

Les pièces d'habitation et les salles d'apparat de Sophie-Charlotte et Frédéric I^{er} au château de Charlottenbourg : finalité, aménagement et usage

Guido Hinterkeuser

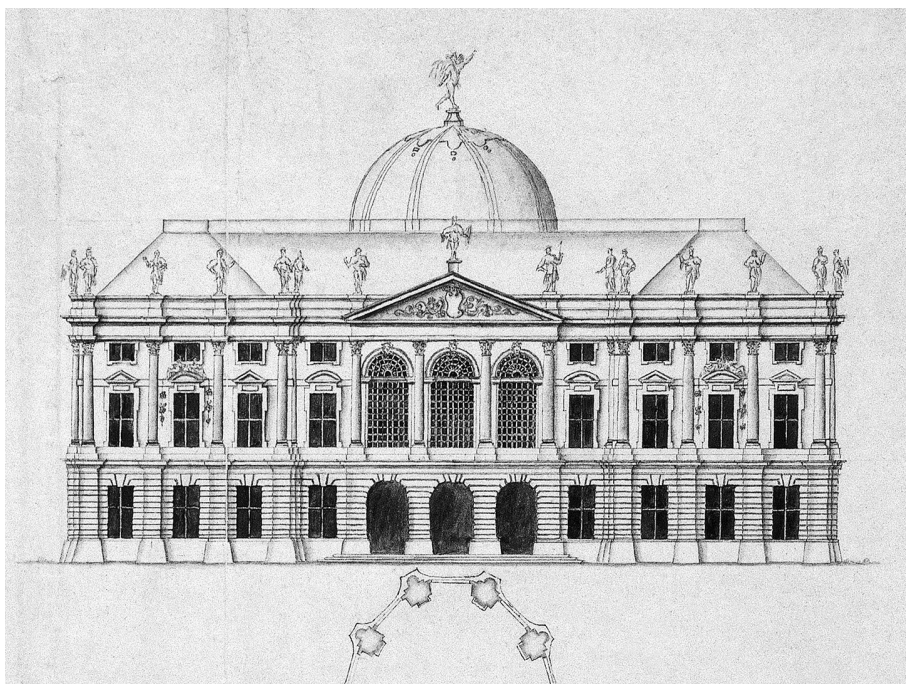
De 1695 à 1713, le château de Charlottenbourg, connu jusqu'en 1705 sous le nom de château de Lietzenbourg, fut porté par une formidable dynamique¹. En quelques années, il changea plusieurs fois de statut en regard des autres châteaux-résidences de l'Etat brandebourgeois-prussien. A l'origine, il devait servir d'ermitage à l'électrice Sophie-Charlotte. Mais un événement politique exceptionnel, à savoir l'accession de Frédéric III à la dignité royale en janvier 1701, déclencha des travaux d'agrandissement. Dans cet édifice monumental à trois ailes, on aménagea pour la reine des pièces privées mais aussi toute une série de salles d'apparat, qui n'avaient pas grand-chose à envier aux chambres de parade du château de Berlin. La mort soudaine de la reine, survenue en 1705, entraîna un vaste réaménagement. Le château devint la résidence d'été préférée de son époux, Frédéric I^{er}, qui s'empessa dès lors d'en accélérer l'achèvement alors qu'il n'y avait jusque-là guère séjourné. En 1708, après le troisième mariage du roi, il devint nécessaire d'aménager des appartements pour sa nouvelle épouse, Sophie-Louise de Mecklembourg-Schwerin.

Dans cet essai, nous évoquerons brièvement l'histoire de l'aménagement du château de Charlottenbourg. Cet édifice et sa décoration intérieure reflètent l'évolution stylistique fulgurante que connut l'architecture berlinoise dans ces années-là. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux interactions entre l'aménagement et l'utilisation des différentes salles. Nous montrerons en parallèle la finalité et le rôle effectif de ce château au cours des différentes phases de son utilisation.

1. Cet essai est une reprise, légèrement abrégée, de l'article que j'ai publié en 2007 sous le titre «Die Wohn- und Prunkräume Sophie Charlottes und Friedrichs I. im Schloß Charlottenburg. Zu Programmatik, Ausstattung und Nutzung», dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* LIX/LX, 2005-2006, p. 243-268.

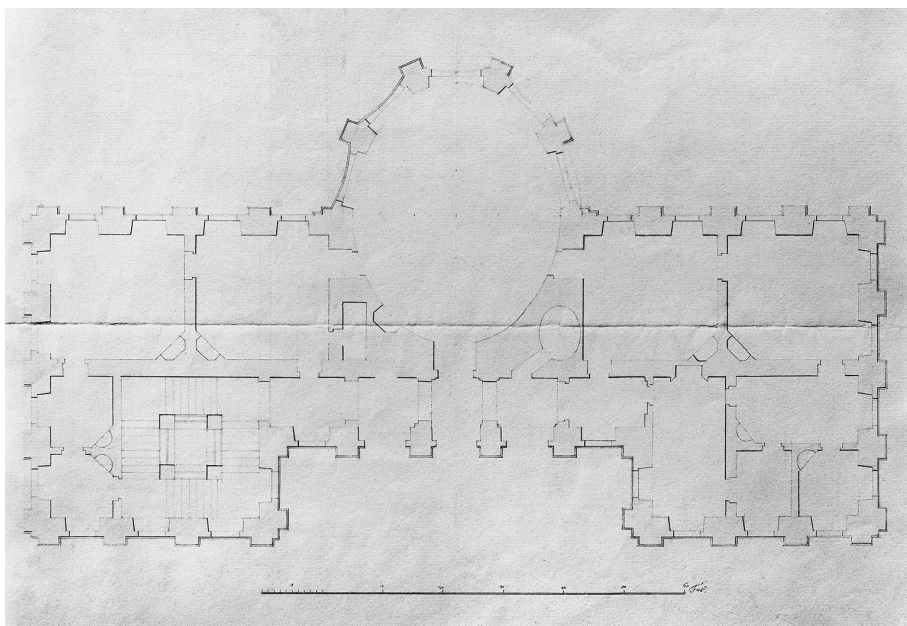
L'ermitage de l'électrice (1699-1701)

La maison de plaisance, commencée en 1695 d'après un plan de l'architecte Johann Arnold Nering et achevée en 1699 par Martin Grünberg, s'inscrit aujourd'hui encore au cœur de l'ancien château². De l'extérieur, elle se distingue clairement des agrandissements effectués seulement quelques années plus tard (ill. 1, 10). Les pièces principales mises à la disposition de l'électrice – son « premier appartement », selon l'expression consacrée – se situaient au rez-de-chaussée, de part et d'autre de la salle ovale, précédée d'un vestibule étroit de type corridor (ill. 2). À l'ouest, une antichambre donnait accès à la chambre d'audience et, à l'est, l'antichambre verte à la chambre à coucher aux miroirs. Au sud, derrière la chambre d'audience et la chambre à coucher – qui prirent toutes deux la fonction de chambres de parade parce que particulièrement mises en valeur par leur situation à l'un des angles du bâtiment –, se trouvaient de petits cabinets privés. Alors que les trois cabinets à l'est n'ont pas été conservés, même si nous en avons encore des connais-



1 Johann Arnold Nering ou Martin Grünberg, *Château de Lietzenbourg, élévation de la façade, côté cour*, 1695-1698, détail, Stockholm, Nationalmuseum

2. Voir le texte le plus récent consacré à l'histoire de la construction du château de Charlottenbourg à l'époque baroque : Guido Hinterkeuser, « Von der Maison de plaisance zum Palais royal. Die Planungs- und Baugeschichte von Schloß Charlottenburg zwischen 1694 und 1713 », dans *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen*, cat. exp., Berlin, Schloss Charlottenburg, Munich, 1999, p. 113-124.



2 Johann Arnold Nering ou Martin Grünberg, *Château de Lietzenbourg, plan au sol du rez-de-chaussée*, 1695-1698, détail, anciennement Dresde, Hauptstaatsarchiv, localisation actuelle inconnue

sances précises, la construction de la cage d'escalier et l'aménagement d'un nouveau cabinet de correspondance – faisant en l'occurrence partie du second appartement – modifièrent rapidement le plan initial à l'ouest³. Aucune pièce n'était prévue pour l'époux de l'électrice, et ce, pas même à l'étage, constitué uniquement – en dehors de la salle ovale supérieure – d'appartements réservés aux hôtes.

Etonnamment, l'installation de l'appartement de l'électrice au rez-de-chaussée entre en contradiction avec la rhétorique de la façade. Avec ses colonnes corinthiennes engagées de moins du tiers, celle-ci présente en effet un vocabulaire formel qui ne laisse aucun doute quant à la nature de l'étage supérieur, désigné comme le *piano nobile* (ill. 1)⁴. Les contemporains ne devaient pas se douter que l'appartement de Sophie-Charlotte se situait derrière la façade rustiquée du rez-de-chaussée. Il n'était pas complètement inhabituel pour un prince d'habiter au rez-de-chaus-

3. La suite constituée, de chaque côté de la salle ovale, par l'antichambre, la chambre et le cabinet (subdivisé ici en plusieurs petits cabinets) dénote l'influence du schéma français traditionnel. Voir Hugh Murray Baillie, «Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces», dans *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* CI, 1967, p. 169-199, et plus particulièrement p. 182-193.

4. Un changement de plan a dû intervenir, comme le laisse par ailleurs supposer la recherche, par la suite, d'un nouvel emplacement pour la cage d'escalier. Il est en tout cas possible que Nering n'ait rien su de l'intention de Sophie-Charlotte de vivre au rez-de-chaussée et que son successeur, Grünberg, n'ait alors pas été en mesure d'adapter les plans de son prédécesseur à la nouvelle donne. Voir Hinterkeuser, 1999 (note 2), p. 114-117.

sée d'un château, surtout si celui-ci était situé en dehors de la ville de résidence. En témoigne notamment le manoir du roi de Pologne Jan Sobieski à Wilanów, près de Varsovie. Au château de Vaux-le-Vicomte, le prototype même de la maison de plaisance baroque – dont Nering s'inspira du reste pour le plan au sol et le dôme du château de Charlottenbourg –, les salles d'apparat se situent aussi au rez-de-chaussée. Dans ces deux cas cependant, le langage formel des façades est en parfaite adéquation avec la nature du rez-de-chaussée⁵. A Charlottenbourg se fait jour en revanche une étonnante liberté par rapport à la sémantique de l'architecture, aux exigences de laquelle Sophie-Charlotte refusa apparemment de se soumettre, si tant est qu'elle les ait comprises.

