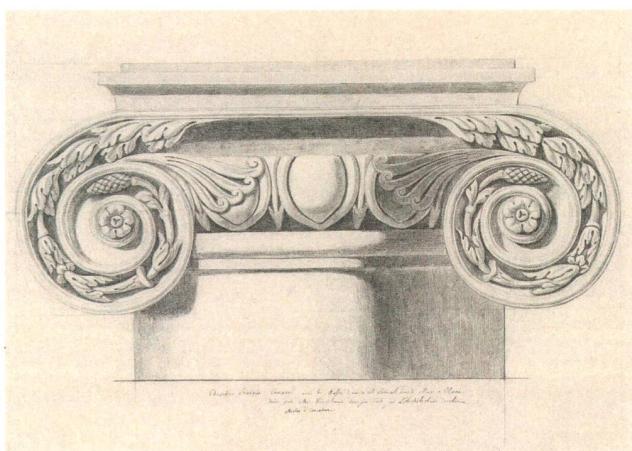


Fig. 10 Chapiteau ionique de San Lorenzo fuori le mura, de Nicolas François-Daniel Lhuillier (?) ou dessinateur proche, XVIII^e siècle. Pierre noire, avec inscriptions à la plume et encre noire. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 64.



Fig. 11 Johann Joachim Winckelmann, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten..*, Leipzig 1762, frontispice. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Arch. 217, p. 3.

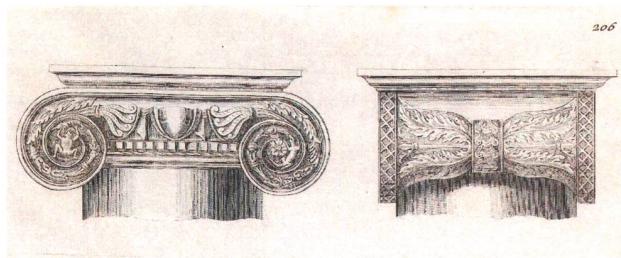


Fig. 12 Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti inediti*, vol. I, Rome 1767, pl. 206. Universitätsbibliothek Heidelberg, Südasiens-Institut, Ca 1072.

dirigeait régulièrement les études. Winckelmann, sous la charge toujours plus grande de travail, orientait souvent les jeunes nobles et artistes venus se former à Rome vers Reiffenstein, qui se présentait lui-même à la fois comme peintre et amateur savant. Il était aussi considérablement respecté par la communauté artistique qui l'estimait pour son intégrité et son mécénat. Entre 1767 et 1793, année de sa mort, il exerça son métier d'intermédiaire, d'agent artistique et de directeur des pensionnaires russes (à partir de 1769) dans l'édifice où le peintre Taddeo Zuccari avait établi au XVI^e siècle son académie romaine, semble-t-il, le cadre idéal pour cette entreprise académique (et actuel siège de la Biblioteca Hertziana).⁶⁸

C'est au plus tard après la dispute autour du chapiteau de San Lorenzo (septembre 1764) que Reiffenstein entre en jeu, tentant de protéger le jeune Vogel, qui, toutes prétentions intellectuelles et paresse évidente mises à part, avait témoigné d'une inclination pour la débauche et contracté de nombreuses dettes. Ainsi, Reiffenstein dans un post-scriptum d'une lettre adressée à Johann Heinrich Füssli le 3 novembre 1764, décrit une situation urgente dans laquelle se trouve Vogel.⁶⁹ Dans cette subtile analyse psychologique d'une forte intensité morale, Reiffenstein sollicite le jeune Füssli et lui demande d'aider et de prendre en main le jeune Vogel, de le convaincre d'abandonner le métier d'architecte et, pour qu'il retourne dans le droit chemin, de veiller à ce qu'il regagne sa patrie au plus vite. Reiffenstein rapporte aussi que Vogel accompagne Lhuillier lors d'excursions dans Rome et qu'il fait appel à ses services pour la réalisation de dessins de chapiteaux et d'ornements qu'il acheta à grands frais : « *Er hat sich eine Menge Capitälle und Zierrahmen zeichnen lassen [par Lhuillier], die ihm viel zu stehen kommen und da er nicht selbst zeichnen lernet nach Meynung dieser Männer gar nicht nutzen kann, ob er gleich einige Säulen und selbst ausgemessen, die Erlernung des Wesentlichen in der Baukunst aber gantz versäumet.* »⁷⁰ Incapable de dessiner lui-même ces ornements, Vogel ne pourrait véritablement en faire usage, écrit-il. Comme Reiffenstein l'écrit encore, Vogel ne sut profiter ni des conseils de Winckelmann, ni de l'enseignement de Clérisseau dont il perdit l'estime, et manqua l'exceptionnelle occasion de travailler dans un contexte très privilégié à la Villa Albani à ses côtés. Plus tard, dans une lettre du 31 novembre 1764 à Johann Heinrich Füssli, Reiffenstein répète : « *[Vogel] nahm zu dem Ende den französischen Zeichner architectonischer Zierrahmen l'Huillier, an dessen Risse er einige Zeit nachahmte und nahero mit demselben öfters ausging, um Säulen oder Gebäude zu messen, und sich von ihm eine Samlung der besten sonderlich zu Zierrahmen gehörigen Sachen zeichnen zu lassen.* »⁷¹ Dans ce passage, l'implication de Lhuillier dans la corruption morale du jeune Vogel est claire ; Reiffenstein souligne néanmoins, avec une grande finesse d'analyse, que la rumeur amplifie parfois la réalité des faits : « *Er [Vogel] wird es Ihnen [Johann Heinrich Füssli] und den Seinigen eben so wenig als mir verschweigen, daß er sich durch diesen Umgang in der Achtung anderer Menschen geschadet und sich dadurch selbst den Verdacht einer zwey deutigen Aufführung bey den Seinigen zugezogen habe. Aber der Verdacht und der schlimme Anschein ist bey solchen Umständen allemahl größer als die That selbst. Die durch diesen Umgang gewißer maßen versäumte Gelegenheit, sich des Umgangs und den Unterricht des H. Abt Winckelmann und H. Clerisseau zu nutze zu machen und deren Beyfall und Zutrauen dadurch vermindert zu haben, dörfte meines Erachtens der wesentlichste Nachtheil seyn in den er sich durch diese Bekanntschaft gesetzt.* »⁷²

Les dessins mentionnés dans ces lettres sont ceux conservés dans l'album de Zurich, comme le supposait déjà Gubler en 1974 en citant Winckelmann : « *Ich gestehe, dass ich mich wenig oder gar nicht um dessen [Vogel] Umstände*

bekümmert habe ; Herr Rath Reiffenstein hat mir zuweilen einige Nachricht gegeben. Ich sehe, dass er eine große Menge alter Capitäler und andere Zierrathen in groß schön gezeichnet zusammen gebracht hat ».⁷³ Les passages des lettres de Reiffenstein et de Winckelmann sont donc déterminants quant à la question de leur attribution à Lhuillier, et a fortiori, à celle des dessins de style comparable, présents dans les fonds d'architectes conservés dans les collections de musées et bibliothèques de Berlin, New York, Londres ou Paris, et dont on doit la première identification à Georg Kabierske.⁷⁴ Avec la définition d'éléments biographiques et du style graphique de Lhuillier, sur lequel les études de Christian Baulez, Peter Fuhring et Charlotte Vignon ont fourni de solides bases, c'est le rôle d'un des protagonistes de l'architecture ornementale néoclassique qui se fait jour, resté jusqu'à présent dans l'ombre des grands noms pour lesquels il travailla.

C'est sans doute dans un dernier espoir de voir la prolongation de son séjour accordée et d'obtenir un dernier appui de Winckelmann, de Reiffenstein et de Füssli face aux réticences du père, que Vogel copia et surtout fit copier à grands frais ces ornements d'architectures, pour porter la preuve de son travail. Aussi, c'est sur un ton de douteux repentir qu'il s'adresse à Füssli dans une lettre du 18 juillet 1765.⁷⁵ Vogel dut finalement rentrer à Zurich après l'été de cette même année, où il emporta ces dessins, comme autant de preuves, même malhonnêtes, de son activité architecturale, et dont il entendait sans doute aussi se servir en vue d'une future réhabilitation personnelle. Leur histoire, dont la remarquable documentation est assez rare pour être soulignée, fut bien vite oubliée cependant suite à leur arrivée dans la collection de la bibliothèque.

Une facette jusqu'à présent méconnue du personnage de Vogel se dessine donc à la lecture des passages des lettres de Winckelmann et Reiffenstein, une tranche d'histoire personnelle, qui éclaire à son tour de manière inédite les rapports artistiques et socioculturels bien caractéristiques du réseau réuni autour des deux éminents intellectuels.

À propos des dessins de rosettes de la donation Escher

Il a été mis en évidence au cours des recherches au sein du Projet-Piranesi, que les dessins d'ornements à la manière de Lhuillier circulaient en grande quantité à Rome dans les années 1760 où ils étaient produits de manière quasi sérielle, par la copie en atelier d'après des modèles dessinés, de manière la plus fidèle possible, à la pierre noire ou sanguine. Plus que leur quantité, c'est la qualité parfois variable de ces dessins qui laisse penser à une activité de Lhuillier comme enseignant ou à la présence d'imitateurs. Aussi, les passages de la lettre de Reiffenstein (annexe 2 et 3) viennent confirmer l'idée que les dessins de Lhuillier étaient utilisés comme modèles pour la copie par d'autres artistes et architectes durant leur apprentissage. Un carnet de dessins contenant principalement des motifs

de rosettes copiés d'après le décor sculpté ou peint de monuments antiques et de la Renaissance, a été identifié par Christoph Frank sur indication de Georg Kabierske dans les collections de l'Avery Library au début de l'année 2018.⁷⁶ Les rosettes, motif caractéristique de la production de Lhuillier, dessinées à la pierre noire dans cet album, sont connues dans de nombreuses variantes, aussi tracées à la sanguine comme à Karlsruhe et Dessau, mais il restait jusqu'à présent difficile de déterminer la place de cet album au sein du corpus dessiné de Lhuillier. Parallèlement, l'inventaire des documents légués par Hans Caspar Escher en 1859 à la bibliothèque de Zurich fait mention d'un album de dessin de rosettes qui n'a pu être retrouvé au sein de la collection. Nombreuses preuves soutiennent que cet album de la donation Escher correspond en réalité à celui qui se trouve aujourd'hui à l'Avery Library. Une des premières constatations fut la moindre qualité des dessins,⁷⁷ laissant penser à un carnet de copies réalisées par un artiste qui gravitait à Rome dans l'entourage de Lhuillier. Le nom de ce dernier est mentionné au bas d'une rosette de sa composition : « composé par Mr Lhuilliers » (fol. 47).⁷⁸ L'écriture au bas de chaque dessin à l'encre brune ou noire est la même que celle des dessins de Zurich, soit celle de Vogel qui mentionne le monument duquel est tiré le motif représenté. Outre la correspondance des graphies, les mêmes monuments sont illustrés, désignés par des expressions similaires dans les deux albums de Zurich et New York. De nombreux dessins représentent par exemple les détails des rosettes du « soffite du vestibule par Balthasar Peruzzi » au palazzo Massimo alle Colonne, présent dans son entier dans le feuillet 86 de l'album de Zurich. L'album de rosettes présente aussi des similitudes avec l'album Vogel-Escher dans la fabrication de sa reliure. Il s'agit d'une demi-reliure en peau, à coins, dos à quatre nerfs à filets dorés, et papier à colle veiné couleur orange-brun, que l'on retrouve sur de nombreuses autres reliures de la bibliothèque avec variantes. D'autres similitudes entre les deux reliures sont notables, mais correspondent toutes à des caractéristiques courantes – par exemple, la garde est fixée sur le contreplat par une bande débordante de quelques centimètres au-delà du mors intérieur. Deux indices montrent de manière déterminante que l'album de dessins de rosettes aujourd'hui à New York a été relié en Suisse : le filigrane au lettrage « BASEL » sur la garde volante arrière, ainsi que le tampon utilisé par la Stadtbibliothek jusqu'en 1914 estampé sur le plat de couverture.⁷⁹ Cette marque a visiblement été grattée, à une date inconnue pour en empêcher la reconnaissance, mais reste encore identifiable.

L'album de rosettes devait donc lui aussi, comme le grand album de dessins d'architecture et d'ornements, appartenir à Vogel avant de passer en possession d'Escher, puis de la bibliothèque zurichoise. Une attribution de certains de ces dessins de rosettes à Vogel d'après les modèles de Lhuillier, permettrait d'expliquer la différence de qualité observée. Par ailleurs, certains feuillets présentent un filigrane italien,⁸⁰ créant un lien direct avec l'Italie.

