



2 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La façade de la grotte

Le Vieux Château de l'Ermitage à Bayreuth

L'iconographie du pouvoir au temps
de l'absolutisme et des Lumières

Peter O. Krückmann

A environ huit kilomètres à l'est du vieux centre historique de Bayreuth se niche, dans les contreforts vallonnés du massif du Fichtel, le vaste parc de l'Ermitage. Dans un jardin composé d'éléments ornementaux et paysagers se dressent deux châteaux – le « Vieux » et le « Nouveau » – ainsi qu'un théâtre romain, un nymphée et plusieurs autres bâtiments. Cet ensemble architectural d'une concentration inhabituelle est représentatif des dispositions d'esprit de deux des souverains les plus marquants qu'ait connus Bayreuth au XVIII^e siècle, à savoir le margrave Georges-Guillaume et la margravine Wilhelmine, l'illustre sœur du roi Frédéric II de Prusse. Cet essai est exclusivement consacré au Vieux Château, l'édifice le plus remarquable du parc de l'Ermitage. Il fut construit entre 1715 et 1722, vraisemblablement d'après des plans de l'architecte de cour Johann David Rantz le Jeune. Son agrandissement, réalisé d'après des plans de la margravine Wilhelmine, débuta une vingtaine d'années plus tard, sans doute vers 1737.

L'histoire de l'architecture castrale fut longtemps l'un des parents pauvres de l'histoire de l'art ; c'est tout particulièrement vrai de ce singulier édifice. Les rares auteurs qui se sont intéressés à ce dernier se sont le plus souvent contentés de le décrire et d'esquisser l'histoire de sa construction. Stefanie Gansera-Söffing est la seule à avoir étudié le Vieux Château en le replaçant dans le contexte plus vaste des réalisations architecturales du margrave Georges-Guillaume. Les deux registres symboliques de cet édifice, mis en œuvre chacun au cours de deux phases de son édification et totalement indépendants l'un de l'autre, n'ont été découverts que récemment par l'auteur de ces lignes, qui les a brièvement exposés¹.

1. *Paradies des Rokoko*, éd. par Peter O. Krückmann, 2 vol, cat. exp., Bayreuth, 1998, t. I, *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, p. 24-67.

Plus on s'interroge sur la signification précise qu'il convient de donner aux motifs architecturaux et ornementaux du Vieux Château, plus on comprend la logique qui a gouverné son édification. Dans cet essai, nous interrogerons donc sa structure et sa portée symbolique, la forme architecturale résultant ici d'une volonté délibérée de donner à entendre divers messages.

Georges-Guillaume conçut vraisemblablement cet édifice comme un parcours initiatique destiné aux hommes désirant devenir membres de son ordre, ce qui n'empêcha pas ce château de servir aussi de maison de plaisance. Wilhelmine ajouta un autre registre symbolique, sans nuire à celui précédemment mis en place par Georges-Guillaume : elle procéda en effet à une auto-allégorisation complexe et peu conventionnelle. Une conception spécifique du pouvoir sous-tend chacun des deux registres symboliques.

Cet édifice, dont il n'est possible de prendre conscience de la structure symbolique qu'en le traversant, est en cela caractéristique de l'époque de l'absolutisme autour de 1700, puis de celle des Lumières au milieu du XVIII^e siècle. On ne connaît aucun édifice comparable.

Le margrave Georges-Guillaume

Avant de régner sur la marche de Brandebourg et de choisir Berlin pour résidence, les Hohenzollern résidaient en Franconie. C'est là que débuta l'histoire magnifique de cette famille, lorsque Frédéric I^{er} se vit confier en 1192 l'administration du château impérial de Nuremberg. Les Hohenzollern portent depuis lors le titre de burgrave. Mariages et acquisitions leur permirent de régner finalement sur un territoire considérable autour de la ville impériale de Nuremberg. Le margrave Georges-Guillaume, qui vécut au cours des décennies ayant précédé et suivi l'année 1700, appartenait à cette famille, qui compte de nombreuses figures marquantes. Il ne fait certes pas partie des très fortes personnalités ayant régné à l'époque de l'absolutisme. Cet homme, parfaitement représentatif des souverains allemands, a su cependant s'assurer, à travers ses étonnantes réalisations architecturales, une place indéniable dans l'histoire de la Franconie. Ceci confirme une fois de plus l'objectif de l'architecture princière : rien de mieux en effet, pour passer à la postérité, que de construire de somptueux bâtiments.

Le prince héritier, né en 1678, fut dès son enfance préparé à régner en souverain absolu. Cette éducation passa entre autres par une formation complète dans tous les domaines militaires et dans les disciplines susceptibles d'être utiles au futur margrave. Dès l'âge de dix-sept ans, il s'illustra par son courage dans la guerre de Succession du Palatinat, ce

qui lui valut une reconnaissance précoce. Suite à une blessure, il quitta les champs de bataille et commença immédiatement un Grand Tour, qui le conduisit dans de nombreux pays protestants alliés, souvent dirigés par des souverains appartenant à sa famille. Georges-Guillaume fut durablement impressionné par les toutes dernières tendances de l'architecture des châteaux tant aux Pays-Bas et en Angleterre qu'à Wolfenbüttel ou à Hanovre.

De retour, Georges-Guillaume, encore prince héritier, entreprit immédiatement de multiples projets architecturaux, et ce, tant à Bayreuth que dans les environs. En trente ans, il démultiplia les châteaux de cette ville et de sa région : il créa en effet un ensemble fascinant d'édifices conformes à l'esprit de l'absolutisme, présentant une variété de facettes quasiment inédite en Europe.

Cette vaste campagne de travaux s'initia avec deux bâtiments princiers déjà existants et de dimension imposante, à savoir la résidence de Bayreuth et le château de Plassenburg à Kulmbach, l'un des châteaux-forts les plus impressionnants de toute l'Allemagne². Elle offrit à Georges-Guillaume l'occasion de se consacrer à des tâches inhabituelles, comme la transformation d'un étang situé dans les environs de Bayreuth en un lac navigable. Avec des bateaux de quatre à dix-huit mètres manœuvrés par des matelots hollandais, il réussit à organiser sur ce lac de véritables naumachies. Le prince, qui s'était marié en 1699, fit ériger sur les lieux un petit château, autour duquel s'édifia une ville idéale conçue de manière symétrique. Georges-Guillaume donna son nom à celle-ci, qui devint Saint-Georges. Bien que cette ville n'ait été qu'en partie réalisée, elle a conservé jusqu'à nos jours sa structure d'origine. Le projet était en parfaite adéquation avec l'image de souverain absolu que Georges-Guillaume entendait incarner. La symétrie devait évoquer un ordre harmonieux supérieur, que garantissait le margrave en tant que représentant sur terre du maître de l'univers, en tant qu'intermédiaire entre le ciel et la terre investi par Dieu lui-même sur le territoire placé sous son autorité.

Il existe un lien étroit entre la fondation de cette ville idéale et la création par le prince, en 1705, de l'ordre de la Sincérité³, que Georges-Guillaume désirait placer sur un pied d'égalité avec les grands ordres de chevalerie de l'Empire, pour la plupart créés au xv^e siècle.

2. Depuis la construction du bâtiment suivant – le Nouveau Château –, l'ancienne résidence porte le nom de Vieux Château. Ces édifices, situés dans la ville de Bayreuth, ne doivent pas être confondus avec les deux bâtiments du parc de l'Ermitage, également appelés Vieux Château et Nouveau Château.