Concernant l'appartement de l'électrice et son aménagement⁶, les pièces donnant sur le jardin de part et d'autre de la salle ovale ont des plafonds qui, conçus plus ou moins selon le même principe, datent des années 1697-1698. Ce sont des plafonds plats en stuc ornés d'un décor d'acanthes, avec un compartiment central et de petits compartiments latéraux occupés à l'origine par des peintures; celles-ci n'ont pas été reconstituées après 1945. Ces plafonds sont encore tout à fait dans le style caractéristique de l'époque du Grand Prince Electeur, et rien n'annonce les solutions modernes qui n'allaient pas tarder à être imaginées ou adaptées tant à Lietzenbourg qu'à Berlin pour les plafonds.

Les peintures de l'antichambre verte et de la chambre à coucher aux miroirs, dues à Augustin Terwesten, représentaient des scènes du conte *Amour et Psyché*, tandis que celles de l'antichambre donnant accès à la chambre d'audience, de l'autre côté de la salle ovale, étaient consacrées à Vénus et Apollon, la déesse de l'amour et le dieu des arts. Ainsi le programme iconographique faisait-il allusion, par le biais d'un leitmotiv, à la double vocation de Lietzenbourg, à la fois maison de plaisance et palais des muses. Curieusement, les compartiments du plafond demeurèrent

5. Voir Carsten-Peter Warncke, «Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit», dans *Johann Conrad Schlaun. 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, éd. par Klaus Bußmann, Florian Matzner et Ulrich Schulze, cat. exp., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1995, p. 613-621.

6. L'inventaire détaillé de 1705, maintenant disponible sous forme imprimée, constitue une source de premier ordre pour toutes les pièces aménagées jusqu'à cette date, «Das Inventar des Schlosses Charlottenburg von 1705», éd. par Tilo Eggeling, avec des notices de Gerd Bartoschek sur les peintures, dans cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 348-368; voir aussi pour les salles du château de Charlottenbourg, un livre qui demeure un ouvrage de référence en dépit de nombreuses imprécisions et omissions, Margarete Kühn, *Schloß Charlottenburg*, Berlin, 1970 (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Charlottenburg, 1^{re} partie), texte p. 29-83, planches n° 25 à 430; ainsi que Berlin, 1999 (note 2), p. 303-332; et *Schloss Charlottenburg. Amtlicher Führer*, éd. par Guido Hinterkeuser, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2002, p. 67-114; voir aussi plus particulièrement sur le premier appartement Jörg Meiner, «Repräsentation – Status – Zeremoniell. Erste Wohnung Sophie Charlottes im Schloß Lietzenburg und die Maximen fürstlicher Selbstdarstellung», dans cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 141-145.

vides dans la chambre d'audience⁷. Ils ne furent ornés de peintures néo-baroques que vers 1885, époque à laquelle le futur empereur Frédéric III résidait à Charlottenbourg.

Les deux antichambres possédaient à l'origine un lambris en bois, peint en blanc dans l'une et orné, dans l'autre, d'un décor à fleurs également peint⁸. Habiller un mur de boiseries peintes était une mode française, qui avait été adoptée dès les années 1630 dans les châteaux des *Stadhouders* néerlandais⁹. De là, elle avait dû passer en Brandebourg. Mais l'impression que laissait telle ou telle pièce était surtout déterminée par un élément essentiel de la décoration, à savoir les nombreux portraits qui en couvraient alors les murs¹⁰. Ainsi sait-on que quarante-trois portraits ornaient l'antichambre donnant accès à la salle d'audience ; il s'agissait surtout de portraits de princes européens et de parents de Sophie-Charlotte, de son époux, de son fils, de son père et de sa mère par exemple. L'antichambre précédant la chambre à coucher comptait, quant à elle, quarante-sept portraits représentant presque exclusivement des dames de la cour. Dans la salle ovale, qui permettait d'accéder aux deux antichambres, ce sont même quatre-vingt-cinq portraits qui étaient accrochés sur une simple cotonnade rouge faisant office de revêtement mural. Au nombre de ces portraits figuraient de nouveau ceux de Frédéric I^{er} et du prince héritier, auxquels s'ajoutaient ceux du roi d'Angleterre Guillaume III, de son épouse Marie II Stuart, du prince-électeur de Saxe et roi de Pologne Auguste le Fort, du futur empereur Joseph I^{er} et, en outre, ceux de parents de la maison de Brandebourg et de la maison de Hanovre.

Ces portraits accrochés les uns à côté des autres conféraient aux pièces en question un caractère officiel. Dans celles-ci se tenaient la garde et les laquais, mais aussi les courtisans et les visiteurs qui attendaient d'être reçus par Sophie-Charlotte. Nous ne connaissons malheureusement

-
7. C'est en effet signalé dans l'inventaire de 1800 : « Plafond peint en blanc. Stucs décoratifs dorés. » («Plafond weiß gestrichen. Stukatur-Arbeit ziervergoldet», Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), Potsdam, Plankammer, *Inventarverzeichnis der ehem. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (West)*, n° 32).
 8. Depuis l'époque de Frédéric le Grand, les murs sont en revanche tendus de tissus. Dans l'antichambre conduisant à la chambre d'audience se situent en outre, depuis cette époque, trois tapisseries tissées d'après des scènes de Watteau dans l'atelier de Charles Vigne (voir cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 307). Frédéric le Grand fit retirer le lambris en bois de l'antichambre verte et tendre, à la place, un damas jaune, qui subsista jusque dans les années 1930. Sur la base d'informations insuffisantes, un lambris fut alors réinstallé. Depuis la reconstruction du château, cette salle renferme des tapisseries représentant des scènes du récit d'Amour et Psyché et provenant de l'ancien château de Potsdam (voir *ibid.*, p. 305).
 9. Voir Cornelia Willemijn Fock, «The Apartments of Frederick Henry and Amalia of Solms : Princely Splendour and the Triumph of Porcelain», dans *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in the Hague*, éd. par Peter van der Ploeg et Carola Vermeeren, cat. exp., La Haye, Mauritshuis, Zwolle, 1997, p. 76-86, et plus particulièrement p. 78.
 10. Voir Gerd Bartoschek, «Die Gemäldesammlung der Königin Sophie Charlotte im Schloß Charlottenbourg», dans cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 149-152.



3 Berlin, château de Charlottenbourg, Chambre d'audience du premier appartement de l'électrice et reine Sophie-Charlotte, le mur de la cheminée, 1698-1699 (photographie vers 1930)

aucune des règles du protocole observé au château de Lietzenbourg avant ou après l'accession de Frédéric III à la dignité royale. Il n'est du reste pas certain qu'un protocole des réceptions, semblable à celui arrêté en 1692 pour le château de Berlin¹¹, ait été élaboré pour un manoir tel que Lietzenbourg, tout du moins avant 1705. Les notes du précepteur du prince héritier, Johann Philipp von Rebeur, donnent une idée de l'importance que revêtait à la cour l'antichambre de l'électrice. Il y est question à plusieurs reprises de l'« antichambre de Madame l'Electrice » – celle du château de Berlin bien entendu –, qui semble avoir été le lieu où Rebeur aimait le plus rencontrer d'autres courtisans¹². Il eut même dans cette antichambre quelques brefs entretiens avec le prince-électeur. Il a cependant mentionné une fois l'une des deux antichambres

11. Voir « Churfürst Friedrichs III. zu Brandenburg Reglement wegen der Zimmer bey Hofe, de Anno 1692 », dans Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum oder Historisch- und Politischer Schauplatz aller Ceremonien*, 3 vol., Leipzig, 1719-1720, t. II, p. 1501 ; voir aussi Meiner, 1999 (note 6), p. 145, note 21.

12. Voir Heinrich Borkowski, « Aufzeichnungen von Johann-Philipp von Rebeur über seine Tätigkeit als Informator Friedrich-Wilhelms (I.) (Vom 8. Mai 1697 bis Januar 1701) », dans *Hohenzollern-Jahrbuch* VIII, 1904, p. 214-230, et plus particulièrement p. 221 et suivantes, p. 226 et suivantes ; *ibid.*, t. IX (1905), p. 155-168, et plus particulièrement p. 155.

du château de Lietzenbourg, et ce, en relation avec les festivités données le 11 juillet 1699 à l'occasion de l'inauguration du château : « Madame l'Electrice me voyant dans son Antichambre lorsqu'elle dansoit Jusques a 3 heures du Matin [...]»¹³.

Les pièces faisant suite aux antichambres présentaient des décors à la fois plus subtils et plus riches. C'était le cas, par exemple, de la chambre d'audience, dominée aujourd'hui par la présence de tapisseries datant de l'époque de Frédéric le Grand (ill. 3)¹⁴. Du temps de Sophie-Charlotte, la pièce occupait à l'origine un angle du château et recevait donc la lumière du jour de deux côtés. Elle était décorée de « fines tapisseries indiennes », c'est-à-dire de tapisseries à motifs chinois du type de celles fabriquées, par exemple, à la manufacture de Jean II Barraband¹⁵. La pièce ne comptait comme tableaux que « six portraits indiens laqués ». Il ne s'agissait pas de portraits au sens traditionnel du terme, ce qui sautait aux yeux puisque c'était l'affirmation d'un principe d'ornementation délibérément contraire à celui des pièces précédentes. On était en l'occurrence ébloui par l'abondance des pièces de porcelaine d'Extrême-Orient concentrées autour de la cheminée, très précisément sur les corbeaux et le manteau de la cheminée ainsi que sur la corniche du trumeau de glace. L'inventaire détaillé de 1705 donne une idée de la quantité de pièces présentes et de leur diversité. Y sont en effet répertoriés des « figures indiennes », de « petites cuvettes à vaisselle », des « bouteilles à thé », des « boîtes », des « écrins », de « petites tasses à café avec leurs sous-tasses », de « petites soucoupes », de « petites coupes », de « petites bouteilles en porcelaine », de « petites pyramides », de « petites poupées indiennes », des « pots de fleurs », des « vases à fleurs », ainsi que quelques « gobelets chinois laqués » et des « gobelets rouges »¹⁶.

