PASSAGES Online

Versailles et l'Europe

L'appartement monarchique et princier, architecture, décor, cérémonial

sous la direction de Thomas W. Gaehtgens,
Markus A. Castor, Frédéric Bussmann
et Christophe Henry

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Versailles et l'Europe

L'appartement monarchique et princier, architecture, décor, cérémonial

sous la direction de
Thomas W. Gaehtgens, Markus A. Castor,
Frédéric Bussmann et Christophe Henry

Préface de Thomas Kirchner

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

PASSAGES online
VOLUME 1

Série fondée et dirigée par Thomas Kirchner

Publié avec le soutien de la
Fondation Alfried Krupp von Bohlen und Halbach

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse http://dnb.dnb.de.

Publié par arthistoricum.net
Bibliothèque de l'université de Heidelberg
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-234-7
doi: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.234.309

ISBN 978-3-946653-56-1

© 2017, les éditeurs et auteurs
Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) / Université de Heidelberg

Traductions : Jeanne Bouniort (textes de Olenska, Ottenheym) ; Nicolas Denis (Bischoff, Castor, Gaehtgens, Graf, Kotzurek, Krause, Ellwardt, Schnitzer, Tillmann, Valenta) ; Chantal Dupas (Garms, de Haan) ; Lydie Echasseriaud (Heitmann, Hinterkeuser, Krems, Schaich, Krückmann, Wünsche-Werdehausen) ; Françoise Joly (Bussmann, Jumpers, Miersch) ; Eliane Kaufholz-Messmer (Friedrich, Pozsgai) ; Linnéa Tilly (Hinners/Olin).

Direction et suivi éditorial : Markus A. Castor, Katharina Thurmair
Assistance : Sina Bergmann, Anna Hantelmann, Franziska Kleine, Sophie Ribbe
Révision et coordination des traductions : Christophe Henry
Relecture : Laëtitia Pierre, Aude-Line Schamschula
Mise en page et couverture : Jacques-Antoine Bresch

Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY SA 4.0).

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse : http://www.arthistoricum.net

Sommaire

7 Préface
Thomas Kirchner

9 Appartement, décor et cérémonial – une introduction
Thomas W. Gaehtgens, Markus A. Castor, Frédéric Bussmann

Versailles et la France

25 COMITAS ET MAGNIFICENTIA. Essai sur l'appartement royal en France
Raphaël Masson et Thierry Sarmant

51 L'appartement du roi à Fontainebleau sous Louis XIV (1643-1715)
Jean-Pierre Samoyault

71 L'appartement du roi à Versailles, 1701 : le pouvoir en représentation
Stéphane Castelluccio

85 « Une étiquette prétentieuse » – La cour princière de l'électeur Max-Emmanuel de Bavière au château de Compiègne (1708-1715)
Max Tillmann

107 Les appartements du duc Léopold à Lunéville
Jörg Garms

Les cours princières du Saint-Empire entre Habsbourg et Bourbon

129 Des exemples à suivre absolument ? Distribution française et commodité allemande dans le traité et la pratique architecturale au tournant du XVIII[e] siècle
Katharina Krause

149 Le Frauenzimmer-Ceremoniel (cérémonial des femmes) et ses conséquences sur la distribution des appartements princiers des dames vers 1700
Cordula Bischoff

175 L'appartement impérial à l'époque de Charles VI. Proposition de reconstitution
Rainer Valenta

201 L'appartement électoral entre Vienne et Versailles. L'appartement de parade de la résidence princière de Rastatt
Ulrike Seeger

219 Les appartements ducaux du corps de logis baroque du château de Ludwigsbourg
Annegret Kotzurek

241 Les appartements du château de Mannheim
Kathrin Ellwardt

261 « Le sujet est de ceux qui […] s'accompagnent du plus grand nombre de pointillés » – De la diversité des espaces d'audience dans les châteaux français et allemands autour de 1700
Eva-Bettina Krems

287 La fonction des appartements de l'électeur Charles-Albert de Bavière dans le cérémonial de cour vers 1740
Henriette Graf

317 Galeries de peintures et appartements princiers dans le Saint-Empire romain germanique
Virginie Spenlé

331 L'appartement d'apparat de la résidence de Bonn : une tentative de reconstitution
Marc Jumpers

349 Le rôle des diplomates français dans la formation du « bon goût » chez le prince-électeur de Cologne Clément-Auguste
Martin Miersch

365 Le château de Nordkirchen, le « Versailles de Westphalie » ? Architecture, distribution et décor des appartements de la résidence du prince-évêque de Münster et de la famille Plettenberg
Frédéric Bussmann

405 La décoration française à la résidence de Wurtzbourg. Les projets du premier appartement de l'évêque de Wurtzbourg
Verena Friedrich

419 « …afin d'en laisser à la postérité un souvenir ineffaçable » – Les pièces de parade du château de Dresde dans la relation de la fête organisée à l'occasion du mariage de 1719
Claudia Schnitzer

467 Distribution et ornementation. Le château de Heidecksburg à Rudolstadt et l'influence de l'architecture française sur les châteaux princiers allemands
Katja Heitmann

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

511 Les pièces d'habitation et les salles d'apparat de Sophie-Charlotte et Frédéric Ier au château de Charlottenbourg : finalité, aménagement et usage
Guido Hinterkeuser

539 Frédéric Ier, Frédéric-Guillaume Ier et Frédéric II. Trois conceptions de la représentation et de l'habitat princier à la cour de Prusse
Thomas W. Gaehtgens

573 Le Vieux Château de l'Ermitage à Bayreuth. L'iconographie du pouvoir au temps de l'absolutisme et des Lumières
Peter O. Krückmann

Les autres grandes cours européennes, un tour d'horizon

599 L'appartement princier au palais du Stadhouder à Leeuwarden 1650–1710
Johan de Haan

619 Les appartements princiers des résidences du prince d'Orange dans la Hollande du XVII^e siècle
Koen Ottenheym

649 La chambre de parade sous la monarchie anglaise autour de 1700
Michael Schaich

669 Les appartements royaux du château de Stockholm
Linda Hinners et Martin Olin

693 L'Union de Pologne-Lituanie a-t-elle eu son « Versailles » ? Du Wilanów de Jean III Sobieski au Bialystok du prétendant au titre de Jean IV Branicki
Anna Olenska

711 Entre Bourbon et Habsbourg ? Les grands appartements du palais royal de Turin
Elisabeth Wünsche-Werdehausen

735 Philippe V de Bourbon à Madrid – Architecture, décor et cérémonial entre changement programmatique et tradition
Markus A. Castor et Anne Kurr

805 Plans des châteaux
840 Abréviations
841 Bibliographie
864 Glossaire franco-allemand
865 Index des noms propres
889 Index topographique
892 Crédits photographiques

Préface

L'influence du château de Versailles sur l'aménagement des cours princières européennes fait depuis longtemps l'objet de recherches en histoire de l'art. Pris comme références stylistiques, son architecture, ses jardins et sa décoration d'intérieur ont été étudiés attentivement par les contemporains et adaptés à leurs propres besoins. De même, le cérémonial élaboré à la cour de France fit de nombreux émules à l'étranger. Toutefois, la recherche ne s'est que rarement intéressée à la fonction des différentes pièces et à leur agencement au sein de l'ensemble du château, à l'exception tout au plus de la galerie des Glaces. L'appartement princier, en particulier, n'a été que peu examiné dans cette optique, alors qu'il constituait une interface majeure entre architecture, décor et cérémonial de cour. Avec la Grande Galerie, il constituait le cœur de la représentation de la cour, mais revêtait des fonctions bien plus complexes que celle-ci.

Cet ouvrage vise à combler cette lacune. Les contributions s'articulent autour de réflexions développées dans le cadre d'un colloque organisé en 2006 par le Centre allemand d'histoire de l'art Paris, consacré aux cours du Saint-Empire romain germanique – qui se sont inspirées en nombre étonnant de solutions du château de Versailles. Sur ce point, les princes laïcs comme ecclésiastiques, les monarques catholiques comme protestants ne faisaient pas de différence : ils regardaient vers la France pour concevoir leurs résidences ainsi que des règles pour l'étiquette de la cour. Mais l'appartement princier de Versailles a également été un modèle pour les cours européennes n'appartenant pas au royaume des Habsbourg, comme l'attestent les articles du présent ouvrage sur les Pays-Bas, l'Angleterre, la Suède, la Pologne ou encore l'Espagne.

Cette publication inaugure une nouvelle collection, uniquement électronique, du Centre allemand d'histoire de l'art Paris : *Passages online*. A côté des collections établies que sont les *Passagen/Passages* et les

Passerelles, celle-ci documentera notamment les actes des congrès organisés au DFK Paris. Nous souhaitons par là mettre les résultats de nos manifestations à disposition de la communauté scientifique plus rapidement et plus facilement. Nous espérons répondre ainsi encore mieux aux aspirations de nos lecteurs. Cette nouvelle collection est réalisée en coopération avec l'université de Heidelberg, qui a développé le format adéquat. Outre la version PDF gratuite de l'ouvrage, celui-ci permet aux lecteurs qui le souhaitent d'acquérir un exemplaire papier via le système de l'impression à la demande. Les titres sont consultables sur le site internet du DFK Paris ; la plate-forme de publication du service d'information spécialisée en art de la bibliothèque de l'université de Heidelberg, arthistoricum.net ; la plate-forme de publication de la fondation Max Weber, perspectivia.net ; et le catalogue collectif des bibliothèques des instituts allemands de recherche en histoire de l'art, kubikat.

Thomas KIRCHNER

Appartement, décor et cérémonial – une introduction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les éditeurs
Paris, Leipzig et Los Angeles, 2016

Versailles et la France

Versailles et la France

4 Versailles, château, Vue du cabinet du Conseil (après les agrandissements de 1755)

Comitas et Magnificentia

Essai sur l'appartement royal en France

Raphaël Masson
et Thierry Sarmant

Pour l'homme du XXIe siècle comme pour celui des trois derniers siècles de la monarchie française, le principal espace symbolique de l'autorité souveraine reste le palais, bâtiment qui cumule le rôle de résidence et celui de lieu ordinaire de l'exercice du pouvoir – Maison Blanche de Washington, Kremlin de Moscou, Elysée de Paris. Mais la continuité n'est que partielle. Dans le dispositif des régimes nouveaux, le cœur du palais est une pièce inconnue des anciennes demeures monarchiques, le bureau où travaille le chef de l'Etat, symbole d'un pouvoir commis, bureau ovale de la Maison Blanche ou grand salon doré de l'Elysée. La distribution d'Ancien Régime, elle, tournait autour de la chambre, espace aujourd'hui ressenti comme ressortissant à la sphère privée. En revanche, le château des rois de France ignorait le bureau, qui n'apparaît ni sur les plans, ni sur les tableaux. Avant Louis XVIII, aucun roi de France n'avait songé à poser devant sa table de travail[1].

Le visiteur des palais monarchiques ne laisse donc pas d'y ressentir un sentiment de profond dépaysement, qui tient au déplacement de la frontière entre sphère publique et sphère privée, et aussi à ce que les maisons royales de l'Ancien Régime ne correspondent pas au palais imaginaire que la culture occidentale a façonné depuis le XIXe siècle.

L'objet de la présente étude est de replacer dans le temps long, du Moyen Age à la Révolution et au-delà, l'évolution des appartements du monarque en France et d'en faire apparaître les liens avec les transformations de la société et de l'Etat. Après un rappel de la genèse et des avatars des appartements depuis le XIVe siècle, l'attention se fixera sur le

1. Voir le portrait de Louis XVIII dans son cabinet de travail des Tuileries, peint par le baron Gérard pour le château de Saint-Ouen et aujourd'hui conservé au château d'Haroué (voir Christiane de Nicolay-Mazery, Jean-Bernard Naudin, *Haroué, demeure des princes des Beauvau-Craon*, Paris, 2002, p. 60-61). Ce portrait fait écho à celui de Napoléon Ier dans son cabinet de travail par David (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1961.9.15).

rôle tenu par la chambre ainsi que sur les pièces destinées à l'exercice du pouvoir, salle du Trône et salle du Conseil. C'est à dire qu'il s'agira moins ici d'architecture et de décoration intérieure que d'histoire des pratiques et des représentations politiques[2].

La genèse de l'appartement royal

Dans l'histoire politique de la monarchie française, il est bien difficile de marquer la césure entre une période « médiévale » et une période « moderne », césure dont les intéressés n'eurent nullement conscience. De même, l'appartement royal, tel qu'il subsista de la fin du XVII^e^ siècle jusqu'au XIX^e^ siècle, ne s'est pas constitué soudainement, au début de la Renaissance. Il est le produit d'une lente évolution, commencée au XIV^e^ siècle[3]. Au Moyen Age, le château royal, princier ou seigneurial avait pour pièce principale la grand'salle ou salle, *aula* en latin, théâtre des audiences publiques, le plus souvent située au premier étage. Plusieurs de ces salles médiévales sont conservées, plus ou moins transformées, voire reconstruites : grande salle du palais de la Cité, salle du château de Tarascon, salle du Palais du Tau à Reims[4]. Le prince y siégeait d'ordinaire sur une estrade, disposée devant la cheminée principale. C'est là qu'étaient installés son trône ou sa table[5]. Cette disposition survit au XVI^e^ siècle, au Louvre, dans la salle des Cariatides, où l'emmarchement de pierre, le « tribunal », subsiste devant la cheminée. L'autre pièce principale du logis médiéval était la chambre, avec son lit dans l'angle, qui servait à des entretiens plus intimes, mais n'était pas pour autant un espace privé au sens moderne. La chambre princière pouvait commander des pièces annexes – galerie, « étude », oratoire, « trésor » – réservées au maître des lieux. Au Louvre, aménagé à partir de 1364, et à l'hôtel Saint-Pol, où il résida fréquemment entre 1361 et 1380, Charles V

2. Les auteurs souhaitent témoigner ici leur gratitude aux historiens dont les précieux conseils ont permis la rédaction de cette étude : Mme Béatrix Saule, M. Mathieu Da Vinha et M. Guillaume Fonkenell.

3. Jean Guillaume, « Du logis à l'appartement », introduction *d'Architecture et vie sociale : l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, éd. par *id.*, Paris, 1994, p. 7-10.

4. Sur le palais de la Cité, voir les études de Jean Guérout, « Le Palais de la Cité à Paris des origines à 1417, essai topographique et archéologique », dans *Mémoires publiés par la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France I*, 1949, p. 57-212 ; *ibid.*, t. II, 1950, p. 21-204 ; *ibid.*, T. III, 1951, p. 7-101 ; sur le château de Tarascon, voir Françoise Robin, *Le château du roi René à Tarascon*, Paris, 2005 ; sur le palais du Tau, voir Henri Jadart, « Le palais archiépiscopal de Reims du XIII^e^ au XX^e^ siècle », dans *Travaux de l'Académie nationale de Reims* 120, 1905/1906, p. 237-320 ; et *id.*, « Notes et vues supplémentaires », dans *ibid.* 126, 1908/1909, p. 131-144.

5. Jean Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, 1988, p. 18-28.

disposait ainsi d'un ensemble complexe de chambres et de cabinets[6]. Il est possible que l'« appartement », entendu comme une suite autonome de pièces destinée en théorie à l'usage d'une seule personne et disposée suivant un degré d'intimité croissant, ait été en germe dans le logis médiéval français. A la fin du Moyen Age, après les troubles de la guerre de Cent Ans, le logis royal retrouva des dimensions assez ramassées. Le roi de France en occupait le premier étage, partageant son temps entre une salle, une chambre et quelques pièces annexes, tandis qu'à la même époque les princes d'Italie tendaient à multiplier les suites de pièces de grande dimension et à les disposer en enfilade.

Les monarques bâtisseurs de la Renaissance n'apportèrent à cette tradition que des changements graduels. Louis XII tenta une première rupture avec la tradition médiévale : selon Michel Melot, le château de Blois serait le premier château royal à connaître un phénomène important de « défortification », mais aussi une distribution d'ensemble, organisant clairement les appartements royaux[7]. Dans la plupart de ses résidences, François Ier se satisfit de deux pièces principales (une salle et une chambre), et de deux pièces secondaires (un cabinet et une garde-robe)[8]. C'est à Fontainebleau d'abord que François Ier donna un développement plus considérable à son logis : celui de 1528 comporte une salle, une chambre, une garde-robe et un cabinet accompagné d'un petit escalier de dégagement[9] ; celui de 1531-1535 – l'ancien logement de Louise de Savoie – s'accrut d'une galerie ouvrant sur la chambre du souverain : notre « galerie François Ier »[10]. A Chambord, si les grandes salles d'origine médiévale subsistèrent, les chambres gagnèrent en importance, doublées qu'elles étaient d'une garde-robe et d'un cabinet. Apparue à Chambord et à Madrid, cette disposition est sans doute inspirée de la villa de Poggio à Cajano, près de Florence, œuvre de Sangallo (1485). Les huit « logis » ménagés à chaque étage du donjon de Chambord ne correspondent pas encore à la définition de l'appartement comme « suite », chaque pièce annexe ayant en effet un accès à la chambre, où l'on entre directement depuis la salle. En revanche, le logis du roi, situé dans l'aile droite et construit entre 1539 et 1544, annonce les caractères des appartements royaux futurs : il est doté d'une galerie réservée à l'usage du seul monarque et d'un escalier de dégagement, donnant directement sur l'extérieur du château – disposition que l'on retrouve dans les autres

6. Mary Whiteley, « Le Louvre de Charles V, disposition et fonctions d'une résidence royale », dans *Revue de l'art* 97, 1992, p. 60-75.
7. Michel Melot, « Politique et architecture, essai sur Blois et le Blésois sous Louis XIII », dans *Gazette des beaux-arts* 70, 1967, p. 317-328.
8. A Blois, le célèbre cabinet dit de Catherine de Médicis doit ainsi être attribué au commencement du règne de François Ier.
9. Monique Chatenet, *La cour de France au XVIe siècle : vie sociale et architecture*, Paris, 2002, p. 166.
10. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Fontainebleau*, Paris, 1998, p. 55-76, p. 149.

demeures bâties pour François Ier[11]. En revanche, au Louvre de Lescot, entrepris en 1546, le développement de l'appartement du roi semble rester bien modeste.

Avec Henri II, dont le règne fut un moment d'essor de l'autorité royale, avant la crise des guerres de religion, la distribution des appartements royaux prit un développement nouveau. Le cabinet contigu à la chambre, pièce destinée au repos ou à l'étude, se distinguait désormais nettement de la garde-robe, à destination utilitaire. Dans les travaux entrepris au Louvre à partir de 1549, un nouvel escalier, ménagé à l'extrémité nord de l'aile Lescot, conduisait, au premier étage, à une grande salle ou « salle haute », future salle des gardes, donnant elle-même sur une « antichambre » et une garde-robe. La première occurrence aujourd'hui connue du mot « antichambre » est d'ailleurs dans le devis de maçonnerie du Louvre daté du 17 avril 1551[12]. Dans le pavillon du roi, donnant sur la Seine, qui faisait suite à l'aile Lescot, on trouvait la chambre de parade du roi, distincte d'une chambre à coucher, elle-même accostée d'une garde-robe. En 1556, Lescot passait marché avec Scibec de Carpi pour le plafond de la chambre de parade (ill. 1), magnifique ouvrage de bois sculpté et doré, où un décor de trophées militaires à l'antique entoure les armes de France[13]. Des antichambres apparaissent dans d'autres chantiers d'Henri II : à Fontainebleau, en 1556-1559, à Saint-Germain-en-Laye en 1557[14], à Beynes, en 1558. Après la mort d'Henri II, la régente Catherine de Médicis poursuivit l'évolution dessinée sous le règne de son époux. Sous son impulsion, l'antichambre se dédoubla à Fontainebleau (aile dite de la Belle Cheminée, construite par Primatice entre 1568 et 1572) et à Charleval[15]. C'est en 1550 que le mot « appartement » avait été pour la première fois appliqué au contexte français, dans la traduction faite à Anvers du sixième livre d'architecture de Serlio[16].

La conception classique de l'appartement du roi, sinon encore le mot, se fixa sous le règne d'Henri III, prince désireux de renforcer, à travers le cérémonial, le prestige de la monarchie, entamé par les désordres intérieurs du royaume. Un règlement du 15 août 1578 mentionne ainsi la salle, l'antichambre, la chambre et le cabinet du roi. On était bien arrivé à la définition de l'appartement telle qu'elle fut donnée plus d'un siècle après par d'Aviler : « suite de pièces nécessaires pour

11. Sur la genèse, complexe, du logis du roi à Chambord, voir Monique Chatenet, *Chambord*, Paris, 2004, p. 116-124.
12. Bertrand Jestaz, « Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance », dans *Bulletin monumental* 146-1, 1988, p. 109-120.
13. Chatenet, 2002 (note 9), p. 148-149.
14. *Ibid.*, p. 172.
15. *Ibid.*, p. 179.
16. Jestaz, 1988 (note 12), p. 111.

1 Franciscque Scibecq de Carpi, Plafond de la chambre du roi au Louvre, 1556, Paris, musée du Louvre

rendre une habitation complète, qui doit être composée au moins d'une antichambre, d'une chambre, d'un cabinet et d'une garde-robe[17]. » Le règlement du 1er janvier 1585, rédigé de la propre main d'Henri III, confirma cette évolution et l'amplifia encore[18]. Le texte mentionne en effet cinq pièces disposées en suite : la « salle du roi », l'« antichambre », la « chambre d'état », la « chambre d'audience » et la « chambre royale ». Cette distribution a pu être influencée par les exemples italiens – imités sous l'influence de Catherine de Médicis, dont l'avis est invoqué dans le préambule du règlement. C'est ainsi que le comprirent les ambassadeurs

17. Charles-Augustin d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1691, ici cité par Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Logis et appartements jumelés dans l'architecture française », dans Guillaume, 1994 (note 3), p. 236.

18. Avec ceux de 1574 et de 1578, ce règlement constitue l'une des sources fondamentales sur le cérémonial de la cour de France. Voir Chatenet, 2002 (note 9), p. 139.

vénitiens, Giovanni Moro et Giovanni Dolfin, qui parlent de pièces « plus à l'usage de l'Italie que de ce pays, car il doit y en avoir cinq ou six derrière l'une »[19]. Mais l'exemple anglais a pu aussi jouer son rôle : Jacques-Auguste de Thou prétend qu'Henri III se serait informé auprès du comte de Stafford du cérémonial observé à la cour d'Elisabeth Ire. La suite prévue par Henri III s'inspirerait donc de l'appartement royal anglais : *watching chamber*, *chamber of estate* ou *presence chamber*, *withdrawing chamber, bedchamber*[20]. Henri III fut l'auteur d'autres innovations, comme la mise en place d'une balustrade autour de la table royale. Ces changements provoquèrent un vif mécontentement parmi les courtisans : plusieurs gentilshommes se retirèrent de la Cour, un pamphlet hostile fut publié. Ce petit scandale amena le roi à renoncer à l'application de ses règlements. Mais ceux-ci, compilés par les spécialistes du cérémonial de génération en génération, demeurèrent théoriquement en vigueur et influèrent sur les usages de la Cour de France longtemps après l'extinction de la maison de Valois.

Dans les autres maisons royales et sous les règnes suivants, le mouvement lancé par l'appartement d'Henri II au Louvre se prolongea. Au-dedans comme au dehors de l'appartement du roi, les pièces tendirent à se spécialiser et à se subdiviser, et la taille des appartements du roi et de la reine alla en augmentant. De retour à Paris le 22 mars 1594, Henri IV occupa l'appartement de son prédécesseur au premier étage du Louvre, l'accrut de la petite galerie (notre galerie d'Apollon), et lui donna pour dégagement la longue galerie du bord de l'eau, lien avec les Tuileries, promenoir et sortie de secours en cas de troubles[21]. De son côté, après le mariage de Louis XIII, Marie de Médicis abandonna à Anne d'Autriche son appartement du premier étage et se transporta au rez-de-chaussée (1613), où elle fit aménager un immense appartement (1627-1629)[22]. Les travaux d'agrandissement du Louvre, commencés en 1624, ayant marqué le pas jusqu'à la fin du règne, Louis XIII se satisfit quant à lui des appartements hérités de son père, eux-mêmes sensiblement identiques à ceux d'Henri III[23]. Cette carence du roi ne pouvait cependant se prolonger indéfiniment, à une époque où les appartements

19. Dépêche du 26 octobre 1584, citée par *ibid.*, p. 182.
20. *Ibid.*, p. 183-184. Voir, au sujet de l'appartement royal à la cour anglaise au XVIIe et XVIIIe siècle, la contribution de Michael Schaich dans le présent volume.
21. Pour un point sur les travaux engagés au Louvre par Henri IV, voir Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, Paris, 1982, p. 814-817, qui résume du même, « Les travaux de Henri IV au Louvre et aux Tuileries », dans *Mémoires de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France* 29, 1978, p. 275-286.
22. Alexandre Gady, *Jacques Lemercier, architecte et ingénieur du roi*, Paris, 2005, p. 238-239.
23. Sur la simplicité relative de la vie de cour sous Henri IV et Louis XIII, voir Louis Batiffol, *Le Louvre sous Henri IV et Louis XII : la vie de la cour de France au XVIIIe siècle*, Paris, 1930 ; Jean-François Solnon, *La Cour de France*, Paris, 1987, chapitre VIII, « La rusticité de la Cour », p. 163-168.

des hôtels particuliers prenaient un raffinement nouveau[24] et où le cardinal de Richelieu avait donné l'exemple, dans ses demeures privées, d'un faste prodigieux[25].

L'accroissement des appartements royaux reprit au moment de la majorité de Louis XIV. Après un séjour de presque dix années au Palais-Cardinal (1643-1652), la Cour revint au Louvre, où Anne d'Autriche alla occuper les appartements de Marie de Médicis, qui furent réaménagés par Jacques Lemercier. L'appartement de la reine-mère ne comportait pas moins de sept pièces : on y accédait par la salle des Cariatides, dont le tribunal ouvrait sur la salle des gardes ; puis se succédaient une antichambre, un petit cabinet, une chambre de parade, un oratoire, une chambre et une chambre de bains[26]. A cet appartement, exposé au midi, Anne d'Autriche ajouta un second appartement, situé au rez-de-chaussée de la petite galerie, exposé à l'est et destiné à servir pendant l'été. Aménagé par Louis Le Vau entre 1655 et 1658, décoré par Michel Anguier et Giovanni Francesco Romanelli, cet appartement, encore plus étendu que le précédent, comportait une salle des gardes, ouvrant comme celle de l'appartement d'hiver sur le tribunal de la salle des Cariatides, un passage vers la petite galerie, la rotonde de Mars, la salle de Mécène, l'antichambre de la reine, un vestibule, un grand cabinet, une chambre, un petit cabinet, une chambre des bains et un oratoire[27]. C'est également à partir de 1655 que fut entreprise la transformation de l'appartement du roi, dont la surface n'avait pas changé depuis Henri IV. L'ancien cabinet de Catherine de Médicis, situé entre l'appartement du roi et celui de la reine, fut annexé à l'appartement de Louis XIV et devint un petit cabinet du roi, accessible depuis sa chambre. Le passage qui menait à la petite galerie, élargi, devint un grand cabinet, communiquant avec un salon du dôme, ouvrant sur la petite galerie. Cette suite de pièces sans destination précise était destinée notamment à la réception des ambassadeurs[28]. On voit qu'avant la promotion de Versailles au rang de principale résidence royale la plupart des tics de distributions qui s'y manifestèrent bénéficiaient soit d'une longue tradition – ainsi de la bipartition entre appartement du roi et appartement

24. Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1991, notamment le chapitre V, « Aménagement et décor intérieur de l'hôtel », p. 185-22.
25. Gady, 2005 (note 22), p. 264-278 (sur le château de Richelieu), p. 294-307 (sur le Palais-Cardinal), et p. 340-350 (sur Rueil).
26. Louis Hautecœur, *L'histoire des châteaux du Louvre et des Tuileries*, Paris, 1927, p. 43.
27. *Ibid.*, p. 44-48 ; Alexandre Cojannot, Alexandre Gady, « Les appartements du Louvre au lendemain de la Fronde (1652-1654) : de Jacques Lemercier à Louis Le Vau », dans *Revue de l'Art* 142, 2003, p. 13-29 ; Alexandre Cojannot, « Mazarin et le grand dessein du Louvre : projets et réalisations de 1652 à 1664 », dans *Bibliothèque de l'Ecole des chartes* 161, 2003, p. 133-219. Les décors ont été analysés par Nicolas Milovanovic, *Du Louvre à Versailles : lecture des grands décors monarchiques*, Paris, 2005.
28. Hautecœur, 1927 (note 26), p. 48.

de la reine, de dimensions sensiblement égales[29] – soit d'expérimentations antérieures d'une vingtaine d'années – ainsi du dédoublement des appartements d'une même personne ou de la transformation de tout ou partie d'un appartement en une suite de pièces de réceptions aux fonctions indifférenciées.

Il est difficile de dater précisément l'apparition d'un véritable appartement privé, ou petit appartement. C'est peut-être à Saint-Germain qu'il se constitue de façon définitive en marge de l'appartement officiel – le désormais classique schéma salle des gardes, deux antichambres, chambre –, dont l'exiguïté, le manque de clarté et la disposition irrégulière n'allaient pas sans inconvénients. Le petit appartement du roi, aménagé en 1669, « constitue l'ambiance la plus baroque dans laquelle ait jamais vécu Louis XIV »[30]. A moitié construit en encorbellement, dans le prolongement de la terrasse-coursive qui longeait à l'extérieur l'appartement de la reine, ce petit appartement était composé de quatre pièces, dont la plus extraordinaire était sans doute une grotte obscure au pavement de marbre polychrome, au milieu de laquelle un jet d'eau s'élevait jusqu'à une coupole ornée de glaces[31]. Surchargé de marbres, de glaces, de filigranes d'or et d'argent, ce « palais des Amours » conservait malgré tout une disposition habituelle (à l'exception de la grotte) : antichambre, chambre et cabinet[32].

