

1 Andreas Rudolph, *Vue en perspective du second étage du château de Friedenstein à Gotha, 1667*

## L'appartement de parade dans les châteaux des princes protestants du Saint-Empire romain germanique

Martin Pozsgai

Dans les principautés allemandes du Saint-Empire romain germanique, une résidence princière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avait pour centre de gravité les appartements du prince et ceux de son épouse. Ils se composaient de la salle des Chevaliers ou salle des Banquets, de l'antichambre donnant sur la salle des audiences, auxquelles succédaient les pièces d'habitation avec la retirade<sup>1</sup> et la chambre à coucher. Les premières pièces servaient aux manifestations publiques, et le cérémonial diplomatique leur conférait effectivement une importance de droit. Le lieu auquel la remise et la réception des lettres de créance attribuaient une fonction centrale était la salle des audiences. Les pièces privées, par contre, n'avaient aucun caractère public et n'étaient accessibles qu'à certains visiteurs. La séparation de ces fonctions se reflétait dans le décor de chacune de ces pièces. La disposition et l'aménagement des appartements princiers dans les châteaux de Friedenstein à Gotha, de Wolfenbüttel et de Ludwigsbourg seront étudiés ici. Leur structure révèle une progressive différenciation des appartements, tandis que l'aménagement des différentes pièces illustre l'évolution de systèmes décoratifs au cours de la période allant de 1650 à 1750.

Les résidences des ducs de Saxe-Gotha-Altenbourg, de Brunswick-Wolfenbüttel et du Wurtemberg ont été choisies parce que l'on dispose d'une solide documentation sur leurs appartements. Inventaires et éléments de décor ont été conservés, bien que le mobilier n'ait pas toujours pu être identifié. Ces châteaux tous construits par des princes protestants, ont été aussi choisis parce qu'ils ont fait l'objet de nombreuses études, ce qui offre la possibilité d'affiner notre analyse. La présente contribution exploite toutefois certaines recherches inédites en archives

---

1. La « retirade » est une spécificité du Saint-Empire; c'est un salon à caractère semi-public dans lequel le souverain se retire pour traiter des affaires politiques en toute discrétion.

effectuées par l'auteur, que l'on confronte à l'état des questions que renseigne la récente monographie consacrée au château de Wolfenbüttel<sup>2</sup>.

## Le château de Friedenstein à Gotha

Lorsqu'en 1656 la reconstruction du château de Friedenstein fut achevée, les appartements du duc Ernest I<sup>er</sup> de Saxe-Gotha et de son épouse se trouvaient à l'extrémité est du second étage de l'aile nord (ill. 1). Là, les époux disposaient chacun d'une salle d'audience, d'une chambre à coucher et d'un cabinet<sup>3</sup>. Ces pièces étaient précédées d'une antichambre commune, que l'on pouvait atteindre directement de l'escalier. A l'extrémité ouest de l'étage, les pièces disposées symétriquement, comme des reflets spéculaires – la grande salle au milieu – avaient été aménagées pour le prince héritier et son épouse; elles existèrent jusqu'en 1686. Bien que l'héritier ait déjà accédé au pouvoir dès 1675, il y resta avec son épouse. La situation changea lorsque la duchesse, veuve du duc, qui vivait toujours dans ses appartements, décéda en 1680. Dans les années qui suivirent, Frédéric I<sup>er</sup> fit remplacer les anciens appartements du duc par une nouvelle construction, pour lui et sa seconde femme, qu'il épousa en 1681<sup>4</sup>. Les appartements devaient offrir plus d'espace, si bien que la salle des fêtes disposée au milieu de l'aile fut réduite à six fenêtres (ill. 1 et 2) et fut également modifiée.

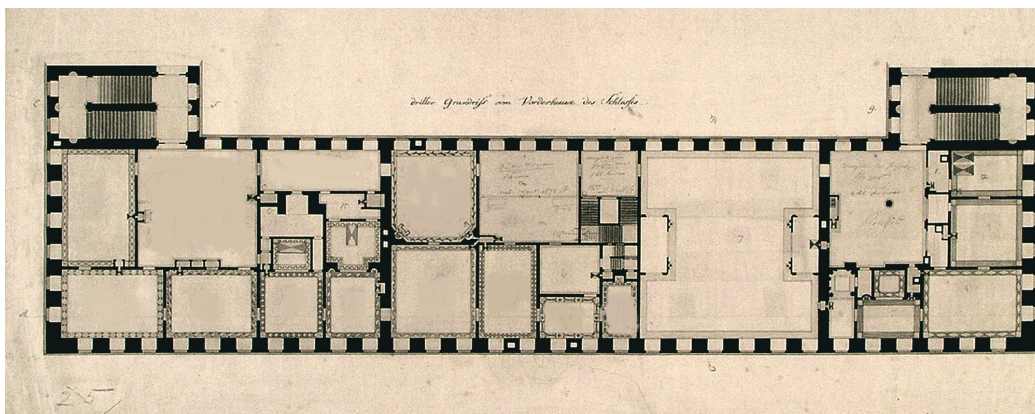
Lorsque les appartements furent achevés en 1686, le duc Frédéric I<sup>er</sup> disposa d'un appartement composé d'une première antichambre<sup>5</sup>, d'une (seconde) antichambre intérieure, d'une salle d'audiences, d'une retirade, d'un cabinet (avec un laboratoire selon le vœu du prince) et d'une chambre à coucher (ill. 2, n° 1-6). Sa seconde épouse, la duchesse Christine de la maison de Bade-Durlach, veuve du margrave de Brandebourg-Ansbach, s'installa dans une suite de salles identiques : une première antichambre (appelée aujourd'hui la Galerie Brune), une seconde antichambre, une salle d'audience, une retirade, une chambre

2. Outre l'ouvrage intitulé *Schloss Wolfenbüttel. Residenz der Herzöge zu Braunschweig und Lüneburg*, éd. par Hans-Henning Grote, Brunswick, 2005, nous renvoyons à l'anthologie consacrée à la résidence de Ludwigsbourg : *Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz*, éd. par Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Tübingen, 2004.

3. Cette information est tirée des travaux de Marc Rohrmüller, « Schloss Friedenstein. Baumaßnahmen unter Herzog Friedrich I. in den Jahren 1675 bis 1691 », dans *Gothaisches Museums-Jahrbuch* 10, 2007, p. 41-60, ici p. 43, qui a réalisé d'importantes recherches d'archives. La légende du dessin, exécuté très vraisemblablement par Andreas Rudolph en vue d'être gravé, mentionne cependant le fait que la chambre du duc est plus grande que celle de la duchesse.

4. Voir également Rohrmüller, 2007 (note 3), p. 48-52.

5. On accède à la première antichambre par l'escalier orienté à l'est. Elle servait peut-être de salle du Conseil comme cela fut aussi le cas à Wolfenbüttel (cf. infra).



2 Gotha, château de Friedenstein, Plan de l'aile nord, deuxième étage, 1818

à coucher et également un cabinet (ill. 2, n° I-VI)<sup>6</sup>. L'orientation des deux appartements est remarquable. Ils longent dans la même direction le côté nord du corps de logis, les pièces de la duchesse aboutissant dans son cabinet et celles du duc dans sa chambre à coucher, sans doute pour permettre à la duchesse d'accéder directement de nuit à cette pièce.

L'importante reprise des pièces qui s'effectue à partir de 1681 surprend, en regard des anciens appartements princiers. Le duc Frédéric I<sup>er</sup> s'est certainement inspiré de la Hofburg (le palais impérial) de Vienne car ce qu'il a conçu et qu'on peut lui attribuer à coup sûr<sup>7</sup>, correspond pour l'essentiel aux appartements impériaux achevés en 1667 dans l'aile Léopold. Là aussi, la partie masculine comptait six pièces et se terminait par la retirade, le cabinet, la chambre à coucher. Il faut néanmoins noter deux différences. D'une part, la duchesse de Saxe-Gotha-Altenbourg disposait d'une chambre à coucher personnelle<sup>8</sup>, alors qu'à Vienne le couple impérial n'utilisait qu'une chambre en commun. Et d'autre part, les appartements de l'empereur et de l'impératrice, contrairement à Gotha, se rejoignaient pour aboutir dans la même chambre à coucher<sup>9</sup>. Le 13 juin 1676, Frédéric I<sup>er</sup> avait été reçu dans la retirade de la Hofburg, à une audience que lui

6. *Schloss Friedenstein in Gotha mit Park. Amtlicher Führer*, éd. par Heiko Laß *et al.*, Munich, Berlin, 2006, p. 43-50.

7. A plusieurs reprises, le maître d'ouvrage mentionne dans son journal qu'il est occupé à son « chantier de construction », notamment le 25 octobre 1682. Il cite également, parmi les invités, son beau-frère, le Margrave de Bade-Durlach dont l'appartement est situé près de ceux en construction (1<sup>er</sup> novembre 1682). Voir *Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg. Die Tagebücher 1667-1686*, éd. par Roswitha Jacobsen, Juliane Brandsch, 3 vol., Weimar, 1998-2002, t. II, p. 18.

8. Dans son journal, le duc mentionne régulièrement les nuits passées seul dans son alcôve, voir Jacobsen, Brandsch, 1998-2002 (note 7), t. II, entre autres p. 418 (6 janvier 1686 : « Ce soir seul », « Des Nachts alleine Geblieden »), p. 467 (29 septembre 1686 : « Ce soir, seul pour dormir dans mon alcôve », « Diesen abend alleine Geschlaffen In mein Alcoven »).

9. Voir l'article de Rainer Valenta dans ce volume. Je remercie Rainer Valenta (Membre de l'académie autrichienne des sciences à Vienne) de la discussion qui s'est tenue à la Hofburg de Vienne au sujet de la chambre à coucher impériale.