Ces pièces de porcelaine d'Extrême-Orient, très rares et réunies en grand nombre, attiraient le regard. Elles encadraient et faisaient ainsi ressortir un relief en stuc représentant la déesse Minerve, une figure sou-

13. Cité d'après Borkowski, 1905 (note 12), t. IX, p. 158.

14. Voir cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 308 et suivantes.

15. Deux tapisseries originaires de cette manufacture et datant d'environ 1710 furent acquises pour le château de Charlottenbourg respectivement en 1962 et 1999 (voir Franziska Windt, *Jean II. Barraband. Bildteppich "Die Audienz beim Kaiser von China"*, éd. par la Kulturstiftung der Länder en association avec la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, 2000 (Patrimonia, 182)). Il est impossible de déterminer si ces tapisseries, exposées depuis l'an 2000 dans l'ancien cabinet des antiquités de Frédéric le Grand, se trouvaient à l'origine au château de Charlottenbourg. Concernant Barraband, voir aussi Claudia Horbas, « Tapissieren (1680-1720) », dans *Herrliche Künste und Manufacturen. Fayence, Glas und Tapissieren aus der Frühzeit Brandenburg-Preußens 1680-1720*, éd. pour Christiane Keisch et Susanne Netzer, cat. exp., Berlin, Kunstgewerbemuseum, 2001, p. 108-123, et plus particulièrement p. 117-122.

16. « Indianische figuren », « Spühlnäpfe », « theflaschen », « Schachteln », « büchsen », « caffè Cöpchen mit ihren Schälchen », « Unterschälchen », « Näpfchen », « kleine porcelaine bouteillen », « kleine piramiden », « indianische kleine Puppen », « blumen töpfe », « blumen Krüge », « laquirte Becher », « rohte becher von Cocus » (voir l'inventaire du château de Charlottenbourg dans Eggeling, 1999 (note 6), p. 354).



4 Berlin, château de Charlottenbourg, chambre à coucher du premier appartement de l'électrice et reine Sophie-Charlotte, 1698-1699 (photographie vers 1900)

vent utilisée pour faire allusion à Sophie-Charlotte. Une figure féminine installée à ses pieds tient une corne d'abondance, faisant référence à la paix et à la sécurité matérielle (à la « PAX ET SECURITAS », comme on peut le lire sur un projet de médaille¹⁷, sur lequel nous reviendrons) qui régnaient à la cour du château de Lietzenbourg. Il fut apparemment accordé plus d'importance à ce mur de cheminée, dominé par des pièces de porcelaine et des ouvrages en stuc, qu'à une peinture au plafond. Celle-ci y manquait encore en 1699, l'année de l'inauguration, alors que les peintures des autres pièces côté jardin avaient déjà été achevées. On renonça vraisemblablement par la suite à son exécution dès qu'il devint clair, en 1701/1702, que cette salle d'audience n'allait plus être qu'une des deux antichambres de la nouvelle chambre d'audience (ill. 8). Pour des raisons stylistiques, ce mur de cheminée ne peut avoir vu le jour qu'après 1699. Il présente en effet des formes ornementales qui, plus modernes que le décor d'acanthes du plafond, sont en outre caractéristiques du vocabulaire formel qui fit son entrée au château de

17. Voir note 23.

Charlottenbourg lorsque la direction des travaux fut reprise par l'architecte suédois Johann Friedrich Eosander fin 1701.

Qu'on ait fondé l'aménagement des différentes pièces sur un jeu de contrastes ne fait pas de doute. De l'autre côté de la salle ovale, on retrouve cette fois la chambre à coucher ornée de panneaux de glace en alternance à son antichambre. Cette dernière était lambrissée de bois et abritait près de cinquante portraits. La chambre à coucher présente en revanche un décor mural singulier, constitué par une alternance de panneaux de glace et de pans de mur tendus de damas vert (ill. 4)¹⁸. Dans cette pièce, située initialement sur l'angle et donc éclairée sur deux côtés, les précieux panneaux de glace devaient produire tout leur effet. Également dotés de panneaux de glace, les deux cabinets de porcelaine du château – celui qui avait été aménagé dans le cabinet sud-est du corps du bâtiment, achevé vers 1699 et aujourd'hui disparu, comme celui qui fut livré en 1706 et reconstitué après la guerre à l'extrémité ouest de l'enfilade (ill. 9) – avaient aussi l'avantage d'être situés chacun à un des angles du château. Aucun tableau n'ornait la chambre à coucher. Des pièces de porcelaine étaient, là encore, regroupées devant un mur de cheminée qui s'inspire d'un modèle présenté dans l'ouvrage de Daniel Marot, *Novae Cheminae*, et pourrait bien avoir été, lui aussi, un ajout d'Eosander.

Derrière la chambre à coucher aux miroirs se situaient trois cabinets privés qui contrastaient fortement les uns avec les autres en raison de leurs couleurs respectives. Le « premier cabinet », perpendiculaire aux deux autres, était un lieu de passage aux murs tendus de brocatelle « bleue et aurore ». Il donnait accès au cabinet de correspondance, qui était « tapissé de moire céladon en poils de chameau et d'un velours cramoisi vif, brodé de fleurs dorées »¹⁹. Ce cabinet n'avait qu'une fenêtre, qui donnait sur la cour, tandis que le cabinet de porcelaine, situé à côté, occupait un angle du bâtiment. Celui-ci était lambrissé de boiseries peintes en rouge, et ses murs étaient couverts d'étagères sur lesquelles étaient entassées d'innombrables pièces de porcelaine que des miroirs reflétaient à l'infini. Cette petite salle, au décor formidablement coûteux, préfigurait ainsi le grand cabinet de porcelaine à fonction représentative qui fut aménagé peu de temps après, très précisément de 1702 à 1706, à l'extrémité ouest de l'enfilade.

Sophie-Charlotte avait apparemment un faible pour les miroirs, car ils étaient non seulement constitués d'un matériau précieux mais produi-

18. Pour en savoir plus sur cette chambre à coucher, voir cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 306 et suivantes; et Jörg Meiner, « "Weltweisheit" als Zimmerschmuck. Zur Interpretation des Gläsernen Schlafgemachs im Schloß Charlottenburg », dans *Aspekte der Kunst und Architektur in Berlin um 1700*, éd. par Guido Hinterkeuser et Jörg Meiner, Potsdam, 2002, p. 24-35.

19. « [...] mit celadon Camehlhaaren verschoßenen Moor und hell roht cramoisinen Sammet, worauf goldene blumen gestickt, [...] ausgeschlagen » (Eggeling, 1999 (note 6), p. 358, 361).

saient en plus des effets singuliers. C'est ce dont témoigne notamment la salle ovale située à l'étage avec ses murs entièrement tapissés de glaces²⁰. En 1705, c'était la seule salle éclairée par un lustre ; la lueur des bougies, associée à l'effet des glaces, devait créer une ambiance d'un charme particulier. Cette salle offrait en outre une vue exceptionnelle sur les parterres nouvellement aménagés dans le jardin moderne à la française et, au-delà, sur l'autre rive de la Spree. Il est vrai qu'elle ne fut accessible par le somptueux escalier qu'à partir de 1702-1704. Il n'y avait précédemment aucun accès officiel. En 1708, la salle fut surélevée, et c'est probablement de cette époque que datent les figures en stuc reposant sur les arcs des arcades. Il s'agit entre autres de figures allégoriques représentant de grands principes de gouvernement comme la Paix, la Justice ou la Sagacité. Nous ne disposons d'aucun témoignage de l'époque nous renseignant sur l'utilisation de cette salle.

De manière générale, il n'existe guère d'éléments nous permettant de savoir comment la cour vivait au château de Lietzenbourg dans les pièces décrites ci-dessus. Où l'électrice s'entretenait-elle avec Gottfried Wilhelm Leibniz, qui se rendait tous les ans à Berlin et Lietzenbourg à partir de l'an 1700, et avec les autres philosophes et théologiens qu'elle attira à la cour ? Où furent donnés les innombrables concerts et comédies, qui n'eurent lieu ni au théâtre de la cour, ouvert non loin du château en 1699, ni dans le jardin du château ? Qui avait accès aux différentes pièces du château et qui était autorisé à y séjourner ?

Le château inauguré en 1699 tenait lieu avant tout de maison de campagne et de résidence d'été. Il était censé remplacer le château de Caputh situé près de Potsdam, que Sophie-Charlotte avait quitté en 1694. L'idée avancée récemment, selon laquelle toutes les phases de l'édification du château de Lietzenbourg antérieures à 1701 refléteraient les efforts déployés par Frédéric III et ses diplomates pour que celui-ci obtînt la dignité royale²¹, est très exagérée. C'est surtout après le couronnement de Frédéric III que sa nouvelle dignité eut une incidence sur le

20. Voir cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 310 et suivantes. Les glaces actuelles sont celles ayant été mises en place après la guerre sur la base de témoignages écrits, notamment d'après la description figurant dans l'inventaire de 1705 (voir Eggeling, 1999 (note 6), p. 362). La salle avait été profondément modifiée au XIX^e siècle.

21. Rolf Thomas Senn, «Sophipolis. Die Begründung Charlottenburgs 1694-1701 als "Theatrum repraesentationis"», dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXIII, 2000, p. 26-46 ; voir aussi *id.*, «Sophie Charlotte von Preußen und der "Ballet de cour"», dans *Macht- oder Kulturstaat? Preußen ohne Legende*, éd. par Bernd Heidenreich et Frank-Lothar Kroll, Berlin, 2002, p. 95-110, et plus particulièrement p. 101 et suivantes. On trouvera un examen critique des thèses de Senn, entre autres de l'erreur de datation qu'il commet en proposant 1698 comme date de mise en chantier du corps du bâtiment, dans Guido Hinterkeuser, «Ehrenpforten, Gläserspind und Bernsteinzimmer. Neue und wieder gelesene Quellen zur Baugeschichte von Schloss Charlottenburg (1694-1711)», dans *Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* III, 1999/2000, p. 65-102, particulièrement p. 96, note 12, et p. 98, note 25.

développement architectural du château de Lietzenbourg. Nous le verrons dans la deuxième partie de cet essai.