Versailles

Entre 1665 et 1669, l'appartement du roi au château de Versailles (qui, à peine remanié, était encore le château de Louis XIII) fut aménagé au premier étage de l'aile nord avec un retour sur le corps central. Le modèle traditionnel avait quelque peu été bouleversé : au-delà de l'antichambre, la chambre, bientôt dénommée « chambre des Cristaux »[33], ouvrait, au nord-est, sur le cabinet des Cristaux et, au sud, sur le cabinet des Filigranes, lui-même ouvrant sur un vaste salon, la future chambre de 1701[34]. La fantaisie apparente de cet appartement de collectionneur

29. A Vincennes, dans le pavillon du roi, construit par Le Vau et achevé en 1660, l'enfilade partait du palier de l'escalier aménagé au nord pour traverser une salle des gardes et deux antichambres pour aboutir à la chambre. Celle-ci était suivie d'un cabinet qui communiquait, par des dégagements, avec un escalier en vis, pris dans la muraille de la tour du Roi, et avec la chambre de la reine, dont l'appartement, parallèle à celui du roi et comprenant le même nombre de pièces (la chambre étant suivie d'un oratoire et non d'un cabinet), prenait jour sur la cour.
30. Béatrix Saule, « Décor et ameublement des appartements royaux », dans *De la naissance à la gloire : Louis XIV à Saint-Germain, 1638-1682*, cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, 1988, p. 127.
31. Voir Louis Le Laboureur, *La Promenade à Saint-Germain [dédiée] à Mademoiselle de Scudéry*, Paris, 1669.
32. *Ibid*.
33. Située à peu près à l'emplacement de l'actuelle chambre de Louis XV.
34. Sur ce premier appartement, voir Béatrix Saule, « Le premier goût du roi à Versailles : décoration

montre bien que Versailles avait, à cette époque, un statut davantage privé qu'officiel, et n'était pas conçu pour l'exercice du pouvoir. Le Conseil, quand il avait lieu à Versailles, se tenait de l'autre côté du château, au rez-de-chaussée, dans un appartement dit de commodité.

Les agrandissements successifs des années 1670-1680, créant un véritable cadre officiel, propre à la vie de cour, scellèrent le destin de Versailles. Les bouleversements engendrés par la construction de l'enveloppe de Le Vau en 1669 établirent définitivement la dualité entre appartement officiel et appartement privé. L'appartement de Louis XIV à Versailles, aménagé entre 1672 et 1673 sous la direction de Charles Le Brun (l'actuel Grand Appartement)[35], obéissait, malgré la multiplication des pièces, à la traditionnelle progression des espaces. Depuis le grand escalier ou escalier des Ambassadeurs, on pénétrait dans une enfilade qui se prolongeait jusqu'à l'extrémité ouest du château. C'étaient, après les salons de Vénus et de Diane, considérés comme des vestibules, paliers du grand escalier, une salle des gardes (actuel salon de Mars), une antichambre (actuel salon de Mercure), la grande chambre du roi (actuel salon d'Apollon), un grand cabinet ou cabinet de Jupiter (à l'emplacement de l'actuel salon de la Guerre), une petite chambre du roi ou chambre de Saturne et enfin un petit cabinet du roi. Dès l'aménagement de cet ensemble, après divers tâtonnements et avant la construction de la grande galerie, on note l'existence d'un appartement de commodité en retour sur la cour de marbre, qui reprenait les pièces de l'appartement de 1665, mais en modifiait la distribution, faisant passer la chambre du roi à l'emplacement du futur cabinet du Conseil. Ces deux ensembles, au premier étage, étaient complétés par un appartement de caractère résolument privé, établi au rez-de-chaussée entre 1671 et 1680, l'appartement des Bains, aujourd'hui disparu, suite de pièces luxueuses davantage destinées au repos et à la délectation du roi qu'à une habitation prolongée[36]. On peut y voir comme un écho démesurément amplifié de la grotte de Saint-Germain[37].

Le dédoublement entre appartement de parade et appartement de commodité ou privé s'accentua en 1684, après la mort de la reine, quand Louis XIV redéploya son appartement dans le vieux château de

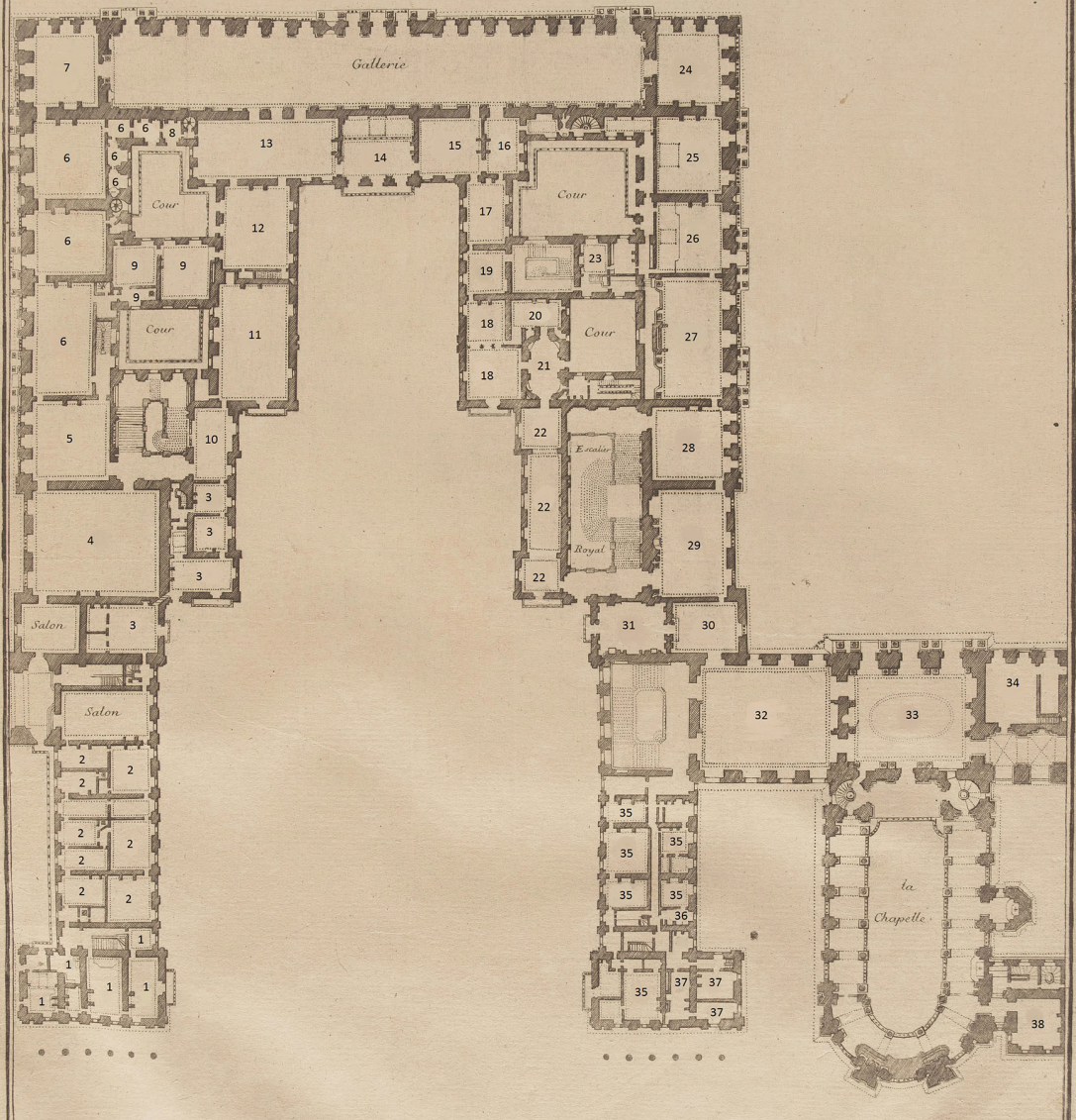
et ameublement. », dans *Gazette des beaux-arts*, octobre 1992, p. 137-148.

35. Pierre Verlet, *Le château de Versailles*, Paris, 1985, p. 80-88.

36. *Ibid.*, p. 88-91. Voir aussi Ronan Bouttier, *Hygiène et bains dans l'architecture civile d'Ile-de-France (1520-1680)* [inédit], mémoire de D.E.A., Université de Paris IV-Sorbonne, 2007 ; voir également Ronan Bouttier, « Les bains royaux de Fontainebleau à Versailles », dans *Cultures de cour, cultures du corps : XIV^e-XVIII^e siècle*, éd. par Catherine Lanoë, actes, Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 2006, Paris, 2011, p. 209-226.

37. Outre ces espaces connus, Jean-Claude Le Guillou a repéré la trace d'un autre appartement privé de Louis XIV, aménagé dans l'attique, que la construction de la galerie déplaça sur la cour intérieure et les combles de la cour de marbre. Désertés par le roi après 1685, ces espaces furent réutilisés par ses successeurs (Jean-Claude Le Guillou, « Le grand et le petit appartement de Louis XIV au château de Versailles, 1668-1684. Escalier, étage, attiques et mansardes. Evolution chronologique », dans *Gazette des beaux-arts* 108, 1986, p. 7-22).

Plan du prèmier Étage et des Apartemans du Chateau Royal de Versailles.



Explication des Chifres des Apartemans du prèmier Étage.

1. Le Duc Dantin.
2. Apartemans des Enfans de France.
3. Apartemant de Mad.lle de Maintenon.
4. Grande Salle des Gardes.
5. Salle des Gardes de la Reine.
6. Apartemant de la Reine.
7. Salon de la Paix.
8. Apartemant du prèmier Valet de chambre.
9. Apartemant de Monsr le Daufin Bourgogne.
10. Salon de l'Escalier de la Reine.
11. Salle des Gardes pour le Roi.
12. Chambre ou le Roi mange.
13. Antichambre du Roi.
14. Chambre du Roi.
15. Chambre du Conseil.
16. Cabinet des Perruques.
17. Chambre des Chiens du Roi.
18. Cabinets des Agates et Bijoux.
19. Salon du petit Escalier du Roi.
20. Cabinets des Livres du Roi.
21. Salon de l'Ovale.
22. Petite Gallerie du Roi.
23. Garçons du Chateau.
24. Salon de la Guerre.
25. Chambre du Trône.
26. Chambre du Lit.
27. Salle du Bal.
28. Chambre du Billard.
29. Grande Salle de l'Escalier du Roi.
30. Petit Salon du Cabinet.
31. Cabinet des Medailles et Bijoux.
32. Grand Salon.
33. Salon de la Chapelle.
34. Apartemant de Monsr le Duc de Chartres.
35. Logemant du Gouverneur.
36. Logemant du Concierge.
37. Logemt du Confesseur du Roi.
38. Salle de la Musique du Roi.

A Paris chez De Mortin Sur le Pont Notre Dame. Avec Privilege du Roi.

2 *Plan du premier étage des appartemans du château royal de Versailles*, 1716, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. Grossœuvre

1. Le Duc d'Antin
2. Apartemans des Enfans de France
3. Apartemant de Mad.e de Maintenon
4. Grande Salle des Gardes
5. Salle des Gardes de la Reine
6. Apartemant de la Reine
7. Salon de la Paix
8. Apartemant de premier Valet de chambre
9. Apartemant de Mons.r le Daufin Bourgogne
10. Salon de l'Escalier de la Reine
11. Salle des Gardes pour le Roi
12. Chambre ou le Roi mange
13. Antichambre du Roi
14. Chambre du Roi
15. Chambre du Conseil
16. Cabinet des Pèruques
17. Chambre des Chiens du Roi
18. Cabinets des Agates et Bijoux
19. Salon du petit Escalier du Roi
20. Cabinets des Livres du Roi
21. Salon de l'Ovale
22. Petite Gallerie du Roi
23. Garçons du Château
24. Salon de la Guerre
25. Chambre du Trône
26. Chambre du Lit
27. Salle du Bal
28. Chambre du Billard
29. Grande Salle de l'Escalier du Roi
30. Petit Salon du Cabinet
31. Cabinet des Medailles et Bijoux
32. Grand Salon
33. Salon de la Chapelle
34. Apartemant de Mons.r le Duc de Chartres
35. Logemant du Gouverneur
36. Logemant du Concierge
37. Logem.t du Confesseur du Roi
38. Salle de la Musique du Roi

Louis XIII, autour de la Cour de marbre, le Grand Appartement cessant d'être un lieu d'habitation pour devenir le théâtre de réceptions, notamment celles des soirées dites d'« appartement »[38]. Situé lui aussi au premier étage du château, l'appartement du roi de 1684 était desservi par l'Escalier de la reine, encore visible de nos jours[39]. Après un vestibule, on entrait dans une salle des gardes, puis dans la première antichambre dite antichambre ou salle du Grand Couvert et de là, dans l'antichambre ou salon des Bassans. Cette antichambre ouvrait sur la chambre du roi, qui elle-même communiquait avec un vaste salon, le Salon du roi, situé au centre du château. La grande nouveauté introduite par l'appartement de 1684 est le développement considérable pris par les pièces privées qui suivaient la chambre : cabinet du Conseil, cabinet des Termes ou des Perruques, cabinet du Billard, salon du Petit Escalier, Salon ovale, cabinet des Coquilles, cabinet des Tableaux, Petite Galerie. On est loin, désormais, du petit appartement de Saint-Germain. Comme tous les logis royaux, cet « appartement intérieur » était dégagé par un escalier privé, le « Degré du roi »[40]. En 1701, la distribution de l'appartement du roi fut profondément modifiée (ill. 2) par la réunion de l'antichambre des Bassans et de la Chambre

38. Notons cependant qu'après 1684 le lit du salon de Mercure, s'il était démonté l'hiver, reprenait sa place au printemps pour souligner la destination première de la pièce. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Louis XIV donna à son petit-fils, le duc d'Anjou, la jouissance de trois des salons de l'appartement dès qu'il fut reconnu roi d'Espagne. Ayant quitté son appartement de l'aile du Nord, Philippe V vécut en souverain dans le corps central du château et dans des pièces indissociables de l'apparat monarchique, jusqu'à son départ pour Madrid.
39. Verlet, 1985 (note 35), p. 207-235.
40. *Ibid.*, p. 225-228.

du roi en une vaste antichambre dite de l'Œil-de-bœuf, d'une part, et par la transformation du Salon du roi en une nouvelle chambre – transformation sur le sens de laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Sous Louis XV, le processus de démultiplication s'accentua. L'appartement intérieur, résultat des bouleversements ayant conduit à la disparition de l'appartement de collectionneur de Louis XIV, devint un appartement à part entière, distinct de l'appartement officiel du roi, lui-même issu du Grand Appartement. En 1738, le roi s'y aménagea une chambre privée, et la chambre de Louis XIV ne servit plus que de chambre de parade pour les cérémonies du lever et du coucher. Cet appartement intérieur se composa d'une petite salle des gardes, au rez-de-chaussée, de l'ancien Degré du roi, d'une antichambre, de la nouvelle chambre du roi, d'un cabinet de garde-robe, doté d'une chaise à l'anglaise, d'un cabinet de la pendule, qui servait de salon de jeu, d'un cabinet intérieur, situé en angle, qui était le cabinet de travail du souverain : dans cette pièce se trouvait le bureau du roi. C'est pour cette pièce que l'ébéniste Oeben conçut le célèbre secrétaire à cylindre, l'un des chefs-d'œuvre du mobilier français. A côté, au-dessus et au-dessous de cet appartement intérieur, Louis XV et Louis XVI multiplièrent les cabinets, lieux plus retirés encore : un « arrière-cabinet » accueillait le « secret du roi » ; aux deuxième et troisième étages se multipliaient les bibliothèques, les salles à manger, les antichambres, les laboratoires, les ateliers, Louis XVI allant jusqu'à créer un « très arrière-cabinet »[41].

Quelques constantes ressortent de ces trois siècles d'évolution. La première, c'est le rôle que semblent avoir joué des reines aux fortes personnalités, Catherine de Médicis, Marie de Médicis, Anne d'Autriche et Marie-Antoinette d'Autriche. Les reines réclament plus de commodité et plus d'intimité, mais aussi plus de luxe et plus de prestige, ce qui n'est contradictoire qu'en apparence. A Versailles, la symétrie entre les deux appartements est parfaite, au moins au départ. La rapide disparition de Marie-Thérèse et le relatif effacement des princesses qui lui succédèrent permirent au roi d'empiéter sur les espaces initialement dévolus à la souveraine du côté sud de la Cour de marbre. Montée sur le trône, Marie-Antoinette eut à cœur, à l'instar des rois, de développer son domaine privé dans toutes les directions : au rez-de-chaussée du corps central comme dans les étages supérieurs, sans parler de Trianon. Les derniers travaux d'aménagement des résidences royales sont empreints de cette impulsion nouvelle, comme à Compiègne, où le parallélisme des appartements du couple royal fut rétabli par Le Dreux de La Châtre[42].

41. Henry Racinais, *Un Versailles inconnu : les Petits appartements des roys Louis XV et Louis XVII au château de Versailles*, 2 vol., Paris, 1950 ; Jean-Claude Le Guillou, « Le "côté du Roi" au temps de Louis XVI », dans *Versalia* 10, 2007, p. 80-143.

42. A partir de l'antichambre commune aux deux souverains, dans laquelle on serait presque tenté

Autre constante, le phénomène de scissiparité des appartements et des demeures, même s'il n'est pas l'apanage des seules maisons royales[43]. Né dans les demeures des élites, gagnant peu à peu celles de la bourgeoisie, il connaît dans les maisons royales un développement proprement extraordinaire. La même personne va ainsi avoir plusieurs appartements : appartement des bains, grand appartement, petit appartement, et, au sein des appartements, les pièces auront tendance à se dédoubler : première et seconde antichambre, chambre de parade et chambre à coucher, premier cabinet et second cabinet. On voit se multiplier des pièces aux fonctions parfois peu différenciées, sans autre motif que celui de créer un effet de profusion. Si la multiplication des pièces avant la chambre du roi correspond à un désir de policer et de hiérarchiser l'accès au monarque, l'explication ne suffit pas pour le dédoublement des appartements ou l'extension des appartements intérieurs : là est à l'œuvre une « logique du prestige » suivant l'expression de Norbert Elias, qui a pour but de manifester la grandeur de la monarchie[44].

Notons également quelques phénomènes d'antonomase, preuve de la systématisation de la distribution de l'espace d'habitation du souverain. Le « Louvre » devient, au XVII^e siècle, le terme désignant toute résidence royale lorsque le roi y séjourne ; selon Furetière, c'est également le nom usuel donné au passage, fermé chaque soir, permettant l'accès à la demeure du souverain (à Versailles, c'est la grille royale qui fait office de Louvre). Par extension, les « honneurs du Louvre » se donnent aussi bien à Versailles qu'à Fontainebleau. De même, au XVIII^e siècle, la seconde antichambre de Fontainebleau ou de Compiègne est tout naturellement surnommée l'Œil-de-bœuf, car sa place dans la succession des pièces, comme sa fonction, sont exactement les mêmes qu'à Versailles.

Remarquons en outre que les autorités ne manifestent que peu d'attachement envers les appartements royaux, une fois qu'ils ont été délaissés par leurs propriétaires. C'est ainsi qu'en 1699, l'appartement du roi au Louvre est dévolu à l'Académie des sciences ; la compagnie tient ses séances dans l'antichambre, tandis que la chambre de parade, la chambre à coucher et le cabinet du roi servent à entreposer les collections d'histoire naturelle. A Vincennes, abandonnés par Louis XIV et après le bref séjour – 72 jours – du jeune Louis XV à la mort de son arrière-grand-père en 1715, les appartements royaux logèrent les quatre-vingt cadets

de voir, au-delà d'une élégante solution d'architecte, le signe de la personnalité de Marie-Antoinette. La reine ne venait-elle pas, en 1784, de voir le contrat d'achat du château de Saint-Cloud libellé à son nom ? Les travaux de Mique dans cette dernière demeure aboutirent également à la création de deux appartements royaux parallèles et de taille égale. Voir *Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne*, éd. par Emmanuel Starcky, cat. exp., Compiègne, Musées et domaines nationaux de Compiègne, Paris, 2006.

43. Mark Girouard, *La vie dans les châteaux français du Moyen Age à nos jours*, Paris, 2001.

44. Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, 1985, chapitre III, « L'étiquette et la logique du prestige », p. 63-114.

nobles en attendant l'achèvement des travaux de l'Ecole militaire, puis furent occupés par de nombreux particuliers. La seule précaution prise, en 1762, fut de faire déposer les plafonds[45]. Blois, ancienne résidence royale puis résidence de Gaston d'Orléans, est, à la mort de celui-ci en 1660, progressivement occupé par tant de monde que Louvois, surintendant des Bâtiments du roi depuis 1683, doit intervenir énergiquement à plusieurs reprises pour y maintenir un certain ordre[46]. En 1715, Versailles fut déserté par la cour qui ne devait y revenir qu'en mai 1722. Durant cette période, Blouin, gouverneur de Versailles, obtint du régent le droit de louer des appartements dans les ailes du Midi et du Nord ainsi qu'au Grand Commun et aux écuries[47].

Une dernière spécificité de l'histoire des appartements royaux est leur éloignement progressif de l'espace public. A Versailles, l'évolution est nette : après le Grand Appartement de Louis XIV, voici l'appartement du roi, puis l'appartement intérieur, puis les « arrière-cabinets ». Un même phénomène de repli marque les résidences royales entreprises dans les cent dernières années de la monarchie : après Versailles, voici Marly, que Louis XIV destine à ses « amis » (1684)[48], le Trianon de marbre, qu'il consacre à sa famille (1687)[49] ; sous Louis XV, le Petit Trianon (1762-1768), et sous Louis XVI, le hameau de la reine (1783-1785)[50]. Dans cette dernière construction royale, on peut voir la traduction topographique de la désacralisation de la monarchie, non seulement dans l'esprit des contemporains mais encore dans l'esprit du monarque lui-même.

La chambre du roi, cœur de l'appartement

On a vu que sous Louis XIV et jusqu'à la Révolution, la chambre reste la pièce principale de l'appartement du roi, tandis que, chez les particuliers,

45. François de Fossa, *Le château historique de Vincennes*, 2 vol., Paris, 1909, t. II, p. 210-211.
46. Voir les nombreuses lettres de Louvois à l'intendant des Bâtiments du comté de Blois, La Saussaye, dans Thierry Sarmant et Raphaël Masson, *Architecture et beaux-arts à l'apogée du règne de Louis XIV : édition critique de la correspondance du marquis de Louvois, surintendant des Bâtiments du roi, arts et manufactures de France, 1683-1691, conservée au Service historique de la Défense*, t. I, Paris, 2007, *passim*.
47. « Il [Blouin] fit d'abord jouer les grandes eaux du parc un dimanche sur deux, puis il accorda, sur simple demande des courtisans, des logements dans les ailes du château, au Grand Commun et aux écuries. Ces avantages joints à la salubrité du lieu et à la beauté du paysage, attirèrent un assez grand concours de peuple. » (Roger de Saint-Genois de Grand-Breucq, *Hierosme et Louis Blouin Premiers Valets de Chambre de Louis XIV et Gouverneurs de Versailles*, 1949, manuscrit dactylographié conservé aux Archives départementales des Yvelines (1 F 72), p. 34. Les auteurs remercient Mathieu Da Vinha de leur avoir communiqué cette source).
48. Vincent Maroteaux, *Marly, l'autre palais du Soleil*, Genève, 2002.
49. Bertrand Jestaz, « Le Trianon de marbre, ou Louis XIV architecte », dans *Gazette des beaux-arts*, 1969, p. 259-286.
50. Solnon, 1987 (note 23), p. 428-432 ; Gustave Desjardins, *Le Petit Trianon : histoire et description*, Versailles, 1885.

c'est désormais le salon qui joue de plus en plus ce rôle de pièce maîtresse. Dans sa chambre, théâtre immuable des cérémonies du lever et du coucher, qui rythment la vie du château, le roi reçoit ambassadeurs et princes étrangers ; il y reçoit aussi les prestations de serment et y adoube les chevaliers du Saint-Esprit[51].

L'implantation de cette pièce n'obéit cependant à aucune règle. La chambre était aménagée au cœur du logis (du donjon médiéval, comme à Fontainebleau), mais rien n'imposait une implantation centrale. Souvent, l'emplacement était imposé par la place de l'escalier dans le bâtiment et par la nécessité de dérouler l'habituelle théorie des pièces de l'appartement. A Versailles, la chambre du roi a « voyagé », entre 1665 et 1701, avant de se fixer définitivement au centre de la façade sur la Cour de marbre. Sa position centrale doit être considérée davantage comme un énième aménagement, dicté par un besoin de place[52], plutôt que comme le fruit d'une volonté affirmée de la part du roi et de ses architectes. A Compiègne, à la fin de l'Ancien Régime, la chambre se retrouve également au centre de la nouvelle façade sur le jardin élevée par Le Dreux de La Châtre à partir de 1781, mais ne change guère d'emplacement : c'est la façade qui s'adapte à la distribution et non l'inverse[53]. Au moment où l'on pensait sérieusement à transformer radicalement Versailles, les projets, comme ceux de Pierre-Adrien Pâris ou de Peyre le Jeune, datant tous deux de 1780, rejetaient, apparemment sans aucune difficulté, la chambre du souverain sur le côté, réservant l'espace central à des pièces d'apparat.

Pièce majeure de l'appartement royal, la chambre devait inspirer le respect le plus absolu à tous ceux qui y pénétraient[54]. Quelques témoignages attestent la présence d'un balustre entourant le lit dès le règne de François Ier mais on ignore si cet usage se maintint de façon systématique avant le XVIIe siècle et l'apparition de l'alcôve. Héroard mentionne un balustre dans la chambre du futur Louis XIII en 1602 ; Anne d'Autriche en avait un dans sa chambre du Palais-Royal, en argent[55]. Avec ou

51. Stéphane Castelluccio, « Royales impériales », dans *Revue de l'art* 119, 1998, p. 43-55.
52. A l'époque de la chambre de 1682 en effet, le lever du roi était divisé, pour des raisons pratiques, en deux parties qui se déroulaient l'une dans la chambre même, l'autre dans le « salon où le roi s'habille » qui lui faisait suite, future chambre de 1701. L'aménagement de cette dernière permit donc une « unité de lieu » pour cette cérémonie.
53. Starcky, 2006 (note 42).
54. « C'est une coutume usitée de tout temps en France que l'on porte un grand honneur et respect au lict du roy et de la reyne qu'il n'est permis d'estre la teste couverte dans la chambre où ils sont ; qu'il doit y avoir incessamment un valet de chambre qui fasse la garde auprès desdictz litz ; il est de la bienséance de faire la révérence en passant. » (Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, ms. fr. 3445, « Antienne manière dont l'on vivoit en la court de France, avec diverses particularités curieuses à sçavoir de divers règnes et de celui de Henri le Grand », cité ici par Chatenet, 2002 (note 9), p. 134).
55. Ces deux témoignages sont cités par Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, [1887-1890], t. I, p. 234.

sans balustre, le lit faisait l'objet de toutes les attentions, dictées parfois par de simples raisons de sécurité[56]. Le passage dans l'espace intérieur du balustre était considéré comme un honneur insigne, dont Louis XIV sut mesurer les effets[57] : « ainsi sa chambre est-elle un temple, et son lit le tabernacle devant lequel on s'incline », note Félibien[58].

La chambre versaillaise de 1701 a fait l'objet de nombreuses études[59]. Son décor fut traité avec un soin tout particulier, destiné à exalter le culte monarchique. Le plus célèbre exemple en est le groupe de Coustou, *La France veillant sur le sommeil du roi*. Cette pièce, note Stéphane Castelluccio, « n'a pas été conçue comme celle de Louis XIV, mais comme celle du roi de France. La fonction prime sur la personne qui l'exerce[60]. » Sa disposition ne changea guère jusqu'à la Révolution. Le meuble d'été et le meuble d'hiver mis en place pour Louis XIV furent utilisés jusqu'en 1785. Le lit, d'abord à la française, fut remplacé par un lit à la duchesse la même année. Le mobilier de la pièce se composait de deux fauteuils, de douze pliants, de carreaux et d'écrans de cheminée. A cet ensemble s'ajoutait une table recouverte d'un tapis, sans oublier l'éclairage, assuré par un lustre et quelques flambeaux. Pas de meuble d'ébénisterie, comme peut en témoigner le célèbre tableau de Marot[61]. A la suite d'une mauvaise grippe, Louis XV décida, en 1737, de transporter sa chambre dans la pièce en retour après le salon du Conseil. La Chambre de 1701 devint alors une chambre de parade, la Grande Chambre, véritable théâtre sur lequel Louis XV puis Louis XVI parurent chaque matin et chaque soir comme à une représentation.

L'importance donnée à la Chambre, comme pièce, comme institution, comme ensemble des cérémonies qui s'y déroulent, peut être interprétée comme la volonté de manifester l'union indissoluble souhaitée entre les « deux corps » du roi : son corps politique immortel – le Roi comme abstraction dont tel ou tel souverain n'est que l'incarnation temporaire – et son corps mortel[62]. Au XVIII^e siècle, le déclin des cérémonies du Lever

56. Chatenet, 2002 (note 9), p. 135.
57. « Pour le [le comte de Portland, qui prenait congé du roi à Fontainebleau en 1698] combler, il le fit entrer dans le balustre de son lit, où jamais étranger, de quelque rang et de quelque caractère qu'il fût, n'étoit entré, à l'exception de l'audience de cérémonie des ambassadeurs. » (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, éd. par Arthur-Michel de Boislisle, 43 vol., Paris, 1879-1928, t. I, p. 67).
58. André Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, Paris, 1674.
59. Daniel Meyer, « L'ameublement de la chambre de Louis XIV à Versailles de 1701 à nos jours », dans *Gazette des beaux-arts*, 1989, p. 81-104 ; Stéphane Castelluccio, « Royales impériales », *Revue de l'art* 119, 1998, p. 43-55 ; Béatrix Saule, « A propos de la chambre de Louis XIV à Versailles », dans *Dossier de l'art* 22, 1995, p. 22-33.
60. Castelluccio, 1998 (note 59), p. 45. Voir également sa contribution dans le présent volume.
61. L'institution de l'ordre militaire de Saint-Louis par Louis XIV, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 2149). Le tableau, peint en 1710, représente une cérémonie qui avait eu lieu en 1693, donc dans l'ancienne chambre du roi, mais le peintre a représenté la chambre de 1701.
62. Voir Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi* [1957], dans Œuvres, Paris, 2000, p. 643-1222.

et du Coucher, qui à la veille de la Révolution semblaient avoir perdu leur sens pour les acteurs comme pour les spectateurs, traduit la séparation croissante des deux corps, prélude au changement de régime[63].