3. Rudolf Trabold, «Adler und Mops. Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts», dans cat. exp. Bayreuth, 1998 (note 1), t. II, *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, p. 30-43.

Cependant, le véritable objectif du prince était moins de renforcer la puissance politique de la maison Hohenzollern au sein de l'Empire que de donner naissance à un prestigieux attribut du pouvoir, dont le souverain absolu pourrait se parer.

La même année, le prince héritier agrandit Saint-Georges. Il y fit en effet construire l'église Sainte-Sophie, ajoutant ainsi à cette ville en devenir un élément qui lui donnait encore plus le caractère d'une résidence. La création d'un centre séculier et d'un centre spirituel doit aussi être mise en relation avec le fait que Georges-Guillaume était appelé, en tant que futur souverain, à devenir le chef de l'Eglise protestante à l'intérieur de son margraviat. L'ordre nouvellement créé faisait figure de lien entre les deux, puisqu'il avait sa place tant au château qu'à l'église. Quasiment toutes les réalisations architecturales postérieures à l'accession au pouvoir de Georges-Guillaume (1712) furent systématiquement subordonnées à la philosophie de l'ordre de la Sincérité, de sorte que le margraviat (protestant) de Brandebourg-Bayreuth fut à cette époque pour ainsi dire un Etat de l'ordre.

C'est ce qu'indique le petit pavillon de chasse inachevé du Thiergarten (1715-1720), dont le plan est de même forme que la croix de l'ordre, mais aussi le château de l'Ermitage érigé à la même époque (1715-1722). Au sein de ce dernier, le fait d'être admis dans l'ordre de la Sincérité est ingénieusement présenté comme l'aboutissement d'une évolution transformant l'homme barbare en un chrétien civilisé. Enfin, le margrave fit ériger, un an avant sa mort, à la place du petit château de Saint-Georges, un édifice très imposant, dont l'iconographie était aussi entièrement dévolue à la philosophie de l'ordre de la Sincérité.

Avec Georges-Guillaume, une nouvelle tendance se faisait jour : en fondant un ordre, il ne se contentait pas d'adopter l'attitude d'un grand prince ; il entourait son règne d'une dignité déjà presque sacrée. Un recueil d'œuvres architecturales idéales imaginées à l'époque en Allemagne, que Georges-Guillaume avait commandé alors qu'il était encore prince héritier, montre à quel point la dimension sacrée qu'il prêtait à sa fonction transparaissait dans l'image princière qu'il cherchait à donner de lui-même. Dans le recueil de Paul Decker intitulé *Fürstliche Baumeister*, on trouve en effet des projets de chambre à coucher et de salle du trône empruntant une kyrielle de motifs à l'architecture sacrée de l'Eglise catholique qui s'ajoutent à une conception un rien fantastique. Si l'on veut identifier le principe des efforts déployés par Georges-Guillaume, on pourrait dire que le futur margrave avait recours à un système complexe de symboles du pouvoir afin de compenser la modestie de son rôle politique en regard de son immense ambition.

Le château de l'Ermitage de Georges-Guillaume

De tous les bâtiments que le margrave Georges-Guillaume fit construire, le château de l'Ermitage – «le Vieux Château» – est incontestablement le plus original (ill. 1). Ce château était bien évidemment appelé à prendre une dimension particulière suite à la sacralisation de la fonction du souverain à laquelle œuvrait Georges-Guillaume. Le baron de Pöllnitz en fit du reste état dans un récit de voyage :

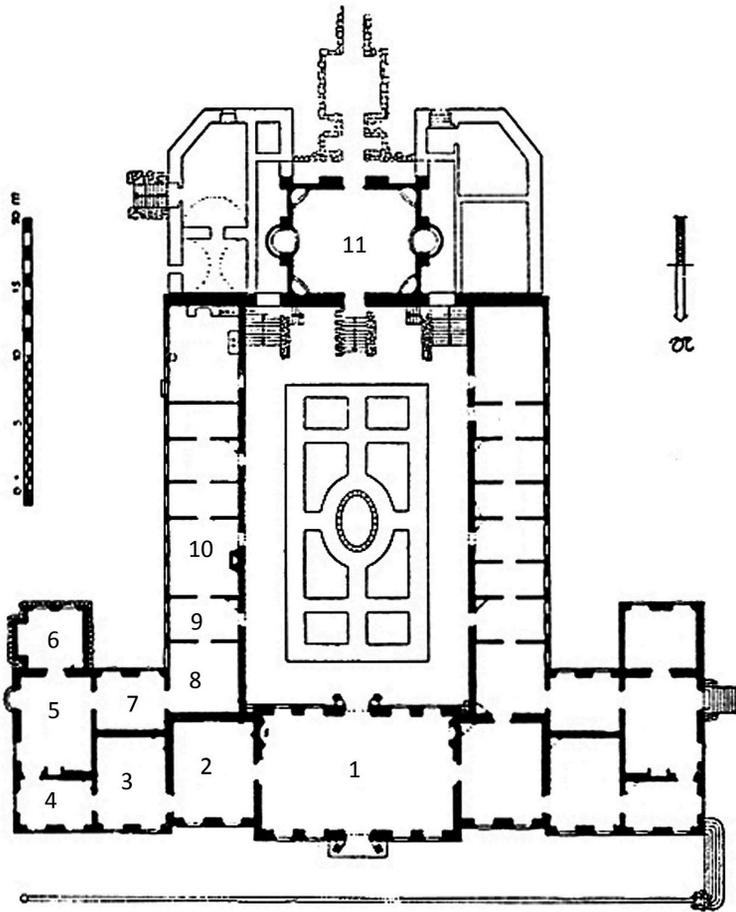
«[...] Lorsque le feu Margrave venoit à l'Hermitage, ce Prince & toute sa Cour étoient habillés en Hermites. Il y avoit des heures auxquelles les Frères Hermites alloient rendre visite aux Soeurs Hermites [...] ils étoient soumis à de certaines Règles, dont ils ne pouvoient être dispensés [...]»⁴.

Ce petit château, composé de quatre ailes, s'élève sur un seul niveau. Au milieu de l'aile nord se situe une salle des fêtes à l'architecture classique eu égard aux autres éléments architecturaux, qui font l'effet d'avoir été encastés dans des crevasses de rocher. On en a inféré que la salle des fêtes avait peut-être été édifée plus tôt. On a même cru voir dans la disparité architecturale l'incidence d'une inspiration bourgeoise. Renvoyant à l'ouvrage de Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance*, Gansera-Söffing a en effet rappelé que l'hétérogénéité des façades est une caractéristique de la maison de plaisance⁵. Il est intéressant de noter que les édifices passés en revue dans cet ouvrage présentent une façade raffinée du côté du jardin et une façade de style rustique du côté de l'entrée, deux façades permettant d'accéder au château par les deux côtés. C'est également vrai dans le cas du Vieux Château. L'entrée officielle par la salle des fêtes ne présente aucune spécificité et va de soi pour le visiteur actuel.