3 Gotha, château de Friedenstein, Salle d'audience du duc, stucs de Giovanni Carove, 1683-84

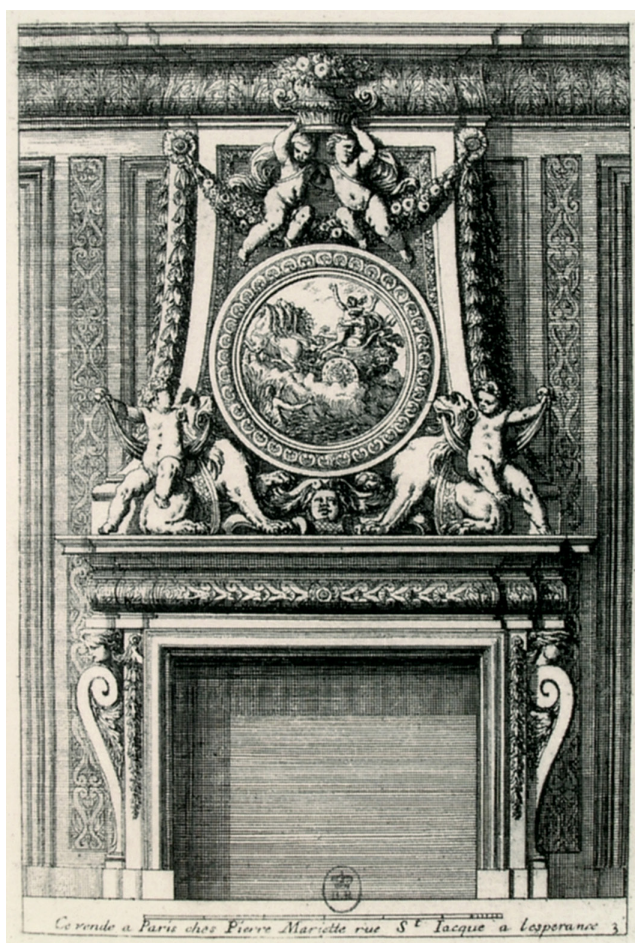
accorda l'empereur Léopold, durant laquelle « Sa Maj. L'Empereur se tint debout près d'une table, portant un chapeau. » Le prince, « que l'empereur traita si bien », observa avec beaucoup d'attention la galerie et le cabinet d'objets d'art (« Gallerie und Kunstcammer »), la bibliothèque et le trésor, ainsi que la résidence d'été de l'empereur, la Favorita<sup>10</sup>.

La riche décoration de stucs et de tapisseries de Friedenstein ne peut être reconstituée que pour l'appartement du duc. Il ne reste presque rien du mobilier ainsi que des peintures qui devaient s'y trouver, les sols ont été rénovés à une époque plus tardive. Les décorations en stuc encore conservées aujourd'hui à l'intérieur de l'antichambre, dans la salle d'audience (ill. 3), la retirade, le cabinet et la chambre à

Voir également Christian Benedik, « Die herrschaftlichen Apartments. Funktion und Lage während der Regierungen von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I. », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (Themenschwerpunkt : Wiener Hofburg) 51, 1997, p. 552-570.

10. Jacobsen, Brandsch, 1998-2002 (note 7), t. 1, p. 402 et suivante. Le 17 juin 1676, l'empereur accorda à Friedrich une autre « audience privée » dans la Retirade.

coucher (ill. 4), ont été réalisées pour l'essentiel en 1683 et 1684 par Giovanni Carove<sup>11</sup>. Toutes les pièces étaient formellement reliées par la solide acanthe, les guirlandes de fruits et les monumentales couronnes de laurier réalisées en stuc. Le stucateur était originaire d'une famille d'artistes de la région des lacs de Côme et de Lugano. De nombreux artistes itinérants venaient d'Italie du nord et allaient aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles de chantier en chantier au nord des Alpes pour y proposer leurs services. Ils étaient extraordinairement efficaces et conféraient en particulier au travail du stuc une forte plasticité. L'origine italienne, particulièrement appréciée dans les pays germanophones depuis la Renaissance, s'associait dans les travaux de Carove à la modernité des gravures sur cuivre de Jean Lepautre, rapportées de France, qu'on lui



4 Jean Lepautre, gravure de la série *Cheminées à l'Italienne*, Paris, Bibliothèque nationale de France

11. Rohrmüller, 2007 (note 3), p. 51-54. Au sujet des travaux exécutés par l'artiste dans les duchés saxons, voir les travaux fondamentaux d'Helga Baier-Schröcke, *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, 1968 (Schriften zur Kunstgeschichte, X), à propos de Frieenstein, voir notamment p. 23 et suivantes.



5 Gotha, château de Friedenstein, Cheminée de la chambre du duc, stucs de Giovanni Carove, 1683–84

avait présentées comme base de ses travaux. C'est ainsi qu'on peut sentir, dans la chambre à coucher (ill. 4 et 5)<sup>12</sup> comme dans la salle d'audience<sup>13</sup>, l'inspiration des planches de Lepautre qu'il a adaptées pour Friedenstein.

Carove ne fut sûrement pas choisi pour son seul savoir-faire et son talent. Il était réputé pour avoir travaillé auparavant à la cour du roi de Suède et de la reine veuve Edwige-Eléonore à Drottningholm. Alors que son frère Carlo Carove s'installait à Stockholm, Giovanni quitta

12. On peut rapprocher le dessin de la cheminée située dans la chambre de celle figurée sur la planche 5, intitulée « Cheminée à l'italienne ». Un autre modèle tiré de la série dite des « Grandes cheminées » est repris pour la partie supérieure du manteau. Voir *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Maxime Préaud, 17 vol., t. XII, Jean Lepautre, Paris, 1999, n° 1442 et 1478.

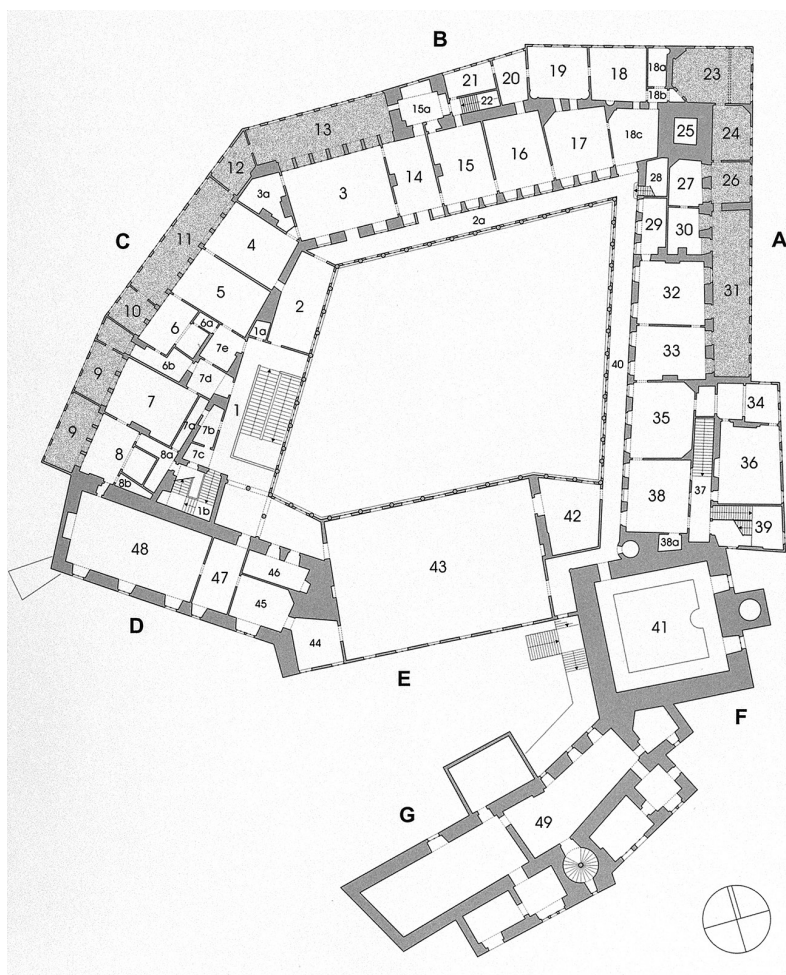
13. Une feuille reprend pour chaque motif le dessin de l'élévation du mur, du plafond et de la cheminée de la salle d'audience. Voir Martin Pozsgai, « Das Audienz Zimmer im Residenzschloss. Ausstattung und Funktion im Wandel », dans *Hof und Medien im Spannungsfeld von dynastischer Tradition und politischer Innovation zwischen 1648 und 1714. Celle und die Residenzen im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation*, éd. par Heiko Laß, actes, Celle, Residenzschloss, 2006, Munich, 2008 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, IV), p. 151-162.

cette grande puissance européenne et, sans doute grâce à la recommandation d'Edwige-Eléonore, alla travailler d'abord pour le beau-père de Frédéric I<sup>er</sup>, le duc de Saxe-Weissenfels. Ce changement de lieu éclaire de façon significative les relations politiques et culturelles qu'entretenaient justement les princes protestants avec la cour royale du nord<sup>14</sup>.

Les appartements princiers étaient ornés de grandes tapisseries tissées à la main. Certaines d'entre elles sont conservées. Il s'agit d'une série de tapisseries représentant principalement les armoiries du duc de Saxe ; elles ont été commandées par Frédéric I<sup>er</sup> dans une manufacture de Bruxelles<sup>15</sup>. Leur présence prend un sens particulier lorsqu'on considère que le frère de Frédéric, le duc Bernard I<sup>er</sup> de Saxe-Meiningen, avait aussi commandé à Bruxelles des tapisseries pour son château, parmi lesquelles certaines représentant les hauts faits d'Alexandre le Grand, de la manufacture de Marcus de Vos<sup>16</sup>. Avec ces achats, les deux princes se rangeaient parmi les autres princes du Saint-Empire romain germanique qui achetaient le plus souvent aux Pays-Bas et plus rarement à Paris des tapisseries pour décorer leurs résidences. Certains fondèrent même leur propre manufacture. C'est dans la production d'un tel atelier, la manufacture de Schwabach appartenant au margrave de Brandebourg-Ansbach<sup>17</sup>, que le fils de Frédéric I<sup>er</sup> – comme en témoignent des factures datant de 1731 – avait finalement acheté des tapisseries pour Gotha, réalisées sur les modèles de grotesques de gravures de Jean I Berain<sup>18</sup>. Après son accession au pouvoir, le petit-fils Frédéric III de Saxe-Gotha-Altenbourg fit d'ailleurs adapter les pièces de ses prédécesseurs plus ou moins soigneusement au goût de l'époque. Des parquets de marqueterie furent posés, des lambris et des embrasures ornés de peintures de grotesques – et pour l'ensemble on adopta le motif ornemental dominant, l'arabesque, que, dans les pays germaniques, on empruntait à Berain<sup>19</sup>. Nous y reviendrons plus loin.