Dessins du séjour romain d'Escher

La troisième partie de l'album contient 39 feuillets dessinés d'ornements d'architectures, de formats très variés, collés seuls ou par trois sur chaque onglet de carton brun (fig. 13). Ce type de carton à base de pâte mécanique n'est utilisé qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle ; ces onglets ont donc été rajoutés probablement après l'arrivée de l'album à la bibliothèque, par mesure de sécurité pour fixer les dessins restés librement déposés à la fin de l'album.⁸¹ Un premier groupe de dessins représente un fragment de ce qu'Escher réalisa durant son séjour à Rome auprès de Weinbrenner au milieu des années 1790. Escher signe, date (1795, 1796, 1797) et annote ses dessins d'une légende en italien ou en allemand.⁸² Si l'on en croit en effet la description des intenses journées de travail et de pratique du dessin qu'il livre dans ses lettres, il s'agit là d'une infime partie de ce qu'il produisit au cours de son séjour d'étude à Rome.⁸³

Un premier groupe est constitué de dessins à l'encre brune ou noire, parfois colorés à l'aquarelle, sur papier hollandais J. Honig & Zoonen – même type de papier et technique présents dans les carnets de croquis italiens de Weinbrenner. Certains représentent des ornements antiques ou à l'antique des monuments de Rome, notamment de plafonds des loges du Vatican (fol. 5/6) ou de tombes antiques récemment redécouvertes (fol. 9/17), des motifs d'encadrement de portes vus à la Villa Borghese

(fol. 19/39). Leur format laisse imaginer qu'ils pouvaient former un carnet, bien qu'aucun autre indice ne permette de confirmer cette hypothèse. Quatre autres dessins à la plume et encre noire (deux exemples fig. 14), dont un lavé en brun, sont réalisés sur papier vergé très fin blanc.⁸⁴ Ce type de papier est aussi utilisé par Weinbrenner dans un de ses croquis conservés à la Kunsthalle⁸⁵ et par la suite au XIX^e siècle pour ses plans. De ces motifs, certains ont visiblement été copiés par Escher d'après les dessins de Weinbrenner réalisés en Italie (fig. 15).⁸⁶ Par ailleurs, six calques contrecollés (fig. 16) sur papier italien ont aussi servi à copier, en les regroupant densément sur la même feuille, des dessins ornementaux de Weinbrenner dont certains présentent des traces d'huile (fig. 17),⁸⁷ ou des éléments décoratifs comme la mosaïque des termes d'Otricoli exposée au musée Pio Clementino (fol. 10/20).⁸⁸ Ces calques sont des papiers vergés fins huilés à la main fabriqués en Italie, contrairement aux papiers transparents utilisés par les élèves de Weinbrenner à Karlsruhe au début du XIX^e siècle.⁸⁹ La pratique de la copie de modèles dessinés ou gravés au moyen de diverses techniques dont le papier huilé est une méthode courante d'enseignement du dessin ornemental. Elle est prescrite par Weinbrenner à ses élèves à Rome, comme le décrit Escher dans ses lettres.⁹⁰ Les dessins des albums piranésiens de Karlsruhe furent d'ailleurs spécifiquement utilisés au début du XIX^e siècle par ses élèves comme modèles pour la copie.⁹¹

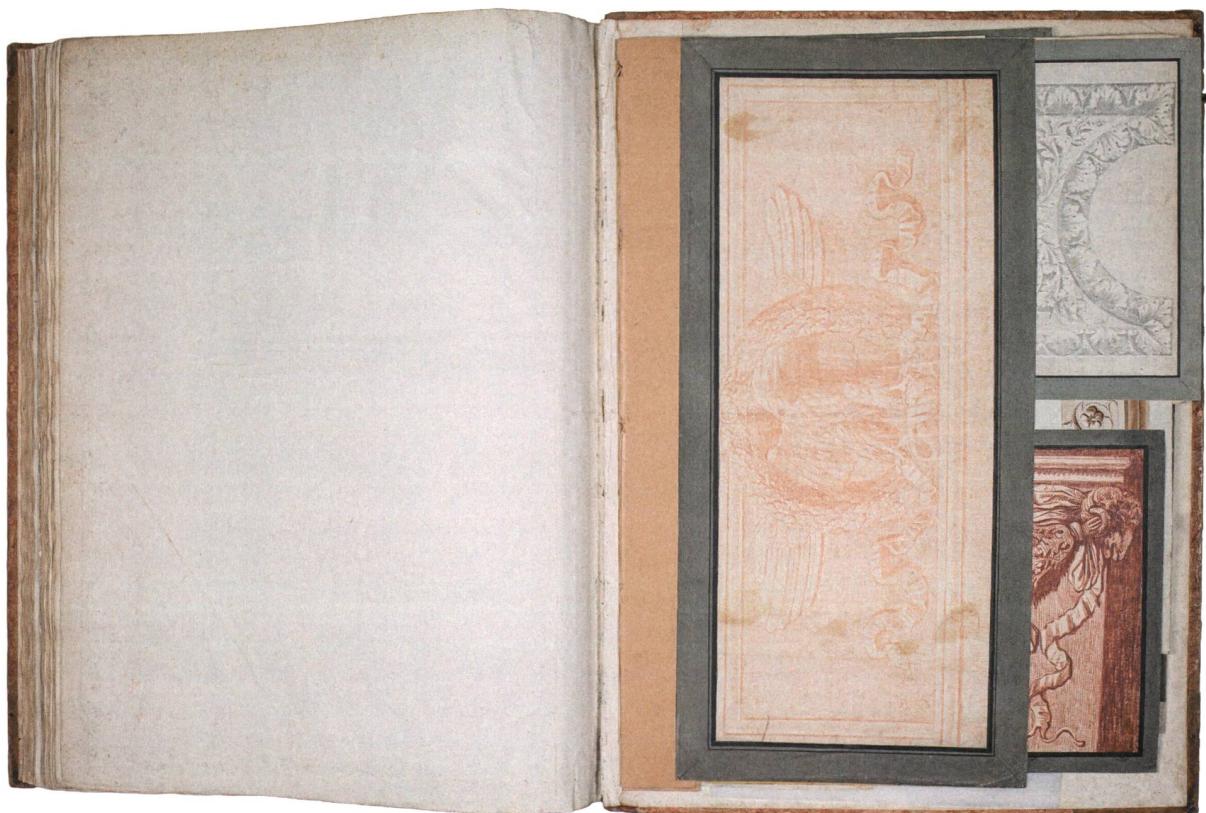


Fig. 13 Dessins d'ornements reliés sur onglets ajoutés à la fin de l'album, Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6.

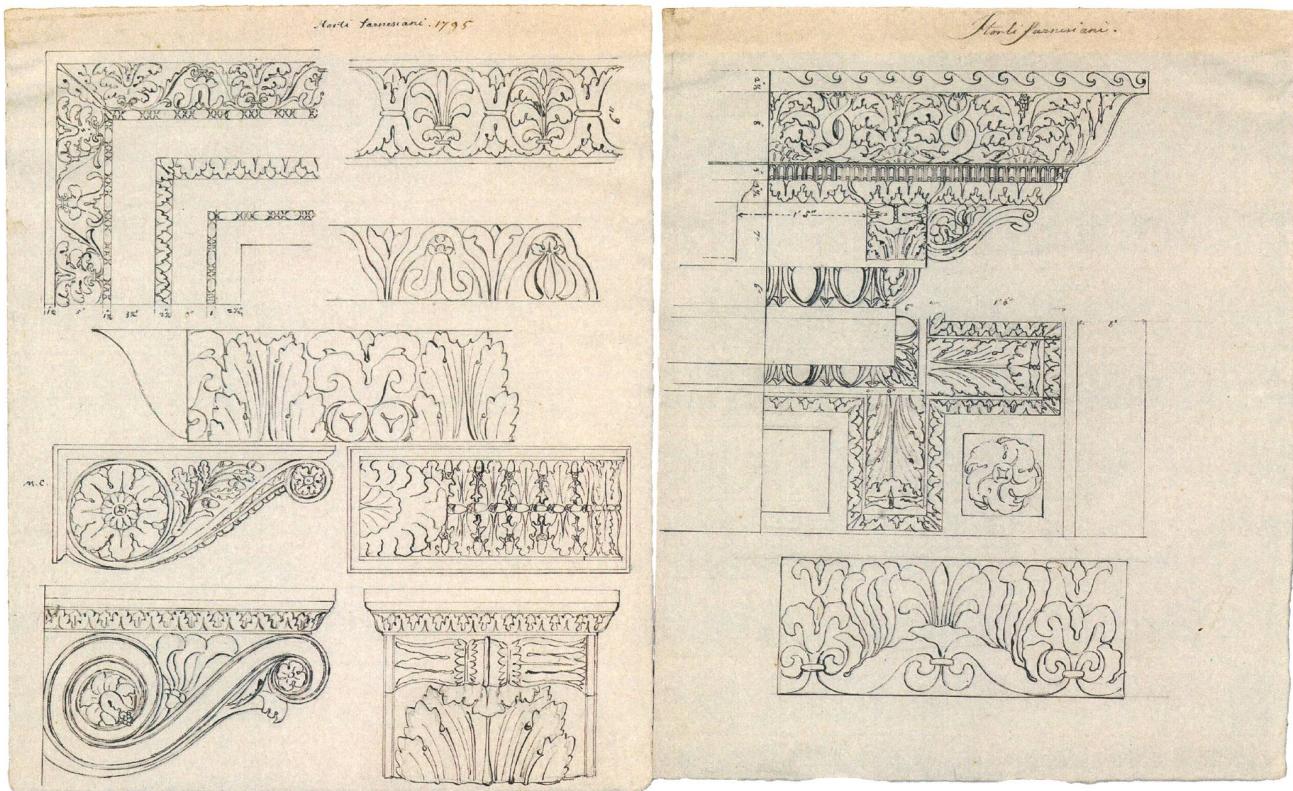


Fig. 14 Ornements antiques, Hans Caspar Escher. Plume et encre noire, sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé fin. Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 11/26 et 11/27.



Fig. 15 Ornements antiques, Friedrich Weinbrenner, autour de 1792-1797. Plume et encre noire, lavis bleu-brun sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé. Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Inv. IX5159-32-7.

Dessins du fonds d'atelier de Piranesi à Zurich : liens avec Karlsruhe

L'autre groupe de dessins faisait originellement partie du même matériel de l'atelier de Piranesi que Weinbrenner acquis en Italie, aujourd'hui conservés au sein des deux albums de Karlsruhe. Leur contexte de réalisation remonte à seconde moitié des années 1750 et aux années 1760. De nombreux indices démontrent que ces quatorze dessins placés à la fin de l'album de Zurich et ceux de Karlsruhe appartenaient au même ensemble et qu'ils sont donc de même provenance. Les points de colle présents dans les coins sur les revers des feuillets indiquent qu'ils étaient déjà montés en Italie, où ils furent achetés et démontés,⁹² de la même manière que certains dessins de Karlsruhe qui présentent le même type de traces. Ces dessins ont été le plus souvent contrecollés au XIX^e siècle – peut-être en vue d'une présentation temporaire, des perforations d'aiguilles étant visibles dans les coins. C'est aussi à ce moment que cinq d'entre eux furent placés dans un montage de bandes de papier gris-vert, le tout complètement contre-collé. Ces dessins présentent de manière générale bien plus de traces que les autres dessins de l'album, qui renvoient à leur intense usage dans l'atelier (perforations d'épingles, taches d'huile et d'encre, traces de sanguine), ainsi que des signes de passage du temps (traces d'humidité, «foxing»),



Fig. 16 Ornements antiques, de Hans Caspar Escher, signé, daté 1795. Plume et encre noire sur papier huilé. Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 11/24.



Fig. 17 Ornement antique, de Friedrich Weinbrenner, Autour de 1792-1797. Plume et encre noire, lavis brun-bleu, sur dessin préparatoire à la pierre noire, papier vergé. Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, inv. IX5159-33-74.

insectes dans les résidus d'anciens montages). Quatre d'entre eux sont des contre-épreuves de sanguine ou de pierre noire (fol. 1/1, 3/3, 4/4, 18/38). Ils sont réalisés sur les mêmes types de papier, italien ou hollandais, que ceux de Karlsruhe.

Le dessin de relief de l'aigle de la basilique des Santi Apostoli (fol. 1/1, Fig. 18) est une contre-épreuve du dessin du même motif à la sanguine du premier album de Karlsruhe, attribué à Lhuillier (fig. 19).⁹³ Une contre-épreuve est une exacte copie en sens inverse d'un dessin, obtenue par son impression sur un feuillet vierge humidifié. La contre-épreuve est plus pâle que le dessin original. Du fait d'un possible léger déplacement du feuillet lors du passage sous presse, les parties externes de la contre-épreuve sont parfois floues. Le dessin à la sanguine (matrice) est réalisé sur papier hollandais (filigrane au monogramme PvL) et sa contre-épreuve sur papier italien (filigrane avec fleur de lys dans un cercle, surmonté du monogramme CB ou B dans un cercle, fig. 20).⁹⁴ Le dessin de Karlsruhe a été retravaillé à la pierre noire (détails des contours, ajout des fissures et cassures visibles sur le relief de marbre) dans le contexte de l'atelier de Piranesi. La contre-épreuve a donc nécessairement été réalisée en Italie, avant que le dessin original ne soit ainsi retravaillé – et ce, peut-être déjà dans l'atelier de Piranesi, de manière à conserver un exemplaire intact du dessin.

Les inscriptions visibles sur les dessins se rapportent également au contexte de l'atelier piranésien. L'inscription à l'encre « San Lorenzo » sur le feuillets représentant deux frises végétales (fol. 2/2) est très proche, sinon

identique à celle visible sur un des feuillets de Karlsruhe (inv. IX 5159-35-13-2). Elle correspond, sur la base de comparaisons avec les carnets de dessins conservés à Modène, à l'écriture de Piranesi lui-même.⁹⁵ Un autre dessin (fol. 13/29, fig. 21) représente l'un des deux autels antiques provenant d'une église d'Albano où ils étaient utilisés comme bénitiers jusqu'à leur acquisition par Piranesi.⁹⁶ Il est réalisé sur un papier italien (filigrane fleur de lys dans double cercle, type dont on retrouve des exemples dans les feuillets de Karlsruhe) et est contre-collé en plein. Il a été exécuté en deux temps, un dessin préparatoire au crayon graphite, repassé et ombré à la sanguine. Le dessin peut être rapproché de la planche VIII de la série des *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo* publiée en 1764 (fig. 22), identiques et de mêmes dimensions ; on retrouve la légende inscrite à droite et le numéro de planche (« tav. VIII ») dans le coin supérieur gauche. Il semble exclu que le dessin soit copié d'après la gravure : dans l'inscription manuscrite, certains mots ont été rayés et corrigés non pas pour des erreurs d'orthographe ou de copie, mais pour reformuler la légende. La même graphie est d'ailleurs présente sur plusieurs dessins et documents du contexte piranésien, notamment au verso d'un dessin de Karlsruhe inscrit de la légende de la planche 6 des *Antichità di Cora* (1764).⁹⁷ Aussi, sur la gravure, le petit schéma de la coupe transversale du vase est positionné différemment par rapport à l'autel. Beaucoup d'éléments sont seulement suggérés, esquissés – un travail bien négligé, si le dessin devait être une copie d'après l'estampe. Ces éléments ainsi que des comparaisons stylistiques soutiennent davantage l'idée d'une des premières



Fig. 18 Relief antique de l'aigle dans une couronne de lauriers conservé à l'église des Santi Apostoli (Rome), Nicolas François-Daniel Lhuillier, Contre-épreuve de sanguine, sur papier vergé encadré et contrecollé en plein. Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung FA Escher vG.188.6, fol. 1/1.

