

Appartement, décor et cérémonial – une introduction

En histoire de l'art, le rapport entre forme et fonction est d'une importance cruciale, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il ait été suffisamment pris en compte. S'il peut paraître légitime d'étudier un tableau du seul point de vue du style de l'artiste, cette manière d'observer ne rend pas hommage à l'intelligence de l'œuvre. Le style du tableau dépend en effet de la destination pour laquelle l'œuvre a été conçue. En tant que visiteurs de musées, nous avons tendance à omettre cette dimension, ce que permet beaucoup moins le cadre historique du château, *a fortiori* celui de Versailles, dont la fortune européenne constitue l'objet de cet ouvrage.

Le présent volume rassemble des travaux relatifs à l'architecture, à la décoration et au cérémonial des appartements des résidences royales et princières en Europe. Dans ce contexte, la relation que les formes artistiques entretiennent avec l'étiquette des lieux détermine une lecture qui outrepassé amplement l'opinion de goût ou l'expertise de style. Chaque objet doit être considéré à la lumière de son usage et de sa destination spécifique, même si les intérêts particuliers des chercheurs et le cloisonnement de l'histoire de l'art en spécialités (architecture, peinture, sculpture et arts décoratifs) ne favorisent pas toujours cette démarche. La plupart du temps, les lieux où se déployait initialement l'intervention des artistes ont d'ailleurs fait l'objet d'importantes transformations, quelquefois dans les années suivant immédiatement leur aménagement. La conservation de l'état d'origine constitue un fait rare. De complexes problèmes de documentation en découlent, sans qu'il soit toujours possible de s'appuyer sur les inventaires anciens, disparus ou approximatifs. Cela ne facilite guère l'identification précise des œuvres réalisées, à l'exception des chefs-d'œuvre éminents, bien que le recoupement des sources manuscrites et visuelles permette souvent de mettre au jour l'histoire détaillée des ensembles disparus.

A cette histoire contribuent des connaissances qui ne sont pas toujours familières aux historiens de l'art. Pourtant, c'est l'articulation interdisciplinaire des différents types de savoir historique qui permet de comprendre la logique d'aménagement des appartements des cours européennes, ainsi que leur usage et l'étiquette qui les gouverne. Cet attendu forme un domaine de recherche en soi, fluctuant au gré de l'enrichissement progressif de l'état des questions, et dont rendent compte les contributions ici rassemblées, dans une perspective qui doit autant à l'histoire de l'art qu'à l'histoire sociale.

Pareil cadre d'étude confronte les chercheurs à des problèmes d'identification, notamment d'ordre épigraphique (inscriptions latines), iconologique (emblèmes) ou héraldique (écus et bannières), qui sont déterminants dans l'interprétation souvent politique qu'appellent ces intérieurs d'appartements. Sculptures et tableaux doivent ainsi faire l'objet d'une analyse spécifique afin d'élucider les contenus généalogiques et cérémoniels qu'ils dispensent. En regard de cette méthodologie qui vise à restituer aux décorations d'intérieur et aux collections princières leur cohérence fonctionnelle et sémantique, les points de vue formalistes – esthétique ou stylistique – sont ceux d'une époque qui découvrait à peine l'histoire de l'art.

Dans les châteaux des cours européennes, les appartements étaient assujettis à des traditions locales très différentes les unes des autres mais qui présentaient toutefois un ensemble de similitudes dues aux relations dynastiques et politiques. L'une d'elle réside par exemple dans le prestige croissant accordé aux différentes pièces de l'enfilade principale au fur et à mesure de leur succession, des antichambres à la Chambre française ou au Cabinet intérieur selon la tradition habsbourgeoise. L'accès à cette pièce, dans laquelle le prince recevait certains de ses hôtes, révélait l'importance qu'il leur accordait. Plus on s'approchait de l'appartement privé, jusqu'à patienter dans la dernière antichambre des appartements princiers, meilleur était le rang qu'il semblait possible de s'attribuer.

L'aménagement de chacune des pièces respectait ce code cérémoniel. Ainsi, la première antichambre pouvait être vide de tout meuble permettant de s'asseoir, tandis que dans la seconde antichambre, des chaises permettaient à ceux qui y avaient été invités de se reposer. La décoration plus ou moins fastueuse des murs et des plafonds répondait à cette logique.

