



Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Rolf H. Johannsen et  
Christiane Lange (Hg.), *Karl Friedrich Schinkel: Geschichte und  
Poesie – Das Studienbuch*, Berlin : Deutscher Kunstverlag,  
2012, 352 pages

Laurent Baridon

Cet ouvrage collectif est étroitement lié à l'exposition *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie* organisée par le Kupferstichkabinett (Staatliche Museen zu Berlin) du 7 septembre 2012 au 3 janvier 2013. Également montrée à Munich dans une version et sous un titre différents (*Karl Friedrich Schinkel. Architekt – Maler – Designer*, 1er février au 12 mai 2013, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung), cette exposition a donné lieu à un catalogue dirigé par Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Rolf H. Johannsen et Christiane Lange. Le volume collectif qui nous intéresse ici est édité par la même équipe et reprend le même titre générique avec un sous-titre qui en établit la spécificité : *Studienbuch* (livre d'études). Les expositions et le livre font partie d'un ambitieux programme de recherche sur « l'héritage Schinkel » initié en 2009. Il avait pour objectif de travailler à la préservation des documents légués par l'architecte et de faciliter leur accessibilité grâce à une vaste campagne de numérisation. L'exposition était le deuxième volet du programme dont la troisième partie consistait à renouveler les études sur Schinkel dans le contexte du premier historicisme. Composé de vingt-sept contributions, ce recueil de textes explore effectivement de nombreux aspects de son œuvre.

En ouverture, Werner Oechslin envisage l'œuvre de l'architecte dans le contexte de la culture historique vers 1800 et examine la place dévolue aux arts. Au début du siècle, l'histoire apparaît comme un matériau toujours plus abondant et diversifié au sein duquel, par le jeu de son imagination, l'artiste doit puiser pour créer une œuvre actuelle. L'extension des références historiques a représenté une forme de libération par rapport à la culture antiquisante des Lumières. Oechslin souligne le fait que Schinkel n'a pas élaboré une théorie, mais qu'il a délibérément choisi de pratiquer, de mettre en œuvre ses conceptions par des réalisations. Dans une perspective assez semblable, Klaus Jan Philipp explore quant à lui les relations entre poésie et architecture vers 1800.

Les contributions suivantes abordent des questions très diverses, le plus souvent fédérées par la relation entre les documents conservés au Kupferstichkabinett et les réalisations. Michaël Bollé se penche sur la question de la formation de Schinkel en examinant non seulement l'influence de son maître et ami Friedrich Gilly, mais aussi celle du contexte de la Bauakademie. Elke Katharina Wittich questionne la culture historique dans la méthodologie du projet architectural, à partir du corpus

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 2 / 2014.

● de traités théoriques que l'architecte pouvait fréquenter. Trois contributions analysent la question du rapport au spectacle. Selon Andreas Haus, l'utilisation de la perspective par Schinkel, dans ses transparents de diorama comme dans ses décors d'opéra, manifeste une volonté de liaison entre le spectateur et les œuvres. L'étude, par Friederike Krippner, de la production spécifique de décors pour le Hoftheater met en évidence l'équilibre recherché entre allusion symbolique et vérité historique.

La question des échanges culturels avec d'autres pays est abordée par trois contributions. L'apport des deux voyages à Paris en 1804 et 1826, analysé par Andreas Beyer, est essentiel pour la constitution de la culture historique et la maturation de l'idée de musée chez Schinkel. Comme le montre David Blankenstein, les liens entre l'architecte et la France sont certes marqués par des ambiguïtés. Mais, étudiés par les réseaux et les amitiés comme l'auteur le fait, ils permettent de mettre en valeur une collégialité européenne qui ne passait pas nécessairement par les institutions. Le voyage en Grande-Bretagne, analysé par Bernard Schulz à partir du fameux carnet de 1826, a permis à Schinkel de se familiariser avec la culture industrielle ainsi qu'avec une poésie de la construction issue de l'observation de l'usage des matériaux métalliques.