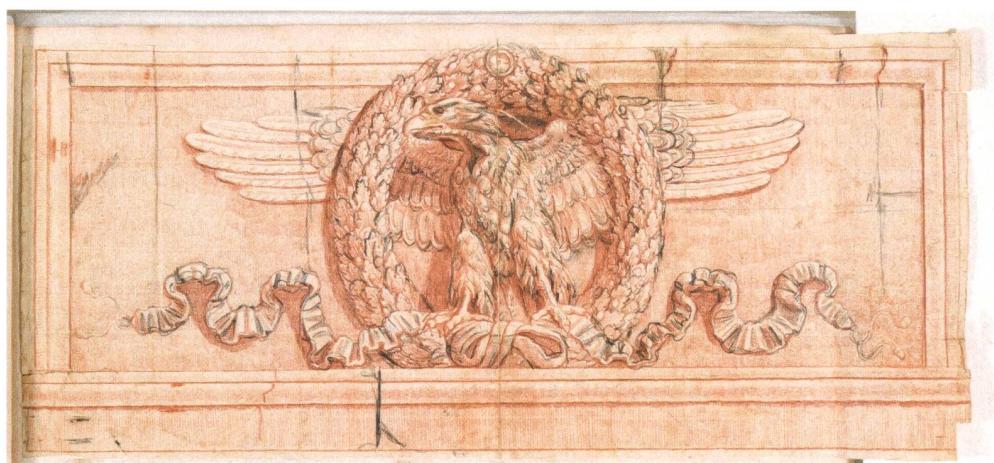


Fig. 19 Relief antique de l'aigle dans une couronne de lauriers conservé à l'église des Santi Apostoli (Rome), Nicolas François-Daniel Lhuillier et atelier de Piranesi (?). Sanguine, retouché à la pierre noire, sur papier vergé. Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, inv. IX 5159-35-35-1.



Fig. 20 Filigrane du dessin d'après le relief antique de l'aigle, photographie à lumière transmise. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 1/1.

étapes dessinées avant la réalisation de l'estampe, lors de l'élaboration de la composition dans le contexte de l'atelier, comme il en existe d'autres exemples dans les albums de Karlsruhe.

Ce même tripode est représenté en effet plus tard dans

la série des *Vasi*, *Candelabri*, *Cippi* (publiée progressivement en feuilles puis en volume à partir de 1778), avec des modifications notables dans la représentation des détails, le style et l'angle de vue. Le dessin préparatoire à cette autre gravure est conservé dans le premier album de Karlsruhe (inv. IX 5159-35-47, fig. 23). Au contraire du dessin de Zurich, celui-ci est caractérisé par un travail des détails en de nombreuses couches successives au moyen de diverses techniques superposées, qui renvoie à un travail d'élaboration pour la préparation de la planche gravée. Deux dessins du même objet nous sont donc parvenus : très différents dans leur style et leur exécution, chacun jouerait un rôle dans le processus de création des deux estampes respectives, publiées à dix ans d'écart environ. Les différences observées entre les deux dessins mettent en avant le changement stylistique qui singularise la série des *Vasi*, *Candelabri*, *Cippi* au sein de la production gravée piranésienne. La découverte et la mise en lien de ces nouveaux matériaux dessinés permettent ainsi d'aborder l'œuvre gravé de Piranesi dans la nouvelle perspective de l'implication d'un atelier et de mieux comprendre l'évolution stylistique d'une représentation gravée à l'autre.

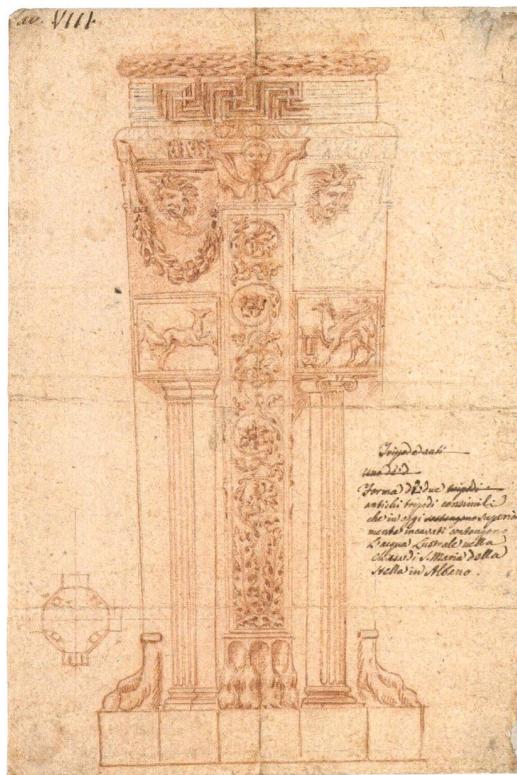


Fig. 21 Autel antique provenant d'Albano, de l'atelier de Piranesi (?), première moitié des années 1760 (?). Sanguine sur dessin préparatoire au crayon graphite et inscriptions à l'encre ferrogallique, papier vergé contrecollé en plein, 42 x 27,8 cm env. ZBZ, Handschriftenabteilung, FA Escher vG.188.6, fol. 13/29.

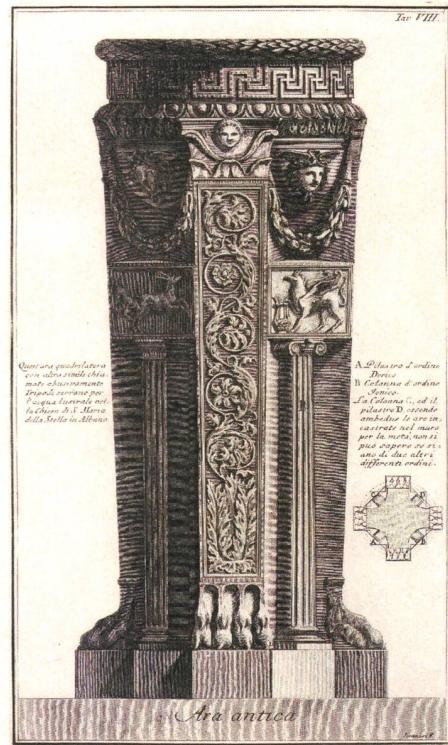


Fig. 22 Antichità d'Albano e Castel Gandolfo, planche VIII «Ara antica», de Giovanni Battista Piranesi, Rome, 1764. Eau-forte, Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett.

Provenance et l'histoire matérielle de l'album

Le rapprochement des dessins de la dernière partie de l'album Vogel-Escher avec ceux de Karlsruhe, conforté par la présence d'éléments indéniablement piranésiens, laisse envisager qu'ils appartenaient originellement au même ensemble. Soit Escher se procura directement ces dessins auprès de la même source que Weinbrenner à Rome, comme on le suppose auprès des héritiers de Piranesi ; soit Escher reçut de Weinbrenner quelques feuillets de ceux qu'il aurait acquis en bloc, et ce nécessairement peu de temps après le retour à Karlsruhe et avant le collage des dessins au sein des deux albums de fabrication locale.

L'histoire de l'album peut être résumée par étapes. Le nombre d'onglets correspond au nombre de dessins : l'ensemble des dessins de Vogel a donc été apporté chez un relieur (par Vogel après son retour en Suisse ou par Escher après 1808) chargé de les monter et de les relier. Le papier de garde de l'album porte le filigrane « H Blum », fort probablement celui du fabricant de papier suisse de la seconde moitié du XVIII^e siècle Hieronymus III Blum, actif entre 1756 et 1788 à Bâle.⁹⁸ L'album fut donc relié, ou tout du moins le corps d'ouvrage assemblé en Suisse. L'inscription

sur le dos de couverture (« Desseins faits en Italie A° 1764—65 ») et le caractère unitaire du corps d'ouvrage jusqu'au folio 100 renforcent l'idée que l'album date du vivant de Vogel, qui le fit relier par un relieur Suisse. Les ressemblances avec d'autres reliures de la Zentralbibliothek réalisées à la même période sont constatées. L'album passa en possession d'Escher sans doute après la mort de Vogel en 1808,⁹⁹ qui y déposa ses propres dessins réalisés à Rome et ceux du contexte piranésien (qu'il obtint vraisemblablement à Rome ou auprès de Weinbrenner). L'album entra à la bibliothèque suite à la donation de 1859. Au moment de la donation ou quelque temps plus tard, tous les feuillets volants qui avaient été déposés dans l'album furent fixés, par mesure de conservation, sur un onglet de carton brun. Quatre feuillets de Vogel (fol. 28, 29, 72, 98) ont également été fixés à des onglets rajoutés de même type, et leurs dimensions n'ont pas été ajustées, comme pour les autres dessins, au format de l'album par des bandes de papiers — cette différence pourrait s'expliquer par des raisons pratiques (par exemple, la livraison tardive de ces dessins, alors que le relieur avait déjà procédé à l'ajustement de format). Enfin, ce carton servit aussi pour remonter des dessins d'architecture et d'ornements de Vogel, découpés au

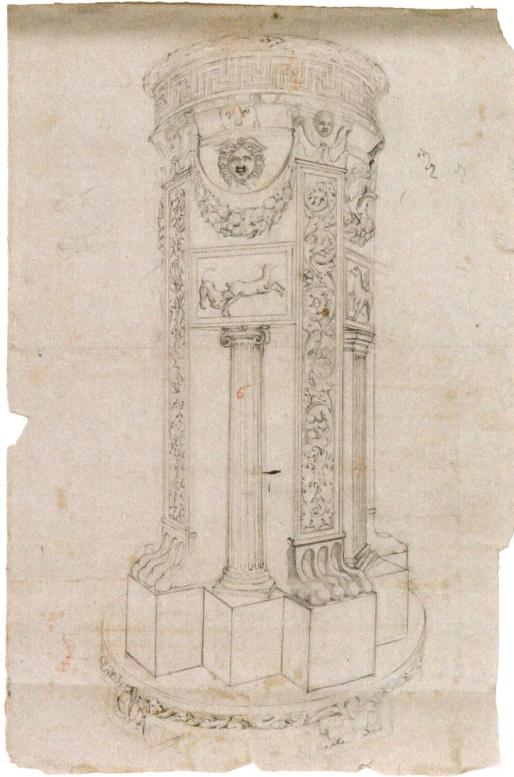


Fig. 23 Autel antique provenant d'Albano, de l'atelier de Piranesi, années 1770 (?). Pierre noire sur dessin préparatoire au crayon graphite, retravaillé à la plume et encre brune (bistre), puis à la pierre noire et crayon graphite ; inscriptions à la sanguine ; sur papier vergé, 65,2 x 42,4 cm env. Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, inv. IX 5159-35-47-1.

niveau de l'onglet de l'album à une date inconnue. Des perforations sont visibles sur les dessins de Vogel, dans les coins supérieurs des feuillets ou de leur papier de montage (fol. 59, 60, 62, 63, 66, 71, 77), mais aussi sur certains dessins d'Escher (voir onglet 4). Peut-être furent-ils retirés de l'album en vue d'une présentation temporaire, accrochés par des aiguilles, soit lorsqu'ils étaient encore en possession d'Escher, soit par la suite, mais dans tous les cas avant l'opération de fixation sur les onglets rajoutés de cartons bruns.¹⁰⁰ Certains furent remis à la mauvaise place lors du rassemblage, créant une confusion dans la numérotation ancienne des feuillets. Un onglet resté vide entre les folios 58 et 59 indique qu'un des feuillets retirés de l'album n'a jamais été remis en place. L'album est resté conservé dans ces conditions jusqu'à aujourd'hui et fit récemment l'objet d'un léger nettoyage à sec et de mesures de renforcement.

L'impact du séjour romain sur les carrières d'architectes de Vogel et Escher semble avoir été relativement limité, ce métier étant passé pour chacun d'eux au second rang. Reconnu localement pour son savoir théorique dans le domaine, Vogel séjourna à Paris à la fin des années 1790 où il rencontra les architectes de la période révolutionnaire.¹⁰¹ Le contexte politique et culturel à Zurich ne lui concéda

que peu d'opportunités de construire, et c'est à une carrière administrative et un engagement en politique qu'il se consacra à son retour d'Italie. Escher quant à lui, conçut quelques édifices à Zurich au cours de sa carrière, mais c'est de sa compagnie de tissage qu'il fit son occupation principale après 1805.

