

1 Johann Friedrich Wenzel, *Projet de feuille de titre avec les portraits des mariés Frédéric-Auguste II de Saxe et l'archiduchesse Marie-Josèphe, entourés des sept planètes*, 1730, plume et pinceau en gris et gouaches, graphite, 61,8 × 90,9 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. Ca 204-3

« ... afin d'en laisser à la postérité  
un souvenir ineffaçable »

Les pièces de parade du château de Dresde  
dans la relation de la fête organisée  
à l'occasion du mariage de 1719

Claudia Schnitzer

Pour Auguste le Fort, le mariage de 1719 entre le prince-électeur Frédéric-Auguste II de Saxe et la fille de l'empereur, Marie-Josèphe, était de la plus grande importance politique<sup>1</sup> (ill. 1). Grâce à cette alliance, et en dépit de la Pragmatique Sanction, le roi électeur espérait obtenir la couronne impériale pour sa Maison<sup>2</sup>. Cet événement extraordinaire exigeait des festivités somptueuses qui passent, aujourd'hui, pour l'apogée de la culture festive à Dresde. Avec la Fête des planètes qui s'étendit durant un mois à différents endroits de la ville et aux alentours, Auguste présenta une véritable encyclopédie des différents types de fêtes possibles à la cour<sup>3</sup>.

1. Il s'agit bien sûr du prince-électeur Frédéric-Auguste I<sup>er</sup> de Saxe, roi de Pologne sous le nom d'Auguste II (prince-électeur depuis 1694, roi à partir de 1697).
2. Wolfgang Braunfels, «Der Glanz der 28 Tage. Kaiserhochzeiten in Dresden 1719 und München 1722», dans *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. par Uwe Schultz, Munich, 1988, p. 210-221 ; au sujet de la Pragmatique Sanction, voir aussi note 17.
3. A propos du mariage à Dresde en 1719, voir Ingrid S. Weber, *Planetenfeste August des Starken. Zur Hochzeit des Kronprinzen 1719. Illustriert durch die Medaillen von Oluf Wif*, Munich, 1985 ; Monika Schlechte, *Kunst der Repräsentation – repräsentative Kunst (Zeremoniell und Fest am Beispiel von Julius Bernhard von Rohrs « Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft » und der Festlichkeiten am Dresdner Hof im Jahre 1719)* [inédit], thèse, 4 vol., Technische Universität Dresden, 1990 (avec de nombreuses sources en annexe) ; Claudia Schnitzer, «Contest of the Gods in Dresden. The Festivities of the Planets during the Prince Elector's Wedding in 1719», dans *The Glory of Baroque Dresden. The State Art Collections Dresden*, cat. exp., Jackson, Mississippi Arts Pavilion, 2004, p. 30-38 ; au sujet du récit de fête, voir Monika Schlechte, «Recueil des dessins et gravures représentant les Solemnités du Mariage. Das Dresdner Fest von 1719 im Bild», dans *Image et Spectacle. Actes du XXXII Colloque International d'Etudes Humanistes*, éd. par Pierre Béhar, actes, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1989, Amsterdam, Atlanta, 1993 (Chloe. Beihefte zum Daphnis, 15), p. 117-169 ; à propos des habits et du cérémonial, voir Elisabeth Mikosch, *Court Dress and Ceremony in the Age of the Baroque. The Royal/Imperial Wedding of 1719 in Dresden : A Case Study* [inédit], thèse, New York University, 1999 ; Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen, 1999 (Frühe Neuzeit, 53) ; *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, éd. par Claudia Schnitzer, Petra Hölscher, cat. exp., Dresde, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), 2000 ; au sujet de la topographie des lieux de fête, voir Cornelia Jöchner, «Dresden, 1719 : Planetenfeste, kulturelles Gedächtnis und die Öffnung der Stadt», dans *Kunst als ästhetisches Ereignis. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XXIV*, 1997, p. 249-270 ; id., *Die "schöne Ordnung" und der*

La réception solennelle de la mariée devait s'inscrire dans un cadre architectural représentatif adapté à l'événement. En 1701, un incendie avait en grande partie ravagé le château Renaissance. Le projet désiré par Auguste d'une reconstruction du château avait longtemps empêché l'embellissement de la Résidence. Le fait d'avoir négocié une alliance avec la maison impériale nécessitait toutefois un compromis. En très peu de temps, Auguste fit alors reconstruire les parties endommagées du château et demanda à Matthäus Daniel Pöppelmann et Raymond Leplat d'aménager une suite de salles de parade royales dans lesquelles on pourrait recevoir convenablement la jeune princesse Habsbourg. On s'était même visiblement attendu, du moins au début, à une éventuelle présence de l'impératrice lors des festivités matrimoniales à Dresde, ce qui nécessita une remise en état sans délai de l'appartement de parade<sup>4</sup>. Il fallait aussi pouvoir en disposer dans l'éventualité où la mariée désirerait honorer Dresde de sa visite avant son mariage. Puisque la bienséance interdisait qu'elle passât la nuit dans le palais du prince avant la célébration du mariage, un hébergement convenable dans le château se serait imposé. Même si, comme le montre la correspondance entre Auguste II et le comte Wackerbarth, aucune de ces éventualités n'advint finalement, «les nouveaux appartements» remplirent pleinement leur fonction lors des cérémonies et festivités programmées après le retour et le mariage du prince<sup>5</sup>.

Dès le xvi<sup>e</sup> siècle, le deuxième étage du château, en tant qu'étage de représentation, mettait en scène la richesse de l'électorat de Saxe à l'occasion de cérémonies officielles ou solennelles. Elevé au rang de château royal, sa décoration gagna en qualité sous Auguste le Fort<sup>6</sup>. L'étage de

---

*Hof. Geometrische Gartenkunst in Dresden und anderen deutschen Residenzen*, Weimar, 2001 (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 2), p. 135-149; Barbara Marx, «Disziplinierte Räume. Die visuelle Formierung Dresdens unter König August dem Starken», dans *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, éd. par Gert Melville, Cologne, Weimar, Vienne, 2005, p. 177-206.

4. D'après une indication aimable d'Igor Jenzen, Museum für Sächsische Volkskunst, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (SächsHStA), 10026 Geheimes Kabinett, Briefwechsel August II. mit Wackerbarth (Cabinet privé, *Correspondance entre Auguste II et Wackerbarth*), 2095/201, fol. 20a-22a (le 4 novembre 1718), en particulier 20b-21a. Il serait intéressant de connaître les raisons pour lesquelles la visite de l'impératrice à Dresde n'eut finalement pas lieu. Peut-être était-il souhaité à Vienne que ce mariage n'acquiesce pas plus d'importance par sa présence.

5. *Ibid.*, fol. 21a.

6. Au sujet de l'appartement de parade de Dresde et de sa décoration, voir Cornelius Gurlitt, *Die Kunstdenkmäler Dresdens*, 3 vol., t. II, Dresde, 1901 (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 22), en particulier p. 379-386; Norbert Oelsner et Henning Prinz, «Zur politisch-kulturellen Funktion des Dresdner Residenzschlosses vom 16. bis 18. Jahrhundert, dargestellt an der Entwicklung der Repräsentations- und Festetage», dans *Sächsische Heimatblätter* 31/6, 1985, p. 241-254; Norbert Oelsner et Henning Prinz, «Zur Neugestaltung der Repräsentations- und Fest-Etage des Dresdner Residenzschlosses unter Leitung von Matthäus Daniel Pöppelmann 1717 bis 1719», dans *Matthäus Daniel Pöppelmann. Der Architekt des Dresdner Zwingers*, éd. par Harald Marx, Leipzig, 1990, p. 180-184; Heidrun Laudel, «Planungen zum Dresdner Schloß», dans *ibid.*, p. 138-148; Dirk Syndram, *Das Schloß zu Dresden*.

représentation devait tenir compte des servitudes engendrées par la présence d'une cour régie par les principes de l'Etat absolutiste ainsi que des désirs spécifiques d'un souverain amateur d'art<sup>7</sup>. Le cérémonial de cour était déterminant quant à la distribution, la fonction et la décoration des pièces. Pöppelmann et Leplat réussirent de manière grandiose à remployer moyennant quelques modifications le plan déjà existant de l'époque Renaissance (ill. 2). L'intendant général des bâtiments militaires et civils, Auguste-Christophe comte de Wackerbarth, avait également sa part dans les projets de décoration de l'appartement de parade<sup>8</sup>. Au-delà de toute considération pragmatique, la décision définitive de conserver le vieux château et d'en moderniser les intérieurs témoigne aussi du désir un peu ostentatoire de mettre en évidence la continuité historique de la lignée de la maison Wettin. Suite à ce réaménagement, le deuxième étage fut pourvu d'une enfilade de salles d'apparat destinées à accueillir les réceptions officielles et les fêtes – sans doute la plus accomplie de toute l'histoire du château – conduisant aux pièces de parade, à la fois électorales et royales. C'est toute l'enfilade qui contribuait à produire un effet grandiose, car il fallait traverser toutes les salles coordonnées entre elles du point de vue de leur décoration et de leur fonction pour accéder aux pièces de parade. C'est lors du mariage du prince-électeur avec la fille de l'empereur Marie-Josèphe que les invités venus de toute l'Europe inaugurèrent cet étage spécialement voué aux fêtes et à la représentation<sup>9</sup>. De manière significative, les appartements

---

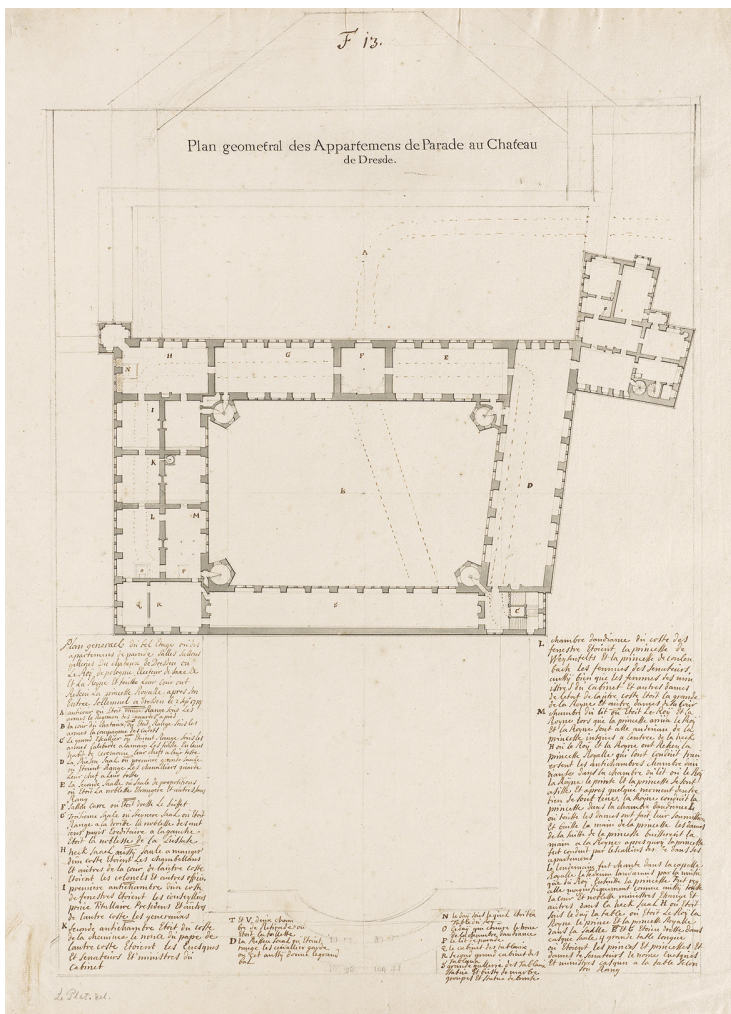
*Von der Residenz zum Museum*, Munich, Berlin, 2001, en particulier p. 58-65; Norbert Oelsner et Henning Prinz, «Die Residenz Augusts des Starken», dans *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, éd. par Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, 1992, p. 96-105; Gisela Haase, «Einrichtung und Mobiliar der Repräsentations- und Fest-Etage im 18. Jahrhundert», dans *ibid.*, p. 106-108; André van der Goes, «His Majesty's Might and Power. The King's State Apartments in the Dresden Residential Palace», dans *The Glory of Baroque Dresden. The State Art Collections Dresden*, cat. exp., Jackson, Mississippi Arts Pavilion, 2004, p. 217-219; Harald Marx, «"It Is Impossible for Our Imagination to Conceive of Anything More Beautiful." The Paintings in Augustus the Strong's Audience Chamber in the Dresden Residential Palace», dans *ibid.*, p. 225-227; *id.*, «Staatspropaganda und Liebeswerben. Die Gemälde im Thronsaal Augusts des Starken im Dresdener Residenzschloß», dans *Bau Kunst – Kunst Bau. Festschrift zum 65. Geburtstag von Professor Jürgen Paul*, éd. par Gilbert Lupfer, Konstanze Rudert et Paul Sigel, Dresde, 2000, p. 192-211; Viktoriya Pisareva, «Spätbarocke Wandbekleidungen am Dresdener Hof. Die textilen Pilaster aus dem Audienzgemach Augusts des Starken», dans *Dresdener Kunstblätter* 47/2, 2003, p. 92-100; Joachim Menzhausen, «Das Dresdner Schloß im Barock», dans *Das Dresdner Schloß – Geschichte und Wiederaufbau. Dresdner Hefte* 38/2, 1994, p. 32-41; Hellmut Lorenz, «Barocke Festkultur und Repräsentation im Schloß zu Dresden», dans *ibid.*, p. 48-56; à propos des modes d'aménagement, voir Igor A. Jenzen, «Stil und Modus in der Dekorationskunst August des Starken, oder warum Schloss Moritzburg mit Ledertapeten ausgestattet wurde», dans *Ledertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, éd. par Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Dresde, 2006, p. 24-30.

7. Oelsner, Prinz, 1990 (note 6), p. 180.

8. Voir SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett, Briefwechsel Augusts II. mit Wackerbarth, 2095/200 et 2095/201 (par la suite, les références apparaissent abrégées, avec les numéros de l'emplacement et de volume).

9. Oelsner, Prinz, 1990 (note 6), p. 180-181; voir SächsHStA, OHMA P Cap. I A, Nr. 10 : *Plan du deuxième étage du château de la Résidence*, vers 1719, reproduit dans Oelsner, Prinz, 1990 (note





2 Raymond Leplat, *Plan du deuxième étage du château de Dresde avec l'appartement de parade*, plume et pinceau en gris, plume en brun, graphite, 61,8 × 45 cm, inscription en plume en noir et brun, graphite, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6755 (Ca 202, Bl. 61)

de parade d'Auguste le Fort restèrent en grande partie intacts jusqu'à leur destruction en 1945, alors que disparaissaient les témoignages décoratifs du règne de son fils Auguste III, considéré comme une période honteuse dans l'histoire de Saxe (ill. 3)<sup>10</sup>.

L'appartement de parade baroque est connu par les inventaires, les plans et les sources d'archives relatifs et bien entendu par les estampes représentant les pièces de parade qui illustrent la relation de la fête organisée par Auguste à l'occasion du mariage du prince héritier en 1719. De nombreuses similitudes avec les sources, et notamment avec les objets de décoration conservés, ont contribué à considérer ces estampes – d'ailleurs de manière assez irréfléchie – comme des témoins authentiques du

6), p. 181, fig. 147. Les véritables pièces d'habitation d'Auguste se trouvaient au premier étage de l'aile sud, depuis 1719 au premier étage du Georgenbau reconstitué.

10. Menzhausen, 1994 (note 6), p. 41.



3 Dresde, château, Chambre du lit de parade de l'appartement de parade, 1930

mariage de 1719. La dimension cérémonielle – la réception de la fille de l'empereur –, véritable prétexte et thème des gravures, n'y est pratiquement jamais prise en compte. Comme nous allons le voir, cela a induit de nombreux contresens dans l'interprétation qui a été proposée pour l'aménagement des pièces et le programme décoratif.

A cet égard, les dessins préparatoires des gravures de l'appartement de parade découverts dans le Kupferstich-Kabinett de Dresde permettent de s'interroger sur la fonction et la fiabilité de ces représentations<sup>11</sup>. Dans le contexte de la reconstruction de cette enfilade, leur découverte fut une heureuse circonstance, leur étude ayant procuré des informations inédites<sup>12</sup>. Pour en comprendre toute la valeur, il faut toutefois commencer par considérer la conception que décrit la relation de la fête.

11. D'autres feuilles illustrant cet événement sont également conservées au Kupferstich-Kabinett, SKD, dans un dossier intitulé *VERMÄHLUNG DES CHURPRINZEN 1719* (sans numéro d'inventaire). Les gravures du château connues jusqu'à présent (*cour du château*, inv. A 153215, A 153216; *escalier anglais*, inv. A 153217, A 153218; *salle des Géants*, inv. A 153219; *chambre des Géants*, inv. A 153236; *salle en pierre*, inv. A 153235; *salle d'audience*, inv. A 153221, A 153222; *chambre du lit*, inv. A 153220), de même que les dessins du *buffet dans la chambre de la tour* (inv. C 6754, C 6756) et le *plan de l'appartement de parade* (inv. C 6755), proviennent du volume inv. Ca 202.