C'est de nouveau à partir d'une image, celle du *Blick in Griechenlands Blüte* de 1825 [*Vision de la floraison de la Grèce*], qu'Adrian von Buttlar montre le caractère opératoire de la référence historique qui devient ici, à travers des sources archéologiques maîtrisées, une « allégorie de la culture ». Suivent quatre études également consacrées à la production picturale et graphique de Schinkel. Celle de Birgit Verwiebe se penche sur les versions multiples des mêmes œuvres et en particulier du tableau *Gotischer Dom am Wasser* [*Cathédrale gothique au bord de l'eau*] de 1813. Sous-tendues par des analyses techniques, plusieurs études mettent en évidence les processus de création. Les dessins du voyage d'Italie (1803-1805) font notamment l'objet, dans les contributions de Fabienne Meyer et Georg Josef Dietz, d'une analyse précise à partir des différents types de papiers utilisés. Il s'agit de montrer la diversité des supports employés et l'influence des nouvelles conditions de la production du papier sur l'œuvre graphique de Schinkel, ainsi que sur sa démarche documentaire puisque ces dessins constituent en effet une sorte de musée auquel il recourait souvent. Enfin, les débuts picturaux de Schinkel sont explorés par Anna Schultz à la lumière de ses affinités avec Jakob Philipp Hackert, Josef Anton Koch et Carl Friedrich von Rumohr.

Il faut accorder un intérêt tout particulier à l'article de Hein-Thomas Schultze Altcapenberg (p. 199-210), un des maîtres d'œuvre de l'ensemble du programme de recherche. Il étudie un sujet qui est au cœur du projet *Geschichte und Poesie*, lequel a d'ailleurs pris pour principale illustration l'aquarelle de 1837 montrant une *Figure féminine (soufflant des bulles de savon) chevauchant Pégase au dessus d'une ville industrielle* [*Weibliche Figur (Seifenbläserin), auf dem Pegasus über einer Industriestadt reitend*]. Cette image est rapprochée d'autres allégories de Schinkel qui mettent en scène la figure de Peter Beuth, personnalité éminente dans l'histoire de la Prusse. Dans le contexte de leur amitié, Schinkel dessine des compositions étonnantes qui rappellent leur communauté d'expérience et de culture. Il s'agit d'énigmes, qui recourent parfois à des faits personnels, de commentaires cryptés et assez ironiques sur leurs idéaux et leur situation. Même si les références découlent toujours de la mythologie antique, la présence de la nature opposée à celle de la ville industrielle ou

des machines, témoigne de la volonté de dépasser l'allégorie et d'atteindre à une forme de symbolique qui se rapproche du romantisme. On vérifie ici, par le prisme des images, à quel point l'artiste, dans sa relation personnelle avec Beuth, a conçu un projet esthétique qui met en parallèle l'héritage de la culture antique et l'élaboration d'une vision moderne, industrielle et libérale de la société.

Les contributions suivantes abordent les questions stylistiques liées à l'historicisme. L'étude par Bettina von Roenne des nombreux cadres dessinés par Schinkel pour les collections berlinoises dévoile un aspect inédit et primordial de la pratique historiciste dans son rapport aux œuvres anciennes. Birgit Kropmanns examine les étapes de réalisation du mobilier grâce aux catégories de dessin et au langage formel mobilisé. Les choix stylistiques de Schinkel pour les intérieurs de cour sont également interrogés par Jörg Meiner. Les projets néoclassiques et néogothiques du Monument du Prince Ferdinand font l'objet d'une discussion de la part d'Eva Börsch-Supan, qui traite des implications des choix stylistiques de Schinkel. La fonction de représentation monarchique et historique du projet du Burg Stolzenfels, construit pour le prince Frédéric-Guillaume IV, fait également l'objet d'une contribution de Jan Werquet. Les opérations de réfection et de restauration de Schinkel, étudiés par Andreas Meinecke, sont guidées par le principe du respect du style originel principal du monument concerné. Ces problématiques stylistiques sont également explorées par Hans-Dieter Nägelke qui met en parallèle les œuvres de Schinkel et de Heinrich Hübsch, l'auteur du fameux *In welchem Style sollen wir bauen?* (*Dans quel style devons-nous construire ?* de 1828), véritable bréviaire de l'esthétique historiciste. Les trois dernières contributions du volume portent sur le testament de l'architecte, sur les collections, de la Bauakademie au Kupferstichkabinett, et sur le travail fondateur de Paul Ortwin Rave.

L'ensemble du volume d'études met au jour des aspects précis du travail de Schinkel en rassemblant des analyses ponctuelles. Cet ouvrage apporte nombre d'éléments nouveaux ou méconnus sur ses nombreuses pratiques et fait prendre conscience de l'étendue des domaines concernés. Une introduction aurait cependant été utile pour fédérer ces différentes contributions scientifiques afin de prendre la mesure des ambitions d'un homme et d'une société qui avaient mis l'art au centre d'un vaste projet tout à la fois politique, économique et culturel. Une contextualisation européenne, en partie seulement abordée par Oechslin et par l'étude des voyages, aurait également été souhaitable pour mieux souligner l'importance des apports de Schinkel à la culture historiciste du premier XIX<sup>e</sup> siècle.

