

La période baroque

La période baroque fait partie des époques les plus fascinantes de l'histoire de l'art autrichien. Le Belvédère Supérieur vous offre l'occasion exceptionnelle de faire la connaissance de l'une des collections les plus remarquables de l'art baroque autrichien. Cette collection se trouve au rez-de-chaussée de l'aile orientale du château, dans le vestibule d'entrée à la gauche de l'escalier d'apparat et que vous vous arrêtez sur la gauche, juste avant celui-ci, vous parvenez dans la première salle de la collection. Avant d'entrer dans la première salle, voici quelques mots d'introduction sur la période « baroque ».

On suppose que le terme français « baroque » dérive du mot portugais *barocco* désignant une perle plus ou moins « irrégulière ». Appliqué à une époque, ce terme nous renvoie à un univers étrange, dont la pompe et le luxe inimaginables ainsi que la profonde religiosité sont les caractéristiques essentielles. C'est à Rome où le « baroque » est né, au moment où l'Eglise Catholique avait commencé à célébrer sa victoire sur la Réforme en construisant de somptueuses églises. En Autriche, la percée définitive de l'éclat du baroque se produit à la fin du XVII^e siècle. Les facteurs déterminant de ce phénomène furent les victoires remportées sur les Turcs par le Prince Eugène. Ces victoires délivrèrent définitivement Vienne de l'angoisse de la menace ottomane. La maison des Habsbourg parvient alors à consolider sa position de grande puissance européenne. Entre 1690 et 1730, on verra s'élever d'innombrables églises, couvents et palais par lesquels la maison impériale, la haute aristocratie et l'Eglise cherchaient à immortaliser leur triomphe. Néanmoins, l'époque baroque est une période de contrastes très nets : d'une part le faste et le luxe, d'autre part les énormes bouleversements sociaux : l'expansion de Vienne, qui devient ainsi Ville Impériale, s'accompagne d'un accroissement rapide de sa population. L'essor du commerce aide la bourgeoisie à renforcer continuellement son influence.

Marie Thérèse et Joseph II y réagissent par des réformes profondes. Aussi, la modernisation de l'administration, de l'armée et de l'enseignement, la fin du servage et la liberté religieuse aboutiront-ils vers la fin du XVIII^e siècle à la transformation de ce monde. Ayant atteint l'époque de la pré-modernité dans un espace de quelques années, ce monde se présentera alors plus familier pour nous.

L'histoire de l'époque baroque présente de nombreuses facettes, autant que ses œuvres d'art sont variées dans leur structure. Nous vous invitons à connaître la diversité de la création artistique baroque dans des salles, aménagées par grands thèmes pour mieux permettre une comparaison.

041

Martin van Meytens : l'Empereur François I^{er}, Etienne de Lorraine. Vers 1745 – 1750

Martin van Meytens : l'Archiduchesse Marie Christine. Vers 1765.

Nous commençons par vous présenter des œuvres qui vont vous familiariser avec les possibilités de l'art baroque du portrait. En tant qu'époux de la grande Marie-Thérèse, l'Empereur François I^{er}, Etienne de Lorraine, fait partie des personnalités les plus renommées du XVIII^e siècle. Ce portrait le représente debout, et le représente en pied. François Etienne porte un vêtement précieux en lourd brocard doré, avec une cravate en dentelle de Bruxelles. Adoptant une pose étudiée, il fait reposer sa main gauche sur son bâton de maréchal. Couronnes et globe sont présentés sur une table baroque ornée d'or. L'imposant vase d'apparat et la colonne de marbre qu'on distingue à l'arrière-plan ne sont représentés que de manière schématique. Ici, nous sommes en présence de motifs qui expriment la souveraineté et renvoient au rang éminent du personnage représenté, par exemple les pièces de tissu rouge. Par ailleurs, la colonne symbolise la vertu dont le nom latin est *constantia*, donc la fermeté de l'Empereur.

Ce portrait impressionnant est l'œuvre de Martin van Meytens, le portraitiste le plus prisé de l'époque de Marie-Thérèse. Ce représentant de l'art du portrait figuratif s'est moins soucié de la fidélité à la nature d'origine que de la restitution appropriée de la position sociale de la personnalité en question. Le portrait de femme accroché juste à droite est également de sa main. Il s'agit de Marie Christine, la fille préférée de François Etienne et de Marie-Thérèse. Son maintien gracile est parfaitement conforme à l'idée qu'on se faisait de l'élégance à l'époque. En outre, van Meytens représente avec un art consommé les qualités des étoffes qui composent le vêtement d'apparat : les broderies en brocard d'or, l'hermine douce comme la soie, ou les dentelles de Bruxelles délicates comme un souffle sont si proches de vous qu'on croit pouvoir les saisir.