- 
14. Les relations et les liens de protection entre les souverains protestants et la Suède ont été très peu étudiés. Pour y contribuer, l'auteur prépare actuellement une étude sur la vie et l'œuvre de Giovanni Carove.
  15. Bernd Schäfer, «Historische Räume. Von der Kunstkammer zum Schloßmuseum. 325 Jahre Sammlungen für Kunst und Wissenschaft auf Schloß Friedenstein», dans *Gotha*, 1985, p. 17 et 19.
  16. Seules certaines pièces sont conservées. Voir *Die Brüsseler Tapissereien des Herzogs Bernhard I. von Sachsen-Meiningen*, éd. par Alexander Demandt, Andrea Jakob, Meiningen, 1997. La présentation des différents épisodes reprend le système de représentation conçu par Charles Le Brun pour l'histoire d'Alexandre en l'honneur de Louis XIV.
  17. Le duc Frédéric avait même visité les manufactures du Margrave d'Ansbach le 27 février 1686. Voir Jacobsen, Brandsch, 1998-2002 (note 7), t. II, p. 428.
  18. Clementine Schack von Wittenau, «Diana-Teppich von Jean Peux», dans *Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die Schausammlungen*, éd. par Klaus Weschenfelder, Munich, Berlin, 2004, p. 90 et suivante ; voir également Ludwig Baron Döry, «Schwabacher und Berliner Grotteskentepiche», dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 11, 1957, p. 91-108.
  19. Voir Günter Irscher, «Das Laub- und Bandlwerk. Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments», dans *Salzburger Barockberichte* 3, 1991, p. 73-116.





6 Wolfenbüttel, château, Plan du premier étage, reconstitution dans l'état de 1700 environ, par Hans-Henning Grote

## Le château de Wolfenbüttel

Le 5 mai 1684, le duc Frédéric I<sup>er</sup> de Saxe-Gotha-Altenbourg avait montré ses « tapisseries et peintures » à sa belle-sœur, la duchesse Marie-Elisabeth de Brunswick-Wolfenbüttel<sup>20</sup>. Marie-Elisabeth était l'épouse de son frère, Albert de Saxe-Coburg, et la sœur des ducs de Brunswick-Wolfenbüttel, Rodolphe-Auguste et Antoine-Ulric, qui régnaient ensemble depuis 1685. Telle est peut-être la raison pour laquelle l'évolution de la résidence de Wolfenbüttel n'est pas analogue avec celle de la résidence de Friedenstein. C'est au château de Heinrichsburg à Wolfenbüttel que

20. Jacobsen, Brandsch, 1998–2002 (note 7), t. II, p. 318.

Rodolphe-Auguste et sa seconde femme, Rosina-Elisabeth Mente, d'origine bourgeoise, habitèrent d'abord ; ce bâtiment n'existe plus aujourd'hui (ill. 6, G). L'année même où son frère cadet Antoine-Ulric fut nommé corégent, celui-ci s'y installa également avec son épouse. Étant donnée l'étroitesse des lieux, on construisit quelques années plus tard des appartements pour les deux couples dans d'autres ailes du château. À partir de 1690 furent construits, au premier étage de l'aile nord (ill. 6, B) et l'aile nord-ouest (ill. 6, C), deux appartements autour d'une salle centrale<sup>21</sup>. Le duc Rodolphe-Auguste se vit attribuer un appartement comprenant une antichambre, une salle d'audience, une chambre à coucher, une retirade et une garde-robe (ill. 6, n° 4 à 6b), son épouse Rosina-Elisabeth un appartement avec une antichambre, une chambre à coucher, une retirade et une garde-robe (ill. 6, n° 7 à 8b). L'accès cérémoniel aux appartements princiers passait par le nouvel escalier principal, la salle des Gardes et la salle de Banquets (ill. 6, n° 1 à 3). De la salle de Banquets, on avait également accès à l'appartement du duc Antoine-Ulric, pour lequel on avait prévu une antichambre, une salle d'audience, une chambre à coucher et un cabinet (ill. 6, n° 14 à 16 et 15a). Son épouse, la duchesse Elisabeth-Juliane, s'installa dans l'appartement voisin, composé aussi d'une antichambre, d'une salle d'audience, d'une chambre à coucher et d'un cabinet (ill. 6, n° 17, 19, 18 et 18a). L'origine roturière de l'épouse de Rodolphe-Auguste explique qu'on n'ait pas prévu de salle d'audience pour elle.

Ce qui frappe dans la disposition des pièces, c'est la salle de Banquets, qui constituait le centre géométrique des appartements princiers. Elle servait en quelque sorte de première antichambre. Jusqu'en 1704, les appartements des ducs n'étaient accessibles que par celle-ci. L'alignement des pièces des épouses partait également de la salle centrale, suivait l'antichambre, la salle d'audience et la chambre à coucher, orientées comme les appartements des ducs. Les chambres des dames donnaient sur les galeries côté cour. On a déjà pu observer à Gotha la même orientation, un alignement parallèle. On peut constater en outre que le nombre de pièces succédant aux chambres à coucher était variable, du fait de l'espace restreint disponible. Il est en tout cas impossible de reconstituer ce qu'auraient pu être des cabinets dans les appartements de Rodolphe-Auguste et de Rosina-Elisabeth.

Pour l'essentiel, la décoration murale de l'appartement du duc Rodolphe-Auguste a été conservée jusqu'à nos jours. Remontent à l'époque de la construction de l'antichambre, de la salle d'audience (ill. 7) et de la chambre à coucher (1691-1692) les panneaux du socle, les embrasures et les chambranles des portes et les planchers à cassettes ainsi

21. Les informations concernant la distribution sont tirées essentiellement des travaux de Grote, 2005 (note 2), p. 65-68 et p. 95-109, dont les descriptions ne renvoient qu'à de rares occasions à des sources directes.



7 Wolfenbüttel, château,  
Salle d'audience du duc



8 Wolfenbüttel, château,  
Chambre du duc

que, dans les deux premières pièces, les plafonds en stuc de Giacomo Perinetti. Leur solide décor de feuillage révèle, en particulier dans la salle d'audience, des motifs empruntés à des estampes de Jean Lepautre, dont on appréciait déjà à Friedenstein l'inventivité et la modernité propres à enrichir l'œuvre d'un artiste du nord de l'Italie. Le plafond de la salle d'audience est également décoré d'une fresque de Tobias Querfurt, représentant le *Triomphe de la maison des Guelfes sur la ville de Brunswick*. Les murs de l'appartement étaient recouverts de tapisseries. Lorsqu'en 1704, à la mort de son frère aîné, Antoine-Ulric devint l'unique prince régnant, les pièces furent modifiées, de façon plus ou moins importante jusqu'en 1710. La décision la plus conséquente consista à tendre les murs de damas de couleur, vert dans l'antichambre, rouge dans la salle d'audience et jaune dans la chambre à coucher, et à fixer des tapisseries par-dessus. Parmi les sujets de ces tapisseries tissées, on peut mentionner des scènes des Actes des apôtres ainsi que des trophées d'armes<sup>22</sup>. On assortit à la nouvelle couleur des murs les rideaux des fenêtres et les portières ainsi que les capitons des nouveaux sièges, ce qui accrut nettement la dépense. Dans l'antichambre, le damas avait été tendu sans broderie d'application ; dans la salle d'audience et la chambre à coucher en revanche, il avait été brodé de galons d'argent.

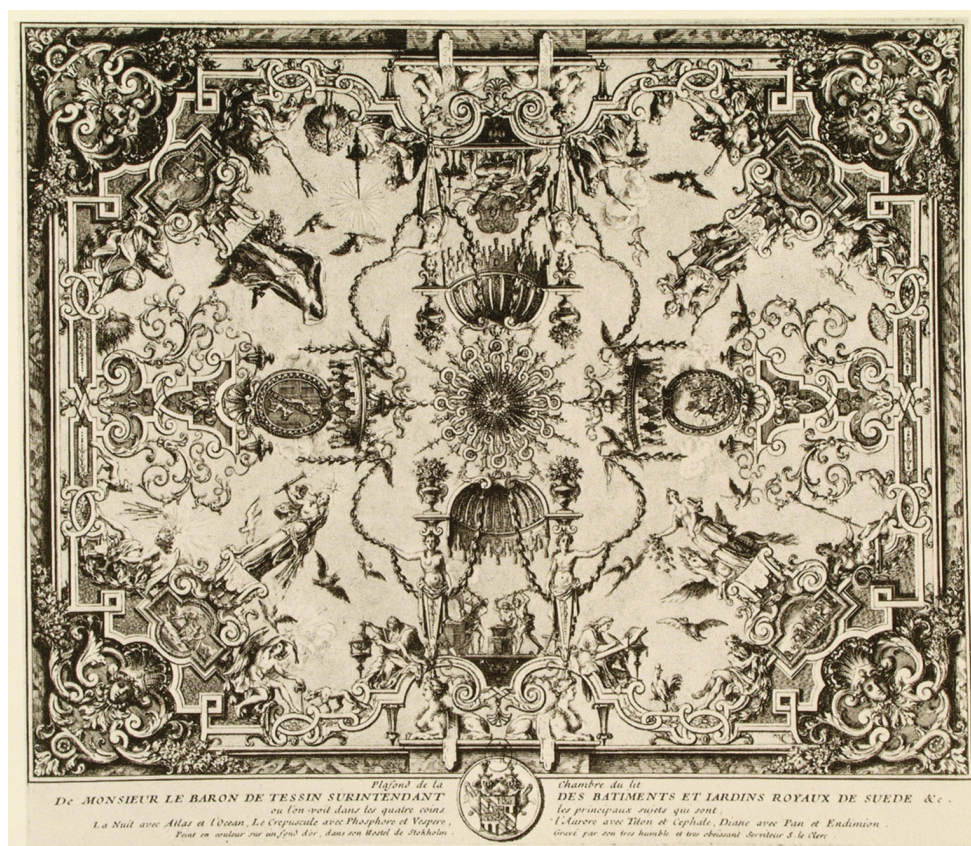
La transformation sans doute la plus importante concerna la chambre à coucher (ill. 8), qui n'était d'ailleurs pas garnie de tapisseries. L'encadrement de l'arcade de l'alcôve fut orné de piliers, les stucs du plafond furent arrachés et remplacés par un plafond plat, qui fut orné d'une décoration très à la mode dans le Saint-Empire romain germanique vers 1710 : il s'agissait d'une peinture centrale représentant l'Aurore, qui fut encadrée par un registre ornemental de rubans peints sur fond blanc, directement tributaire des inventions de Jean I Berain.