Dans les limites du cadre étroit définissant le château de Lietzenbourg comme la maison de campagne de l'électrice, deux conceptions semblent s'être concurrencées, deux conceptions qu'il conviendrait peut-être mieux de présenter comme les deux faces d'une même médaille. Il y avait en effet d'une part le palais des muses de cette électrice et reine érudite – qualifiée de « Reine républicaine » –, un palais qui suscita rapidement l'admiration de ses contemporains²². Pendant un certain temps y fut peut-être même réalisée une « république des lettres » telle que la décrit Pierre Bayle dans son *Dictionnaire historique et critique* : « Cette république est un état extrêmement libre. On n'y reconnaît que l'empire de la vérité et de la raison²³. » Sophie-Charlotte étudia les ouvrages de Bayle et lui rendit même personnellement visite à Rotterdam en 1700 lors de son voyage en Hollande.

Cette image du château – assimilé à un véritable palais des muses dirigé par l'épouse fort érudite du souverain – fut accréditée par le dessin d'une médaille destinée à être frappée pour un ordre dont la création avait été envisagée mais qui ne vit jamais le jour²⁴. Ce dessin représente Minerve avec un rameau d'olivier dans la main droite ; elle est entourée de l'inscription « PAX ET SECURITAS ». Sous la déesse apparaît, schématisé, le château de Lietzenbourg, présenté ici comme « Sophipolis ». Ce château ne ressemble nullement à l'édifice réel, mais son association avec la déesse Minerve permettait à elle seule de l'identifier. Le relief évoqué ci-dessus, qui orne le mur de la cheminée dans la salle d'audience et représente Minerve avec, à ses pieds, l'allégorie de l'abondance symbolisant la paix et la sécurité matérielle (ill. 4), fait partie de l'iconographie de « Sophipolis ».

La « maison de campagne » de Lietzenbourg n'était cependant pas uniquement le lieu de conversations savantes et de discussions philosophico-théologiques, ou encore un endroit où étaient donnés des opéras et des concerts de qualité. C'était aussi un lieu de divertissements légers, beaucoup moins marqué par l'étiquette et le protocole que la résidence de Berlin. De nombreux documents, qu'il s'agisse de lettres ou de comptes rendus, mentionnent surtout la gaieté de la « jolie Maison de plaisance de Lützenbourg »²⁵. Faisant allusion à la légèreté de la

22. John Toland, *Relation des cours de Prusse et de Hanovre*, La Haye, 1706, p. 55-58, et plus particulièrement p. 58.

23. Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, ad vocem « Catius », note D, Genève, 1969, réimpression de l'édition de Paris 1820-1924, t. IV, p. 584.

24. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem (GStA PK), BPH, Rep. 56 II Prinz Heinrich, F Nr. 7, t. I/1, fol. 10r, reproduit dans Senn, 2000 (note 21), p. 44-46.

25. En français dans l'original ; extrait d'une lettre de Johann Friedrich von Alvensleben adressée à Johann von Besser le 20 juillet 1699 (Dresde, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Nachlaß von Besser, n° 1, *Lettres des Mr. Besser*, t. III, 33).

cour, l'électrice Sophie fit remarquer en 1700 : « J'ay donné le nom de Lustenbourg au chasteau de ma fille qui me semble luy convenir²⁶. »

Plusieurs remarques du prince héritier Frédéric-Guillaume – indifférent à l'univers culturel dans lequel sa mère évoluait – dénotent son aversion pour ce qu'il considérait comme un excès de frivolités à la cour de Sophie-Charlotte, excès dont il rendait responsable surtout Henriette von Pöllnitz, la confidente la plus proche de sa mère. En mai 1698, son précepteur, Rebeur, notait : « Il dit que la Cour est presentement comme un cabaret, les Dames y Disent toutes sortes de vilenies, et surtout les françois qui frequentent la Cour [...]»²⁷. » En juin 1699, Rebeur écrivait : « Il disoit que Me l'El. avoit gagné un pot de chambre sur le Tirage Quensuite elle avoit fait un calechal dedans, et qu'apres soupé elle avoit fumé avec Madame desaleures et L. fräulein Pelnitz qui est aussi une bonne Madame pour donner de bons avis a M. [...]»²⁸. » A Hanovre, en 1702, à l'occasion du carnaval, le « pot de chambre » joua le rôle d'accessoire central dans une représentation du *Dîner chez Trimalchion* de Pétrone, à laquelle participèrent les courtisans et même Sophie-Charlotte. La mise en scène était de Mademoiselle von Pöllnitz. Frédéric I^{er} entendit parler de cette fête et demeura, dit-on, longtemps irrité²⁹. En avril 1700, Frédéric-Guillaume fit allusion à la mauvaise influence que les dames de la cour avaient sur l'électrice : « Il a dit de Mad. Bulow et de la Fräulein Pelnitz et Wisingrode, ces Diablesses mettent dans l'esprit de Madame l'Electrice de ne pas aller en Prusse³⁰. » Pour l'historien Carl Hinrichs, il s'agissait d'une « société libertine et lubrique, mais pleine d'esprit et d'élégance³¹ ».

La perception du château comme la demeure par excellence du dieu de l'Amour n'était pas qu'une extrapolation du jugement négatif du prince héritier. L'architecte semble même s'être montré taquin puisqu'une sculpture d'Amour couronne le dôme qui s'élève au-dessus de la salle ouvrant sur le jardin dans un des dessins d'architecture du premier château, cette sculpture étant censée annoncer l'une des spécificités de celui-ci (ill. 5). A l'époque, envisagea-t-on sérieusement de réaliser ce projet ? Nul ne le sait, d'autant que le dôme ne fut vraisemblablement jamais construit. Amour

26. Extrait d'une lettre de l'électrice Sophie adressée à Leibniz le 4 août 1700, dans *Correspondance de Leibniz avec l'électrice Sophie de Brunswick-Lunebourg*, éd. par Onno Klopp, Hanovre, Londres et Paris, 1873, t. VIII, p. 204 ; voir aussi Wilhelm Gundlach, *Geschichte der Stadt Charlottenburg*, 2 vol., Berlin, 1905, t. II, p. 255. La princesse fait allusion au caractère de sa fille avec le jeu de mots de « Lustenbourg » venant du mot « Lust » (plaisir) et « burg » (château).

27. Cité d'après Borkowski, 1904 (note 12), p. 228.

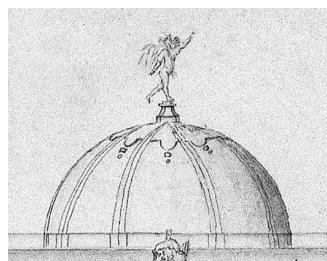
28. Cité d'après Borkowski, 1905 (note 12), p. 157.

29. Voir Veronika Biermann, « “Ma chère Pelnits”. Henriette Charlotte von Pöllnitz (um 1670-1722), “Erstes Kammerfräulein” Sophie Charlottes », dans cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 76-82, et plus particulièrement p. 78 et suivantes.

30. Cité d'après Borkowski, 1905 (note 12), p. 163.

31. Carl Hinrichs, *Friedrich Wilhelm I. König in Preußen. Eine Biographie*, Hambourg, 1941, p. 37-61, et plus particulièrement p. 58.

5 Johann Arnold Nering ou Martin Grünberg,
*Château de Lietzenbourg, projet de dôme pour
 la salle ouvrant sur le jardin, avec la statue
 d'Amour, détail de l'illustration 1*



fut en tout cas introduit dans le plafond peint de la chambre à coucher du premier appartement et dans celui de l'antichambre jouxtant cette dernière. La présence de nombreuses scènes du récit d'Amour et Psyché permet de penser que le château situé sur la Spree et son riche jardin furent assimilés au lieu où se déroule l'action dans ce conte, c'est-à-dire au palais d'Amour décrit en détail par Apulée³² :

« Psyché, en ces lieux d'herbe tendre, est agréablement étendue à même un lit de gazon humide de rosée [...]. Elle voit un bois planté d'arbres élevés et touffus, elle voit une source aux ondes transparentes comme du verre; au milieu même du bois, près de la chute que fait la source, est bâti un palais royal, œuvre non de mains humaines mais d'un art divin. Dès l'entrée, on peut comprendre que l'on voit la brillante et charmante résidence d'un dieu. En effet des colonnes en or soutiennent les plafonds aux lambris de thuya et d'ivoire sculptés avec soin, tous les murs sont couverts d'argent ciselé : des bêtes féroces et des animaux du même genre, s'offrant au regard quand on entre. [...] Quant aux pavages mêmes, faits de pierres précieuses finement taillées, ils sont divisés en tableaux de toutes sortes [...]! En outre, toutes les autres parties du palais, distribuées avec ordre sur sa longueur et sur sa largeur, sont si précieuses qu'elles n'ont pas de prix, et les murs, entièrement faits de blocs d'or massif, brillent de leur propre éclat, au point qu'ils feraient d'eux-mêmes le jour dans la demeure si le soleil refusait le sien : ainsi les chambres, les portiques, les battants lancent des éclairs. Toutes les autres richesses de la demeure ne répondent pas moins à sa magnificence et l'on dirait vraiment qu'un palais céleste a été construit à l'intention du grand Jupiter, pour séjourner parmi les hommes³³. »

Le libre penseur irlandais John Toland ressentit lui aussi, à l'occasion d'une visite qu'il effectua à la cour en 1702, le contraste existant entre le palais des muses et la maison de plaisance qu'était tout à la fois le château de

32. Voir cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 305-307.

33. Apulée, *Eros et Psyché*, trad. par Bernard Verten, livre V, chap. 1, dans Jean-François Froger, *La Voie du désir*, Méolans-Revel, 1997, p. 127.

Lietzenbourg : « Tout ce qu'il y a de poli, & d'enjoüé se rend à sa Cour, où l'on voit une parfaite harmonie entre les choses que l'on croit ordinairement les plus opposées, je veux dire entre la Science, & les Plaisirs³⁴. » Ainsi le château de Lietzenbourg est-il présenté ici comme un lieu où une suprême harmonie réussit à abolir l'antagonisme entre « Sophysolis » et « Lustenbourg ».