A la fin de l'Ancien Régime, la chambre royale, si elle reste la pièce la plus éminemment symbolique de l'appartement, n'en marque plus réellement l'apogée. Toujours à la frontière du domaine public et du privé, elle ne conduit plus à une ou deux pièces de retrait mais à de véritables appartements dans lesquels le souverain passe le plus clair de son temps. La chute de la monarchie marque le basculement définitif de la chambre dans la sphère privée. Installés aux Tuileries et parvenus à la dignité impériale, Napoléon et Joséphine jouirent chacun d'appartements privés incluant une chambre à coucher. Les tentatives de Louis XVIII puis de Charles X pour redonner à la chambre son prestige d'avant 1789 furent balayées par la révolution de Juillet et l'avènement du Roi-Citoyen[64].

La salle du Trône

Si la chambre du roi apparaît comme le centre à la fois symbolique et fonctionnel des appartements royaux depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution, il n'en va pas de même des pièces destinées à l'exercice du pouvoir, salle du Trône ou salle du Conseil, dont l'identité peine à se dégager de la multitude des salles et des cabinets. Il y a là matière à étonnement, dans la mesure où l'idéologie officielle de l'ancienne monarchie affirmait, juste après la notion de « droit divin » des rois, celle du « gouvernement par conseil » : le roi de France ne décide jamais qu'après avoir consulté et mûrement pesé les avis de ses conseillers ; il n'est ni un tyran ni le sultan de Constantinople, mais le chef d'une monarchie « libre »[65].

Héritière de la salle médiévale, la « chambre du trône » existe dans maintes demeures royales, mais elle est rarement connue sous cette seule appellation, et agite assez peu les esprits. On y retrouve l'estrade, le dais et le fauteuil à bras où le souverain s'installe dans certaines circonstances solennelles. En France, la majesté royale se montre davantage en

63. D'un ton désabusé, un chroniqueur note même en septembre 1774, quelques mois après l'avènement de Louis XVI, que « le roi […] ne se montre plus que tout habillé dans sa chambre où entre toute la Cour » (*Anecdotes échappées à l'Observateur anglois et aux Mémoires secrets, en forme de correspondance, pour servir de suite à ces deux ouvrages*, Londres, 1788, t. I, p. 80).

64. L'installation d'un lit de parade, protégé d'un balustre dans la chambre royale, fut souhaitée par Louis XVIII. Le dimanche, cette chambre était ouverte au public qui s'était préalablement acquitté d'un droit d'entrée auprès d'un huissier. La mise en scène du pouvoir rejoignait, en ce cas précis, la reconstitution à vocation historique, sinon pédagogique. L'ancienne chambre de parade, devenue salle du trône sous l'Empire, retrouva une dernière fois sa fonction première, quand y fut dressée la chapelle ardente de Louis XVIII en 1824.

65. Bernard Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, 1999, p. 5-11.

3 Claude-Guy Hallé, *Réparation faite à Louis XIV par le doge de Gênes dans la Galerie des Glaces le 15 mai 1685*, vers 1710, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

mouvement – dans les entrées, les bals, les défilés et les processions qui ponctuent la journée du souverain – que sur un mode statique[66]. De ce mouvement perpétuel, dernier reste du nomadisme de la monarchie, vient le fait que la salle du trône ne s'impose nullement dans l'imaginaire comme lieu privilégié du pouvoir.

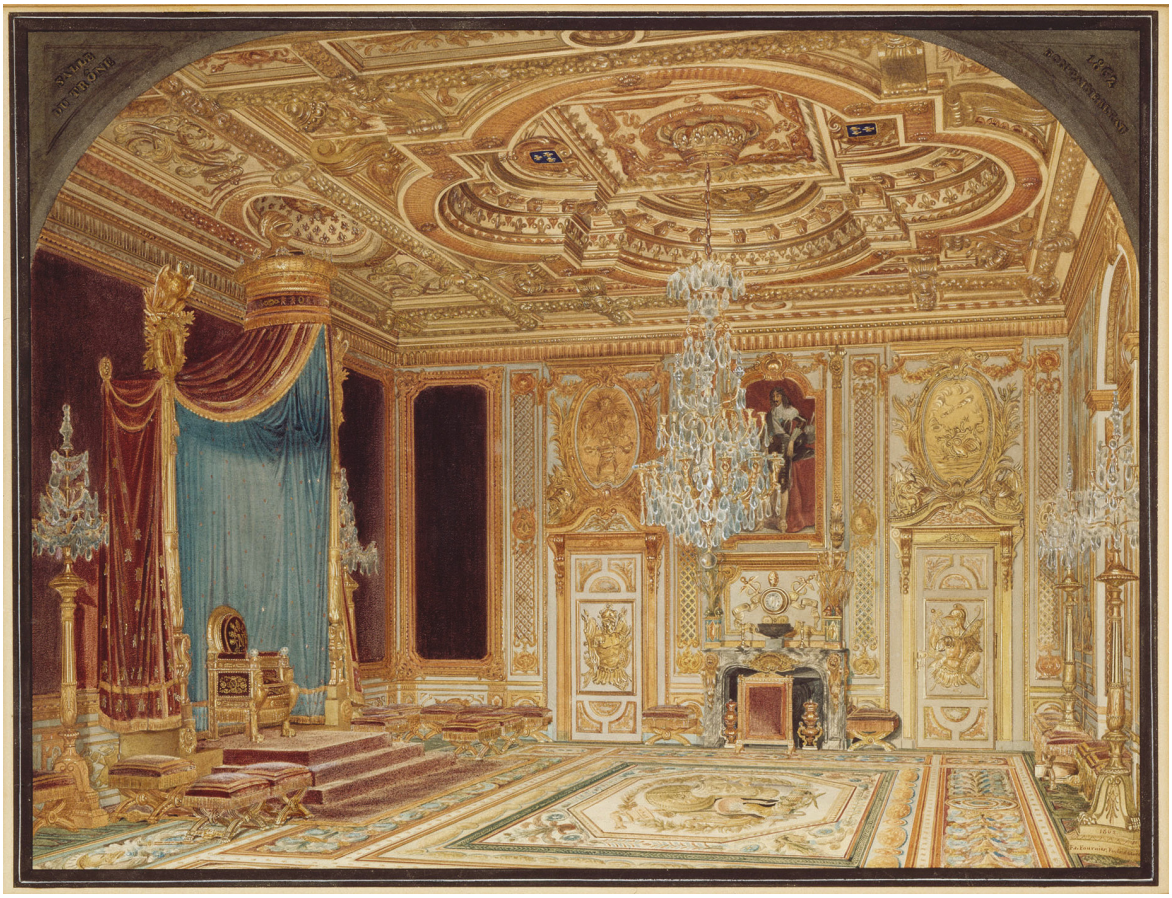
On l'a vu, le souverain reçoit plus volontiers dans sa chambre (réception du cardinal-légat Chigi à Fontainebleau en 1664), à l'extérieur ou à l'intérieur du balustre, ou dans son cabinet. Les audiences fastueuses, impliquant la parution du roi en majesté, sont mises en scène de façon exceptionnelle. Ainsi, le 5 décembre 1669, pour recevoir l'ambassade du sultan, le roi fait installer le trône au bout de la galerie méridionale du Château-Neuf de Saint-Germain, dépendant de l'appartement de Madame (ancien appartement de la reine), que le roi utilisait parfois comme appartement de parade. Cette recette ne fut pas oubliée à Versailles, où l'impressionnant parcours partant de la salle des ambassadeurs, située dans l'aile sud, s'achevait triomphalement au salon d'Apollon, ancienne chambre de parade devenue, en 1678, Grand Cabinet[67] et

66. Voir par exemple Michèle Fogel, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e^ au milieu du XVIII^e^ siècle*, Paris, 1989.
67. Le Guillou, 1986 (note 37), p. 19.

bientôt salle du Trône, apogée de la théorie d'effets savamment gradués que constituaient l'escalier des Ambassadeurs et les salons du Grand Appartement. Le cas échéant, la Grande Galerie pouvait même presque doubler le parcours du premier étage. Pénétrant dans le salon de la Guerre, le visiteur découvrait alors l'immense vaisseau au bout duquel le roi l'attendait. Une telle mise en scène, pour être efficace, devait rester rare : Louis XIV y recourut à trois reprises seulement (réception du doge de Gênes en 1685 (ill. 3), réception des ambassadeurs siamois en 1686 et de l'ambassadeur de Perse en 1715). Louis XV n'en usa qu'une seule fois, pour la réception de l'envoyé de la Porte en 1742[68]. On en retrouve un dernier écho sous Napoléon III, en 1861, lorsque la même disposition fut reprise dans la salle de bal du château de Fontainebleau pour recevoir de nouveaux ambassadeurs de Siam[69]. Simple fauteuil, qu'il soit d'argent ou de bois doré, le trône n'est, sous l'Ancien Régime, qu'un accessoire ne participant pas réellement à la mystique du pouvoir. Le numéraire manquant, le roi envoie le trône d'argent sans états d'âme à la fonte (1689), malgré les protestations désolées de Berbier du Metz, intendant des meubles de la Couronne. La mode changeant, le trône de bois doré et son dais cèdent la place à d'autres accessoires plus au goût du jour.

La promotion de la salle du Trône au statut de pièce principale des appartements royaux est en fait postérieure à l'Ancien Régime. A partir de 1789, le Trône remplace la Couronne comme métonymie de la monarchie dans le vocabulaire politique. La constitution de 1791 stipule ainsi que la Nation « pourvoit à la splendeur du trône » par une liste civile. Le 9 août 1830, la proclamation officielle de la Monarchie d'Orléans prend la forme d'une « intronisation », Louis-Philippe quittant le tabouret où il était installé au début de la cérémonie pour aller s'asseoir sur un trône entouré de drapeaux tricolores[70]. Le 24 février 1848, au contraire, la Révolution est symboliquement consommée dans les Tuileries envahies lorsqu'un insurgé, Lagrange, s'assied sur le trône pour y lire l'acte d'abdication de Louis-Philippe, salué par les cris de « Vive la République ! »[71]. « Le trône n'est pas un fauteuil vide », s'écrie Guizot en 1840, et Rouher conclut en déclarant en 1864 que Napoléon III « n'a pas relevé le trône pour ne pas gouverner »[72].

68. Stéphane Castelluccio, « La Galerie des Glaces : les réceptions d'ambassadeurs », dans *Versalia* 9, 2006, p. 24-52.
69. Voir le tableau que Jean-Léon Gérôme fit de cette cérémonie en 1864 (Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5004), écho naturel au tableau d'Antoine Coypel représentant la réception de Mehmet Riza Bey, ambassadeur de Perse à Versailles le 19 février 1715 (Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5461).
70. Guy Antonetti, *Louis-Philippe*, Paris, 1994, p. 610-612.
71. Sébastien Charléty, *La Monarchie de Juillet (1830-1848)*, Paris, 1921, p. 397.
72. Cité par Philippe Sagnac, *La Révolution de 1848. Le Second Empire*, t. VI, *Histoire de France contemporaine depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, éd. par Ernest Lavisse, Paris, 1920, p. 33.



4 Jean-Baptiste Fortuné de Fournier, *La salle du Trône au palais de Fontainebleau*, 1862, Fontainebleau, musée et domaine nationaux du château

La salle du Trône bénéficia en outre de l'effacement de la chambre, en raison de la disparition des cérémonies du lever et du coucher après la Révolution. Comme pour transférer à cette pièce et à son nouvel occupant le prestige de la monarchie, dont il se voulait sinon l'héritier, du moins le continuateur, Napoléon fit, en 1808, transformer la chambre du roi de Fontainebleau en salle du Trône (ill. 5). Il en usa de même aux Tuileries, où la chambre de Louis XIV devint la salle du Trône, et ce jusqu'en 1870. Aux Tuileries, après 1814, les « honneurs de la salle du Trône » remplacèrent les « honneurs du Louvre » : pendant les soirées d'« appartement », le roi recevait dans cette pièce, où seules les duchesses avaient droit de se placer avant l'arrivée du monarque[73]. C'est encore

73. *Mémoires de la comtesse de Boigne*, éd. par Jean-Claude Berchet, 2 vol., Paris, 1999, t. I, p. 376-378, t. II, p. 150-151.

dans la salle du Trône qu'attendaient les ministres avant le Conseil, tenu dans la pièce suivante de l'appartement.

Cette évolution montre qu'au XIX^e siècle, si la monarchie peut encore subsister, la séparation des « deux corps du roi » est, elle, arrivée à son terme : le souverain sur son trône est l'incarnation d'un principe ; le même, dans ses appartements, n'est plus qu'un particulier, qui vit bourgeoisement, que ce soit Louis-Philippe se promenant aux Tuileries avec son parapluie ou Napoléon III recevant les « séries » à Compiègne.

Salle du Conseil et cabinet du Conseil

Sous Charles IX et Henri III, les actes officiels qui vinrent régler l'étiquette de la vie de cour commencèrent à parler des pièces où se tenaient les conseils. Le règlement du 26 février 1567 distingue ainsi les délibérations tenues dans le cabinet du roi d'un conseil plus large tenu dans sa chambre[74]. Celui du 24 octobre 1572 mentionne en outre le Conseil des finances, « tenu en lieu près de sadite chambre »[75]. Dans les différentes résidences royales, on voit apparaître une salle du Conseil, destinée à un conseil élargi tenu l'après-midi. A Saint-Germain, il s'agit d'une pièce du deuxième étage, ouvrant sur le grand escalier, et qui après 1550 prend le nom de « salle de Mgr le connestable », car elle ouvre sur le logis d'Anne de Montmorency[76]. On reconnaît la distinction, promise à une durable fortune, entre un conseil de gouvernement, tenu par le roi en personne, ancêtre de notre Conseil des ministres, et un conseil de justice et d'administration, auquel le roi n'assiste qu'exceptionnellement, et qui est l'ancêtre de notre Conseil d'Etat[77].

Au Louvre de Lemercier, c'est un véritable appartement qui est aménagé, à partir de 1653, pour le Conseil dans sa formation élargie, au rez-de-chaussée de l'aile bâtie au nord du pavillon de l'Horloge, avec grande salle, chambre, cabinet, chapelle[78]. C'est là qu'après le départ de la Cour pour Saint-Germain et Versailles furent installées l'Académie française et l'Académie des inscriptions. Le château de Versailles comporta également un appartement du Conseil, situé au rez-de-chaussée de la Cour royale, dans l'aile méridionale. Cet appartement, destiné au Conseil des parties, comprenait une antichambre, un greffe, une buvette

74. Chatenet, 2002 (note 9), p. 150.
75. « L'ordre que la roy a commandé estre doresnavant observé pour la conduitte et direction de ses affaires, service de sa personne, police et reglement de sa maison et suitte ordinaire de sa cour. » (Paris, 24 octobre 1572 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, nouv. acq. fr. 7225 (Brienne 256), fol. 207-210, publié par Chatenet, 2002 (note 9), p. 325).
76. *Ibid.*, p. 156.
77. Pour une présentation très complète du système des conseils, voir Barbiche, 1999 (note 65), p. 279-311.
78. Hautecœur, 1927 (note 26), p. 46.

et une salle des séances, et servit jusqu'à la Révolution[79]. On sait peu de choses du décor, qui semble avoir été des plus simples. Dans la salle du Conseil, on trouvait une table longue, avec le fauteuil du roi placé au bout, qui restait toujours vide. Le chancelier occupait la première place à droite de ce fauteuil, le chef du Conseil royal des finances la première à gauche[80]. Des dispositions analogues étaient pratiquées dans les autres résidences royales.

Sous le régime de la monarchie administrative, les Conseils de gouvernement ne se tinrent plus dans la chambre du roi ni même dans son cabinet mais dans une pièce conçue et meublée à cet effet, le « cabinet du Conseil ». A Versailles, dans le Grand Appartement de 1673, ce rôle était dévolu à la vaste pièce d'angle également connue sous le nom de salon de Jupiter, et le décor de la pièce était conçu pour en évoquer la destination[81]. Dans l'appartement de 1684, la décoration du cabinet du Conseil, appelé aussi « Cabinet du roi » ou « Premier cabinet du roi », semble davantage en rapport avec sa position du côté « intérieur » du logis royal : lambris de glaces, consoles pour les objets des collections royales[82]. Un inventaire de 1708 en décrit le mobilier[83] : une table avec un dessus de velours vert, douze pliants (pour les ministres), trois fauteuils (pour le roi, Monseigneur et le duc de Bourgogne) et un lit de repos (qui avait servi au roi à l'époque de la fistule). Louis XIV y recevait aussi pour des audiences privées, sans façon, « assis sur le bas bout de la table »[84], tandis que son interlocuteur restait debout.

La pièce garda le même usage sous Louis XV et Louis XVI, mais ses dimensions furent considérablement accrues en 1755-1756 (ill. 4) par l'annexion de l'ancien cabinet des Perruques. Le décor mis en place à cette époque évoque la matière des débats : la cheminée de marbre griotte est ornée de deux figures de bronze de la Vigilance et de la Justice, les boiseries sont chargées de trophées, d'attributs de la guerre, de la marine et de la justice[85]. A Fontainebleau, le cabinet du Conseil, ancien cabinet d'Henri IV, fut décoré sous Louis XV selon un programme tout aussi passe-partout : un plafond de François Boucher représentant le soleil chassant la nuit, des camaïeux bleus et roses de Carle van Loo et Jean-Baptiste Pierre illustrant les saisons, les éléments et les vertus[86]. A Compiègne, le décor du cabinet du Conseil fut modifié sous Louis XVI. Sa décoration mit davantage l'accent sur les

79. Verlet, 1985 (note 35), p. 220.
80. William R. Newton, *La Cour de France au château de Versailles, 1682-1789*, Paris, 2000, p. 96, 99.
81. Le programme iconographique du salon de Jupiter est analysé par Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, 1999, p. 134-137.
82. Verlet, 1985 (note 35), p. 217-220.
83. Paris, Archives nationales, O1 3445.
84. Saint-Simon (note 57), t. XVIII, p. 382.
85. Verlet, 1985 (note 35), p. 315-317 ; sur le cabinet du Conseil sous Louis XVI, voir *ibid.*, p. 531-532.
86. Pérouse de Montclos, 1998 (note 10), p. 106-109.

vertus guerrières de la monarchie : soierie de Bonnemer d'après van der Meulen et Le Brun représentant le Passage du Rhin – commande de Louis XIV –, portières reprenant les hauts faits militaires du règne de Louis XV (Fontenoy, Lawfeld), mais aussi les succès de la récente guerre d'indépendance américaine (Yorktown, prise de la Grenade). Complétant le programme iconographique, les portraits des rois Bourbons, d'Henri IV à Louis XV, occupaient les dessus de porte. Le cabinet de Compiègne exprime clairement une volonté de légitimité et de continuité politique : l'allégorie a cédé la place à l'histoire.

Théâtre ordinaire de l'exercice du pouvoir sous les régimes constitutionnels qui suivirent, la salle du Conseil des ministres ne devint pas pour autant un lieu symbolique du palais des souverains, puisque c'est désormais la salle du Trône qui jouait ce rôle. La salle du Conseil n'est qu'un salon ou un cabinet adapté à son usage par l'installation, souvent temporaire, d'une longue table couverte d'un tapis vert. Le grand changement qui s'y déroule est d'ordre protocolaire : après 1800, le chef de l'Etat ne préside plus depuis le haut bout, mais depuis le milieu d'un des grands côtés de la table[87]. C'est la disposition qui s'est maintenue en France jusqu'à aujourd'hui[88]. La forme de la table peut même varier et devenir ronde sous Napoléon, Louis-Philippe et Napoléon III, comme l'attestent respectivement un tableau de Claudius Jacquand et un dessin de Fortuné de Fournier[89].

Comment, en définitive, interpréter le statut secondaire des lieux de conseil dans la distribution et la décoration des appartements royaux ? L'éloignement progressif de la « salle du Conseil » par rapport aux appartements du monarque peut s'expliquer par l'évolution du régime à partir du XVI^e^ siècle. Si le fauteuil vide maintient la fiction du roi-juge, le Conseil élargi est plus un tribunal supérieur qu'un organe de gouvernement, et la monarchie est désormais moins judiciaire qu'administrative. Le Conseil par excellence, le « Conseil d'En-Haut », c'est-à-dire celui tenu au premier étage, jouit lui aussi à partir du XVII^e^ siècle d'un espace spécifique, qui se distingue de la chambre et du cabinet du roi. Aux délibérations encore familières des conseils tenus sous les Valois et le premier

87. Cette innovation avait été introduite par Napoléon ; voir Thierry Lentz, *Nouvelle histoire du Premier Empire*, t. III, *La France et l'Europe de Napoléon, 1804-1814*, Paris, 2007, p. 82. Voir le tableau d'Henry Scheffer représentant *Louis-Philippe présidant un conseil à Champlatreux en 1838* (1841, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5170).

88. On notera cependant qu'à l'Elysée, la salle du Conseil des ministres se trouve au rez-de-chaussée, tandis que la place la plus distinguée dans la distribution – au premier étage et au centre du corps central – est donnée depuis le général de Gaulle au bureau du président de la République (voir Jean Coural, *Le Palais de l'Elysée : histoire et décor*, Paris, 1994, p. 129).

89. Claudius Jacquand, *Conseil des ministres tenu aux Tuileries, 15 août 1842*, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5163 ; Jean-Baptiste Fortuné de Fournier, *Intérieur des Tuileries. La salle du conseil*, Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, RF 27958 ; en dépôt au château de Compiègne.

Bourbon dans la chambre du roi succèdent les délibérations formalisées des conseils de Louis XIV, où chacun opine à son tour. Ce cabinet du Conseil reste dans l'appartement du roi, derrière la chambre, parce qu'il est le siège des *arcana imperii*, des mystères du gouvernement, et doit dans une certaine mesure demeurer un lieu caché[90]. Le décor en est riche, pour être digne de la majesté du prince, mais il n'a pas la théâtralité d'espaces destinés au public comme les Grands Appartements, la Grande Galerie ou la Chambre du roi. On peut en conclure que la modestie relative des espaces proprement politiques dans les appartements royaux correspond au refus de mettre en avant une conception trop abstraite de la monarchie. Entre les « deux corps du roi », immortel et mortel, les rois de France choisissent de mettre en avant le second, le principe incarné – un corps qui dit plus et mieux que toutes les théories[91].

En conclusion

Trois médailles de l'histoire de Louis XIV se rapportent à la demeure du grand roi : la première, datée de 1661, célèbre l'accessibilité du souverain (FACILIS AD REGEM ADITUS) ; la seconde, datée de 1680, porte pour type du revers une vue du château de Versailles depuis les jardins et pour légende REGIA VERSALIARUM, « appartements royaux de Versailles » ; au revers de la troisième, datée de 1683, figure l'inscription COMITAS ET MAGNIFICENTIA PRINCIPIS, « affabilité et magnificence du prince »[92].

Ces trois médailles résument bien les contradictions intimes de la monarchie française, telles que les reflète la distribution des appartements royaux, de la Renaissance à la Révolution. Cette monarchie se voulait paternelle, et les auteurs officiels ne cessaient de vanter l'accessibilité du prince. Louis XIV lui-même déclarait : « Il y a des nations où la majesté des rois consiste, pour une grande partie, à ne point se laisser voir, et cela peut avoir ses raisons parmi les esprits accoutumés à la servitude, qu'on ne gouverne que par la crainte et la terreur ; mais ce n'est pas le génie de nos Français, et, d'aussi loin que nos histoires nous en peuvent instruire, s'il y a quelque caractère singulier dans cette monarchie, c'est

90. Il n'existe ainsi aucun tableau daté de l'Ancien Régime qui représente une séance du Conseil de gouvernement. Un tableau de 1672 montre Louis XIV tenant l'audience du sceau à Saint-Germain, donc au sein du Conseil des parties (Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5638). Un autre tableau, du début du XVIII^e^ siècle, a été longtemps censé représenter une séance du Conseil de régence ; il s'agit en fait d'une session du congrès diplomatique tenu à Soissons en 1728 sous la présidence du cardinal de Fleury (Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 4366).

91. Voir, sur la représentation du corps de Louis XIV, Sabatier, 1999 (note 81), p. 415-429.

92. *Médailles sur les principaux* événémens *du règne de Louis le Grand*, Paris, 1723, p. 62, 184, 194.

l'accès libre et facile des sujets au prince[93]. » La France était une famille dont le monarque était le père. Le dîner public de Louis XVI se maintint ainsi jusqu'au départ de la famille royale pour Paris (octobre 1789)[94]. De la naissance à la mort, le roi de France se devait donc au public, devait se montrer au public[95]. Cette accessibilité relative des appartements royaux paraît bien une particularité française. Comme l'écrit, le 15 août 1714, Clément de Bavière, archevêque-électeur de Cologne, à Robert de Cotte à propos de l'aménagement de son palais de Bonn : « Il y a cette différence dans nos usages qu'en France tout le monde entre et passe par les appartements du roi et des princes, et que chez nous très peu de gens jouissent de cet honneur, et ont cet avantage[96]. »

Mais la monarchie française était aussi absolue ; elle se voulait impériale, triomphante, majestueuse. Dès le Moyen Age, le goût du faste ne fut pas étranger aux princes des lis. Ce goût valait alors pour les fêtes ou les solennités, non pour tous les moments de la vie. Au début de la Renaissance, la plus ancienne dynastie de l'Europe n'avait pas besoin de créer de distance pour asseoir son prestige – au contraire de monarchies à la légitimité plus fragile, comme celle d'Angleterre. La vie quotidienne du monarque s'est solennisée dans un second temps, à partir du règne d'Henri III, pour maintenir l'identité entre roi et Etat, compromise par la crise des guerres de religion.

Le troisième terme du problème, brochant sur le tout si l'on peut dire, c'est que le roi, institution vivante, personnage public, qu'il soit père du peuple ou monarque triomphant, est aussi un homme, un particulier, qui aspire toujours à une forme de vie privée. Vie privée qui contrevient aussi bien aux exigences de la monarchie paternelle qu'à celles de la monarchie triomphante, à la *comitas* comme à la *magnificentia principis*[97]. Nul à la Cour ne veut l'admettre, et la famille royale a beau se retirer toujours plus à l'écart, dans des appartements toujours plus secrets ou des résidences toujours plus champêtres, elle ne peut échapper aux regards du public.

93. Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*, éd. par Pierre Goubert, Paris, 1992, p. 134.
94. *Mémoires de Madame la duchesse de Tourzel, gouvernante des enfants de France de 1789 à 1795*, éd. par Jean Chalon, Paris, 2005, p. 40.
95. Verlet, 1985 (note 35), p. 160-163 ; voir également *ibid.*, p. 356, 560-561.
96. *Letters of the Archbishop-Elector Joseph Clement of Cologne to Robert de Cotte (1712-1720)*, éd. par John Finley Ogleve, Bowling Green State University, 1958, p. 30-31, cité ici par Hugh Murray Baillie, « Etiquette and the Planning of State Appartments in Baroque Palaces », dans *Archaelogia* 101, 1967, p. 169-199.
97. Ce désir de vie privée est traduit de manière frappante par la multiplication de pièces intimes, dont les portes (fausses bibliothèques, portes sous tenture ou dans la boiserie), une fois fermées, rendent l'espace complètement imperméable au monde extérieur. Il en va ainsi des bibliothèques de Louis XVI et de Marie-Antoinette à Versailles, ou encore du cabinet des Glaces mouvantes à Trianon. Louis XVI fit également installer des glaces mouvantes dans sa chambre de Saint-Cloud. On trouve des exemples similaires en Europe comme à la bibliothèque du château de Sans-Souci à Potsdam.

Le temps passant, les rois de France ont éprouvé de plus en plus de difficultés à gérer cette dialectique entre sphère privée et sphère publique, entre majesté et commodité, entre ouverture et fermeture, entre inclusion et distinction. Autant de contradictions qui, pour n'avoir jamais été résolues par l'ancienne monarchie, ne l'ont pas été davantage par les régimes qui lui ont succédé.