042

Jacob van Schuppen (sprich: Sküppen), : Le Prince Eugène de Savoie. Après 1717.

(Prêt du Rijksmuseum à Amsterdam)

Nous sommes en 1717 : le 31 mai, la veille de la naissance de Marie-Thérèse, le Prince Eugène se met en route vers Belgrade pour affronter une ultime fois les Turcs. Trois bon mois plus tard, il s'emparera de la ville au petit matin, suite à une attaque spectaculaire, et il garantira ainsi à la Maison des Habsbourg la possession de la couronne royale de Hongrie. Sa carrière a atteint un nouvel et éclatant sommet.

Jacob van Schuppen, peintre de la Cour Impériale, fixe un peu plus tard sur la toile cet événement mémorable, sur cet imposant tableau qui nous vient du Rijksmuseum (sprich: Reiksmuseum) d'Amsterdam. D'un geste souverain et tranquille, le Prince désigne la forteresse de Belgrade, par delà la mêlée. Le calme de son regard révèle la personnalité de cet homme qui, à cinquante ans bien sonnés, a une longue expérience du commandement. Eugène est représenté avec une redingote précieuse brodée d'or, avec un plastron de cuirasse noir et brillant et une longue perruque carrée. Sur un large ruban rouge, il porte bien en évidence l'Ordre de la Toison d'Or. De même que le bâton de commandement tenu à main gauche, cette décoration évoque le commandant en chef au service de l'Empereur.

La victoire de Belgrade fit du Prince Eugène « le maître secret de l'Europe ». Dans le passé, il avait certes déjà exercé le commandement lors de nombreuses guerres. Il a cependant fallu cette victoire pour qu'on le célèbre comme une légende vivante. C'est ce qu'atteste avec une insistance particulière le texte d'une chanson de soldats très en vogue à l'époque. Il y est question du « noble chevalier » qui « se battit comme un lion pour prendre la ville et la forteresse de *Belgarad* ».

Si vous souhaitez entendre la chanson du « Prince Eugène, le noble chevalier », veuillez sélectionner le n° 60.

043

Jan Kupetzky : autoportrait au chevalet. 1709

Dès le tout début du XVIII^e siècle, à côté du type dominant du portrait de cour, on trouve déjà des portraits qui témoignent de la montée en puissance des caractéristiques du réalisme bourgeois. Jan Kupetzky, qui fut l'un des premiers peintres baroques, s'est attaché en cette qualité à rendre les caractéristiques qui sont uniques en leur genre chez une personne donnée, et à l'état d'esprit de cette personne. Cet autoportrait laisse filtrer une grande conscience de soi, et une grande fierté en tant qu'artiste. Il montre le peintre, la quarantaine bien révolue, au faite de sa carrière. Si cette représentation séduit, c'est d'abord en raison de son grand naturel. En effet, on a presque l'impression que si Kupetzky avait spontanément abandonné son travail, c'était uniquement pour nous dévisager avec ses yeux sensibles et pénétrants. C'est avec un art consommé que divers accessoires de peinture sont restitués au premier plan à gauche : pinceaux, liants, creuset contenant des pigments ou coquille servant à mélanger les couleurs. Pour ce qui est de l'homme représenté sur le chevalet, son identification fait débat. A ce jour, nul n'a pu préciser s'il s'agissait d'Adam, Prince du Liechtenstein, d'un collectionneur d'art silésien, voir même du Prince Eugène de Savoie.

Une attitude fondamentale très similaire, soucieuse de naturel, est également adoptée par les peintres Christian Seybold (**sprich: Seibold**) et Franz Anton Palko. Egalement exposées dans ce musée, leurs œuvres révèlent le même souci de « vitalité qui respire » que Kupetzky nous présente dans son impressionnant autoportrait.

Franz Christoph Janneck, Divertissement en plein air avec vin et chant.

Franz Christoph Janneck, Divertissement en plein air : la danse.