12. Pour nos échanges stimulants et ses précieuses indications, je remercie Hans-Christoph Walter (Dresde), restaurateur chargé par le Sächsische Immobilien- und Baumanagement Dresden I des mesures préparatoires et des recherches sur la reconstruction de l'appartement de parade.

## I. Le récit de Fête

En tant que souverain soucieux de l'opinion publique, Auguste avait dès le départ l'idée d'immortaliser les festivités matrimoniales de son fils à travers une série d'estampes très ambitieuse. Dans sa première note datée du 2 novembre 1719 et relative à l'édition des festivités matrimoniales, le comte de Wackerbarth, qui en est chargé, indique qu'Auguste souhaiterait non seulement «les [faire] dessiner au mieux, mais [aussi] les raconter à travers un récit adroit et détaillé afin d'en laisser à la postérité un souvenir ineffaçable<sup>13</sup>.» En effet, ce projet de publication de grande envergure eût sans doute été, une fois achevé, le récit de fête le plus élaboré de tous les temps. Auguste s'était inspiré du récit de fête en grand format et richement illustré initié par son grand-père Jean-Georges II à l'occasion de la «réunion sérénissime» de 1678<sup>14</sup>. On peut également supposer qu'Auguste, inspiré par la politique éditoriale de Louis XIV, envisageait d'intégrer cette relation dans son projet de *Cabinet du Roi*, conçu sans doute à dessein de dépasser son idole<sup>15</sup>. Une fois les festivités terminées, cette publication si ardemment désirée devait succomber à la mégalomanie de l'entreprise ainsi qu'à la précarité financière qui régna en Saxe. Bien qu'inachevée, cette relation soignée suscita l'attente fébrile d'un public prompt à la spéculation et remplit finalement sa fonction de représentation princière<sup>16</sup>.

Ce projet mobilisa l'attention du roi pendant quatorze ans. La rédaction de la relation en langue allemande fut commandée au maître des

13. «[Die Hochzeitsfestlichkeiten] nicht nur auf das beste zeichnen, sondern auch davon eine geschickte und ausführliche beschreibung dergestalt verfertigen zu laßen, daß dadurch der späten Nachwelt ein unauslöschliches Andencken erwüchße.» (SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 762/2, fol. 6a, Acta. *Die Zeichnung, Beschreibung und Edition bey Vermählung des Königl. Prinzens Hoheit und Einholung Dero Gemahlin Hoheit angestellt, gewesen und gehaltenen Festivitäten betr. ao. 1719*).
14. Gabriel Tzschimmer, *Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft / Oder: Historische Erzehlung / Was Der Durchlauchtigste Fürst und Herr / Herr Johann George der Ander / Herzog zu Sachsen / Jülich / Cleve und Bergk [...] im Monat Februario, des M.DC.LXXVIIsten Jahrs [...] aufführen und vorstellen lassen [...]*, Nürnberg, 1680.
15. Voir Claudia Schnitzer, «Ein *Cabinet du Roi* für Dresden? – Frankreichrezeption im Kupferstich-Kabinett Augusts des Starken», dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, p. 22-50.
16. Voir les explications de Johann Georg Keyßler qui rendit visite, en 1730, à la ville-résidence de Dresde et évoqua le projet d'une série de gravures d'une envergure fantastique dans un récit de voyage très populaire à l'époque : «Sous le roi actuel [Auguste le Fort], la cour de Dresde a tousjours été très brillante, et toutes les solennités importantes, tournois, processions et autres occasions où le souverain du pays fait preuve de magnificence sont gravées sur cuivre; cet ouvrage nécessitera un coût de 20000 thalers et servira de cadeau pour les grands seigneurs.» («Der Dresdenische Hof ist unter dem jetzigen König [August dem Starken] stets sehr prächtig gewesen, und werden alle grosse[n] Solennitäten, Ritter=Spiele, Aufzüge, und wo der Lands=Herr sonst eine Magnificenz gezeiget, in Kupffer gestochen, welches Werck bey 20000. Thaler Unkosten erfordern und nur zu einem Geschenck vor grosse Herren dienen wird.» Johann Georg Keyßler, *Fortsetzung Neuester Reisen, durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, [...]*, Hanovre, 1741, p. 1094).

cérémonies Johann von Besser, le texte français au beau-fils du comte de Wackerbarth. Plus de cent cinquante illustrations en grand format étaient prévues. De nombreux artistes – notamment les architectes et conducteurs de travaux de l'intendance des bâtiments comme Raymond Leplat, Johann Friedrich Karcher, Matthäus Daniel Pöppelmann, Zacharias Longuelune, ainsi que des artistes attirés de la cour comme Carl Heinrich Jacob Fehling, Alessandro Mauro ou d'autres spécialement engagés pour l'occasion comme la dessinatrice Anna Maria Werner – travaillèrent pendant plusieurs années sur les dessins préparatoires des gravures. Celles-ci étaient réalisées au burin, en partie en France et à Augsbourg, plus tard aussi à Dresde. Auguste supervisa la progression des travaux, rédigea les légendes et donna des directives quant à la mise en gravure. Mais sa mort, en 1733, mit fin au projet de publication. Il était urgent pour son fils d'organiser sa succession en tant que Auguste III, roi de Pologne, dans un contexte économique et financier peu favorable aux entreprises coûteuses. L'espoir d'obtenir un jour la couronne impériale pour la maison des Wettin – qui avait motivé les festivités et leur ambitieuse documentation – s'éteignit définitivement en 1741, avec l'accession de Charles-Albert de Bavière au trône impérial sous le nom de Charles VII. Il avait épousé la sœur cadette de Marie-Josèphe, Marie-Amélie<sup>17</sup>. En juillet 1747, après que vingt-huit années se soient écoulées depuis le mariage de 1719 – les jeunes mariés de l'époque avaient déjà fêté leurs noces d'argent –, Frédéric-Auguste semble avoir relégué *ad acta* le récit de fête de son propre mariage : accompagnées d'autres relations de fête, les représentations de la *Fête de Saturne* qui avaient été conçues pour le grand projet de publication furent adressées au Cabinet des estampes afin d'y être définitivement conservées<sup>18</sup>. Aujourd'hui, cet ensemble impressionnant comprend plus de deux cents feuilles en grand format, dont des dessins préparatoires, des épreuves d'essai et des tailles-douces achevées. La reproduction détaillée des événements et des lieux est particulièrement précieuse pour l'étude de la culture festive des cours princières en plus de nous procurer le moyen de reconstituer les bâtiments et les décors de la cour de Dresde.

17. L'empereur Joseph I<sup>er</sup> qui, à sa mort en 1711, laissa deux filles non mariées, Marie-Josèphe et Marie-Amélie, fut suivi par son frère sous le nom de Charles VI. Avec la Pragmatique Sanction de 1713, ce dernier instaura une succession différente du pacte conclu en 1703. En cas d'extinction de la lignée masculine des Habsbourg, ce serait d'abord les filles de Charles et leurs descendants, puis celles de Joseph I<sup>er</sup>, en dernier celles de Léopold I<sup>er</sup> qui auraient droit à la succession. Après la mort de Charles VI en 1740, plusieurs princes européens contestèrent le droit d'hérédité de Marie-Thérèse, dont l'électeur de Bavière Charles-Albert – par sa mère, Marie-Antoinette d'Autriche, petit-fils de l'empereur Léopold I<sup>er</sup> et, de plus, marié à la fille cadette de Joseph I<sup>er</sup> –, comme aussi Frédéric-Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne, qui avait épousé la fille aînée de Joseph I<sup>er</sup>. Par la suite, la guerre de Succession d'Autriche éclata.

18. SKD, *Inventaires*, numéro 370, *Inventaire du Kupferstich-Kabinett de 1738* (cat. 1), p. 86, numéro 60. 6.



L'histoire mouvementée de ce fonds graphique n'a pas facilité sa restauration : dessins et estampes conservés ont connu différents tris et reliures avant d'être à nouveau séparés et reclassés. Les nombreux changements de conception qu'a connu le projet initial – pour des raisons généralement financières – au cours des quatorze années pendant lesquelles se préparait cette publication ont eux aussi fragilisé planches et feuilles. Grâce à un dossier du *Geheimes Kabinett* (cabinet privé) de la nouvelle chancellerie de Dresde, il est possible de reconstituer l'évolution du projet et d'identifier les modifications et autres artifices employés pour composer la relation illustrée la moins coûteuse possible<sup>19</sup>. Intitulé «Le dessin, la description et l'édition des festivités du mariage du prince royal et de son épouse qui s'est tenu en 1719», ce dossier volumineux rassemble les tout premiers projets que l'éditeur de Leipzig, Moritz Georg II Weidmann, avait rassemblés pour éditer la relation à ses propres frais. On ignore toutefois ce qui motivait cette proposition. Quoi qu'il en soit elle dut séduire Auguste qui, dans cette option, était dispensé de toute avance financière et mettait seulement son personnel artistique à la disposition de l'entreprise. En contrepartie des dessins préparatoires procurés par ses architectes et maîtres d'ouvrage, Auguste était en droit d'attendre un certain nombre d'exemplaires imprimés.

Deux projets d'illustration pour le récit de fête, un de Weidmann et un autre de Wackerbarth, ont été conservés. Il est intéressant de comparer ces deux projets imaginés par un homme d'affaires familier des chiffres d'une part, et par un homme politique expert en matière de représentation d'autre part. Certains parallèles avec la fabrication actuelle des livres s'imposent – en particulier avec les décalages inévitables entre l'idéal poursuivi par l'auteur en termes d'illustration et un calcul économiquement réaliste de la part de l'éditeur.

Un mois déjà après la fin des festivités, Wackerbarth, à la demande du roi, établit une liste des illustrations arrêtées avec les artistes qui en étaient respectivement chargés et l'envoya à Auguste le Fort, le 2 novembre 1719. La liste de Wackerbarth comprend dix-huit «tableaux» : d'abord les portraits du couple royal et du prince héritier et de son épouse, puis les festivités à Vienne et enfin les événements programmés à l'occasion des festivités, présentés dans l'ordre chronologique. D'après sa liste, presque cent vingt-cinq représentations auraient dû être réalisées<sup>20</sup>. En «souvenir pour la postérité», Wackerbarth s'efforçait d'exploiter au

19. SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 762/2, *Acta. Die Zeichnung, Beschreibung und Edition bey Vermählung des Königl. Prinzens Hoheit und Einholung Dero Gemahlin Hoheit angestellt, gewesenen und gehaltenen Festivitäten betr : ao. 1719.*

20. La liste procure aussi des indications relatives à chaque événement.

mieux son sujet en décrivant chaque fête de manière aussi exhaustive que possible, jusque dans les moindres détails<sup>21</sup>.

A l'encontre, le projet d'illustration de Weidmann est entièrement gouverné par des considérations pragmatiques, bien que de nombreux motifs soient partagés avec la liste de Wackerbarth. De fait, on peut supposer qu'il s'en est servi pour élaborer sa conception de départ. La liste d'illustrations de Weidmann, malheureusement non datée, ne comprend que soixante-deux occurrences, soit la moitié de ce que Wackerbarth avait conçu. L'éditeur avait habilement obtenu cette réduction du nombre d'illustrations en limitant le déficit d'informations : il avait l'intention d'insérer dans les bordures certaines illustrations prévues initialement par Wackerbarth.

Cette stratégie concernait également les illustrations figurant l'arrivée de la mariée au château de Dresde. Weidmann eut l'idée de grouper toutes les vues des pièces de parade dans les bordures autour de l'image du Grand couvert des couples royaux, ce qui aurait permis d'économiser au moins sept illustrations en pleine page. Afin de défendre son idée, il cita la gravure représentant la conférence de paix à Ryswick en 1697. De tels montages rappelaient les conventions des feuilles volantes qui relataient des événements importants. Mais cette forme ne dut pas convenir au genre de la relation de fête protocolaire car la conception de Weidmann fut rejetée. C'est du moins ce que suggère une liste de dessins préparatoires qui montre l'évolution d'une autre version remaniée, en précisant la nature des illustrations à réaliser ainsi que l'artiste qui en est chargé, l'état des dessins en cours de réalisation et la localisation de ceux qui sont achevés<sup>22</sup>.

D'après cette liste, Raymond Leplat livra les dessins préparatoires de l'arrivée et de la réception de la mariée au château de Dresde. Son rôle d'agent artistique du roi et d'architecte d'intérieur fortement impliqué dans la décoration des appartements de parade le prédestinait plus que tout autre à cette tâche. En plus du plan, il fallait dessiner la cour du château, l'escalier et l'intégralité des pièces que devait traverser la princesse, situées au deuxième étage. Le fait que la proposition plus économique

21. Il était par exemple prévu de faire figurer, avec la représentation des tournois, la remise des prix – une idée qui sera abandonnée au cours de l'élaboration de la relation. Pour la course de bague (*Maintenator-Ringrennen*), la remise des prix n'est plus mentionnée sur la liste; en ce qui concerne le Manège des quatre éléments, il semble qu'elle soit évoquée sur celle-ci, sans pourtant être exécutée.

22. Le 7 janvier 1729, cette liste quitta l'intendance des bâtiments (*Oberbauamt*) pour l'Office du Grand Maréchal de la cour (*Oberhofmarschallamt*); l'inscription donne ainsi un indice quant à la détermination des dates des dessins. SächsHStA, 10006 OHMA B 20c, fol. 648a-652b; deuxième liste : fol. 653a-657b. De plus, d'autres illustrations semblaient prévues, comme l'indiquent les feuilles de titre livrées par Johann Friedrich Wenzel, en mai 1730 (SKD, Kupferstich-Kabinett, inv. Ca 204); voir ici Eleonora Höschele, *Leben und Werk der Dresdner Hofzeichnerin Anna Maria Werner* [inédit], thèse, 4 vol., Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1995, t. II, p. 184-193, sources numéros 2-3.

de Weidmann ait été rejetée en faveur de vues individuelles en pleine page atteste l'importance qu'Auguste accordait à ces images. Les gravures réalisées d'après les dessins préparatoires de Leplat comptent parmi les premières illustrations, pratiquement achevées, de la relation<sup>23</sup>. Celles-ci furent exécutées par des graveurs français – Gérard II Scotin, Antoine Aveline et Quirijn Fonebonne –, sans doute sous la direction de Leplat et dans un format plus modeste que les gravures réalisées ultérieurement, disponibles à Dresde au plus tard en 1728<sup>24</sup>.

Une heureuse circonstance a permis de conserver, en plus des illustrations connues jusqu'alors, tous les dessins de Leplat préparatoires à la gravure des pièces d'apparat du château de Dresde, ce qui permet aujourd'hui d'envisager une reconstitution des pièces destinées au cérémonial (ill. 4 à 22). La comparaison révèle des modifications et des « corrections » des premières ébauches, ce qui permet d'identifier quelles stratégies furent employées pour mettre en scène au sein de l'estampe, sujette à ample diffusion publique, la valeur d'apparat. Au demeurant les dessins préparatoires de Leplat sont plus fiables que les gravures, ce que confirment les recherches sur l'architecture du château et les objets de décoration conservés. La fiabilité des dessins peut elle aussi être sujette à caution et demeure relative. Bien que modifiés dans une moindre mesure, ils constituent eux aussi des constructions médiatiques. Cette part de modification n'est pas seulement le fait de la fonction représentative de l'entreprise ; elle est aussi une conséquence de la complémentarité du texte et de l'image dans la relation de fête : alors que les illustrations visent une évocation détaillée, cherchant à susciter des émotions et des souvenirs chez celui qui les contemple, le texte procure des indications relatives au cérémonial et des précisions chronologiques dont il est difficile de faire état autrement<sup>25</sup>.

- 
23. Cela est révélé par un « protocole de transmission », daté du 28 août 1728. Des planches gravées de ces représentations par Leplat furent envoyées à la Bibliothèque royale en vue de leur conservation. Elles montraient le plan général de la ville de Dresde et des alentours, les armes destinées à la feuille de titre, le Grand Couvert pendant les festivités de Vienne, les pièces de parade du château de Dresde, la chapelle de la cour, l'inauguration de la Fête des planètes avec sérénade et feu d'artifice, ainsi que l'entrée des mineurs à la Fête de Saturne et la remise de l'Ordre de la Toison d'Or en 1722. SächsHStA, 10006 OHMA B 20c, fol. 602A ; la même liste dans sa version définitive, *ibid.*, fol. 663a–664a.
24. En apparence, le format du dessin préparatoire n'était pas nécessairement identique à celui de la gravure à exécuter, ce qui est également suggéré par différents devis au sujet des gravures. Il est intéressant de constater que, à la fois les dessins préparatoires de Leplat des pièces du château, et les autres dessins préparatoires du récit de fête étaient également conçus en grand format. Nous ne pouvons pas définitivement répondre à la question de savoir s'il s'agissait là d'un changement de projet, ou si le choix d'un format plus grand était uniquement censé permettre une représentation plus détaillée.
25. Voir Thomas Rahn, « Herrschaft als Zeichen. Zum Zeremoniell als "Zeichensystem" », dans *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900*, éd. par Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, cat. exp., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2002, p. 22–31, ici p. 27.