L'album Vogel-Escher représente une sorte de fragment d'archive visuelle et personnelle, qui permet de reconstituer un contexte plus global, celui de la Rome des architectes et artistes européens dans les années 1760 puis 1790. À l'image de ce que les deux hommes étaient venus y chercher, ces dessins constituent à la fois un répertoire canonique d'architectures antiques et modernes, un recueil de modèles d'ornements antiques romains – et nous ne faisons qu'évoquer ici les deux dessins de nus académiques qu'il contient. Le contenu de l'album est en réalité bien plus complexe et porteur de sens qu'on ne le pensait jusqu'à présent : c'est l'exceptionnelle documentation des dessins par des lettres, ainsi que la possibilité de mettre l'album en lien avec d'autres corpus dessinés connus, qui permirent d'en affiner la compréhension. Ainsi, une lecture critique de ces sources a livré une nouvelle version du déroulement du séjour de Vogel et offert de nouvelles possibilités d'analyse de ces dessins. Par ailleurs, c'est sur Weinbrenner et son séjour italien que le récit et les dessins d'Escher donnent de nouvelles informations. La continuité entre les différentes couches temporelles réunies au sein de l'album est indéniablement établie par la personnalité artistique de Lhuillier, qui apparaît à la lumière des sources inédites ici explorées, comme un des plus importants dessinateurs d'ornements de la seconde moitié du XVIII^e siècle à Rome puis Paris, mais qui joue aussi à plusieurs égards un rôle central dans les vicissitudes du jeune Vogel durant son séjour. Ses dessins étaient aussi employés au sein de l'atelier Piranesi, personnalité névralgique autour de laquelle tout semble tourner. La nature du rapport entre les dessins d'ornements de style Lhuillier et les séries gravées publiées à Rome à la fin des années 1760 et début 1770 – on pense par exemple à la *Raccolta* de Bartolomeo Cavaceppi (1768), celle de Pietro la Vega (n.d.), et plus tard, le *Manuale di varij ornamenti* de Carlo Antonini (1781) – se présente aussi comme une prometteuse voie d'analyse du phénomène de circulation de dessins à Rome et du transfert du médium dessin à la gravure. Enfin et surtout, l'ensemble des dessins de l'album Vogel-Escher, si hétéroclite qu'il soit, offre à son tour de nouvelles clefs de compréhension des albums piranésiens de Karlsruhe, et de déterminantes pistes de recherches dans le cadre du Projet-Piranesi.

Annexes

Les annexes présentent des extraits partiellement inédits de correspondances autour du cas David Vogel et de ses albums à Zurich (Zentralbibliothek) et à New York (Avery Library). De façon peu commune, les lettres documentent de manière

très détaillée le contexte aussi bien artistique qu'intellectuel de leur constitution. Les auteurs entendent ici souligner la qualité exceptionnelle de cette documentation zuri-choise encore largement inexploitée et son riche potentiel pour les investigations dans le domaine de l'art et de l'architecture néoclassique en Europe. Du point de vue méthodologique, la reconstruction de la pratique du dessin chez Piranesi et son entourage ne peut être réalisée qu'en attribuant une place primordiale aux sources écrites, pour la plupart épistolaires. Les auteurs souhaitent ici attirer l'attention sur cet aspect important de la recherche qui émerge dans le contexte du Projet-Piranesi et sur lequel repose cet article.

1) Johann Joachim Winckelmann à Johann Caspar Füssli, Rome, 26 novembre 1763

voir dans HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM (dir.), *Johann Joachim Winckelmann, Briefe*, Berlin 1952–1957, vol. 2, p. 356–357, 514, n° 608

« Vor einigen Tagen übergab mir Ihr junger Baumeister Ihr geliebtes Schreiben, nachdem er bereits ein paar Wochen angelangt war. Ich bin mit guten Rath nicht sparsam auch mit Erinnerungen, die der eigenen Liebe und Achtung wehe thun: ich habe ihm eine Methode vorgeschriven und ihn dem besten Baumeister [Clérisseau] empfohlen, von welchem er viel Wahrheit hören und die Schönheit in seiner Kunst erlernen kann, und da es unumgänglich nöthig ist, Figuren zu zeichnen, so wird ihm der beste Zeichner [Giovanni Battista Casanova?] in Rom freundschaftlich darinn Unterricht geben. Das übrige kommt auf deßen Fleiß an. Die lange Zeit welche er ohne allen Nutzen auf der Reise bis Rom zugebracht hat, ist zu bedauern: denn es ist wenig gutes für ihn zu sehen noch weniger zu erlernen gewesen. Er ist gereiset wie ein Liebhaber und ich merke, es gefiele ihm beßer diesen als den Schüler zu machen. Ich habe ihm aber alles Lesen untersagt, zumahl da ich viele von einem hiesigen Buchhändler geliehene Französische Bücher bey ihm fand, die mit seiner Kunst so wenig Verhältniß haben, als ich mit der Alchymie. Das Lesen ist eine gefährliche Klippe für Künstler, woran fast alle die ich kenne scheitern: denn in solchen Jahren soll der Verstand weniger als die Hand beschäftigt seyn, und selbst in der Baukunst sind alle Regeln in wenigen Tagen erlernet, aber die Uebung kostet Jahre. Der Verstand soll bey demselben der Hand gehorchen und nicht umgekehrt, als bis zur Zeit, wo es geschehen kann; diese aber scheinet für ihn noch nicht nahe zu seyn. Itzo begreift derselbe noch nicht alles was er wißen muß, es wird ihm aber gezeigt werden; es ist aber nöthig, daß deßen Eltern sich entschließen, wie viel Zeit sie auf denselben in Rom wenden wollen, damit derselbe seinen Plan machen können. Ich zweifle nicht an deßen Folgsamkeit, aber er hat jemand nöthig, der ihm beständig ins Ohr schreitet, welches ich gerne thun will: denn es kann unter der Sonnen kein Ort [sein], welcher mehr als Rom zum Müßiggang reizet, weil der Müßiggang mehr als anderwerts unterrichtet; und dieses ist die zweyte Klippe für Künstler. Man muß ihm gönnen, daß er mit seinen Landesleuten, welche hier erwartet werden, und Rom als Liebhaber sehen werden, in ihrer Gesellschaft sey, nur muß derselbe nicht gelehrter werden wollen, als es seine Kunst erfordert. »

2) Reiffenstein à Johann Heinrich Füssli, Rome, 3 novembre 1764

Zurich, Zentralbibliothek, Ms M 1. 274, n° 3, inédit

« P.S. Aus Freundschaft für den H. Vogel und aus Achtung gegen die wehrten Seinigen, muß ich noch einige Nachrichten im Vertrauen denjenigen beyfügen, so ich Ihnen in dem offenen Schreiben so er in seinen Brief geschlossen gegeben. Ich war ihm das Zeichen des Vertrauens schuldig, ihm meine Antwort an Sie offen zu geben, weil er mir seine Briefe lesen ließ und ich ihm also auch ihren zu lesen gab, um desto unverdeckter mit ihm über seine Umstände sprechen zu können. Mein aufrüchtiger und ehrlicher Rathschlag den ich ihm dabey gab, war der: er solte Ihnen und den Seinigen seine gantze Situation entdecken, um Aushelfung aus den Schulden in die er gerahten und um Vergebung hauptsächlich aber um seine Zurückberufung bitten. Meines Erachtens wird so viel ich ihn nunmehr kenne weder seine noch der Seinigen Ruhe und Zufriedenheit durch eine längere Abwesenheit können wiederhergestellt werden. Das Mißtrauen der Seinigen gegen ihn ist zu gegründet und zu groß und die Macht seines Verstandes über seinen Willen zu schwach, um alles dasjenige wirklich und so schleinig zu wählen, als es sein Bestes und die Wünsche der Seinigen verlangen. Seine Absicht ein Baukünstler zu werden, kann aus seinem bisherigen Betragen gar nicht erkannt werden. Weil er es einmahl wider das Gefühl eines inneren Berufs zu dieser Kunst gewählet, so scheinet er um dieses Versprechens willen die Lust dazu mehr vorzuschützen als wirklich zu empfinden. Bey H. Clerisseau und H. Winckelmann hat er alles Vertrauen verloren, daß es ihm mit seiner Kunst ein Ernst sey, weil er sich weder den Raht noch Unterrichts dabey bedient, sondern sich vielmehr durch den Umgang mit einem Unwissen den Franzosen um Geld Zeit und Gelegenheit bringet, etwas Gründliches zu wissen. Er hat sich eine Menge Capitälle und Zierrahten zeichnen lassen [par Lhuillier], die ihm viel zu stehen kommen und da er sie nicht selbst zeichnen lernet nach Meynung dieser Männer gar nicht nutzen kann, ob er gleich einige Säulen und Gebäude selbst ausgemessen, die Erlernung des Wesentlichen in der Baukunst aber gantz versäumet, wozu er da itzo in der Villa Albani von H. Clerisseau ein Saal gebauet wird herrliche Gelegenheit hatte und sich die besonderen Vortheile der hiesigen Zimmer und Maurermeister bekannt machen könnte. Hier ist bereits zu viel im ersten Zuschnitte bey H. Clerisseau verdorben es wird ihm itzo viel zu schwer werden, das Zutrauen dieses Mannes zu erwerben und zu der Art von Demüthigung eine neue Freundschaft mit demselben durch Geständniß und Bereuung seiner Fehler zu suchen, scheinet er mir zu stoltz zu seyn. [italique C. F.] Würde er zurückberufen und die Seinigen würden in Ansehung der eigenen Wahrnehmung seins moralischen Caracters beruhiget und solte der Trieb zur Baukunst wirklich und endlich bey ihm werden, so würde er bey einer Rückkehr nach Rom alles mit mehrerem Bedacht anfangen und in wenigen Monathen mehr als itzt in Jahren erlernen. Er hat mir versprochen, er wolte um seine Zurückberufung anhalten; ich wünsche es für ihn und für die Seinigen. Ich weiß zwar nicht, daß er hier in offbare Laster gerahten, aber ich weiß auch seit der Zeit, daß ihm meine Freundschaft nichts mehr nutze war nicht mehr, wie es eigentlich um ihn steht. So viel ist gewiß, zwischen seiner Erkäntniß und zwischen seinem Thun und Laßen ist ein großer Unterschied; gewisse Gesinnungen scheinen uns aus dem Gedachtnüße und nicht aus dem Hertz zu fließen[.] Sein morali-

scher Caracter ist nicht festgesetzt. Unter schlechten Gesellschaften kann es, wie es scheint, leichter schlecht als unter beßeren, die er nicht suchet, gut werden. In dem Umgange und unter dem Beyspiele so vieler würdiger Menschen und Freunde in seinem Vaterlande, würde er gewiß das werden, wozu er sehr fahig ist. Ziehen Sie ihn also, wenn Sie meinen Wunsch gegründet finden, náher zu sich. Er schätzt Sie sehr hoch und wird sich hoffentlich [seinem] gegenwärtigen Geschmack nach gerne von Ihnen ziehen lassen. Ich habe ihm bereits oft im Schertzen einen ernstaften Wunsch vorgesaget, er solte die Aufführung der Gebäude von Kalck und Steinen anderen überlaßen und in Zürch an dem großen Gebäude der Glückseligkeit seines Vaterlandes arbeiten helfen und zu der dazu so nothigen Beßerung der Menschen selbst in frühen Jahren das Muster eines unstraflichen Mittbürgers werden. Fahren Sie wo gefällig in diesem Thone bey ihm fort. Ihre Worte werden Seegen nach sich ziehen. Solte er wircklich zu Hause gehen und daselbst richtig und glücklich zu leben anfangen, so würde ich mich glücklich schätzen daß dieses gute Werck durch mein Zureden einger maaßen befördert worden, da ihm hieselbst weder zur Erlernung der Englischen Sprache, noch zum Zeichnen, welches beydes seine Absicht noch nicht seyn muß, hieselbst habe nutzen können.»

3) Reiffenstein à Johann Heinrich Füssli, Rome, 31 novembre 1764

Zurich, Zentralbibliothek, Ms M 1. 274, n° 4, inédit

« Herr Vogel überbrachte mir Dero wehrtes Schreiben und da er mich nicht zu Hause fand, so hinterlies er mir einige Zeilen, in welchen er verlangte, daß ich zu ihm kommen möchte. Ich fand mich nach Wahrnehmung dieses Verlange[n]s so gleich bey ihm ein, und ward so wohl aus Dero Schreiben an mich als nach vertraulicher Mittheilung derjenigen [sic!], so er von Ihnen und aus seinem Hause erhalten hatte gewahr, in wie große Bekümmerniß seine Verwandten und Freunde durch Einziehung ein und anderer Nachrichten gerahten, und in wie große Verlegenheit sein eigenes Hertz dadurch gesetztzt worden. Wir haben als Freunde über alles dahin gehörige vertraulich und offenhertzig gesprochen; die von mir verlangten Nachrichten sollen dahero desto zuverläßiger und aufrichtiger seyn, weil ich sie unter seinen eigenen Augen geben kann und er selbst, wie ich zuversichtlich von ihm hoffe, Sie und die Seinigen durch das[s] so er aufrichtig wieder und für sich wird sagen können zu beruhigen suchen wird. Verschiedene Monathe nach dero Abreise [celle de Füssli], bin ich fast sein einziger Umgang gewesen und wir haben fast alle Abende mit Lesung nützlicher Sachen zugebracht. Nach der von seinem H. Vater erhaltenen Bewilligung noch länger in Rom zu bleiben, vermehrte er seine zur Erkäntniß des Schönen in der Baukunst gehöre[nde] Arbeiten und nahm zu dem Ende den französischen Zeichner architectonischer Zierrahten l'Huillier, an deßen Ríße er einige Zeit nachahmte und nahero mit demselben öfters ausging, um Säulen oder Gebäude zu meßen, und sich von ihm eine Samlung der besten sonderlich zu Zierrahten gehörigen Sachen zeichnen zu lassen. Dieser sonst geschickte Mensch hat sich freylich durch sein seltsames Betragen, und vielleicht auch durch Leichtsinn und Liederlichkeit bey vielen rechtschaffenen Leuten in einen gewissen Grad der Verachtung gesetztztet, so daß ein gar genauer Umgang mit demselben keines Weges vortheilhaft seyn können. Meines Wissens aber hat H. Vogel den-

selben zu weiter nichts als zum Zeichner gebrauchet und hat meines Erachtens allemahl zu viel Einsicht und Erkäntniß bewiesen, als daß er sich durch denselben zu etwas unanständigem hätte sollen verleiten lassen. [italique C. F.] Er wird es Ihnen und den Seinigen eben so wenig als mir verschweigen, daß er sich durch diesen Umgang in der Achtung anderer Menschen geschadet und sich dadurch selbst den Verdacht einer zwey deutigen Aufführung bey den Seinigen zugezogen habe. Aber der Verdacht und der schlimme Anschein ist bey solchen Umständen allemahl größer als die That selbst. Die durch diesen Umgang gewißer maaßen versäumte Gelegenheit, sich des Umgangs und den Unterricht des H. Abt Winck[elmann] und H. Clerisseau zu nutze zu machen und deren Beyfall und Zutrauen dadurch vermindert zu haben, dörfte meines Erachtens der wesentlichste Nachtheil seyn in den er sich durch diese Bekanntschaft gesetztztet. Dero und der Seinigen mit eben so ernster als zärtlicher Liebe an ihn geschriebenen Briefe, wie ich aus seiner itzigen Gemüths Verfaßung schließen kann, werden die erwünschte Wirkung haben und das[s] so er nicht rechtfertigen kann, wieder auch nicht verschweigen wollen. Sie werden also von ihm mehreres als von mir erfahren können, weil ich über dem seit geraumer Zeit wegen der beständigen Gesellschaft und kleinen Diensten, die ich einigen mir sehr empfohlenen Landsleuten leisten müssen, wenig um ihn seyn können. Von dem erwehnten vortheilhaften Kauffe habe ich keine Nachricht und ich habe das Zutrauen zu ihm, er werde alles was seine öconomichen Umstände betrifft getreulich anzeigen und überhaupt mir solche Entschließung eröfnen bey welcher er und die Seinigen am glücklichsten und geschwindesten werden beruhiget werden können. Die lebhafte Erkäntniß die er gegenwärtig von seiner gantzen Pflicht hat und nach einiger Versäumung derselben vielleicht lebhafter als jemahls fühlet, wird die beste Entschließung, wie ich wünsche, bey ihm beschleunigen. Konnte mein gringer [sic!] Raht und guter Wille ihm hierbey irgend wozu dienlich seyn, so wird ihm alles so von mir abhangt, um so vieler an ihm entdeckten guten Eigenschaften willen jederzeit gewidmet bleiben.»