« Vivre dans le bruit et dans le silence » – la devise de cette salle fait allusion au rôle extraordinaire de la culture festive baroque, et en même temps, à l'importance de la nature morte qui était particulièrement demandée par la clientèle aristocratique du XVIII^e siècle.

Les festivités : aucune autre époque n'a déployé autant de prodigalité pour les mettre en scène que l'époque baroque. Les occasions de célébrer des fêtes étaient d'une part officielles. Il s'agissait de spectacles en grande pompe organisés à grande échelle, tels que les fêtes de la Cour, les opéras et les représentations théâtrales. Ces célébrations se déroulaient sans exception devant les yeux de toute l'aristocratie, et servaient en priorité à bien mettre en lumière la toute-puissance du souverain concerné.

Par ailleurs, au XVII^e et au XVIII^e siècles, on organisait également des fêtes dans l'intimité et entre amis. La représentation de réunions de cette nature avait un spécialiste, originaire de Graz : le peintre Franz Christian Janneck. Le souci du détail caractérise son mode de représentation des groupes de personnes en habits de fête dans des portraits dans un format très compact. Représentés deux par deux, les sujets de ses tableaux s'adonnent aux plaisirs de ce monde tels que la danse et la musique, le vin, les plaisirs de la table et le grand art de la séduction. Ici et là, des paysages idylliques constituent la scène qui convient pour ces plaisirs joyeux. Ce type de portraits de société jouissait d'une vogue considérable, principalement auprès des collectionneurs privés. Ainsi, l'art de Jannek reflète fidèlement et avec une qualité particulière le goût de l'époque. Aujourd'hui même, ses œuvres joyeusement expressives sont toujours considérées comme l'incarnation de la joie de vivre à la mode baroque.

Johann Georg Platzer : La colère de Samson. Vers 1740

Un plaisir sans borne de la mise en scène, du costume et du menu distingue également les tableaux de Johann Georg Platzer. Originaire du Tyrol du Sud, ce peintre fait partie des peintres raffinés les plus célèbres du XVIII^e siècle. Il a exécuté la plupart de ses œuvres sur de minces plaques de cuivre qui permettaient de peindre des détails particulièrement minuscules.

L'œuvre exposée devant vous constitue le sommet de sa création. Le centre du tableau est occupé par Samson, le héros de l'Ancien Testament. Comme on se sait, il a été trahi par Dalila, et aveuglé par les Philistins. Dans le tableau de Platzer, Samson est précisément sur le point de porter le coup atroce qui le vengera. Avec une force surnaturelle, il abat deux puissantes colonnes. Il en résulte un chambardement effroyable. Le palais des Philistins s'effondre entièrement et ensevelit ceux qui s'y trouvent sous ses décombres monstrueux. Un mouvement puissant et dramatique et une abondance de détails font de cet œuvre un exemple éclatant de peinture baroque. Une peinture qui a voulu toucher l'observateur jusque dans ses sentiments les plus intimes, éveiller ses passions, lui couper le souffle, le tenir sous le charme et le captiver totalement. Toujours est-il que Platzer n'utilise pas son thème de l'histoire dans le seul but d'illustrer les tourments subis par Samson après avoir été trahi. Veuillez examiner de plus près les détails du tableau. Vous verrez des vases d'apparat renversés à terre. Vous verrez également des instruments de musique, des natures mortes représentant des fruits et des gobelets de vin répandus. Tous ces détails évoquent des fêtes dispendieuses, un paradis des sens et de la jouissance. Donc un nouveau rappel des fêtes pompeuses de l'époque baroque.

Anna Maria Punz : Nature morte avec cruche et tulipe. 1754.

Anna Maria Punz : nature morte avec chou-rave et oignon. 1754.

Anna Maria Punz : Nature morte avec panier de pommes. 1754.

Nous avons commencé par évoquer la diversité des facultés expressives du baroque. L'exemple de la nature morte fournit une illustration particulièrement éloquente de cette diversité. Laissez votre regard vagabonder dans la salle. Vous allez découvrir le Hambourgeois Franz Werner Tamm, dont les luxuriantes représentations de fleurs et de fruits expriment une grande aisance et un vif plaisir de la décoration. Ou bien vous repérerez quelques natures mortes forestières qui présentent des chardons, des champignons, des grenouilles et des insectes qui semblent avoir été observés à la loupe.