4 Quirijn Fonbonne (?) d'après Raymond Leplat, *Entrée de Marie-Josèphe par la grande cour du château de Dresde, le 2 septembre 1719, avant 1728*, gravure sur cuivre et eau-forte, 35 × 42,4 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 2

## 2. Le parcours cérémoniel à travers le château

En examinant les illustrations, on doit tenir compte du fait que celles-ci n'avaient pas pour seule fonction de renseigner l'aspect et l'aménagement intérieur des pièces du château et de l'appartement de parade du roi ; elles devaient aussi rendre compte du parcours que la princesse avait effectué à travers le château suivant un ordre protocolaire précis. Ce parcours est indiqué sur le plan dessiné et largement annoté par Leplat, lequel devait introduire les vues des intérieurs ; il ne fut pourtant pas gravé (ill. 2).

Plusieurs rangs de gardes et d'invités encadrèrent le parcours cérémoniel de la mariée. Un deuxième plan conservé dans les dossiers de l'Office du Grand maréchal de la cour renseigne l'emplacement strictement réglementé des personnes dont le rang, comme celui des pièces d'apparat, augmentait d'une pièce à l'autre. Ce public nombreux et





5 Raymond Leplat,  
*Le grand escalier dit anglais  
 au moment de la réception  
 de Marie-Josèphe au château  
 de Dresde, le 2 septembre  
 1719*, plume et pinceau en  
 noir, gris et brun, blanc,  
 graphite, collage ultérieur,  
 lignes de contour à la  
 plume en noir (sur passe-  
 partout), 70,2 × 48,3 cm  
 (extrait de passe-partout),  
 94,7 × 61,7 cm (feuille),  
 montée sur textile, Dresde,  
 Staatliche Kunstsammlungen,  
 Kupferstich-Kabinett, dossier  
 festivités 1719, dessin n° 1

hiérarchisé jouait un rôle extrêmement important dans la dramaturgie de la réception cérémonielle. Une liste annexée à ce plan énumère minutieusement, en les nommant par leur nom ou par leur titre, les personnes présentes, les groupes qu'ils composent étant « rangés en accord avec ce schéma » (voir annexe 1)<sup>26</sup>.

Avant de cheminer virtuellement aux côtés de la princesse, précisons qu'à l'exception de la cage d'escalier, toutes les vues des pièces suggèrent une ouverture sur l'extérieur du château et supposent ainsi une visibilité par l'extérieur. De fait, le parcours à travers toutes les pièces s'effectue systématiquement de gauche à droite, dans le sens de la lecture. Il n'est pas étonnant qu'une vue extérieure de la Résidence, dont l'aspect évo-

26. SächsHStA, 10006 OHMA B 20a, fol. 207a-209b, fol. 210a (plan).

6 Gérard II Scotin  
d'après Raymond Leplat,  
*Le grand escalier dit anglais au  
moment de la réception de Marie-  
Josèphe au château de Dresde,  
le 2 septembre 1719, avant 1728,*  
gravure sur cuivre et eau-  
forte, 37,3 × 25,3 cm, Dresde,  
Staatliche Kunstsammlungen,  
Kupferstich-Kabinett, dossier  
festivités 1719, gravure n° 3

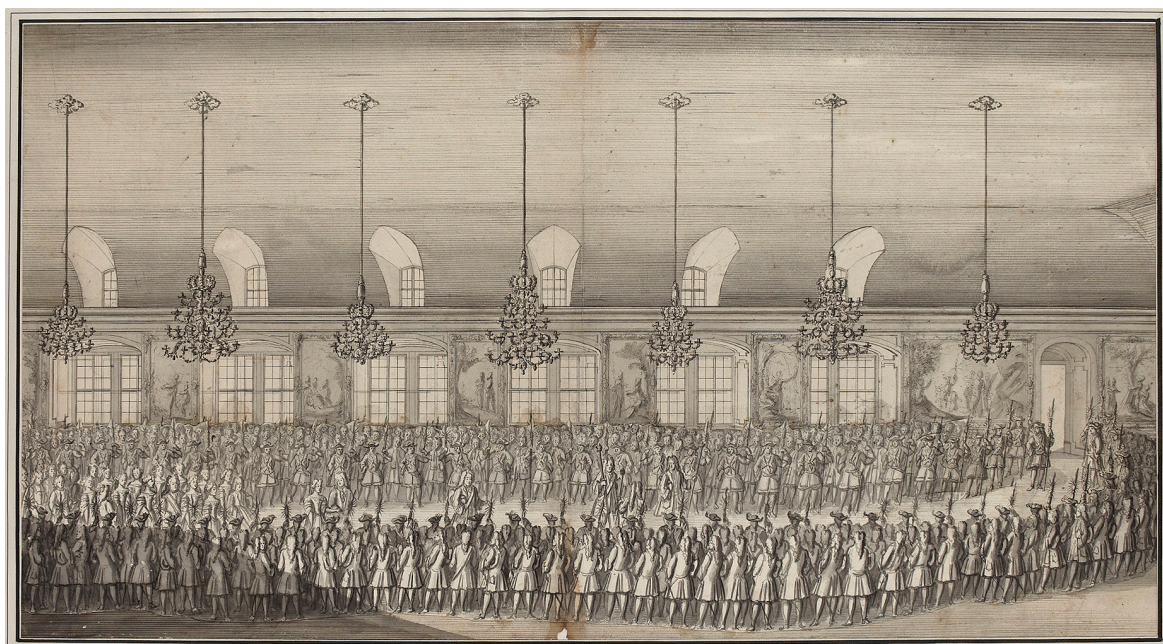


quait encore un château de style Renaissance, n'ait jamais été envisagée. Celle-ci aurait détruit l'illusion d'un ensemble baroque très cohérent créée par les vues des pièces d'apparat aménagées à dessein.

La mariée arriva en carrosse par le portail de la Résidence situé dans la tour de la conciergerie (*Hausmannsturm*), avant de rejoindre la grande cour du château bordée d'un corps de cadets (ill. 4). La princesse se rendit ensuite au deuxième étage, à pied et en compagnie du marié, en empruntant le grand escalier dit anglais (*Englische Treppe*) bordé de la Garde Suisse (ill. 5 et 6). Puis, passant par la salle des Géants (*Riesensaal*) où stationnait la Garde des Chevaliers (*Chevaliergarde*, ill. 7 et 8), Marie-Josèphe entra dans la chambre des Géants (*Riesengemach*), dans l'aile nord, où se trouvait la «noblesse sans caractère» (ill. 9 et 10)<sup>27</sup>. Elle traversa la chambre de la tour ornée d'un précieux buffet en argent – à laquelle aucun invité n'accéda pour des raisons de sécurité (ill. 11 et 12) – avant d'atteindre la salle de pierre (*Steinerner Saal*), où s'étaient installés les Etats provinciaux (ill. 13

27. «Noblesse ohne Caractere» (voir annexe 2, n° 11).





7 Raymond Leplat, *Salle des Géants au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en gris, collages ultérieurs sur grande surface, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 38,8 × 71,2 cm (extrait de passe-partout), 60,7 × 91,5 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinet, dossier festivités 1719, dessin n° 2

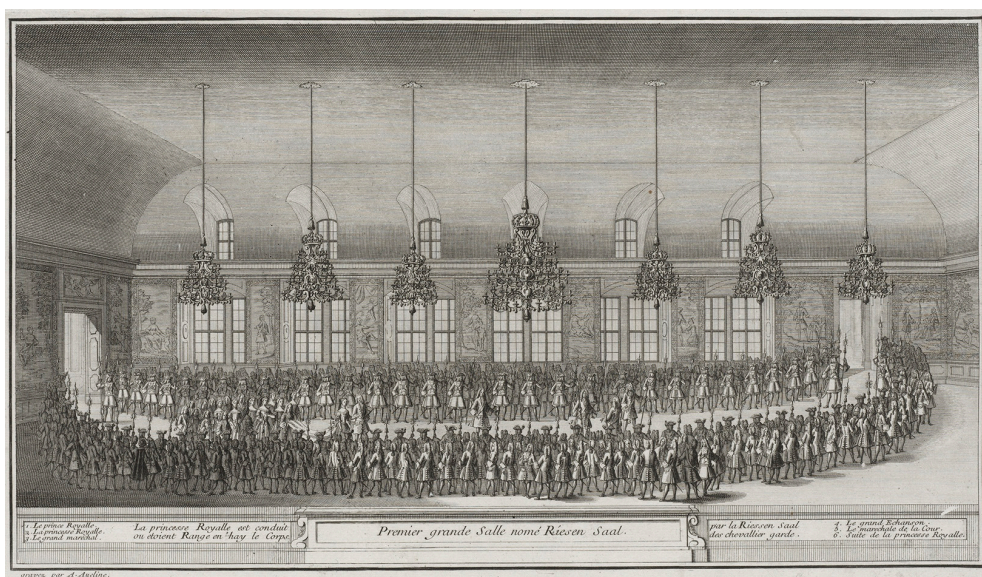
et 14)<sup>28</sup>. Au seuil des pièces de parade proprement dites, on trouvait à l'angle de l'aile ouest la salle de parade (*Eckparadesaal* ou *Ecktafelgemach*) où devait avoir lieu, le lendemain, le Grand couvert (ill. 15 et 16). C'est seulement ici que la mariée fut reçue par le couple royal qui l'accompagna personnellement à travers ses appartements de parade – en transitant par les deux antichambres (ill. 17 et 18) et la salle d'audience (ill. 19 et 20) pour atteindre la chambre du lit de parade (ill. 21 et 22). Les deux pièces situées entre la salle de parade et la chambre du lit – la garde-robe et la « retirade », absente de l'illustration de la relation – ne faisaient-elles pas partie du parcours cérémoniel de la mariée<sup>29</sup>. Cela contredit la thèse régulièrement soutenue de deux parcours cérémoniels déployés à partir de la salle de parade – un parcours « à la française » menant jusqu'à la chambre du lit, et un parcours « à l'allemande » conduisant à la salle d'audience du roi<sup>30</sup>.

28. Depuis 1722 salle des Etats (*Propositionssaal*).

29. Le plan du deuxième étage de Leplat n'inclut pas non plus ces deux pièces dans le circuit. Voir aussi SächsHStA, OHMA P Cap. I. A, n° 10, plan du deuxième étage du château de la Résidence, vers 1719. Le plan numérote les deux pièces adjacentes à la chambre du lit. La retirade et la garde-robe ne furent pas garnies de tentures murales modernes, mais aménagées avec « les anciennes tentures des quatre éléments » (« alte Tapeten von denen 4. Elementen »).

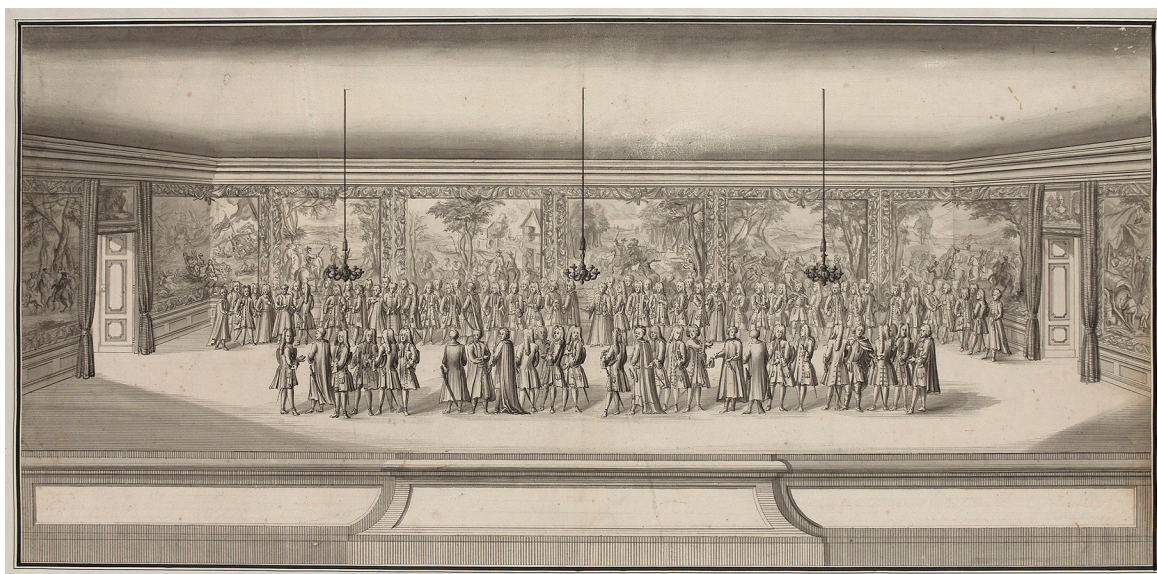
30. Voir Syndram, 2001 (note 6), p. 62.

Les titres évocateurs que mentionne la liste des dessins préparatoires montrent clairement qu'il ne s'agissait pas seulement de rendre compte de l'aménagement des pièces d'apparat, mais également de documenter leur utilisation dans le contexte du cérémonial (voir annexe 2). Les légendes des estampes fournissent elles aussi des précisions relatives à certaines personnes ou certains groupes visibles dans l'illustration. La description des pièces récemment installées et somptueusement décorées était secondaire en regard du déroulement effectif du cérémonial dans l'espace représentatif convenant le plus précisément aux circonstances. Il nous est ainsi donné à voir les pièces à un moment très précis, aménagées dans un but non moins précis et à l'occasion d'un événement exceptionnel : la réception de la fille de l'empereur à la cour de Dresde. Dans chacune des illustrations, les pièces sont anoblies par la présence de la princesse Habsbourg, en même temps qu'elles signifient à celui qui les contemple que le roi électeur est en mesure de fournir le cadre le plus approprié à cet événement exceptionnel, ce qui légitime son rang impérial. En choisissant de représenter les gardes et un grand nombre d'invités, on acceptait consciemment de cacher ou de ne pas représenter du tout le mobilier luxueux – il manque, par exemple, les vingt-quatre chaises de la salle à manger qui faisaient partie de l'aménagement de la salle de parade ou encore les douze chaises à accoudoirs dans les deux

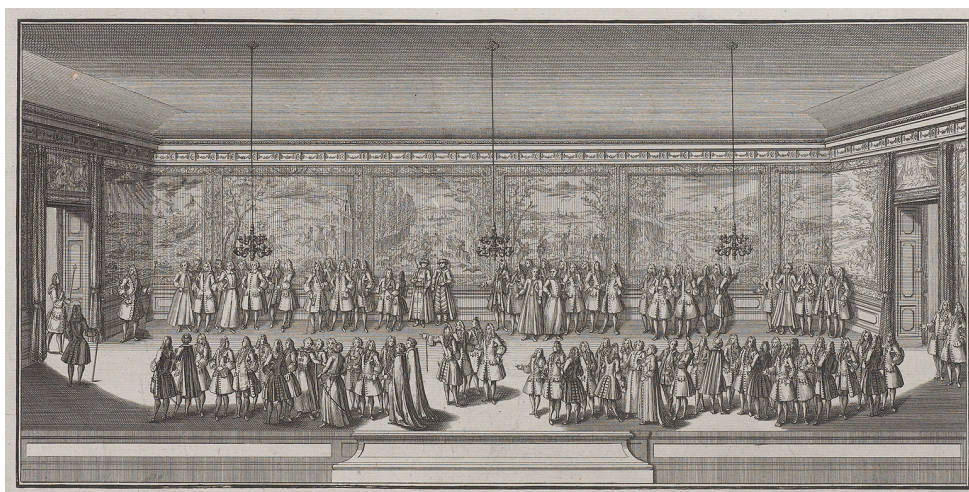


8 Antoine Aveline d'après Raymond Leplat, *Salle des Géants au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719, avant 1728*, gravure sur cuivre et eau-forte, 25,6 × 44,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 4





9 Raymond Leplat, *Chambre des Géants au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en noir et gris, graphite, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 43,2 × 91 cm (extrait de passe-partout), 60,1 × 96,1 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 3



10 Gérard II Scotin (?) d'après Raymond Leplat, *Chambre des Géants au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, avant 1728, gravure sur cuivre et eau-forte, 20,8 × 41,1 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 5

antichambres<sup>31</sup>. L'ensemble des invités présents avait de toute évidence une valeur plus représentative que la seule mise en scène des pièces du château et de leur décoration.

31. Pisareva, 2003 (note 6), p. 93; SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/200, fol. 145a-146b.

### 3. Dessins préparatoires et gravures : une comparaison instructive

A partir du moment où l'on décide de comparer les dessins préparatoires de Leplat avec les gravures exécutées en France, l'exercice confine immédiatement à la chasse à l'erreur et procure aisément plusieurs heures d'occupation. On découvre à tout moment de nouvelles différences qui montrent à quel point les personnes impliquées dans le processus de création ont réfléchi à la réalisation de l'image reproductible. Nous présenterons ici les résultats de cette prospection, en identifiant les principes de modification à partir de l'étude de cas très particuliers.