AUTEURS

Christoph Frank, Ph.D., Prof. ordinaire et Directeur de l'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura, Università della Svizzera italiana, Largo Bernasconi 2, 6850 Mendrisio, Suisse.
christoph.frank@usi.ch

Maria Krämer, Restauratrice M. A., Doctorante à la Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Studiengang Konserverierung und Restaurierung von Kunstwerken auf Papier, Archiv- und Bibliotheksgut et restauratrice au sein du Projet-Piranesi an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Hans-Thoma-Straße 2–6, 76133 Karlsruhe, Allemagne. kraemer@kunsthalle-karlsruhe.de

Bénédicte Maronne, M.A., Doctorante à l'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura, Università della Svizzera italiana, Largo Bernasconi 2, 6850 Mendrisio, Suisse. benedicte.maronnie@usi.ch

NOTES

- ¹ La présente étude s'inscrit dans le cadre des recherches de doctorat de Bénédicte Maronne, sous la direction des Prof. Christoph Frank et Prof. Daniela Mondini à l'Université de la Suisse italienne (Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura, Mendrisio), menées dans le cadre du Projet-Piranesi cofinancé par le Fonds national suisse (FNS, projet n° 170303) et la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, projet n° 323516160). Deux co-auteurs ont contribué à l'étude. La restauratrice Maria Krämer, membre DFG du Projet-Piranesi et doctorante à l'Académie des Bildenden Künste de Stuttgart sous la direction de la Prof. Irene Brückle, a effectué une analyse détaillée des matériaux et techniques des dessins, des filigranes, de l'histoire matérielle de l'album et des reliures. Par ailleurs, l'intégration de fragments de l'analyse des correspondances de Reiffenstein et Winckelmann, menées de longue date par Christoph Frank, ont largement contribué à documenter et clarifier le contexte. La majorité des informations concernant Nicolas François-Daniel Lhuillier ont été livrées par Christoph Frank. Nous tenons à exprimer notre sincère gratitude à Madame Annette Lütteken, directrice du Département des manuscrits (Handschriftenabteilung) et à l'ensemble du personnel du département et du centre de digitalisation pour leur aide et leur disponibilité. Nous souhaitons remercier très chaleureusement aussi Daniela Mondini pour l'intérêt porté au sujet et l'aide à la publication de cette étude, ainsi que tous les membres du Projet-Piranesi ou spécialistes consultés qui y contribuèrent d'une façon ou une autre.
- ² La citation apparaît comme une paraphrase de la position esthétique de Winckelmann. Zentralbibliothek Zürich (ZBZ), Handschriftenabteilung, inventaire Ms M 1. 370, David Vogel à Johann Heinrich Füssli, lettre du 18 juillet 1765. Sous le même numéro d'inventaire sont regroupées 37 lettres écrites par David Vogel entre 1764 et 1802 de Rome, Paris et différentes villes de Suisse à Füssli. Les lettres de David Vogel sont très partiellement citées dans HANS MARTIN GUBLER, *Der Zürcher Architekt David Vogel (1744–1808). Zu seinen Architekturstudien in Rom 1763–1765*, in : *Nos monuments d'art et d'histoire*, 25, 1974, p. 281–294. Nous remercions très chaleureusement la Dr Gabi Pahnke pour son aide à leur transcription.
- ³ Sur David Vogel, voir aussi J. P. ZWICKY, *Die Familie Vogel von Zürich*, Zurich 1937, p. 153. – HANS HOFFMANN, *Die klassizistische Baukunst in Zürich* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 31/2), Zurich 1933, p. 10–14 et 18. – GEORG GERMANN, *Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik*, Zurich 1963, p. 117, 124–129, 140, 150 et note 27 p. 189. – HANS VOLLMER (dir.), *David Vogel*, in : *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. 34, Leipzig 1940, p. 480. – SYLVAIN MALFROY, *David Vogel*, in : *Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS), url : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D19961.php>, version du 03. 01. 2015.
- ⁴ Voir *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zurich : Orell, Geßner, Füßlin und Compagnie, 1778. Cette première édition de la correspondance suisse de Winckelmann, préparée par Leonhard Usteri, reproduit les lettres de Winckelmann de 1758 jusqu'à sa mort tragiquement survenue en 1768. Elle témoigne de la grande intimité intellectuelle entre le milieu zurichois de ces années et le plus éminent théoricien de l'Antiquité de l'époque. Comme nous le verrons, Vogel appartenait au même milieu, voir MARTIN DISSELKAMP, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu J. J. Winckelmanns Briefen aus Rom* (= Studien zur deutschen Literatur, 124), Tübingen 1993, p. 189–201.
- ⁵ L'album conservé est à la Handschriftenabteilung de la ZBZ sous le numéro d'inventaire Escher vG 188.6. Voir [sans nom d'auteur] *Schenkung von Büchern Manuscripten & Münzen an die Bürgerbibliothek der Stadt Zürich*, Zurich 1774–1860, p. 383: « Zeichnungen von Gebäuden Roms. Folioband ». – Voir aussi JEAN-PIERRE BODMER, *Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich*, vol. 3 : Familienarchive, Zurich 1996, p. 157–158.
- ⁶ Sur Hans Caspar Escher im Felsenhof, voir FRIEDRICH WEINBRENNER, *Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben*, Heidelberg 1829. – ALBERT MOUSSON, *Johann Caspar Escher im Felsenhof*, Zurich 1868. – CARL KELLER-ESCHER, *Geschichte der Familie Escher vom Glas von Zürich*, Zurich 1885, p. 95–98. – HANS HOFFMANN 1933 (cf. note 3), p. 18–22. – HANS MARTIN GUBLER, *Karlsruhe und die Schweizer Architektur im frühen 19. Jahrhundert : zur grenzüberschreitenden Wirkung Friedrich Weinbrenners*, in : *Nos monuments d'art et d'histoire*, 40, 1989, p. 31–42. – JÜRG HAEFELIN, *Hans Caspar Escher : Architekten und Gründer der Escher Wyss & Co., Bauten und Projekte in Zürich*, Zurich 1989. La correspondance de Hans Caspar Escher avec ses parents, conservée à la ZBZ, Handschriftenabteilung, inventaire FA Escher vG 188.101 contient cinq recueils de lettres inédites en allemand, français et italien, écrites entre 1793 (Rome) jusqu'en 1798 (Karlsruhe).
- ⁷ ARTHUR VALDENAIRE, *Friedrich Weinbrenner : sein Leben und seine Bauten*, Karlsruhe 1976, p. 333. Escher est le premier élève nommé de la liste.
- ⁸ Escher annonce dans une lettre à ses parents du 13 mai 1797 qu'il quittera Rome avec Weinbrenner, voir aussi FRIEDRICH WEINBRENNER 1829 (cf. note 6), p. 230. Aussi bien les lettres d'Escher que les mémoires de Weinbrenner rapportent la situation politique à Rome et les conditions difficiles du retour. Ensuite, Escher se rend à Karlsruhe où il écrit de mars à juin 1798. Après cette date et jusqu'en 1805, Escher réalise quelques projets d'architecture et séjourne à Strasbourg, avant de fonder avec le banquier Salomon von Wyss (1769–1827) la compagnie de tissage « Escher, Wyss & Co », voir ALBERT MOUSSON 1868 (cf. note 6), p. 14–18. – JÜRG HAEFELIN 1989 (cf. note 6), p. 13–14.
- ⁹ Le Projet-Piranesi bénéficie du financement (2016–2021) de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) et du Fonds national suisse (FNS). Les chefs de projet sont (DFG) Pia Müller-Tamm, directrice de la Kunsthalle Karlsruhe ; Irene Brückle, cheffe du Département conservation d'œuvres d'art sur papier, archives et matériel livresque, Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart ; (FNS) Christoph Frank, directeur de l'Institut d'histoire et théorie de l'art et de l'architecture à l'Université de la Suisse italienne, Mendrisio. Les membres participants au projet sont, outre les co-auteures de cet article Maria Krämer et Bénédicte Maronne (cf. note 1), Georg Kabierske, étudiant en master à l'Université Ludwig Maximilian de Munich et l'historien de l'art Stefan Morét.
- ¹⁰ Les dessins furent publiés plusieurs fois avec cette attribution (voir en détail dans GEORG KABIERSKE, *Weinbrenner und Piranesi. Zur Neubewertung von zwei Grafikblättern aus dem Besitz Friedrich Weinbrenners in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, in : *Friedrich Weinbrenner 1766–1826. Architektur und Städtebau des Klassizismus* [= catalogue d'exposition], Petersberg 2015, p. 75–87, p. 76), notamment dans RUDOLF THEILMANN / EDITH AMMANN, *Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Kupferstichkabinett*, vol. 1, Karlsruhe 1978, p. 680, n° 4400 et 4401.
- ¹¹ Plusieurs publications relatives aux albums de Karlsruhe sont prévues. Pour une première approche, voir un premier inventaire par Christoph Frank (octobre 2014, non publié). – JUDITH BECKER, *Piranesi neu entdeckt : Zwei Klebebände der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Bestandsaufnahme und Vorstellung von Konserverungskonzepten*, Mémoire de Master à la Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, sous la dir. de la Prof. Dr Irene Brückle et des Drs Andrea Paaki-Hundt et Dr Dorit Schäfer, août 2015 (non publié). Voir aussi les articles de GEORG KABIERSKE 2015 (cf. note 10). – *Idem*, *A Cache of Newly Identified Drawings by Piranesi and His Studio at the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, in :