Une fois de plus, les tableaux les tableaux ont un aspect tout différent lorsque vous les avez en face de vous. Grâce à leur structure qui séduit par sa simplicité et sa clarté, ils émettent un rayonnement qui suscite un effet fascinant et intemporel. Voyez le dépouillement des natures mortes représentant des cuisines qu'a créés Anna Maria Punz, peintre originaire de Basse-Autriche. Dans ses tableaux, elle cherche visiblement à simplifier les objets qu'elle représente en les modelant avec des lignes douces : cruche et assiette, chou-rave, oignon et pommes, récipients en argile, boîte en éclats de bois. Comme s'ils étaient contemplés au travers d'une vitrine, ces objets sont proposés si proches de l'observateur que celui-ci a l'impression de pouvoir s'en emparer, et pourtant ils se retirent dans la sphère de l'inaccessible. La couleur produit un effet d'un charme particulier. Elle est déterminée par de chaudes tonalités marron, et enrichie de temps à autre par de vigoureux accents. C'est principalement dans la peinture hollandaise qu'on trouve des modèles de natures mortes aussi prenants. Dès les toutes premières années du XVII^e siècle, la combinaison d'objets empruntés à la vie quotidienne a évolué pour devenir un genre artistique extrêmement apprécié.

Philipp Ferdinand de Hamilton : Quatre vautours d'espèce différente. 1723

A l'époque baroque, les tableaux de chasse, qui sont des scènes de chasse ou des représentations artistiques de gibier et de volaille, constituaient un élément crucial des collections d'art de l'aristocratie. A ce propos, il faut savoir que le droit de chasse était autrefois réservé en exclusivité à l'aristocratie. La chasse était donc un privilège extraordinaire qu'on voulait illustrer pour ses invités à l'aide de tableaux appropriés. Le Prince Eugène fut lui aussi propriétaire de quelques tableaux de chasse de ce type. C'est par exemple de sa collection que provient par exemple le tableau aux quatre vautours que vous avez sous les yeux. A l'origine, il était suspendu un étage plus haut, dans l'ancienne chambre à coucher d'apparat.

Philipp Ferdinand de Hamilton, l'artiste qui exécuté cette œuvre, était un peintre qui avait des racines écossaises. Ce spécialiste des tableaux animaliers était particulièrement renommé pour son remarquable don d'observation. Veuillez examiner attentivement ces quatre vautours : le plumage des oiseaux est formé avec une telle précision, et leur morphologie est rendue avec un tel réalisme, que leur représentation produit pratiquement l'effet d'une illustration tirée d'un livre de sciences naturelles. Qui plus est, il n'était pas rare que Hamilton adopte une conception scénique de ses tableaux de chasse, et leur ait ainsi insufflé vie. Ici, par exemple, l'attention de deux des vautours semble focalisée sur un événement entièrement extérieur à la surface de la toile. Par contre, les deux autres congénères de ces oiseaux ne prêtent aucune attention à cet événement. Comme c'est si souvent le cas chez Hamilton, ces puissants oiseaux sont inscrit dans un paysage vaste, mais circonscrit par des chaînes de collines.

Franz Xaver Messerschmidt : Tête de caractère. Après 1770

Un visage d'homme vous regarde droit dans les yeux. En tendant la musculature de son cou, le personnage représenté serre vigoureusement les lèvres. Des rides profondes courent le long de la commissure des lèvres et de l'aile du nez.

L'expression du personnage produit un effet intense et plein de vie. Néanmoins, elle suscite en même temps l'effet d'un masque doté d'une rigidité étrange : on dirait vraiment un visage pris par le gel. Il devient clair qu'il ne s'agit pas d'un visage inspiré de la réalité lorsqu'on examine les lignes minces des incisions qui constituent les rides. Elles génèrent elles aussi un effet tout aussi artificiel que les sourcils, adoptant une forme parfaitement identique, ou que l'ondulation des rides du front. Ce n'est pas à un visage humain naturel que l'artiste nous confronte, mais à une caricature grinçante de celui-ci.