Si l'on s'intéresse à la mise en scène baroque élaborée à partir de la façade sud – la façade arrière – et plus précisément de l'emplacement de la grotte, on remarque que cet accès n'était sans doute utilisé qu'assez rarement. C'est en tout cas la conclusion qui s'impose lorsque l'on reconstitue le trajet qu'il fallait parcourir pour entrer dans le château. Cet accès était probablement avant tout réservé aux postulants à l'ordre de la Sincérité – à ses futurs membres.

4. Karl Ludwig von Pöllnitz, *Lettres et Mémoires du baron de Pöllnitz*, 5 vol., Amsterdam, 1737, t. I, p. 223.

5. Stefanie Gansera-Söffing, *Die Schlösser des Markgrafen Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth. Bauherr, Künstler, Schlossanlagen, Divertissements*, Bayreuth, 1992 (Bayreuther Arbeiten zur Landesgeschichte und Heimatkunde, 10), p. 97.



1 Bayreuth, Plan du Vieux Château de l'Ermitage

1. Salle de marbre (*Marmorsaal*)
- Appartement de la margravine (*Damenflügel*)
2. Antichambre (*Vorzimmer*)
3. Salle d'audience (*Audienczimmer*)
4. Cabinet japonais (*Japanisches Kabinett*)
5. Salle de musique (*Musikzimmer*)
6. Cabinet des glaces chinois (*Chinesisches Spiegelkabinett*)
7. Cabinet de bureau (*Schreibkabinett*)
8. Chambre (*Schlafzimmer*)
9. Cabinet de toilette (*Toilettenkammer*)
10. Cabinet de travail de la margravine (*Arbeitskammer der Markgräfin*)
11. Grotte

Venant de la ville, c'est-à-dire de l'ouest, l'allée par laquelle les voitures arrivaient traverse le parc de l'Ermitage. Elle est bordée d'arbres et conduit tout droit au pied d'un mont Parnasse constitué de blocs de tuf. Sur celui-ci se dressaient autrefois des statues d'Apollon, de Pégase et des neuf muses, œuvres d'Elias Röntz, sculpteur à la cour de Bayreuth.

Une conduite approvisionnait en eau une source évoquant la fontaine delphique de Castalie, consacrée aux muses et censée procurer l'inspiration à ceux qui buvaient ses eaux sacrées. Cet édicule attire certes le regard parce qu'il constitue un point de vue pittoresque. Mais sa véritable fonction apparaît dans le soubassement : s'élevant au-dessus d'un passage cruciforme, il abrite une sorte de grotte qu'il est possible de traverser. C'est ici qu'apparaît le thème directeur du château, c'est-à-dire le clivage entre la nature sauvage et le raffinement culturel, qui étaient respectivement considérés, à l'époque baroque, comme l'état initial et ce vers quoi devait tendre tout être humain au cours de son évolution.

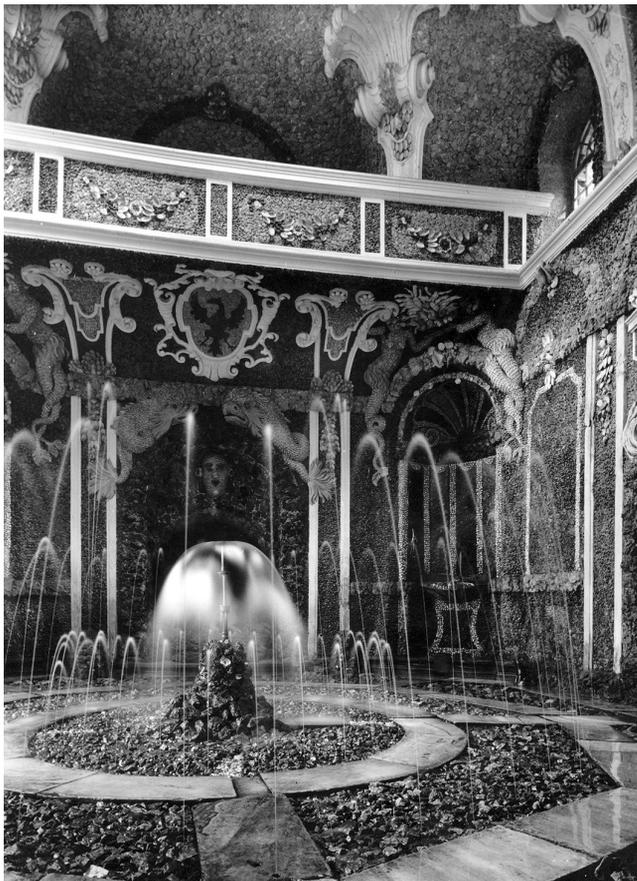
Si, passant sous le Parnasse, on continue tout droit en restant dans l'axe de l'allée, on n'est guère avancé puisqu'on aboutit finalement aux communs. Le fait que le chemin conduisant au château bifurque brusquement vers le nord, presque à angle droit, est typique de l'art de la mise en scène baroque. A cette époque, on avait en effet le sens des effets dramatiques, et ce changement de direction soudain avait pour objectif de faire émotionnellement ressentir au futur membre de l'ordre que ce chemin allait le faire sortir du quotidien et le plonger dans une situation nouvelle. Dans le même esprit, on s'engouffre ensuite dans un sombre berceau de verdure, on ne voit plus le ciel et on perd lentement le sens de l'orientation. On se trouve dans un espace indéfinissable, entre extérieur et intérieur. L'objectif est en réalité de mettre en place un parcours semé d'embûches, symbolique de celui auquel tout être humain doit faire face.

A la sortie du berceau de verdure se développe progressivement une curieuse formation rocheuse, qui s'avère finalement donner accès à un bâtiment tout à fait singulier et guère assimilable à un château (ill. 2). Il s'agit d'une cavité ménagée, loin de toute civilisation, à l'intérieur d'un logement constitué de pierres grossièrement empilées. Deux escaliers, qui, par leur aspect, rappellent davantage l'architecture des châteaux, conduisent à un niveau supérieur du bâtiment. Ces deux escaliers étaient réservés aux courtisanes, qui pouvaient, de là, accueillir et guider le nouvel arrivant, car celui-ci devait franchir l'espace entre les deux escaliers et entrer dans le bâtiment par l'entrée plongée dans l'obscurité. Il se retrouvait dans une situation analogue à celle qu'il avait connue sous le mont des Muses. Si l'espace encadré par les escaliers extérieurs se présente tout à fait comme s'il s'agissait d'une cour d'honneur, il ne pouvait pas vraiment prétendre à un tel statut, car le nouvel arrivant n'avait pas précisément droit à un accueil destiné à l'honorer. Pour poursuivre son chemin, il devait en effet se glisser sous les escaliers extérieurs et franchir une sorte de porte qui n'était en réalité qu'une ouverture pratiquée dans la paroi rocheuse : il s'agissait du chemin le conduisant sous terre. Dès lors, il était fort loin de l'atmosphère familière du parc et se retrou-

vait dans un passage sombre, entouré de rochers, sans être certain de la configuration de celui-ci ni de l'endroit où il allait le conduire.

Des visages grotesques, aux traits grossiers, taillés dans la pierre bosselée de la maçonnerie, rappellent le caractère tout aussi grossier de la face sud du bâtiment. Ces visages font l'effet d'effrayants génies de la nature, de créatures n'ayant pas été touchées par la grâce et destinées à terrifier le nouvel arrivant, car c'est dans leur royaume qu'il s'apprête à entrer !