La résidence d'été de la reine (1701-1705)

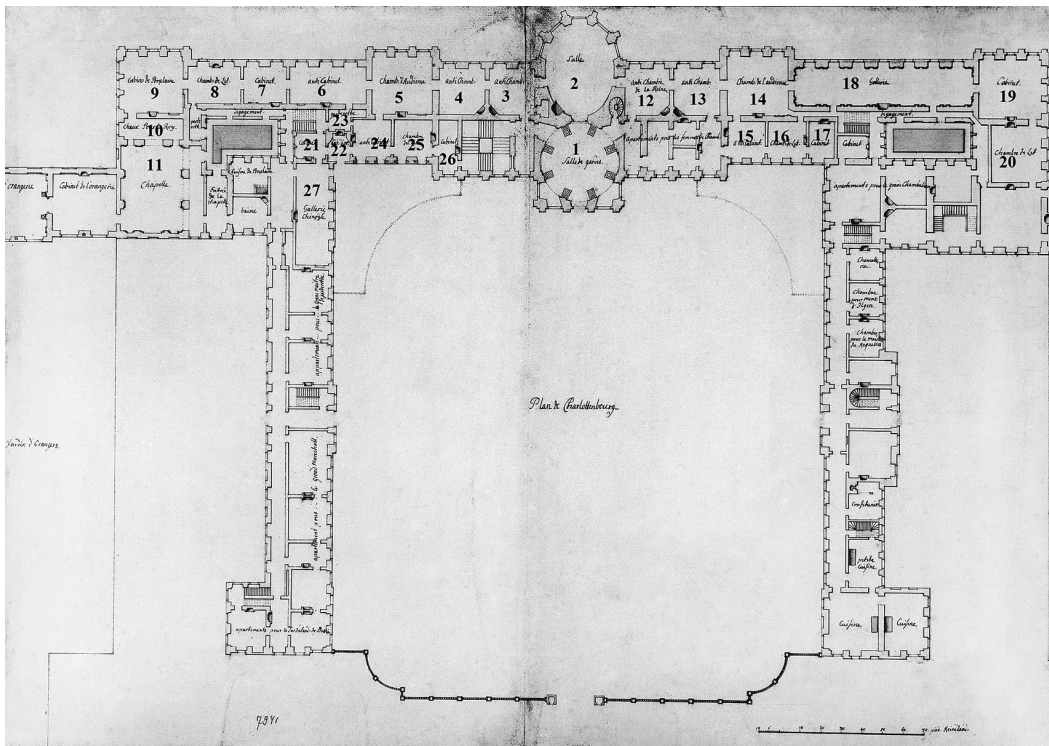
Le bâtiment inauguré en 1699 ne tarda pas à être considéré comme trop petit à partir du moment où Lietzenbourg fut promu du rang de simple maison de plaisance, où l'on venait passer quelques jours, à celui de résidence d'été, habitée de la fin mars à la mi-novembre. Pour répondre au besoin de place, il avait tout d'abord été prévu d'ériger deux ailes séparées du corps du bâtiment. En 1701, quelques mois après le couronnement de Frédéric III, Johann Friedrich Eosander présenta son projet d'agrandissement monumental. Eosander était au service de la maison de Brandebourg depuis 1699 et avait su gagner la confiance de l'électrice Sophie-Charlotte, devenue reine.

Avec le projet d'Eosander, qui fut réalisé à partir de 1702, le nombre des pièces se multiplia (ill. 6). L'enfilade des pièces longeant le jardin – celles décrites ci-dessus – fut augmentée à l'ouest de cinq grandes salles et à l'est de trois salles, dont une galerie comptant sept fenêtres, ce qui donna naissance à une nouvelle enfilade de salles, à la fois monumentale et somptueuse. Des pièces plus petites, plus privées furent aménagées du côté de la ville. Quatre appartements virent ainsi le jour au rez-de-chaussée, soit un double appartement de chaque côté de la salle ovale. Dans son *Theatrum Europaeum*, Eosander commente lui-même la distribution envisagée : « Les commodités de ce palais sont considérables dans la mesure où il comprend pour le roi et pour la reine un double appartement ; les deux appartements destinés à être habités à la saison froide sont exposés au sud, et les deux pour l'été au nord [...] »³⁵.

C'était la première fois que le roi avait son propre appartement dans ce château, et même un appartement d'été et un appartement d'hiver. Le premier appartement de Sophie-Charlotte était situé côté jardin, c'est-à-dire au nord, de sorte qu'il n'était pas très agréable à habiter lorsque le temps se rafraîchissait. La construction de son appartement

34. Toland, 1706 (note 22), p. 58.

35. « Die Commoditäten dieses Pallastes sind ungemein / indem sowohl für den König als die Königin doppelte Apartements sind / die vor den kalten Saison liegen gegen Mittag / die vor den Sommer aber gegen Norden [...] » (*Theatrum Europaeum*, 21 vol., t. XVI (1701-1703), Francfort-sur-le-Main, 1717, p. 251 et suivantes).



6 Johann Friedrich Eosander, *Château de Charlottenbourg, plan au sol du rez-de-chaussée avec des annotations indiquant la fonction des pièces*, vers 1710, Dresde, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 1 | Salle de garde (<i>Runder Saal</i>) | 15 | Antichambre (<i>Vorzimmer</i>) |
| 2 | Salle (<i>Ovaler Saal</i>) | 16 | Chambre de lit (<i>Schlafzimmer</i>) |
| 3 | Antichambre (<i>Vorkammer</i>) | 17 | Cabinet (<i>Arbeitszimmer</i>) |
| 4 | Antichambre (<i>Audienzgemach</i>) | | |
| | | | Salles d'apparat du côté est |
| | Appartement d'été de Frédéric I ^{er} | 18 | Galerie (<i>Alte Galerie</i>) |
| 5 | Salle d'audience (<i>Audienzzimmer</i>) | 19 | Cabinet (<i>Tafelzimmer</i>) |
| 6 | Anticabinet (<i>Rote Kammer</i>) | 20 | Chambre de lit (<i>Schlafzimmer</i>) |
| 7 | Cabinet (<i>Arbeitszimmer</i>) | | |
| 8 | Chambre de lit (<i>Schlafzimmer</i>) | | Appartement d'hiver de Sophie-Charlotte |
| 9 | Cabinet de porcelaine (<i>Porzellankabinett</i>) | 21 | Cabinet (<i>Arbeitszimmer</i>) |
| 10 | Chambre pour le roi (<i>Königliches Zimmer</i>) | 22 | Cabinet d'or (<i>Goldenes Kabinett</i>) |
| 11 | Chapelle (<i>Kapelle</i>) | 23 | Garderobe (<i>Garderobe</i>) |
| | | 24 | Anticabinet (<i>Tölettenzimmer</i>) |
| | Appartement d'été de Sophie-Charlotte | 25 | Chambre du lit (<i>Schlafzimmer</i>) |
| 12 | Antichambre de la reine (<i>Grüne Vorkammer</i>) | 26 | Cabinet (<i>Schreibkabinett</i>) |
| 13 | Antichambre (<i>Gläsernes Schlafgemach</i>) | | |
| 14 | Chambre de l'audience (<i>Audienzzimmer</i>) | 27 | Galerie chinoise (<i>Chinesische Galerie</i>) |

d'hiver, côté cour, commencée en 1702, passa donc avant le prolongement de l'enfilade des salles côté jardin. L'électeur ayant réussi à obtenir la dignité royale, le château de Lietzenbourg était appelé à jouer un double rôle, qui se traduit par une différenciation entre appartement d'apparat et appartement privé. Par rapport aux salles somptueuses qui,

d'une hauteur d'un étage et demi, dénotent avant tout les ambitions de celui qui venait d'être nommé roi en Prusse, le second appartement de la reine donne l'impression d'avoir été, avec ses peintures de grotesques, un lieu de retraite. La monumentalisation de l'édifice ne mit pas fin à l'« ermitage de Lustenbourg », mais l'intégra³⁶. L'agrandissement, qu'avait déclenché le couronnement, n'était pas pour déplaire à la reine. Les sources nous révèlent qu'elle se passionna même pour les travaux touchant le château et le jardin, et veilla à leur avancement.

C'est au début de l'année 1704, si ce n'est même dès 1703, que les nouvelles pièces de ce qu'on appelle le second appartement furent achevées. Sophie-Charlotte eut le temps d'y emménager avant sa mort, survenue prématurément en 1705. L'inventaire de cette année-là comprend une minutieuse description de cet appartement.

Il comprenait, d'ouest en est, un cabinet doré, une chambre de toilette (ill. 7), une chambre à coucher et un cabinet de correspondance. Cet appartement était beaucoup moins marqué que le premier par le principe de l'alternance. Ce sont surtout les revêtements muraux qui présentent une certaine homogénéité tant par leur coloris que leur nature³⁷. Trois des quatre pièces avaient en effet des murs tendus de lin ou de brocatelle rouge. Seul le cabinet de correspondance faisait exception, car ses murs étaient couverts d'un taffetas orné de peintures indiennes, c'est-à-dire d'une tapisserie en lin présentant des motifs chinois peints. Le reste de l'aménagement était en adéquation parfaite avec la mode de l'époque, qui était aux chinoiseries. Il se composait en effet de tables laquées blanc ou rouge, provenant le plus souvent de l'atelier berlinois des frères Dagly, bien qu'elles fussent parfois directement importées d'Extrême-Orient, et surtout d'un grand nombre de pièces de porcelaine, disposées là encore autour des cheminées³⁸.

Deux pièces comptaient de nombreux tableaux : vingt avaient été accrochés dans la chambre de toilette ; et plus de soixante dans la chambre à coucher, de sorte que les murs de cette pièce devaient en être presque entièrement recouverts. D'un point de vue thématique, cette

36. « [...] Hermitage zu Lustenburg [...] » (Lettre de l'électrice Sophie à la comtesse Louise (1661-1733) du 25 mars 1701, extrait cité d'après Eduard Bodemann, *Briefe der Kurfürstin Sophie von Hannover an die Raugräfinnen und Raugrafen zu Pfalz*, Leipzig, 1888 (Publikationen aus den Kgl. Preuß. Staatsarchiven, XXXVII), p. 208, n° 223).

37. Le mobilier actuel s'inspire de la description figurant dans l'inventaire de 1705. Voir Eggeling, 1999 (note 6), p. 348-353 ; à partir de cet inventaire, il est possible d'identifier très précisément 17 tableaux et un cabinet ayant fait partie du mobilier de l'époque. Les salles furent relativement peu endommagées pendant la guerre. Seul le cabinet de correspondance, qui fait encore partie du corps du bâtiment, fut entièrement détruit. Etant donné qu'aucune photographie n'avait été prise avant la guerre, il n'a pu être reconstitué que de façon neutre.