Dès l'époque de Messerschmidt, les contemporains de l'artiste ne manquèrent pas de reconnaître ce que ses têtes caractéristiques recelaient d'extraordinaire. Ces œuvres font partie du groupe d'œuvres parmi les plus énigmatiques de toute l'histoire de l'art. Il s'agit d'une série qui comprenait 66 bustes à l'origine. Ils furent réalisés en matériaux différents : divers alliages de métaux, bois ou albâtre brunâtre. En 1793, donc dix ans après la mort de Messerschmidt, l'ensemble de la série fut mis en vente dans la *Wiener Zeitung*. C'est seulement par la suite que les têtes reçurent leur nom qui en général ne leur convenait guère. D'après ce qu'on peut supposer, les études poussées de Messerschmidt prirent pour modèle - entre autres - l'enseignement physiognomiste du Suisse Johann Caspar Lavater, et éventuellement aussi celui du guérisseur Franz Anton Mesmer.

Franz Xaver Messerschmidt : Deuxième tête en forme de bec. Après 1770

Franz Xaver Messerschmidt est la personnalité la plus insaisissable du baroque autrichien. D'origine souabe, il avait tout juste seize ans lorsqu'il se rendit en Autriche. C'est dans cette ville que le jeune homme va poursuivre sa formation de sculpteur. Ce qui va suivre, c'est une carrière foudroyante. L'aristocratie, voire même des membres de la Maison Impériale, lui réclament ses portraits. Or, vers 1770, une grave crise psychique amène sa chute ; le bruit court qu'il s'agirait d'un délire de persécution. Aussi bien ses clients que ses collègues de l'Académie le laissent tomber. Profondément offensé, Messerschmidt se retire dans la ville qui porte aujourd'hui le nom de Bratislava (*soll heißen ins heutige Bratislava*). Dans cette ville, celui qu'on regarde avec émerveillement et qu'on admire comme étant un être à part se consacre jusqu'à sa mort à ses mystérieuses têtes caractéristiques.

En 1781, l'écrivain Friedrich Nicolai a tenté de rendre par des mots l'aspect extérieur de cette tête :

Qu'on imagine que tous les os et les muscles d'un visage humain puissent être comprimés et étirés vers l'avant au point de lui conférer pratiquement la forme d'un bec à un visage en l'étirant vers l'avant, bien que la forme humaine reste quand même présente.

Néanmoins, comment peut-on interpréter cette étrange distorsion du visage ? On a l'impression d'être en présence du résultat d'une espèce d'exorcisme. Pour citer l'artiste lui-même, ce qui est représenté, c'est à vrai dire l'« esprit de la proportion ». Celui-ci l'a tourmenté et tenaillé sans trêve jusqu'à ce qu'il obtienne cette figure. Et alors, selon Messerschmidt, l'esprit a disparu pour toujours. Le fait que derrière cet énigmatique esprit tourmenteur, le sculpteur ait soupçonné en réalité la présence du dieu égyptien Toth, est suggéré par sa familiarité avec la doctrine de Toth sur la mesure et l'ordre du monde. L'ibis était l'animal sacré de Toth. Cela explique le bec d'oiseau dont Messerschmidt avait précisément doté cette tête.

Daniel Gran : Réception de Diane en Olympe. Vers 1732

La zone dans laquelle vous vous trouvez à présent est consacrée aux esquisses de petit format. Ces esquisses servaient de travaux préparatoires pour les tableaux destinés à décorer les autels, et pour les peintures monumentales sur plafonds. L'idée d'orner les murs au moyen de peintures est vieille comme le monde. Néanmoins, ce qui était nouveau à l'époque baroque, c'était son application : églises et palais étaient décorés de scènes aux dimensions sans cesse plus grandes et toujours plus animées. Elles devaient susciter chez l'observateur l'impression que les murs et le toit n'existaient plus, ou s'ouvraient au-dessus de lui d'une manière à couper le souffle. Spectacle, mouvement, infini et triomphe de la lumière étaient mis en scène avec une habileté quasiment surhumaine.

A titre d'exemple, ce modèle constitue un excellent exemple de cet effet. Il est dû à Daniel Gran, l'un des plus grands maîtres du baroque autrichien. A l'origine, il a servi d'esquisse pour une fresque peinte sur un plafond du château d'Eckartsau, en Basse-Autriche. En parfaite harmonie avec la fonction de l'édifice, la scène représente un château de chasse, étant donné qu'il convenait de rendre hommage à Diane, déesse de la chasse. Le char du soleil est représenté au centre. A la gauche de celui-ci, Apollon mène Diane au paradis des dieux. Des amours ailés l'accompagnent, avec des accessoires de chasse et des trompes. D'autres divinités antiques et d'innombrables figures angéliques complètent la scène représentée. L'ensemble est encadré d'éléments architecturaux audacieusement raccourcis. Ces éléments produisent un effet d'aspiration énorme. Les figures en mouvement, leurs gestes éloquents et l'effet de rayonnement de la lumière créent l'illusion d'un espace qui a l'air infini.