- Master Drawings, 53/2, 2015, p. 147–178. — *Idem*, *Vasi, urne, cinerarie, altari e candelabri. Newly identified drawings for Piranesi's antiquities and sculptural compositions at the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, in : FRANCESCO NEVOLA / ELISA DEBENEDETTI (dir.), Giovanni Battista Piranesi, predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely (= Studi sul Settecento Romano, 32), Rome 2016, p. 245–262.
- ¹² GEORG KABIERSKE 2015 (cf. note 10), p. 79–80. Sur les dessins d'Italie de Weinbrenner conservés à la Kunsthalle Karlsruhe voir aussi RUDOLF THEILMANN / EDITH AMMANN 1978 (cf. note 10), vol. 2, p. 671–680.
- ¹³ C'est à Georg Kabierske que l'on doit la référence à l'article de Hans Martin Gubler publié en 1974 : nous le remercions pour cette communication dans le cadre du groupe de recherche.
- ¹⁴ Les feuillets présentent aujourd'hui parfois deux, voire trois numérotations qui mettent en évidence un réarrangement des feuillets et leur usage ultérieur (voir dernier paragraphe). La dernière numérotation effectuée est relativement continue et c'est celle que nous suivrons ici.
- ¹⁵ Les feuillets de très grand format étaient auparavant collés à l'onglet par le revers au niveau du pli, comme l'indiquent les traces de colle et d'ancien montage à cet endroit.
- ¹⁶ Les éléments en bois, de paysage ou les ombres ont été colorés sur certains feuillets à l'aquarelle brune ou bleue (fol. 37, 42, 57). Une exception est le fol. 31, exécuté à la pierre noire.
- ¹⁷ Seuls quelques dessins présentent une unité de mesure italienne écrite en italien (fol. 50, cadre de fenêtre à fronton : « *palmi romani* ») ou une unité de mesure française écrite en italien (fol. 55, planche comparative des quatre ordres d'architecture et fol. 53, plan du Colisée : « *piedi di Francia* »).
- ¹⁸ Les dernières planches présentent pêle-mêle les escaliers du palazzo Barberini, les plans de temples et bains antiques, des fragments d'entablements doriques de la Villa Adriana annotés par Vogel (fol. 51), un dessin du Colisée signé de Giovanni Stern (fol. 54), des plans du Colisée, des thermes de Doclétien, du temple de la Fortuna Primigenia à Palestrina, de l'édifice de l'Accademia à la Villa Adriana, également sans annotation.
- ¹⁹ Concernant les représentations du palazzo Farnese au XVIII^e siècle, voir ELISABETH KIEVEN, *La collezione dei disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi*, in : Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico (= Studi sul settecento romano, 7), Rome 1991, p. 147–148. Concernant les autres représentations du palazzo Farnese dans le contexte des années 1750–1760 à Rome, on peut noter une sorte de filiation notamment avec les dessins du fonds Piranesi à la Morgan Library (FELICE STAMPFLE, *Giovanni Battista Piranesi. Drawings in the Pierpont Morgan Library*, New York 1978, cat. 48 et 49, p. xxiv), ceux du Cooper Hewitt Museum, très proches (inventaires 1911-28-446 et 1911-28-447, sources : <http://cprhw.tt/o/2B8VZ/> et <http://cprhw.tt/o/2B8W2/>, dernière consultation le 02.08.2018), et d'autres collections étudiées dans le cadre du Projet Piranesi.
- ²⁰ Voir SUSANNA PASQUALI, *Il Cinquecento osservato nel Settecento : un libro di architettura dedicato a Villa Giulia in Roma (1774–1784)*, in : ANTONIO BRUCULERI / SABINE FROMMEL (dir.), Renaissance italienne et architecture au XIX^e siècle. Interprétations et restitutions, Rome 2015, p. 101–111 et ill. 50–58, et SUSANNA PASQUALI, *Eredità del Cinquecento romano osservate e reinterpretate tra il 1760 e il 1760*, in : La « costruzione » di uno stile. Architettura tra Italia e Francia in età napoleonica (= Ricerche di Storia dell'arte, 105), Mendrisio 2012, p. 55–62.
- ²¹ Voir SUSANNA PASQUALI 2015 (cf. note 20), p. 102. Nous remercions chaleureusement Elisabeth Kieven pour l'entretien qu'elle nous a accordé le 21 juin 2019 et les précieuses observations dont elle nous a fait part.
- ²² Voir JOSELITA RASPI SERRA, *Roma : Idea dell'Antico. Studio dell'architettura (1750–1790)*. Peter Joseph Krahe : *Disegni e progetti Romani*, in : GERD BIEGEL / HARMEN H. THIES (dir.), Peter Joseph Krahe. Beiträge zur Architektur des Klassizismus in Braunschweig, Frankfurt a. M. 2015, p. 59–88. — PIERRE PINON, *Rome antique et moderne vue par Pierre Adrien Pâris*, in : SABINE FROMMEL / JEAN-PHILIPPE GARRIC / ELISABETH KIEVEN (dir.), Charles Percier e Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi, Milan 2014, p. 25–39.
- ²³ Voir fol. 40 et 41, avec correction de l'inscription « copié par » (encre noire) par « mesuré par » (encre brune).
- ²⁴ Les légendes écrites en français par Vogel présentent aussi des erreurs et des abréviations typiques d'un germanophone.
- ²⁵ Charpentier se rendit vraisemblablement au sud de Rome, puisqu'il réalisa au moins deux relevés d'édifices dans cette zone (voir les plans des bains de Néron à Baja et du temple d'Isis à Pompéi). Gondoin se rendit lui aussi à Naples et ses environs (voir les plans des bains de Pozzuolo et du théâtre de Naples). C'est peut-être à l'un d'eux que l'on doit le relevé du plan du réservoir d'eau construit à Bacoli durant l'époque augustéenne appelé « *Piscina Ammirabile* » que l'on reconnaît dans le dessin (non annoté) en partie supérieure de la planche 14 de l'album de Zurich, et publié à la même période dans PAOLO ANTONIO PAOLI, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*, Naples 1768, pl. 61–62. Nous remercions Daniela Mondini pour l'aide à l'identification de cet édifice.
- ²⁶ Voir HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 286, note 21 p. 294 et résumé p. 292, qui identifie ce nom très courant avec un « dessinateur et graveur demandé » (« ein gutbeschäftigter Zeichner und Stecher »). La correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome vient cependant corroborer l'identification de ce Charpentier avec un architecte pensionnaire au moment où Vogel est à Rome. Ce Charpentier quitte Marly à la fin de l'année 1762 pour se rendre à Rome où il souhaite « suivre des études d'architecture. Il est fils de jardinier qui a le soin et l'entreprise des jardins et parc du château de Marly » (ANATOLE DE MONTAIGLON / JULES GIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. 11 : 1754–1763, Paris 1901, p. 427 : Marigny à Natoire, lettre du 17 juillet 1762). La lettre de présentation de Marigny date du 4 octobre 1762 (*Ibid.*, p. 443) et l'arrivée de Charpentier à Rome, du 16 décembre 1762 (*Ibid.*, p. 451). Autour du mois d'avril 1766, Charpentier alors logé à l'Académie semble s'apprêter à partir « faire le tour de l'Italie et de l'Allemagne en se rendant utile à M. le comte de Mosamowsky, feld-maréchal de l'impératrice des Russies » (ANATOLE DE MONTAIGLON / JULES GIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. 12 : 1764–1774, Paris 1902, p. 112) « qui l'emmène à sa suite » (*Ibid.*, p. 115). Cet architecte pourrait bien être le « Mr. Charpentier » dont il est question dans les dessins. En revanche, rien ne permet pour l'instant de rapprocher ce Jean Charpentier de l'architecte du même nom qui participa aux chantiers parisiens du Palais Bourbon et de l'Hôtel Noailles dans la première moitié du siècle, voir HANS VOLLMER, *Jean Charpentier*, in : Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, vol. 6, Leipzig 1912, p. 408.
- ²⁷ HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 286 et note 21 p. 294. Dans la légende, le nom de l'architecte est manquant : « Plan d'une Eglise de l'Invention de Mr. ».
- ²⁸ JEAN-RAYMOND DE PETRY, *Encyclopédie Élémentaire ou Introduction à l'Étude des lettres, des sciences et des Arts* (.), tome 2, partie 1, Paris 1767, planche 400bis. Voir aussi JOHN HARRIS, *Legeay, Piranesi and International Neo-Classicism in Rome, 1740–1750*, in : Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower, vol. 1, Londres 1978, p. 192. — GILBERT ÉROUART, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay. Un Piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Paris 1982, p. 195, ill. 201. Les projets Legeay eurent une influence majeure en particulier sur les artistes de la génération antérieure à celle de Vogel, étrangers ou locaux présents à Rome au début des années 1750 – nous ne faisons qu'évoquer ici

- la relation bien connue de Piranesi et Legeay, documentée par plusieurs publications en particulier de Gilbert Érouart et les copies que Chambers effectua de ses dessins. Voir *Ibid.*, p. 197, et *GILBERT ÉROUART, Jean-Laurent Legeay. Recherches*, in : *Piranèse et les français* (= actes de colloque), dir. GEORGES BRUNEL, Rome 1978, p. 204.
- ²⁹ Une exception est Charles-Louis Clérisseau, seul français à qui Winckelmann porte une certaine estime (voir note 59). — Voir aussi MARTIN DISSELKAMP 1993 (cf. note 4), p. 95–132.
- ³⁰ ELISABETH KIEVEN (dir.), *Architettura del Settecento a Roma. Nei Disegni della Raccolta Grafica Comunale*, Roma 1991 (= catalogue d'exposition), Rome 1991, p. 65–66.
- ³¹ Voir le plan de l'église de la Natività di Maria à la Villa Bolognetti sur la via Nomentana dans ELISABETH KIEVEN 1991 (cf. note 30), cat. 42, p. 75–76. Nous évoquons ici l'autre plan du même édifice copié par Toma, mentionné mais non illustré dans le catalogue, annoté de mesures en unité française (Museo di Roma, inventaire MR. 16646).
- ³² Les deux dessins sont de mêmes dimensions et identiques à quelques détails près. Les mesures du dessin de Toma ne sont pas présentes sur le dessin de Zurich. Comme nous l'a suggéré Elisabeth Kieven (généreuse communication du 24 juin 2019), leur proximité laisse envisager que le dessin de Zurich pourrait être une copie d'après le même modèle original de Salvi.
- ³³ La signature de Giovanni Stern en bas à droite de la feuille inscrite en majuscules est comparable à celle des feuillets représentant les obélisques conservés dans le fonds Lanciani (BiASA, Inv. 18449, 18450, 18451, 18452, 18453).
- ³⁴ Nous remercions Elisabeth Kieven pour les précieuses informations communiquées au sujet de Giovanni Stern. Pour une bibliographie complète, voir ELISABETH KIEVEN, *Giovanni Stern*, in : *Allgemeines Künstlerlexikon* (version disponible en ligne, dernière consultation le 02. 08. 2019).
- ³⁵ Sur l'école privée dont s'occupe Stern à partir des années 1760, voir SUSANNA PASQUALI 2015 (cf. note 20), p. 105.
- ³⁶ HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 286.
- ³⁷ Trois dessins sont conservés à l'Istituto Nazionale per la Grafica, Rome, FN 9540, 9541, 9542, voir ELISABETH KIEVEN, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento. I disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Il Settecento* (= catalogue d'exposition), Rome 1988, p. 101–102, cat. 123–125. — SUSANNA PASQUALI 2015 (cf. note 20), p. 105.
- ³⁸ Sur les dessins de William Kirby voir *Ibid.*, p. 105 et ill. 55.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 105 et note 47 p. 111.
- ⁴⁰ L'architecte allemand Peter Joseph Krahe séjourne en Italie, principalement à Rome, entre 1782 et 1787 ; ses dessins sont conservés au musée de la ville de Braunschweig. On y retrouve notamment les plans de la Villa Giulia, mais aussi de la Villa Madama, du palazzo Massimo alle Colonne et le dessin du décor du plafond à caissons de l'entrée, ainsi que l'élévation du palazzo Farnese et les relevés de ses encadrements de portes et fenêtres, et le plan et l'élévation de la Villa Sachetti. Voir REINHARD DORN, *Die Studienjahre Peter Joseph Krahes 1778–1786*, Braunschweig 1969. — GERD BIEGEL / HARMEN H. THIES (dir.), *Peter Joseph Krahe. Beiträge zur Architektur des Klassizismus in Braunschweig*, Frankfurt a. M. 2015. Par ailleurs, la proximité de certains dessins de l'album avec ceux de Vincenzo Brenna (notamment ceux du Victoria and Albert Museum), rejoints ce thème de la copie et ouvre la question du rapport entre Brenna et Stern.
- ⁴¹ Sur l'activité de Vogel suite à son retour en Suisse, voir HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 287. Il construisit notamment l'église protestante d'Embrach autour de 1779 (voir GEORG GERMANN 1963 [cf. note 3], p. 124 et les plans conservés au Staatsarchiv des Kantons Zürich, Karten und Pläne, Plan R 309–326). — Un exemplaire de l'inventaire imprimé de la bibliothèque de David Vogel est conservé à la ZBZ, Altdrucke und Rara, inv. 18.1676, nr. 8. L'importance de ce fonds (l'inventaire compte 334 numéros) laisse envisager la possibilité que Vogel ait aussi hérité d'une partie de la bibliothèque familiale.
- ⁴² HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 292 et p. 294 note 31. Voir aussi Ms M 1. 370, lettre du 24 juillet 1793: « *er [Ledoux] anerbot mir auch zu meinem Vorhaben am journal den freyen Gebrauch eines Portefeuilles und seiner Atelier* », et plus loin: « *Sie [Percier et Fontaine] arbeiten jetzt auch für mich und in jedem Cahier meines Journal wird eine Tafel kommen die von ihrer Zeichnung ist.* » L'entreprise ne fut pourtant jamais menée à terme.
- ⁴³ Les dimensions des plus grands feuillets de format horizontal ou vertical sont de l'ordre de 50 × 65–70 cm environ. Deux feuillets de format horizontal et de dimension réduites (env. 36 × 50 cm) sont parfois réunis deux à deux au sein du même montage. Deux dessins (fol. 92 et 93) de très grands formats (96–99 × 67 cm environ) sont pliés.
- ⁴⁴ Voir fol. 76, non signé ; fol. 86, 90, 94 signés par Vogel. Ces correspondances d'écriture et de mise en page montrent la cohérence avec la première partie de l'album.
- ⁴⁵ Sur Lhuillier, voir HENRY LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'architecture*, tome 8 : 1768–1779, Paris 1924, p. 97. — JEAN STERN, *À l'ombre de Sophie Arnould. François-Joseph Bélanger. Architecte des Menus-Plaisirs. Premier Architecte du Comte d'Artois*, Paris 1930, voir notamment vol. 1 p. 19–20, p. 79–81, 98–108 et vol. 2, p. 104–109. — GENEVIÈVE BRESC-BAUTIER (dir.), *Leon Dufourny, Diario di un giacobino a Palermo 1789–1793*, Palerme 1991, p. 108. — JAMES DAVID DRAPER, *Philippe-Laurent Roland in The Metropolitan Museum of Art*, in : *Metropolitan Museum of Art Journal*, 27, 1992, p. 129–147. — PETER FUHRING, *François-Joseph Bélanger (1744–1818)* (= Cahiers de dessin français, 15), Paris 2006, p. 11. — CHARLOTTE VIGNON / CHRISTIAN BAULEZ (dir.), *Pierre Gouthière, ciseleur du roi* (= catalogue d'exposition), Paris 2016, p. 93, note 25 p. 93 et ill. 44 (Anne Forray-Carlier) et p. 380 (Christian Baulez). — ANGELA CIPRIANI / GIAN PAOLO CONSOLI / SUSANNA PASQUALI (dir.), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780–1820* (= catalogue d'exposition), Rome 2007, p. 71–80 (Pierfrancesco Palazzotto). — ALEXIA LEBURRE, *Le décor d'intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle (Paris et Île-de-France)*, Thèse de doctorat (non publiée), sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris I–Panthéon Sorbonne, 2008, voir notamment p. 63, 74, 123. — GEORG KABERSKE, *Der « sculpteur d'ornement » Nicolas Lhuillier (um 1736–1793) und der « goût à l'antique » in Paris*, Mémoire de Bachelor (non publié) sous la direction de Michael Hess et Michael Hoff, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2018. Les auteurs remercient chaleureusement Georg Kaberske pour l'autorisation de consulter son mémoire. Un article de Christoph Frank sur la période romaine de Lhuillier est en cours de publication.
- ⁴⁶ Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, nouv. acqu. Franç. 5968, papiers de l'antiquaire Ennius-Quirinus Visconti. Publié dans GILBERT ÉROUART / MONIQUE MOSSER, *À propos de la Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J.-N. Piranesi : origine et fortune d'une biographie*, in : GEORGES BRUNEL (dir.), *Piranèse et les Français* (= actes de colloque), Rome 1978, p. 214 : « Clérisseau formait un sculpteur d'ornements qui devint aussi très habile, feu Lhuillier ». Cité également dans SABINE COTTÉ, *Clérisseau et le style arabesque*, in : VALERY CHEVTCHENKO / SABINE COTTÉ et alii (dir.), Charles-Louis Clérisseau (1721–1820). Dessins du musée de l'Ermitage (= catalogue d'exposition), Paris 1995, p. 64, note 22.
- ⁴⁷ Suite à la mort de Lhuillier en 1793, Bélanger devient le dépositaire de son fonds d'atelier, voir JEAN STERN 1930 (cf. note 45), vol. 2, p. 106–109. Comme mis en évidence par Christoph Frank, ces dessins de Lhuillier possédés par Bélanger sont présents dans le catalogue de sa vente après décès qui eut lieu en juin 1818 (voir n° 100).
- ⁴⁸ Pour les dessins récemment identifiés par Christoph Frank, voir

notamment les inventaires Hdz 3447 à 3495 (fonds de l'architecte Hippolyte Destailleur, mort en 1793, acquisition par le musée lors de sa vente en mai 1896) dans EKHART BERCKENHAGEN (dir.), *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Die Französischen Zeichnungen der Kunstabibliothek mit 1045 Abbildungen*, Berlin 1970, p. 362 et ill. p. 361 et 363 et certains dessins rangés sous le nom de Clodion, *Ibid.*, p. 360–361 et p. 6 pour l'histoire du fonds. – Du *Livre d'ornemens à l'usage des artistes dessiné par l'Huilier et gravés par Doublet et Romae*, Paris, chez Jean, rue Jean de Beauvais n° 32, [s.d.] ; il existe divers exemplaires de cette publication relativement rare, identifiés par Christoph Frank et Georg Kabierske notamment dans les collections de bibliothèques de Berlin, Paris et de Lugano.