38. Au sujet des frères Dagly, voir Winfried Baer, « Die Lackmanufaktur der Gebrüder Dagly in Berlin », dans *Japanische und europäische Lackarbeiten. Rezeption, Adaption, Restaurierung*, éd. par Michael Kühnenthal, Munich, 2000 (Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, XCVI), p. 288-330.



7 Berlin, château de Charlottenbourg, Chambre de toilette du second appartement de la reine Sophie-Charlotte, 1702-1704 (photographie vers 1900)

collection se distinguait nettement des choix opérés dans le premier appartement³⁹. Dans les nouvelles pièces privées, où l'on ne trouvait en effet guère de portraits de souverain, prédominaient les paysages, les sujets mythologiques et bibliques, les scènes de genre et les portraits de personnes avec lesquelles Sophie-Charlotte avait un lien particulier. Ainsi pouvait-on y voir le portrait de son fils Frédéric-Guillaume en David – une œuvre soignée d'Anthonie Schoonjans –, celui d'Henriette von Pöllnitz, sa plus proche confidente, ou encore ceux de ses Turcs de cour (*Hoftürken*). Les portraits pour lesquels l'inventaire indique le nom du peintre semblent avoir été exécutés spécialement pour cet appartement. Un nom revient plusieurs fois : c'est celui du peintre préféré de Sophie-Charlotte, Anthonie Schoonjans, qui séjourna presque un an à Lietzenbourg et Berlin à partir de mai 1702. C'est en vain que la reine s'efforça d'obtenir ses services en 1704 pour les plafonds de nouvelles pièces⁴⁰. Il ne pouvait s'agir que des nouvelles pièces aménagées côté

39. Voir Bartoschek, 1999 (note 10).

40. C'est ce qui ressort de plusieurs lettres de Sophie-Charlotte adressées à Hans Caspar von Bothmer, ambassadeur de la maison de Hanovre. Voir *Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten*, éd. par Richard Doeb-

jardin, car, en 1704, les peintures des plafonds devaient être déjà achevées dans le second appartement.

Sur le plan artistique, ce sont les peintures exécutées au plafond du cabinet doré, de la chambre de toilette (ill. 7) et de la chambre à coucher qui constituent le véritable point d'orgue du second appartement. Avec leurs grotesques et leurs arabesques, elles forment un décor à la française comparable à ceux dessinés par Jean I^{er} Berain et Claude III Audran. On ne sait qui a peint ces décors au château de Charlottenbourg, mais on est en droit de se demander s'ils ne doivent pas leur existence à une initiative d'Eosander qui venait juste de découvrir à Paris, par l'intermédiaire de la cousine de Sophie-Charlotte – Elisabeth-Charlotte, duchesse d'Orléans –, les tout nouveaux répertoires de la décoration intérieure française⁴¹. Ces plafonds ne présentent aucune structure en stuc. Par rapport aux plafonds stuqués du premier appartement, qui avaient vu le jour un peu plus de cinq ans plus tôt (ill. 4), ceux-ci, au décor léger et aérien, dénotent une grande évolution stylistique. Si, dans un premier temps, l'électrice était restée prisonnière du style et du goût qui prévalaient à la cour de son époux depuis les années 1680, elle s'était entretemps émancipée.

Les peintures à motifs de grotesques déconcertent : complexes à déchiffrer, elles laissent au spectateur la liberté de faire certaines associations. Quelques éléments figurés ont été glissés ici et là dans les entrelacs du décor qui, plein d'esprit et de finesse, réserve toujours quelque nouvelle surprise. Les thèmes de ces peintures – Apollon et les muses dans le petit cabinet, Vénus et Aurore dans la chambre de toilette et une allégorie de la nuit dans la chambre à coucher – sont délibérément moins représentatifs et donc adaptés à la dimension privée des pièces. Sans prétention et peu académiques, ces décors peints permettent de penser que les règles de préséance et le protocole étaient aussi appliqués avec plus de souplesse dans ces pièces. Katie Scott a établi un lien entre la diffusion de la peinture de grotesques française à la fin du xvii^e et au début du xviii^e siècle et l'idéal de l'honnête homme⁴². L'honnête homme trouvait stimulant de s'entretenir avec ses pairs ; l'esprit, l'humour et le bon goût

ner, Leipzig, 1905 (Publikationen aus den Kgl. Preuß. Staatsarchiven, LXXIX), p. 41-64.

41. Confirmant l'influence que semble avoir eu l'œuvre tant de Jean I^{er} Berain que de Claude III Audran sur les plafonds peints du second appartement, Martin Pozsgai a récemment avancé l'idée que ceux-ci pourraient avoir été exécutés par le peintre Jacques de Meaux ; voir Martin Pozsgai, *Die Laub- und Bandwerk-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. 54-63. De Meaux travailla de 1697 à 1711 au palais royal et au palais Tessin à Stockholm, à l'exception, il est vrai, des années 1702 à 1705, soit précisément les années au cours desquelles le second appartement fut peint. Je remercie Martin Pozsgai de m'avoir permis de consulter son manuscrit.

42. Voir Katie Scott, *The Rococo Interior*, New Haven, Londres, 1995, p. 123-136.

étaient à ses yeux plus importants que la stricte érudition académique⁴³. L'honnêteté était un principe pour ceux qui fréquentaient la cour de Lietzenbourg, comme en témoignent certaines déclarations du prince héritier Frédéric-Guillaume. Il est vrai que celui-ci opposait à cette honnêteté son propre idéal, celui de la piété chrétienne⁴⁴. Les années de gloire du palais des muses de Lietzenbourg annonçaient timidement une nouvelle philosophie de la vie qui allait régner sur le territoire brandebourgeois-prussien à partir de l'année 1713 et pendant près de trente ans.

Sophie-Charlotte mourut avant l'achèvement des salles d'apparat situées côté jardin. De nombreux éléments permettent cependant de penser que les pièces ajoutées à l'ouest du corps du bâtiment, de la nouvelle chambre d'audience à la chapelle, furent exécutées en grande partie d'après les projets auxquels elle avait donné son aval. C'est pourquoi il semble justifié d'examiner ces salles dans cette deuxième partie. En 1706, elles étaient en majeure partie achevées. Dans quelques-unes, comme la chapelle par exemple, Frédéric I^{er} fit procéder à quelques modifications. Malheureusement, ni le mobilier ni la décoration de l'époque ne sont mentionnés dans les inventaires ayant été établis au cours de ces années-là. Ce n'est qu'en 1760 que ces salles furent décrites avec quelque précision⁴⁵. L'effet produit par la somptuosité croissante des pièces, lorsqu'on passe des deux chambres du premier appartement – qui semblent comme étriquées avec leurs plafonds plats en stuc – aux chambres d'apparat plus récentes, demeure aujourd'hui encore très impressionnant. Les pièces ajoutées côté jardin s'élèvent sur un étage et demi, contrairement à celles du corps du bâtiment et du second appartement de Sophie-Charlotte qui n'ont la hauteur que d'un étage. Ainsi, les voûtes de leurs plafonds occupent la moitié inférieure de l'étage supérieur, dont les fenêtres durent ainsi être en partie bouchées. La dernière salle – la chapelle – s'élève même sur deux étages et demi.

Au tout début de cette nouvelle enfilade de pièces se situe la chambre d'audience (ill. 8). Sur la corniche reposent, groupées par deux de part et d'autre de chaque coin, de lourdes figures en stuc exécutées presque en ronde-bosse. Ces allégories des arts mécaniques et des beaux-arts

43. Voir la définition de l'honnête homme dans *ibid.*, p. 135 et suivantes; voir aussi Hinrichs, 1941 (note 30), p. 27 et suivantes, p. 60 et suivantes.

44. «[...] quand il s'agit de Dieu, il ne faut point d'honnêteté, l'honnêteté n'est rien.» (Frédéric-Guillaume I^{er}, le 28 janvier 1699); «[...] je ne regarde pas à l'honnête mais à la piété.» (Frédéric-Guillaume I^{er}, le 9 novembre 1699; on trouvera ces deux citations en français dans Borkowski, 1905 (note 12), t. IX, p. 156 et 159).

45. «Specificatio des Schadens, welcher auf dem Königl. Schloße zu Charlottenburg, durch die am 9.ten Octobr 1760. Morgens um 9. Uhr geschehene feindl. invasion derer Österreichischen Esterhasischen Husaren, Ulanen und Cosacken verursacht worden.» (SPSG, Plankammer, Schloß Charlottenburg, Königliches Hofmarschallamt in Berlin Nr. 10, Schloß Charlottenburg, t. I, correspondance 1760, 1798-1808, fol. 1-16).



8 Berlin, château de Charlottenbourg, Chambre d'audience faisant partie des salles utilisées par le roi Frédéric I^{er}, 1704-1706 (photographie vers 1888)

renvoient, de même que les emblèmes inclus dans la frise, à la place accordée aux arts à la cour de Charlottenbourg. Le monogramme de Sophie-Charlotte apparaît clairement sur chacune des quatre sphères qui, surmontées d'une couronne, ont été insérées entre les figures aux quatre coins de la pièce. La présence de larges bandeaux subdivisant la voûte est due à des considérations d'ordre architectonique. Dans les compartiments peints apparaît un ciel traversé par un soleil levant. Contrairement aux peintures de plafond exécutées peu de temps auparavant dans le second appartement, celles-ci montrent tout l'appareil du grand art d'Etat à fonction hautement représentative. La présence d'un art plus libre, permettant des associations d'idées, n'était pas souhaitée dans les salles d'apparat dont le rôle était officiel. Même si Sophie-Charlotte mourut avant l'achèvement de la nouvelle chambre d'audience, on peut supposer qu'on lui doit les différences de style notables que l'on constate entre les pièces privées et les salles à caractère officiel. Les grotesques, appréciés et adoptés dans d'autres circonstances, n'ont pas été étendus sans discernement à l'ensemble des plafonds. On n'y a cependant pas totalement renoncé dans les salles d'apparat. On retrouve en effet dans celles-ci une ornementation à base de grotesques et d'arabesques, et ce,

de la chambre d'audience au cabinet de porcelaine, mais sous une forme réduite puisqu'elle apparaît sur les cadres des miroirs présents dans les niches et sur les jambages des fenêtres.