Paul Troger : le Christ au Mont des Oliviers. Vers 1750

Il n'est pas rare que l'« homme éclairé » d'aujourd'hui a du mal à s'enthousiasmer pour la peinture religieuse de l'époque baroque. Autrefois, par contre, les thèmes bibliques comptaient parmi les motifs les plus distingués de l'art. Il n'est donc pas étonnant que tous les plus grands maîtres de l'époque, de Martino Altomonte à Franz Anton Maulbertsch, en passant par Paul Troger, se soient presque systématiquement consacrés à ce genre.

Paul Troger a été un homme particulièrement influent. En sa qualité de Recteur de l'Académie Impériale, il a marqué de façon déterminante des générations d'élèves. La représentation du « Christ au Mont des Oliviers » fait partie de ses grandes œuvres incontestées. C'est la plus sérieuse de ses œuvres, et en même temps la plus émouvante. Ce qui distingue avant tout cette toile, c'est sa composition. Troger l'a limitée à deux personnages principaux : le Christ et l'ange. C'est par ailleurs le vide audacieux et béant qu'on distingue en haut du tableau : une obscurité impénétrable qui ne laisse entrevoir que vaguement la présence des amours ailés. Mais c'est surtout la psychologie de la scène elle-même : les mains entrelacées, la tête penchée et les yeux fermés permettent à Troger d'en dire long sur la profonde solitude du Christ. Bien rares sont les peintres qui, comme lui, parviennent à faire converger tout le côté dramatique de l'instant dans un personnage unique. Veuillez vous concentrer un moment sur ce personnage effondré. Donnez libre cours à vos émotions. Alors il est à peu près certain que vous aussi, vous serez un tant soit peu sensible à cette souffrance intense qui a bouleversé l'observateur baroque qui se tenait devant ce tableau.

Martino Altomonte (Hohenberg), Suzanne et les deux vieillards. 1709

Une jeune femme se défend désespérément contre les entreprises de deux hommes. Sur le bord inférieur du tableau, on reconnaît le bassin où elle vient de se baigner. Cette jeune femme, c'est Susanne, connue pour sa parfaite chasteté et sa grande piété. Les deux vieillards la mettent au pied du mur : ou bien elle leur cède, ou bien elle sera traînée dans la boue. Une accusation mensongère d'infidélité conjugale suffit largement pour lui valoir une condamnation à mort. Et pourtant, Susanne reste ferme. C'est ainsi qu'elle devient une héroïne et une incarnation de la vertu féminine.

Des gestes pleins de vie permettent à Altomonte de rendre avec une clarté toute particulière la parabole de l'Ancien Testament. Un des vieillards met un doigt sur sa bouche pour imposer le silence à la femme qu'il tourmente. Le bras étendu de Susanne est un signe de résistance. Elle nous tourne le dos, et se détourne en une attitude peignée, dans toute sa complexité. Le thème de l'agression est également bien servi par les tissus qui glissent avec un mouvement raffiné. L'étoffe semble moins envelopper que mettre à nu. Et le ciel lui-même, avec ses nuages aux teintes roses, participe à cet événement silencieux et pourtant dramatique.

Martino Altomonte fait partie des fondateurs de la peinture baroque autrichienne. Il est né à Naples de parents tyroliens et bavarois. C'est en 1700 qu'il est arrivé à Vienne après être passé par Rome et Varsovie. On lui doit également de superbes fresques qui ornent le plafond de la Galerie de Marbre du Belvédère Inférieur.

Franz Anton Maulbertsch : La Sainte Famille. Vers 1752/53

La luminosité de son style de peinture est devenue pour moi une expérience visuelle stupéfiante. Une expérience que je dois à un regard dont l'orientation, tant que je vivrai, restera déterminante pour mes convictions artistiques (...).