De nombreuses différences sont perceptibles au niveau de la forme et du contenu, souvent solidaires. Elles concernent la symétrie, la mise en scène de la lumière, le cadrage ou la perspective, la proportion des figures, l'emplacement des personnes et des objets, la visualisation du cérémonial à l'intérieur de la pièce ainsi que la décoration de celle-ci. La modification de chacun de ces aspects en vue de la publication tend toujours vers le même but : mettre en scène dans la gravure, avec le plus d'effet possible, le cérémonial qui se déroule dans les pièces de parade.

#### *Symétrie*

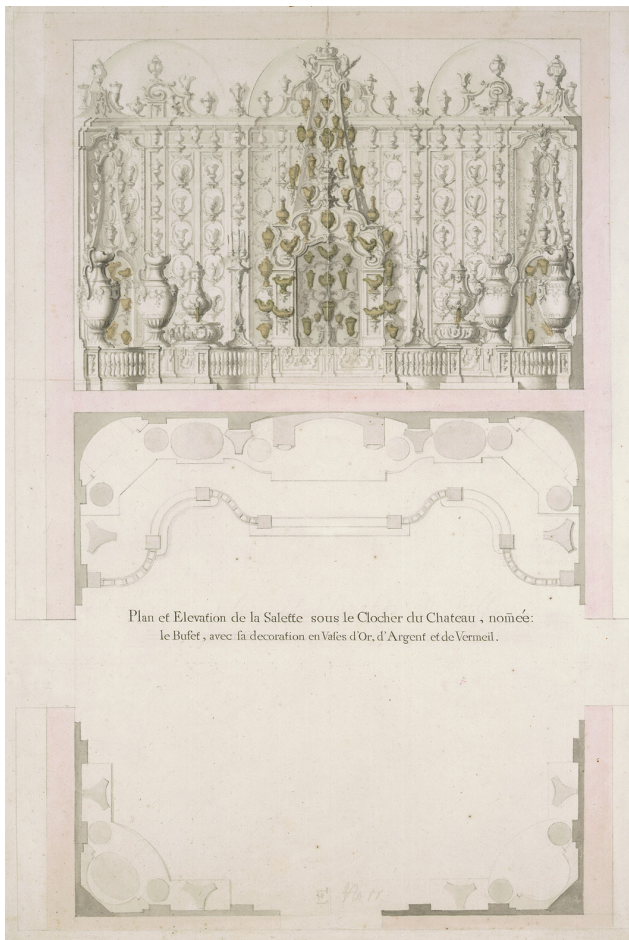
La symétrie est un élément clé de l'esthétique baroque – et avant tout de l'esthétique du cérémonial de cour<sup>32</sup>. Il n'est donc pas étonnant que certains détails des dessins préparatoires aient été modifiés au moment de la transposition du dessin. Cela est particulièrement saisissant dans le cas des lustres. Dans la salle des Géants, le lustre central a été agrandi et représenté dans le même axe que la lunette, source de lumière (ill. 7, 8). Dans la chambre des Géants, il a trouvé sa place devant les bordures en tapisserie (ill. 9, 10), dans la salle en pierre devant le miroir élargi (ill. 13, 14).

#### *Mise en scène de la lumière*

Comparées aux dessins préparatoires, les gravures se distinguent par une véritable mise en scène de la lumière. Leplat, qui fait apparaître dans ses dessins l'arrivée effective de la lumière dans les pièces – des zones de lumière et d'ombre sur le sol, par exemple dans la salle de parade, dans la salle d'audience ou la chambre du lit, suggèrent même la rangée invisible des fenêtres –, a également tendance à introduire une luminosité régulière et peu différenciée dans les espaces. Les gravures par contre favorisent une mise en scène dramatique de la lumière, créant ainsi un vif clair-obscur caractérisé par des ombres contrastées et sans lien direct avec les données de la réalité. Cet artifice souligne la plasticité des inté-

32. A ce propos, voir l'ouvrage collectif *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, éd. par Jörg Jochen Berns et Thomas Rahn, Tübingen, 1995 (Frühe Neuzeit, 25).



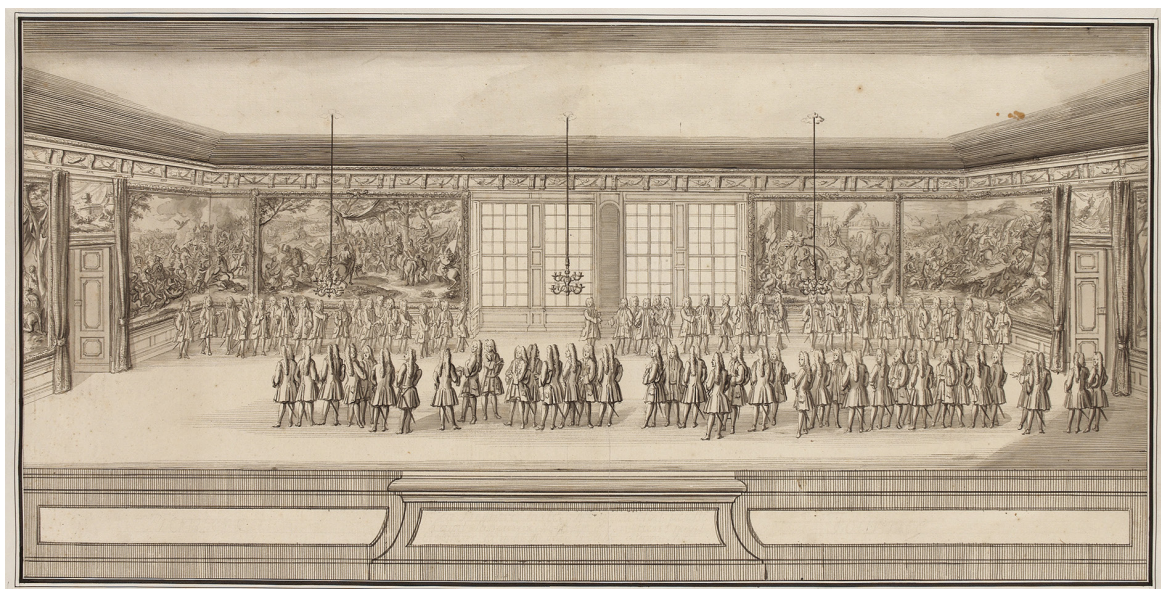


11 Raymond Leplat, *Vue et plan de la chambre de la tour comprenant le buffet d'argent au château de Dresde*, Dresde, 1718/1719, pinceau en aquarelles, graphite, 67,2 × 48 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6756 (dans Ca 202, feuille 65)

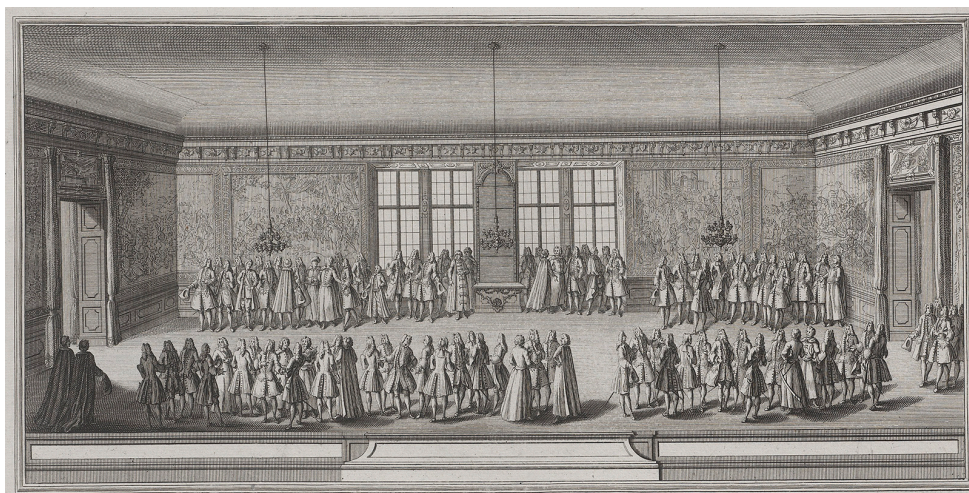
12 Raymond Leplat, *Buffet d'argent dans la chambre de la tour au château de Dresde*, plume et pinceau en aquarelles, graphite, lignes de contour à la plume en noir, 30,2 × 46,7 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6754 (dans Ca 202, feuille 56)







13 Raymond Leplat, *Salle en pierre au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en gris, graphite, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 43,9 × 88,8 cm (extrait de passe-partout), 60,6 × 96 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 4



14 Gérard II Scotin (?) d'après Raymond Leplat, *Salle en pierre au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719, avant 1728*, gravure sur cuivre et eau-forte, 21 × 41,4 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 6

rieurs en même temps qu'il les rend plus dynamiques et plus intrigants d'un point de vue optique. Simultanément, c'est la mise en scène de la lumière qui guide le regard vers la représentation cérémonielle. A cet égard, il est possible de parler d'une mise en scène cérémonielle des gravures. Les parties de l'espace qui ne prennent pas part au parcours



cérémoniel restent dans l'ombre. Cela concerne par exemple l'escalier (ill. 5, 6) ou la chambre du lit, peu mis en valeur en regard de la porte qui mène à la retirade et ouvre face au lit de parade (ill. 21, 22). Dans la même logique, les ouvertures des portes qui relient les pièces à parcourir apparaissent comme des puits de lumière. A cette orientation du regard contribuent aussi les zones d'ombre situées en bas à gauche des représentations, qui nous incitent à lire l'image de gauche à droite. A l'intérieur des pièces, le parcours cérémoniel apparaît comme un horizon de lumière entre les groupes qui le bordent et forment la haie d'honneur. Les notabilités bénéficient elles aussi d'une lumière distinctive. Enfin, certains objets de décoration particulièrement significatifs, comme le lit de parade, se voient éclairés de la même façon.

### *Rétrécissement du cadrage*

Dans la plupart des gravures et contrairement aux dessins préparatoires, on perçoit un rétrécissement latéral du cadrage, soit un « zoom » sur les actes cérémoniels proprement dits. Certaines coupes – celle du baldaquin et de l'estrade dans la salle d'audience – sont elles aussi présentées en plan rapproché. Toutefois, grâce à l'éclairage, à la surélévation des plafonds et au rapetissement de l'échelle des figures, les intérieurs ne donnent pas l'impression d'être exigus. Ils en deviennent au contraire plus spacieux, ce qui affaiblit aussi l'effet de maison de poupée qui se dégage à l'occasion des vues.

### *Les figures*

L'échelle souvent modeste des figures dans la gravure permet d'amplifier l'assistance et de rendre par la même occasion l'espace plus monumental<sup>33</sup>. Si, dans les dessins de Leplat, les figures sont alignées de façon un peu raide – effet du respect scrupuleux du plan de placement qui a été conservé –, elles sont réparties plus librement dans les gravures, composant des groupes variés et déclinant des poses variées, gesticulant ou discutant. Si les compositions gagnent en agrément, elles perdent le sérieux qu'exige la situation cérémonielle. Certaines variantes, comme l'introduction de costumes traditionnels polonais non conformes aux exigences du cérémonial dans la salle en pierre, introduisent également une légèreté inattendue. Pareilles modifications susceptibles de modifier la signification des actes cérémoniels représentés ne peuvent être attribuées qu'à des graveurs de reproduction hautement qualifiés. Dans les dessins préparatoires, les figures imaginées par l'architecte d'intérieur Leplat semblent plus grossières, Auguste et son fils bénéficiant quant à

33. Les dessins préparatoires de la salle en pierre par exemple représentent quatre-vingt-quatre personnes, la gravure par contre quatre-vingt-dix-sept.

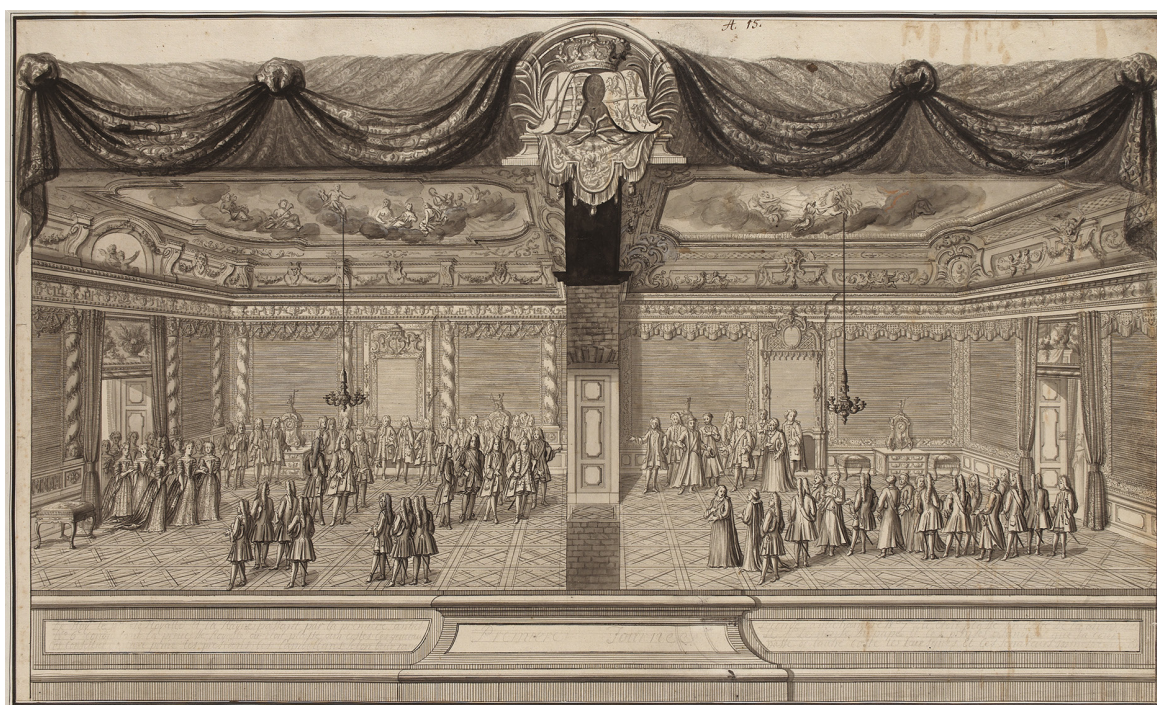


15 Raymond Leplat, *Salle de parade située en angle au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en noir et gris, graphite, blanc permanent, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 54,4 × 93,6 cm (extrait de passe-partout), 61,4 × 98,1 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 5

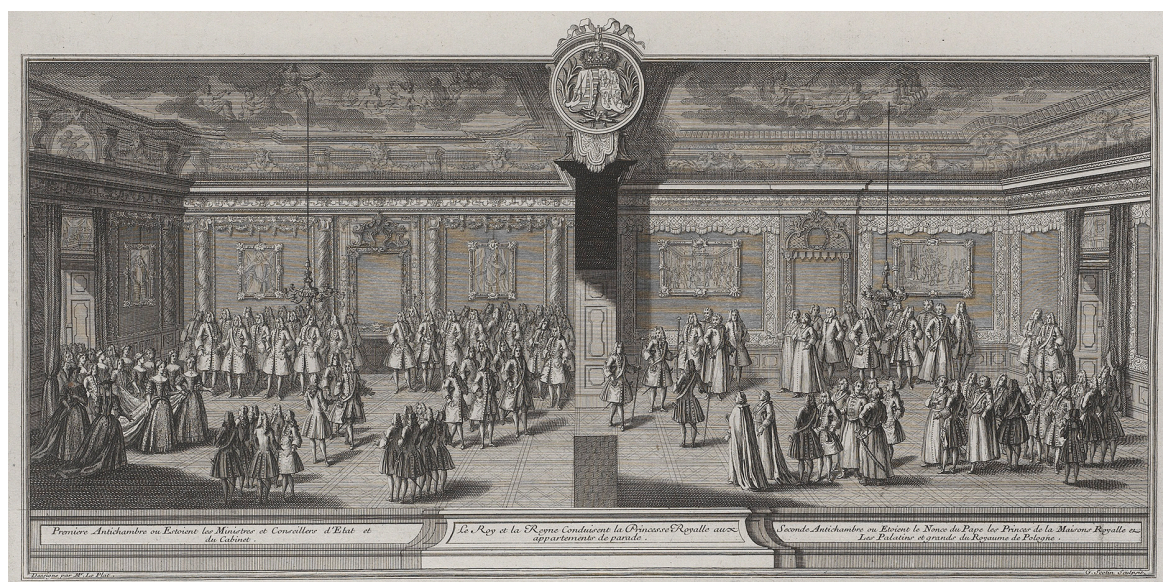


16 G.J.B. (= Gérard II) Scotin d'après Raymond Leplat, *Salle de parade d'angle au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, avant 1728, gravure sur cuivre et eau-forte, 24,4 × 39,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 7





17 Raymond Leplat, *Première et deuxième antichambres au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en noir, gris et un peu de brun, graphite, blanc permanent, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 55,4 × 91,8 cm (extrait de passe-partout), 61,6 × 97,8 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 6



18 Gérard II Scotin (?) d'après Raymond Leplat, *Première et deuxième antichambres au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, avant 1728, gravure sur cuivre et eau-forte, 24,3 × 48 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 8



eux d'une forte caractérisation physionomique. En revanche, les gravures confèrent à toutes les physionomies un caractère plus impersonnel voire anonyme.