⁴⁹ Le style bien caractéristique des dessins de Lhuillier est décrit aussi dans NORBERT MICHELS / KAREN BUTTLER, *Sammeln und Zeichnen. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff in Rom. Handzeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts aus dem Bestand der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau*, Petersberg 2014, p. 24–27.

⁵⁰ Georg Dance le jeune se rend en Italie en 1759 où il rejoint son frère Nathaniel. Il séjourna à Rome jusqu'en 1764. Voir JILL LEVER, *Catalogue of the Drawings of Georg Dance the Younger (1741–1825) and of Georg Dance the Elder (1695–1768) from the collection of Sir John Soane's Museum*, Oxford 2003, p. 64, cat. 10.2.

⁵¹ Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'art, Collections Jacques Doucet, MS 307. Nous avons été informés de l'existence de l'album par Georg Kabierske, qu'il soit remercié pour cette communication. Sur l'ingénieur Pierre-Joseph Antoine, voir YVES BEAUVALOT, *Les épaves d'une collection : deux recueils de dessins de l'architecte Pierre-Joseph Antoine (1730–1814)*, in : 109^e Congrès national des Sociétés savantes, tome 1 : Archéologie, Dijon 1984, p. 237–255.

⁵² Kunsthalle Karlsruhe, inv. IX 5159–35, p. 37-1 et IX 5159–35, p. 38-1. Voir aussi dans le chapiteau corinthien du fonds Piranesi de la Pierpont Morgan Library, voir FELICE STAMPFLE 1978 (cf. note 19), n° 27, p. xxiii et illustration p. 31).

⁵³ Ces dessins sont en cours d'analyse. L'appellation « style Lhuillier » est pour le moment à considérer dans son sens délibérément large.

⁵⁴ Outre la correspondance de Vogel (ZBZ, Ms M 1. 370) trois autres correspondances sont considérées dans cette étude. La correspondance de Winckelmann est citée d'après HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM (dir.), *Johann Joachim Winckelmann, Briefe*, 4 vol., Berlin 1952–1957. Pour les extraits de la correspondance de Reiffenstein (ZBZ, Ms M 1. 274), les citations reposent sur la transcription et l'analyse de passages inédits par Christoph Frank dans le contexte de cette recherche collaborative.

⁵⁵ Dès son arrivée en 1755, Winckelmann exerça une forte influence sur les jeunes artistes comme le sculpteur danois Johannes Wiedewelt (1731–1802), voir par exemple MARJATTA NIELSEN, *Between art and Archaeology : Johannes Wiedewelt in Rome (1754–1758)*, in : JANE FEJFER / TOBIAS FISCHER-HANSEN (dir.), *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, Copenhague 2003, p. 181–208. Au sujet de Reiffenstein, qui s'installe à Rome en 1762, voir CHRISTOPH FRANK, *Auf dem Weg vom ersten zum vierten Rom : Johann Friedrich Reiffensteins antiquarische Agententätigkeit im Palazzo Zuccari (1767–1793)*, in : ELISABETH KIEVEN / JÖRG STABENOW (dir.), *100 Jahre Bibliotheca Hertziana*, vol. 2 : *Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude*, 1590–2013, Munich 2013 p. 182–201.

⁵⁶ WERNER BUSCH, *Die Neukonzeption des Klassizismus im Füssli-Kreis in Rom*, in : ARMEN ABVANESSIAN (dir.), *Form, zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Zurich 2009, p. 83–106.

⁵⁷ HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 2, p. 308–309, 493, n° 554, en écho aux mots écrits à Füssli. Voir annexe 1.

⁵⁸ Voir citation dans l'annexe 1 et comparaison avec les mots de Winckelmann à Leonhard Usteri dans une lettre du 26 novembre

1763 : « *Ihr Baumeister kam nach 14 Tagen seines Aufenthalts in Rom zu mir mit einem Briefe von unserem Edlen Füssli; ich werde ihm dienen, wo ich immer kann und weiss. Wer hat denn diesem jungen Menschen gerathen, vom Merz an bis zum November auf der Reise nach Rom Zeit und Geld zu verlieren? Ich merke alles mein Predigen hilft nichts!* » (HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 [cf. note 54], vol. 2, n° 609, p. 357–358).

⁵⁹ Sur la relation de Winckelmann avec Clérisseau, voir notamment HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 1, p. 267 et note 566, n° 167, à Berendis, 29 Janvier 1757 et SABINE COTTÉ, *Clérisseau à Rome*, in : VALERY CHEVTCHENKO / SABINE COTTÉ et alii (dir.), *Charles-Louis Clérisseau, dessins du musée de l'Ermitage (= catalogue d'exposition)*, Paris 1995, p. 22–23.

⁶⁰ Voir annexe 1 et HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 2, p. 356–357, 514, n° 608. Le même jour (26 novembre 1763), Winckelmann écrivait également à Leonhard Usteri, en dénonçant le comportement de Vogel en peu de mots, mais pas moins directs (voir HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 [cf. note 54], vol. 2, p. 357–358, 514, n° 609). – Le « meilleur dessinateur de figures » ici désigné est probablement Giovanni Battista Casanova (1730–1795), dont les rapports avec Winckelmann sont bien connus (voir notamment MAX KUNZE, *Giovanni Battista Casanova contra Winckelmann*, in : *Zwischen Original und Fälschung: Zur Ambivalenz der Nachahmung in der Antikenrezeption*, Stendal 2006, p. 46–56). Il est aussi documenté dans les lettres de Vogel (voir en particulier ZBZ, Ms M 1. 370, lettre du 12 juin 1764).

⁶¹ Sur la longue attente d'Erdmannsdorff à Rome, voir HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 2, p. 188, n° 449, à Usteri, 14 novembre 1761. Sur le rôle de Clérisseau et Winckelmann dans sa formation, voir AUGUST RODE, *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*, Dessau 1801, p. 12 : « *der eigentliche Einführer des Hrn. Von Erdmannsdorff in die antike Baukunst* ». Le cas d'Erdmannsdorff est particulièrement important dans notre contexte également concernant sa collection de dessins aujourd'hui conservée à Dessau, voir NORBERT MICHELS / KAREN BUTTLER 2014 (cf. note 49).

⁶² Winckelmann à Johann Heinrich Füssli, Rome, 22 septembre 1764, in : HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 3, p. 55–58, ici p. 58, 445–447, n° 673. – Sur le débat, voir PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in : MATTHIAS WINNER (dir.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Berlin 1992, p. 19–53, ici p. 35. – DANIELA MONDINI, *S. Lorenzo fuori le mura*, in : PETER CORNELIUS CLAUSSEN (dir.), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050–1300*, volume 3 : G-L, Stuttgart 2010, p. 317–527, ici p. 380–381. – HANS HOFFMANN 1933 (cf. note 3), p. 10, HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 282.

⁶³ Voir JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten, entworfen von Johann Winkelmann, Mitgliede der Maleracademie von St. Luca zu Rom und der Heturischen Academie zu Cortona, und der Gesellschaft der Alterthümer zu London, Mitgliede, Leipzig 1762*, p. 30 et frontispice. – *Idem*, *Monumenti inediti*, Rome 1767, vol. 1, pl. 206 et vol. 2, p. 269.

⁶⁴ Légende complète du fol. 64 : « *Chapiteau ionique composé avec les Masses d'un à St Laurent hors de Murs de Rome done par Mr Winkelmann dans son Traité sur l'Architecture des Anciens. Moitié d'Execution.* ». – Voir à ce propos PETER CORNELIUS CLAUSSEN 1992 (cf. note 62), p. 35, note 36. Il faut aussi se demander qui a fourni le dessin préparatoire à l'estampe du chapiteau publié justement dans ces mêmes années par Winckelmann en 1762, puis en 1767 ; la question est en cours d'étude.

⁶⁵ WERNER BUSCH 2009 (cf. note 56).

⁶⁶ HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 2, p. 362, n° 613, à Johann Caspar Füssli et Leonhard Usteri, 14 décembre 1763.