L'appartement du roi à Fontainebleau sous Louis XIV (1643-1715)

Jean-Pierre Samoyault

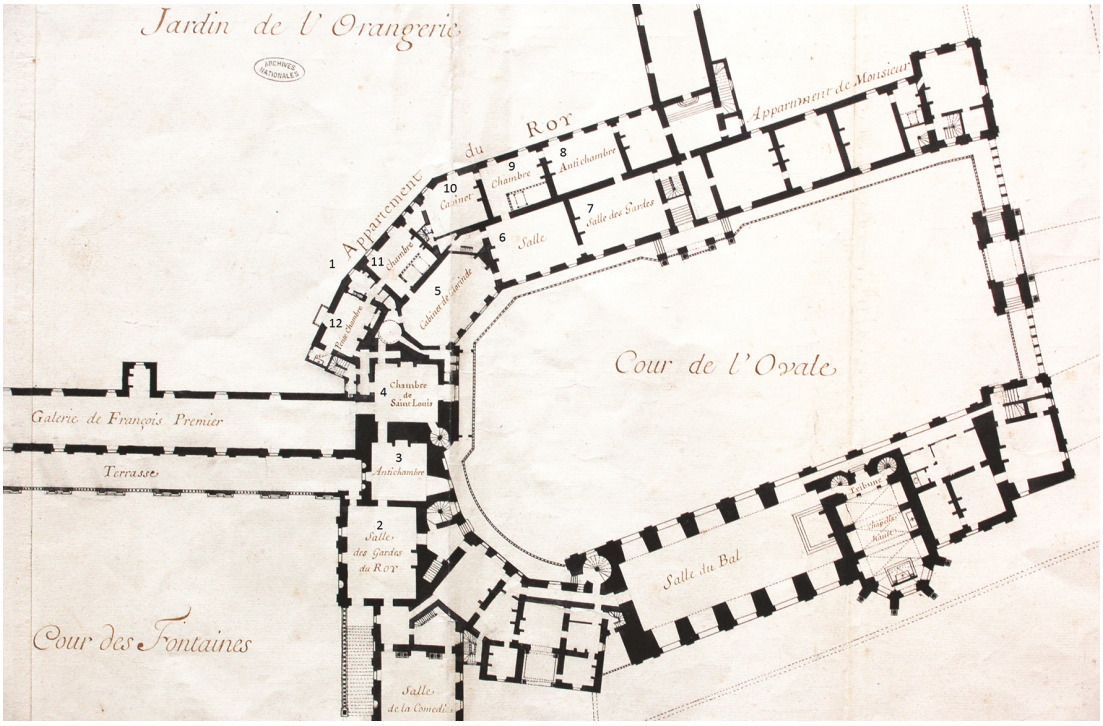
Au XVII^e siècle l'appartement du roi à Fontainebleau constitue une singularité par son plan et sa décoration[1]. A l'image de tout le château, il est le fruit d'une sédimentation historique plus que séculaire[2]. Il s'étend autour du premier étage du donjon, grosse tour du XII^e siècle considérée comme le lieu d'habitation des souverains de la dynastie capétienne depuis Louis VII, et notamment du plus vénéré d'entre eux, le roi saint Louis. C'est la raison pour laquelle François I^er, qui restaura le château à partir de 1528, en fit le centre de l'appartement de sa mère Louise de Savoie (c'est-à-dire sa chambre à coucher) et s'y installa à la mort de cette princesse en 1531. Il disposa alors d'un nombre très limité de pièces : une salle, une chambre, un cabinet et une garde-robe (mal située), sans oublier la galerie adjacente à la chambre, la célèbre galerie François I^er, qui était alors un espace réservé semble-t-il à son seul usage puisqu'il en gardait lui-même la clé[3]. A l'exception de son fils Henri II qui préféra habiter vers 1554 le pavillon des poêles (ainsi appelé en raison des poêles à l'allemande qui permettaient de le chauffer), tous les rois ses successeurs restèrent fidèles à la tradition. Toutefois, pour régler la vie officielle de

1. Je tiens à exprimer tous mes remerciements, pour leur aide ou leurs conseils, à MM. Christian Baulez, Roland Bossard, Mmes Elisabeth Caude, Marie-Martine Dubreuil, M. Cyrille Duclos, Mme Elisabeth Foucart-Walter, Mlle Marie-Laetitia Lachèvre, Mme Colombe Samoyault-Verlet, M. Thierry Sarmant, Mme Béatrix Saule et tout particulièrement Mme Danièle Véron-Denise.
2. Sur l'appartement du roi à Fontainebleau, voir Félix Herbet, *Le Château de Fontainebleau*, Paris, 1937, p. 222-225, 258-286, 375-389 ; Yves Bottineau, « La Cour de Louis XIV à Fontainebleau », dans *XVII^e siècle* 24, 1954, p. 697-734 ; Colombe Samoyault-Verlet, *Le Château de Fontainebleau d'Henri IV à Louis XIV*, cours professé à l'Ecole du Louvre, 1970-1971 (polycopié, cours n° 17) ; Colombe Samoyault-Verlet et Jean-Pierre Samoyault, « L'ameublement des appartements royaux à Fontainebleau en 1749 », dans *Antologia di Belle Arti* 27, 1985, nouvelle série, p. 111-122.
3. Françoise Boudon, Jean Blécon et Catherine Grodecki, *Le Château de Fontainebleau de François I^er à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, 1998, p. 30-31 ; William McAllister Johnson, « On some neglected usages of Renaissance diplomatic correspondence », dans *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1972, p. 53.

son jeune fils Charles IX et faciliter la vie de cour, Catherine de Médicis, s'inspirant d'un cérémonial en vigueur en Italie, souhaita agrandir les appartements royaux. Elle fit doubler dans les années 1565-1570 le bâtiment nord de la cour du Donjon, reconstruit par François Ier, par une aile neuve donnant sur le jardin de la reine. Bien qu'aucun document ne précise avant le début du règne de Louis XIII l'affectation des nouvelles pièces ainsi obtenues, il y a tout lieu de penser que, dès celui d'Henri III, cette extension fut bénéfique à la fois au roi et à la reine et que la chambre à coucher du roi y trouva son emplacement définitif. La construction concomitante d'une autre aile neuve dans la cour de la Fontaine (dite plus tard aile de la Belle Cheminée) permit aussi à l'appartement royal de conquérir de ce côté un nouvel accès par un escalier extérieur et une grande salle supplémentaire[4]. A l'issue de ces travaux le roi pouvait disposer non plus de trois mais de six pièces. Ce nombre correspondait – et ce n'est pas un hasard – à celui prévu par le règlement d'étiquette du 1er janvier 1585 par lequel Henri III édictait que « l'appartement du logis de Sa Majesté » devait comporter (si possible) une salle, une antichambre, une chambre d'état, une chambre d'audience, une chambre royale et au moins un cabinet[5]. La chambre de Saint-Louis avait perdu sa fonction de chambre à coucher pour devenir la chambre d'état, nom qu'en réalité elle ne porta jamais.

A son avènement en 1643, le petit Louis XIV hérite de son père un appartement très démodé, ce qui va entraîner la reine régente Anne d'Autriche à le faire restaurer et redécorer, du moins en partie. Devenu adulte, le roi conservera, jusque dans les dernières années de son règne, l'appartement de son enfance, n'y apportant que des changements ponctuels du point de vue mobilier. Il faudra attendre 1714 (à la fin de la guerre de succession d'Espagne) pour le voir entreprendre des modifications importantes rendues depuis longtemps nécessaires, destinées d'une part à améliorer les circulations à l'intérieur des différentes pièces, d'autre part à agrandir et régulariser sa chambre à coucher. On peut s'interroger sur les raisons qui ont conduit le souverain à maintenir pendant si longtemps le statu quo. Plutôt que d'expliquer son attitude par un manque d'intérêt ou par un souci d'économie, il semble bien qu'il faille mettre en avant le respect qu'il portait à l'œuvre de ses aïeux, proches ou lointains. Pour lui, Fontainebleau devait représenter un mémorial dynastique vénérable. Sa volonté affirmée de conserver à Versailles le petit château de Louis XIII participait du même état d'esprit.

4. Jean-Pierre Samoyault, « Le Château de Fontainebleau sous Charles IX », dans *Hommage à Hubert Landais. Art, objets d'art, collections*, Paris, 1987, p. 116-124.
5. Bertrand Jestaz, « Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance », dans *Bulletin monumental*, 1988, p. 109-120. Colombe Samoyault-Verlet a également mis en relation le règlement de 1585 avec la topographie de l'appartement du roi à Fontainebleau dans son cours cité (Samoyault-Verlet, 1970-71 (note 2), cours n° 14, p. 9-10).



1 Attribué à François d'Orbay, *Plan du château de Fontainebleau au premier étage*, légendé, non signé, non daté, autour de 1675, détail, Paris, Archives nationales, Cartes et plans

Nota : sur ce plan le cabinet ovale ou cabinet de Théagène est appelé par erreur cabinet de Clorinde

1. Appartement du Roi
2. Salles des Gardes du Roi
3. Antichambre
4. Chambre de Saint Louis
5. Cabinet de Clorinde [cabinet ovale]
6. Salle
7. Salle des Gardes
8. Antichambre
9. Chambre
10. Cabinet
11. Chambre
12. Petite Chambre

La distribution de l'appartement

Pour la connaître, plusieurs sources documentaires ou graphiques existent, parfois contradictoires. La plus éloquente est un plan du premier étage du château autour de 1675, qui a le mérite d'être légendé (ill. 1)[6]. Des ouvrages imprimés, des relations de voyages, des pièces d'archives du XVII^e^ et du début du XVIII^e^ siècle permettent de compléter l'information. Ce sont la relation de l'ambassade du cardinal-légat Barberini à la cour de France en 1625, rédigée par le chevalier Cassiano dal Pozzo, le livre bien connu du père Pierre Dan, véritable monographie sur le

6. Archives nationales (AN), département des Cartes et Plans, Seine-et-Marne 89, plan 1 (voir ill. 1). Ce plan est très proche d'un autre conservé sous la même cote, plan 5, daté du 11 juillet 1682, mais l'un et l'autre semblent antérieurs à cette date étant donné que n'y figurent pas les hôtels des secrétaires d'Etat.

château, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau* (1642), les récits de voyage d'Elie Brackenhoffer (1644) et de Louis Huygens (1655), un état topographique manuscrit des peintures du château aux alentours de 1708, un petit guide imprimé destiné aux visiteurs publié par Pierre Pouligny (qui s'intitule lui-même « conducteur des étrangers qui viennent voir la maison royale de Fontainebleau »), auxquels il faut ajouter la deuxième monographie sur le château écrite par l'abbé Pierre Guilbert, *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau*, parue en 1731[7].

En 1643, comme à la fin du XVI^e siècle, l'appartement du roi comprend successivement six pièces :

1. la salle des gardes, située dans l'aile dite de la Belle Cheminée.

2. l'antichambre. Si le Père Dan n'en parle pas, l'abbé Guilbert l'appelle en 1731 salle du buffet, « ainsi nommée parce que l'on y dresse ordinairement le buffet du Roy ». Il est probable que cette appellation courante remontait à l'époque de Louis XIV.

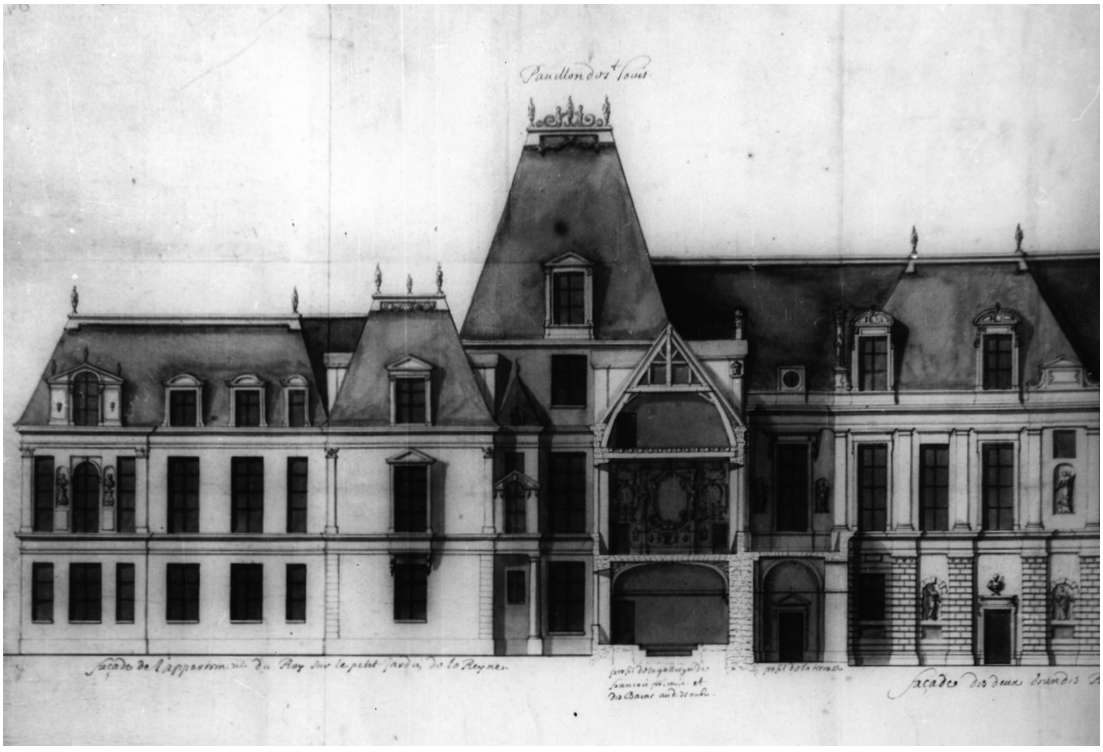
3. la chambre de Saint-Louis. « Saletta qual dicon fusse stanza di S. Luigi » (Cassiano del Pozzo). Le P. Dan, curieusement, la considère comme le début de l'appartement du roi et ajoute que c'est « le lieu où le Roy prend d'ordinaire ses repas et sert comme de salle à ce département », indication confirmée par Huygens (« chambre où le roi mange ») et par le marquis de Sourches dans son journal le 18 juillet 1711[8]. Cet usage explique le nom donné à la pièce précédente.

4. le petit cabinet ou petite chambre, pièce qui donne sur le jardin de la reine à laquelle on accède par un passage étroit ménagé dans le gros mur du donjon. Elle se trouve dans un pavillon bâti hors œuvre sous François I^er. Son appellation varie d'un document à l'autre : « saletta quadra [...] que serve d'anticamera » (Cassiano dal Pozzo, 1625) ; « antichambre ou cabinet » (Père Dan, 1642) ; « chambre d'audience du roi » (Huygens, 1655) ; « petite chambre proche celle du Roy » (Marie Du Bois, 1664)[9] ; « petite chambre » (plan vers 1676) ; « chambre où le roi mange » (état des peintures, ce qui paraît être une confusion avec la chambre de Saint-Louis) ; « premier cabinet » (Guilbert, 1731). De ces divers noms, sauf l'avant-dernier, on peut

7. Outre les ouvrages anciens du Père Dan et de l'abbé Guilbert dont les titres sont cités dans le texte, voir Eugène Müntz, « Le Château de Fontainebleau en 1625, d'après le *Diarium* du commandeur Cassiano del Pozzo », dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1885, T. XII, p. 255-278 (publication partielle du manuscrit conservé à la Bibliothèque vaticane) ; Elie Brackenhoffer, *Voyage de Paris en Italie 1644-1646*, 1927, p. 21-30 ; Henri L. Brugmans, « Châteaux et jardins de l'Ile-de-France d'après un journal de voyage en 1655 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, 2^e semestre, p. 93-114 ; *Inventaire des tableaux qui sont posez dans les appartemens du chasteau de fontainebleau*, AN, O1 1967, dossier 5, pièce 8 ; Pierre Pouligny, *Abrégé des choses les plus remarquables et les plus curieuses du chasteau du Louvre de la maison royale de Fontainebleau*, s.d. (vers 1700).

8. Louis-François du Bouchet, marquis de Sourches, *Mémoires*, 13 vol., 1893, T. XIII, p. 156.

9. Marie Du Bois, *Mémoires de Marie Du Bois, sieur de Lestourmière et Du Poirier, gentilhomme servant du Roi, valet de chambre de Louis XIII et de Louis XIV, 1647-1676*, 1936, p. 371.



2 François d'Orbay, *Elévation et coupe du château de Fontainebleau*, 1676, détail, Paris, Archives nationales, Cartes et plans, Fonds direction de l'architecture, LX, 5

L'appartement du Roi au premier étage s'étend à partir de la quatrième fenêtre à gauche. On trouve successivement la chambre du Roi (deux fenêtres), une petite pièce intermédiaire (demi-fenêtre), la petite chambre (une fenêtre), le petit oratoire et, en arrière, une tourelle d'escalier contre le pavillon de Saint-Louis, le passage de la chambre de Saint-Louis (une fenêtre), la galerie François I[er] (en coupe), l'antichambre du Roi (une fenêtre donnant sur la terrasse), la salle des gardes (trois fenêtres, la première près de la terrasse étant aveugle).

déduire que la pièce remplit plusieurs fonctions. Antichambre, elle est la dernière salle que les courtisans traversent pour gagner la chambre du roi. Cabinet ou chambre d'audience, elle sert de cabinet intérieur au roi et peut jouer le rôle que lui assigne le règlement de 1585. Petite chambre, elle est meublée d'un lit qui permet au souverain d'en faire sa chambre à coucher ordinaire. Dans l'angle nord-ouest de cette pièce, une porte donne sur un petit oratoire bâti hors œuvre en 1642 pour Louis XIII et accolé à un escalier (ill. 2)[10]. On voit sur le plan cité ci-dessus le dessin de l'autel. Cette addition disparaîtra en 1713.

5. la chambre du roi. On y accède par un passage, donnant du côté du jardin sur un petit cabinet, de l'autre sur une petite pièce noire (la

10. Son aspect extérieur est connu par une élévation du château de Fontainebleau par François d'Orbay (AN, Fonds Direction de l'Architecture, album 60, n° 10).

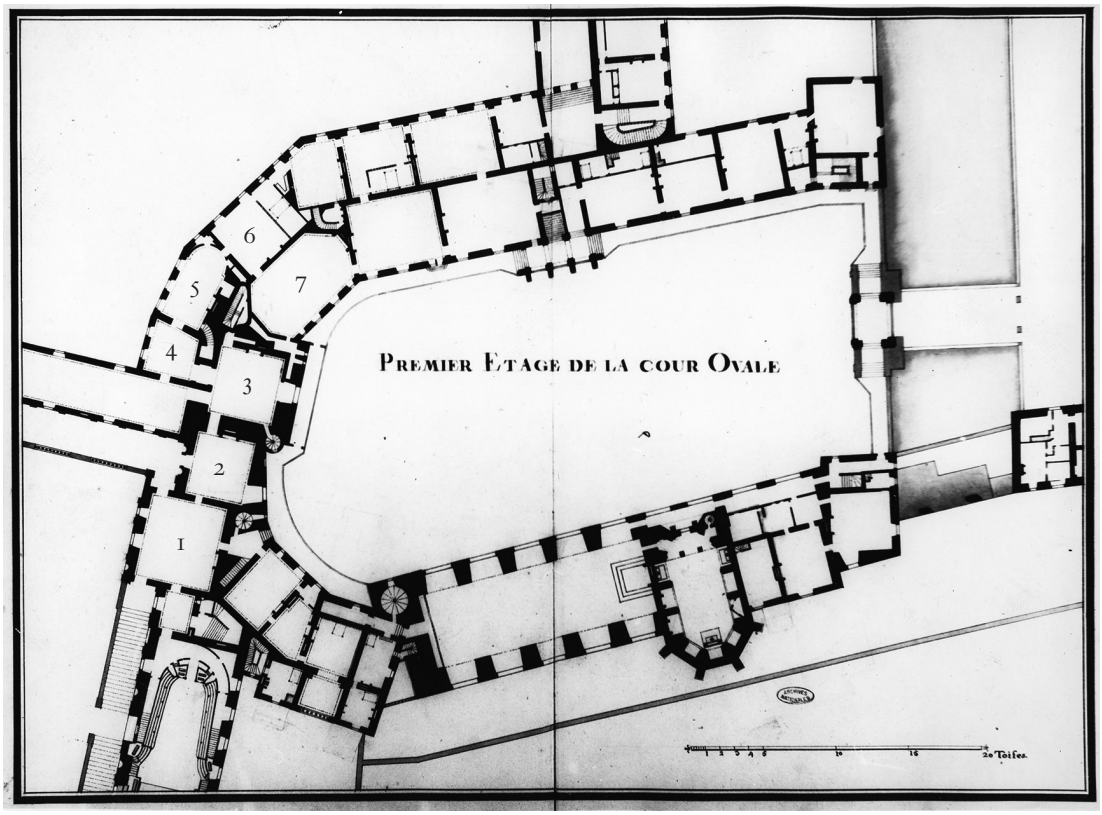
garde-robe ?). Traditionnellement la chambre à coucher du roi symbolise son pouvoir. C'est la raison pour laquelle elle est le théâtre du Lever et du Coucher et des audiences les plus solennelles.

6. le grand cabinet, éclairé sur la cour ovale. On y pénètre directement de la chambre du roi ou par deux autres portes desservies par un petit couloir derrière le mur de la cheminée de la chambre de Saint-Louis (il y a un autre accès par l'appartement de la reine). Depuis Louis XIII, elle porte indistinctement deux noms, celui de grand cabinet qui révèle sa fonction, celui de cabinet ovale qui découle de sa forme : « chambre ovale » (Journal d'Héroard, 23 mars 1611, 20 juin 1617)[11], « sala que dicono del consiglio » (1625), « grand cabinet du roi ou chambre en ovale » (1642), « cabinet du roi qui est en forme ovale » (1655), « grand cabinet du roi » (1731). C'est là où le roi tient les conseils de gouvernement, reçoit la plupart du temps en audience particulière, signe les contrats de mariage des membres de la famille royale, procède à des promotions de chevaliers du Saint-Esprit, tient cercle le soir. Il est possible que vers la fin du XVI^e^ ou au début du XVII^e^ siècle il ait échangé cette pièce avec la reine en lui donnant en contrepartie le cabinet des Empereurs situé côté jardin entre les deux chambres royales et dont le décor d'origine semble convenir davantage à un souverain qu'à une souveraine.

7. A partir de 1714, l'appartement comporte une pièce nouvelle qui permet d'avoir un accès direct au premier cabinet du roi, soit par la galerie François I^er^, soit par la chambre de Saint-Louis (ill. 3). Ce n'est qu'une pièce de passage, d'où son nom d'antichambre. Elle est située dans une petite aile de raccord élevée à partir du premier étage dans un renfoncement entre le premier cabinet, le donjon et la galerie François I^er^, agrandi par la destruction de l'oratoire et de l'escalier attenant (un nouvel escalier à moitié à l'air libre sous cette antichambre permet au roi de descendre du premier cabinet au jardin). Transformée en cabinet de retraite pour Louis XV en 1736, elle n'aura qu'une existence éphémère[12]. Toutefois, à la fin du règne de Louis XIV, elle contribue à doter l'appartement du roi de cinq pièces en avant de la chambre à coucher, situation insolite dans le paysage des maisons royales.

Un rapide survol des distributions de l'appartement du roi dans les châteaux de Compiègne, Saint-Germain, les Tuileries et Versailles va permettre d'en juger. Il faut différencier les résidences anciennes au plan irrégulier comme Fontainebleau de celles entièrement recomposées ou développées par Louis XIV. A Compiègne, l'appartement du roi, selon un plan inédit de 1677, comprend seulement quatre pièces : une très

11. Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, 2 vol., éd. par Madeleine Foisil, Paris, 1989, T. II, p. 1909, 2469.
12. On voit cette pièce sur un autre plan du château (AN, O1 1420, 5) reproduit par Bottineau, 1954 (note 2), p. 717.



3 *Plan du premier étage de la cour ovale, extrait du Recueil des plans du château de Fontainebleau*, dressé par Jean Chaufourier en 1733, Paris, Archives nationales

1. Salle des gardes
2. Antichambre
3. Chambre de Saint Louis
4. Petite antichambre
5. Premier cabinet
6. Chambre du roi
7. Grand cabinet

grande salle des gardes, une antichambre, une chambre et un grand cabinet. Peu après, l'antichambre est subdivisée en trois parties pour obtenir semble-t-il deux antichambres et un cabinet, ce qui porte le nombre des pièces à six[13]. Le château vieux de Saint-Germain, résidence principale de Louis XIV jusqu'en 1682, est encore plus malcommode et étriqué. L'appartement officiel du roi, situé dans l'aile nord et dans l'angle nord-est, déjà peu confortable à cause des dimensions réduites de l'antichambre, se limite à trois pièces après que le roi a fait aménager en 1669 un petit appartement luxueux à l'emplacement de son grand cabinet et de ses annexes, ce qui l'oblige à tenir le conseil à l'entresol, « au bout

13. Bibliothèque nationale de France (BN), département des Estampes et de la Photographie, Va 60, T. 14, plan par d'Orbay, 1677 ; Jean-Marie Moulin, *Le Château de Compiègne*, 1987, p. 19 (plan au 16 janvier 1684, conservé sous la même cote que le précédent et non dans Va 141a – l'appartement du roi y porte le n° 1).

de la galerie blanche », comme l'a révélé Béatrix Saule. La construction de cinq pavillons en saillie aux cinq angles des bâtiments du château, entamée en 1680, devait remédier à ces inconvénients en agrandissant l'antichambre et en installant la chambre et le grand cabinet dans le nouveau pavillon adjacent, celui du nord-est, mais Louis XIV n'en profita pas. Il abandonna définitivement Saint-Germain en 1682 avant la fin des travaux et c'est Jacques II, roi détrôné d'Angleterre, qui bénéficia de ces nouveaux aménagements à partir de 1689[14]. Aux Tuileries, l'extension et le remodelage des parties déjà construites du château confiés à Le Vau dans les années 1664-1667 aboutit à des résultats beaucoup plus satisfaisants : d'une part, un grand appartement en enfilade de six pièces très vastes, s'étendant au premier étage côté cour, du pavillon central au pavillon proche de la Seine, et comprenant une salle des Cent-Suisses, une salle des gardes, une antichambre, une chambre, un grand cabinet et une galerie ; d'autre part, un petit appartement de commodité logé dans le pavillon Bullant côté jardin jouxtant la chambre et le grand cabinet, composé d'une antichambre, d'une petite chambre et d'un petit cabinet[15]. On retrouve une distribution aussi régulière, quoiqu'un peu différente, dans le Versailles postérieur à la construction de l'enveloppe vers 1670-1673, lorsque le roi crée son nouvel appartement du côté nord et nord-ouest de celle-ci. Après un vestibule au sortir de l'escalier (qui a précédé dans le temps celui des Ambassadeurs) viennent la salle des gardes (salon de Mars), l'antichambre (salon de Mercure), la chambre (salon d'Apollon), le grand cabinet (salon de Jupiter, dans l'angle), la petite chambre (salon de Saturne) et un petit cabinet (salon de Vénus donnant sur la terrasse). Il n'y a pas de galerie, contrairement aux Tuileries, et la salle des Cent-Suisses est au rez-de-chaussée. De plus le roi conserve ses cabinets de curiosités aménagés dans l'ancien château.

On doit noter que dans les années 1670, l'appartement royal, que ce soit à Compiègne, à Saint-Germain, aux Tuileries ou à Versailles, ne comprend, à la différence de Fontainebleau, qu'une seule antichambre. Ce n'est qu'à partir des environs de 1680-1685 qu'une seconde antichambre commence à se généraliser, par la nécessité de mieux canaliser l'affluence des courtisans. On a vu qu'à Compiègne la transformation apparaît sur le plan de 1684. A Versailles, elle a lieu lorsque le roi quitte son grand appartement du Nord pour s'installer du côté de la cour de

14. *De la naissance à la gloire. Louis XIV à Saint-Germain 1638-1682*, cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, musée des Antiquités nationales, 1988, notamment n° 85, plan du château avant les travaux de 1680 ; n° 87, plan après les travaux et p. 125-128, « Décor et ameublement des appartements royaux » par Béatrix Saule. La distribution prévue dans le château après la construction des pavillons se trouve à la BNF, département des Estampes et de la Photographie, Va 78c fol., T. 3 (le texte), Va 446c grd. fol. (les plans).

15. Nicolas Sainte Fare Garnot, *Le Décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1988 (Notes et documents des musées de France, 20), p. 77-85.

marbre en prenant une partie de l'appartement de la reine décédée en 1683. Cette pièce supplémentaire est connue sous deux noms successifs : dans un premier état, celui de salon des Bassans, en référence aux tableaux des Bassano qui en décorent les murs, puis, une fois considérablement agrandie en 1701 et percée d'un oculus, celui de salon de l'œil-de-bœuf. Dans les deux cas, elle précède la chambre du roi[16]. Il n'en reste pas moins que la distribution de l'appartement du roi à Fontainebleau s'écarte toujours de la normale à la fin du règne de Louis XIV.

La décoration et l'ameublement de l'appartement

La salle des gardes

C'est dans cette pièce que se tiennent les gardes du corps. Le plafond orné de « moresques, arabesques et differens autres ornemens en or et couleur » (Guilbert) date en grande partie du règne de Charles IX (vers 1572), mais on y voit comme aujourd'hui les chiffres de Louis XIII et d'Anne d'Autriche qui révèlent un remaniement. Le lambris est orné de même (disparu). Les tapisseries anciennes relatant les batailles et victoires de Charles VII sur les Anglais, qui sont citées par les guides de Zinzerling (1614) et de Gölnitz (1631), par Cassiano dal Pozzo (1625), par John Evelyn (1644) et connues par un dessin partiel envoyé en 1621 à Peiresc, ont été remplacées avant 1655 par une tenture de cuir doré que remarque Louis Huygens à cette date. Une nouvelle tenture sera livrée en 1714 par un marchand parisien Jean-Baptiste Delfosse[17].

L'antichambre

Sa décoration (plafond, lambris, tenture murale) est identique à celle de la salle des gardes. Le cuir doré sur les murs (enregistré dans l'inventaire

16. Pierre Verlet, *Le château de Versailles*, Paris, 1985, p. 80-86, 207-220 ; Béatrix Saule, « Le Premier goût du Roi à Versailles. Décoration et ameublement », dans *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1992, p. 137-148 (les appartements de Versailles avant la construction de l'enveloppe) ; Alfred Marie, *Naissance de Versailles*, 2 vol., Paris, 1968, T. II, pl. CVI, CVII (appartement du roi dans l'enveloppe avant la construction de la grande galerie) ; Alfred et Jeanne Marie, *Mansart à Versailles*, 2 vol., Paris, 1972, T. II, p. 315 (appartement du roi sur la cour de marbre avant 1701) ; Alfred et Jeanne Marie, *Versailles au temps de Louis XIV*, Paris, 1976, p. 296, ill. 114 (l'appartement du roi après 1701) ; Béatrix Saule, *Versailles triomphant. Une journée de Louis XIV*, Paris, 1996 (la vie du roi le 18 novembre 1700).

17. Samoyault, 1987 (note 4), p. 120 (le plafond) ; Henri Stein, « Un fragment des tapisseries des victoires de Charles VII au château de Fontainebleau », dans *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* 10, 1901, p. 174-188 ; Jodocus Sincerus, *Voyage dans la vieille France*, Paris, 1859, p. 275-276 ; Abraham Gölnitz, *Ulysses belgico-gallicus*, Leiden, 1631, p. 172. John Evelyn, *The Diary of John Evelyn (1620-1706)*, 3 vol., ed. par Austin Dobson, Londres, 1906, T. I, p. 89 (les tapisseries de Charles VII). L'abondance des chiffres de la reine Anne (des « A » couronnés placés tête-bêche) sur les poutres et solives du plafond de la salle des gardes, supérieurs en nombre aux « L » ou Lambda couronnés, pourrait indiquer que les remaniements de ce plafond datent non pas du règne de Louis XIII mais de la régence d'Anne d'Autriche.

du mobilier de la Couronne en 1672) est remplacé en 1714. Seule particularité, un tableau orne la cheminée. Il représente une Renommée tenant deux trompettes avec les bannières de France, sur un fond de paysage. C'est une œuvre de Jean Dubois, fils d'Ambroise Dubois. On peut penser qu'il a été posé après la paix des Pyrénées en 1659. Tout ce décor disparaîtra en 1757[18].