Le peintre Tobias Querfurt emprunta le répertoire formel de ses rubans ornementaux à la gravure, en reproduisant un plafond d'arabesques de la chambre à coucher du palais de Nicomède Tessin le Jeune à Stockholm, architecte de la Cour royale suédoise (ill. 9)<sup>23</sup>. A Wolfenbüttel (ill. 8), où la bordure de bandeaux sur le côté étroit de la gravure a servi de modèle, on observe particulièrement bien la concordance dans les motifs d'angle. Pour la décoration intérieure, Tessin privilégiait le goût français et engagea pour la Suède des artistes décorateurs de Paris. Il signale lui-même son amitié pour Jean I Berain<sup>24</sup>. Il ne fait aucun doute

22. Grote, 2005 (note 2), p. 96.

23. Gravé en 1702 par Sébastien Leclerc. Voir *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, t. VIII et IX : Sébastien Leclerc*, éd. par Maxime Préaud, 17 vol., Paris, 1980, t. VIII, p. 249-251.

24. Dans son journal de voyage, Tessin décrit sa rencontre en 1687/88 avec Monsieur Berain en ces termes : « ... comme il était mon ami cher, il m'a déballé toute ses productions... » ; *Nicodemus Tessin den Yngres studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien*, éd. par Osvald Sirén, Stockholm, 1914, p. 107.



9 Sébastien Leclerc, *Plafond de la Chambre du lit de Monsieur le Baron de Tessin Surintendant des Batiments et Jardins Royaux de Suede*, 1702, Paris, Bibliothèque nationale de France

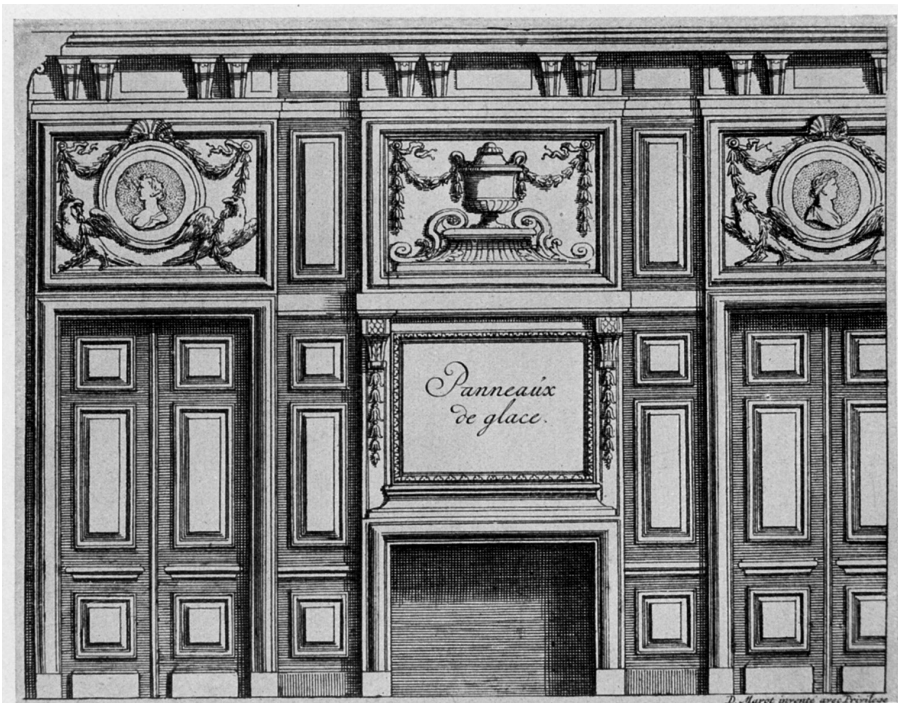
que l'adaptation des motifs décoratifs nouveaux a été initiée et favorisée par la connaissance des pièces des résidences prussiennes à Berlin et Charlottenbourg. A Charlottenbourg, deux chambres à coucher avaient été ornées vers 1705 de peintures à arabesques<sup>25</sup>. Les références à la cour de Berlin ne manquaient pas, car le duc Antoine-Ulric était parent de la reine Sophie-Charlotte de Prusse, qui ordonna les constructions du château de Charlottenbourg, et son époux, le roi Frédéric I<sup>er</sup>, avait habité au château de Wolfenbüttel en 1706.

La transformation de la chambre à coucher avait introduit un style décoratif nouveau à Wolfenbüttel. Les arabesques progressèrent durant les années suivantes – comme à Friedenstein – pour devenir un ornement dominant qui occupait toutes les surfaces, des panneaux du socle

25. Martin Pozsgai, *Die Laub- und Bandlwerk-Grotesken im Schloss Charlottenburg, Berlin. Studien zu den ornamentalen Deckenmalereien in den Apartments der Erweiterungsbauten Johann Friedrich Eosanders von Göthe* [inédit], mémoire de maîtrise, Freie Universität Berlin, 2002, p. 10-12 et 17 et suivantes. Voir aussi Grote, 2005 (note 2), p. 96, qui fait mention de Berlin et Charlottenbourg.

et des embrasures des fenêtres jusqu'aux peintures du plafond, en passant par les motifs du sol. C'est ainsi qu'après 1714, les cheminées des trois pièces furent remplacées par le successeur d'Antoine-Ulric et l'on y voit des rubans ornementaux (ill. 8). L'élévation et le langage formel des cheminées reprennent les gravures de Daniel Marot (ill. 10).

Lorsqu'après la mort de son père, le prince héritier Auguste-Guillaume accéda au pouvoir, il fit aussitôt entreprendre d'importantes transformations au château de Wolfenbüttel<sup>26</sup>. C'est ainsi qu'à l'extérieur de l'édifice fut attribué un aspect régulier; l'ancien corps de bâtiment disparut derrière une nouvelle façade. Grâce à l'espace gagné entre la construction à colombage de la nouvelle façade extérieure et les anciens murs du château, on disposa de nouvelles pièces (ill. 6, en gris). En 1714 fut entrepris l'agrandissement des appartements qu'occupaient jusqu'alors le prince héritier Auguste-Guillaume et son épouse. La transformation des projets concernant ces suites de salles entraîna en même temps une modification de l'orientation des appartements. Lorsque le duc Auguste-Guillaume emménagea, au plus tard en 1720, son appartement dans l'aile est (ill. 6, A) était disposé ainsi : la salle de Gardes (où conduisait ce qu'on appelait le nouvel escalier, ill. 6, n° 38) et



10 Daniel Marot, gravure de la série *Nouveaux Livre de Lambris de Revestement à Panneaux*

26. Grote, 2005 (note 2), p. 67 et suivante, et pour le nouvel appartement du duc voir p. 137-141.

la première puis la seconde antichambre (ill. 6, n° 35 et 33) permettaient d'accéder à la salle d'audience (ill. 6, n° 32); de là on traversait une galerie (ill. 6, n° 31), un cabinet (ill. 6, n° 26) et une retirade (ill. 6, n° 24) avant de pénétrer dans la chambre à coucher ducale (ill. 6, n° 23). Par rapport au plan des pièces de vingt ans antérieur, on constate des modifications. La première antichambre sert de salle de Banquets; on intègre le cabinet avant la retirade (qui assure la fonction de séjour) et, entre la salle d'audience et le cabinet, la galerie offre un espace en longueur. L'appartement de la duchesse, aménagé entre 1714 et 1726, était disposé de la même manière. Il comprenait la première antichambre (ill. 6, n° 15), la seconde antichambre (ill. 6, n° 16), la salle d'audience (ill. 6, n° 17), la retirade ou salon (ill. 6, n° 19), la chambre à coucher (ill. 6, n° 18) ainsi que le cabinet (ill. 6, n° 18a). L'accès protocolaire pouvait se faire jusqu'à présent par le grand escalier et la salle de Gardes (ill. 6, n° 1 et 2). Pour la duchesse, on n'avait toutefois pas prévu de galerie, et le cabinet ne précédait pas le salon. Dans l'enfilade des pièces suivant la chambre à coucher d'Elisabeth-Sophie, il était directement voisin de la chambre à coucher d'Auguste-Guillaume. Peut-être ce cabinet placé entre les deux chambres – la chambre de la femme et celle de l'homme – relevait-il des deux sphères. Peut-être le positionnement du cabinet répondait-il au désir d'articuler la chambre, en tant que lieu d'exposition des collections, à la galerie que l'on avait aménagée là. Comme il conviendra encore de le montrer, on constate en effet que la galerie est objectivement conçue pour la conservation de collections. Une explication paraît pertinente : ce n'est guère par hasard que la chambre à coucher du souverain a été positionnée précisément en cet endroit, à l'angle nord-est du château, où la vue s'offre à la fois dans deux directions et ouvre par conséquent sur l'ensemble de la place du château, ce qui nécessita de décaler le cabinet. On sait que les appartements des dames associaient avant 1714 une chambre à coucher et un cabinet.

Les appartements du duc et de la duchesse aboutissent à ce carrefour où se rencontrent les lieux les plus intimes. Il faut insister sur cette innovation dans la distribution des appartements à Wolfenbüttel, car elle présuppose une conception générale. Du fait que le volume des appartements ait été réparti de façon logique et bien réfléchi, le prince pouvait passer directement de sa première antichambre à la salle du conseil secret par la retirade et vice versa (ill. 6, n° 34-36). Les conseillers, par contre, pénétraient dans la salle de conférence par le nouvel escalier (ill. 6, n° 37). Par rapport à Friedenstein à Gotha, où la seconde antichambre du duc servait encore de salle de réunion du Conseil, il faut noter que cette différenciation faite entre les fonctions des pièces est liée à une revalorisation du Conseil secret.

Vers 1700, à la Hofburg à Vienne, les appartements de l'empereur et de l'impératrice se rejoignaient également. Alors que la Hofburg n'avait qu'une seule chambre à coucher<sup>27</sup>, les châteaux de Gotha et de Wolfenbüttel montrent que les princes de l'Empire semblaient être nombreux à préférer réserver une chambre à coucher à leur épouse (ill. 2 et 6). On peut supposer que les relations de parenté jouaient un rôle dans cette évolution. Car le duc Frédéric I<sup>er</sup> de Saxe-Gotha-Altenbourg, comme il le note dans son journal, invita assez souvent chez lui sa belle-sœur Elisabeth-Eléonore-Sophie, mariée avec son frère à Meiningen et originaire de Wolfenbüttel. Lui-même rendit visite en 1686 aux deux ducs corégents dans leur résidence de Wolfenbüttel<sup>28</sup>.