Au cours de sa descente dans les profondeurs chthoniennes, le futur initié se trouvait confronté à une nouvelle épreuve. En effet, dans les formations rocheuses situées sous les escaliers latéraux se trouvent dissimulées d'innombrables buses d'arrosage. Quiconque s'aventurait jusque-là pouvait se retrouver complètement trempé, à sa grande surprise et probablement pour le plus grand plaisir des spectateurs. Il ne restait plus au futur membre de l'ordre qu'à se prêter à ce jeu avec le sourire et à chercher activement à tâtons, dans l'étroit réduit situé sous les escaliers, le chemin qui le projetterait dans un univers incertain et insolite.



3 Bayreuth, Vieux
Château de l'Ermitage,
Les jeux d'eau à
l'intérieur de la grotte

Plongé dans une profonde obscurité, le futur initié était un instant tout à fait désorienté, tout comme il l'avait été sous le sombre berceau de verdure situé entre le mont Parnasse et le château. Mais à peine avait-il parcouru quelques mètres que l'espace autour de lui changeait brusquement. Il pénétrait en effet dans une salle de plan centré, très haute et coiffée d'une coupole (ill. 3). Les murs sont aujourd'hui encore tapissés, de haut en bas, de morceaux de verre, et décorés d'inquiétants monstres fabuleux, composés en coquillages, coraux et pierres diverses. Le futur initié avait à peine pénétré dans cette grotte qu'il était aspergé d'eau de tous côtés comme il l'avait été juste après avoir quitté le sous-bassement du mont Parnasse. Près de deux cents buses d'arrosage sont en effet dissimulées entre les pierres des murs et du sol.

Dès l'entrée dans cette salle, la croix servant d'emblème à l'ordre de la Sincérité saute aux yeux. Cette croix devait être perçue par le pauvre visiteur qui se faisait tremper de la tête aux pieds comme la promesse d'atteindre le monde supérieur du prince. Du haut de deux galeries latérales, les courtisans pouvaient se distraire en assistant au spectacle des jeux d'eau. La présence de la croix de l'ordre dans cette grotte primitive renvoie à cette bipolarité déjà évoquée à propos du mont Parnasse. A cela s'ajoute probablement l'idée d'une purification par l'eau. L'eau est un élément qui symbolise aussi tout ce qui est de l'ordre de l'instinctif. L'idée de métamorphose véhiculée ici se trouve reprise dans les décors figuratifs et métaphoriques. Ils sont tous inspirés de l'œuvre d'Ovide et liés au thème de l'eau.

Les ouvrages d'alchimie, tels que le célèbre traité de Heinrich Kunrath publié pour la première fois en 1595 à Hambourg, *Amphitheatrum Sapientiae aeternae solius verae, christiano-kabalisticum, divino-magicum, nec non physico-chymicum...*, nous livrent une des clés permettant de saisir dans toute sa diversité l'ensemble des idées dont procède cette succession de lieux. Dans son traité, Kunrath, originaire de Leipzig, décrit le chemin conduisant à la connaissance et à la sagesse éternelle. Dans une gravure, il montre la «grotte de la connaissance» et la quête d'un individu en train de traverser un passage sombre – symbolisant l'obscurité de l'ignorance –, avant d'atteindre l'amphithéâtre de la sagesse éternelle et du véritable soleil : *per aspera ad astra* («par des sentiers ardu jusqu'aux étoiles»). La sagesse passe, selon la légende de la gravure, par la connaissance de Dieu. Que Georges-Guillaume ait ou non connu ce traité lorsqu'il décida de doter de pareil aménagement le Vieux Château qu'il s'appropriait à faire ériger, importe peu. Il ne fait aucun doute que ces idées lui étaient extrêmement familières. Le modèle théologique sur lequel repose sa construction faisait partie tant de la cosmologie de l'époque baroque que de celle de la franc-maçonnerie, qui allait un peu plus tard faire siennes des formes de pensée similaires. Mais le fait de



4 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La cour intérieure avec vue sur l'aile de la salle des fêtes

mêler gravité et légèreté peut aussi être considéré comme une des caractéristiques de l'époque.

Le futur initié qui traversait le château ne trouvait cependant pas la «sagesse éternelle» en Dieu. Son objectif n'était autre que de parvenir jusqu'à Georges-Guillaume, le margrave de Bayreuth! Le fait de se substituer à Dieu dénotait de la part du souverain une conception absolutiste du pouvoir, celle sur laquelle reposait de toute évidence son règne. Si l'on fait abstraction des moments de divertissement, on peut voir dans le chemin conduisant jusqu'à la salle en forme de grotte un parcours initiatique, à l'issue duquel le futur initié avait accès à la plus grande des connaissances, la nature divine du souverain.

Ce parcours singulier à travers le château se poursuit, à la sortie de la grotte, par un escalier qui monte jusqu'à une cour intérieure, une sorte de cloître (ill. 4). On est certes toujours au cœur de cet environnement rocheux auquel on est désormais habitué, mais ce lieu semble moins angoissant et moins hostile. Après être passé sous le mont Parnasse, avoir franchi le berceau de verdure, emprunté le passage souterrain menant à

la grotte et traversé la grotte, c'est la première fois que l'on se retrouve directement sous le ciel. A l'origine, il y avait, devant les deux ailes construites dans la longueur de la cour, des berceaux de verdure encadrés de plantes. Au calme, isolé du monde extérieur, on pouvait méditer en toute tranquillité. Ces deux ailes comportent une série de portes étroites, derrière lesquelles se situent des cellules d'ermite. Les membres de l'ordre pouvaient y séjourner afin de se pénétrer, au cours de cette retraite monacale, des desseins supérieurs de l'ordre. L'espace habitable comprend, dans chacune des cellules, une garde-robe et une pièce avec un lit.

Le long d'un des petits côtés de la cour, en face de la grotte, la salle des fêtes contraste à tout point de vue avec les cellules des ermites. Le mur, soigneusement édifié, est rythmé par un somptueux portail flanqué, de chaque côté, de deux fenêtres. On peut y reconnaître l'Amphitheatrum Sapientiae Aeternae, présenté par Heinrich Kunrath comme l'aboutissement du cours de l'existence.

Lorsqu'un membre de l'ordre sortait de sa cellule, il avait immédiatement sous les yeux deux figures allégoriques qui, bordant à gauche et à droite le fronton situé au-dessus de la porte, représentaient les deux commandements les plus importants de l'ordre. A gauche, l'homme tenant un livre à la main incarne la *Meditatione* («la méditation»). Il s'est arrêté de lire afin, selon Cesare Ripa, de «fai[re] diverses reflexions sur la connoissance des choses, pour en former de bons sentiments, qui ne sont pas moins glorieux que profitables à l'homme⁶.» A droite, la femme incarne la *Secretezza* («le secret ou le silence») et se présente, toujours conformément aux indications de Ripa, sous les traits de la déesse romaine Angerona⁷. Bâillonnée, elle symbolise la discrétion. Son vêtement ample suggère métaphoriquement le voile qui recouvre toutes les choses confiées. Qu'un prince ait tenu à s'entourer d'individus dotés de ces deux vertus est aisé à comprendre. Dans son *Fürstliche Baumeister* qui venait tout juste d'être publié, Paul Decker avait placé ces deux figures de part et d'autre de Minerve, la déesse de la Sagesse, dans un plafond peint présenté comme parfaitement adéquat à un palais royal. Ici, c'est le margrave Georges-Guillaume qui occupe la place de Minerve. Comme chacun sait, la sagesse est la plus grande des vertus chez un prince.