Le présent volume trouve son origine dans un projet aussi légitime qu'attendu : étudier l'influence sur les autres cours européennes de celle qui fut la plus brillante d'entre elles. On n'a cessé de répéter que l'incroyable faste déployé dans le château de Versailles par le Roi-Soleil avait servi de modèle à d'autres monarques. Il est en effet de notoriété publique que la politique menée par Colbert consistait précisément

à faire du château de Versailles ce que l'on appellerait aujourd'hui un *showroom* étincelant qui aiderait à exporter les biens luxueux de la culture française hors des frontières. Cet aspect mercantile de Versailles a très certainement porté ses fruits.

Pourtant, il aurait été étrange que les différents modèles issus du faste déployé par Louis XIV aient été acceptés par les cours européennes – les petites et surtout les grandes – comme un fait d'évidence. Au-delà de la seule réception du modèle versaillais, il convenait donc d'envisager cette fois également les similitudes et différences observables dans le cérémonial des cours européennes eu égard à l'étiquette et au modèle d'aménagement du château du souverain français. C'est bien cette question qui a motivé l'organisation d'un colloque international au Centre allemand d'histoire de l'art Paris en 2006, qui lui a été entièrement dévolu. Le présent volume rassemble le résultat des recherches des historiens de l'art et historiens qui se sont réunis et ont échangé à cette occasion. Travaillant sur un mode interdisciplinaire permettant de démultiplier la nature et la portée des questions, ils n'en ont pas moins multiplié les observations minutieuses, convoquant maintes cours européennes, bien qu'un grand nombre d'exemples soit issu en priorité de l'Empire. Le retard avec lequel nous livrons aujourd'hui les résultats au public est dû à des circonstances qui peuvent être qualifiées, au regard de l'époque traitée, de « saint-simoniennes ». Nous adressons nos excuses aux auteurs patients, en espérant que la parution permettra de diminuer quelque peu leur désagrément.

Ce n'est pas le lieu d'énumérer ici les nombreuses découvertes issues de ces fructueuses rencontres. Mais si l'on ne devait retenir qu'une seule des orientations susceptibles de renouveler entièrement la question, il faudrait sans doute évoquer le caractère très synchrétique de la réception du modèle versaillais dans les cours européennes, voire même le frein à sa diffusion que constituaient de très nombreuses traditions préexistantes. Certes, il est possible d'évoquer l'admiration que Versailles a suscitée à travers l'Europe, attestée par de nombreux témoignages contemporains. Néanmoins, une importante commande de meubles sur le modèle français telle que celle qu'Auguste le Fort, très impressionné par la cour de Versailles, fit fabriquer pour ses châteaux au retour de son séjour à Paris, ou les nombreux achats qu'il effectua lors du même séjour, ne constituent pas des preuves suffisantes pour attester d'un emprunt à la distribution ou au cérémonial de Versailles. Si le château de Louis XIV était au centre de tous les regards européens, si des artistes et artisans français partis s'installer dans les pays germanophones ou en Suède empruntèrent nombre de ses formes et idées, sous-estimer la persistance des traditions locales serait une erreur. Dans le cas des cours princières allemandes, l'étiquette et la distribution restèrent fortement liées à la

relation entretenue avec la cour impériale viennoise, et cela se vérifie aussi pour un allié aussi proche de Louis XIV que le souverain Max Emmanuel. Les emprunts à l'étiquette, à la distribution ou à la décoration françaises que l'on retrouve dans sa résidence munichoise, dans les châteaux de Nymphenbourg ou de Schleissheim, ne sauraient masquer le rôle déterminant du cérémonial habsbourgeois dans les structures caractéristiques des appartements du prince bavarois.

Pendant les décennies qui suivirent la guerre de Trente Ans, au bénéfice de la nouvelle répartition des forces politiques instaurée par le traité de Westphalie, un repositionnement territorial – frontalier – se manifesta dans toute l'Europe et encore plus nettement dans presque toutes les principautés de l'Empire. On assista alors à une floraison de projets de résidences très représentatifs des options politiques de chacun, qui devait connaître son apogée avec le système de référence que constituent les résidences. La fonction de ces dernières ne saurait toutefois être appréhendée hors du contexte bien spécifique de l'étiquette des principautés et des cours.