La chambre de Saint-Louis

Cette pièce est plus composite que les deux précédentes. La partie haute des murs est rythmée par des termes en stuc réalisés par Primatice en 1533-1535, encadrant des fresques de scènes de l'Iliade peintes par Nicolò dell'Abate en 1570 pour remplacer des sujets datant de François Ier que la mère du jeune Charles IX devait juger trop frivoles. Le plafond du XVIe siècle est soit entièrement refait, soit modifié pour Anne d'Autriche au début de sa régence, peut-être en 1646, afin de recevoir un décor peint allégorique à la vie de saint Louis et à la gloire de sa mère régente, Blanche de Castille. La nouvelle régente cherche certainement, dans un but éducatif, à rappeler au petit Louis XIV le souvenir édifiant de son lointain aïeul, dans la salle qui porte son nom, ainsi que l'action remarquable de sa mère, espagnole comme elle, qui a su gouverner avec autorité le royaume de France en des temps difficiles. Ce décor peint en camaïeu sur bois à la façon de médailles (bien décrit par l'abbé Guilbert) évoque, au centre du plafond, la soumission en 1229 d'un grand féodal, le comte Raimond VII de Toulouse (traité de Paris mettant fin à la guerre des Albigeois) et, aux quatre angles, la victoire de Taillebourg sur les Anglais (1242), le passage du Nil (1250), le présent fait à saint Louis (alors à Saint-Jean d'Acre) d'un éléphant en cristal par l'envoyé du Vieux de la Montagne, Hassan Sabbah, chef de la secte chiite des Assassins (1251) et la prise de Carthage (1270). Vers 1660, le sujet central relatif à Blanche de Castille est remplacé par un tableau de Charles Errard montrant le roi Louis XIV victorieux, allégorie à la paix des Pyrénées. On y retrouve sur un bouclier la devise qui figurait déjà sur le précédent : « PAX EX VOTO STABILITA INITO FOEDERE » (la paix consolidée par un vœu à la suite du traité). La pose de cette œuvre paraît concomitante avec celle de la Renommée dans l'antichambre. En 1664, les fresques du XVIe siècle sont restaurées par un peintre allemand, Balthasar Kukler ; elles le seront à nouveau par Jean-Baptiste Van Loo en 1725. Celle située au-dessus de la cheminée représentant Vénus demandant à Vulcain de forger des armes pour Achille cède la place en 1710 à

18. Samoyault, 1987 (note 4), p. 120, 124 (marché en 1572 avec Roger de Rogery – Ruggiero Ruggieri – pour le plafond) ; Jules Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, 2 vol., Paris, 1886, T. II, p. 269-270 (tenture de cuir doré).

un tableau du même sujet demandé à Louis de Boulogne[19]. La chambre de Saint-Louis, comme l'antichambre, sera entièrement refaite en 1757.

Le premier cabinet ou petite chambre

L'histoire du décor de cette pièce est plus difficile à établir. A l'origine, sous François Ier, Primatice avait peint sur des boiseries dissimulant de grandes armoires plusieurs figures de Vertus accompagnées de personnages qui les avaient pratiquées. Des remaniements avaient eu lieu sous Henri IV, puisque l'abbé Guilbert voit sur les lambris les chiffres de ce roi et de Marie de Médicis ainsi que des « s » barrés (fermesse), mais, à lire le Père Dan, il semble bien qu'en 1642 subsistait encore le décor de François Ier. On remarquait alors sur la cheminée deux œuvres de Primatice : la Forge de Vulcain et Joseph visité par ses frères en Egypte. Si Anne d'Autriche ne paraît pas être intervenue de ce côté – personne ne relève la présence de son chiffre et de celui de Louis XIII – en revanche, Louis XIV y mène des travaux importants en 1714. Un hémicycle est créé aux dépens de petites pièces intermédiaires afin de donner une entrée plus majestueuse à la chambre du roi. La décoration peinte sur les boiseries est alors restaurée et sans doute complétée par Claude III Audran sans que l'on connaisse l'étendue exacte de son intervention. Notons que Guilbert indique que le roi a « précieusement conservé » ce cabinet[20]. On peut relever aussi que sur les trente-cinq figures allégoriques répandues sur les boiseries et décrites par Guilbert, vingt-cinq répondent à l'*Iconologie* de Jean Baudoin qui a connu plusieurs éditions au cours du XVIIe siècle. Sur la cheminée est placé un tableau de Noël Coypel, *Apollon couronné par la Victoire après avoir vaincu le serpent python* (ill. 4). Depuis les travaux de Louis XV en 1737, puis en 1751-1753, rien de tout cela ne subsiste.

19. Sylvie Béguin, « Remarques sur la chambre du Roi », dans *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau. Fontainebleau et Paris,* 18, 19 et 20 octobre 1972, éd. par André Chastel, Paris, 1975, p. 199-230 (travaux de Primatice et de Nicolò dell'Abate) ; AN, O1 1440, 11, relevé des paiements et acomptes reçus par le charpentier Pierre Mortillon : on lit « 16 avril 1646 200 (livres) sur planchers de la chambre St Louis et autres endroits pendt 1646 ». Bottineau, 1954 (note 2), p. 709-710 (situe par erreur la tenture de cuir de l'antichambre dans la chambre de Saint-Louis et pense que le tableau d'Errard était consacré à la Régence de Marie de Médicis) ; *Archives de l'Art français*, Paris, 1853-1855, T. III, p. 249-251 (brevet en faveur de Balthasar Kukler) ; *Comptes des Bâtiments du Roi*, Paris, 1881-1901, T. V, col. 459 (tableau de Louis de Boulogne : on ne sait si l'artiste s'inspira de la fresque antérieure, fit œuvre nouvelle ou reprit une composition sur un sujet analogue (Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée) qu'il avait peinte vers 1700 pour la Ménagerie de Versailles. Son tableau, au dire de Guilbert, était traité plus « modestement » que la fresque). Les travaux de Jean-Baptiste Van Loo ont lieu en 1725 (AN, O1 2225) et non en 1723 (abbé Guilbert). Dans la cheminée se trouvaient des chenets en bronze portés par des salamandres, ornés de fleurs de lys et de F couronnés.

20. Pierre Guilbert, *Description historique des châteaux, bourg et forest de Fontainebleau*, 2 vol., Paris, 1731, T. I, p. 120.

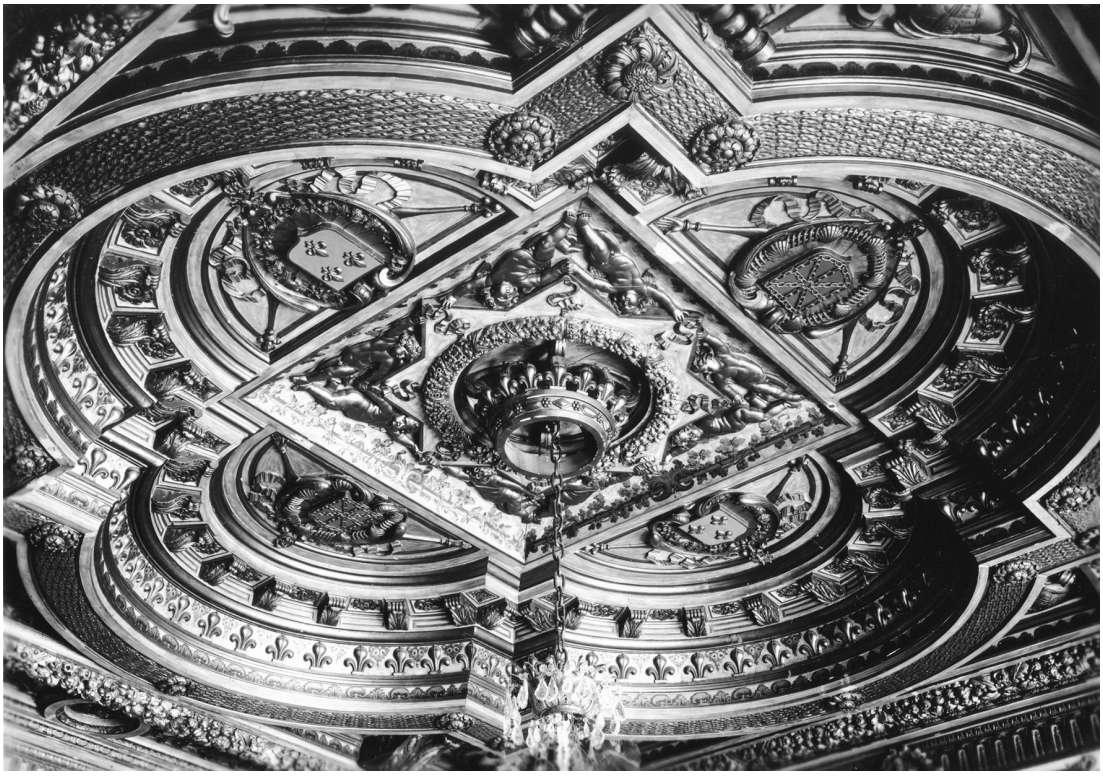
4 Noël Coypel, *Apollon couronné par la Victoire après avoir vaincu le serpent python*, 1688, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Peint pour le cabinet du repos à Trianon. Ce tableau a été sur la cheminée du Cabinet du Roi à Fontainebleau de 1714 à 1737.

La chambre du roi

Bien qu'elle ait été agrandie et remaniée de 1752 à 1754, la chambre du roi (devenue salle du trône depuis le Premier Empire) conserve aujourd'hui d'importants éléments de son décor du temps de Louis XIV. Le plus impressionnant de tous est la partie principale du plafond en bois sculpté et doré, grande composition quadrilobée du milieu de laquelle pend une couronne royale entourée de huit amours en bas-relief (ill. 5). On y voit deux écussons aux armes de France, accompagnés du collier du Saint-Esprit et de deux sceptres, et deux écussons aux armes

de Navarre, entourés du collier de Saint-Michel et de deux mains de justice. Aux angles, d'autres couronnes fermées sont surmontées d'un aigle (qui signifie peut-être que le roi est empereur en son royaume). De quand date ce plafond ? Guilbert le croit de 1642 environ, Herbet vers 1639, les historiens continuent de le dater du temps de Louis XIII à cause de l'emblème (la massue d'Hercule) et la devise du souverain (« ERIT HAEC QUOQUE COGNITA MONSTRIS » – même les monstres feront connaissance avec elle) ornant le panneau au-dessus de la cheminée, ainsi que des médaillons en bas-relief relatifs à des évènements de son règne placés au-dessus des portes à un vantail (la lutte contre l'Hérésie et la Sédition, ill. 6, les prises d'Arras et de Turin en 1640, ill. 7). En l'absence de tout document, il nous paraît plus vraisemblable d'attribuer ce décor à la volonté d'Anne d'Autriche, une fois réalisée la rénovation de ses propres appartements en 1644. D'une part, contrairement à ce qui est répété, le Père Dan, en 1642, n'évoque en rien des travaux dans l'appartement du roi (il ne cite dans la chambre qu'une Flore d'Ambroise Dubois sur la cheminée). D'autre part, le témoignage d'un voyageur attentif, Elie Brackenhoffer, qui visite Fontainebleau en octobre 1644,



5 Fontainebleau, château, Partie centrale du plafond de la chambre du Roi (actuelle salle du trône), milieu du XVII^e siècle

6 Fontainebleau, château, Porte située à droite de la cheminée de la chambre du Roi, milieu XVII^e siècle, remaniée en 1752-1754

Semble être restée en place depuis le XVII^e siècle. Le médaillon situé au-dessus de la porte représentant la lutte contre l'hérésie et la sédition a été sculpté d'après un jeton du règne de Louis XIII (1636).

7 Fontainebleau, château, Porte située à gauche de la cheminée de la chambre du Roi, milieu XVII^e siècle, déplacée, remaniée et transformée en fausse porte en 1752-1754

Le médaillon situé au-dessus de la porte représentant les prises d'Arras et de Turin a été sculpté d'après un jeton du règne de Louis XIII (1641).

semble déterminant. A propos des appartements du roi, il écrit : « Bien que dorés, ces appartements sont un peu vieux et sombres et nullement à comparer avec la beauté et la magnificence de la chambre de la reine qui a été revêtue de l'or de la meilleure qualité[21]. » Si la chambre du roi avait été aussi ornée que celle d'Anne d'Autriche, il n'aurait pas manqué de le signaler. Quant à la date exacte de ces transformations, on peut avancer qu'elles ont eu lieu en 1645 sous la responsabilité de l'architecte Jacques Lemercier, déjà présent à Fontainebleau en 1644, et la supervision du cardinal Mazarin, devenu surintendant et ordonnateur des bâtiments de la résidence royale en remplacement de Sublet de Noyers. Qu'à cette date le nouveau décor de la chambre du roi soit consacré au roi défunt n'a rien qui puisse étonner, étant donné l'âge du nouveau roi.

Quoi qu'il en soit, Louis Huygens admire cette pièce en 1655 : « la chambre du roi […] est aussi fort bien adjustée de tous costez et tapissée de cuir doré avec des tableaux fort excellens par dessus et le pourtraict du roi Louis 13 entre celui de Henri 4 et du duc d'Orléans devant (*sic*) la cheminée[22]. »

Autant d'indications précieuses sur la tenture murale, du même type que celles de la salle des gardes et de l'antichambre, et sur la présence d'une iconographie dynastique avec les portraits du grand-père, du père et de l'oncle du roi. Celui de Louis XIII par Philippe de Champaigne restera dans la chambre, au-dessus de la cheminée, jusqu'à la Révolution (ill. 8).

En 1664, le 29 juillet, Louis XIV reçoit dans l'alcôve de son lit le cardinal-légat Chigi, neveu d'Alexandre VII, venu présenter les excuses du pape à la suite d'un grave incident survenu à Rome en 1662 entre les gens de l'ambassadeur de France et la garde corse du souverain pontife. Deux œuvres figurées relatent cette audience, une tapisserie des Gobelins faisant partie de la tenture de l'Histoire du Roy et son dessin préparatoire par Charles Le Brun, mais il ne semble pas que l'on puisse s'y fier aveuglément. Les variantes de l'une à l'autre, l'absence du portrait de Louis XIII sur la cheminée laissent penser que Le Brun n'a

21. Brackenhoffer, 1927 (note 7), p. 25.

22. Bottineau, 1954 (note 2), p. 715 (croit que les tableaux de Primatice de la petite chambre ont été transférés en 1714 dans l'antichambre de Saint-Louis) ; *Comptes des Bâtiments du Roi*, 1901 (note 19), T. V, col. 822 (travaux d'Audran dans l'appartement du roi s'élevant à 24 249 livres). A propos d'une recherche sur un autre tableau de Coypel (« Un tableau du Grand Trianon retrouvé : l'Apollon berger de Noël Coypel », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1988, p. 69-73), Marie-Martine Dubreuil a montré que l'Apollon couronné par la Victoire, peint pour Trianon, avait figuré dans le cabinet du roi à Fontainebleau. Cette œuvre installée en 1714 en a été retirée en 1737 lorsque, la pièce devenant cabinet du Conseil, on y posa un nouveau chambranle de cheminée et un trumeau de glace (Yves Bottineau, *L'Art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*, Paris, 1962, p. 36 et pl. 13). Envoyé en 1803 à Dijon et déposé au musée de Versailles en 1965, ce tableau est exposé dans le cabinet de l'Empereur au Grand Trianon.

8 Philippe de Champaigne, *Louis XIII*, première moitié XVII^e siècle, Paris, musée du Louvre

Œuvre qui parait être du même modèle que le tableau placé dans la chambre du Roi à Fontainebleau au milieu du XVII^e siècle et resté dans cette pièce jusqu'à la Révolution.

pas recherché l'exactitude historique, même si parmi les meubles qu'il a dessinés certains ont pu être reconnus dans l'inventaire du mobilier de la Couronne. Toutefois, le premier peintre a bien montré l'emplacement de l'alcôve et le retour en angle droit de la balustrade, comme ils apparaissent sur le plan du premier étage du palais.

En 1714, cette chambre est remaniée en même temps que le cabinet qui la précède. On l'agrandit du côté de l'appartement de la reine en faisant disparaître une garde-robe intermédiaire (ill. 3). L'espace ainsi

obtenu sert à créer une nouvelle alcôve perpendiculaire aux fenêtres, couverte d'un plafond sculpté et doré dans l'esprit de la partie principale (les chiffres du roi seront refaits sous Louis XV). Le roi, soucieux de conserver le maximum du décor antérieur, sans doute par piété filiale, fait déplacer le manteau de cheminée et le portrait de Louis XIII sur le mur opposé aux fenêtres. En revanche, les deux portes à un vantail (l'une permettant d'entrer dans le cabinet, l'autre dans le grand cabinet) avec les deux bas-reliefs (déjà cités) qui les surmontent semblent rester à leur emplacement d'origine (la première sera mise en pendant de l'autre et transformée en fausse porte en 1752). Le mobilier est, quant à lui, entièrement renouvelé. Les murs ne sont plus tendus de cuir doré mais d'une « étoffe de Perse fond d'or à fleurs veloutées couleur de feu et blanc, feuillages et compartiments verts », avec bordures et montants fond d'argent, le tout divisé en huit pièces. Les mêmes tissus très riches recouvrent le lit à impériale et les sièges : trois fauteuils, douze pliants et un écran en bois doré et deux carreaux. Ce nouveau meuble est réalisé par le tapissier Lallié en utilisant trente-sept tapis de Perse pris en magasin, dont neuf étaient entrés au Garde-Meuble avant le 20 février 1673 et les vingt-huit autres achetés à la succession du marquis de Seignelay, fils de Colbert, en 1696. On demande aussi au célèbre André-Charles Boulle une commode en amarante ornée de bronzes dorés et au fondeur Chérette une grille de feu à vases. Louis XIV connaît cet aménagement lors de son (dernier) séjour annuel à Fontainebleau au cours duquel il reçoit dans sa chambre le prince électoral de Saxe (futur électeur Frédéric-Auguste II et roi Auguste III de Saxe). Comme l'entrevue de 1664, l'événement a été traduit en tapisserie (autrefois au château de Moritzburg), mais l'artiste qui en a donné le modèle, Louis de Silvestre, n'a pas cherché à rendre fidèlement la scène. Il s'écarte encore plus de la réalité que Le Brun ne le fait en son temps. On a le sentiment qu'il s'inspire directement de la chambre du roi à Versailles pour représenter celle de Fontainebleau (tableau conservé au musée de Versailles)[23].

23. « 25 janvier 1745 (sic pour 1645) 150 (l.) sur planchers au-dessous de la chambre du Roy. 3 avril 45 600 l. sur les mesmes planchers. 20 may 1645 600 l. ouvrages aux apartemens de leurs Majestés et autres endroits, ouvrages faits et à faire. » (AN, O1 1440, 11, relevé des paiements faits à Mortillon (voir note 17) ; nous nous permettons de citer ce document sans prétendre qu'il permet de dater les travaux dans la chambre du roi). A propos du portrait de Louis XIII, Bernard Dorival croit qu'il s'agit de celui du roi par Philippe de Champaigne acheté en 1844, conservé au Louvre (INV 1167) en raison du fait que le vendeur, M. Favreux, indique dans une lettre du 11 septembre 1843 qu'il avait fait partie « des ornements du grand salon de Fontainebleau » (Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, 3 vol., Paris, 1976, T. II, n° 183). Cette hypothèse ne peut pas être retenue pour plusieurs raisons : le tableau du Louvre dans ses dimensions d'origine est plus large que celui qui était à Fontainebleau (1,51 m contre 1,25 environ) ; le nom du roi peint sur la toile laisse supposer que l'œuvre faisait partie d'une galerie de portraits ; le tableau de la chambre du roi correspond très certainement au portrait de Louis XIII par Champaigne brûlé le 11 octobre 1793 sur une place de Fontainebleau le jour de l'inauguration d'un buste de Marat (Félix Herbet, « Fontainebleau révolutionnaire. Le portrait de Louis XIII par Philippe de Champaigne », dans *Annales de la Société historique et*

Le grand cabinet du roi

C'est la dernière pièce de l'appartement. Son décor remonte à la fin du règne d'Henri IV et au début de celui de Louis XIII (on y voit le chiffre des deux rois, celui de Marie de Médicis et des « s » barrés). Le plafond et les murs déroulent, en quinze tableaux peints par Ambroise Dubois et encadrés de stucs, l'histoire de Théagène et Chariclée, tirée d'un roman grec d'Héliodore d'Emèse, traduit au XVI^e^ siècle par Amyot. Les lambris dans lesquels sont percées les portes sont divisés par des pilastres cannelés et composés de panneaux de tailles diverses montrant des paysages, des fleurs, des bouquets dans des vases, et même des scènes en camaïeu vert. Ce parti décoratif est attribué à Jean de Hoey. Curieusement, cette salle, avant 1664, n'est pas parquetée mais dallée. On n'en comprend pas la raison. Louis XIV n'entreprend aucune transformation dans cette pièce. Il en fait seulement renouveler le mobilier en 1679 au moment des fiançailles de sa nièce, Mademoiselle, fille aînée de Monsieur et d'Henriette

---

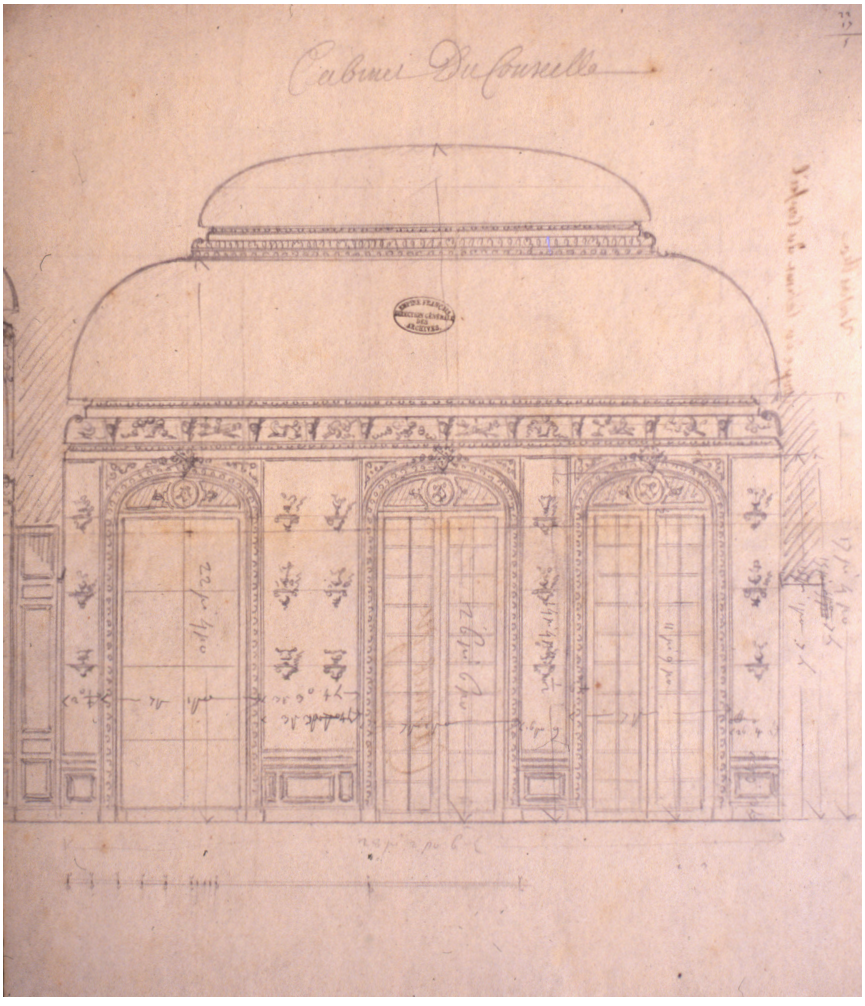
archéologique du Gâtinais, T. XXVI, 1908, p. 285-301). Néanmoins, d'après la description qui en est donnée dans l'inventaire des tableaux du roi et une mention du procès-verbal de l'autodafé du 11 octobre, dressé par la Société populaire de Fontainebleau, concernant un « bras à moitié nu du Roi », il semble bien que le tableau disparu était du même type que celui acheté en 1844. Sur le rôle de Lemercier à Fontainebleau, Jean-Pierre Samoyault et Colombe Samoyault-Verlet, « Sublet de Noyers au service d'Anne d'Autriche. Les transformations de l'appartement de la reine à Fontainebleau en 1644 », dans *Objets d'art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon, 2004, p. 152-161 ; Alexandre Gady, *Jacques Lemercier, architecte et ingénieur du Roi*, Paris, 2005, p. 442-443. Le décor de bois sculpté de la chambre du roi a pu être confié à un des maîtres-menuisiers qui ont travaillés dans l'appartement de la reine en 1644 (Guillaume Noyers, François Moriceau, Pierre Dionis, Louis Tortebat, Jehan Langlacé, Jean Adnet, Antoine Girault). Sur la tapisserie de l'Audience du légat, voir Daniel Meyer, *L'Histoire du Roy*, Paris, 1980, p. 69-75. De beaux objets en argent ont pu être envoyés à Fontainebleau en 1664 pour le voyage de la Cour, comme le fait est avéré pour celui de 1666. En effet, le journal du Garde-Meuble, qui commence cette année-là, indique que l'on fit venir pour la chambre du roi une paire de petits chenets, pour la reine une autre paire, et pour « l'appartement de réserve » (c'est-à-dire celui de la reine-mère défunte) quatre vases à orangers que venait de livrer l'orfèvre Verbeck (inventaire n° 658-661), deux miroirs et deux chenets tirés de Saint-Germain et trois lustres, deux venant de Versailles et le dernier de Vincennes (AN, O1 3304, fol. 23, 26, 27). A propos des médaillons historiés au-dessus des portes, avant les restaurations qu'ils ont subies en 1752-1754, les sujets étaient accompagnés des légendes figurant sur les jetons qui avaient servis de modèles aux sculpteurs (Guilbert, 1731 (note 20), T. I, p. 130, 131). L'un était un jeton du Conseil d'Etat daté 1636, réalisé par le sculpteur Jean Varin, représentant un dextrochère tenant la massue d'Hercule terrassant l'hydre de Lerne, et portant la devise « haec meta laborum » (voici le terme des travaux) – il en existe un exemplaire en argent au Département des Monnaies et Antiques de la Bibliothèque nationale, Rouyer 2664 (pour les étrennes de 1636 Varin en avait fourni au Conseil d'Etat 208 en or et 18 000 en argent). Le second était un autre jeton du Conseil daté 1641, fait sans doute aussi par Jean Varin, représentant un taureau sacrifié sur un autel et portant la devise « PHOENA (PHOEBUS NASCITUR) ET TAURUS ACCESSIT AD ARAS » (Phébus est né et le taureau est monté sur les autels) – un exemplaire en argent et un en cuivre dans la même collection, Rouyer 2672 et 2673. Concernant les aigles qui surmontent les couronnes aux angles du plafond, Guilbert (Guilbert, 1731 (note 20), T. I, p. 128) croit qu'il s'agit des aigles d'Autriche, mais cette opinion ne peut être retenue. Quant aux huit cartouches ornés de bas-reliefs situés dans les écoinçons, ils mériteraient un examen approfondi. Quatre d'entre eux représentent des figures allégoriques (dont Mars et Minerve), les quatre autres des architectures religieuses à dôme. La signification des premiers sujets (sans doute allusifs aux vertus royales : Force, Sagesse, Courage ?, Conseil ?) semble plus explicite que celle des seconds (ces édifices imaginaires pourraient-ils évoquer la foi, la religion, la piété du roi ?).

d'Angleterre, avec le roi d'Espagne Charles II. L'ensemble comprend un lit de repos, quatre fauteuils, douze ployants, deux carreaux et un tapis de table confectionnés par le tapissier Lobel avec un tissu de brocart or et argent, à fond d'or ciselé avec un peu de vert, liseré de soie couleur ponceau, livré par le marchand de soie Leduc (ou Duc) en 1668-1669, et de la passementerie fournie par le passementier Le Vasseur, les bois ayant été exécutés par le menuisier Mathelin et dorés par le doreur Dupré. Le tapis de table, muni d'un dessus en cuir, est refait en 1682 après avoir brûlé. En 1713 ou 1714, on place dans cette salle deux grandes niches pour les chiens du roi, à pilastres et moulures dorées, peintes « de branchages légers, fleurs et ornements de couleurs » dans le goût des lambris de la pièce[24].

L'antichambre neuve de 1714

Cette petite salle n'est connue que par la description qu'en donne l'abbé Guilbert en 1731. Le plafond, œuvre de Claude Audran, le restaurateur de la pièce voisine, comportait une fausse coupole ovale à décor mosaïqué et aux angles des trophées d'armes en grisaille. On ne sait comment se présentait le décor mural avant 1723, date de la pose de six grands tableaux des collections royales (par Nicolas Poussin, Pierre de Cortone, Michel Corneille et Noël Coypel) et de deux dessus-de-porte. L'abbé Guilbert indique en outre que « les frises, le lambri, bas relief et bordures des tableaux ont été imités d'après la chambre de Saint-Louis », ce qui ne laisse pas d'étonner[25]. Il est toutefois vraisemblable que sans copier le décor de stuc de Primatice, on a pu vouloir donner un aspect un peu archaïque aux encadrements des tableaux et au panneautage des lambris au-dessous[26]. En dépit de maintes destructions, cette attitude de respect du passé reste une constante à Fontainebleau au cours du XVIII^e siècle. C'est ce que le duc de Luynes appelle « le goût antique »[27].