Il ne fait aucun doute que l'aménagement de cette chambre d'audience s'inspire des salles officielles des châteaux de Stockholm et de Versailles. La salle de Psyché et la salle d'audience du château de Stockholm comportent des allégories assez semblables – Eosander avait vu ces salles –, tandis que le marbre gris et blanc des lambris et des jambages, la frise, les niches à miroirs et le système de plafond adopté dénotent une bonne connaissance du Salon de la Guerre à Versailles. Les tapisseries de Bruxelles, datées de 1712, représentant les « faits d'hommes illustres », firent-elles leur entrée dans cette pièce du temps de Frédéric I^{er} ou furent-elles introduites à l'époque de son fils ou même de son petit-fils ? C'est un point qu'il reste à éclaircir.

Si la décoration et l'aménagement du second appartement présentaient un caractère assez homogène, les salles d'apparat qui se succédaient avaient été chacune aménagées de manière totalement différente et chaque fois richement ornementées. Le ton des salles d'apparat, à la fois festif et solennel, représentatif et démonstratif en termes de pouvoir, tranchait avec le mode d'expression subtil et raffiné choisi pour le second appartement. C'est dans la chambre d'audience qu'on avait utilisé pour la première fois du marbre. Dans la chambre tapissée de damas rouge, on avait subdivisé les surfaces murales à l'aide de pilastres. Avant de tapisser finalement les murs de cette pièce, en 1709, d'un damas rouge bordé d'un galon doré, on avait essayé d'installer un revêtement très coûteux constitué d'ambre jaune. C'est là qu'on retrouve l'origine de la légendaire salle d'ambre⁴⁶. Ce matériau coûteux, extrait en Prusse-Orientale, était censé évoquer le territoire auquel Frédéric I^{er} devait la dignité royale qu'il avait obtenue depuis peu. En 1709, quelques panneaux étaient déjà terminés. Après être passés par le château d'Oranienburg et le château de Berlin, ces panneaux d'ambre furent offerts à Pierre le Grand et transférés à Tsarskoïe Selo⁴⁷. Ce changement de programme tardif explique probablement aussi l'absence de décor au plafond de cette pièce. Une comparaison avec les chambres d'apparat du château de

46. Le document mentionné ci-dessous confirme ce qu'on supputait déjà depuis longtemps, à savoir que la chambre de damas rouge est à l'origine de la légende de la salle d'ambre : « En l'an 1709, il fut procédé dans les maisons de plaisance de Sa Majesté le Roi, aux travaux de tapisserie suivants [...] à Charlottenbourg [...] revêtement des murs de la chambre d'ambre avec du damas cramoisi et des galons dorés [...] » (« Anno 1709 ist auff Seiner Königl. Mayst. Lüsthäuser nachfolgende Tapezier arbeit gemacht worden [...] zu Charlottenborg [...] die Bernstein Camer mit Carmosin damast und güld brelatebanden beschlagen [...] » GStA PK, I. HA Geh. Rat, Rep. 36 Hofverwaltung, n° 2804, cité dans Hinterkeuser, 1999 (note 21), p. 89 et suivantes ; pour en savoir plus sur la genèse de la salle d'ambre au château de Charlottenbourg, voir *ibid.*, p. 89-95).

47. Goerd Peschken, « Bernsteinkabinett und Rote Kammer », dans Hinterkeuser, *Meiner*, 2002 (note 18), p. 48-57.



9 Berlin, château de Charlottenbourg, Cabinet de porcelaine faisant partie des salles utilisées par le roi Frédéric I^{er}, 1704-1706 (photographie vers 1935)

Berlin permet de penser que cette salle du château de Charlottenbourg tenait lieu de salle du conseil. Au château de Berlin, on trouvait aussi, à côté de la chambre d'audience, à une place analogue dans l'enfilade des pièces, la chambre du drap d'or, dont la fonction de salle du conseil et de salle de conférence est documentée⁴⁸. C'est aussi dans la chambre du drap d'or que se réunissaient à Berlin les amateurs de tabac. Le club des amateurs de tabac du château de Charlottenbourg, dont l'existence est aussi attestée par des documents, devait donc également se réunir dans la chambre de damas rouge⁴⁹.

Viennent ensuite le cabinet de travail et la chambre à coucher du roi, les murs des deux pièces étant tapissés d'un tissu de couleur différente et le plafond orné de peintures. Le plafond du cabinet de travail, une sorte de plafond à caissons comportant cinq peintures sur toile, subsiste

48. Pour en savoir plus sur l'utilisation de la chambre du drap d'or comme chambre du conseil au château de Berlin, voir Guido Hinterkeuser, *Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin, 2003, p. 211, p. 464, note 336, p. 385, cat. 195.

49. Burkhardt Göres, « Silber im Schloß Sophie Charlottes und Friedrichs I. », dans cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 164-170, et plus particulièrement p. 169.

encore aujourd'hui. Au terme de l'enfilade des pièces se situe le cabinet de porcelaine où, après le marbre et l'ambre, un troisième matériau précieux était somptueusement employé (ill. 9). La porcelaine fait ici partie intégrante de l'architecture. Les glaces des niches reflètent à l'infini d'innombrables pièces de porcelaine et rendent cette salle d'angle encore plus lumineuse. La lumière est portée aux nues dans toute son immatérialité par la peinture du plafond, qui fait allusion au bon souverain qu'est le prince, capable de chasser les ténèbres⁵⁰. La chapelle, accessible par la porte de gauche du cabinet de porcelaine, constituait le véritable point d'orgue de cette enfilade de salles. Là, on avait fait appel au répertoire formel de l'Église catholique romaine pour créer un décor à tout point de vue somptueux. Les surfaces murales sont rythmées par des pilastres composites, reposant sur de hauts socles. La couronne, alors nouvellement acquise et reproduite en des dimensions gigantesques, est portée par des anges. Commencée en 1704, cette chapelle fut consacrée en 1706, mais ce n'est qu'en 1708 que la voûte fut peinte⁵¹. La représentation de l'assomption, inhabituelle dans un contexte calviniste, est une allusion à l'apothéose de la première reine de Prusse. L'élévation royale d'Esther sur décision du roi des Perses Artaxerxès, que figure un médaillon peint de la chapelle, fait de toute évidence référence à l'accession de Sophie-Charlotte au titre de reine.

La résidence d'été du roi (1705-1713)

Après la mort de la reine, le château de Lietzenbourg, dès lors rebaptisé «château de Charlottenbourg», fut mis au service du roi et de ses intérêts. La musique, l'opéra, le théâtre, la philosophie et la théologie n'y eurent plus cours. La séparation initialement prévue entre les appartements du roi et ceux de la reine disparut, Frédéric I^{er} ayant décidé d'occuper les pièces décrites ci-dessus, situées à l'ouest côté jardin, et peut-être même le second appartement de Sophie-Charlotte, héritant de celle-ci la commodité d'un appartement d'hiver.

Sous Frédéric I^{er}, le château de Charlottenbourg devint le théâtre d'événements politiques, alors que seul le château de Berlin avait eu jusque-là ce privilège⁵². Les nouvelles salles d'apparat constituaient en

50. Voir cat. exp. Berlin, 1999 (note 2), p. 327.

51. Voir *ibid.*, p. 328-331. Fortement endommagée pendant la guerre, la chapelle a été reconstruite conformément à l'édifice d'origine ; les travaux de reconstruction se sont achevés en 1977.

52. Voir Guido Hinterkeuser, «Friedrich (III.) I. und die Mitte Berlins. Die brandenburgisch-preußische Residenzlandschaft im Spannungsfeld von Berliner Schloß und Schloß Charlottenburg», dans *Das Schloß und der Schloßbezirk in der Mitte Berlins. Das Zentrum der Stadt als politischer und gesellschaftlicher Ort*, éd. par Wolfgang Ribbe, Berlin, 2005 (Publikationen der Historischen Kommission zu Berlin), p. 59-74.



10 Johann Bocklin d'après Johann Friedrich Eosander, *Le château de Charlottenbourg vu de la cour*, 1718, eau-forte

l'occurrence un cadre adéquat. Ainsi eut lieu en 1707, dans la chapelle du château de Charlottenburg, et donc pour la première fois à l'extérieur de Berlin, la nomination d'un chevalier de l'ordre de l'Aigle noir. Le maître de cérémonie, Johann von Besser, consigna l'événement par écrit : « Le 13 juillet, un jour après l'anniversaire de Sa Majesté, le comte de Solms fut fait chevalier de l'ordre de l'Aigle noir à Charlottenburg, après avoir reçu, également à Charlottenburg deux mois plus tôt, très précisément le 25 avril, le ruban de ce même ordre. Jusqu'à présent, nul n'avait jamais été investi chevalier ailleurs que dans la chapelle de l'ordre à Berlin et à aucun autre moment qu'un jour après la fête du couronnement⁵³. » Les audiences publiques accordées aux ambassadeurs étrangers (ill. 10) contribuèrent aussi à changer le statut du château. Voici ce que Besser écrivit dans le journal de la cour à la date du 25 juillet, à propos de l'audience de l'ambassadeur de Savoie : « Le 25, un lundi, il obtint l'audience, et ce, à Charlottenburg, où jusqu'à présent il n'y avait pas plus eu d'audience publique que de fête de l'Ordre en dehors de celle donnée à l'occasion de l'anniversaire de Sa Majesté⁵⁴. » Il ressort du compte rendu de Besser que les ambassadeurs n'allaient pas au-delà de la salle d'audience. En toute logique, ils ne devaient pas avoir accès aux

53. « Den 13. Julii, tages nach Sr. Myt. [Seiner Majestät] Geburtstage, ward der Graf von Solms zu Charlottenburg zum Ritter vom schwarzen Adler eingekleidet, nach dem er zween Monathe vorher, namlich den 25. April, auch zu Charlottenburg das Ordensband bekommen hatte. Bisher waren noch niemahls neue Ritter anderwo alß in der Ordenskapelle zu Berlin und zu keiner anderen Zeit, alß tages nach dem Krönungsfest investieret worden. » (Johann von Besser, *Journal und Ceremoniel-Acta von Anno 1707 bis 1712 Aulæ Berolinensis*, manuscrit, Dresde, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Zeremonienmeister, Sect. I, XIV. Preußen, 27, fol. 12 v).