C'est ainsi que les Etats européens vont employer l'art sous toutes ses formes comme moyen déterminant d'identification politique et de diffusion de leurs ambitions au-delà de leurs frontières propres. Cela ne sera pas sans alimenter un conflit récurrent autour des identités et des images politiques des Etats voisins, bien souvent à l'origine des cultures et imaginaires nationaux, mais aussi d'une identité européenne commune, fruit paradoxal de la concurrence interétatique.

Au bénéfice d'une action politique, militaire et artistique promise à un succès sans précédent sur la scène européenne, les talents et les ambitions de la France de Louis XIV prennent dès 1662 la forme symbolique du château de Versailles. Les savoir-faire mis en œuvre dans un ensemble à la fois impossible à appréhender et parfaitement homogène participent ainsi à l'élaboration d'un modèle appelé à rayonner à l'échelle européenne. Mais si l'exemple versaillais, considéré depuis le XIX^e siècle comme une référence protocolaire en politique étrangère, est perçu aujourd'hui encore comme une entité harmonieuse dont presque toutes les cours européennes proposèrent des variantes, il n'en est pas moins erroné d'affirmer qu'il aurait fondé l'incontestable domination du modèle français sur ses voisins européens à l'époque moderne.

En matière d'architecture et de décor, de mobilier et d'étiquette, s'il y a bien une caractéristique commune aux Etats européens des XVII^e et XVIII^e siècles, c'est leur créativité débordante. A partir de conceptions culturelles fort différentes les unes des autres, on aboutit à des solutions artistiques très variées. Et peut-être est-ce précisément cet équilibre entre similitudes et particularités, que l'on retrouve dans de très nombreuses résidences, qui fait la richesse et l'identité du « Baroque ».

A l'échelle européenne, le rayonnement de la cour de Louis XIV sur les territoires d'Empire atteste toujours d'une forme d'adhésion, quasi incontestée, au « modèle versaillais ». Renforcé culturellement par le discours touristique – on pense au château de Nordkirchen présenté comme le « Versailles de Westphalie » ou à la résidence d'Herrenchiemsee, conçue par Louis II de Bavière comme une copie de Versailles –, le postulat du rayonnement prévaut aussi dans le domaine de la recherche. En effet, en histoire de l'art comme dans les autres disciplines historiques, la volonté de faire de Versailles le symbole de son époque tout autant que l'étalon ou la référence de toute contribution ou présentation – qu'elle soit purement historique ou qu'elle porte sur l'histoire stylistique du baroque européen – reste forte.

D'un point de vue historiographique, il n'y a là rien d'étonnant. L'histoire de l'art s'efforce de mettre en évidence les modèles et les influences en se concentrant sur la généalogie linéaire des courants et des évolutions stylistiques majeurs, dont elle atteste a posteriori la réussite. Plus étonnant, en revanche, est l'apport des recherches actuelles sur les transferts artistiques et culturels – fort avancées à ce jour mais entamées il y a plusieurs décennies déjà – qui ont conduit à remettre en cause progressivement le principe d'une influence dominante fondée sur l'incontestable exemplarité des modèles qu'elle véhicule. Face au succès de l'exemple versaillais, on peut ainsi tout autant étudier la diffusion des modèles issus des architectures italienne et habsbourgeoise, que l'architecture profane du Saint-Empire romain germanique adoptera plus exclusivement encore après 1680, jusqu'à prendre cette apparence si peu versaillaise qu'identifia longtemps l'adjectif baroque.

Pareille pondération du schéma historiographique permet de mieux comprendre quelle fut la fortune réelle de ce remarquable modèle politique et culturel, qui incarna pleinement et pour la première fois la grandeur de l'art français sur la scène internationale. Dans ses deux ouvrages célèbres, *Histoire de l'expansion de l'art français* (1928) et *L'Europe française au siècle des Lumières* (1938), Louis Réau posait les premiers jalons d'une analyse des relations artistiques entre la France et les pays germanophones. La conception d'une réception plutôt passive du « modèle français » par les cours d'Empire n'a hélas fait que se renforcer depuis lors. Ainsi, dans *L'architecture française en Allemagne au XVIII^e siècle* (1956), Pierre du Colombier ne remettait guère en cause cette conception – toujours très vivace – d'une « transplantation » du modèle versaillais, même s'il reformulait ce faisant l'idée plus militaire de « pénétration » défendue par Réau. Cette conception était largement tributaire des représentations d'une Europe française diffusées en France à partir de 1700, qui se focalisaient tout particulièrement sur le château de Versailles et sur sa cour. En vertu de celles-ci, c'était bien au sein des murs

et jardins de Versailles que les données de la sociologie et de l'histoire politiques s'étaient incarnées de la manière la plus exemplaire dans une étiquette relayée par des représentations artistiques explicites, chaque pièce étant à la fois une métaphore et une métonymie de la vie de cour au sein de la résidence princière.