24. Colombe Samoyault-Verlet, « Ambroise Dubois à Fontainebleau », dans *Le Petit Journal des grandes expositions*, n° 170. « Ne trouveriez vous point à propos de parqueter la chambre de l'ovalle dont le roy fait son cabinet n'estant pavée que de grand careau caré comme ceux du jeu de paulme, ce qui n'a aucun raport avec le lieu ny la suitte. » (AN, AB XIX 3194, dossier 6, Lettre de Nicolas Arnoul, préposé aux bâtiments de Fontainebleau, à Colbert, 19 février 1664 ; sur le rôle d'Arnoul à Fontainebleau, *Colbert 1619-1683*, cat. exp., Paris, Hôtel de la Monnaie, 1983, n° 481, notice par Jean-Pierre Samoyault).
25. Guilbert, 1731 (note 20), T. I, p. 115.
26. Cette pièce a été meublée en 1714 de banquettes et de tabourets en bois peint en bleu à filets jaunes, couverts par le tapissier Lallié de dessus en tapis de Savonnerie fond bleu (Samoyault-Verlet et Samoyault, 1985 (note 2), p. 114, note 17).
27. Charles-Philippe d'Albert, duc de Luynes, *Mémoires… sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, 17 vol., Paris, 1864, T. XVI, p. 167.



4 Elévation du mur est du Cabinet du Conseil, après 1701, Paris, Archives nationales

L'appartement du roi à Versailles, 1701 : le pouvoir en représentation

Stéphane Castelluccio

En mai 1682, Louis XIV installa le gouvernement et la Cour à Versailles qui, de simple résidence de détente devint le siège officiel de la Monarchie. Désormais, les travaux effectués tout au long du règne, depuis la construction de la Galerie des Glaces à partir de 1678, jusqu'à l'achèvement de la chapelle en 1710, poursuivaient un même dessein : faire de Versailles une demeure digne du souverain de France, le premier d'Europe par l'ancienneté de la dynastie, comme aimaient à s'en flatter les contemporains. La partie publique de l'Appartement du roi fit l'objet de tous les soins de Louis XIV en 1683 puis, en 1701, lors de la réalisation des dernières modifications. Afin de la rendre convenable au rang du souverain, Louis XIV et Mansart tirèrent le meilleur parti des usages concernant la situation et le décor d'un appartement royal.

L'emplacement

Dans les résidences officielles de la Couronne, l'Appartement du roi se situait traditionnellement au premier étage, le niveau noble par excellence. A Versailles, en 1683, Louis XIV abandonna son premier appartement sur le parterre nord, lequel devint un espace ouvert au public, appelé le Grand Appartement. Il s'installa autour de la Cour de Marbre, au cœur du château, avec, pour centre géographique, le Salon du roi, devenu la Chambre du roi en 1701. Cette pièce, la plus importante, est aisément identifiable dès l'extérieur grâce au décor plus riche au centre de la façade.

La distribution

A elle seule, la partie publique de l'Appartement du roi occupe la moitié du périmètre de la Cour de Marbre (ill. 2 du texte de Masson/Sarmant), car la multiplication et l'ampleur des espaces marquaient le prestige du souverain[1]. L'enfilade, devenue classique au XVII^e siècle, avec une antichambre, une chambre et un cabinet, prit des proportions nouvelles chez le roi. Une salle des gardes précédait l'Appartement. En France, seuls les souverains et le Dauphin, futur roi, avaient droit à une telle salle des gardes. Deux antichambres, et non pas une seule, suivaient. Outre des raisons de prestige, les nécessités de la vie de Cour imposaient ces deux pièces. Les laquais s'arrêtaient dans la première, tandis que la seconde était réservée aux membres de la noblesse. La Chambre du roi puis le Cabinet du Conseil terminaient la succession des pièces officielles. Au-delà commençait le Petit Appartement du roi à l'accès réservé.

L'ampleur des volumes des pièces de la partie publique de l'Appartement du roi leur donnait de la noblesse et permettait d'accueillir la foule. Couvertes d'un plafond en voussure, elles occupent toute la hauteur du bâtiment. Ces vastes espaces contrastaient avec les salons plus réduits du Petit Appartement du roi.

La richesse croissante des matériaux

La magnificence du décor et du mobilier exprimait la dignité du roi de France. Non seulement aucun particulier ne pouvait rivaliser en faste, mais rares étaient les souverains étrangers à posséder une résidence aussi vaste et somptueuse[2].

Conformément à l'usage, la richesse du décor augmentait au fur et à mesure que l'on s'approchait de la personne royale, comme le précisait Félibien dans son guide de Versailles publié en 1703, à propos des marbres :

> « […] l'on a observé d'employer ceux qui sont les plus rares et les plus précieux dans les lieux les plus proches de la personne du Roy. De sorte qu'à mesure qu'on passe d'une chambre dans une autre, on y voit plus de richesses, soit dans les marbres, soit dans les sculptures, soit dans les peintures qui embellissent les plafonds[3]. »

1. Norbert Elias, *La Société de Cour*, Paris, 1969, réédition consultée 1985, p. 66.
2. *Ibid.*, p. 32, 40.
3. Jean-François Félibien des Avaux, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, 1703, p. 46.

Pièce la plus riche, la Chambre du roi constituait l'aboutissement de cette progression.

L'accès à l'Appartement du roi s'effectuait par l'Escalier de la reine, réalisé entre 1679 et 1683 (ill. 2 du texte de Masson/Sarmant). Comme tout degré officiel, il ne desservait que les appartements des souverains, au premier étage. La noblesse des matériaux employés, le marbre et le bronze étaient réputés éternels, annonçait la dignité de l'occupant des lieux. Considéré comme architecture extérieure, l'escalier n'était pas parqueté mais carrelé de marbre.

La salle des gardes

En 1683, quand Louis XIV s'installa autour de la Cour de Marbre, la mode des marbres et des plafonds peints, tels ceux visibles dans le Grand Appartement, avait alors cédé la place à celle des boiseries blanches et or sous une voussure simplement peinte en blanc.

Le décor de la salle des gardes, pièce traversée par le roi et le public, était très sobre. Au-dessus d'un bas lambris de menuiserie mouluré et peint en blanc, une tenture de cuir doré tapissait les murs. Seule la corniche est sculptée de casques, de trophées d'armes avec, dans chaque angle, une tête de loup, l'animal de Mars, dieu de la guerre. Ce vocabulaire décoratif correspondait à la fonction de cette pièce occupée par des militaires. Selon Blondel, cette salle des gardes était simplement peinte en blanc au XVIII[e] siècle[4].

Au-dessus de la cheminée de marbre rance, variété assez commune, un tableau de bataille de Joseph Parrocel représente *la Victoire des Gardes du Corps à la bataille de Leuze*, au cours de laquelle ils s'illustrèrent par leur bravoure.

L'ameublement était réduit au point que l'inventaire de Versailles de 1708 l'ignora. Ceux de 1740 et de 1751 mentionnaient quatre bancs de bois et deux portières de Mars en soie « très usées »[5]. Deux simples lustres de bronze à quatre branches éclairaient péniblement cette grande salle des gardes[6]. Un éclairage aussi réduit surprend dans un espace destiné à l'examen des personnes entrant dans l'Appartement du roi.

4. Jacques-François Blondel, *Architecture française*, 4 vol., Paris, 1752, 1754-1756, T. IV, p. 122.
5. Paris, Archives nationales (AN), O[1] 3453, fol. 1 et O[1] 3454, fol. 1 verso.
6. AN, O[1] 3463, p. 3-4.

La première antichambre

Différents éléments du décor indiquaient que l'Appartement du roi commençait véritablement avec la première antichambre (ill. 1). A une tenture de cuir fut préférée une boiserie, plus coûteuse bien que simplement moulurée. La dorure apparaissait pour la première fois sur la corniche, seule partie sculptée du décor. Dans la moulure supérieure, des fleurs de lys alternent avec des fleurettes, tandis que les métopes renferment soit des trophées d'armes et des marines soit, pour la première fois, les attributs de la royauté, avec la couronne royale fermée, le sceptre et la main de justice, entre deux branches de lys. La présence des regalia indiquait aux personnes présentes le rang de l'occupant des lieux.

Si les deux marbres employés pour la confection de la cheminée sont communs, le Languedoc et le Campan, leur association crée un effet décoratif absent dans la salle des gardes. Toujours dans une recherche de richesse supérieure, le décor peint, également commandé à Parrocel, est plus abondant avec douze tableaux illustrant des batailles de l'Antiquité. Ces thèmes n'étaient en rien déplacés, car le roi, selon l'idéal aristocratique hérité du Moyen Age et de la Renaissance, était un glorieux vainqueur militaire, sur terre comme sur mer, à l'égal des grands capitaines de l'Antiquité, la référence par excellence. Un lustre de cristal à huit branches éclairait la pièce et non plus un simple luminaire de bronze[7].

1 Versailles, château, Vue générale de la première antichambre de l'Appartement du roi, état novembre 1991

7. AN, O[1] 3453, fol. 1 verso ; *ibid.*, O[1] 3454, fol. 1 verso-2 ; *ibid.*, O[1] 3462, p. 4-5.

Le mobilier réduit dégageait l'espace nécessaire à l'accueil de la foule. En 1708, quatre banquettes, couvertes de « Savonnerie fond jaune représentant au milieu les chiffres du Roi avec dauphins et chiens et aux deux bouts un casque et guirlandes de fleurs », s'alignaient le long des murs[8]. Cette Savonnerie, étoffe résistante, apportait le confort qui faisait défaut aux bancs de bois de la pièce précédente.

Cette antichambre était ouverte à tous, depuis le plus humble venu déposer un placet, au duc et pair se rendant au lever du roi. Les domestiques s'arrêtaient ici pour attendre le retour de leurs maîtres. En cas d'absence ou d'indisposition de la reine, Louis XIV, puis ses successeurs, prenaient dans cette pièce leur repas au grand couvert en public, avec les membres de la famille royale. Le souverain occupait un des côtés de la table carrée, le dos tourné à la cheminée.

L'Œil-de-bœuf

En 1701, Louis XIV fit agrandir sa seconde antichambre, rendue trop exiguë par l'augmentation de la Cour. L'Œil-de-bœuf résultait de la réunion du Salon des Bassans avec la Chambre du roi, déplacée dans la pièce suivante (ill. 2). Le décor mêle d'anciens éléments conservés avec des compléments à la dernière mode commandés par Louis XIV.

En raison de sa position – l'Œil-de-bœuf précède immédiatement la Chambre du roi – et de sa fonction – il accueillait la haute noblesse –, sa décoration est plus riche que celle des pièces précédentes. Ses boiseries sont sculptées et non plus simplement moulurées, et entièrement dorées. Versailles étant le siège de la Monarchie, une règle tacite imposait la dorure dans les appartements des souverains.

Pour des raisons d'économie, Louis XIV conserva les pilastres composites du mur nord, témoins du décor de son ancienne Chambre. Cependant, il jugea superflu d'en placer en symétrie sur le mur sud, car cela eut paru trop riche pour ce qui restait une antichambre. La frise du plafond, située au-dessus de la corniche, cache le rampant de la voûte, rôle pratique camouflé par son extraordinaire décor. Son sujet de jeux d'enfants et le fond dit de mosaïque annonçaient le nouveau style qui se développa jusque dans les années 1730. En revanche, les symboles royaux sont plus discrets : la corniche et les voussures des embrasures des fenêtres abritent seules le monogramme royal couronné, tandis que les regalia n'apparaissent plus.

Très apprécié au XVIII^e siècle, le marbre sérancolin de la cheminée est d'une qualité supérieure à ceux employés dans les précédentes pièces et

8. AN, O^1 3445, fol. 8, n° 1895 ; *Etat de la France* […], 2 vol., Paris, 1698, T. I, p. 159, 285.

2 Versailles, château, Vue générale de la seconde antichambre, ou Salon de l'Œil-de-Bœuf, de l'Appartement du roi

d'un dessin nouveau. La forme en attique, visible dans la salle des gardes et la première antichambre, a été abandonnée au profit d'une cheminée à la royale, avec un chambranle bas surmonté d'un grand trumeau de glace. Ce dessin, apparu à Marly en 1699, était donc à la dernière mode en 1701. On n'estima pas nécessaire de moderniser les cheminées de la salle des gardes et de la première antichambre, pièces secondaires dans lesquelles la présence de coûteux miroirs était, de plus, jugée inconvenante. Le grand nombre de glaces dans cette seconde antichambre s'explique par le faible éclairage fourni par les cinq fenêtres, l'Œil-de-bœuf et les trois lustres de cristal. La proximité de la Chambre du roi et le rang social des personnes qui attendaient dans cette pièce excusaient cette entorse à l'usage.

Comme pour la pièce précédente, la décoration peinte était abondante avec sept tableaux. Toutefois, Louis XIV jugea seules dignes de la seconde antichambre les peintures de Véronèse, plus prestigieuses que les créations des peintres français contemporains. Les œuvres des collections royales servaient en premier lieu au décor des appartements royaux[9].

Le mobilier comprenait vingt-quatre tabourets garnis d'un «brocart fond de satin rouge à fleurs d'or et d'argent enfermé par bandes du brocart or et argent avec un cordonnet d'or sur les coutures, garnies autour de

9. Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 1994, p. 345.

franges d'or et d'argent »[10]. Ce type de sièges et cette riche étoffe avaient été estimés plus convenables à la dignité de la pièce et à l'assistance qu'elle accueillait que des banquettes couvertes de Savonnerie. En effet, par une tradition mise en place par Louis XIV, les pièces habitées par le souverain recevaient uniquement un mobilier couvert d'étoffes d'or et d'argent, les seules convenables à son rang.

Parallèlement à la richesse croissante du décor, l'étiquette sacralisait les abords de la Chambre du roi et imposait le respect à l'approche de cette pièce importante entre toutes. Dans l'antichambre, on ne devait pas se promener, ou se peigner, « et si on le fait, les huissiers ont droit de vous le dire et de vous faire sortir »[11]. Au XVIII[e] siècle encore, Hézecques rapportait que les intrus étaient poliment invités à passer dans la Galerie des Glaces :

> « Quelquefois, des provinciaux éblouis, des gens distraits ou ignorants, attirés par l'énorme feu de la cheminée ou par la curiosité de voir de plus près cette quantité de cordons bleu, rouges ou verts, qui faisaient groupe près du foyer, s'avançait malgré les avertissements multipliés du suisse et les cris de : "Passez, Monsieur, passez dans la galerie !" Mais, ô prodige de l'urbanité française passée dans l'âme d'un Helvétien ! Le bon suisse saisissait un prétexte, et, faisant semblant de ranimer le feu, de fermer un rideau, il louvoyait autour de vous et, finalement, vous instruisait à l'oreille de votre méprise et vous épargnait la honte d'un renvoi public. L'honnête provincial rougissait, baissait la tête et souvent remerciait, tandis que le petit-maître qui, malgré son bel habit, n'en était pas moins un intrus dans cette brillante réunion, relevait la tête et fuyait comme de son gré[12]. »

Pour pénétrer dans la Chambre du roi, il fallait gratter la porte et non la heurter, puis attendre son ouverture par l'huissier. Ce dernier ouvrait un vantail, deux pour un prince du sang ou un ambassadeur venu pour une audience.

La Chambre du roi

En 1701, Louis XIV demanda l'aménagement de sa Chambre à l'emplacement du Salon du roi (ill. 3). Pièce centrale du château, la Chambre

10. AN, O[1] 3445, fol. 8 verso, n° 1097, 1896.
11. *Etat de la France*, 1698 (note 8), p. 156 ; Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité*, Paris, 1725, p. 50 ; Charles-Alexandre-François-Félix de France d'Hézecques, *Souvenir d'un page à la Cour de Louis XVI*, éd. par Charles-Robert-Marie-Guillaume de France d'Hézecques, Paris, 1998, p. 173.
12. Hézecques, 1998, p. 162-163.

3 Versailles, château, Vue générale de la Chambre du roi, état juin 1980, alcove avec le lit et cheminée

du roi constitue l'apogée de l'enfilade. Elle dépasse en hauteur les autres pièces grâce à un attique surmonté d'une voussure ornée d'une calotte. Sa situation et son décor somptueux expriment son importance symbolique : à elle seule, la Chambre était « regardée comme la résidence du souverain »[13]. Elle supplantait de très loin la Salle du Trône, généralement absente dans les résidences royales faute de jouer un rôle conséquent dans l'étiquette française. Versailles constituait une des rares exceptions. Disposée dans le Salon d'Apollon du Grand Appartement, la Salle du Trône ne s'y distinguait pas particulièrement. Ainsi, contrairement à la Chambre du roi, son emplacement restait invisible de l'extérieur.

La richesse du décor, réalisé sous la direction attentive de Louis XIV, atteint son apogée dans la Chambre du roi. Le roi conserva l'ordre composite du Salon, déjà présent dans la première chambre de 1684. Il est plus riche que l'ordre corinthien visible dans la Galerie des Glaces et la Chapelle, alors que la façade sur cour est ornée de simples colonnes doriques et celle sur jardin d'un ordre ionique, tout comme le Salon de Vénus dans

13. *Ibid.*, p. 173. Pour plus de détails sur l'importance de la chambre voir Stéphane Castelluccio, « Royales impériales », dans *La Revue de l'Art* 119, 1998-1, p. 43-55.

le Grand Appartement. La progression de la richesse décorative, commencée dès la façade sur cour, s'achevait dans la Chambre du roi.

En vertu de ce principe, les matériaux employés y étaient de la plus belle qualité. Au point que, lors de la demande de Louis XV d'une seconde cheminée en 1758 pour tenter de chauffer cette pièce immense, Ange-Jacques Gabriel constata que le chambranle posé en 1701 était « unique pour la beauté du marbre, proche de la brèche violette »[14]. L'architecte dut se résoudre à commander deux nouvelles cheminées de marbre bleu turquin, d'un dessin identique pour y replacer les bronzes.

En 1701, Louis XIV conserva l'attique du Salon et y disposa les quatre *Evangélistes*, *La Diseuse de bonne aventure* et *Le Denier de César* de Valentin. Les quatre dessus-de-porte représentent *Saint Jean-Baptiste* de Caracciolo, *Marie-Madeleine* du Dominiquin, le portrait de *François de Moncade* par Van Dyck et un autoportrait de ce dernier[15]. Le roi exprimait son intérêt surprenant pour Valentin, dont l'esthétique caravagesque s'éloignait des dogmes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et du goût dominant pour les peintres italiens vénitiens, bolonais ou romains.

La dorure recouvre les sculptures des boiseries et les cadres de glaces et de tableaux. Elle évoquait le soleil et Apollon, image idéale du monarque, et appartenait à une efficace politique de faste. Envoyé de Frédéric-Guillaume Ier de Hohenzollern, Grand Electeur de Brandebourg, à la Cour de France en 1680, Ezéchiel Spanheim nota que le train de vie de la Cour, l'entretien des résidences royales et surtout la construction de Versailles avec ses

> « […] ameublements superbes, de grand prix et de toute sorte, qu'on a fait et acheté pour le compte du Roi, comme en argenterie, en lits et en tapisseries, […] n'ont pu aller qu'à des sommes immenses et dont on est aisément persuadé quand on a occasion de le voir, comme je l'ai eue assez souvent[16]. »

Le but était atteint : les ambassadeurs, alliés ou non, jugeaient ainsi la prospérité du royaume et sa puissance financière, donc militaire redoutable, selon l'adage « qui est riche est puissant ».

En revanche, les symboles royaux se concentrent uniquement sur les fenêtres, soit un emplacement secondaire. Le chiffre du roi, sculpté sur les faces des volets, reste peu visible caché derrière les rideaux. Il est finalement plus apparent à l'extérieur, lorsque les volets sont fermés.

14. Pierre Verlet, *Le Château de Versailles*, Paris, 1985, p. 314.
15. Félibien des Avaux, 1703 (note 3), p. 62 ; Pierre Lemoine, *Guide de Versailles et des Trianons*, Paris, 1991, p. 76-77.
16. Ezéchiel Spanheim, *Relation de la Cour de France*, Paris, 1973, p. 221.

Le visage d'Apollon rayonnant domine la voussure des embrasures des fenêtres et alterne, tout au long de la corniche, avec l'aigle de Jupiter, de part et d'autre du foudre. C'est l'unique apparition dans tout l'Appartement du roi des attributs de Jupiter, malgré l'association traditionnelle du roi avec ce dieu, souverain des autres divinités de l'Olympe, incarnation de la justice et de la piété. Cette image eut parfaitement convenu à l'image du roi, cependant le symbolisme apollinien adopté par Louis XIV l'avait supplantée.

Les symboles royaux, chiffres du roi ou visage d'Apollon, sont de plus en plus discrets au fur et à mesure de la progression dans l'Appartement du roi, même les regalia disparaissent après la première antichambre. Dans la Chambre du roi, une iconographie plus subtile et la forte présence symbolique du lit les supplantent. Au-dessus de l'alcôve royale, entre deux renommées, l'allégorie de la France veillant sur le sommeil de son roi domine toute la pièce de manière spectaculaire. La France porte les attributs de la monarchie et du pouvoir : placée sous un dais fleurdelisé doublé d'hermine, appuyée sur un écu aux armes de France et coiffée de la couronne royale fermée, elle tient un sceptre et une branche de laurier. Cette allégorie témoignait de l'apparition du concept de nation, indépendante et supérieure au roi : la France détient les symboles du pouvoir souverain, couronne, sceptre et les attributs de la guerre, qu'elle délègue au monarque régnant, dont le devoir est d'œuvrer pour le bien du royaume. L'absence d'une main de justice près de la figure de la France s'expliquait certainement par le fait qu'au XVII^e siècle, rendre la justice constituait l'essence même de la souveraineté monarchique. Le roi était l'unique source de justice, pouvoir qui ne lui avait donc pas été délégué par la nation[17].

Le décor de la Chambre du roi témoignait de l'évolution du pouvoir royal de la féodalité vers la conception moderne de l'Etat-nation, sans intervention de la religion. Aucune allégorie ni aucun objet symbolique (croix ou calice) n'apparaît, malgré la foi profonde de Louis XIV. Le pouvoir de l'Etat était laïc. Louis XIV n'apparaît pas lui-même : il n'a pas créé sa propre chambre mais celle du roi de France au service de l'Etat. Les visages d'Apollon et le double « L » restèrent des symboles royaux traditionnels jusqu'à la Révolution.

Le lit demeurait le meuble essentiel de la pièce par sa richesse et surtout par sa signification : il symbolisait la majesté et la justice royales, ainsi que la présence du roi. La balustrade sacralisait l'espace de l'alcôve à l'accès très réglementé, réservé au roi, à la famille royale et aux grandes charges du royaume. C'est pourquoi, par respect, « quand les grandes

17. Philippe Sueur, *Histoire du droit public français, XV^e-XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1993, T. I, p. 144 ; François Monnier, « Justice retenue », dans *Dictionnaire du Grand Siècle*, éd. par François Bluche, Paris, 1990.

dames, surtout les princesses du sang passent dans la Chambre du roi, elles font une révérence au lit de Sa Majesté », tandis que les hommes restent découverts[18]. Louis XIV resta fidèle au lit à la française, supporté par quatre piliers, alors que le lit à la duchesse avait fait son apparition peu avant 1700. Dépourvu de piliers au pied, ce dernier dégageait la vue et devint au XVIII^e siècle le lit de parade par excellence.

Apogée de l'Appartement du roi, la Chambre abritait le mobilier le plus somptueux. Celui de Louis XIV, composé « de deux brocats, l'un fond d'argent trait à figures de bergers et bergères or et argent, et l'autre fond vert ciselé d'or à fleurs or et argent liserées de ponceau, garny de grande, moyenne et petite campanne de broderie or et argent », comprenait une tapisserie pour l'alcôve, un lit, deux fauteuils, huit sièges ployants, deux carreaux, quatre portières, un tapis de table et un écran[19]. Suivant la coutume, à la mort de Louis XIV, le duc de Tresmes reçut le meuble d'été de la Chambre du roi par privilège de sa charge de premier gentilhomme de la Chambre en exercice[20]. Lors du retour de Louis XV à Versailles, Lallié livra, le 8 mai 1723,

> « un ameublement de large brocat de Lyon fond violet et cramoisy à compartimens, cornes d'abondance et grandes fleurs brochées or et argent, nués de soye cramoisy et muse, garny de grande crépine, frange, molet et galon d'or, consistant en un lit, deux fauteuils, deux carreaux, douze pliants, quatre portières, un tapis de table, un écran et une tapisserie[21]. »

Louis XV resta fidèle à l'esprit et à la richesse du meuble de Louis XIV. Usés après respectivement 62 et 84 ans de service, Thierry de Ville d'Avray, directeur du Garde-Meuble de la Couronne, décida, le 1^er avril 1785, de brûler des meubles d'été et d'hiver pour en retirer le métal précieux. Sage décision, car le meuble d'hiver de Louis XIV produisit 62 kg de métal précieux et des cendres du meuble d'été de Louis XV, on en retira 85,4 kg[22]. Pour les remplacer, et toujours dans la tradition des ameublements précédents, le choix se porta sur un somptueux brocart à l'esthétique Louis XIV, fond cramoisi et or à motifs de grands feuillages d'acanthes, de grenades et de cornes d'abondance, tissé de 1730 à 1733[23]. Le cramoisi, couleur estimée royale, évoquait la pourpre des empereurs antiques. Ce choix témoignait de la volonté de poursuivre la tradition

18. *Etat de la France*, 1698 (note 8), p. 293 ; Courtin, 1725 (note 11), p. 9.
19. AN, O^1 3445, fol. 8 verso-10 verso, n° 1379.
20. AN, O^1 3298.
21. AN, O^1 3309, fol. 351 verso-354, n° 2200.
22. AN, O^1 3665.
23. *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII^e siècle, 1730-1800*, éd. par Pierre Arizzoli-Clémentel, Chantal Gastinet-Coural, cat. exp., Lyon, Musée historique des tissus, 1988-1989, p. 52.

mise en place par Louis XIV dans cette pièce très officielle et attachée au souvenir du Grand Roi, alors que le goût avait évolué. Ainsi, parallèlement, dans sa Chambre de son Petit Appartement, Louis XVI préféra un brocart, étiquette oblige, mais à décor de bouquets de fleurs et sur fond blanc, à la dernière mode, et non cramoisi.

Au quotidien, des housses de taffetas recouvraient les brocarts pour les protéger de la poussière et de la lumière. Elles étaient retirées lors des cérémonies et des réceptions des ambassadeurs afin d'impressionner les hôtes du souverain, d'exprimer sa dignité et la puissance financière du royaume.

Tous les lustres importants qui se succédèrent dans la Chambre du roi étaient de cristal de roche, plus estimé et de plus belle qualité que celui de Bohème. L'éclairage augmentait depuis la salle des gardes jusqu'à la Chambre, la pièce la plus éclairée de tout l'appartement[24]. La lumière émanait du roi, rappelant Apollon. La cérémonie du bougeoir créée par Louis XIV, et toujours en usage sous le règne de Louis XVI avec autant d'efficacité selon Hézecques[25], illustrait le thème du roi dispensateur de la lumière et des biens. Depuis Louis XIV, le monarque et lui seul accordait et distribuait grâces, pensions, charges, places dans l'armée.

La Chambre du roi jouait un rôle capital dans la vie de la Cour. Au quotidien, elle servait de cadre à la liturgie laïque entourant le souverain lors des cérémonies du lever et du coucher du souverain. Le roi y recevait les serments et adoubait les chevaliers des ordres. Il y donnait audience aux ambassadeurs des nations européennes, ceux des autres pays étaient reçus dans la Salle du trône[26].

Le Cabinet du Conseil

Centre du pouvoir, l'accès au Cabinet du Conseil était limité, aussi était-ce, en 1701, la pièce la moins grande de l'Appartement. Ne pouvaient y pénétrer que les ministres et les personnes invitées par le souverain. La noblesse y défilait lors des cérémonies de la vie de la Cour, telles que les présentations des dames, toujours le dimanche après vêpres[27], les signatures de contrat de mariage ou les cérémonies de félicitations ou de condoléances de la Cour lors d'un événement dans la famille royale, ainsi que parfois les prestations de serment et les nominations de chevaliers des Ordres.

24. Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, éd. par Yves Coirault, 8 vol., Paris, 1983-1988, T. II, p. 174.
25. Hézecques, 1998 (note 11), p. 166.
26. Stéphane Castelluccio, « La Galerie des Glaces. Les réceptions d'ambassadeurs », dans *Versalia* n° 9, 2006, p. 24-52.
27. Castelluccio, 1998 (note 13), p. 194.

Le Cabinet du Conseil ne servait de cadre qu'aux fonctions du gouvernement et accueillait les cérémonies propres à la vie de Cour. Contrairement à la Chambre du roi, ce n'était pas une pièce officielle destinée à impressionner l'assistance. Son prestige était donc moindre. S'estimant moins lié par la représentation, en 1684, Louis XIV fit décorer cette pièce comme l'eut fait un particulier. Aucun symbole royal n'y figurait. De coûteux miroirs recouvraient les murs et reflétaient, posés sur des consoles de bois dorés, des vases de pierres dures si appréciés du Souverain. Contrairement aux pièces précédentes, l'absence de foule y autorisait la présentation d'objets précieux et fragiles sans risque de casse ou de vol. Un tel décor de miroirs appartenait à la tradition des cabinets de glaces apparue au milieu du XVII^e siècle dans les résidences parisiennes de particuliers, tels l'hôtel de Lauzun, ou les châteaux de Maisons et de Vaux. Celui de Louis XIV s'en distinguait par son ampleur et par la rareté des objets exposés, ensemble que seul un souverain pouvait réunir.

En 1701, Louis XIV fit modifier le décor (ill. 4). Il diminua la surface des miroirs et enrichit le décor de boiseries sculptées et dorées dont une partie a été réutilisée dans le réaménagement de 1755. Apparurent le chiffre du roi dans les embrasures des fenêtres et au-dessus des fausses portes de glace, ainsi que l'écu royal surmonté d'une couronne fermée au sommet du trumeau de glace. Assez discrets, ces symboles n'atteignaient pas l'ampleur de ceux de la Chambre et ne portaient pas un message aussi important.

Le mobilier, également couvert « de brocard fond d'argent trait à rinceaux d'or profilé de noir avec des fleurs et festons de fleurs de soie au naturel noués par des rubans bleus », comprenait un lit de repos, trois fauteuils, douze pliants, un paravent, quatre portières et une table pour le Conseil[28].