Entre les deux figures, sur l'entablement de la porte, une tête, qui, à première vue, paraît énigmatique et semble n'avoir aucune raison d'être, fait saillie. Ses plumes ornementales stylisées pourraient laisser entendre qu'il s'agit de la tête d'un Indien; et ses traits confirment cette première

6. Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1603, p. 309-310; Edition française : Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1643/1644, I^{re} partie, p. 110.

7. Ripa, 1603 (note 6), p. 446-447; Edition française 1643/1644 (note 6), I^{re} partie, p. 179-180.

impression. L'expression de son visage est celle d'un être en proie au malheur et à la souffrance. Cet « Indien » représente, tout comme les figures grotesques visibles précédemment entre les pierres bosselées des murs extérieurs, l'être humain n'ayant pas été touché par la grâce. On soutenait à l'époque l'idée que les païens d'Amérique, considérés comme appartenant à une culture tout à fait primitive, aspiraient au Salut via le christianisme et la civilisation. On retrouve cette idée, par exemple, à la résidence de Wurtzbourg, dans la fresque peinte par Giambattista Tiepolo dans la cage d'escalier.

Dans le cas de Bayreuth, le Salut au sens chrétien du terme se trouve garanti par le margrave, qui fait figure d'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Au centre du fronton brisé, un cartouche, surmonté de l'aigle de Brandebourg, arbore son monogramme. Cette porte marque, avec son décor sculpté, le passage du milieu non civilisé des créatures terrestres à un autre monde, le monde supérieur de la lumière divine.

Le « parcours initiatique » dans l'univers du monde terrestre peut donc être résumé ainsi : après la purification opérée dans la grotte et la « révélation » de la nature supérieure du margrave s'imposait, dans la nature encore sauvage, une phase de méditation et de silence pour l'aspirant transformé en véritable ermite, mais il ne faut pas perdre de vue que le but de tout ce parcours était de pénétrer dans le « sanctuaire » du souverain, c'est-à-dire l'aile de la salle des fêtes. Passer la porte de la salle des fêtes, c'est entrer dans un autre monde, ce qui déterminait la dimension hautement symbolique de son franchissement.

Le « sanctuaire », pour reprendre ce terme, cache en son sein une salle des fêtes majestueuse, qui s'oppose en tout point aux aménagements abordés jusqu'ici. Quiconque y pénétrait à l'issue de son parcours laissait définitivement derrière lui la nature sauvage. Un simple coup d'œil au plafond permet de comprendre que la salle est consacrée à l'ordre de la Sincérité : sur les murs en largeur plane l'aigle de Brandebourg associé à la croix de l'ordre. La salle compte de nombreuses autres références à l'ordre. Mais ce qui frappe quand on entre, c'est l'élégance discrète du décor mural. Les pilastres, qui reposent sur un socle continu, ne font guère saillie par rapport à l'alignement des murs. Le camaïeu de gris, qui domine, résulte de l'emploi d'un matériau rare, le marbre de Bayreuth.

Au-dessus des fenêtres et des portes latérales ont été peintes, entièrement en ocre, des scènes extraites des *Métamorphoses*. La voûte, percée sur les côtés de balcons réservés aux musiciens, comporte en son centre une grande fresque représentant le dieu du Soleil, Apollon⁸, qui permet au futur membre de l'ordre de comprendre qu'il est parvenu à son

8. Cette fresque, attribuée à Gabriel Schreyer, fut fortement endommagée pendant la Seconde Guerre mondiale, mais a pu être reconstituée à partir de photographies.

but, ce lieu qui était son but quand il s'était glissé, dans le parc, sous le mont Parnasse et où, aspergé par l'eau inspiratrice, il avait commencé son parcours initiatique. Apollon symbolise le souverain au pouvoir absolu, et donc le fondateur de l'ordre, le margrave Georges-Guillaume. Quiconque s'en remet à lui est « éclairé » par la lumière qui émane de sa personne, semblable à celle du soleil. Apollon a été utilisé pour incarner l'absolutisme, certes parce qu'il est le dieu du soleil, le soleil étant source de vie, mais aussi et surtout en raison de l'évolution que lui prête le récit mythique. Alors qu'il avait provoqué la colère de son père quand il était jeune, il professa par la suite la modestie et la modération. Il adopta comme devises : « Nulle démesure » et « Connais-toi toi-même ». Il finit par dompter l'impétuosité des muses et devint leur premier danseur au sein de chorégraphies solennelles. Platon a mentionné dans *La République* l'effet moral de la musique apollinienne. Lorsque les arts fleurissent en Europe ou comme ici à Bayreuth, ils prouvent implicitement qu'est atteint le plus haut niveau de civilisation. Comme l'affirme le poème dithyrambique placé au début de l'Évangile de Luc dans le *Codex Aureus Epternacensis* (vers 1030) : « Ô être humain ! Tu es constitué des quatre premiers éléments. Si tu ne parviens pas à dépasser ce stade, à devenir fils de la Lumière, tu sombreras dans la mort. »

En quittant cette salle par la porte nord, on découvre une autre tête sculptée à vocation spéculaire, aussi judicieusement placée que celle que l'on aperçoit dans la cour intérieure. Ce n'est cependant plus un visage d'Indien marqué par la souffrance qui vous regarde, mais celui d'un homme hilare, sauvé par la civilisation du margrave. De manière à montrer de nouveau le rôle joué par celui auquel on doit ce bonheur, ce sont les armes du margrave qui apparaissent cette fois-ci sur le fronton. Elles sont flanquées de deux figures : à gauche, Hercule, symbolisant la force vertueuse du souverain ; et, à droite, Pan. Vivant et jouant de la flûte dans une nature arcadienne, ce dernier renvoie à une tout autre perception de la nature que les créatures monstrueuses représentées sur les murs de la grotte. Si celles-ci souffraient parce qu'elles n'avaient pas été touchées par la grâce, Pan vit en parfaite harmonie avec la nature, comme lors de l'âge d'or, pensait-on.

Même la végétation autour du château se faisait et se fait encore aujourd'hui en partie l'écho de ce que l'architecture exprime. Devant le château et le long de ses deux grands côtés, c'est-à-dire du mont Parnasse jusqu'à la hauteur de la façade de la salle des fêtes, se dressaient autrefois des tilleuls plantés en quinconce. A l'époque baroque, ils représentaient la nature et son désordre. Au nord de la salle des fêtes se situe en revanche un petit parterre baroque, qui ouvre au loin sur le paysage environnant. Ce parterre fait lui aussi allusion, par sa symétrie, à l'ordre fondé par le margrave. Et l'eau est de nouveau présente. Une mince cascade, qui dévale

le versant avant de se jeter dans le Main Rouge (*Roter Main*), fait en effet entendre son clapotis. La sagesse du prince rayonne dans le monde, ce jardin passant, aux yeux des contemporains de l'absolutisme, précisément pour l'image du monde.