L'argumentation de Louis Réau était tributaire d'un modèle historiographique qui cultivait l'image d'une France victorieuse imposant sa suprématie aux dynasties et aux nations concurrentes. Pour les chercheurs allemands, le modèle versaillais est sans conteste également incontournable. Mais pour leurs homologues français, ce n'est pas simplement la prééminence du modèle qu'il faut défendre, c'est aussi sa qualité, comme l'atteste le fait que certains auteurs qualifient aujourd'hui encore de « contaminations » ce que l'on considère désormais habituellement comme des « écarts » proposés par les cours allemandes en regard du modèle français. Cette interprétation, qui implique que le modèle en question n'est pas susceptible d'être modifié sans déperir, sous-entend que Versailles constitue un ensemble quasi parfait de composantes visuelles, structurelles et cérémonielles associées sciemment et harmonieusement les unes aux autres. Toutefois, l'étude de la genèse de ce que l'on appellera ultérieurement le modèle versaillais démontre le contraire : un examen attentif révèle ainsi que « l'œuvre intégrale versaillaise » a subi des transformations et des ruptures de manière quasi incessante. Versailles ressemble en fait à une synergie de références toujours renouvelées, à une grande machine dont les rouages seraient soumis à des substitutions et à des changements permanents des éléments qui la constituent. Ce qui semble être de prime abord un modèle arrêté est surtout un œuvre en construction et en renouvellement constants, au service d'une image politique officielle qui use de l'affirmation et de la diffusion de la forme artistique comme d'un efficace moyen pour renforcer son prestige.

Il convient d'ailleurs d'ajouter que le système versaillais s'appuie sur des avancées qu'il utilise et dont il s'affranchit en même temps, en particulier dans le domaine des plans architecturaux et du décor. A cet égard, il est désormais possible d'abandonner la vision d'un art français héritier d'une généalogie nationale de savoir-faire, pour celle d'une grande souplesse dans l'adaptation de modèles eux-mêmes issus de tous horizons, venant renforcer l'impression d'une œuvre autocréée et contribuer à sa diffusion. Sans s'arrêter sur ses origines complexes, il faut souligner que cette méthode, dont la légitimité procède aussi bien de la performance artistique que du prestige du pouvoir, libère un potentiel de forces créatrices inégalé. C'est précisément cette évolution et cette circulation permanentes des concepts, des modes mais aussi des matériaux et des techniques dans le chantier qui conditionne le regard toujours admiratif, parfois critique, des cours européennes et les incite à relever le défi.

Eu égard à la concurrence des modèles, plusieurs acteurs de la scène européenne invoquent l'Empire, dont la généalogie artistique est en permanence régénérée par la diversité moderne. Cette absorption de la nouveauté par la tradition, la France fut sans aucun doute la première à la faire sienne de la manière la plus significative et la plus autonome. Dans ce domaine aussi, des solutions innovantes et ambitieuses entrent bientôt en compétition : celles de grandes dynasties telles que les Habsbourg, les Bourbons ou la maison d'Orange. Un système de références dynamiques constamment traversé par les traditions italiennes mais aussi espagnoles et anglaises se met en place à Versailles comme à Vienne et dans de nombreuses principautés. A n'en pas douter, l'art ne peut et ne doit pas être réduit au modèle dynastique, d'ores et déjà dépassé par le Versailles de Louis XIV. Les inspirations et les références sont bien plus variées et le répertoire s'enrichit en permanence de toutes les traditions artistiques comme des réalisations artisanales et des particularités locales.