En conclusion

La partie officielle de l'Appartement du roi poursuivait la mise en scène du pouvoir royal commencée dès l'extérieur. Par son emplacement, l'ampleur de ses volumes, la richesse croissante du décor et des matières, elle exprimait la dignité du roi de France, ainsi que la puissance financière et donc militaire du royaume. Les grands miroirs, les marbres des cheminées et les brocarts, tous sortis des manufactures nationales, témoignaient également du dynamisme et de la qualité de leurs productions : Versailles et l'Appartement du roi étaient également une vitrine du savoir-faire national. Pour des raisons de convenances et de prestige, afin d'être dignes

28. AN, O^1 3445, fol. 10 verso, n° 1870, 1871.

du souverain, seuls les espaces destinés à recevoir l'aristocratie, l'Œil-de-bœuf, et particulièrement ceux où vivaient le roi, c'est-à-dire la Chambre et le Cabinet du Conseil, furent redécorés à la dernière mode en 1701. Cette modernisation avait été estimée inutile dans la salle des gardes et la première antichambre.

Tout au long de l'Appartement, décor, mobilier, éclairage et étiquette préparaient progressivement les esprits à pénétrer avec respect dans le lieu qui exprimait la majesté royale par excellence, la Chambre du roi. Elle occupait le centre du château comme le roi se situait au centre et au sommet de la hiérarchie sociale de l'Ancien Régime. Expression de la dignité non pas du roi régnant, mais de la fonction royale et de la conception de l'Etat, la partie publique de l'Appartement du roi, désormais parfaitement adaptée à la liturgie royale, ne fut plus fondamentalement modifiée après la mort de Louis XIV.

L'adéquation parfaite entre la fonction royale, Louis XIV donnant l'image du monarque idéal, et la représentation du pouvoir monarchique dans l'Appartement du roi à Versailles firent que ce dernier devint une référence qui influença l'aménagement des résidences royales jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, telle Compiègne, ainsi que celles de nombreux princes d'Europe.

« Une étiquette prétentieuse »

La cour princière de l'électeur Max-Emmanuel de Bavière au château de Compiègne (1708-1715)

Max Tillmann

Dans la recherche franco-allemande sur les résidences princières, l'exemple de la cour de Max-Emmanuel à Compiègne occupe une place à part[1]. En raison de sa durée et de son intensité, le séjour français de Max-Emmanuel, qui s'étendit sur huit années, se présente comme un moment d'exception dans la relation avec la culture française (ill. 1). Il convient aussi de souligner le fait que cette relation ne concerna pas seulement le prince et un cercle restreint de « médiateurs du goût », mais une cour d'environ cent vingt membres[2]. Le déplacement de la cour princière de l'Empire à l'ouest, d'abord dans les Pays-Bas espagnols puis en France, a soumis celle-ci aux idées vivantes et aux impulsions artistiques françaises. Ainsi est-il possible d'analyser, à travers le style de la cour impériale de Compiègne, la corrélation entre les inspirations françaises et la conscience que Max-Emmanuel avait de l'identité de sa propre maison.

La vie à Compiègne se ressentit nécessairement de la crise européenne, d'une portée considérable, que constitua la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714). Après sa défaite désastreuse à la bataille de Höchstädt (13 août 1704), le prince avait atteint, en termes de représentation politique, le niveau le plus bas dans toute l'histoire familiale de la maison de Bavière. Tandis que l'alliance avec la France avait hypothéqué les possessions héréditaires des Wittelsbach, l'empereur Joseph I[er] avait mis au ban de l'Empire et de la Bavière, le 29 avril 1706, l'électeur et arche-

1. En 1691, l'électeur Max-Emmanuel de Bavière fut nommé gouverneur général des Pays-Bas espagnols et s'installa à Bruxelles l'année suivante. Au cours de la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714), il s'allia à la France. Après les défaites de Höchstädt (1704) et de Ramillies (1706), il perdit ses territoires et dut s'exiler en France où il fut accueilli à la cour de Louis XIV. Après les traités de Baden et de Rastatt (1714), il retrouva ses états et la pleine jouissance de son titre de prince-électeur de Bavière. En 1715, il retourna à Munich.
2. L'étude des sources menée par Hüttl a révélé que la cour de Bruxelles se composait, en 1698, de 119 personnes majoritairement venues de Bavière. Voir Ludwig Hüttl, *Max Emanuel der Blaue Kurfürst 1679-1726. Eine politische Biographie*, Munich, 1976, p. 213.

1 Joseph Vivien, *Portrait de l'électeur Max-Emmanuel de Bavière*, 1699, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Schleissheim, Neues Schloss

vêque de Cologne, Joseph-Clément de Bavière, son propre frère. Au cours de la funèbre cérémonie qui se tint dans la Hofburg de Vienne, les deux Wittelsbach « furent privés de tous leurs territoires, des droits régaliens et de leur dignité ». Le « corps malheureux » de Max-Emmanuel fut proscrit, ce qui fut épargné à Joseph-Clément, en raison de sa dignité ecclésiastique[3]. L'électeur de Bavière, qui portait toujours le titre de

3. « […] aller ihrer Lande, Regalien und Dignität entsetzet, mithin aus der Zahl der getreuen Churfürsten und Glieder des Reichs ausgeschlossen und verstossen worden […]. […] Der Reichs-Vice-Canzler that nach diesen noch hinzu, es jene nunmehro gegen beyde gewesenen Churfürsten zu Cölln und Bayern die und die Ober-Acht vollzogen, jedoch mit dem Unterscheid, daß der erste Joseph Clemens, als Geistlicher, seiner weltlichen, von Kayserl. Maj. und dem Reich gehabten Lehen-Regalien, Privilegien und Gerechtigkeiten priviret, des anderen unglückseeliger Leib aber, nechst solcher Privation, jedermänniglich dergestalt frey gelassen worden, daß sich niemand an demselben weiter solle vergreifen, oder verfreveln können. » (Johann Christian Lünig, « Beschreibung mit was vor Ceremonien die Achts=Erklärung derer Churfürsten zu Bayern und Cölln am Kayserl. Hofe Anno 1706 geschehen », dans *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum, Oder Historisch=und Politischer Schau=Platz Aller Ceremonien*, 3 vol., T. II, Leipzig, 1719-1720, p. 982.) Max-Emmanuel et Joseph-Clément – pour plus de simplicité, nous employons ici le titre d'électeur pour les deux frères Wittelsbach – ont protesté

gouverneur général des Pays-Bas espagnols, retourna à Bruxelles. Après la bataille décisive de Ramillies (23 mai 1706), il se déplaça à Mons où, au cours de l'année 1708, la sécurité de la cour électorale fut de plus en plus menacée par l'avancée des troupes alliées. L'émigration vers l'ouest constituait la seule issue possible.

Louis XIV se montra toujours bienveillant à l'égard de son parent bavarois. Durant son exil, il lui offrit Compiègne, à soixante-dix kilomètres au nord-est de Paris. Le château de Compiègne devait servir de résidence au prince-électeur en attendant qu'une victoire espérée contre les Habsbourg permette de découper dans leurs territoires un royaume adapté à Max-Emmanuel. A Compiègne, l'arrivée de « Son Altesse Electorale Monsieur le duc de Bavière » était attendue pour le dimanche 7 octobre 1708[4]. Le lundi précédent (1er octobre), huit chariots avaient quitté l'Hôtel du Petit-Bourbon, siège et dépôt du Garde-Meuble royal, situé au bord de la Seine, sur l'ordre de son intendant, Jean-Baptiste Berbier du Metz de Rosnay. Sous la surveillance des sieurs Drouyn et Carenda, préposés aux lieux, on se rendit à Compiègne afin d'y garnir l'appartement princier de tapisseries et de meubles.

L'exil en toile de fond, cette contribution se propose d'interroger la position équivoque qui fut celle de la cour de Max-Emmanuel durant son séjour à Compiègne. Pour ce prince exilé, que pouvait représenter le château de Compiègne, et quel rang pouvait-il y tenir ? Compiègne a certes servi de résidence à Max-Emmanuel entre 1708 et 1715. Toutefois, les règles du cérémonial princier du XVIIIe siècle ne faisaient pas simplement de la résidence le lieu d'habitation du prince et de sa cour. Sa fonction était directement liée à son statut de siège administratif de l'appareil gouvernemental du pays sur lequel s'étendait la juridiction du prince. Or, non seulement Max-Emmanuel était proscrit dans l'Empire allemand, mais il était définitivement devenu, après son départ des Pays-Bas espagnols, un prince sans juridiction. De ce point de vue, le château de Compiègne – dans la mesure où le prince-électeur bavarois le considérait comme sa résidence – n'était en rien une résidence légitime. Cette question de statut n'est pas sans rejaillir sur l'usage de l'appartement de parade occupé par l'électeur à Compiègne. En effet, l'analyse de l'aménagement et de la fonction cérémonielle de celui-ci permet de montrer comment, en dépit de la situation, la cour électorale de Bavière mit en scène le transfert de la sphère culturelle de l'Ancien Empire (et

contre le ban de l'Empire à l'appui d'un manifeste juridique élaboré, dans lequel ils reprochent à l'Empereur d'avoir lui-même désobéi à certaines lois de l'Empire. La mesure était considérée comme un acte arbitraire de la part de l'Empereur, par conséquent dénué de légitimité. Les réactions qu'elle suscita en Europe, fort diverses selon les alliances contractées, laissèrent en revanche rapidement entendre que la réhabilitation de l'électeur ne serait pas obtenue par des moyens juridiques, mais uniquement par la voie politique.

4. Paris, Archives nationales (AN), O1 3308, 7 octobre 1708.

des Pays-Bas espagnols), imprégnée du style Habsbourg, vers la sphère culturelle française. L'étude qui suit se propose donc de mettre en évidence la portée symbolique des travaux de décoration entrepris au sein du château de Compiègne durant son occupation par Max-Emmanuel.

Le domaine royal et le plan de la résidence à Compiègne

Quel genre d'endroit était Compiègne, nouveau domicile de Max-Emmanuel en 1708 ? En tout premier lieu, le riche passé historique du domaine royal devait être impressionnant. Compiègne tire son origine d'un palais (*compendium palatinum*, mentionné pour la première fois en 561) qui fut l'un des lieux de séjour et de réunion les plus notables des rois francs et des premiers rois français jusqu'au XI^e^ siècle[5]. A l'époque de Max-Emmanuel, le noyau central du château était issu d'une nouvelle construction érigée par Charles V au cours de la deuxième moitié du XIV^e^ siècle[6]. La forêt de Compiègne, une des plus vastes de France, entourait le château et la ville au sud et à l'ouest. Terrain de chasse très apprécié, elle fut l'une des raisons des nombreux séjours de la cour royale au cours du XV^e^ siècle[7]. A plusieurs reprises, les successeurs agrandirent et modernisèrent le château, notamment Charles VII qui, vers 1451, remit en état la construction gravement endommagée par la guerre de Cent Ans. A l'époque de Max-Emmanuel, l'on pouvait encore apercevoir son monogramme royal aux extrémités de quelques poutres et ses initiales sur les vitraux de la chapelle royale.

Un plan détaillé et daté de 1684 donne une idée concrète de l'édifice dans lequel emménagea la cour électorale en 1708. Nous savons que ce vieux château devait faire bientôt place à une nouvelle construction, somptueuse, érigée à partir de 1751 par Ange-Jacques Gabriel et encore préservée aujourd'hui. Ce dernier état souligne à sa manière le rang élevé que ce haut-lieu de la monarchie française pouvait revendiquer parmi les châteaux royaux. Le plan de 1684, aujourd'hui conservé aux Archives nationales de Paris, montre le rez-de-chaussée, le premier étage et l'étage

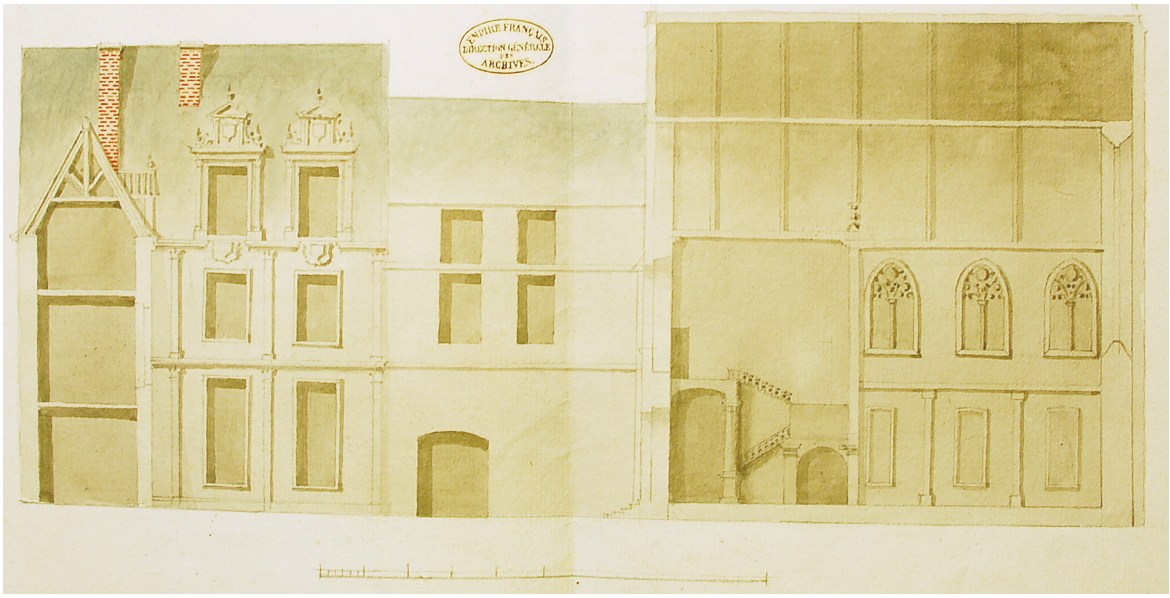
5. On peut supposer que Max-Emmanuel fut particulièrement sensible à l'histoire médiévale des lieux. A l'occasion d'une « assemblée générale » tenue en 757, le roi des Francs, Pépin, avait reçu les hommages de son neveu, le duc Tassilon III de Bavière, à Compiègne. En la personne du duc, issu de la famille Agilolfinger, l'historiographie de la cour bavaroise célébrait le souvenir d'une figure de l'autonomie du duché.
6. Les informations sur l'histoire de la construction du château de Compiègne sont essentiellement basées sur Jean-Marie Moulin, *Le Château de Compiègne*, Paris, 1987.
7. Dès la fin du Moyen Age, Compiègne fut un lieu où se scellèrent les alliances franco-bavaroises. Ainsi, en 1406, les cérémonies de mariage de deux enfants de Charles VI eurent-elles lieu dans le château : celui d'Isabelle, la deuxième fille du roi, avec Charles d'Orléans, duc d'Angoulême, et celui de Jean, duc de Touraine et fils du roi, avec Jacqueline de Bavière, fille de Guillaume IV de Bavière, comte de Hainault, et de Marguerite de Bourgogne.

2 Compiègne, château, Façade donnant sur la « place devant le chasteau », Paris, Archives nationales

mansardé[8] du château qui, vers 1700, formait un vaste ensemble pseudo-quadrangulaire composé de quatre ailes bordant la cour et ordonnées en fonction de la chapelle centrant approximativement l'ensemble. Sur la place du château, côté ville, s'élevait une façade à deux étages surmontée, aux extrémités, de hauts pignons (ill. 2). A l'angle ouest se trouvait le châtelet d'entrée donnant accès à la cour du château, flanqué de deux tourelles en échauguette et toitures en poivrière. Sur la gauche, on pouvait apercevoir une salle de paume indépendante, construite au XVI[e] siècle[9]. En direction du sud-est, l'inclinaison du terrain renforçait l'impression d'amenuisement de la façade, dont le pavillon d'angle était contigu à une aile latérale à un seul étage.

Entre 1649 et 1655, le jeune Louis XIV fit transformer cette façade en une vaste terrasse à trois gradins (ill. 3)[10]. Pour réaliser ses vues, il profita du transfert de la cour royale à Compiègne en 1649 (renouvelé en 1652), motivé par la nécessité d'assurer sa protection et d'échapper aux émeutes de la Fronde. C'est à cette occasion que la distribution des grands appartements, installés dans l'aile donnant sur la terrasse, a été réorganisée selon les exigences cérémonielles du roi et de la reine mère, et la décoration adaptée au goût de l'époque. Les pièces du corps de logis, d'apparence modeste, ouvraient sur le paysage à travers de grandes fenêtres qui occupaient presque toute la hauteur de l'étage et permettaient un accès direct à la grande terrasse construite sur les anciens

8. Paris, Bibliothèque nationale (BNF), département des Estampes et de la Photographie, Va 434, n° 1651.
9. A l'ouest, au-delà de la salle de paume, on trouvait plusieurs bâtiments utilitaires, dont un petit moulin, qui bordait, avec le prolongement de la façade à l'ouest, une cour supplémentaire. La Porte-Chapelle, qui existe toujours, profondément encastrée dans les bastions de défense, s'intégrait à cet ensemble.
10. A cette occasion, le Garde-Meuble procéda à un transport de mobilier et d'objets de décoration de Paris à Compiègne, identique à celui qui préluda au séjour du prince-électeur. Cette tradition, vraisemblablement issue du Moyen Age et renouvelée avant chaque visite de la cour à Compiègne, est signalée, pour la première fois, lors de la visite de la reine de Hongrie en 1538.



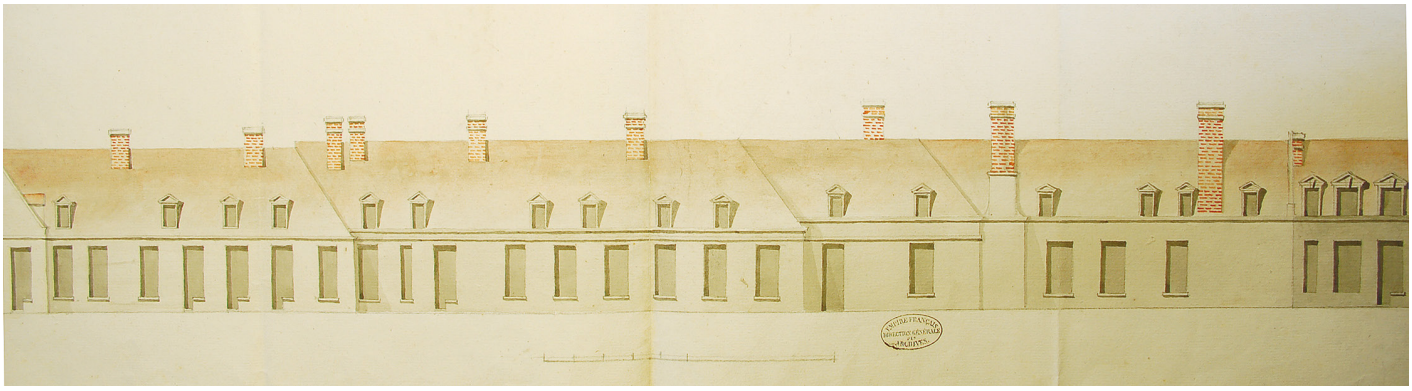
3 Compiègne, château, côté terrasse, Paris, Archives nationales

bastions de la forteresse. Durant le deuxième séjour de la cour, à partir de 1652, l'ambiance qui régnait au château était festive, juvénile et élégante. Parmi les temps forts de la vie mondaine figuraient les mariages des deux nièces du cardinal Mazarin, célébrés en 1654 et 1655, ainsi que la visite de la reine Christine de Suède, que le roi accueillit officiellement à Compiègne l'année suivante, le 16 septembre 1656. Pendant son séjour, Christine occupa les locaux modernisés qu'on avait décorés pour elle avec les «plus belles tapisseries de la Couronne»[11]. C'est devant les fenêtres de son appartement, sur la nouvelle terrasse, que fut organisé le bal en l'honneur de sa venue[12].

L'accès aux pièces d'apparat du château se faisait habituellement par le bâtiment central de la cour de la Chapelle, disposé à angle droit de l'aile de terrasse (ill. 4 et 5)[13]. En passant par la chapelle royale gothique, on accédait à la vénérable salle des gardes du roi. Cette grande salle, dévolue aux fêtes et aux assemblées, permettait d'accéder, à main gauche, à l'appartement du roi. Celui-ci comprenait une antichambre, une chambre à coucher et un cabinet à l'extrémité, donnant sur la façade est. Sur la

11. Cité d'après Moulin, 1987 (note 6), p. 19.
12. A cette occasion, le collège des jésuites de la ville utilisa la grande salle des gardes du château pour une représentation théâtrale. Voir *ibid.*, p. 19.
13. Hormis la fenêtre à remplages flamboyants du chœur de la chapelle, cette partie architecturale était dénuée de décoration extérieure. Depuis cette aile, on apercevait, en direction du nord-ouest, le jardin d'agrément aménagé par Charles IV, dit Jardin du Roi. Ce jardin est à l'origine du parc qui forme toujours la principale composante du paysage. La beauté de la campagne boisée et doucement vallonnée qui s'étendait autour de Compiègne, d'ailleurs très riche en gibier, faisait du château un lieu d'attraction pour la cour française au XVII^e siècle.

droite se développait l'appartement de la reine, organisé sur le même principe mais occupant le centre de l'aile bordant la cour principale du château. C'est cet appartement que le prince-électeur occupait à Compiègne. En rejoignant, à partir de la Porte-Chapelle, l'angle sud pointant vers la ville, on parcourait une distribution identique conçue pour le dauphin, adjointe d'une chambre à coucher et d'un cabinet pour Madame la Dauphine formant saillie sur les gradins de l'aile de terrasse. L'aile située côté ville abritait, au premier étage, le logement de l'intendant, tandis que les domestiques étaient regroupés dans les communs situés à l'ouest. L'espace disponible dans le château ne permettant pas d'héberger la suite importante de l'électeur Max-Emmanuel, seule une partie de la cour résidait auprès du prince. Le reste prenait ses quartiers chez des particuliers et marchands de la ville voisine. Les nombreux serviteurs, cochers, palefreniers, musiciens et la troupe électorale de théâtre trouvaient à se loger dans les gîtes et auberges ou prenaient eux aussi pension chez l'habitant.



4 Compiègne, château, Façade de Connétablie et galerie vue du côté cour, élévation de la grande cage d'escalier et de la chapelle royale, Paris, Archives nationales

Un semblant de souveraineté : la cour de Compiègne

Quelle impression le château produisait-il sur Max-Emmanuel ? Nous avons des raisons de croire que son architecture désuète, parcourue d'encorbellements de style gothique tardif et cernée de murs de fortification désormais obsolètes en termes de tactique militaire, incarnait néanmoins le rôle qu'avait tenu Compiègne dans l'histoire royale. Son caractère vénérable pouvait inspirer à Max-Emmanuel un sentiment de légitimité qui renforçait son rang. Dans son dictionnaire de 1733, Johann Heinrich Zedler rend compte d'une position commune dans l'Empire, en décrivant Compiègne comme un « château royal particuliè-

rement somptueux qui est devenu célèbre grâce aux nombreux rois qui y ont élu résidence[14] ». Les racines dynastiques des Wittelsbach, comme le domaine royal, puisaient aux origines franques de la monarchie française. Ce lien, le jeune prince Max-Emmanuel l'avait assimilé à l'appui des leçons d'histoire que l'électrice Henriette-Adélaïde de Savoie lui faisait suivre afin qu'il s'imprègne des revendications des Wittelsbach : la Bavière, disait-on, avait été un royaume bien avant l'époque de Charlemagne. Max-Emmanuel et ses ministres étaient convaincus du destin monarchique du duché[15]. Dans un château fourmillant de symboles, incarnant l'autorité royale et – selon la propre conception de Max-Emmanuel – absolument conforme aux exigences de son rang, le prince-électeur pouvait s'adonner à d'édifiantes visions d'avenir. De ce point de vue, l'architecture médiévale du château incarnait, face à la déroute politique, la continuité d'un pouvoir dont la signification était existentielle pour le prince.

Aux yeux de Max-Emmanuel, l'aspect historique et le caractère fortifié de l'ensemble pouvaient également renvoyer aux évènements dont Compiègne avait été le théâtre quelques décennies auparavant. En 1664, Louis XIV y avait fait organiser ses « camps », des spectacles à caractère courtois et militaire. Ces grandes manœuvres, qui engageaient des troupes dans des simulacres de combat, étaient d'abord censées servir à l'éducation militaire des jeunes princes. En même temps – et cela vaut en particulier pour le fameux « camp » de 1698, organisé pour instruire le petit-fils du roi, le duc de Bourgogne –, ces spectacles exerçaient un pouvoir de distraction très efficace sur la cour versaillaise, qui se déplaçait pour l'occasion[16]. Le « camp » de 1698 eut aussi pour fonction de prévenir la menace que constituait la guerre de Succession d'Espagne par un imposant déploiement de la force militaire française. Ecoutons à ce propos Saint-Simon : « […] l'orgueil du Roi voulut étonner l'Europe par la montre de sa puissance, qu'elle croyait abattue, et l'étonna en effet[17] ». Lorsque Louis XIV quitta la ville, en septembre 1698, le château de Compiègne dut attendre dix ans avant d'accueillir un nouveau propriétaire princier en la personne de l'électeur de Bavière.

14. « [… ein] überaus prächtig königlich Schloß, welche(s) daher berühmt ist, weil viel Könige daselbst residiret haben. » (Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexikon, 68 vol., T. VI, Halle, Leipzig, 1733, réimpression Graz, 1994, p. 870).
15. Au XVII^e siècle, les Wittelsbach de Bavière ne se considéraient pas au premier chef comme des vassaux de l'Empereur. Par conséquent, ils considéraient leurs territoires comme une propriété familiale, soumise au principe de la transmission héréditaire.
16. Une troupe de 60 000 hommes participait à l'ensemble des manœuvres. Un lustre somptueux émanait des uniformes luxueux des officiers commandés par le maréchal de Boufflers, sous la protection du duc de Bourgogne. Le roi en personne avait choisi les sujets à mettre en scène, notamment la reconstitution du siège de la ville de Compiègne entre le 12 et le 15 septembre 1698, observé par le roi en compagnie de sa cour depuis les remparts situés devant le château.
17. Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, texte établi et annoté par Gonzague Truc, 8 vol., T. IV, Paris, 1953, p. 92.

L'ordre donné par Louis XIV de mettre à disposition de Max-Emmanuel deux compagnies de Cent-Suisses, placées sous le commandement des Messieurs d'Erlac et d'Estanaye, était extrêmement honorable, quoiqu'il fût en accord avec les usages qui s'appliquaient à la résidence princière de Compiègne[18]. Selon Johann Christian Lünig, la cour de France entretenait « une compagnie de Cent-Suisses avec 100 hommes de la nationalité en question, dont trois tambours et un flûtiste »[19]. Et le chroniqueur d'ajouter « que l'ancien Roi d'Angleterre, Jakob, avait eu également droit au détachement de huit Suisses qui, toutes les semaines, furent relayés par d'autres[20] ». Ainsi, la garde de Max-Emmanuel était-elle plus fournie que celle dont disposait dix ans plus tôt la famille royale anglaise au château de Saint-Germain-en-Laye. La mise à disposition de Max-Emmanuel de deux compagnies de Cent-Suisses, imposante sinon considérable, peut s'expliquer par l'exposition de sa cour à l'est, c'est-à-dire à proximité de l'ennemi, et par le besoin de sécurité qui s'en ressentait. Les Cent-Suisses remplissaient alors une fonction de protection et de garde indispensable, tout en symbolisant par leur présence le rang élevé du maître des lieux. Cette soif symbolique de l'exilé princier est soulignée par le nouvel uniforme, somptueux, des « gardes du corps de S.A.E. de Bavière », commandé au même moment à l'atelier de couture parisien du maître tailleur Monsieur Michel et livré à Compiègne le 8 août 1710[21].

La garde du corps de Max-Emmanuel se composait de vingt-sept gardes, neuf brigadiers et trois « maréchaux de logis ». Leurs uniformes

18. M. B.-A. Dervillé, « Le duc de Bavière à Compiègne (1709-1715) », dans *Bulletin de la société historique de Compiègne* 9, 1899, p. 231.

19. « [… eine] Compagnie Schweizer=Guarde aus 100 Mann von besagter Nation, darunter drey Trommelschläger und ein Pfeiffer. » (Johann Christian Lünig, « Ausführliche Beschreibung des Ceremoniels, so bey der Königl. Französischen Schweizer=Guarde von 100 Mann observiret wird », dans Lünig, 1719 (note 3), T. I, p. 331.) Il précise : « On ne compte pas les huit invalides ou malades qui ne sont pas autorisés à participer au service, mais qui portent les livrées et reçoivent leur solde dans la caisse. La 96e compagnie suisse se compose de six escouades, chacune de seize hommes parmi lesquels le capitaine en choisit un pour remplir la fonction de caporal. Ainsi la garde auprès du roi est continuellement assurée par au moins deux escouades qui, tous les dimanches, sont relayées par deux autres […] Dans des endroits plus importants qui nécessitent également une garde du corps plus grande, comme par exemple à Fontainebleau, il faut en revanche toujours employer trois escouades pour la garde […] Les dimanches et jours fériés, de même que lors de cérémonies extraordinaires, six escouades […]. » (« 8 Invalides oder Krancken aber werden nicht mit gerechnet, als welche zwar keine Dienste mehr thun dürffen, doch die Liveren tragen, und ihre Besoldung aus der Casse empfangen. Die 96. Schweizer sind in 6. Korporalschafften, jede zu 16. Mann, eingetheilet, und erwehlet der Capitain einen daraus zum Corporal. So halten allezeit zum wenigsten zwey Corporalschaften die Wache bey dem Könige, welche alle Sonntage von 2 andern abgelöset werden, so daß […] An größeren Orten aber, wo eine grössere Leibwacht erfordert wird, als wie zu Fontaineblau, müssen allezeit 3. Corporalschafften auf die Wache ziehen. […] An Sonn= und Fest=Tagen aber, ingleichen bey ausserordentlichen Cermonien […] 6 Corporalschafften […]. ».) (*Ibid.*)

20. « [… daß auch] vor den gewesenen König in Engelland, Jacobum, sind allzeit 8. Schweizer detachiret, und selbige alle Wochen durch andere abgelöset worden. » (*Ibid.*)

21. AN, T 153/47.

étaient « conformes aux échantillons faits à Paris » et, par conséquent, strictement soumis à la mode française. Maître Michel concevait un uniforme en employant une base identique pour les différents grades. Depuis 1684, la couleur bleu de l'habit était toutefois obligatoire pour tous les régiments bavarois, ce qui valut à l'électeur le surnom turc de « roi bleu »,[22] au demeurant fort respectueux. Les principaux ornements des splendides étoffes de la garde du corps étaient constitués par des fils d'argent ornant notamment les boutons noirs et les galons qui saillaient sur les tissus colorés[23]. La garde du corps électorale formait l'entité militaire du cérémonial de cour. Elle était conduite par le capitaine Maximilien baron de Muggenthal, au demeurant gentilhomme de la chambre du prince-électeur.