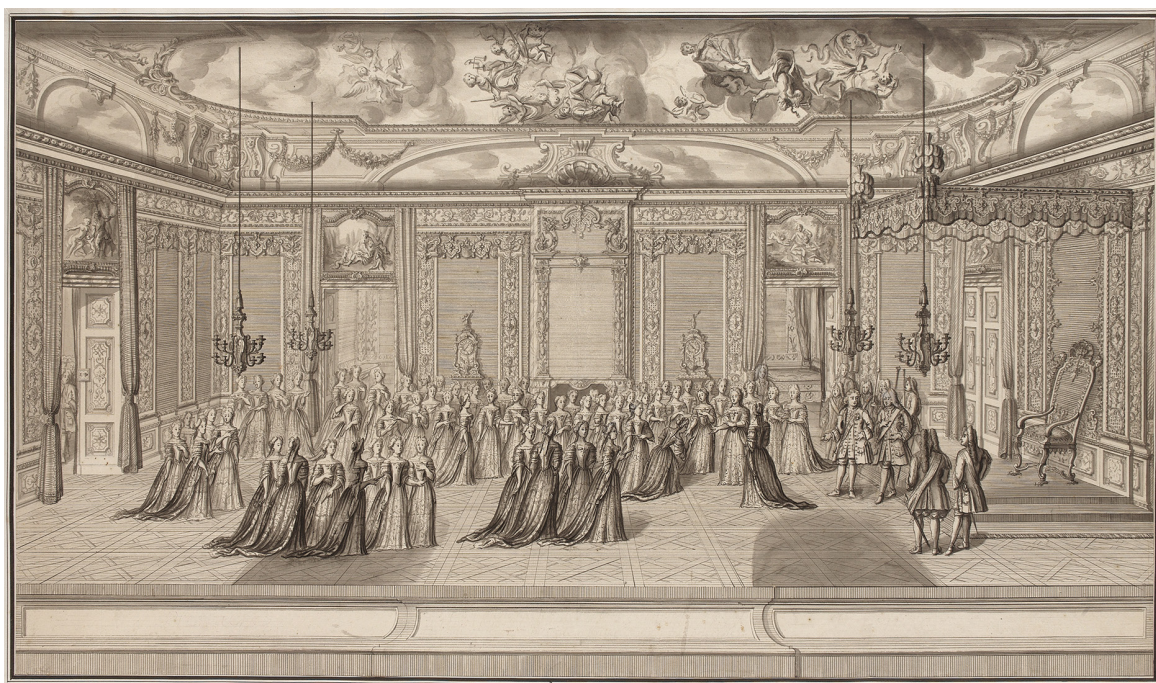
Tandis que Leplat place les premières rangées de personnages au centre de l'image, ce qui affaiblit l'effet spatial, une modification du cadrage les relègue dans les gravures à proximité du bord inférieur. Cela permet d'élargir le parcours cérémoniel tout en procurant à celui qui regarde l'estampe un point de vue subjectif. Près des portes, des figures supplémentaires dirigent le regard dans le sens de procession du cortège, c'est-à-dire vers la suite de la série.

Avant même la réalisation des gravures, en cours de réalisation des dessins préparatoires, les positions occupées par certaines figures individuelles ou des groupes faisaient l'objet de corrections. Dans les dessins préparatoires de la salle des Géants, l'emplacement des gardes et des invités ainsi que la procession de la princesse avaient été modifiés : en examinant la feuille par transparence, on s'aperçoit en effet que certaines parties ont été découpées et recollées. Même la figure du roi ne restait pas à l'abri d'un « collage » : dans le dessin préparatoire de la salle d'audience, il est déplacé de quelques millimètres vers le centre de l'image. La place occupée dans la pièce était particulièrement révélatrice du rang social, comme le montrent les dessins préparatoires de Leplat pour les audiences du comte Flemming, représentant du prince, à Vienne<sup>34</sup>. Sa réception par l'empereur Charles VI et la mère de la mariée, l'impératrice veuve Amélie-Wilhelmine, donne lieu à deux illustrations qui « déplacent » Flemming, sans autre formalité, sur l'estrade du trône impérial, ou sur le tapis, agrandi à dessein, devant la chaise d'audience (ill. 23, 24).

#### *Le déroulement des actes cérémoniels*

En général, la transposition des dessins en gravures procède d'une volonté cohérente d'évoquer le déroulement des actes cérémoniels de manière à la fois claire et représentative. Si les modifications d'ordre esthétique ou l'adaptation de conventions picturales en usage dans la gravure de reproduction occultaient certains détails, on acceptait qu'elles fassent disparaître certaines subtilités perceptibles par les seuls initiés à condition qu'elles contribuent à rendre le cérémonial plus cohérent.

34. Raymond Leplat, *Les audiences du comte Flemming à Vienne*, SKD, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6725, C 6726, C 6727, C 6728 ; voir Christian Benedik, « Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungen von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I. », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI/3-4, 1997, p. 552-570, ici en particulier p. 558-560 ; au sujet du cérémonial d'accueil et des festivités à Vienne, voir Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum, Oder Historisch = und Politischer Schau = Platz Aller Ceremonien [...]*, 3 vol., Leipzig, 1719-20, t. II, p. 487-494. C'est en particulier l'emplacement des personnages qui joue considérablement sur la manière dont est mis en scène le déroulement cérémoniel.



19 Raymond Leplat, *Salle d'audience au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en noir et gris, graphite, blanc permanent, collage ultérieur, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 52,4 × 90,3 cm (extrait de passe-partout), 61,2 × 96,5 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 7

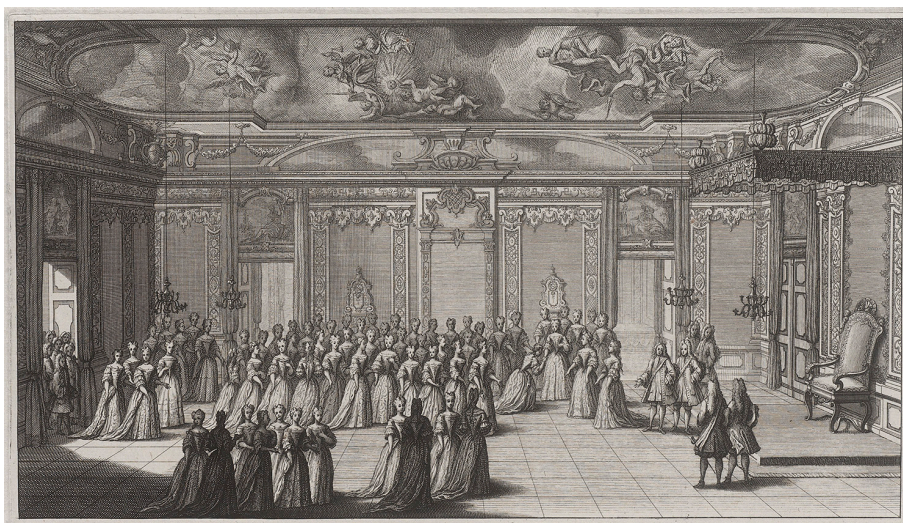
Parmi les nombreuses modifications de ce genre, il convient d'attirer l'attention sur le rôle que jouent les maréchaux en tête du cortège, personnages introduits rétrospectivement dans la gravure. Dans la chambre des Géants et dans les antichambres, ils furent ajoutés près des portes afin d'esquisser la suite du cortège. Des figures supplémentaires, tirant leur chapeau ou gesticulant, annoncent l'arrivée imminente de la mariée, bien qu'elle ne soit pas encore visible sur l'image. C'est seulement dans la salle de parade, première pièce de l'appartement où le couple royal accueillit la princesse, que la mariée est à nouveau représentée, avant de l'être systématiquement – comme d'ailleurs toute la famille royale – dans les vues suivantes.

Le traitement du mur faisant face au regard, dont les portes mènent à l'appartement de parade, est particulièrement intéressant eu égard à la thèse des deux parcours cérémoniels possibles que nous avons évoquée plus haut (ill. 15, 16). En accord avec le cérémonial d'entrée dans le château, le dessin préparatoire de Leplat montre la porte de gauche qui donne sur les retirades (ou garde-robe et retirade) et sur la chambre du lit fermée<sup>35</sup>, alors que la porte de droite conduisant aux antichambres et

35. A l'avant-plan, la mariée est accueillie par Auguste et Christine-Eberhardine.

à la salle d'audience est ouverte, attirant ainsi le regard vers la pièce suivante. Le bâton de maréchal constitue un repère supplémentaire. Dans la gravure par contre, la porte de la retirade est montrée ouverte. Là aussi, nous avons probablement affaire à une décision du graveur visant à amplifier la magnificence et l'harmonie des lieux en renforçant la symétrie du mur de façon comparable à ce que présentent les vues de la salle d'audience et de la chambre du lit<sup>36</sup>. Dans le même esprit, le portrait peint par Silvestre, stratégiquement accroché au centre, fut agrandi, alors que les physionomies individuelles furent à nouveau dépersonnalisées<sup>37</sup>.

Les dessins préparatoires de la première et de la deuxième antichambre, d'ailleurs réunies dans la même vue, diffèrent nettement de leur état gravé (ill. 17, 18). Dans celui-ci, le percement du mur entre les deux pièces à l'allure quelque peu martiale a été rétréci et anobli par une utilisation plus avantageuse des ombres et un plus grand raffinement dans la maçonnerie. Malgré la multiplication des personnages assistant à la réception dans la gravure, la situation cérémonielle, à savoir la traversée des pièces par les altesses princières, est clairement reconnaissable. Les trois maréchaux ajoutés ultérieurement, qui précèdent les autres et



20 Gérard II Scotin d'après Raymond Leplat, *Salle d'audience au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, avant 1728, gravure sur cuivre, 22,3 × 35,6 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. 153222 (Ca 202, feuille 66 (2))

36. En comparaison avec le dessin préparatoire, la gravure montre les événements cérémoniels dans la salle de parade vus du dessus avec plus de précision. Le groupe rajouté au premier plan remplit sa fonction en formant la haie, indiquant ainsi la suite du chemin parcouru par la princesse vers l'antichambre suivante.
37. Louis de Silvestre, *Le roi Auguste II de Pologne*, 1718, huile sur toile, 253 × 172 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3943.



ont déjà franchi (ou franchissent encore) la porte vers la deuxième anti-chambre, favorisent encore cette identification.

Au terme de l'enfilade, on trouvait la salle d'audience et la chambre du lit (ill. 19-22). Cette bipolarité spatiale distingue le cérémonial impérial des usages français qui réservaient les audiences à la chambre du lit. A Dresde, la salle d'audience occupait le rang le plus élevé parmi les pièces du château de la Résidence, ce que rendait manifeste une décoration très luxueuse avec des pilastres à la française couverts de broderie lamée d'argent. La chambre du lit était plutôt destinée à la vie intime des altesses princières. Ainsi la réception de la mariée prit-elle ici le caractère d'une cérémonie privée, hors du regard de la cour, le couple royal, le prince héritier et la princesse Habsbourg prenant place devant le lit de parade pour participer à la conversation.

Selon le déroulement du cérémonial, la mariée fut d'abord conduite à travers la salle d'audience jusqu'à la chambre du lit. C'est seulement à l'issue de cette audience privée accordée par ses beaux-parents que Marie-Josèphe revint dans la salle d'audience où elle reçut les révérences des dames. Afin d'éviter deux représentations de la salle d'audience – ce qui aurait sans doute perturbé la dramaturgie cérémonielle de l'enfilade, il fallait s'éloigner du déroulement réel de la réception. Dans l'idée d'une suite d'images logique, la réunion des altesses princières dans la chambre du lit, hors présence de la cour – forme suprême de l'audience – constituait un terme plus convaincant. Au final, ce fut surtout l'audience privée accordée à la mariée par le roi électeur qui se présenta comme l'apogée cérémonielle, au détriment de la réception des révérences de Marie-Josèphe dans la salle d'audience. Du point de vue de la relation et des illustrations, la réception à Dresde forme ainsi le pendant cohérent des festivités données à Vienne avec les audiences du suppléant du prince héritier auprès des majestés impériales – seules les constellations furent inversées.

La représentation de la salle d'audience réunit simultanément dans la même mise en scène deux actes cérémoniels : la traversée de la pièce en direction de la chambre du lit et la réception des révérences sur le chemin du retour. La gravure suggère le moment de l'entrée dans la chambre grâce à la disposition de quelques personnages sous la porte d'entrée et à côté de celle-ci, ce qui augmente l'effet produit par l'enfilade.

Les deux portes ouvertes sur le côté gauche de la salle d'audience laissent entrevoir la chambre du lit. A travers la porte de communication de droite, on aperçoit le lit de parade, soit l'objectif final de toute la série d'illustrations. A la différence du dessin préparatoire, il est frappant de constater que les personnes placées devant cette porte ont été retirées, alors qu'Auguste et son fils sont rapprochés de l'entrée. Ils se tiennent alors aussi bien devant le fauteuil d'audience que devant le lit

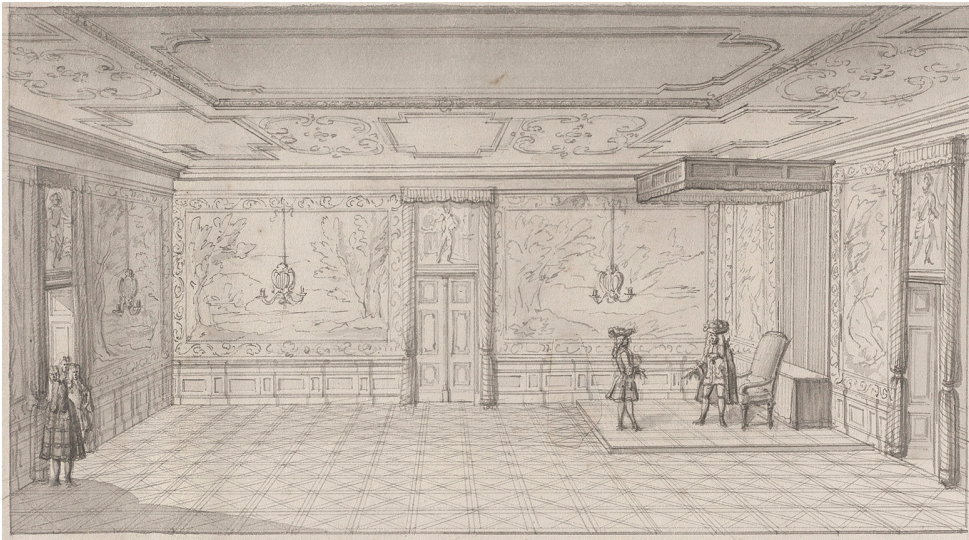


21 Raymond Leplat, *Chambre du lit de parade au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en noir et gris, graphite, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 56,8 × 88,7 cm (extrait de passe-partout), 64,2 × 96,8 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 8



22 Quirijn Fonbonne (?) d'après Raymond Leplat, *Chambre du lit de parade au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, avant 1728, gravure sur cuivre et eau-forte, 22,6 × 36,9 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 9





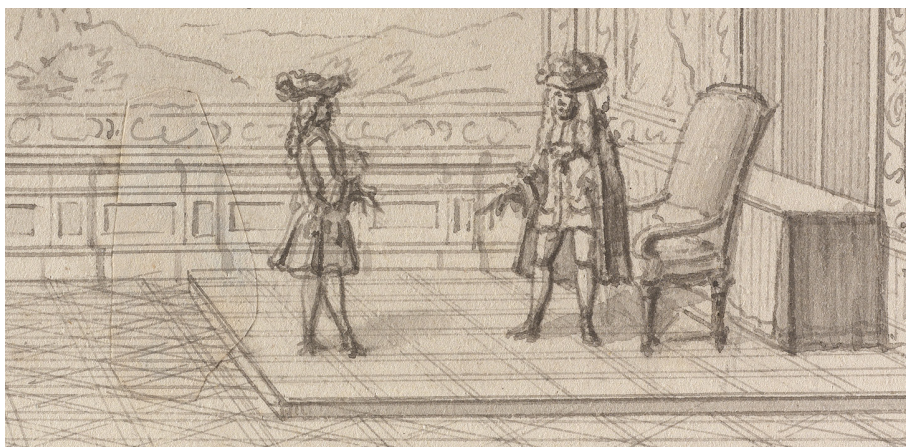
23 Raymond Leplat, *Audience du comte de Flemming auprès de l'empereur Charles VI à Vienne*, plume et pinceau en gris, graphite, collage ultérieur, 18,2 × 31,7 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6725 (Ca 202, feuille 4 (1))

de parade entraperçu à travers la porte, tandis que la mariée, véritable protagoniste de l'acte cérémoniel, se voit placée à une certaine distance du fauteuil d'audience.