Les arts constituent ainsi un instrument flexible au service du pouvoir, au même titre que l'innovation technique ou l'actualisation permanente des modèles. C'est ce qui fonde l'étonnante dynamique baroque, qui mélange, assemble et confronte les éléments les plus divers, déterminant un rythme et un répertoire qui s'opposent nettement aux modèles statiques des cours de la Renaissance. Aux microcosmes complets et clos qui caractérisent ces dernières s'opposent les canons et rythmes baroques, provisoires tant ils sont soumis à un renouvellement incessant. Cette forme d'affranchissement à l'endroit des structures, caractéristique de l'époque moderne, peut aussi être perçue comme une tendance à la différenciation. Elle rend possible l'adoption ciblée et la transformation contrôlée de modèles incomplets, dont il n'existait pour ainsi dire pas d'équivalents auparavant mais qui étaient alors considérés comme des solutions acceptables, et même parfois exemplaires, susceptibles d'être adaptées aux attendus spécifiques.

Dès lors, il devint d'autant plus commode pour les représentants du pouvoir d'encourager la création que sa fonction consistait à diffuser avec la plus grande virtuosité possible l'image des princes, des souverains et des monarques sur le principe supposé d'un mécénat libéré de toute obligation et seulement voué à la protection d'un art libre et indépendant, puisque créatif. L'angélisme de cette perception désuète permet de comprendre combien les mécanismes et conditionnements propres à l'édification et la décoration de la plupart des résidences (modes, marché, disponibilité, faisabilité technique, actualité des solutions artistiques) ont été négligés.

Il aurait été sinon impossible du moins déraisonnable de se pencher sur le cas de chacune des résidences en considérant leurs fonctions, leur exemplarité et les aspects les plus variés susceptibles d'indiquer la relation

entretenu avec le modèle versaillais. Tester la validité de ce modèle afin d'en proposer une révision indexée sur des exemples précis impliquait de se concentrer sur une problématique aussi révélatrice que transversale. La question de l'appartement permet d'enquêter de façon claire et détaillée sur les implications liées à l'influence du modèle français. La structure de l'espace curial que constitue l'appartement représente les princes d'une façon particulièrement exemplaire. Sa décoration et son usage participent aussi, notamment d'un point de vue cérémoniel, de la mise en scène de la cour par elle-même. En faisant de l'appartement leur objet d'étude commun, les auteurs de cet ouvrage se sont dotés d'un critère permettant d'analyser sur un plan identique des exemples illustrant la réussite ou l'échec des stratégies d'imitation, de récupération ou de transformation. Centrée sur l'appartement, cette étude n'en est pas moins consacrée à l'ensemble des techniques et moyens artistiques mobilisés par le projet d'autocélébration de la cour. En tant que système de représentation visible et complexe, l'appartement permet de comprendre les procédés de l'art de cour sous presque toutes leurs formes ainsi que le dessein politique qu'ils mettent en œuvre de façon exemplaire.

Il est sans doute nécessaire de considérer toute résidence comme une sorte de miroir du prince, mais aussi comme une émanation directe de son pouvoir. Sa création implique dès le départ une profusion de moyens artistiques et sous-entend que le chantier initié va donner lieu à une constante surenchère dans leur emploi. Au sein de la résidence, l'appartement princier, tel le centre spéculaire de celle-ci, s'institue en champ d'action de la mise en scène cérémonielle, ce qui le rend particulièrement approprié lorsqu'il s'agit de s'interroger sur la genèse, les attendus et la fonction des productions artistiques qui forment son décor tout autant que son mobilier. Etant entendu que tout appartement princier – son aménagement comme son usage – ne saurait se concevoir hors de son inscription dans le temps, qui produit une diversité de représentations propres à renseigner sur l'évolution des fonctions, il semble légitime de le considérer comme un prisme très propice à l'étude de la réception plurielle du modèle – imitation, distanciation ou transformation, qu'elles soient directes, indirectes ou rétroactives – et en tout cas nécessairement modulable selon les lieux et les époques.

Au-delà du principe d'exemplarité – que Versailles continuera d'illustrer –, l'existence d'un « modèle » n'est-elle pas justement la condition préalable à l'innovation, celle qui permet ensuite le dépassement voire la distanciation ? Les particularités de chaque réalisation ne se révèlent que par contraste. C'est la raison pour laquelle on a préféré l'étude du modèle à la comparaison de tous les modèles en présence, dans la mesure où l'invention baroque est difficilement concevable sans renvoi à une

trame de références culturelles communes aux différentes cours européennes. L'exception à la règle ne prend toute sa valeur qu'en regard d'un ensemble de règles quasi incontournables. En architecture, l'exception, qu'elle relève du particularisme ou du non-conformisme, tire sa signification du cadre posé par les prédécesseurs. Entre les arts comme entre les princes, toute rivalité vise à engendrer de nouveaux exemples, si possible les plus audacieux, bien qu'ils soient indexés sur des attentes internationales.