Parmi les vestiges de la décoration murale encore conservés dans l'appartement du duc, on retrouve ceux de la mode des ornements en arabesques qui, à partir de 1720, se diffusa si largement dans les pièces des châteaux princiers des pays germaniques. Un inventaire du mobilier de l'année 1736 est particulièrement instructif quant à l'aménagement des appartements<sup>29</sup>. L'élément le plus notable en était le mobilier d'argent. La seconde antichambre contenait six chaises partiellement dorées associées à une table et à un miroir en argent massif; dans la salle d'audience resplendissaient quatre chaises en argent, quatre plaques de lumière en argent, un miroir argenté et un miroir doré, quatre guéridons en argent, un fauteuil en argent sous le baldaquin du trône et au plafond un lustre en argent. Si, entre 1660 et 1690, les meubles en argent représentaient une partie assez importante du mobilier des appartements de parade à la cour de France<sup>30</sup>, ils étaient également courants dans les résidences des princes de l'Empire. Leur présence est attestée entre autres à Osnabrück, Düsseldorf, Dresde, Rastatt et plus encore à Berlin<sup>31</sup>. Dès les années 1660, Paul I<sup>er</sup> Esterhazy, élevé au rang de prince de l'Empire en 1685, avait acquis pareil mobilier, qui comptait trente-deux pièces à sa mort en 1693. L'utilisation de l'argent dans les châteaux royaux français, allant au besoin jusqu'à composer toute l'installation d'une pièce, peut être considérée comme un modèle pour les pays germaniques<sup>32</sup>. Dès 1650, la

27. Voir la contribution de Rainer Valenta dans ce volume.

28. Jacobsen, Brandsch, 1998-2002 (note 7), t. II, p. 251 (23. avril 1683), p. 459 (20. août 1686) et p. 482 (16 décembre 1686).

29. L'inventaire a été exploité par Grote, 2005 (note 2), p. 138-141.

30. Du moins jusqu'à la refonte de l'ensemble en 1689. Voir Frances Buckland, « Silver furnishings at the Court of France 1643-1670 », dans *Burlington Magazine* 131, 1989, p. 328-336.

31. Lorenz Seelig, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede im Dienst höfischer Repräsentation*, dans *Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas*, éd. par Reinhold Baumstark, Helmut Selig, cat. exp. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 1994, p. 32-56, notamment p. 46.

32. Déjà en 1670, le prince Karl Eusebius von Lichtenstein avait considéré désirable la possession de tables, de chaises, de lits, de manteaux et de trumeaux de cheminée, de chandeliers ainsi que d'appliques en argent. Voir ses commentaires dans le manuscrit intitulé « Instruction über



Suède, grande puissance du nord, avait commandé un trône en argent pour la reine Christine.

Selon l'inventaire de 1736, cinquante-trois tableaux – surtout des portraits de membres de la maison ducale – étaient accrochés aux murs de la galerie jouxtant la salle d'audience<sup>33</sup>. Furent également conservés dans cette pièce trente-huit reliefs en ivoire ainsi que plusieurs baromètres et cadrans solaires – tout cela correspondait visiblement au goût du duc. Le cabinet voisin était entièrement garni de lambris de marqueterie et possédait, comme toutes les pièces de l'appartement ducal, un plafond peint d'ornements en arabesques. Dans le salon étaient également conservés des baromètres, d'autres instruments scientifiques, des pendules anglaises, et une partie de la collection de figurines en porcelaine, en bois d'ébène ou en ivoire qui était gardée dans une armoire de noyer. Le mobilier comprenait de plus deux fauteuils, un tabouret, deux consoles, une commode et deux bureaux en noyer avec des incrustations d'ivoire, ainsi que des guéridons en ivoire. Les murs étaient ornés de deux cents deux miniatures représentant des portraits ainsi que des scènes mythologiques et bibliques. La chambre à coucher du duc comprenait un lit à baldaquin recouvert de moire verte, une table dorée avec un plateau d'albâtre, une pendule anglaise ainsi qu'une commode, trois fauteuils et quatre chaises de noyer, tous les sièges capitonnés d'une couleur assortie au lit.

En attendant que soit terminé le nouvel appartement, ce qui fut le cas en 1720, le duc Auguste-Guillaume occupa l'appartement de son père dans l'aile nord-ouest (ill. 6, C). Comme nous l'avons signalé, il se contenta d'ajouter de nouvelles cheminées. Contrairement aux anciens appartements de l'aile nord (ill. 6, B) qui, après une importante rénovation, avaient été intégrés dans les salles dévolues à la duchesse, il ne changea rien aux appartements de son père, par esprit de tradition ou par piété – Auguste-Guillaume aurait pu, en effectuant les mêmes dépenses, relier ses appartements à ceux de la duchesse et les intégrer dans l'aile nord-ouest, mais il n'en fit rien. Il se peut que le duc de Wolfenbüttel voulut agir comme le roi Frédéric I<sup>er</sup> de Prusse qui, dans le château de Berlin, modifia à peine les appartements de son père appelés « appartements du prince-électeur », se contentant de faire modifier par Andreas Schlüter les salles d'apparat de son appartement<sup>34</sup>.

A Wolfenbüttel, il semble qu'on se soit inspiré du très moderne décor en arabesques de la cour de Berlin, alors qu'après 1714 l'aménagement

---

die gebäuder», transcrit par Victor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684)*, Vienne et Leipzig, 1910 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Neuere Geschichte Österreichs, 1), p. 87-209 et p. 260.

33. Grote, 2005 (note 2), p. 140 et suivante.

34. Guido Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin, 2003, p. 209 et suivante.

des pièces destinées au jeune couple ducal emprunte plutôt à la cour de Vienne et surtout à celle de Gotha, que la tante du duc Auguste-Guillaume, comme l'écrit le duc Frédéric I<sup>er</sup>, avait pu voir elle-même. Depuis 1708 des liens de parenté s'établirent avec la Cour impériale, lorsque la nièce du duc Auguste-Guillaume, Elisabeth-Christine de Brunswick-Wolfenbüttel, épousa le futur empereur Charles VI.

### Le nouveau corps de logis du château de Ludwigsbourg

Contrairement aux châteaux évoqués jusqu'à présent, où les appartements princiers étaient intégrés dans un bâtiment existant, le nouveau corps de logis de Ludwigsbourg est une construction *ad nihilo*. L'histoire de son projet montre que l'architecture et les intérieurs qu'on souhaitait édifier étaient en parfaite corrélation ; ils méritent donc une attention particulière. La documentation du chantier de Ludwigsbourg montre comment a évolué la conception des appartements princiers et de l'aménagement esquissés dans le projet. Il est possible de retracer l'histoire de celui-ci très au-delà de l'état connu des appartements en 1733<sup>35</sup>, soit de remonter jusqu'au début du projet, en septembre 1724. A cette époque, l'architecte de la cour de Wurtemberg, Donato Giuseppe Frisoni, présenta l'enfilade des pièces d'apparat qu'il projetait pour le nouveau corps de logis – cette partie du château faisait l'objet d'un élargissement conséquent et était dotée d'au moins deux étages carrés<sup>36</sup>. L'étage inférieur devait comprendre « antichambre, salle d'audience, salle du trône, chambre à coucher, cabinet, cabinet des affaires secrètes [ainsi que] salle des ornements princiers » ; l'étage supérieur « antichambre, salle d'audience, salle du trône, salle d'apparat avec un lit, cabinet [ainsi que] chambre à coucher ordinaire avec une alcôve ».

Comme les plans de ce projet ont été perdus, on ne peut rien dire de l'orientation et de la disposition des appartements. Il n'est pas certain non plus que les deux logis aient été destinés au duc Eberhard-Louis ; celui du bas pourrait aussi avoir été destiné au prince héritier<sup>37</sup>. Ce qui frappe, c'est l'extraordinaire différenciation des fonctions des pièces. L'appartement du bas devait contenir deux salles d'audience et trois cabinets ; il est probable que la princière « salle des ornements » était une salle destinée aux collections, car elle était ornée de porcelaines et d'autres objets

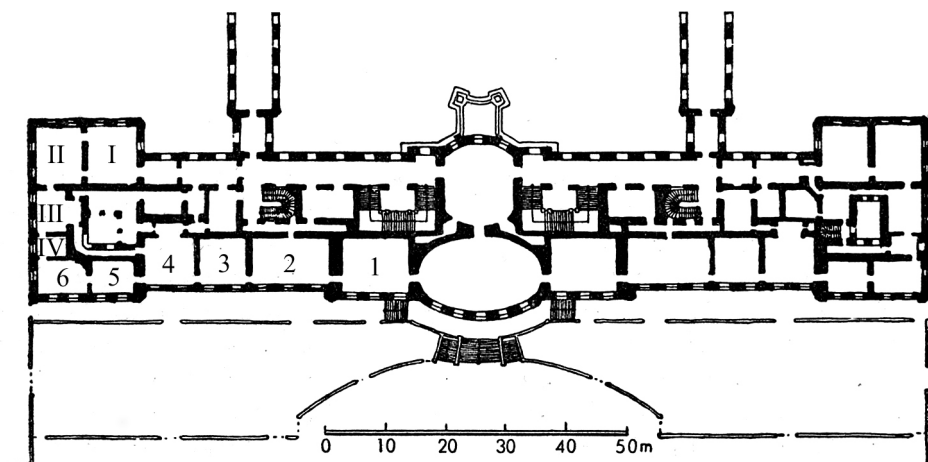
35. Cf. Eckhard Olschewski, « Der Ausbau der Schlossanlage in den Jahren 1721 bis 1733 », dans *Schloss Ludwigsburg*, 2004 (note 2), p. 47-77, qui a étudié attentivement les sources.

36. Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS), A 248 Bü 2244, Bericht Frisonis, 6 septembre 1724. La description ne mentionne pas le nombre total d'étages.

37. L'appartement de dessous n'était pas destiné à une dame en particulier. La distribution indique qu'à côté des appartements décrits ici, il avait été prévu une autre suite avec « l'antichambre, la salle d'audience, la chambre à coucher contenant le lit de parade pour Madame... »

précieux. La salle du trône qui, à Gotha et Wolfenbüttel, était remplacée par un salon à demi-officiel (retirade), avait sans doute été conçue pour servir de chambre d'apparat. A la succession des pièces de l'étage supérieur on avait ajouté, après la salle du trône, une chambre contenant un lit d'apparat, suivie d'un cabinet et aboutissant à l'habituelle chambre à coucher. Le fait d'évoquer l'«alcôve» pour l'une des chambres et pas pour l'autre nous amène à inférer que le lit d'apparat n'était pas placé dans une partie séparée mais, en tant que «lit à la duchesse», qu'il était libre et adossé au mur. Il est intéressant de noter que la «salle d'apparat» n'avait pas de fonction précise dans le cadre des cérémonies à la cour. Sa position ne correspondait pas à celle de Versailles, où la chambre du lit précédait la salle d'audience. Le duc régnant au Wurtemberg n'avait jamais introduit le lever et le coucher sur le modèle du cérémonial français. Aussi est-on étonné de ce que la conception de Frisoni se réfère aux «dispositions indiquées» par Eberhard-Louis, le maître d'ouvrage.