Quel est donc celui que Franz Anton Maulbertsch avait entraîné dans son sillage? Rien moins qu'Oskar Kokoschka. Le fait est qu'à ce jour, Maulbertsch reste considéré comme l'un des grands visionnaires de l'histoire de l'art. A l'instar de Kokoschka, il fut lui aussi un anticonformiste de génie dont les contemporains redoutaient l'« art bien trop téméraire ». Pour sa lumière et sa couleur, qui ont souvent conféré aux formes un aspect irréel. Et parce qu'il n'a jamais craint de se faire détester.

Le tableau qui est accroché devant vous nous révèle un émouvant spectacle. Des voiles de nuages vaporeux et le contraste accentuée entre le clair et l'obscur lui confèrent un caractère mystique très sensible. On y voit apparaître, plongés dans une lumière surnaturelle, l'Enfant Jésus et sa Mère. Anne, chargée d'années, a pris place à côté de Marie. Elle est voûtée par son grand âge. Sa longue vie a creusé dans son visage des rides qui le rendent irréel. A l'extrémité gauche du tableau, Elisabeth, pousse le petit Jean, qui n'est pas vraiment d'accord, sur le palier en pierre. Zacharie, le père de l'enfant, et Joachim, le père de Marie, ne sont pas non absents de la scène, tout comme Joseph, sur l'épaule duquel se blottit un angelot. Pour comprendre la scène, une clé est fournie en la personne du pèlerin qui lit en bas du tableau. Plongé dans sa lecture, il se représente précisément ce que nous voyons : une apparition céleste, composée de types de personnages dont le pieux lecteur a fait la connaissance au fil de sa vie quotidienne.

**Josef Ignaz Mildorfer : la Sainte Trinité avec les Saints Patrons des Pestiférés.
Vers 1770.**

Jadis, ce tableau monumental ornait le maître-autel de la chapelle d'un château de Basse-Autriche. Quatre figures de saints apparaissent les uns au-dessus des autres et les uns derrière les autres ; ils sont soit agenouillés, soit assis sur des nuages ayant la forme de bancs. Tout à fait à l'avant, on reconnaît Florian, le saint chevalier. Il est accompagné d'un amour portant un récipient duquel semble déborder de l'eau, signe de la protection contre les ravages des incendies. Derrière, sur la gauche, Roch, Saint Patron des Pestiférés, est vêtu de toile à sac grossière. Il montre la plaie de sa jambe sous le regard d'un chien. Sur le côté opposé, Saint Jean Népomucène contemple avec recueillement la croix qu'il tient à la main. Derrière lui, Sébastien présente ses flèches. La Sainte Trinité, constituée de Dieu, le Père, du Christ et de la Colombe du Saint-Esprit, remplit la moitié supérieure du tableau. La clarté et la douceur des couleurs et l'habileté de l'éclairage sont caractéristiques de Mildorfer. Cette technique fait ressortir le Christ et Saint-Florian avec une efficacité toute particulière. Les corps aux formes allongées et le rendu surréaliste des visages font songer à l'influence de Franz Anton Maulbertsch dont vous avez déjà découvert le tableau intitulé « La Sainte Famille ».

**Franz Xaver Messerschmidt : L'Empereur François I^{er} Etienne de Lorraine.
1765-1766**

Franz Xaver Messerschmidt : Marie Thérèse en Reine de Hongrie. 1765-1766

C'est en 1765 que Messerschmidt obtint sa commande officielle la plus importante. Il devait réaliser deux portraits en pied du Couple Impérial plus grands que nature. Dès l'année suivante, les deux statues de plomb étaient installées dans les Ecuries Impériales (Stallburg).

François Etienne apparaît tel qu'il était au moment lorsqu'il fut couronné empereur. En fait, ce couronnement remontait à exactement vingt ans. Il porte la tenue de couronnement des empereurs romains, composé de l'habit dénommé aube, avec une inscription en caractères arabes et latins sur l'ourlet. Et une étole où est tissée une décoration représentant un aigle. Sur sa tête repose la couronne de la Maison de Rodolphe II. L'impératrice réformatrice – âgée de près de 50 ans lors de la réalisation de la statue – est elle aussi nettement rajeunie. Messerschmidt la représente peu après son couronnement en 1741. Sa tenue se compose d'un corset orné de pierres précieuses, d'une robe à panier richement décorée et de manches bouffantes drapées. Le manteau flottant, et la position de la jambe de soutien et de la jambe libre, donnent l'impression que le personnage avance avec une démarche élégante. Dans l'ensemble, l'effet suscité par la statue de Marie-Thérèse évoque plus que son époux l'action, le naturel et la spontanéité, dont l'attitude apparaît raide en comparaison. Il est probable qu'en différenciant ainsi les personnages, Messerschmidt ait voulu faire allusion aux traits de caractère de la monarque bien-aimée : elle passait pour énergique et volontaire, mais également pour humaine et très proche du peuple. Ce couple de statues serait donc la quasi-anticipation de ce qu'exprima un contemporain qui, des années plus tard, dédia à Marie-Thérèse les paroles suivante en guise d'hommage funèbre :