La compréhension de l'économie des normes – comme autant d'attentes – et des références – comme autant de solutions – est donc indispensable à l'étude du phénomène. Dans cette optique, la dialectique de l'imitation et de la distanciation constitue une matrice de lecture des cas qui permettra d'identifier les intentions à l'œuvre dans la typologie qu'ils suggèrent. Les ruptures que révélera cette analyse s'avèreront particulièrement éclairantes, en particulier quand elles prendront la forme de projets abandonnés en cours de route ou de modifications des plans en cours de réalisation. Ici, l'interprétation adéquate des formes, en termes d'intention ou de signification, ne consiste pas uniquement à les indexer sur une chronologie ou un panorama stylistique, tant ces deux outils sont contreproductifs. Une contextualisation historique s'avère plus que nécessaire, dans la mesure où un style quel qu'il soit – *a fortiori* quand il relève de l'art de cour – s'inscrit généralement dans un contexte historique précis qui prélude à sa mise en œuvre et l'accompagne.

A l'aune de ces remarques, on comprend combien les notions d'influence ou d'adoption, quand elles voudraient expliquer des phénomènes aussi complexes que ceux qui s'opèrent au sein des transferts culturels et techniques et quand elles envisagent d'en déduire un processus de transmission monolithique et unidirectionnel, sont peu pertinentes d'un point de vue méthodologique. Une telle terminologie est issue d'une tradition de savoir imposée par l'histoire mais qui repose sur des postulats erronés ou incomplets. Il est nécessaire de la vérifier et de la corriger sans cesse.

La structure du livre correspond à une requête de l'éditeur, des plus légitimes scientifiquement, qui avait à cœur de dépasser une approche purement chronologique et topographique afin de rendre honneur à une conception plus fonctionnelle de l'invention artistique. L'objectif fixé à cet ouvrage était donc de révéler la richesse de la relation que la fonction résidentielle, en tant qu'architecture et décor, entretenait avec la fonction cérémonielle dans les appartements officiels des résidences royales et princières en Europe. Cet enjeu incitait à interroger la fertile interdépendance construite par le cérémonial avec la structure et la décoration d'une résidence, chacune des contributions artistiques devant être analysée d'un point de vue social et politique. C'est la raison pour

laquelle, lorsque les sources le permettaient, les auteurs de cet ouvrage ont consacré leurs réflexions à l'usage cérémoniel des appartements officiels des résidences.

Au seuil de leur Grand Tour, avant de rejoindre l'Italie, les jeunes nobles, artistes et architectes en provenance de toute l'Europe font halte en France. Leur regard se tourne alors vers Versailles, les palais parisiens et autres hôtels particuliers dont l'influence en termes de mode et de goût ne cesse de croître, surtout après la mort de Louis XIV en 1715 et la Régence de Philippe d'Orléans. Les formes de savoir-vivre expérimentées ici, les tout nouveaux modèles décoratifs dont l'écho n'a pas encore atteint l'Empire via les ouvrages et les traités sur l'architecture, ainsi que les actes cérémoniels observés à Versailles les marqueront un peu plus encore. Ainsi, à leur retour, ils rapportent «la France» chez eux, matériellement et intellectuellement.

La première partie de cet ouvrage se concentre sur les appartements officiels français, notamment ceux de Versailles mais aussi ceux du château de Fontainebleau et du Palais Royal, qui, en tant que principal lieu à la mode au XVIII^e siècle, disposaient d'un important pouvoir d'attraction. Les premières contributions s'attachent surtout à présenter l'évolution complexe de l'appartement officiel du château de Versailles, des origines jusqu'en 1701, quand la chambre de parade devient le cœur architectural du château. En effet, c'est à cette période que se développent une succession de pièces et un art décoratif étroitement liés aux impératifs cérémoniels. Ce modèle, lui-même héritier d'autres modèles de l'architecture profane française, se démarque des formes de cérémoniaux préexistantes au sein du royaume ou dans le reste de l'Europe. Avec le modèle viennois, il devient une référence incontournable pour les princes du XVIII^e siècle. L'étude de deux résidences situées culturellement à mi-distance entre la France de Louis XIV et l'Empire, à savoir le château de Compiègne lors de l'asile offert par Louis XIV à l'Electeur de Bavière Maximilien II Emmanuel, mis au ban de l'Empire (octobre 1708 à mars 1715), et le château de Lunéville sous le règne de Léopold Joseph de Lorraine, complète cette première partie consacrée à la France.