Six mois plus tard, l'architecte de la cour présenta un autre projet qui prévoyait effectivement deux appartements pour le duc, situés directement l'un au-dessus de l'autre. La chambre d'apparat avait toutefois été retirée du programme. L'ensemble se réduisait à une antichambre, une salle d'audience, une chambre d'apparat, une «chambre à coucher en alcôve» et un cabinet à chacun des deux étages<sup>38</sup>. Les appartements de la maîtresse du duc étaient conçus de la même façon, à l'exception de la chambre d'apparat, et étaient sans doute dès alors contigus aux appartements du duc. Les salles d'apparat se développaient autour d'un axe central et comprenaient une salle de Gardes et une grande salle; dans



11 Ludwigsbourg, château, Plan du nouveau corps de logis, premier étage

38. HStAS, A 248 Bü 2244, Bericht Frisonis, avant le 16 mai 1725.

l'autre moitié du corps de logis, on trouvait une distribution identique de pièces destinées au prince héritier et à son épouse. L'étage supérieur semble avoir été réservé aux appartements les plus prestigieux, car il était prévu d'exécuter en marbre les embrasures et les chambranles des portes et les cheminées, alors que le bois ou le grès s'imposaient à l'étage inférieur<sup>39</sup>.

Ce projet fut encore modifié quelques semaines plus tard, le 8 juin 1725, dans une *Designation Générale* manuscrite<sup>40</sup>. Les grandes lignes furent maintenues mais le parti général fut nettement amplifié. L'appartement d'Eberhard-Louis devait comporter une antichambre, une «salle d'audience ou chambre du Dais», une «Chambre du Conseil» au lieu de la salle du trône, une chambre à coucher avec une alcôve, un Grand Cabinet ainsi qu'un «Arrière Cabinet» (ill. II, n° I-6). Cette conception devait s'appliquer aussi bien au premier étage qu'au second, qui prenait désormais le nom de «bel étage». Les appartements de la maîtresse, qui devaient également occuper deux étages superposés, comprenaient une antichambre, une salle d'audience, une chambre à coucher et un cabinet et jouxtaient finalement les appartements du duc (ill. II, n° I-IV).

La décoration des appartements princiers est décrite pour la première fois de façon détaillée le 8 juin 1725. Elle devait s'appliquer aux appartements qui se faisaient face autour de l'axe central constitué par les grandes salles suivant les mêmes principes, «avec des ornements identiques et en nombre égal», mais témoigner d'une «invention» différente. On projeta des sols en marqueterie de différents motifs, des murs tendus de tissus et des plafonds ornés de fresques ou de stucs. C'est uniquement pour les cabinets que Frisoni projeta des alternatives, des lambris tout en bois dans le Grand Cabinet, dans lesquels des «miroirs pourraient être enchâssés en haut et tout autour», et des parois «marbrées de blanc avec des tablettes d'argent pour les porcelaines» dans l'Arrière Cabinet. Un poêle avait été prévu pour chaque chambre, parfois aussi une «cheminée française [...] de marbre à la manière française». Dans toutes les pièces on avait projeté un «lambrissage à la française» pour les socles, les portes, les embrasures et les trumeaux des fenêtres, avec des moulures «dorées, bronzées ou métallisées» sur «fond blanc ou autre».

Le bel étage devait recevoir les mêmes éléments décoratifs, de telle sorte qu'«ils égalent au moins en magnificence ceux de l'étage inférieur et proposent cependant toujours des variations». Des exceptions pouvaient exister pour les huisseries des portes en marbre et les cabinets, pour lesquels avait été projetée entre autres une décoration de laque.

39. Des cheminées en marbre sont déjà mentionnées dans les salles d'apparat du duc Auguste-Guillaume à Wolfenbüttel, réaménagées à partir de 1714.

40. HStAS, A 248 Bü 2243, «Generale Designation», 8 juin 1725.

Le projet de juin 1725, qui présentait des appartements jumeaux à chacun des deux étages, fut considéré comme « trop grand et trop spacieux » et finalement rejeté. Mais curieusement, Frisoni en conserva le parti, renonçant seulement au second étage. La distribution et la décoration qui, comme nous l'avons indiqué, avaient été conçues pour le premier étage, s'intégrèrent sans modification dans le contrat de construction signé avec l'entrepreneur Paolo Retti, conclu le 22 décembre 1725<sup>41</sup>. Les quatre appartements se dessinent encore dans le plan horizontal du château (ill. 11). Sa décoration intérieure, qui avait été largement achevée avant 1733<sup>42</sup>, disparut en grande partie lors de la transformation néoclassique entreprise vers 1800.

L'histoire des projets conçus pour le nouveau corps de logis révèle la diversité d'inspiration qui présida aux travaux. On remarque d'abord que la disposition des appartements – masculins et féminins (ill. 11) – d'angle des pavillons latéraux s'est alignée sur l'usage de la cour impériale pour des raisons qu'il faut chercher dans la vie quotidienne et le cérémonial. C'est là sans aucun doute l'influence du plan d'origine de la résidence d'été de Schönbrunn<sup>43</sup>. Dans le château qui avait été construit entre 1696 et 1700 d'après les plans de Johann Bernhard Fischer d'Erlach, l'empereur et l'impératrice disposaient de deux entrées différentes et donc de deux enfilades différenciées, qui se rejoignaient dans la chambre à coucher commune : l'empereur disposait d'une enfilade s'étirant de la grande salle centrale jusqu'à la « grande retirade » quand son épouse accédait à ses appartements par l'« escalier pour l'impératrice » conduisant au terme de l'enfilade à la « chambre de parade » (ill. 12). A Ludwigsbourg, il y avait bien deux chambres à coucher, mais la disposition des appartements autour d'une cour intérieure, en particulier du côté féminin, est significative.

Il se peut que le séjour viennois de l'architecte Frisoni lui ait permis d'étudier la situation de Schönbrunn<sup>44</sup>. Le livre de Fischer, *Entwurf einer Historischen Architektur* (Projet d'une architecture historique), paru en 1721, se trouvait aussi dans la bibliothèque du duc ; il contenait un plan de Schönbrunn avec les fonctions des pièces<sup>45</sup>. Un événement qui se produisit quelques années plus tard et qui s'avère très caractéristique

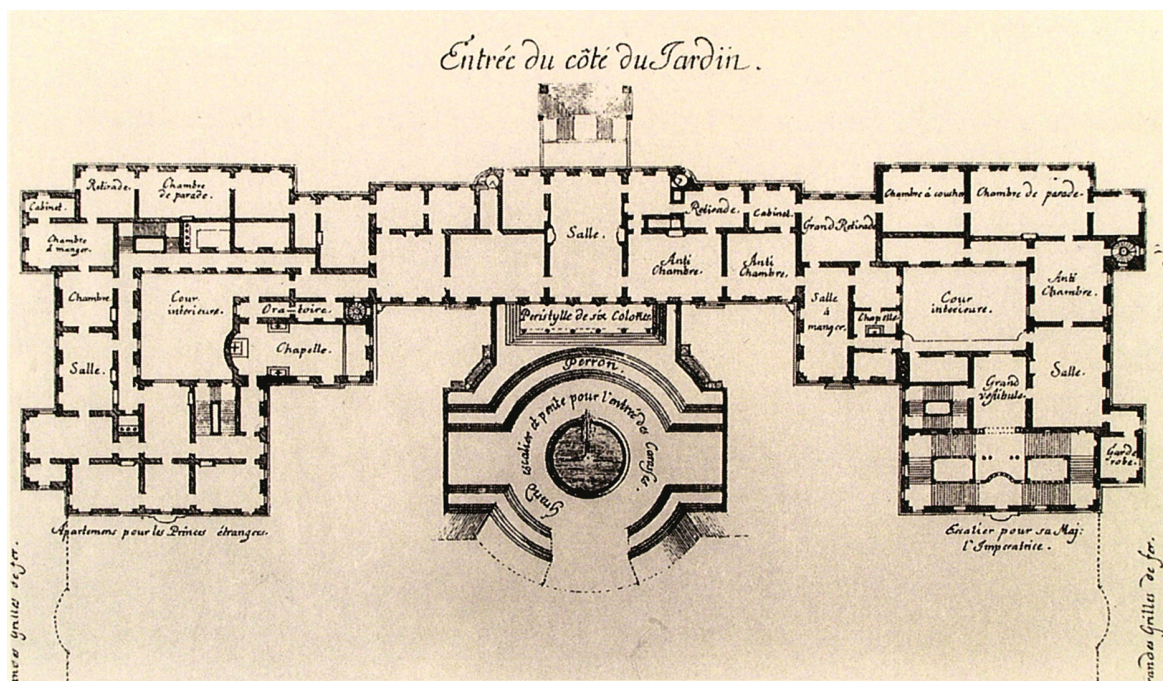
41. HStAS, A 248 Bü 2243, l'ordre de construction date du 22 décembre 1725.

42. HStAS, A 21 Bü 366, Lettre de Johannes Mayer du 10 janvier 1734.

43. Nous remercions Gernot Närger (Tübingen) pour les bienveillantes remarques dont il nous a fait profiter au cours des discussions que nous avons eues à ce sujet. Concernant Fischer, voir notamment Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich et al.*, 1992, p. 97-99.

44. Martin Pozsgai, « Donato Giuseppe Frisoni und der Gartenpalast Liechtenstein in Wien. Zur künstlerischen Herkunft des württembergischen Hofarchitekten aus dem Umkreis von Santino Bussi », dans *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag*, éd. par Martin Engel et al., Vienne, Cologne et Weimar, 2007 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 55-56), p. 165-183.

45. L'ouvrage a du rejoindre le fonds de la bibliothèque ducale immédiatement après sa parution. Nous remercions Gernot Närger pour cette information.



12 Vienne, château de Schönbrunn, Plan du premier étage, détail d'une gravure d'après Johann Bernhard Fischer d'Erlach, 1721

prouve que le maître d'ouvrage et l'architecte avaient fait leur miel des idées diffusées par des livres d'architecture : en 1732, on conseilla au duc Eberhard-Louis d'investir cent écus dans l'achat d'un « recueil complet de desseins gravés, des plus nouveaux meubles et toute espèce », que Johann Christoph Leger, qui travaillait dans l'agence de Frisoni, avait découvert lors d'un séjour à Paris. Cela permettrait au duc d'effectuer un « choix » comme il lui « plaît le mieux » pour le reste des meubles qu'il restait à commander pour le nouveau corps de logis. Le margrave de Brandebourg-Ansbach, un parent, était lui aussi friand du plaisir que procurent « tous ces nouveaux desseins de France »<sup>46</sup> et ne manquerait pas de renouveler ses visites pour le satisfaire.