54. « Den 25., Montags, bekam er die Audientz, und zwar zu Charlottenburg, alwo noch niemahls eine publique Audientz gegeben, so wenig alß ein Ordensfest außer demjenigen an Sr. Myt. [Seiner Majestät] Geburtstage war. » (*Ibid.*, fol. 16r-17v).

salles qui se succédaient de la salle d'ambre, appelée ultérieurement la chambre de damas rouge, à la chapelle.

Le château de Charlottenbourg était régulièrement mis à contribution pour les festivités de la cour et les visites d'Etat rendues par des princes ou des monarques étrangers⁵⁵. On peut supposer que l'enfilade des salles d'apparat était accessible en de telles occasions. Le château pouvait alors littéralement déployer toute sa magnificence. En 1706 eut lieu la consécration de la chapelle à l'occasion du mariage du prince héritier. En 1707, le duc de Marlborough, général en chef victorieux à la bataille de Blenheim, vint au château. En 1709, le château de Charlottenbourg joua aussi un rôle notable lors de la célèbre rencontre entre le roi de Prusse Frédéric I^{er}, le roi de Pologne et le roi du Danemark. En 1710, le prince Eugène y passa une nuit. En 1712, c'est le tsar de Russie, Pierre le Grand, que le prince héritier invita au château de Charlottenbourg.

L'introduction d'objets en argent dans la décoration du château doit être mise en rapport avec la décision de Frédéric I^{er} d'en faire le théâtre de grands événements politiques. En 1705, le château en comptait encore relativement peu. Les salles d'apparat achevées après la mort de la reine en furent en revanche abondamment pourvues. Frédéric-Guillaume I^{er} ordonna en 1713, immédiatement après son accession au trône, de retirer du château de Charlottenbourg tous les objets en argent qu'il contenait et de les réunir avec d'autres pièces provenant d'autres manoirs dans les chambres d'apparat du château de Berlin⁵⁶. L'afflux d'objets en argent dans un château, ou au contraire leur reflux, permettait de se faire une idée du rang qu'occupait celui-ci dans la stratégie de représentation de la cour.

Frédéric I^{er} fit achever les salles d'apparat à l'ouest mais s'occupa aussi de l'agrandissement du château à l'est. Nous n'avons aucune certitude quant au déroulement des travaux entre les années 1707 et 1713. L'aile ouest côté cour fut peut-être construite en premier ; son pendant à l'est avait déjà été érigé indépendamment du corps du bâtiment dans les années 1700-1701, soit avant le projet global d'agrandissement d'Eosander.

55. Voir Gundlach, 1905 (note 26), p. 299-305.

56. Voir Göres, 1999 (note 49). Dans cet ouvrage sont retranscrites en annexe les entrées de l'inventaire de l'argenterie du château de Berlin de 1713 portant sur les pièces originaires du château de Charlottenbourg. Frédéric-Guillaume I^{er} avait eu initialement l'intention de faire fondre la « précieuse argenterie » (« pretieuse Silberwerck »), mais on avait réussi à le convaincre « que c'eût été très dommage en raison de la qualité exceptionnelle de la réalisation » (« daß es wegen der raren façons großer Schade seyn würde »). Ainsi, sa Majesté « a-t-elle finalement consenti dans toute sa magnanimité à augmenter la splendeur du château en répartissant [l'argenterie] dans les salles, offrant ainsi à celles-ci un décor plus que royal. [...] Tout un chacun admire cet énorme trésor [...] » (« haben Sie endlich allergn. beliebt, es zum mehreren Lustre des Schloßes in denen Gemächern zu vertheilen und sie damit mehr als Königlich zieren zu laßen. [...] Ein jeder admiriret den ungemeynen Schatz [...] »). Voir « Berliner geschriebene Zeitungen aus den Jahren 1713 bis 1717 u. 1735. Ein Beitrag zur Preußischen Geschichte unter König Friedrich Wilhelm I. », éd. par Ernst Friedlaender, dans *Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins* XXXVIII, Berlin, 1902, p. 13 et suivantes.

Fut ensuite vraisemblablement commencé ce qu'on appelle depuis le XIX^e siècle «l'appartement mecklembourgeois», à l'emplacement du second appartement de Sophie-Charlotte à l'est. Dans ce cas, l'ordre des travaux aurait été identique à l'ordre suivi à l'ouest, où les pièces côté cour avaient été aussi érigées en premier. Ces pièces permettaient en outre de faire la jonction avec l'aile est. Les travaux de prolongement de l'enfilade des salles situées à l'est, côté jardin – avec, entre autres, la construction de l'Ancienne Galerie (qui prendra par la suite le nom de «galerie du chêne») –, ne débutèrent très vraisemblablement qu'en 1710.

Si l'on accorde foi aux annotations du plan au sol de 1710 (ill. 6), la moitié est fut réservée à la troisième épouse de Frédéric I^{er}, Sophie-Louise de Mecklembourg-Schwerin, que le roi avait épousée en 1708. En 1709, celle-ci effectua pour la première fois un séjour prolongé – à partir du mois de mai – au château de Charlottenbourg, après que «deux chambres pour la reine, une constituée d'or et l'autre d'argent»⁵⁷



11 Berlin, château de Charlottenbourg, La galerie chinoise, 1706-1710 (photographie de 1970)

57. «2 Cameren Vor die Königin beschlagen die eine mit goldt die ander mit silber aus gemacht.» (GStA PK, I. HA Geh. Rat, Rep. 36 Hofverwaltung, n^o 2804, sans pagination, cité dans Hinterkeuser, 1999 (note 21), p. 89 et suivantes.) A propos du séjour de Sophie-Louise au château de Charlottenbourg, voir Gundlach, 1905 (note 26), t. II, p. 298.



12 Andreas Haidt, Statue de la Fortune provenant du dôme du château de Charlottenbourg, 1711 (photographie vers 1900)

aient été aménagées à cet effet. On ne sait pas de quelles pièces il s'agit précisément. Les boiseries en chêne naturel fixées sans cadre sur les murs de quelques salles situées côté jardin – notamment sur ceux de l'ancienne galerie et de la salle à manger qui lui fait suite à l'est – constituent une forme de décoration nouvelle, qu'on n'avait jusque-là jamais vue dans les salles d'apparat à l'ouest. Les pièces dans lesquelles on remarque aujourd'hui la présence de ces boiseries – la galerie chinoise (ill. 11) ou la salle de bain, par exemple – sont des pièces qui doivent n'avoir été aménagées qu'après 1706. Les boiseries en bois de chêne correspondent en effet au style tardif de l'époque de Frédéric I^{er}, qui survécut longtemps sous le règne de Frédéric-Guillaume I^{er}. Un cycle de peintures, composé de dix scènes extraites de la *Télémachie* de *L'Odyssée*, donne un ton particulier à l'ancienne galerie et aux salles adjacentes. Les protagonistes en sont Minerve et Télémaque, évoquant dans l'esprit des contemporains Sophie-Charlotte et le prince héritier⁵⁸. On est tenté de penser que Frédéric-Guillaume fut à l'origine de la création de ce cycle.

58. Voir Iris Wenderholm, «Gelehrsame Spaziergänge. Zur Rezeption von Fénelons Roman *Les Aventures de Télémaque* am Hofe der Sophie Charlotte», dans Hinterkeuser, Meiner, 2002 (note 18), p. 36-47.

La mémoire de Sophie-Charlotte est aussi évoquée dans les salles d'apparat situées à l'est. Sur la frise en stuc de l'Ancienne Galerie et dans les deux salles adjacentes figurent son monogramme et son portrait. Dans ces salles n'apparaît en revanche aucun portrait de la première occupante, la troisième épouse de Frédéric, Sophie-Louise. Ainsi se fait jour la fonction de mémorial attribuée au château par Frédéric I^{er}. L'édifice devait garder vivant le souvenir de la première reine et mère du prince héritier, dont la renommée avait largement contribué à la gloire du roi. Un poème dithyrambique de 1708 mentionne cette double fonction du château de Charlottenbourg, à la fois lieu de mémoire et lieu de représentation : « [...] de manière à ce que les enfants des enfants de celui qui fut autrefois l'enfant lisent à quel point elle lui était aimable et aussi à quel point il était grand⁵⁹. » Le programme sculptural choisi par Frédéric pour l'extérieur du château répondait aux mêmes préoccupations. Côté cour, sur le dôme de la tour commencée en 1710 – qui couronne au sens littéral du terme le château –, prit place une Fortune monumentale (ill. 12)⁶⁰. Elle fait référence à l'occasion unique que l'habile souverain sut saisir et transformer en succès politique⁶¹. Au fronton du château, Frédéric – ou peut-être son fils Frédéric-Guillaume – fit installer une statue de Minerve en souvenir de Sophie-Charlotte et de son palais des muses⁶².

59. « [...] dabey die Kinder einst der Kindes-Kinder lesen / wie lieb Sie ihm / und auch / wie groß Er sei gewesen. » (Christoph Fürer von Haimendorf, *Tropaeum Fridericianum sive memorabilia Borussiae initii seculi XIX*, Nuremberg, 1708 ; voir aussi Berlin, 1999 (note 2), p. 283 et suivantes, cat. IV. 12).

60. Cette Fortune, détruite en 1943 et aujourd'hui remplacée par une œuvre de Richard Scheibe, avait été réalisée par un sculpteur de Dantzig, Andreas Haidt ; il avait certainement été initialement prévu de l'installer sur la tour de la Monnaie du château de Berlin, qui avait cependant dû être démolie en 1706 car elle menaçait de s'effondrer. Au château de Potsdam, la porte de la Fortune, également couronnée comme son nom l'indique de la déesse Fortune, avait été édifée dès 1701.

61. Pour en savoir plus sur la perception de la fortune dans la philosophie de l'histoire des temps modernes, voir Herfried Münkler, *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Francfort-sur-le-Main, 1984, p. 300-312.

62. Cette statue de Minerve était peut-être celle du sculpteur Bartholomäus Eggers, présentée depuis 1999 au château d'Oranienburg. Voir Hinterkeuser, 1999 (note 2), p. 122.