La deuxième partie de l'ouvrage se consacre aux résidences du Saint-Empire romain germanique. Après la paix de Westphalie en 1648, les princes d'Empire, avides de pouvoir, s'empressent d'afficher des signes extérieurs de puissance et de richesse qui marquent la hauteur réelle ou supposée de leur rang. Cet effort de représentation leur permet de conforter et de défendre leurs droits et positions, consignés au moment du traité de paix. Leur aspiration à jouer un rôle diplomatique dans les relations internationales, rôle généralement admis par les grandes maisons et par les règles de préséance, se manifeste par la construction de résidences ainsi que par le cérémonial qui y est instauré.

Les exemples analysés ici donnent un aperçu des échanges complexes et hétérogènes entre, d'une part, des cours allemandes totalement différentes les unes des autres, et d'autre part les cours viennoise et versaillaise. Celles-ci, bien qu'elles s'opposent à de nombreux égards, mais peut-être aussi en raison de cette opposition, constituaient des termes de référence pour les princes, partagés entre la tradition impériale et la modernité libérale. Seule une présentation des structures culturelles de l'Empire et de l'évolution des principautés dans leurs contextes politiques respectifs, également complexes et hétérogènes, permet de comprendre les questions soulevées par l'interaction de l'étiquette et du décor dans chacun des cas étudiés.

Hormis les études introductives consacrées à la diffusion et au transfert des modèles, qui concernent notamment la *Frauenzimmer* (appartement des dames) et la cour de Vienne, la succession des différents textes relève surtout d'une logique politique et dynastique : après le cercle des cours situées sur les territoires frontaliers avec la France, au sud-est de l'Empire (Rastatt, Mannheim et Ludwigsbourg), ce sont les résidences des Wittelsbach à Munich, Bonn et Brühl qui sont considérées, auxquelles s'ajoute Nordkirchen, seule résidence d'un prince-évêque étudiée dans cet ouvrage avec Wurtzbourg. Viennent ensuite la résidence des Wettin à Dresde et le château d'Heidecksburg appartenant à la lignée des Schwarzbourg-Rudolstadt, politiquement proche des Wettin. Les études qui suivent sont dédiées aux résidences protestantes, celles du nord du royaume comme Gotha et Wolfenbüttel, mais aussi les châteaux des Hohenzollern de Berlin, Charlottenburg, Potsdam et Bayreuth. En aucun cas les exemples choisis n'ont vocation à traiter le sujet de cet ouvrage de manière exhaustive – il faut plutôt les considérer comme des cas représentatifs des cours impériales. Petites ou grandes, celles-ci sont en tout cas fort nombreuses si on les compare à la France, où un système d'Etat centralisé offre des formes de communication et de concurrence tout à fait différentes. Une attention moindre a été accordée à certaines résidences importantes comme Wurtzbourg, Brühl et Vienne, quoique l'on ait pu inférer de leur prestige politique et artistique des approfondissements. Mais ces résidences ont déjà fait l'objet d'analyses très détaillées et de recherches scientifiques exhaustives dans des publications récentes.

Toutefois, l'ouvrage ne porte pas exclusivement sur l'Empire. Son champ d'investigation s'étend également aux principales cours de Grande-Bretagne, des Pays-Bas, de Suède, de Pologne, d'Espagne et d'Italie, à travers des études qui présentent la double qualité d'être exhaustives et problématisées d'un point de vue européen. Les transferts cérémoniels entre différentes cours issues d'une même maison, comme celle d'Orange en Angleterre et aux Pays-Bas par exemple, ont véhiculé de considérables échanges du point de vue des savoirs et du goût.

La fonction de cet ouvrage est aussi de présenter ces corrélations dans toute leur complexité, surtout dans des circonstances historiquement aussi notables que celles de la succession des Habsbourg en Espagne et de l'avènement des Bourbons, à l'origine d'importantes transformations dans la distribution de l'appartement royal, dans la décoration ou dans le cérémonial. Particulièrement exemplaire de la révision du statut culturel et de l'influence de Versailles que propose ce volume, cette étude rappelle la nécessité d'analyser chaque cas d'une manière plus spécifique que par le passé.