Le château de l'Ermitage du temps de la margravine Wilhelmine

La princesse Wilhelmine, fille du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume I^{er}, était âgée de vingt-deux ans lorsqu'elle épousa Frédéric, l'héritier du margraviat de Bayreuth. Il serait plus exact de dire qu'elle fut mariée à ce dernier, car leur union fut politique. Leur mariage devait mettre fin aux querelles des parents relatives au choix des époux. En outre, le margraviat de Bayreuth présentait pour la Prusse un intérêt stratégique. Wilhelmine, qui ne connaissait pas son futur époux, céda sous la pression. Elle perçut à vrai dire ce mariage comme un sacrifice, et son départ de Berlin à destination de la Franconie comme un exil. Ce fut pourtant un mariage heureux et les deux époux, qui avaient des goûts communs, réalisèrent ce que nous appelons aujourd'hui «le Bayreuth de la margravine Wilhelmine».

Frédéric fit cadeau de l'Ermitage à son épouse dès 1735, c'est-à-dire juste après son arrivée au pouvoir. Cette date allait marquer une rupture dans l'utilisation traditionnelle de l'Ermitage, car Wilhelmine avait en



5 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La façade de la salle des fêtes

tête un plan extrêmement ingénieux, destiné à transformer le château de l'ordre en une petite résidence d'été.

A l'aile de la salle de marbre fut ajouté à chaque extrémité un pavillon comptant cinq salles, et les deux pièces situées entre la salle de marbre et ces extensions furent remaniées. Etant donné que les extensions doublèrent quasiment la longueur de l'aile nord, le château prit un tout autre aspect. Ainsi fut-il possible de créer de chaque côté une aile pour le margrave et une aile pour la margravine. En face des salles construites du temps de Georges-Guillaume virent le jour deux véritables appartements officiels avec, entre autres, une antichambre, une salle d'audience, une chambre à coucher et un cabinet. Il est vrai que l'ordre de succession des pièces ne correspond pas toujours à l'ordre traditionnel en raison des dimensions limitées du bâtiment.

La nouvelle façade, large et très rythmée, fit du château un édifice beaucoup plus représentatif que ne l'avait été le petit bâtiment d'origine (ill. 5). Avec la création d'une nouvelle façade principale, la façade de la construction en forme de grotte se trouva reléguée à l'arrière du bâtiment. Wilhelmine ne toucha cependant absolument pas à la structure que Georges-Guillaume avait donnée à l'édifice et dont le symbolisme ne lui échappait pas. Ainsi se trouve-t-on face à un cas unique, à savoir la coexistence (jusqu'à nos jours) de deux programmes iconographiques de signification différente, totalement indépendants l'un de l'autre, ce qui fait du château l'un des édifices les plus singuliers du XVIII^e siècle.

Dans le cadre de cet essai, il n'est pas possible d'examiner dans le détail l'ensemble du programme iconographique. Nous laisserons donc complètement de côté l'aile du margrave et étudierons brièvement l'aile de la margravine.

L'aile de la margravine

De la salle des fêtes datant de Georges-Guillaume, que Wilhelmine n'a absolument pas modifiée, on passe dans l'antichambre. Là, c'est essentiellement le décor du plafond que Wilhelmine a renouvelé. Encadrée par un stuc poli d'un bleu extravagant, une peinture de Wilhelm Wunder représente des femmes romaines remettant à l'ennemi des bijoux et de l'argent afin d'empêcher le pillage de leur ville. Un soldat pèse ces richesses tandis qu'un autre tient à la main un étendard romain. Cette scène illustre un terrible épisode des guerres entre Romains et Etrusques sous Camille en l'an 395 av. J.-C. Cette conduite exemplaire fait référence à Wilhelmine elle-même, en particulier à une des vertus des souverains qu'elle s'attribue, à savoir l'abnégation. Dans l'intérêt de l'Etat, elle sacrifierait tous ses biens comme les Romaines le firent.

Quand on cherche dans cette peinture allégorique, au-delà de la simple évocation morale, un rapport concret avec la biographie de Wilhelmine, on peut y voir une allusion à la situation qu'elle connut à Berlin : pour mettre fin aux querelles de sa famille, Wilhelmine fut prête à n'importe quel sacrifice.

Dans la même salle, une peinture de Rymer Nickelen enchâssée dans le lambris du trumeau de la cheminée constitue pour ainsi dire une pièce unique. Elle représente Timoclée qui, issue d'une famille thébaine distinguée, fait tomber dans un puits un général macédonien qui vient de la violer et de la contraindre à lui donner tout son or et son argent. Alexandre, qui voulait en conséquence la punir sévèrement, fut si impressionné par sa majesté et son récit qu'il la gracia. Cet épisode est relaté par Plutarque dans ses *Mulierum virtutes* (Conduites méritoires de femmes) ! Que Wilhelmine ait consulté ce traité consacré aux vertus des femmes pour élaborer le programme iconographique est fort révélateur de sa posture.

Nous quittons maintenant la partie du bâtiment construite sous Georges-Guillaume pour entrer dans la salle d'audience. Quiconque y pénètre remarque immédiatement la plus grande exubérance des formes ornementales, qui signale le statut supérieur de cette salle. Celui-ci se trouve d'ailleurs confirmé, au registre inférieur, par les médaillons de style rocaille dans lesquels figurent, en buste, Junon, Diane et Vénus. La quatrième déesse, Minerve, est évoquée au travers de son bouclier en peau de chèvre, l'égide. En dehors de ces allégories traditionnelles, Wilhelmine a choisi pour le reste du décor peint des thématiques très personnelles.

Tiennent lieu de dessus-de-porte deux peintures ayant respectivement pour thème la mort de Lucrèce et les adieux d'Hector et d'Andromaque. Dans les deux cas, il s'agit de femmes qui ont sacrifié leur bonheur personnel à une cause plus noble. L'une renonce à son époux, qui part au combat en sachant qu'il n'en reviendra pas vivant. L'autre se donne la mort après avoir été violée par un des fils du roi de Rome. Même si le visiteur peut être surpris de voir le thème de la mort traité dans une salle d'audience, il perçoit avant tout le statut d'exemples de vertu des deux femmes dont l'histoire est ici évoquée avant de faire le lien avec Wilhelmine.

La peinture du plafond lui semblera en revanche totalement énigmatique (ill. 6). Ce décor peint est, avec son cadre en stuc doré, le décor de plafond le plus important de tout le château. Il est signé et daté « Stephanus Torelli Pinxit Anno 1740 ». Cette œuvre est inspirée de modèles berlinois que Wilhelmine connaissait pour les avoir vus aux châteaux de Charlottenbourg ou de Köpenick. Il pourrait s'agir de la première représentation picturale de l'histoire de Chilonis et Cléombrotos, telle que l'a rapportée Plutarque dans la biographie d'Agis. Si Wilhelmine



6 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, Le plafond de la salle d'audience de la margravine, *Chilonis et Cléombrotos* de Stefano Torelli (1740)