Dors en paix, ô toi la plus grande de la lignée, car tu fus la plus humaine.

056

Franz de Paula Ferg : Paysage italien. Vers 1730

Vous avez atteint à présent la dernière salle de votre parcours de la collection baroque. Cette salle est consacrée à la peinture de paysage du XVIII^e siècle. Veuillez songer à nouveau pendant un bref instant à la première salle, celle des portraits : vous y avez vu des portraits de souverains apprêtés, composés avec goût, et à la beauté idéale. Par contre, à côté de ceux-ci - souvenez-vous par exemple de l'autoportrait de Jan Kupetzky – vous avez vu des tableaux représentant des personnages qui cherchent à renforcer le côté naturel. Cette même tendance en faveur de davantage de naturel peut également s'observer dans le domaine de la peinture de paysage.

Cette évolution adopte comme point de départ les paysages dits « idéaux ». Il s'agit d'images artificielles élaborées selon des règles rigoureuses. Il y a un certain artifice, car cela fait longtemps que le simple rendu de lieux réels était ressenti comme trop banal. Ne devint digne d'être illustré que ce que le peintre doué pour la fantaisie avait recomposé et transformé en partant d'éléments isolés particulièrement beaux. Vous ne trouverez nulle part en Italie de modèle réel de ce paysage de Franz de Paula Ferg. Ici, des arbres puissants dominant le premier plan ombragé. La bande sombre du terrain constitue une ligne de démarcation nette avec le centre du terrain qui est exposé à une pleine lumière. A l'arrière-plan, le soleil vient juste de se coucher. Si l'on observe le tableau de plus près, on voit que Ferg a donc travaillé alternativement avec des éléments ombrés et clairs. Comme sur une scène de théâtre, ces éléments ont été placés les uns derrière les autres comme des décors. Il en résulte une apparence de profondeur spatiale indiscutable. Quelques élégants personnages en mouvement animent le paysage. Un coup de pinceau léger et la palette vaporeuse des couleurs créent une ambiance qui exerce un effet qui est vraiment plein de charme, et qui réjouit l'œil.

057

Johann Christian Brand : Laxenburg vu du Lusthaus sur la Hanawiese en direction de Mödling. 1758

Avec l'entrée en scène de Johann Christian Brand, la peinture de paysage baroque en Autriche prend un tournant décisif. En tant que premier artiste du pays, il s'est consacré à l'étude des particularités spécifiques d'une contrée, ce qui en a fait le fondateur de l'approche par la peinture de Vienne et de ses alentours.

La série consacrée à une marinade de héron à Laxenburg fait partie des œuvres maîtresses de Brand. Sur ces toiles, le peintre représente les autres principales étapes d'une chasse au héron telle qu'elle s'est déroulée aux divers moments de la journée. Au petit jour, la société aristocratique se retrouve d'abord au Pavillon de Plaisance (Lusthaus) qui se dresse sur la Hanawiese. Au centre du tableau, on reconnaît sans peine la localité de Laxenburg qui se trouve au Sud de Vienne. On en distingue même des détails tels que l'église paroissiale et le château de chasse. Du fait que Weil Brand sépare moins nettement les zones ombrées et les zones éclairées que ses collègues plus âgés, l'effet produit par ses paysages est considérablement plus proche de la nature et plus convaincant. Il innove également en faisant ressortir l'ambiance lumineuse respective. Cette ambiance est le résultat de l'application de couches de couleur pastel aux nuances délicates.

Ses efforts pour présenter des paysages d'aspect réaliste rendent Brand très proche de la peinture du XIX^e siècle. Vous pouvez en avoir le cœur net en comparant ses œuvres aux paysages à l'époque Biedermeier qui sont exposés au deuxième étage du Belvédère Supérieur.