Le propos de cet ouvrage consiste avant tout à enquêter sur la forme et l'usage de l'appartement en France, en terre d'Empire et plus généralement en Europe, en privilégiant et en sérialisant les analyses monographiques. Afin de proposer une étude plus précise, plus critique et plus concurrentielle de l'impact du modèle français sur les cours européennes et en particulier allemandes, il semblait nécessaire et pertinent d'interroger les moyens qui favorisèrent la diffusion des exemples et des connaissances, des cérémoniaux et des modes nouvelles au sein d'un développement artistique en pleine mutation. Cela impliquait d'examiner aussi bien la circulation des artistes que l'adresse de présents diplomatiques, les voyages d'architectes et les correspondances, la mobilité des œuvres et les relations de cour. Si l'étude de ce corpus de sources est à peine entamée, les études que nous présentons ne manquent pas de révéler le fructueux apport de leur analyse croisée. Une première étape, qui consiste à penser différemment les relations entre les cours françaises et allemandes dans le domaine de l'histoire de l'art, paraît franchie.

Les éditeurs remercient les auteurs, dont certains ont présenté le résultat de leurs recherches lors du colloque de juin 2006, pour leur précieuse participation à ce projet et pour la patience dont ils ont fait preuve au cours de l'élaboration et du laborieux achèvement du présent ouvrage. Pour leurs fructueuses contributions, leurs conseils, indications et réflexions dont ils nous ont fait profiter, que ce soit pendant la phase de préparation ou lors du colloque et de leur publication, nous tenons à remercier particulièrement Johannes Erichsen, Peter Fuhring, Ulrich Fürst, Alexandre Gady, Frank Kretschmar, Barbara Marx, Jerzy Miziolek, Jean-Marie Pérouse de Montclos, Hélène Rousteau-Chambon, Christian Taillard, Hendrik Ziegler et Klaus Ziemer.

Sans la bonne volonté, le soutien généreux et l'engagement de la Fondation Alfried Krupp von Bohlen und Halbach, ce projet n'aurait pu voir le jour. Notre sincère reconnaissance va de même à Beatrix Saule et à nos collègues du château de Versailles, pour nous avoir offert l'opportunité de nous confronter en direct à la référence la plus souvent invoquée au sein de cet ouvrage, et nous avoir permis d'évaluer nos points de vue au sein même de ses murs. Nous souhaitons en

outre remercier les nombreux musées, collections et bibliothèques de différents pays européens qui nous ont aidés en fournissant des photographies et images clés. Nos remerciements tout particuliers vont aux traducteurs, Jeanne Bouniort, Nicolas Denis, Chantal Dupas, Lydie Echasseriaud, Françoise Joly, Eliane Kaufholz-Messmer, Isabelle Loustau, Nathalie Parrou, et Linnéa Tilly, qui ont su transposer ces textes dans un français simple et intelligible, tâche particulièrement ardue en raison de la spécificité de la terminologie propre à l'histoire et à la technique architecturale. Nous sommes également très redevables à Mathilde Arnoux, Susanne Faraut et, en particulier, à Jacques-Antoine Bresch, pour leur engagement essentiel à l'aboutissement de cet ouvrage. Nous remercions Oliver Liedtke pour la réalisation des plans à l'échelle, qui ont permis d'effectuer des comparaisons parlantes entre les résidences étudiées. Que nos collègues de la rédaction, Angela Bösl, Anne-Emmanuelle Fournier, Anna Hantelmann, Franziska Kleine, Anne Kurr, Yasmin Meinicke, Laëtitia Pierre, Sophie Ribbe, Ellen Rinner, Sarah Salomon, Aude-Line Schamschula, et notamment Katharina Thurmair, soient elles aussi remerciées de leurs attentives contributions aux textes et aux notes. Nous souhaitons encore remercier Christophe Henry pour son implication sans faille à nos côtés, que ce soit d'un point de vue scientifique, terminologique ou linguistique. Enfin, nous adressons nos remerciements à Thomas Kirchner pour son soutien et le grand intérêt qu'il a manifesté envers la réalisation de ce projet de publication.

Les éditeurs

Paris, Leipzig et Los Angeles, 2016