Pour se convertir au goût nouveau, on fit venir de France des gravures imprimées ou des dessins et des modèles. Le contrat avec Retti précise à plusieurs reprises que le travail se fera « à la manière française », en particulier pour les fenêtres, les cheminées et les lambris sculptés. On privilégia des solutions à la française pour la décoration et les innovations

46. HStAS, A 6 Bü 91, Lettre de Jacquin de Betoncourt à Eberhard-Louis, 27 juin 1733, déjà publiée par Olschewski, 2004 (note 35), p. 70. Voir aussi Martin Pozsgai, « Der Architekt Donato Giuseppe Frisoni und seine Kompetenz für die Innenausstattung », dans *Architekt und/versus Baumeister*, éd. par Werner Oechslin, actes, Einsiedeln, 2006, Zürich, 2009, p. 185-197, qui étudie dans quelle mesure les conceptions et les idées de l'architecte sont issues de sa consultation de la bibliothèque ducal.

techniques confortables, mais non pour la distribution. Frisoni se rendit en France à la fin de l'année 1728, à une époque où débutèrent effectivement les travaux intérieurs du nouveau corps de logis<sup>47</sup>. Des questions litigieuses – concernant les boiseries – furent reportées clairement par le maître d'ouvrage au « retour du directeur de la construction Frisoni », parce que le duc « souhaitait qu'elles soient installées très à la mode selon la manière et la façon de faire françaises. » Eberhard-Louis devait en tout cas connaître de tels aménagements pour les avoir vus lui-même. En 1716 et sans doute dès 1700 il s'était déjà rendu à Paris<sup>48</sup>. Il n'est donc pas surprenant que l'élève de Frisoni, Leger, envoya de Paris, pendant l'été 1733, « 4 garnitures de bronze pour garnir les commodes destinées pour les grands appartements » du nouveau corps de logis<sup>49</sup>. Ces objets d'art en bronze font partie des fournitures nouvelles que les princes de l'Empire achetaient de plus en plus souvent à partir des années 1720<sup>50</sup>.

L'influence française dont s'inspirèrent les cours fut en quelque sorte ponctuelle et se limita au luxe des décors et aux accessoires de confort. La salle d'apparat – exemple significatif – avait été, pour des raisons aisées à concevoir, rayée du programme d'aménagement des appartements dès la première étape des projets – elle exigeait apparemment un idéal plus élevé. Dans ce domaine, on avait fixé des limites à l'imagination du maître d'ouvrage et de l'architecte en les rappelant aux exigences de l'étiquette des cours autrichienne et espagnole.

Il est une décision riche de conséquences, qui dut déterminer et unifier le goût caractérisant les pièces princières du nouveau corps de logis : ce fut sûrement le lambrissage doré sur fond blanc des socles, des portes, des embrasures des fenêtres et des trumeaux projetés dès le début pour toutes les pièces. Une remarque de l'entrepreneur Paolo Retti révèle combien surprit la nouveauté que cela représentait. Lorsqu'on lui signala qu'il n'y avait pas de devis pour le lambrissage du nouveau corps de logis, il déclara dans le procès-verbal qu'il l'avait simplement oublié, « parce que jusqu'à présent cela n'avait pas été l'usage à Ludwigsbourg »<sup>51</sup>. Pour les moulures « à la française », le sculpteur Joseph

47. HStAS, A 248 Bü 2268, Décret du 10 décembre 1728. Il reste à vérifier où un horloger nommé Frisoni, chez qui le prince-électeur de Bavière avait acheté une montre le 20 septembre 1711, était installé en France et s'il était parent de Donato Giuseppe Frisoni. Voir Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Kasten schwarz n° 16324.

48. Walter Baumgärtner, *Die Erbauung des Ludwigsburger Schlosses. Ein Beispiel staatlicher Bauwirtschaft*, thèse, Université de Tübingen, 1938, Würzburg, 1939, p. 48, également Klaus Merten, « Die Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg bis 1721 », dans *Schloss Ludwigsburg*, 2004 (note 2), p. 7-45, ici p. 9.

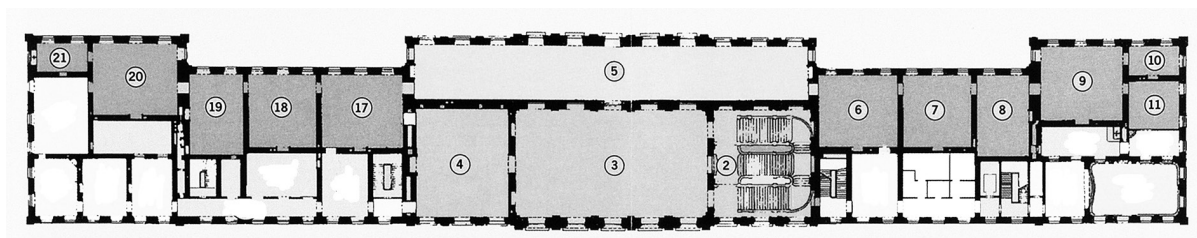
49. HStAS, A 6 Bü 91, Lettre de Jacquin de Betoncourt à Eberhard-Louis, 27 juin 1733.

50. Notamment en ce qui concerne la résidence d'Ansbach et celle de Munich. Pour cette dernière, voir Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002 (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, VIII), p. 267 et suivante.

51. HStAS, A 248 Bü 2224, Ludwigsburger Protocoll-Buch 1723-1726, 5 juin 1725.

Maximilian Pöckhel dut être appelé au Wurtemberg, ce qui montre à quel point cette technique était inhabituelle. Pöckhel s'était formé dans le grand atelier de Johann Adam Pichler, menuisier et sculpteur à la cour de Munich. Pichler, formé à Paris, y tenait un important atelier chargé de la décoration des châteaux du prince-électeur Max-Emmanuel, qui était entièrement acquis au goût français. Pöckhel a été chargé entre autres de travailler avec Pichler dans le nouveau château de Schleissheim. Celui-ci avait été commencé en 1701 d'après des projets d'Enrico Zuccalli, mais la construction en était restée au gros œuvre après 1704. Le maître d'ouvrage, Max-Emmanuel de Bavière, avait été mis au ban de l'Empire durant la guerre de Succession d'Espagne et s'était exilé en France. Après son retour en 1715, il réalisa à Munich un programme ambitieux, qui comportait, à partir de 1719, l'agrandissement intérieur de Schleissheim<sup>52</sup>. Il fit aménager les pièces par l'architecte de sa cour, Joseph Effner, qu'il avait fait former chez Germain Boffrand, pendant son exil à Paris.

En mentionnant Schleissheim, nous abordons la troisième source d'inspiration qui compta pour Ludwigsbourg. L'état du projet décrit le 8 juin 1725 dans la « Designation Générale »<sup>53</sup> permet de constater de très nombreux points communs. Le château de Schleissheim, comme celui de Ludwigsbourg, dispose là d'appartements aménagés symétriquement autour d'un axe central (ill. 13 et 11) et dans les deux châteaux, l'enfilade



13 Munich, nouveau château de Schleissheim, Plan du premier étage

de l'étage inférieur correspond exactement à celle de l'étage supérieur, qui constitue dans les deux cas le bel étage. A Schleissheim, les lambris des socles, des portes, des embrasures des fenêtres et des trumeaux correspondent exactement à ceux qui devaient être réalisés finalement à Ludwigsbourg. L'exigence formulée dans la « Désignation Générale », selon laquelle la décoration des appartements se faisant face à Ludwigs-

52. Voir le travail fondamental sur Schleissheim de Max Hauttmann, *Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner*, Strasbourg, 1913 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, t. CLXIV), p. 106-144. Voir également *Schlossanlage Schleißheim. Amtlicher Führer*, éd. par Ernst Götz, Brigitte Langer, Munich, 2005.

53. Voir note 40.





14 Munich, nouveau  
château de Schleissheim,  
Cabinet rouge

bourg devait être effectuée d'après les mêmes principes, mais en suivant une autre « invention », a été parfaitement anticipée à Schleissheim : la décoration des appartements du prince-électeur et de son épouse, au niveau supérieur, est analogue, à l'exception de quelques différences dans les détails. Alors que les moulures des pièces d'apparat du prince sont dorées sur fond blanc, celles de son épouse sont argentées. Alors que la couleur dominante des tissus dans les pièces du premier était le rouge, tous les tissus étaient jaunes dans l'appartement d'en face. Et pour finir : le duc de Wurtemberg devait disposer à Ludwigsbourg de deux appartements directement placés l'un au-dessus de l'autre, comme le fit aussi le prince-électeur de Bavière à Schleissheim<sup>54</sup>.

54. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, HR I Fasz. 110 Nr. 63. Le fait que le prince-électeur Max-Emmanuel de Bavière possédait à Schleissheim deux appartements superposés est discuté de manière détaillée dans la thèse de l'auteur, voir Martin Pozsgai, *Germain Boffrand und Joseph Effner. Studien zur Architektenausbildung um 1700 am Beispiel der Innendekoration*, thèse, Freie Universität Berlin, 2010, Berlin, 2012.

Si le projet de 1725 fut estimé trop spacieux par le duc<sup>55</sup>, l'idée première que l'on avait eue pour Schleissheim était sans doute celle de l'architecte Frisoni lui-même, qui avait visité pour la première fois les châteaux munichois du prince-électeur Max-Emmanuel en octobre 1722<sup>56</sup>. Il se peut que Frisoni, originaire d'Italie du nord, ait apprécié l'exemple de Schleissheim parce que des décorations intérieures inspirées du goût français, moderne, étaient en quelque sorte enveloppées d'une architecture empreinte du goût italien. On peut dire en résumé que ce n'est pas un hasard si Schleissheim et Schönbrunn – les deux grandes réussites du Saint-Empire romain germanique en la matière –, réalisent particulièrement bien, à travers le nouveau corps de logis de Ludwigsbourg, leur fonction de modèle de grande résidence d'été.

## Conclusion

En principe, la synthèse élaborée pour Ludwigsbourg est révélatrice des questions que pose l'appartement princier dans les châteaux du Saint-Empire romain germanique, où l'on voit chaque maître d'ouvrage en concurrence avec les autres princes de l'Empire et l'empereur. Dans ce contexte, on peut constater que l'offre, en matière de conception des espaces, s'est différenciée, évoluant à partir de 1680 de petits logements de deux à trois pièces à des suites de pièces plus grandes – cela ne changera d'ailleurs guère jusqu'à la fin de l'époque étudiée. Le fait que le duc Frédéric I<sup>er</sup> de Saxe-Gotha a pu voir lui-même les appartements impériaux lors de voyages à Vienne a sans conteste favorisé cette évolution à Gotha.