Le dessin préparatoire et la gravure de la chambre du lit montrent une large concordance quant au cérémonial mis en scène<sup>38</sup>. La position symétrique, en carré, des quatre protagonistes devant le lit de parade, telle qu'elle est prévue sur le plan d'emplacement de l'Office du Grand maréchal de la cour, s'est transformée dans les vues en un demi-cercle ouvert qui fait face au regard. Cela permettait d'éviter la superposition des altesses princières et de placer Auguste, personne de rang le plus élevé, directement devant le lit de parade. Les maréchaux placés sous la porte de gauche indiquent par où les altesses princières arrivent dans la chambre du lit et comment ils vont évoluer dans l'espace de celle-ci. En même temps, ils en interdisent l'accès. La cour en est réduite à guetter par les ouvertures des portes. La porte en face du lit de parade, qui ne sert pas de sortie, donne sur la retirade. Dans la gravure, elle forme une zone d'ombre, alors que le lit de parade est rehaussé par une lumière supplémentaire; un fauteuil qui, dans le dessin préparatoire, approchait de trop près le lit, a été supprimé (ill. 24). En face du lit de parade baigné

38. La hiérarchie des sièges notée dans les dossiers de l'Office du Grand Maréchal de la cour (pour le couple royal des fauteuils, pour le couple du prince héritier des chaises à bras) n'est exprimée ni dans les dessins préparatoires ni dans la gravure. SächsHStA, 10006 OHMA B 20a, fol. 209b. Quant au roi et au prince, la gravure renonce à représenter les chapeaux tenus sous le bras.





24 *Le comte de Flemming devant l'empereur Charles VI*, détail de Raymond Leplat, *Audience du comte de Flemming auprès de l'empereur Charles VI à Vienne*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6725 (Ca 202, feuille 4 (1))

de lumière, la porte assombrie met un terme à la promenade du regard à travers la vue aussi bien qu'à la série d'illustrations.

#### *Décoration des pièces*

Pour terminer, nous voudrions examiner la décoration des pièces telle qu'elle apparaît dans les vues, aspect d'une importance toute particulière pour la récente reconstitution de l'appartement de parade<sup>39</sup>. L'étude de ces vues de l'appartement de parade à Dresde ne doit pas omettre le fait que, dans le récit de fête prévu et selon les plans d'origine, elles auraient dû être précédées par les audiences du comte de Flemming dans les pièces de parade de la Hofburg et par le repas de noces officiel organisé par l'empereur dans la salle de théâtre du petit château de plaisance (*Kaiserliche Favorita*) à Vienne, scènes qui auraient incité à la comparaison des deux appartements (ill. 25 à 27)<sup>40</sup>. Il faut donc supposer qu'Auguste s'est efforcé de ne pas démeriter en regard de la représentation impériale et même de la surpasser, aussi bien dans la réalité que dans la relation qu'il commanda d'après celle-ci<sup>41</sup>.

39. La comparaison entre les dessins préparatoires et les gravures par rapport à l'aménagement textile et à l'ameublement des pièces révèle de nombreuses différences et modifications significatives dont la présentation assez complexe risquerait cependant de dépasser le cadre de notre contribution. Par la suite, nous allons nous limiter à deux exemples.

40. Le repas de noces a été réalisé en gravure, Gérard II Scotin d'après Raymond Leplat, *Das öffentliche Hochzeitsmahl im Theatersaal der Favorita am 20. August 1719*, inv. A 153206. En revanche, les audiences de Flemming n'ont pas été gravées. Sur les listes de l'Office du Grand maréchal de la cour au sujet des dessins préparatoires qui restent à réaliser, apparaissent uniquement ceux qui concernent les festivités de Dresde.

41. En intégrant les festivités de Vienne au projet du récit de fête, on a pu construire un lien direct avec la Maison impériale. Les audiences du représentant du prince de Saxe auprès de l'empereur

Du dessin préparatoire à la gravure, on décèle une tendance à retirer des détails à la fois somptueux et accessoires – par exemple le motif des rideaux dans la représentation de l’escalier dit anglais, alors que l’on ajoutait, ailleurs encore, des détails plus somptueux pour amplifier l’effet de magnificence. Dans les gravures, la réduction ou bien le rajout d’éléments décoratifs aident à visualiser la hiérarchie des pièces qui exige, d’un endroit à l’autre, un décorum plus élaboré tout en tenant compte de la grande variété des différents aménagements. Une liste prévoyant la décoration des pièces du deuxième étage indique ainsi que la salle des Géants, fortement endommagée par un incendie en 1701 et pourvue au moment de sa reconstruction d’un plafond voûté percé de fenêtres, ne devait pas être meublée, mais que seule la peinture devait être restaurée<sup>42</sup>. Contrairement aux autres pièces de l’étage de parade, le projet de décoration ne procure aucun renseignement concernant l’aménagement de la salle des Géants<sup>43</sup>. Dans le dessin préparatoire qui met en scène l’arrivée dans la salle des Géants, on reconnaît en revanche des peintures encadrées représentant surtout des couples, qui occupent une grande partie des entre-fenêtres du côté longitudinal. Sur la gravure, ces peintures sont transformées en tapisseries murales dont la série se poursuit sur les autres murs. Hormis des femmes, des angelots et des couples, elles montrent également des gentilshommes avec le justaucorps à la mode, ce qui fait *de facto* de la tenture une production contemporaine. Dans la gravure, cette décoration de la salle des Géants annonce les tentures des pièces suivantes : la série de tapisseries appelée « fonctions militaires » dans la salle des Géants et, dans la salle en pierre, la tenture des batailles d’Alexandre le Grand.

En ce qui concerne la décoration des dessus-de-porte, les gravures présentent de nombreuses modifications. Celle qui a été apportée à la peinture située au-dessus de la porte permettant d’accéder à la chambre de la tour, avec son buffet en argent, est particulièrement éloquente.

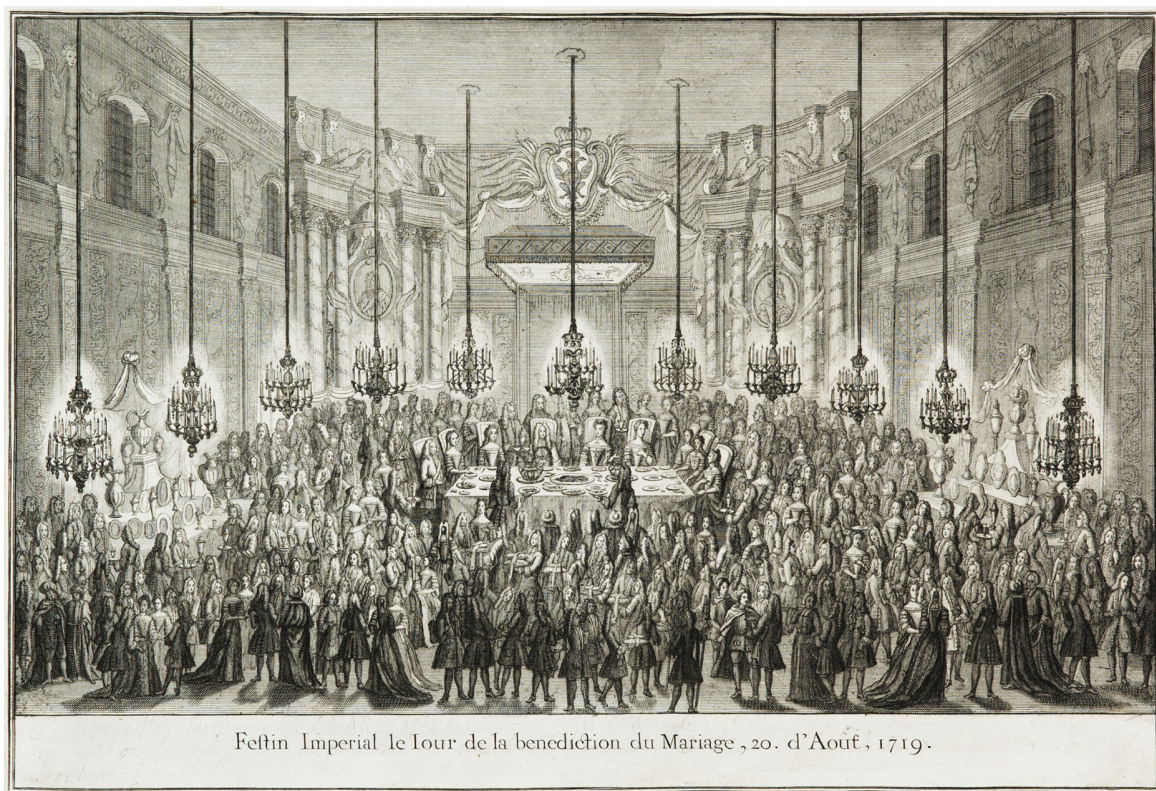
---

trouvent leur pendant dans la réception de la princesse Habsbourg par Auguste II. C’est devant cette même toile de fond qu’il convient également d’interpréter les représentations assez proches du Grand Couvert à Vienne et à Dresde.

42. Voir SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/200, p. 145a-148a, ici p. 145a.

43. SächsHStA, OHMA P Cap. I, A, numéro 10, plan du deuxième étage du château de la Résidence, vers 1719. Dans le cadre des travaux préparatoires au récit de fête deux autres vues de la salle des Géants furent réalisées, représentant le bal des cérémonies donné ici le 4 septembre 1719. Raymond Leplat, *Le bal des cérémonies dans la salle des Géants en 1719*, pinceau et plume en gris, en partie rehaussé de gouache blanche, collages avec rajouts neutres, 26,1 × 46,1 cm (coupé à droite), SKD, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6757; Anna Maria Werner, *Le bal des cérémonies dans la salle des Géants en 1719*, plume et pinceau en gris, 26,3 × 52,3 cm, SKD, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6758. Ces dessins présentent une décoration avec des tapisseries du côté frontal (près du baldaquin), alors que le côté longitudinal de la salle ne montre ni tableaux ni tapisseries, mais des appliques murales. Les dessins du bal et les feuilles de l’entrée solennelle représentant la salle des Géants une fois le regard tourné vers l’est, une autre fois vers l’ouest, il n’est pas possible de décider par leur seule existence s’il s’agit de deux conceptions décoratives différentes ou si les deux côtés longitudinaux ont en effet été différemment aménagés.





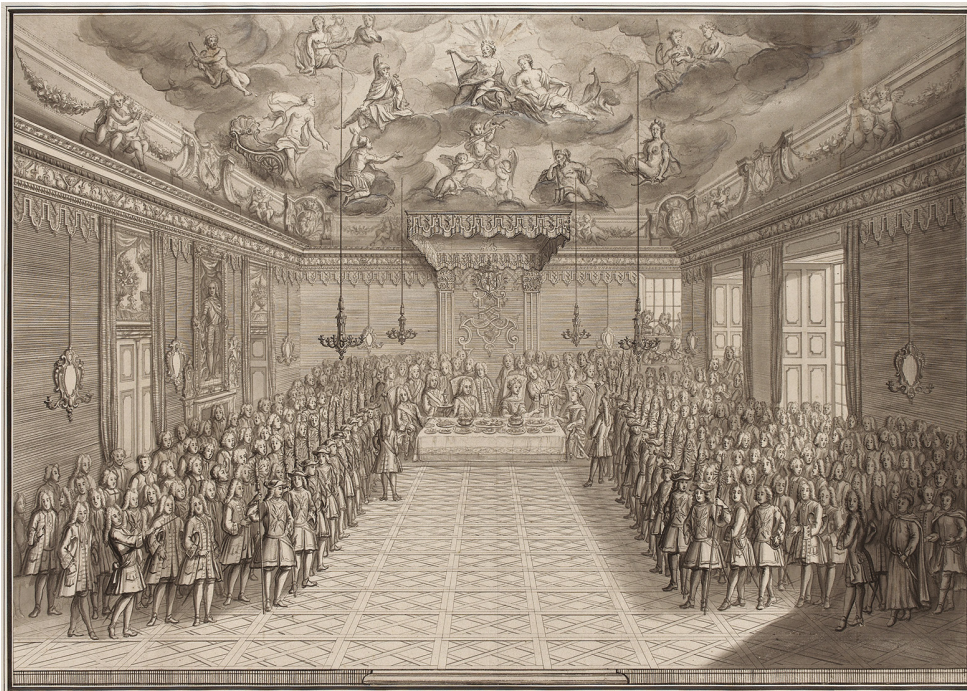
25 Gérard II Scotin (?) d'après Raymond Leplat, *Repas de noces public à l'opéra de la « Favorita » près de Vienne, le 20 août 1719, avant 1728*, gravure sur cuivre et eau-forte, 26,7 × 39,3 cm (découpé), Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. A 153206 (Ca 202, feuille 8 (2))

Alors que le dessin préparatoire de Leplat montre un buste féminin et un vase, la gravure propose la représentation d'un buffet et joue ainsi en quelque sorte un rôle signalétique pour la pièce suivante. C'est seulement à partir de la salle de parade que les plafonds devaient être décorés de peintures. Seuls les plafonds de la salle d'audience et de la chambre du lit ont toutefois été réalisés, bien que les illustrations suggèrent une continuité de la peinture dans toutes les pièces<sup>44</sup>. A la place des tentures des Gobelins, les murs des pièces de l'appartement de parade, qui furent traversées au moment de la réception, étaient alors garnis de précieuses tentures unies et d'éléments de décoration tissés tels que des festons, des lambrequins, des portières et des pilastres feints.

44. En raison des contraintes de temps, la décoration des plafonds avec des fresques fut abandonnée, et Silvestre reçut l'ordre de réaliser des peintures au plafond sur toile. Néanmoins, il semble que le temps ait manqué pour mener à bien le projet tout entier. Seule la gravure de la table de noces dans la salle de parade renonce à la peinture au plafond prévue sur le dessin préparatoire. Probablement, cette « réunion céleste » aurait trop attiré le regard par rapport aux convives terrestres placés juste en dessous.

Deux cas précis permettent de mieux comprendre le rôle que les dessins préparatoires et les gravures peuvent jouer dans la connaissance du décor des pièces. Lorsque l'on compare les photographies des décors avant leur destruction partielle durant la Seconde Guerre mondiale et les éléments subsistants *in situ* (traces de fixation d'anciennes tentures murales, restes de stucs et de corniches, etc.), des incertitudes subsistent. L'étude des dessins préparatoires et gravures – dont, en particulier, les représentations totalement inconnues de la salle de parade et des deux antichambres – permettent d'en lever certaines. Ce sont avant tout les dessins préparatoires – sinon fidèles, du moins relativement fiables – qui ont apporté dans de nombreux cas une certitude définitive. C'est ce que montre par exemple l'analyse de la décoration textile des antichambres et le programme des dessus-de-porte de la salle d'audience.

En raison des délais extrêmement serrés, Auguste avait décidé d'avoir recours à des objets de décoration provenant du Palais hollandais (aujourd'hui Palais japonais) qui venait juste d'être aménagé. Il fallait aménager rapidement les appartements du château ainsi que le palais du prince (autrefois *Türkisches Haus*, aujourd'hui *Taschenbergpalais*), qui devait faire l'objet d'une réfection complète. Cela concernait entre autres ce que



26 Raymond Leplat, *Grand couvert public dans la salle de parade située en angle du château de Dresde, le 3 septembre 1719*, plume et pinceau en noir et gris, blanc, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 51,8 × 74 cm (extrait de passe-partout), 63 × 95,2 cm (feuille), montée sur textile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 9





27 Antoine Aveline (?) d'après Raymond Leplat, *Grand couvert public dans la salle de parade située en angle du château de Dresde, le 3 septembre 1719*, avant 1728, gravure sur cuivre et eau-forte, 24,2 × 34,4 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, gravure n° 10

l'on appelait les bandes chinoises achetées exprès pour le Palais hollandais (douze tapis en soie décorés de motifs chinois) ainsi que les bandes textiles en forme de colonnes torsées<sup>45</sup>. La correspondance entre Auguste II et le

45. Jean II Barraband, à Berlin, livra les « bandes brodées » confectionnées entre 1715 et 1717 « à la manière indienne » qui semblaient réellement brodées aux yeux des non-initiés, montrant des figures de Chinois d'après les modèles de Pieter Schenk. Voir Elisabeth Schwarm-Tomisch, « ... wo hohe Potentaten ihr Plaisirs finden können... ». Das Königliche Holländische Palais zu Altdresden bis zu seinem Umbau im Jahr 1727 », dans *Dresdener Kunstblätter* 46/2, 2002, p. 56-66, ici p. 61, ill. p. 60; Haase, 1992 (note 6), p. 107; selon Pisareva, les colonnes torsées ont également été réalisées à Berlin (Pisareva, 2003 (note 6), p. 94); Schwarm-Tomisch affirme que les colonnes torsées proviennent de la manufacture Mercier à Dresde. Selon toute vraisemblance, plusieurs séries de tapisseries aux colonnes torsées tissées auraient pu être référencées en 1719, à la fois dans la salle du milieu du Palais hollandais et dans la deuxième antichambre de la salle d'audience (Schwarm-Tomisch, 2002 (note 45), p. 61-62; voir Raymond Leplat, *Coupe longitudinale du Palais hollandais au moment du souper le 10 septembre 1719*, Kupferstich-Kabinett Dresde, inv. C 6674; SächsHStA, OHMA P Cap. I, A, numéro 10, plan du deuxième étage du château de la Résidence, vers 1719). En revanche, la comparaison avec les colonnes représentées sur le dessin du Palais hollandais montre des différences formelles par rapport à celles qui sont visibles sur le dessin de l'antichambre. Le fait que ces dernières ne descendent pas jusqu'au sol mais reposent sur une bande formant une sorte de socle, suggérant ainsi – en raison des tentures murales, de manière toutefois un peu arbitraire – une loggia, nous indique qu'elles étaient trop courtes pour être réutilisées dans le château et qu'elles avaient par conséquent besoin d'être rallongées. La correspondance entre Auguste II et Wackerbarth comporte quelques réflexions concernant le rajout des colonnes torsées à Berlin, voir SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/201, fol. 27a-b.

comte de Wackerbarth nous apprend qu'un débat au sujet du « bon goût » s'était engagé à propos de leur utilisation. Si Auguste était convaincu que les deux bandes se prêtaient à la décoration textile de l'appartement de parade du château – les bandes chinoises étaient censées orner la première antichambre, les colonnes torsées la deuxième –, Wackerbarth n'acceptait que celles-ci, refusant catégoriquement d'utiliser les bandes chinoises qu'il tenait pour inadaptées au décorum<sup>46</sup>. Les tapis chinois en soie, au caractère plus léger, convenaient à une maison de plaisance, moins au protocole d'une antichambre de l'appartement de parade royal. Jusqu'ici, l'historiographie a considéré qu'Auguste imposa son avis à Wackerbarth, les bandes chinoises ayant finalement décoré la première antichambre, les colonnes torsées la deuxième<sup>47</sup>. C'est ce qui est également inscrit sur le plan du deuxième étage réalisé en 1719<sup>48</sup>. Cependant, seul l'inventaire de la décoration du château de 1769 nous indique que les bandes chinoises étaient disposées à cet endroit-là<sup>49</sup>. Des photographies antérieures à la destruction de l'appartement de parade font penser que ce « faux pas décoratif » demeura finalement en place jusqu'en 1942 (ill. 28).