- ⁶⁷ ZBZ, Ms M 1. 274. Christoph Frank prépare depuis plusieurs années une monographie et édition de toutes les correspondances actives et passives de Reiffenstein.
- ⁶⁸ KRISTINA HERRMANN-FIORE, *Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in : *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, p. 35–112.
- ⁶⁹ Voir annexe 2, lettre du 3 novembre 1764, ZBZ, Ms M 1. 274, n° 3, inédit. Trente ans plus tard, dans une lettre de Hans Caspar Escher du 2 mars 1796 (ZBZ, FA Escher vG 188.101), aussi cité dans HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 2, p. 514: « *Was Vogel betrifft, so wissen Sie vielleicht nicht, dass er 2 Drittels seines hiesigen römischen Aufenthaltes im Caffé, Wirthaus, Strada Frattina und im Arrest zugebracht und nur ein Drittel zum Arbeiten angewandt hat.* »
- ⁷⁰ Voir annexe 2, Reiffenstein à Johann Heinrich Füssli, Rome, 3 novembre 1764, ZBZ, Ms M 1. 274, n° 3, inédit.
- ⁷¹ Reiffenstein le nomme donc « L’Huillier » dans sa correspondance et le désigne explicitement comme dessinateur d’ornements, voir Reiffenstein à Johann Heinrich Füssli, Rome, 31 novembre 1764 (citation détaillée en annexe 3) et ZBZ, Ms M 1. 274, n° 4, inédit, et infra. Comme l’a mis en évidence Christoph Frank, le nom est mal transcrit dans l’édition Diepolder et Rehm (HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 [cf. note 54], vol. 3, note p. 447), « *Otuillier [Ottweiller]* », ce qui empêche jusqu’à présent l’identification de cet artiste dans le contexte de Winckelmann. Dans ce même contexte, un artiste nommé « Ottweiller » n’est pas connu.
- ⁷² Voir annexe 3 : Reiffenstein à Johann Heinrich Füssli, Rome, 31 novembre 1764, ZBZ, Ms M 1. 274, n° 4, inédit.
- ⁷³ HANS DIEPOLDER / WALTHER REHM 1952–1957 (cf. note 54), vol. 3, p. 102–103, n° 710, à Füssli, 19 juin 1765, cité aussi dans HANS MARTIN GUBLER 1974 (note 2), p. 282.
- ⁷⁴ Des dessins de la main ou dans le style de Lhuillier au sein de diverses collections de musées ou privées, dispersés dans toute l’Europe – Angleterre, France, Italie et avec le présent cas, en Suisse – et à New York, ont été identifiés dans le cadre du groupe de recherche par Georg Kabierske et Christoph Frank. Pour quelques rares spécimens jusqu’ici publiés sous le nom de Lhuillier, voir notamment : NORBERT MICHELS / KAREN BUTTLER (cf. note 49), p. 24–27 et cat. 2.3 p. 83–85. – A. A. TAIT, *The Adam Brothers in Rome. Drawings from the Grand Tour*, Londres 2008, p. 133 ill. 89, p. 134 ill. 90, p. 148 ill. 102 et 103, p. 154 ill. 108. Georg Kabierske prépare actuellement son mémoire de maîtrise à l’Université de Munich sur la vaste diffusion des dessins d’ornements de Lhuillier et de leurs calques en Europe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.
- ⁷⁵ ZBZ, Ms M 1. 370, lettre difficilement lisible du 18 juillet 1765 à Füssli : « *Der gedanke, dass vielleicht meine Eltern über mein betragen unzufrieden sind – wie schwer es mir dieses zu gedenken [...] die Hoffnung, dass Winckelmann Zeugniss auf Sie einigen einfluss geben werde, und die gewissheit dass Sie selbst, wenn Sie erst ansehen werden, was ich gethan, denselben billigen werden, gibt mir darzu muth [...].* »
- ⁷⁶ L’album de l’Avery Library (inventaire AA3450 D79F) mesure 39 × 26 cm et contient 74 feuillets dessinés et numérotés présentant principalement des rosettes à la pierre noire, mais pas seulement (fol. 1–47, rosettes ; fol. 8–66, frises ornementales ; fol. 67–69, motifs de palmes ; fol. 70–76, dessins de vases). Il a été acquis par la bibliothèque en 2012, sur le marché de l’art new-yorkais. Au moment de l’identification, Christoph Frank était « *Weinberg Fellow in architectural history and preservation* ». Il souhaite remercier très chaleureusement l’Italian Academy de la Columbia University of New York, en particulier Sydney Houghton Weinberg et David Freedberg, pour avoir rendu possible les recherches aux États-Unis, notamment à New York. Notre sincère gratitude va également à Teresa Harris, conservatrice à la Avery Library pour sa généreuse collaboration.
- ⁷⁷ Nous remercions chaleureusement Robin Middleton, qui a en premier attiré l’attention sur la différence de qualité subtile entre les rosettes contenues dans les albums de Karlsruhe et celles dans l’album de New York lors d’une journée d’études à la Columbia University le 23 mars 2018, organisée par Christoph Frank et Eleonora Pistis.
- ⁷⁸ Une autre rosette est de la composition de Guiard. Sur Laurent Guiard, voir CHRISTOPH FRANK / ULRIKE D. MATHIES / ANNE L. POULET, *Diderot, Guiard and Houdon. Projects for a Funerary Monument at Gotha I*, in : *The Burlington Magazine*, 144, fasc. 1189, avril 2002, p. 213–221. – JOSELITA RASPI SERRA, *Laurent Guiard : Memory of the Antique*, in : JANE FEJFER / TOBIAS FISCHER-HANSEN (dir.), *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artists*, Copenhague 2003, p. 299–319.
- ⁷⁹ Nous remercions chaleureusement Kerstin Ebenau, restauratrice à la ZBZ, et Urs Leu, directeur du Département des livres rares (Abteilung Alte Drucke und Rara), pour leur collaboration et les informations qu’ils ont accepté de nous fournir concernant les reliures et les marques de collection de la bibliothèque.
- ⁸⁰ Avery Library, Inv. Nr. AA3450 D79F, fol. 68, 69 : filigrane aux lettres GB dans un cercle surmonté d’un trèfle à trois feuilles.
- ⁸¹ Les 39 dessins de la dernière partie de l’album ne sont pas numérotés de manière continue. La numérotation (n° onglet/n° dessin) ici employée commence au premier feuillet collé sur le premier onglet (1/1) et se poursuit dans l’ordre d’apparition des dessins dans l’album, jusqu’au dernier dessin collé sur le 19^e onglet (19/39). Lorsque plusieurs dessins sont collés sur le même onglet, la numérotation se poursuit partant du haut vers le bas.
- ⁸² La distinction de deux types d’encres laisse penser que ces annotations ont été faites en deux temps. À l’encre noire, Escher signe et annote quatre dessins en italien (« *G. Escher* », « *Gasparo Escher* ») alors qu’il est à Rome. Une encre brune est utilisée plus tard pour compléter ces légendes, inscrire les dates et la signature en allemand (« *E.C.* », « *C. Escher* »).
- ⁸³ Dans plusieurs lettres, dont celle du 2 janvier 1795 (FA Escher vG 188.101, liasse 2), Escher décrit la pratique du dessin auprès de Weinbrenner.
- ⁸⁴ Filigrane au motif de cor de poste sur un blason couronné, au-dessous le nom de James the Younger (voir JOHN NOEL BALS-TON, *The Elder James Whatman : England’s greatest paper maker (1702–1759)*, vol. 2, Kent 1992, p. 274) avec la contremarque « *J Whatman* » et un quatrième feuillet avec « *J Whatman 1794* ».
- ⁸⁵ Voir par exemple Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, inv. IX 5159-30-8.
- ⁸⁶ Par exemple, le dessin 17/37 d’Escher (« *Villa Adriana* ») a été copié d’après le dessin IX 5159-32, fol. 10 de Weinbrenner. La finesse du papier utilisé par Escher permettrait de calquer directement sur les dessins de Weinbrenner ; Escher a aussi pu copier les dessins de son maître en reportant les mesures.
- ⁸⁷ Dans les calques d’Escher, on reconnaît les motifs des dessins de Weinbrenner contenus dans les feuillets de l’album IX 5159-33 (Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett).
- ⁸⁸ Voir ENNIO QUIRINO VISCONTI, *Il Museo Pio-Clementino*, vol. 7, Rome 1807, pl. XLVI.
- ⁸⁹ Par exemple par Heinrich Geier, élève de Weinbrenner autour de 1817–1819, utilise du papier transparent pour copier les dessins et plans disponibles dans l’atelier, notamment ceux des albums piranéiens. Les calques sont conservés en album au Karlsruher Institut für Technologie, Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau. Voir OSKAR SENECA, *Friedrich Weinbrenner : Jugend und Lehrjahre*, Karlsruhe 1907, note 1 p. 9 et GEORG KABIERSKE 2015 (cf. note 10), p. 84 ill. 15 et p. 436–437 cat. 11.47.
- ⁹⁰ Voir à ce sujet notamment MURIEL DE L’ÉPINE, *Autour de Pierre-Adrien Pâris : un album de calques*, Paris 2001. – ANGELA CIPRIANI / GIAN PAOLO CONSOLI / SUSANNA PASQUALI 2007 (cf. note 45), p. 495–496.

- ⁹¹ À propos de l'album Geier, voir ci-dessus note 88.
- ⁹² Voir fol. 1/1 ; 2/2 ; 5/5 ; 8/12 ; 8/13 ; 8/15 ; 13/29 ; 13/31 ; 16/36 ; 18/38. Les dessins 1/1, 3/3, 4/4 et 13/30 ont été découpés, éliminant ainsi toutes traces de montage.
- ⁹³ Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, inv. IX 5159-35, p. 35.
- ⁹⁴ Des variantes de ce filigrane sont observées sur les papiers de gravures de Piranesi publiées entre 1748 et 1750, voir ANDREW ROBISON, *Piranesi : Early Architectural Fantasies. A Catalogue Raisonné of the Etchings*, Chicago/Londres 1986, p. 216.
- ⁹⁵ MARIO BEVILACQUA, *Taccuini di Modena*, Rome 2008, vol. 1, p. 130, c. 27 ; p. 160, c. 60 ; p. 178, c. 66 et illustrations correspondantes vol. 2, taccuino A, c. 27, c. 60, c. 66v.
- ⁹⁶ Deux autels sont conservés dans le musée Pio Clementino (MV_2323_0_0 et MV_2337_0_0). Voir ENNIO QUIRINO VISCONTI 1807 (cf. note 88), vol. 7, pl. 42. — CARLO GASPARRI, *La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco*, in : Xenia, 3, 1982, p. 91-107. — PIERLUIGI PANZA, *Museo Piranesi*, Milan/Genève 2017, p. 143-145. — Nous remercions chaleureusement la conservatrice Claudia Valeri pour les informations communiquées au sujet des marbres et l'intérêt porté à notre recherche.
- ⁹⁷ Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, inv. IX 5159-35-34-1. Sur la photographie à lumière transmise, il est possible de déchiffrer l'inscription sur le verso.
- ⁹⁸ Filigrane avec variantes de format dans la base de données en ligne « Filigrana », voir numéro de référence WZ1044-1a ; WZ1044-1b ; WZ1044-2a ; WZ1044-2b ; WZ0769a (dernière consultation le 29.08.2019) :
<http://memoryofpaper.oeaw.ac.at/filigrana/filigrana.php?wmid={1707BE52-12A6-40AF-A54E-62361E2D9135}>
<http://memoryofpaper.oeaw.ac.at/filigrana/filigrana.php?wmid={29FEC845-125B-4054-8BCC-7DEDDB9BFD87}>
<http://memoryofpaper.oeaw.ac.at/filigrana/filigrana.php?wmid={76F351F8-8BB6-4613-97A7-B3CBD0722CAC}>
<http://memoryofpaper.oeaw.ac.at/filigrana/filigrana.php?wmid={B332B8DE-A386-492D-B767-B196270A0481}>
<http://memoryofpaper.oeaw.ac.at/filigrana/filigrana.php?wmid={2922B9D2-14FE-49FB-9CF7-B84EB4D3F5F5}>
 Des témoignages de l'existence de ces filigranes sont connus jusqu'en 1825. Nous remercions Martin Kluge (Schweizerisches Museum für Papier, Schrift und Druck, Bâle) pour cette précieuse communication.
- ⁹⁹ HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 283 suppose qu'Escher acheta les dessins lors de la vente après décès de Vogel en 1808. Aucun inventaire des biens ou catalogue de vente de Vogel datant de 1808 (hormis celui de sa bibliothèque) n'a cependant pu être trouvé aux archives de Zurich. Les Vogel et Escher étaient cependant de grandes familles zurichoises qui devaient sans doute être en contact.
- ¹⁰⁰ Les dessins furent peut-être exposés et employés comme support didactique au début du XIX^e siècle.
- ¹⁰¹ Vogel rencontra François Heurtier, inspecteur des bâtiments nationaux, le peintre Jean-Baptiste Regnault, Claude-Nicolas Ledoux, Charles Percier et Pierre Fontaine. Survenu trente ans après son séjour de formation à Rome et en pleine période révolutionnaire, le séjour à Paris est aussi décrit dans HANS MARTIN GUBLER 1974 (cf. note 2), p. 292 comme une sorte d'échappatoire à la situation complexe dans laquelle il s'était mis à Zurich, suite à ses prises de positions politiques et l'accumulation de dettes.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1-6, 10, 13, 14, 16, 18, 20, 21 : Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung.
- Fig. 7 : © Sir John Soane's Museum, London (Photo Ardon Bar Hama).
- Fig. 8 : Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), Paris – Collections Jacques Doucet.
- Fig. 9, 15, 17, 19, 23, 24 : Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett.
- Fig. 11 : Bayerische Staatsbibliothek, Munich.
- Fig. 12 : Universitätsbibliothek Heidelberg, Südasiens-Instituts.

RÉSUMÉ

Un album conservé à la Zentralbibliothek de Zurich réunit des dessins d'architecture et d'ornements rapportés par les architectes David Vogel et Hans Caspar Escher de leurs séjours respectifs à Rome dans le cadre de leur apprentissage dans les années 1760 et 1790. Documenté parallèlement par leur propre correspondance et celle de personnalités de leur temps, cet ensemble exceptionnel met en lumière les questions d'attribution, le phénomène de copie d'après des modèles dessinés et la circulation des dessins à Rome en particulier autour de Johann Joachim Winckelmann, de Piranesi et du dessinateur français bien moins célèbre, Nicolas François-Daniel Lhuillier. Cet album est étroitement lié, en effet, par la nature des dessins et leur provenance, au corpus identifié en 2014 comme matériel graphique issu de l'atelier de Piranesi (fonds de Friedrich Weinbrenner, Kunsthalle Karlsruhe). Dans le cadre du projet de recherche « Piranesi and his workshop », l'album Vogel-Escher revêt ainsi un intérêt tout particulier.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Zentralbibliothek Zürich bewahrt ein Album mit Architektur- und Ornamentzeichnungen auf, welche die Architekten David Vogel und Hans Caspar Escher von ihrem jeweiligen Ausbildungsaufenthalt in Rom (1760 respektive 1790) mitgebracht hatten. Das aussergewöhnliche Objekt wird mithilfe von Korrespondenz der beiden Architekten und Briefen weiterer Zeitgenossen dokumentiert. Es beleuchtet Fragen rund um das Thema der Werkszuweisung, des Phänomens des Kopierens nach gezeichneten Vorlagen und des Zirkulierens von Zeichenmaterial, das in Rom in besonderem Masse rund um Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi und den weit weniger berühmten französischen Zeichner Nicolas François-Daniel Lhuillier erfolgte. Hinsichtlich der Art und Herkunft der Zeichnungen weist das Album enge Verbindungen zum Korpus auf, das 2014 als grafisches Material aus der Werkstatt von Piranesi identifiziert werden konnte (Fonds Friedrich Weinbrenner, Kunsthalle Karlsruhe). Im Rahmen des Forschungsprojekts «Piranesi and his workshop» ist das Vogel-Escher-Album deshalb von besonderem Interesse.

RIASSUNTO

Un album conservato presso la Biblioteca centrale di Zurigo contiene disegni architettonici e ornamentali portati in Svizzera dagli architetti David Vogel e Hans Caspar Escher dai rispettivi soggiorni romani nell'ambito del loro apprendistato negli anni 1760 e 1790. Documentato al contempo dalla propria corrispondenza e da quella di personalità dell'epoca, questo eccezionale reperto evidenzia le questioni legate all'attribuzione dei disegni, il fenomeno della copia da modelli disegnati e la circolazione dei disegni a Roma in particolare intorno a Johann Joachim Winckelmann, Piranesi e al disegnatore francese, molto meno famoso, Nicolas François-Daniel Lhuillier. Questo album è infatti strettamente legato, per la natura e la provenienza dei disegni, al corpus identificato nel 2014 come materiale grafico uscito dal proveniente dalla bottega Piranesi (fondo Friedrich Weinbrenner, Kunsthalle Karlsruhe). Nell'ambito del progetto di ricerca «Piranesi and his workshop», l'album Vogel-Escher è di particolare interesse.

SUMMARY

The Zentralbibliothek Zurich holds an album with drawings of architectural motifs and decorative elements, which the architects David Vogel and Hans Caspar Escher brought home from their educational journeys to Rome in 1760 and 1790 respectively. This unusual object is examined with the help of the correspondence between the two architects and letters from other contemporaries. Questions regarding the ascription of works, the phenomenon of copying drawings and the circulation of drawings are explored particularly in reference to Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi and the relatively unknown French draughtsman Nicolas François-Daniel Lhuillier. The provenance and types of drawings preserved in the album are closely related to the body of drawings and prints identified in 2014 as coming from Piranesi's workshop (Fonds Friedrich Weinbrenner, Kunsthalle Karlsruhe). The Vogel-Escher Album is therefore particularly significant in the context of the research project «Piranesi and his workshop».