L'appartement du prince régnant comptait toujours une succession de six à sept pièces. La retirade (salon) y resta toujours un élément inséré entre la dernière pièce publique – la salle d'audience – et la chambre à coucher associée aux cabinets. Dans les premières étapes du projet pour Ludwigsbourg, elle se transforma en salle d'apparat, mais c'est en fin de compte une chambre du Conseil qui y fut réalisée; à Gotha, ce fut la seconde antichambre à laquelle fut attribuée cette fonction; et à Wolfenbüttel, une pièce fut aménagée spécialement, en dehors du circuit cérémoniel.

L'application du concept français d'appartement de parade ou d'appartement de commodité ne peut être prouvée ni pour Wolfenbüttel, ni

55. HStAS, A 248 Bü 2243, autorisation de construction datée du 22 décembre 1725.

56. HStAS, A 282 Bü 813 Nr. 36 ½, Frisonis Anbringen, 10 octobre 1722 : «... nacher Augsburg [und] auf München ... die sambt: kostbahre Gebäude [zu] sehen und [zu] betrachten ... »; A 6 Bü 206, résolution du 11 octobre 1722; A 248 Bü 2224, procès-verbal du 29 mars 1724. Si l'on se réfère aux accords conclus dans le protocole, Frisoni aurait effectué un autre voyage à Augsbourg durant l'hiver 1723/24. De là, il aurait très bien pu se rendre ensuite à Munich.

pour le nouveau corps de logis de Ludwigsbourg et encore moins pour le premier exemple que fut Gotha. Il est vrai qu'à Ludwigsbourg, on avait d'abord prévu deux appartements pour le duc, mais c'était là sans doute une vision idéale qui fut rejetée parce que trop ambitieuse.

Dans l'organisation de l'espace, les chambres des dames étaient toujours placées dans le voisinage direct du prince. A Gotha et dans les premiers appartements de Wolfenbüttel, les pièces masculines et féminines avaient la même orientation, alors que plus tard à Wolfenbüttel, comme à Ludwigsbourg, leurs appartements privés se rejoignaient. L'exemple de cette jonction se trouve dans les appartements de l'empereur et de l'impératrice dans la Hofburg à Vienne. Mais à la différence de l'Aile de Léopold, il est clair que les princes de l'Empire préférèrent toujours réserver une chambre personnelle à leur épouse.

Du fait de leur attachement au cérémonial de la cour d'Espagne et de Bourgogne, les princes restèrent toujours conservateurs quand il s'est agi de la disposition des appartements de leurs résidences. Vienne, comme on le constate toujours, servait de modèle pour l'organisation des pièces utilisées quotidiennement, alors que l'adoption du goût et des modèles français ne se manifesta que ponctuellement dans le luxe des décorations<sup>57</sup>, très admirées, et via l'importation des innovations contribuant au confort.

Il est un indice qui ne trompe pas : lorsque les architectes de la Cour avaient à préparer l'aménagement intérieur de leurs châteaux, ils se rendaient en France. Et ce, longtemps après que la distribution intérieure ait été fixée par les projets à réaliser. L'architecte du château de Ludwigsbourg, Donato Giuseppe Frisoni, se rendit en France – comme nous l'avons dit – durant l'hiver 1728-29. Auparavant, l'architecte du château de Charlottenbourg, Johann Friedrich Eosander von Göthe, était déjà venu à Paris en 1700<sup>58</sup>, ainsi que l'architecte Balthasar Neumann en 1722-23. Neumann y acheta – avant le début de l'exécution de la décoration intérieure de l'appartement du prince-évêque Jean-Philippe-François de Schönborn dans la résidence de Wurtzbourg – des gravures et se fit faire de « petits modèles de chaises et de lits. » Dans les lettres où il raconte son voyage, il annonce très clairement qu'il « pourrait très aisément faire copier le tout. »<sup>59</sup>

En plus des observations personnelles faites par les architectes souvent chargés de la décoration, on peut observer d'autres voies de transmission des nouveautés. Outre l'engagement moins fréquent d'artistes décorateurs français, comme cela est attesté pour le XVIII<sup>e</sup> siècle à Munich et

57. A Cologne et à Munich, les princes impériaux de la Maison de Wittelsbach faisaient exception à la règle.

58. Wilhelm Gundlach, *Geschichte der Stadt Charlottenburg*, 2 vol., Berlin, 1905, t. II, p. 237.

59. Richard Sedlmaier, Rudolf Pfister (éd.), *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg*, Munich, 1923, p. 85.

Bonn (et de manière plus limitée à Dresde), il faut ajouter les nombreux achats d'esquisses, de modèles et d'ouvrages imprimés. De telles acquisitions sont avérées pour presque chaque cour princière et réalisées par l'intermédiaire d'agents d'origines diverses. La fonction des gravures importées de France et des Pays-Bas<sup>60</sup>, qui présentaient les modèles les plus divers, et leur signification pour les travaux de décoration du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle dans les pays germaniques, n'ont pas été suffisamment étudiées. Il est cependant remarquable de voir à quel point la décoration murale de Jean Lepautre et de Jean I Berain a été considérée comme parfaitement exemplaire, la réception de leur langage formel ayant à son tour suscité de nouvelles inventions. Les ornements en forme d'arabesques de Berain se sont transformés pour devenir un genre ornemental autonome appelé « décor de rinceaux et de rubans ».

Les estampes venues d'Italie ne fournirent que rarement des modèles de décoration. Les artistes travaillant au nord des Alpes, qui gardèrent par l'intermédiaire de leurs familles le contact avec les centres artistiques qui les avaient formés, n'avaient pas besoin de modèles. Ce fut le cas pour Giovanni Carove à Gotha comme pour Donato Giuseppe Frisoni à Ludwigsbourg.

Il ne faudrait cependant pas négliger le maître d'ouvrage et les relations dynastiques dans l'histoire de la réception de cet art. La décision ultime était toujours celle du maître d'ouvrage. Le duc Eberhard-Louis de Wurtemberg se faisait présenter tous les dessins de son architecte Frisoni pour les « plafonds, cheminées, poêles, portes, fenêtres, murs et sols en peinture, en stuc, en dorure, en marbre, lambrissage et autres travaux » avant de donner son accord<sup>61</sup>. A Ludwigsbourg, les dossiers de la construction de la première phase du projet (1724-25) précisent toujours que « Son Altesse Sérénissime » décide de « l'ordonnance » de l'aménagement intérieur du château. C'est également Eberhard-Louis qui devait choisir les modèles des meubles dans le « recueil complet de desseins gravés, des plus nouveaux meubles et toute espèce », qui fut acheté pour lui en 1732 – exactement comme le fit le margrave d'Ansbach. La mère du margrave Charles-Guillaume-Frédéric était la cousine du duc Eberhard-Louis.

Les maîtres d'ouvrage s'inspiraient essentiellement de leurs séjours à la cour impériale et dans les résidences d'autres princes de l'Empire, comme le montre l'exemple de Frédéric I<sup>er</sup> de Saxe-Gotha-Altenbourg. En outre, la correspondance fournie avec les parents, les ambassadeurs et les agents révèle un réseau complexe d'intérêts et de désirs qu'il est fertile d'exploiter et utile de remployer à l'occasion. On ne saurait imaginer la nouvelle décoration de la chambre à coucher de Wolfenbüttel sans les peintures en

60. Voir notamment les estampes de Daniel Marot.

61. HStAS, A 248 Bü 2244, Décret du 16 mai 1725.

arabesques qui, avant elles, ornaient le plafond de la chambre de la parente du duc, la reine de Prusse, au château de Charlottenbourg. Quant à la conception analogue des appartements princiers à Gotha et Wolfenbüttel – pour la disposition et la décoration des pièces –, on pourrait sans doute déceler des corrélations très concrètes si la correspondance entre le duc Antoine-Ulric et sa fille mariée à un Saxe-Meiningen était analysée plus minutieusement. Le duc de Gotha n'était-il pas son beau-frère ?

Sur le fond, il est intéressant de noter que les ducs de Saxe-Gotha-Altenbourg tout comme ceux de Saxe-Meiningen et de Brunswick-Wolfenbüttel et nombre d'autres princes de l'Empire ont commandé des tapisseries aux Pays-Bas<sup>62</sup>. Si, dans les années 1730, il arriva que les ducs de Gotha aussi bien que ceux de Wurtemberg achètent des tapisseries à la manufacture de tapisseries de Schwabach qu'avait fondée le margrave de Brandebourg-Ansbach, on pourra supposer que certaines décisions d'achats ont été prises de façon très concertée<sup>63</sup>. De tels phénomènes n'ont pas été étudiés jusqu'à présent.

La recherche sur les princes de l'Empire protecteurs des arts révèle toujours une inspiration culturelle venue de Suède. Les relations étaient favorisées par les liens de parenté et surtout, dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, par les voyages d'études dans ce royaume. Il semble que ce furent surtout les souverains protestants qui exprimèrent certaines affinités avec le nord. Car pour eux, cette grande puissance semble avoir été d'une importance essentielle en tant que partenaire d'une alliance confessionnelle. Les futures recherches sur ces questions devraient être productives<sup>64</sup>.

Le cérémonial de la cour d'Espagne d'une part, le désir d'une décoration plus moderne de l'autre, s'articulent dans les appartements des résidences princières, reformulant un clivage tendu entre tradition et innovation qui est une source de tension permanente au cœur de cette époque. La multiplication des voyages en même temps que la riche production des arts graphiques y contribuèrent, grâce à un contexte économique en plein essor et une relative stabilité des structures politiques. Mais on y trouve aussi, depuis le Traité de Westphalie, le reflet de manifestations symboliques plus intenses et d'une culture festive dans les cours qui se concurrençaient, même si les structures profondes des gestes traditionnels du cérémonial n'étaient elles-mêmes guère modifiées.

62. Dora Heinz, *Europäische Tapissierkunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen*, Vienne, Cologne et Weimar, 1995.

63. HStAS, A 6 Bü 91, Lettre de Eberhard-Louis à Jacquin de Betoncourt, 1<sup>er</sup> juillet 1733.

64. La première étude instructive sur ce sujet est la thèse récemment soutenue de Kristoffer Neville, *Nicodemus Tessin the Elder and German Artists in Sweden in the Age of the Thirty Years' War*, thèse, Université Princeton, 2007, Turnhout, 2009.