Les vues dessinées ou gravées des antichambres, inédites jusqu'alors, reflètent pourtant un tout autre état pour la décoration des pièces (ill. 17, 18). Dans ses illustrations du récit de fête, Leplat montre les colonnes torsées (à la place des bandes chinoises) dans la première antichambre, tandis que la deuxième antichambre est ornée de bandes textiles sans chapiteau (au lieu des colonnes torsées) dont l'aspect annonce déjà les pilastres textiles à la française utilisés dans la salle d'audience. La décoration présentée ici correspond tout à fait à une gradation progressive du

46. La correspondance insiste à plusieurs reprises sur ce point; voir SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/200, fol. 75a. Wackerbarth propose d'ailleurs d'utiliser les bandes chinoises plutôt dans un des deux appartements du Palais du prince, puisqu'elles seraient trop riches pour le Palais hollandais (*ibid.*, fol. 87a; au sujet des bandes chinoises voir aussi *ibid.*, fol. 119a, 155a-b, et *ibid.*, 2095/201, fol. 27b, 33b, 38a-b, 42a, 48a). Le fait que les lettres d'Auguste et de Wackerbarth se croisaient dans le temps en raison des délais postaux trop longs, et qu'en outre le débat sur l'aménagement se faisait uniquement par écrit lorsque des échanges directs étaient impossibles, rend difficile l'interprétation de cette source précieuse.

47. Jusqu'à la fin, la correspondance ne révèle pas clairement si les bandes chinoises sont installées ou non au château. Voir surtout les lettres d'Auguste à Wackerbarth des 17 et 28 décembre 1718 : dans la première il décide, contrairement à son intention initiale, de laisser les bandes chinoises au Palais hollandais, alors que la deuxième lettre annule cette décision, tout en offrant à nouveau la possibilité de les installer dans le château. SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/201, fol. 42a, 48a.

48. SächsHStA, OHMA P Cap. I A, numéro 10, *Plan du deuxième étage du château de la Résidence*, vers 1719 : « No. 6. Die Chinesischen Banden, mit cramoisin Sammet. No. 7. cramoisin Sammet und die gewundenen Säulen. »

49. « Un meuble en velours cramoisi avec douze bandes, venues du Palais japonais au Garde-Meuble et tissées en or et en argent, avec des fleurs et des figures japonaises de différentes couleurs. » (« Ein cramoisin sammtnes Meuble, darzwischen 12. Stück Banden, so aus dem Japanischen Palais zur Gardemeubles gekommen und mit Gold und Silber auch bunten Japanischen Blumen und Figuren gewürkt sind. » *Inventarium, über Die Hof=Bett=Meisterey bey dem Chur=-Fürstl. Sächsßi. Residenz-Schloße zu Dresden. Vol. 1. Gefertiget 1769. und renovirt Anno 1780. und 1783*, SächsHStA, 10010 HMA 194, fol. 263b, dans la « Parade-Coffee-Zimmer », anciennement première antichambre).





28 Dresde, château, Première antichambre de l'appartement de parade, vers 1920

décorum en accord avec l'enfilade. Elle répond également à la demande de Wackerbarth d'une certaine variété dans la décoration abondante des pièces de représentation<sup>50</sup>. On peut se poser la question de savoir si la présence des bandes chinoises, comme le plafond, jamais réalisé, ne sert que la relation de l'évènement. Ou bien, contre toutes les hypothèses proposées jusqu'à présent à propos de la décoration des pièces, si les vues reflètent de manière authentique l'aménagement des deux pièces telles qu'elles furent parcourues ce jour-là. Les études de Hans-Christoph Walther nous incitent à choisir la seconde option. Elles documentent des tentures murales existant effectivement à l'époque, qui ne correspondent pas à celles qui se trouvaient là à la veille de la Seconde Guerre mondiale, mais au contraire à celles qui figurent dans le dessin préparatoire et la gravure<sup>51</sup>. Grâce aux représentations des antichambres, les décorations évoquées dans l'inventaire de l'aménagement du château en

50. Voir SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/200, fol. 155b-156a.

51. Voir SächsHStA, 10010 HMA 209, *König : Pohnisches und Churfürstl: Sächß: Hof: Tæpezerey-Inventarium* (inventaire des tapisseries), 1720, où les bandes chinoises ne sont pas encore évoquées.

1720 peuvent être identifiées sans ambiguïté et attribuées aux différentes pièces en question<sup>52</sup>. C'est la raison pour laquelle les dessins préparatoires constituent des sources de premier ordre pour la restauration, plus fiables encore que les photographies conservées de l'appartement de parade. Ils rendent en effet possibles des reconstitutions (par exemple de l'aspect concret des bandes textiles) qui ne seraient pas réalisables si l'on ne devait se fier qu'aux sources écrites comme l'inventaire de 1720.

Comme c'est le cas pour la salle de parade et la salle d'audience, le dessin préparatoire de Leplat montre dans chacune des antichambres deux pendules de grande valeur posées sur des commodes. Elles sont absentes de la gravure. A la place, les murs sont ornés de peintures. Dans la première antichambre, nous pouvons reconnaître trois portraits de souverains représentés jusqu'aux genoux, alors que la deuxième antichambre abrite deux peintures de Louis de Silvestre : à droite *Les adieux du prince héritier à Auguste le Fort au moment du départ pour son Grand Tour*, à gauche *L'accueil du prince héritier par Louis XIV à Fontainebleau*, toutes deux réalisées en 1715 (ill. 29, 30)<sup>53</sup>. Ces peintures sont déjà inscrites sur un plan présentant l'élévation du mur lors de la phase préparatoire du projet, inclus dans la correspondance entre Auguste II et Wackerbarth<sup>54</sup>.

52. L'inventaire des tapisseries parle des colonnes torsées utilisées pour la décoration de « l'autre pièce de parade » (« Ändern Parade Gemach ») : « Eine Gemach Bekleidung von Carmosin Sam[m]et, darzwischen 12. gewundene, reich mit Silber und gold, auf bunder Seyde durchwürckte Seulen, bestehet in 40. blat Sammet, theils ganze theils halbe Blätter, iedes Blat 5 3/8. Ellen hoch, mit einer breiten goldenen Tresse besetzt, oben rings umb mit einer gewürckten Einfabung und unten eine dergl. Gallerie. Diese Gemach Bekleidung befindet sich im Ändern Parade Gemach aufn Schloße. » (*Ibid.*, fol. 96a). Deux pages plus loin, les bandes qui apparaissent sur les représentations de la deuxième antichambre peuvent être identifiées pour la troisième chambre de parade : « Eine Gemach Bekleidung von Carmosin Sam[m]et, bestehet in 2. Stück iedes 7. blat breit, 2. Stück iedes 1 1/2. blat breit, 4. Stück, iedes 5. blat breit, alle Stücken 6 1/8. Ellen hoch, davon die 6. großen Stücken auf 3. Seiten, mit einer Einfabung von breiten, mittlern und schmalen goldenen Tressen reich cham[m]eriret, 2. Stücken aber an einer seite, und unten mit dergl: Einfabung, die 6. großen Stücke unten und an einer seite mit einer schmalen goldenen Franße besetzt, die 2 kleinen Stücke aber nur unten mit der schmalen goldenen Tresse hierzu Ein Cranz so rings umb, umb die Tapeten und Portiers gehet, von dergl: Sam[m]et, mit breiten, mittlern und schmalen Tressen reich cham[m]eriret, unten mit einer goldenen Franße Festonen weise besetzt. Ist 1719. neu gefertiget worden, und befindet sich im 3tn. Parade Zimmer. » (*Ibid.*, fol. 98a-b). Apparemment, la salle de parade fut définie comme la première pièce faisant partie de l'appartement de parade, par conséquent la première antichambre comme deuxième chambre de parade et la deuxième antichambre comme troisième.

53. SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3942, inv. Mo 2280. Silvestre avait déjà réalisé ces peintures à Paris, avant de déménager à Dresde en 1716. Inspiré par *L'Histoire du Roi de Louis XIV*, Auguste avait également le projet d'une galerie célébrant ses faits glorieux, et avait fait exécuter des tapisseries par Pierre Mercier suite à la réalisation des deux peintures. L'inventaire des peintures de 1722-1728 ne nous indique pas si les portraits des souverains de la première antichambre faisaient partie de l'aménagement initial. A la place, l'inventaire évoque des peintures de Silvestre d'après les métamorphoses d'Ovide, voir note 55. La correspondance entre Auguste et Wackerbarth fait état d'un accrochage des peintures prévu entre les colonnes torsées. SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/201, fol. 27a.

54. SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/200, après fol. 37.





29 Louis de Silvestre, *Allégorie des adieux du prince-électeur de Saxe Frédéric-Auguste, futur roi Auguste III de Pologne à son père, le roi Auguste II*, 1715, huile sur toile, 126 × 160 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, numéro de galerie 3942



30 Louis de Silvestre, *Réception du prince-électeur de Saxe Frédéric-Auguste, futur roi Auguste III de Pologne, chez Louis XIV à Fontainebleau, le 27 septembre 1714*, 1715, huile sur toile, 129 × 162 cm, restaurée et reconstituée après de graves dommages survenus pendant la guerre, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Mo 2280



31 Dresde, château, Salle d'audience de l'appartement de parade au deuxième étage, avant 1942

Dans l'inventaire des peintures de 1722-1728, elles sont effectivement mentionnées parmi celles qui ornent les pièces de parade<sup>55</sup>.

En termes décoratifs, les peintures de Silvestre ne conviennent pas seulement à leur lieu d'accrochage – l'antichambre appartenant directement à la salle d'audience –, elles sont aussi parfaitement adaptées à l'événement en question, la réception de la mariée. Le Grand Tour de plusieurs années (1711-1719) avait servi à préparer la conversion du prince qui, en définitive, constituait la *conditio sine qua non* d'une alliance avec la maison impériale. De plus, la réception du prince héritier par Louis XIV, mise en scène devant un trône-baldaquin, faisait allusion, au sens figuré, à la pièce suivante et à son utilisation cérémonielle, de même qu'à la réception de la fille de l'empereur par Auguste le Fort.

Pourtant, les deux peintures n'apparaissent pas dans le dessin préparatoire de Leplat, bien que leur accrochage ait déjà été prévu dans le projet de décoration, probablement avant même d'être réalisé – ce qui n'était pas le cas des portraits de souverains dans la première antichambre. La possibilité qu'il s'agisse là d'un ajout du graveur français

55. Harald Marx, *Louis de Silvestre. Die Gemälde in der Dresdener Gemäldegalerie*, Dresde, 1975, numéro 10, p. 54; l'extrait de l'inventaire des peintures de 1722-1728, *ibid.*, p. 174-179, ici numéros 746, 747, p. 174. La date précoce de l'inscription fait penser qu'elles faisaient partie de l'aménagement initial de 1719.



doit toutefois être exclue<sup>56</sup>. Il convient donc de se demander s'il existait d'autres dessins préparatoires, éventuellement perdus, qui auraient repris et retravaillé les propositions de Leplat en tenant compte des souhaits de modification émis par le roi. Cette hypothèse serait soutenue par le fait que nous disposons de deux dessins du bal de cérémonie dans la salle des Géants – un de la main de Leplat ainsi qu'un autre, plus fin et réalisé d'après ce modèle par Anna Maria Werner, où des peintures fictives ont été ajoutées au plafond<sup>57</sup>.

Dans les illustrations du récit de fête, l'ameublement iconographiquement neutre des antichambres, dépourvues de grand registre pictural et principalement meublées de commodes et de pendules, procédait sans doute du désir de présenter des programmes décoratifs aussi universels et reconnus que possible. Dans l'inventaire des peintures de Dresde (1722-1728), la première et la deuxième antichambre présentaient d'autres peintures de Silvestre d'après les *Métamorphoses* d'Ovide. *Bacchus et Ariane*, *Vénus et Vulcan*, *Latone*, *Andromède*, *Galatée*, *Pluton et Proserpine* décoraient les murs de la première antichambre, *Apollon et Daphné*, *Pan et Syrinx*, *Vénus et Mercure* ainsi que le *Bain de Diane* ceux de la deuxième<sup>58</sup>. Les représentations de couples mythiques se poursuivaient également sur les dessus-de-porte de la salle d'audience (ill. 31)<sup>59</sup>. Cela peut surprendre, étant données l'importance cérémonielle du lieu et la mainmise de l'Etat sur la décoration de zones aussi stratégiques que les plafonds en termes de propagande – exécutée par Silvestre, la peinture du plafond représentait, aux côtés de l'Hercule Saxon, vainqueur, triomphateur de la calomnie, de la discorde et de la haine, une allégorie du gouvernement éclairé de la maison Wettin<sup>60</sup>. Jusqu'en 1942, il existait *in situ* cinq représentations de couples mythologiques : *Renaud et Armide* au-dessus de la porte donnant sur l'antichambre (ill. 32) d'après le Tasse ; *Vertumne et Pomone* (ill. 33) et *Vénus et Adonis* (ill. 34) au-dessus des portes menant à la chambre du lit ; *Renaud et Armide* (ill. 35) au-dessus de la fausse porte à gauche du baldaquin à nouveau et, à sa droite,

56. Le dessin préparatoire ne permet pas de déceler les traces d'une modification ultérieure par le montage d'éléments supplémentaires ou par le collage.

57. De manière comparable, cela concerne également la représentation de la sérénade d'inauguration pour les Fêtes des planètes au jardin du Palais hollandais, le 10 septembre 1719 : selon la légende, la gravure de Johann August Corvinus à Augsbourg fut réalisée d'après un dessin d'Anna Maria Werner (inv. A 135834) ; le Kupferstich-Kabinett conserve uniquement le dessin préparatoire de Leplat (sans inv. dans le dossier *Festlichkeiten 1719*, dessin n° 4a).

58. Voir Marx, 1975 (note 55), extrait de l'inventaire des peintures de 1722-1728, p. 174-179, ici p. 174, 175, 177 ; Marx, 2000 (note 6), p. 208. Déjà en 1722, les peintures se trouvent dans l'inventaire, et elles ne furent pas rajoutées ultérieurement (à partir de 1723). La numérotation de l'inventaire suggère qu'elles firent partie – avec les deux peintures concernant le Grand Tour du prince et les dessus-de-porte de la salle d'audience – de l'aménagement initial de l'appartement de parade en 1719.

59. Marx, 1975 (note 55), p. 53-54, numéros 6, 7, 8 ; extrait de l'inventaire des peintures de 1722-1728, p. 174-179, ici p. 174.

60. A propos de la peinture du plafond : *ibid.*, p. 34 ; *id.*, 2000 (note 6), p. 195.



32 Louis de Silvestre, *Renaud et Armide*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, numéro de galerie 3941



33 Louis de Silvestre, *Vertumne et Pomone*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, numéro de galerie 3745





34 Louis de Silvestre, *Vénus et Adonis*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, numéro de galerie 3940



35 Antoine Coypel, *Renaud et Armide*, avant 1722, huile sur toile, 123 × 152,5 cm, presque détruite, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Mo 1847



36 Raymond Leplat et Gérard II Scotin, *Remise de l'Ordre de la Toison d'Or à Frédéric-Auguste II de Saxe, le 9 avril 1722 à Dresde*, avant 1728, eau-forte et gravure sur cuivre, 34,3 × 52,1 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinet, inv. A 153210 (Ca 202, feuille 10)

*Léda et le cygne*. A l'exception d'une peinture livrée par Leplat, *Renaud et Armide* d'Antoine Coypel – à l'origine un tableau en hauteur dont le format a été modifié afin de l'employer comme dessus-de-porte –, toutes les compositions étaient de Silvestre<sup>61</sup>.