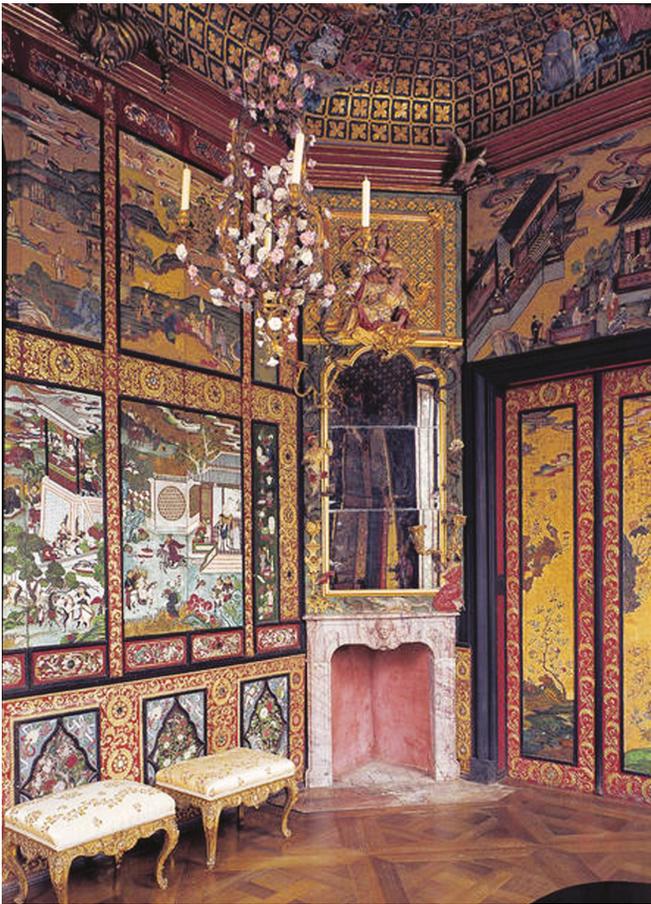
n'avait pas précisé dans ses mémoires le sujet de cette peinture, nous aurions eu beaucoup de mal à identifier la scène.

L'histoire est la suivante : le roi de Sparte Léonidas II, qui commença à régner au milieu du III^e siècle av. J.-C., fut chassé de Sparte pour s'être montré résolument hostile à toute réforme, et fut remplacé par son gendre Cléombrotos. Peu de temps après, ses partisans réussirent cependant à le replacer sur le trône. Pendant son exil, sa fille avait porté des habits de deuil et s'était brouillée avec son époux. Au retour de Léonidas, elle demanda cependant à celui-ci de gracier son époux, alors en danger en tant qu'opposant, et suivit ce dernier dans son exil. Il est assez facile d'imaginer le plaisir que Wilhelmine devait ressentir intérieurement quand un invité regardait, l'air inmanquablement gêné, la peinture du plafond. Sans trop savoir ce qu'il devait en penser, il paraît toutefois certain que la ressemblance indéniable entre la figure principale et la margravine supposait une relation entre celle-ci et l'héroïne difficilement identifiable.

Cette peinture représente très précisément le moment où le couple sort du temple de Neptune, dont il vient d'être chassé par le roi. Certains détails mettent en lumière le fait que le couple banni renvoie effectivement au couple que Wilhelmine formait avec son époux. Ainsi, un petit chien assez amusant est curieusement assis sur la deuxième marche du

haut. Par l'intermédiaire d'une ligne reliant la lance du soldat, située dans le bas de l'œuvre, à la hampe de l'étendard, ce chien est mis en relation avec Chilonis, et donc Wilhelmine, car il s'agit très clairement de Foli-chon, le cavalier King Charles auquel la margravine était très attachée. Le casque de dragon de Cléombrotos renvoie, quant à lui, à la personne de Frédéric. Le margrave s'était fait plusieurs fois peindre en commandant d'un régiment de dragons prussien, pourvu d'un casque de ce type.

La scène est donc la suivante : Wilhelmine et Frédéric sont envoyés en exil par le Roi-Sergent, le père de Wilhelmine ! Il n'y a pas plus original. Pour comprendre pourquoi c'est précisément le moment le plus douloureux de l'existence de Wilhelmine qui occupe une place éminente dans le décor de sa salle d'audience, il faut se reporter à sa biographie : il lui fut ordonné d'épouser Frédéric afin de mettre fin, par son départ de Berlin, aux querelles de ses parents. Wilhelmine avait toute raison de se sentir envoyée en exil. Il ressort de ses mémoires qu'elle accepta son destin en adoptant une attitude correspondant à l'idée que



7 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, Le Cabinet japonais

son frère se faisait d'un souverain, c'est-à-dire en véritable serviteur de l'Etat. Le sujet de cette peinture est donc, là encore, la vertu.

L'absence de résignation chez Wilhelmine et sa façon de prendre son exil comme un nouveau départ dans la vie montrent la grandeur et la force de sa vertu. Quelle forme revêtit ce nouveau départ? Quand on ouvre les portes de la pièce suivante, le précieux Cabinet japonais (ill. 7), on découvre une pièce ornée de panneaux laqués, soit un monde totalement différent, un univers extrême-oriental empreint de sérénité. Situé dans une enfilade de pièces traditionnelle, le cabinet constitue le somptueux point d'orgue de cette enfilade, qu'il clôt. Le fait que la chambre à coucher ne précède pas le cabinet, et n'arrive qu'après, est certainement lié à la configuration du plan.

Les deux principaux panneaux sont deux authentiques bas-reliefs est-asiatiques, que Frédéric le Grand avait offerts à sa sœur. Les autres sont de superbes imitations, répertoriées dans un inventaire comme étant «l'œuvre de son Altesse Royale»⁹. Un des panneaux, représentant une scène d'hommage chinois, est monogrammé et daté de 1739. Les lettres «F» et «W», auxquelles on a donné l'aspect de caractères chinois, sont les initiales de Frédéric et de Wilhelmine.

L'intérieur des battants de porte est orné de motifs floraux afin de donner au visiteur l'impression d'entrer dans un parc. Les scènes chinoises peintes au plafond, qui comportent des figures et des plantes, ont aussi pour toile de fond un espalier. La scène principale représente une cérémonie du thé féerique. Nombreux sont ceux qui ont déjà souligné la ressemblance entre la souveraine qui boit le thé et la margravine. Et voilà Wilhelmine transformée en impératrice de Chine!

Wilhelmine avait grandi en un temps où battait son plein la mode des chinoiseries. En 1709, date de sa naissance, Berlin en était devenu l'un des principaux centres. A la suite de cet engouement décoratif, à partir de la fin du xvii^e siècle, la philosophie chinoise s'était également répandue en Europe. On admirait alors tout particulièrement la pensée de Confucius. Sa théorie des vertus en harmonie avec les lois de la nature rejoignait des conceptions occidentales similaires. La sagesse, la bonté, la fidélité, le respect et le courage étaient présentés comme les préalables indispensables à l'établissement de rapports raisonnables entre les êtres humains. Et seul le «Sage» – un concept clé chez Confucius –, c'est-à-dire l'élite, l'homme de qualité, était perçu comme véritablement capable de devenir un être en soi parfaitement accompli et de réaliser son destin au travers de son action pour la communauté. Cet aspect moral doit avoir rencontré un écho tout particulier dans le Berlin protestant de ces années-là. *La*

9. Inventaire après décès de 1758, l'année de la mort de la margravine, Bamberg, Staatsarchiv, Titulus XXV.



8 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La salle de musique

Morale de Confucius. Philosophe de la Chine (Amsterdam, 1688), qui figure aujourd'hui encore dans la bibliothèque de Wilhelmine, fut vraisemblablement pour elle une grande source d'inspiration. Mais on peut aussi considérer la question sous un autre angle et se demander si la margravine ne prêta pas ses traits à l'impératrice de Chine parce qu'elle se percevait comme quelqu'un qui avait fait siennes toutes ces qualités morales.