Les deux sujets identiques d'après le Tasse ne lassent pas de surprendre. Dans son article sur les peintures de la salle d'audience, Harald Marx se pose la question tout à fait justifiée de savoir s'il s'agissait ici d'une solution de recours, qui s'expliquerait par le fait que Silvestre aurait oublié la fausse porte, ou si ce dernier avait l'intention d'entrer en concurrence avec Coypel<sup>62</sup>.

61. Louis de Silvestre, *Renaud et Armide*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3941; Louis de Silvestre, *Vertumne et Pomone*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3745; Louis de Silvestre, *Vénus et Adonis*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3940; Antoine Coypel, *Renaud et Armide*, huile sur toile, 123 × 152,5 cm (presque détruite, initialement en format en hauteur), SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Mo 1847. La *Léda et le cygne* fut perdue au moment de la guerre.

62. Marx, 2000 (note 6), p. 201-205.



Marx a exprimé son étonnement à l'encontre de la gravure de la salle d'audience qui procure une idée très précise de la décoration intérieure et de la peinture du plafond – mais pas des dessus-de-porte –, bien que la représentation soit exécutée d'après le dessin préparatoire de Leplat impliqué comme aucun autre aux côtés de Silvestre dans la décoration de la salle<sup>63</sup>. L'on voit également un autre dessus-de-porte sur la gravure de la remise de l'Ordre de la Toison d'Or par Auguste à son fils en 1722, dans laquelle Leplat représente la salle d'audience en se positionnant face à la rangée de fenêtres (ill. 36).

Un dessin préparatoire récemment découvert justifie en grande partie la confiance que Marx place en Leplat, bien qu'il procure des informations un peu différentes de celles que l'on pouvait escompter. Contrairement à la gravure qui esquisse les couples mythologiques en quelques traits, Leplat propose un rendu très détaillé des dessus-de-porte, mais les répartit d'une façon différente de celle qui nous a été transmise (ill. 37, 38) : la peinture représentant *Vénus et Adonis* était disposée au-dessus de la porte conduisant à l'antichambre. Riches en détails, les évocations des peintures disposées au-dessus des portes menant à la chambre du lit figurent sans ambiguïté Renaud dormant ou se reposant sur les genoux d'Armide, à gauche dans la version de Coypel, à droite dans celle de Silvestre. Sur la fausse porte à gauche du baldaquin était insérée la composition représentant Vertumne déguisé en femme, un masque à la main, et Pomone finalement séduite par lui. Non reproduite, la peinture de *Léda et le cygne* se trouvait de fait au même endroit qu'en 1942, au-dessus de la porte qui donnait sur le cabinet des peintures.

Cette situation des dessus-de-porte tenait partiellement compte de la logique de destination : la présence des deux peintures de Coypel et Silvestre représentant Renaud et Armide sur le mur donnant sur la chambre du lit invitait à comparer les deux versions, écartant ainsi d'emblée l'étonnement possible quant à la réapparition du même motif, qu'il est toujours possible d'attribuer à un éventuel manque de temps.

En outre, Marx part de l'hypothèse qu'Auguste le Fort, en tant que commanditaire, avait volontairement soutenu l'écart iconographique entre l'allégorie politique du plafond et les thèmes poétiques tirés d'Ovide et du Tasse figurant sur les dessus des portes. A Versailles, modèle incontesté de tout appartement de parade, cela aurait été impossible dans une pièce ayant la même fonction politique<sup>64</sup>. Si, entre 1688 et 1714, Louis XIV avait commandé des peintures semblables pour son Trianon de marbre, il ne les avait pas destinées aux pièces de parade les plus importantes du château

63. *Ibid.*, p. 205.

64. *Ibid.*, p. 208.



37 Dessus-de-porte dans la salle d'audience, détails de Raymond Leplat, *Salle d'audience au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, dossier festivités 1719, dessin n° 7

de Versailles<sup>65</sup>. Par conséquent, Marx estime que les peintures de la salle d'audience dépassent de loin le modèle forgé par Louis XIV et ses artistes, développant au contraire, sur le fondement du style Régence, un nouvel idéal<sup>66</sup>. Du point de vue de sa décoration picturale, la salle d'audience d'Auguste s'inscrirait donc dans une transition :

« Stimulé par l'exemple de Paris, on était peut-être allé encore plus loin que ce qu'on croyait alors possible en France. Dans la salle d'audience d'Auguste le Fort, les amours des dieux trouvèrent leur place directement à côté du trône. Ainsi le pathos dispensé par l'image de l'Etat au plafond fut adouci, les faiblesses, errances et erreurs humaines (voire divines) furent exposées de manière décorative – et par conséquent absoutes. Au-delà de son devoir en tant que dirigeant de l'Etat, le roi lui aussi pouvait bien revendiquer sa liberté personnelle, puisque même les dieux et déesses de l'Antiquité avaient su trouver la leur<sup>67</sup>. »

Est-ce ici, au beau milieu d'une démonstration de puissance du roi électeur, que l'on tentait « d'excuser » les nombreuses maîtresses d'Auguste ?

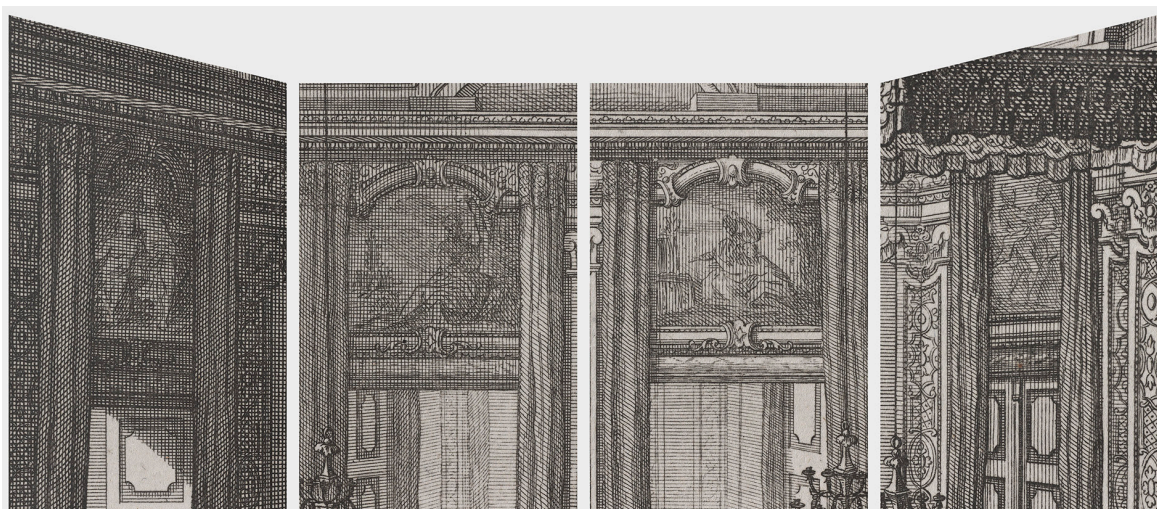
Nous voudrions pourtant proposer une interprétation qui s'accorderait davantage avec le cérémonial. Nous l'avons dit : l'appartement fut aménagé à l'occasion du mariage du prince héritier avec la fille de l'empereur, dans le but de recevoir cette dernière. En outre, on avait envisagé au tout

65. *Ibid.*, p. 210.

66. *Ibid.*, p. 208-210.

67. *Ibid.*, p. 210.





38 Dessus-de-porte dans la salle d'audience, détails de Gérard II Scotin (?) d'après Raymond Leplat, *Salle d'audience au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719, avant 1728*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. A 153222 (Ca 202, feuille 66 (2))

début la présence de l'impératrice lors des festivités ainsi qu'une éventuelle visite de la princesse avant même le mariage, laquelle aurait rendu nécessaire l'aménagement d'appartements spécifiques dans le château. Dans cette optique, le fait d'avoir décoré l'appartement de parade prévu à cet effet avec les amours des dieux paraît tout à fait cohérent. Un autre indice est la présentation ostentatoire des coffres de mariage de Marie-Josèphe dans la chambre du lit<sup>68</sup>. Dans leur programme iconographique, les lieux correspondaient ainsi aux usages d'ordinaire pratiqués dans les appartements des dames. Bien que les alliances princières ne fussent généralement pas des mariages d'amour, l'idée d'un lien étroit entre mariage et sentiment, que soutenaient les emblèmes inspirés des amours ovidiens, procédait du modèle appliqué aux mariages princiers, que reflétait la décoration de certaines pièces<sup>69</sup>. C'est avant tout à la jeune mariée que l'on attribuait la responsabilité de l'amour (physique aussi) et la réussite du couple<sup>70</sup>. Les allusions faites à l'amour et à la sexualité dans les antichambres et notamment dans la salle d'audience ne visaient certainement pas le comportement d'Auguste, mais au contraire celui de la mariée. En effet, la réalité confirma l'idéal préfiguré dans ces représentations. Contrairement à l'épouse d'Auguste, Christine-Eberhardine, Marie-Josèphe allait connaître une vie de couple harmonieuse avec de nombreux enfants.

68. Aujourd'hui, les coffres sont conservés au Kunstgewerbemuseum, SKD, inv. 37607 et 37608.

69. Cordula Bischoff, «...so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum». Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700», dans *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, éd. par Heide Wunder, actes, Kassel, 1997 (*Zeitschrift für Historische Forschung*, 28), p. 161-179, ici p. 176.

70. *Ibid.*

L'atténuation de l'aspect érotique des dessus-de-porte dans les gravures de la salle d'audience est certainement due au fait que, là aussi, on était bien conscient du «souvenir ineffaçable» laissé à la postérité. L'ironie de l'histoire est d'autant plus fine que c'est justement cet aspect-là du règne d'Auguste le Fort qui devait rester ineffaçable dans le souvenir des générations futures.

#### 4. Annexe I

Dresde, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 OHMA B 20a, fol. 206a-209b, pour le plan fol. 210a

##### *Zum Schema derer ParadeZim[m]er.*

In denen Königl. Parade Zim[m]ern ist der Hof am Tage des Einzuges folgender gestalt nach bey gehenden Schema rangiret gewesen, als:

lit: a. Auf der sogenannten Englischen Treppe ist die Schweizer Trabanten Garde zu Fuß bis an die äuserste Thüre des Riesen Saals gestanden.

lit: b. In dem Riesen Saal No: 1. die Chevalier Garde mit denen Partisanen,

lit: c. In dem Propositions Saal No: 2. die Frembden von Condition, ingleichen die Frembden Ministri so zwar accrediret aber keinen Character hatten, wie auch die Pohnnischen Edel-Leuthe, ohne Chargen.

In dem Zimmer oder Bufet No: 3. ist Niemanden zu stehen permittiret gewesen.

Im Zimmer No: 4. hat rechter Hand lit: d. die Noblesse der alten Erblande, und lit: e. die Laußnizer Noblesse gestanden.

In dem Zimmer No: 5. als im Königl. Speise Saal, wurden diejenigen so in der HofOrdnung nach denen Cammerherren folgen, als die CammerJunckers und andere lit: f. und diesen gegen über die Obristen und übrigen Officiers in unterschiedenen Reihen lit: g. rangiret.

In das Zimmer No: 6. als ersten Anti Chambre haben lit: h. die Geheimen Rätthe und Generals, an denen Fenstern aber, lit: i. die Tit: Geheimen Rätthe, OberChargen, Präsidenten und Cammerherren nach ihrer Ordnung gestanden.

In dem Zimmer No: 7 als andern Anti Chambre seind lit k. am Camin kommen,

der Päbstl. Nuntius so den ersten locum eingenommen,

die anwesenden Prinzen, und haben sich an diese angeschloßen die Pohnnischen Cron Chargen,

der H. Graf von Sachsen,

die Sächß. Ministri und

die Pohnnischen Hof Chargen. und

An die Fenster lit: l.

Die Pohnnischen Bischöffe und Woywoden.

In das Zimmer No: 8. oder Audienz Gemach, haben sich an der Seite von denen Fenstern herauf bis an die Mauer lit: m.

Ihro Durchl. die Prinzeßin von Weißenfelß,

Ihro Durchl. die Prinzeßin von Culmbach,

Frau Feldherrn Gräfin Pocregn

Frau Woywodin Gräfin Oginska,

Frau Cron Marschallin Gräfin Minszeck,

Frau Cron Schaz Meisterin Gräfin Prebendau,

Frau Gräfin von Sachßen,

Frau Oberhof Marschallin Baronne von Loewendal

Frau Oberhof Marschallin Gräfin von Pflügen,

Frau Geh: Cabinets Ministern Gräfin von Werthern,

Frau Geh: Cabinets Ministern Gräfin von Wazdorff,

Frau Geh: Ministern Gräfin von Mannteuffeln,

Frau Geh: Cabinets Ministern Gräfin Vizthumb von Eckstädt,

und die übrigen Sächß. Dames in ihrer Ordnung gefolget, wobey sich die Fräuleins nach ihrer Eltern Rang angeschloßen.

Auf der andern Seite wo der Camin haben sich gestellet lit: n.

Frau Oberhof Meisterin von Ihro Mayt. der Königin Baronne von Stein,

Frau Oberhof Meisterin von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin Gräfin Fuggern,  
 Fräul. Cammerfräul. Gräfin Königl. von Ihro K.H. der Prinzeßin  
 Fräul. Cammerfräul. Gräfin von Scharffenberg von Ihro K.H. der Prinzeßin  
 Fräul. von Creilsheim von Ihro Mayt. der Königin  
 Fräul. von Erdmannsdorff von Ihro Mayt. der Königin  
 Fräul. von Friesen von Ihro Mayt. der Königin  
 Fräul. von Seckendorff von Ihro Mayt. der Königin  
 Fräul. von Kyau von Ihro Mayt. der Königin  
 Fräul. von Knochen von Ihro Mayt. der Königin  
 Fräul. Godering von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin  
 Fräul. de Nehm von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin  
 Fräul. Gräfin Oginska von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin  
 Fräul. Gräfin Oginska von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin  
 lit: o. aber

Ihro Durchl. der Herzog von Sachßen Weißenfelß,

H. Geh: Cabinets Ministre Graf Vizthumb von Eckstädt,

H. Trabantenhauptmann Baron von Seyfertiz,

H. Oberhof Meister Graf von Dietrichstein,

H. Oberhof Meister Baron von Stein

In das Zimmer No: 9. oder Schlaf Gemach, begaben sich ganz alleine

No 1. Ihro Königl. Mayt. und saßen dieselbe auf einer Fauteille

No: 2. Ihro Königl. Mayt. die Königin p saßen ebenfalls auf einer Fauteille

No: 3. Ihro Königl. Hoheit der Prinz p auf einer Chaise à bras und

No: 4. Ihro Königl. Hoheit die Prinzeßin gleichfalls auf einer Chaise à bras.

## 5. Annexe 2

Dresde, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 OHMA B 20c, fol. 648a-652b, ici fol. 648a-649b  
 [extrait des sujets des dessins prévus]

### *Die Zeichnungen Von denen Königl. Prinzl. Beylager Festivitäten Ao 1719*

was gezeichnet werden sollen.

I. Zur Entrée und was bey der Einholung und Empfängnüß der Königl: Prinzeßin zu Dreßden vorgangen.

[...]

7. Der Grund=Riß vom Königl: Schloße,

8. Der Aufßzug des Schloßhofes, wie darinnen die Cadets rangiret, und die Königl. Prinzeßin zu Wagen durch passiret,

9. Die große Treppe mit den Trabanten, wie dabey die Prinzeßin empfangen worden und selbige hinauff passiret,

10. Der Riesen Saal mit den rangirten Chevalier Gardes und der Prinzeßin durch passirung.

11. der Proportions Saal, darinne sich die von der Noblesse ohne Caractere befunden.

12. das Buffet

13. Der steinerne Saal mit den Landständen.

14. Der Eck Saal, in welchen Ihro Königl: Majt. Majt. der König und die Königin Ihro Königl. Hoheit die Prinzeßin angenommen.

15. Die erste Antechambre mit denen H[erren] geheimen und Titular Räthen Präsidenten und Cammerherren.

16. Die andere Antechambre darinnen sich der Päbstl. Nuntius, die Prinzen Bischöffe, Senatores und Cabinets Ministri befunden,

17. Das Audienz Gemach mit der Prinzeßin von Weißenfelß in gleichen denen Dames derer H[erren] Senateurs und Ministres.

18. das SchlafZimmer worinnen Ihro Ihro Majt. Majt. der König und die Königin ingl. Ihro Ihro Hoheiten Hoheiten der Königl. Prinz und Prinzeßin gesessen.

II. Von denen Festivitäten nach der Entrée

[...]

21. Der Eck Saal, wie darinne Ihro Ihro Majt. Majt. der König und die Königin auff Ihro Ihro Hoheiten Hoheiten der Königl. Prinz und Prinzeßin gespeiset.

[...]

26. Der Aufßzug von Riesen Saal, wie der große Ball gewesen.

[...]