C'est sans doute la clé qui permet de comprendre l'Ermitage de Wilhelmine : la princesse considérait son ermitage comme une cour idéale au sens où l'entendait Confucius, et c'est cette cour qu'elle a représentée sur les panneaux muraux. Là se trouve en effet représentée la vie de cour sous ses aspects les plus variés, aussi bien la chasse que la cérémonie du thé, le cérémonial que les parties de campagne.

Lorsque le visiteur arrivait dans la salle suivante, il retrouvait le monde européen. Dans la somptueuse salle de musique (ill. 8), un des points d'orgue de l'art décoratif allemand de style rococo, la décoration a pour thèmes la musique et l'amitié. Les murs sont subdivisés en compartiments, ornés chacun d'un trophée de musique stuqué et du portrait d'une dame proche de la margravine, une parente ou une dame de la cour. Ces portraits sont de la main d'Antoine Pesne, peintre à la cour de Prusse, et de son atelier. On est en droit de se demander pourquoi un tel cycle a été déployé dans une salle de musique, et ce, dans une composition murale aussi riche.

Les reliefs stuqués du plafond l'expliquent. Le relief central représente Orphée assis sur un nuage. Avec son chant et les sons qu'il tire de sa lyre, il charme les plantes et les animaux. Devenues dociles, les bêtes sauvages sont allongées près du troupeau. Le ciel semble empli de musique ; c'est en tout cas ce que suggèrent les merveilleux décors à base d'ornements fantastiques, constitués de putti, d'instruments de musique, de rocailles et de guirlandes de fleurs se fondant les uns dans les autres. Il est fait ici allusion à l'idée que l'harmonie de la musique apaise les passions. Cette idée, appliquée aux personnes qui faisaient de la musique dans cette salle sous la direction de la margravine, sous-entend que celles-ci connaissaient, dans l'harmonie céleste du royaume de Wilhelmine, une paix paradisiaque.

Replacée dans ce contexte, la galerie de portraits de la salle de musique prend un sens qui va bien au-delà de celui que peuvent avoir les séries de portraits comparables. En effet, nous n'avons pas affaire ici uniquement à des portraits de dames de la cour ou d'autres femmes de haut rang faisant partie de l'entourage de Wilhelmine, mais à un cercle d'amies. Le plus connu de ces portraits est celui d'Albertine de Marwitz, à laquelle Wilhelmine vouait une profonde amitié. A l'Ermitage, celle-ci avait fait graver sur un des piliers du théâtre romain l'inscription suivante : « ALBERTINE DE / MARWIZ / MIEUX GRAVEE DANS MON / COEUR QUE SUR LA PIERRE. W. »

C'est là que s'arrête notre visite du Vieux Château. La salle suivante, le cabinet chinois aux miroirs brisés, dans laquelle Wilhelmine écrit ses célèbres mémoires – rédigés aussi en partie dans le cabinet d'étude, qui fait suite à cette salle –, mériterait un examen approfondi. Sa décoration est cependant plus tardive et n'entre pas dans le cadre de cet essai. C'est également le cas des salles suivantes : outre le cabinet d'étude, citons notamment la chambre à coucher et le cabinet de travail, dans lequel la margravine peignait des tableaux et réalisa probablement les panneaux laqués que nous avons mentionnés plus haut. Ces salles font partie de ses appartements privés, décorés différemment.

En conclusion

Guère plus de deux décennies séparent la partie du château datant de Georges-Guillaume de celle datant de la margravine Wilhelmine. Elles sont pourtant aux antipodes l'une de l'autre, bien que procédant d'un fondement commun, à savoir le besoin de légitimation du pouvoir.

La mise en scène imaginée par Georges-Guillaume est liée à l'idée de la grâce divine. En tant qu'Elu, le souverain garantit sur Terre le maintien de l'ordre divin. Pour ce faire, il s'entoure d'un cercle de repré-

sentants de la noblesse soigneusement sélectionnés. Il en fait ses obligés en les nommant membres de l'ordre qu'il a fondé. L'iconographie choisie par Georges-Guillaume est tout à fait conventionnelle. Ce qui ne l'est absolument pas, en revanche, c'est la forme architecturale conférée au château pour les besoins de la mise en scène. On ne connaît aucun édifice comparable. Le célèbre Trianon de porcelaine et le château de Marly, que Louis XIV avait faits construire respectivement en 1670 et 1676, ne se présentent à cet égard que comme de très vagues modèles.

L'idée originale de créer un parcours initiatique traversant l'édifice est probablement tributaire d'une conception empruntée à l'alchimie et très répandue à cette époque en Allemagne. Les alchimistes pensaient qu'on pouvait transformer une matière (*hylè*) en lui transférant les principes nobles de l'or et de l'argent. L'être humain devait, lui aussi, être soumis à un tel processus d'ennoblissement pour pouvoir être admis dans l'auguste cercle de l'ordre de la Sincérité.

En tant qu'adepte convaincue des Lumières, Wilhelmine prit une voie diamétralement opposée. Elle chercha en effet à rendre légitimes les choix qui lui avaient été imposés au cours de sa vie à travers la transposition décorative de son tempérament vertueux. Les diverses scènes de suicide représentées dans le château permettent de penser que Wilhelmine faisait même de sa vertu une question de vie ou de mort – une question avec laquelle on ne saurait transiger. Ainsi Wilhelmine s'émancipe-t-elle des thématiques traditionnelles, auxquelles elle substitue un univers iconographique totalement personnel, dont le thème est son propre destin.

La margravine a brièvement décrit, dans ses mémoires, les salles de l'Ermitage. Quand on songe cependant à quel point elle s'est étendue sur toute sorte de choses insignifiantes, on est étonné qu'elle ait consacré si peu de pages au château. Elle s'est uniquement contentée de le décrire. On cherche en vain des explications permettant de comprendre pourquoi elle a choisi des scènes et des sujets si originaux, qui ne furent quasiment jamais représentés ailleurs qu'ici. Ce choix était en fait délibéré :

« On trouvera peut-être singulier, écrivit-elle dans ses mémoires, que j'aie choisi tous ces sujets d'histoire pour en orner mes plafonds, mais j'aime tout ce qui est spéculatif, et tous ces sujets d'histoire que j'ai choisis, représentent autant de vertus, qu'on auroit pu peut-être mieux habiller à la moderne par des emblèmes, mais qui n'auroient pas tant réjoui la vue¹⁰. »

10. *Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, Margrave de Bareith, sœur de Frédéric le Grand, depuis l'année 1706 jusqu'à 1742, écrits de sa main*, Leipzig, 1888, année 1736, p. 250.

Par ces quelques mots, qui formulent de façon laconique une théorie de l'art très charpentée, elle fit comprendre qu'elle ne souhaitait nullement parler du sens qu'il convient de donner aux peintures. Wilhelmine était parfaitement au courant des idées des Lumières, telles qu'elles allaient être formulées autour de 1760 par Algarotti, qu'elle connaissait personnellement, et trente ans plus tard par Sulzer. Du point de vue de ces théoriciens, il fallait instaurer un mode d'approche sensoriel de l'histoire, et le spectateur d'une œuvre d'art devait être à la fois saisi et instruit. C'est exactement ce que Wilhelmine réussit à faire avec la décoration des salles de l'Ermitage. Deux paradigmes allaient dès lors coexister au château de l'Ermitage : celui de l'absolutisme et celui des Lumières.