L'éclat qui émanait de ces uniformes à la mode renforçait encore le cérémonial pratiqué à l'intérieur et à l'extérieur du château de Compiègne, auquel la présence des Cent-Suisses conférait de prime abord un caractère martial. La protection de cette garde du corps somptueusement vêtue soulignait la dignité de Max-Emmanuel en tant que prince d'Empire et valorisait son rang. Au sein du château, les uniformes renforçaient la dignité de la cour exilée. Mais Max-Emmanuel en profita aussi pour imposer aux Français une étiquette que d'aucuns jugèrent « prétentieuse », dans la mesure où elle était considérée comme l'apanage exclusif des membres d'une famille royale[24]. Du point de vue de l'électeur, le maintien de sa dignité de prince d'Empire exigeait toutefois une telle mise en scène, laquelle produisit pleinement son effet en France. Dans son *Introduction à la science du cérémonial*, Julius Bernhard von Rohr évoque sans ambiguïté la relation symbolique que la garde entretient avec la cour princière : « Le corps des gardes du château est fonction de

22. Un « habit complet de garde » comprenait un justaucorps, une veste, une culotte et un manteau, en plus de la toile, du cuir pour les étuis, des fils, de la soie et de « ce qui s'appelle petite fourniture », le tout étant facturé 13 livres. Pour la façon, Michel utilisait 349 aunes de toile. 13 ½ aunes de tissu et 55 ¼ aunes de doublure rouge étaient nécessaires pour les manteaux, 313 aunes pour les doublures des justaucorps et des vestes (coût total du tissu : 444 livres 8 sols).

23. Pour 40 justaucorps, il fallait compter 380 aunes de galons argentés, 180 aunes pour 40 vestes, et 60 aunes pour 40 manteaux. L'éclat de l'argent était rehaussé en fonction du grade. Ainsi, l'atelier de Michel utilisait-il, pour 9 uniformes de caporal, 112 aunes, alors qu'il fallait 15 ½ aunes pour un uniforme de maréchal de logis. Les galons argentés – nécessitant au total 1321 ¾ aunes, dont 755 aunes pour les 86 fourreaux d'épée et de pistolet – augmentaient le coût des fournitures de 966 livres 15 sols. Les armes de l'électeur étaient cousues et brodées sur les deux côtés des 86 « housses », tandis que le monogramme de Max-Emmanuel ornait les deux faces des fourreaux de pistolet. Le nouvel équipement d'armes comptait 84 épées pour les gardes, 87 « paires de fonts de cuir de Ronsy » et 79 paires de bottes respectivement facturées 5 et 15 livres l'unité. La conception et la façon de neuf « habits complets de Brigadiers » étaient facturées 18 livres par uniforme. Trois « habits complets de maréchaux des logis » coûtaient 20 livres. A ceux-ci s'ajoutait un « ceinturon de maréchal » (à 7 livres) assorti de trois longues épées d'apparat spécialement conçues pour l'occasion, un « chapeau de maréchal » à 4,10 livres et des manteaux à 3 livres.

24. Paul Cornu, *Le Château de Béarn (Ancienne Maison de l'Electeur) à Saint-Cloud*, Versailles, 1907, p. 9.

la taille des cours et du train de vie plus ou moins luxueux que désire un grand Seigneur[25]. »

Mais la splendeur de sa garde n'était pas qu'un signe du train de vie luxueux que l'électeur entendait mener à Compiègne ; elle manifestait aussi son *jus armorum* (droit d'être armé et fortifié) qu'affichait l'architecture même du château[26]. Cet aménagement symbolique permettait à Max-Emmanuel d'entretenir à Compiègne une cour digne d'un prince souverain. L'objectif était d'accompagner ses efforts diplomatiques par une politique de représentation efficace et riche de significations. Il fallait camoufler la perte de pouvoir effective causée par l'exil sous les apparences de la souveraineté. L'enjeu politique était conséquent, puisqu'il s'agissait d'assurer la pérennité et la crédibilité de la dynastie. Cela impliquait que le prince-électeur résidant à Compiègne exhorte sans cesse les rois de France et d'Espagne à remplir leurs engagements contractuels, en le dédommageant équitablement de la perte de la Bavière – ce qui advint en 1712, avec l'acquisition des Pays-Bas espagnols. L'existence d'une résidence tenue pour souveraine sur le sol français, dont le statut était cautionné par Louis XIV, légitimait et appuyait la revendication formulée par l'électeur. Le prince déchu exerçait un simulacre de règne afin de faire valoir sa capacité à un retour effectif au pouvoir.

Le château de Compiègne sous Max-Emmanuel

Si la culture historique de Max-Emmanuel lui permit d'apprécier le prestige que son architecture conférait au château, l'état vétuste des appartements lui inspira sans doute un sentiment différent. Toutefois, les travaux réalisés au début du règne de Louis XIV et en particulier le réaménagement des appartements de l'aile de la terrasse procuraient au prince-électeur la jouissance d'un domicile à tout le moins confortable. L'homogénéisation de la façade et la redistribution généreuse des fenêtres avaient conféré une certaine symétrie au corps de logis, dont la cohérence était renforcée par l'organisation intérieure des appartements. Concernant l'aménagement des lieux et la répartition de sa cour, l'électeur était, selon les préceptes de Louis XIV, « absolument le maitre [sic] de faire tout ce qu'il luy plaira sur touttes les choses qui peuvent estre de sa dependance »[27]. Les officiers français étaient tenus « d'executer promp-

25. « Das Corps der Schloß-Wachen ist nach dem Unterschied der Höfe, und nach dem grössern oder kleinern Staat, den ein grosser Herr formieren will, stärcker oder schwächer. » (Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Großer Herren*, Berlin, 1729, § 7, « Von Schloß- u. Zimmer-Ceremoniellen », p. 66).

26. Peter-Michael Hahn, Ulrich Schütte, *Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der frühen Neuzeit*, Potsdam, Marbourg, 2003, p. 23.

27. AN, T 153/41, pièce 54. De plus, Monasterol rapporte les événements suivants au prince-

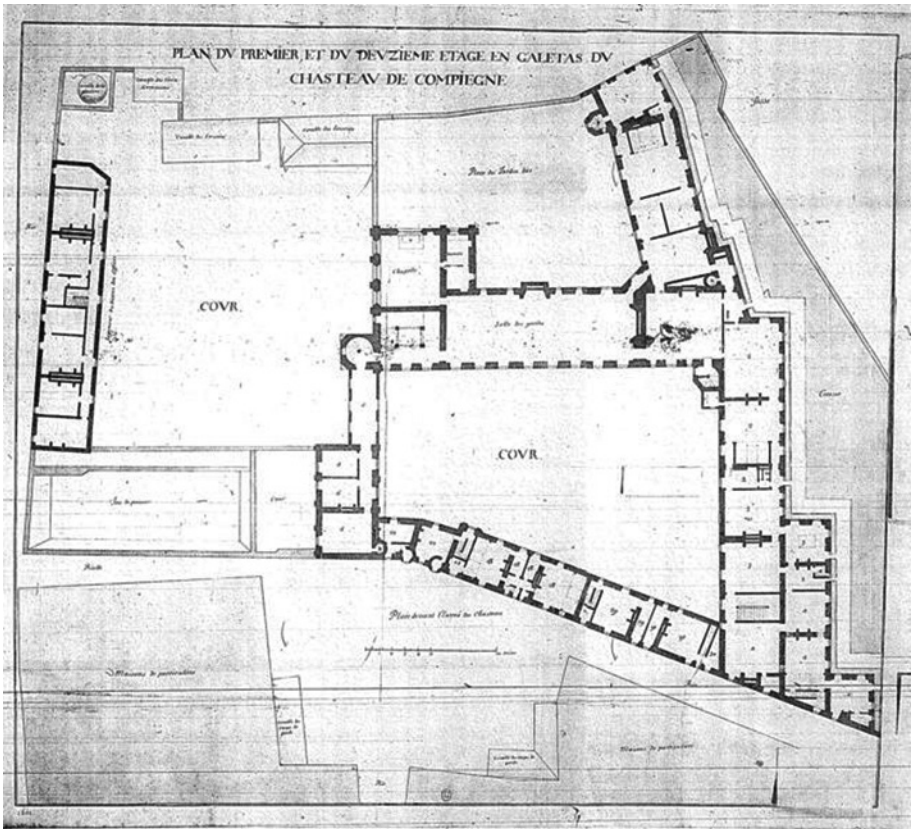
tement tout ce que (S).A.E. ordonnent sur son logement du château »[28]. Installé dans l'appartement de la reine, anciennement occupé par Anne d'Autriche et donnant sur le centre de l'aile de la terrasse, Max-Emmanuel disposait du logement le plus spacieux. En regard de celui du roi, dont la distribution complexe était enclavée à l'extrémité de l'aile, cet appartement, servi par l'enfilade équilibrée et proportionnée des pièces, revêtait un caractère digne et souverain. L'appartement du roi n'en permettait pas moins de prolonger cette enfilade, en ménageant à celle-ci un accès progressif, dont le parcours indirect servait les attentes de mise en scène cérémonielle que Max-Emmanuel affectionnait en la matière. Au demeurant, l'entrée du château satisfaisait pleinement aux exigences d'une résidence princière voire royale. De la cour de la Chapelle, on accédait par une cage d'escalier, aménagée dans l'esprit raffiné du cérémonial appliqué vers 1700, qui menait au premier étage. Alors s'initiait l'enfilade des pièces principales de l'appartement du roi, avec la vénérable salle des gardes (ill. 5, 1), à laquelle sa situation et sa taille conféraient un statut particulier parmi les pièces d'apparat.

En raison de leur fonction de garde et de protection, les compagnies de Cent-Suisses étaient logées dans l'enceinte extérieure, entre le porche donnant sur la cour du château et le portail d'entrée. Il n'en allait pas de même pour les gardes du corps de S.A.E. de Bavière, dont les quartiers étaient situés à l'intérieur du château. La troupe de la maison militaire, dénommée « Hartschiere » à la résidence de Munich, stationnait au niveau des marches de la cage d'escalier. En vertu d'un cérémonial en vigueur à Munich, elle formait, lors de cérémonies officielles, une haie d'honneur des deux côtés de l'escalier ainsi que dans la salle des gardes. Cette garde rapprochée, bien reconnaissable à son uniforme bleu-argenté, assurait son service dans l'ensemble des pièces d'apparat de l'appartement électoral.

C'était par la salle des gardes de la reine (ill. 5, 2), qui remplissait la fonction de première antichambre, que l'on accédait à l'appartement de l'électeur. Avec la pièce suivante, l'antichambre de la reine (ill. 5, 3), on comptait deux antichambres, ce qui permettait au prince d'appliquer les règles dues à son rang dans le cadre du cérémonial des audiences et des visites. En ce qui concerne le cérémonial de cour, l'électeur adopta celui de la cour de France, où la durée de l'attente plus encore que le

électeur à Compiègne (Paris, le 2 février 1711) : « […] S. A. E. de Cologne a receu cet apres midy une lettre de Mr. de Torcy [Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Torcy] qui la supplie la trouver bon qu'il vienne demain matin luy parler de la part du Roy, ainsy laditte A. E. ne partira que demain vers le soir et je crois que'elle n'ira coucher qu'a Senlis pour se trouver samedy matin à Compienne. Mr. d'Humières m'a dit hier à Versailles qu'il escriroit le soir mesme au Sr Emery d'executer promptement tout ce que V. A. E. ordonnent sur son logement du château et qu'elle est absolument le maitre de faire tout ce qu'il luy plaira sur touttes les choses qui peuvent estre de sa dependance […]. » (*Ibid.*).

28. *Ibid.*



5 Compiègne, château, Plan du premier étage, relevé le 16 janvier 1684, avec l'appartement du prince-électeur, Paris, Bibliothèque nationale

lieu déterminait le rang des visiteurs. Par conséquent, la salle des gardes et les deux antichambres, également utilisées comme salle à manger et salle du Dais, étaient largement suffisantes[29]. Vaste et avantageusement disposée à l'angle de l'aile latérale, la deuxième antichambre permettait un accès de plain-pied à l'enfilade des pièces d'apparat en même temps qu'à la terrasse, qui prolongeait, pendant la saison estivale, l'espace mondain. Cette deuxième antichambre, qui avait aussi fonction de salle d'audience, ouvrait, le long de la terrasse, sur l'appartement d'apparat commandant une grande chambre de parade (ill. 5, 4), prolongée par une garde-robe étroite (ill 5, 5) donnant sur un grand cabinet de travail (ill. 5, 6).

29. Voir Katharina Krause, *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, Munich, Berlin, 1996, p. 126 ; Hugh M. Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartment in Baroque Palaces », dans *Archaeologia* 101, 1967, p. 169-199, ici p. 190.

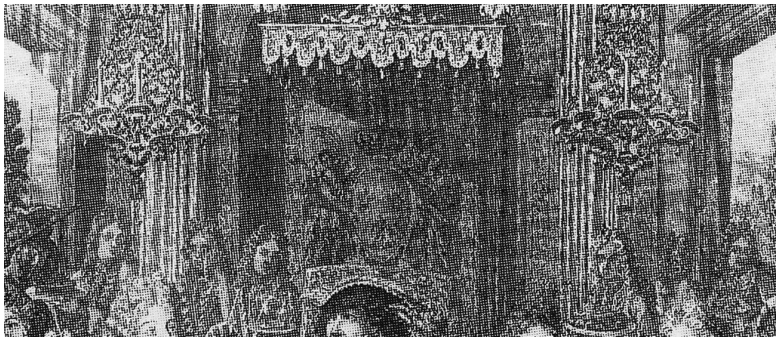
La décoration de la résidence et la fonction cérémonielle du lit de parade

L'intervention du Garde-Meuble contribua à son tour à rehausser le faste de l'appartement du prince-électeur. En octobre 1708, huit chariots acheminèrent meubles et tapisseries que les préposés Drouyn et Carenda, assistés par les domestiques, installèrent dans les pièces du château six jours durant. Quand, en juillet 1712, fut annoncé le retour en France de Max-Emmanuel en tant que souverain des Pays-Bas espagnols, motivé par la nécessité de demeurer au plus près de Versailles où se décidait l'avenir de sa dynastie, il fut à nouveau ordonné au Garde-Meuble de garnir le château. Le 30 septembre, l'intendant Moïse-Augustin de Fontanieu dépêcha à Compiègne, sous la conduite de Drouyn et Carenda, huit chariots chargés d'objets de décoration et d'ameublement qu'accompagnaient neuf tapissiers-décorateurs et plusieurs porteurs, en vue de l'emménagement de la cour électorale prévue pour le 3 octobre. La suite de Max-Emmanuel prenant plus d'importance avec l'exil, de Fontanieu décida, le 1er octobre, de faire parvenir à Compiègne huit autres livraisons. Ces meubles demeurèrent au château durant tout le séjour du prince-électeur, jusqu'en 1715.

Quel type de mobilier le Garde-Meuble choisit-il pour garnir l'appartement de Max-Emmanuel ? Si le Journal du Garde-Meuble ne fournit que très peu de précisions en la matière, nous avons pu identifier certains objets qui permettent de se faire une idée plus précise du cadre de vie du prince-électeur à Compiègne. La livraison du 30 septembre 1712 comptait deux magnifiques « chandeliers de cristal à 8 branches », objets de prix que le miroitier Jean Baptiste de La Roue (De La Roue père) avait mis à la disposition du roi, contre rétribution[30]. Les luminaires datant du début du XVIIIe siècle sont extrêmement rares aujourd'hui, en particulier lorsqu'ils ont conservé leurs pendeloques de cristal d'époque. Une feuille d'almanach de 1711, qui illustre le « Grand couvert du mariage du Duc de Berry en 1710 », donne une idée de leur forme et de leur fonction à la cour de France (ill. 6). Les deux lustres disposés de part et d'autre du baldaquin, de forme pyramidale – alors très répandue – et dotés de huit bras, sont sans doute assez proches des luminaires disponibles chez de La Roue en 1712.

Une découverte d'archive nous a par ailleurs permis de documenter une commande de meubles de parade qu'identifie précisément l'indication « pour servir au château de Compiegne »[31]. Il s'agit de deux superbes commodes livrées au château le 29 juillet et le 7 août 1713, à la

30. AN, O1 3308, fol. 120.
31. *Ibid.*



6 Gérard Jollain, *Grand couvert du mariage du Duc de Berry en 1710*, détail des deux lustres à huit bras en forme pyramidale avec des pendeloques de verre ou de cristal de roche, feuille de l'*Almanach de 1711*, Paris, Bibliothèque nationale

demande de Fontanieu, par l'ébéniste Gaudron, et ainsi décrites dans le bon de livraison (n° 562 et 563) :

> « Une commode de bois d'olivier, a compartiments rond, et demy ronds de bois violet et filets de bois blanc, aiant trois grands tiroirs dont les entrées des serrures et anneaux sont de cuivre doré. Longue de 4 pieds sur 26 pouces de large et 29 pouces de haut, portée sur cinq boules de bois peint.
>
> Une autre Commode de marqueterie de bois de plusieures couleurs fond d'Ebène, ornée au milieu d'un vase remply de fleures posé sur un bout de table et un masque grotesque au dessous ; le reste remply de rainceaux, fleurs, oiseaux et papillons au naturel, le tout enfermé par trois filets de bois blanc ; la commode aiant trois grands tiroirs dont les entrées des serrures et anneaux sont de cuivre d'oré. 4 pieds de long sur 25 pouces ½ de large et 30 pouces ½ de haut[32]. »

L'originalité des deux commodes, qui mettent en œuvre matériaux précieux et techniques complexes (« cuivre doré sur fond d'Ebène »), est caractéristique de l'œuvre de l'ébéniste Renaud Gaudron, fournisseur du Garde-Meuble royal entre 1686 et 1713, et désormais mieux connu grâce aux recherches de Demetrescu[33]. Favorisé par une rapide ascension économique et sociale, l'ébéniste mit fin à son activité artisanale en 1713. Ses productions se reconnaissent à certains éléments décoratifs spécifiques, comme la marqueterie florale polychrome sur fond d'ébène, ornée d'encadrements incrustés d'ivoire. La commode n° 563 peut être comparée à une autre commode conservée et récemment proposée sur

32. AN, O[1] 3308, fol. 137-138, n° 562, 563.
33. Calin Demetrescu, « Les Gaudron, ébénistes du temps de Louis XIV », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1999, p. 33-61.

7 Plateau d'une commode en marqueterie orné d'un mascaron sous la table portant le vase de fleurs, Paris, vers 1710-1714

le marché de l'art suisse. Le plateau marqueté de celle-ci est estampé d'un mascaron orné d'un vase de fleurs (ill. 7). La marqueterie de bois sur fond d'ébène, correspondant à la technique de Gaudron renseignée par les sources, est d'une facture exceptionnelle. En regard de sa forme et de sa taille, la commode est également proche du meuble mentionné dans le bon de livraison au château, sans pour autant lui être identique, en raison de la disposition différente des tiroirs[34]. Bien qu'il soit impossible de démontrer avec certitude la relation que ce meuble entretient avec les commodes disparues, on peut envisager qu'ils procèdent de la même typologie, dont la marqueterie de placage correspond au meilleur goût des années 1710-1715. De telles productions n'étaient pas sans procurer à Max-Emmanuel une connaissance approfondie – stylistique et fonctionnelle – du mobilier alors le plus en vogue à la cour de Versailles. Leur fonction de rangement des effets personnels permet d'ailleurs de supposer que les commodes de Gaudron furent installées dans la chambre de parade ou dans le cabinet de l'appartement électoral.

34. Nous connaissons plusieurs commodes à peu près similaires à celle-ci : au Victoria and Albert Museum de Londres, au Palais de Versailles, dans la Collection Gismondi (Paris) et au Musée national du Moyen Age (Cluny) à Paris. Concernant les relations de Max-Emmanuel avec l'ébénisterie parisienne, on se rapportera à la thèse de l'auteur *Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Auftraggeber und Sammler*, thèse, Freie Universität Berlin, 2005, Berlin, Munich, 2009. Précisions que l'électeur disposait, dans sa propre collection, de meubles ornés de pareils motifs de vases, notamment son armoire à médailles richement marquetée par André-Charles Boulle (Cabinet des médailles, Munich), acquise à Bruxelles dès avant 1701.

La décoration de l'appartement de Max-Emmanuel à Compiègne peut ainsi se décomposer en trois ensembles : en plus des éléments provenant du Garde-Meuble, on trouve des meubles de parade exécutés sur commande du roi, ainsi que ceux appartenant en propre à l'électeur. Cette dernière catégorie en comprenait certains dont la signification était particulière, attendu que Max-Emmanuel les mettait volontairement en scène dans l'espace décoratif du château. Pareil emploi révèle la valeur esthétique qui leur était prêtée par le prince, qu'une dilection « pour ses plaisirs » portait à se consacrer, en véritable amateur d'art, au « meublement de son Palais »[35]. Mais cette dimension esthétique n'était pas sans lien avec l'aspect cérémoniel, en particulier dans le cadre de l'appartement d'apparat[36]. Pour les contemporains, le mobilier relayait l'étiquette, et son emploi révélait ainsi les attendus du comportement adopté par le prince.

8 Schleissheim, Neues Schloss, Lit à l'impériale de la chambre à coucher de parade de l'électeur Max-Emmanuel, vers 1722-25

35. AN, T 153/41, lettre du sécrétaire ministériel (Kabinettsekretär) Wilhelm à Monasterol, Munich, le 25 janvier 1716.

36. C'est une conférence de Thomas W. Gaehtgens qui m'a confirmé dans le projet d'étudier la dialectique qui s'élabore, dans les appartements princiers, entre les attendus esthétiques et les significations cérémonielles (« Repräsentation und herrschaftliches Wohnen in Preußen von Friedrich I. bis Friedrich II. Aus Anlass des 60jährigen Bestehens des Zentralinstituts für Kunstgeschichte », conférence donnée le mercredi 7 mars 2007 à Munich).

Un exemple caractéristique de l'emploi cérémoniel que Max-Emmanuel fit de son précieux mobilier est la mise en scène très étudiée de son « grand lit […] de tapisserie de damas cramoisy[37] ». Il s'agit du lit de parade du prince-électeur qui était couronné, selon la mode française, d'un baldaquin rectangulaire, d'où pendaient quatre rideaux groupés deux par deux et disposés en vis-à-vis[38]. Le lit de parade du prince, que conserve encore, quasi intact, le Neues Schloss de Schleissheim, permet de se faire une idée de ce « grand lit » de style baroque tardif (ill. 8)[39]. Lit à la française, que caractérise un baldaquin rectangulaire dont les dimensions correspondent aussi à celles du « lit impérial », il dissimulait volontairement sa structure en bois sous le parement précieux des textiles. Le damas de soie cramoisie et le brocart argenté ou doré s'éployaient ainsi dans un ensemble sophistiqué de broderies en relief se hissant jusqu'à la couronne du baldaquin, conférant au lit de parade un faste que terminaient d'enrichir, aux angles du couronnement, quatre vases ornés de panaches de couleur.

Dans la chambre à coucher de Max-Emmanuel à Compiègne, trois portes-fenêtres donnaient sur la terrasse, deux fenêtres et une porte de dégagement sur la cour. Disposé au centre de la paroi faisant face au visiteur qui entrait par l'enfilade, le lit de parade attirait tous les regards. Selon la mode française, la garniture de soierie choisie pour les rideaux s'accordait à celle des six fauteuils répartis des deux côtés du lit de façon à fermer l'alcôve, et dont le siège et le dossier étaient recouverts de taffetas cramoisi d'Angleterre[40]. L'ameublement était ici au service d'un faste réfléchi, comme l'atteste cette mise en scène savante, empreinte d'une étiquette spécifique. Max-Emmanuel souhaitait conférer aux différents moments de la journée une forme ritualisée, suivant en cela la codification adoptée par Louis XIV. La chambre de parade était le lieu du Lever et du Coucher, que Max-Emmanuel pratiquait en présence des courtisans, contrairement à son grand-père Maximilien I^er^ qui s'en était remis au cérémonial espagnol en usage à la cour de Vienne, lequel réservait plus d'intimité.

L'adoption de l'étiquette française doit être interprétée comme une conséquence pratique et symbolique de l'alliance politique entre les

37. AN, T 153/35, *Etat de ce qui a esté fait et fourny dans la Maison de son A.S.E. de Baviere, à St Cloud*.
38. Le tapissier ne donne pas plus de précisions quant à la fabrication du « grand lit », qui lui était sans doute trop familière.
39. A Schleissheim, comme dans la chambre à coucher de Compiègne, le parement du lit est parfaitement assorti à la garniture des sièges de la pièce. Concernant les prescriptions décoratives contemporaines, voir surtout Peter Thornton, *Seventeenth Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven, Londres, 1978.
40. Durant l'hiver 1713-1714, l'électeur souhaita utiliser ce lit impérial pour l'aménagement de la chambre de parade dans son palais de Saint-Cloud récemment acquis – et l'y fit transporter. Eu égard aux informations que procurent les sources, nous pouvons soutenir que les six fauteuils recouverts de tissu cramoisi répertoriés à Saint-Cloud étaient également utilisés à Compiègne.

Wittelsbach et les Bourbons. Comme l'a utilement rappelé Samuel John Klingensmith, le frère de Max-Emmanuel, l'archevêque de Cologne Joseph-Clément de Bavière, instaura lui aussi, dès 1698, un Grand Lever (ainsi qu'un Petit Lever plus réduit)[41] dans le cadre de la *Kammerordnung* (étiquette de la Chambre) de sa résidence à Bonn. A Compiègne, le cérémonial de la chambre de parade évoque directement celui qui fut appliqué quelques années plus tard au château de Nymphenbourg, à l'occasion de la fête de Max-Emmanuel, le 12 octobre 1719 : « Tous en grande tenue, la plupart des courtisans viennent à sept heures et demi à Nymphenbourg pour assister au Petit Lever de l'électeur[42]. » Cette relation, on ne s'en étonnera pas, est due au comte de Preysing, « chambellan de St. Cloud » en 1714 et témoin privilégié de la transformation de l'étiquette à la cour de Max-Emmanuel[43]. Car le modèle cérémoniel que le prince-électeur avait adopté dans les appartements à la française de Compiègne et de Saint-Cloud fit en effet l'objet, quelques années plus tard, d'un transfert à la cour de Bavière[44]. C'est pour cette raison qu'il faut envisager qu'aux yeux de Max-Emmanuel, la chambre de parade présentait une portée symbolique outrepassant les enjeux traditionnels de représentation qui lui étaient assignés[45].

41. Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendour. Ceremony, Social Life and Architecture at the Court of Bavaria 1600-1800*, thèse, Chicago, Londres, 1993, p. 157.

42. « Alles in galla und kommen die maisten cavaliers umb halb 8 nach Nimphenburg au petit levée des Churfürsten. » (*Les journaux du comte de Preysing*, Bayerische Staatsbibliothek, ms, cgm. 5456, notice du 12 octobre 1719.)

43. AN, T 153/154. Les allers-retours continuels entre Paris, où l'électeur résidait dans l'hôtel de son envoyé le comte de Monasterol, et Compiègne, sa résidence officielle quelque peu excentrée, nécessitaient un pied-à-terre proche de la métropole. Pendant une courte période, Max-Emmanuel séjourna dans une maison de campagne à Suresnes, louée au printemps 1713, où le prince donna pour la société parisienne des « fêtes champêtres » très remarquées. La propriété « modeste » de Suresnes ne satisfaisant pas ses exigences en matière de représentation, Monasterol continua sa recherche de « quelque autre maison plus convenable ». Sur la recommandation de M. de Torcy, il acquit, au cours de l'été 1713, une propriété appartenant au roi et située à proximité de Saint-Cloud, au prix de 150 000 livres. Jusqu'à son départ en 1715, Max-Emmanuel fit de cette maison un « palais » princier, décrit comme une demeure « très belle, agréable et bien meublée ». Concernant l'aménagement intérieur du bâtiment, voir la thèse de l'auteur (note 34).

44. En plus du Petit Lever, on envisagea alors, pour le château de Nymphenbourg, un Grand Lever, afin d'« offrir aux gentilshommes une occasion de présenter leurs civilités » (« die Gelegenheit [zu] verstatten ihre Aufwartung zu machen »). (*Unterthänigste Auftrags-Puncta, wenn Se. Kurfürstl. Drtl. die Sommer Saison in Nymphenburg zuzubringen gedenken*, Munich, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), HR I, 34/18, non daté, cité d'après Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002, p. 118.)

45. Il convient de réviser l'opinion actuellement répandue dans la recherche, selon laquelle l'électeur Max-Emmanuel se serait inspiré du modèle décoratif français tout en suivant « le cérémonial de la cour espagnole en usage à Vienne […], où les chambres à coucher étaient plutôt réservées à l'intimité. » (« […] dem in Wien gebräuchlichen spanischen Hofzeremoniell […], in dem Schlafzimmern nicht diese Öffentlichkeit zukam. », *Die Möbel der Schlösser Nymphenburg und Schleißheim*, éd. par Brigitte Langer, Munich, Londres, New York, 2000, p. 98). Le prince-électeur Max-Emmanuel était très sensible à l'étiquette française et à sa relation organique au décor. L'art de cour sous Max-Emmanuel s'en ressent directement, ainsi que le cérémonial appliqué dans les châteaux de Bavière.

L'étiquette adoptée en France – notamment celle relative à la cérémonie du Lever – fut complètement assimilée, au point qu'après 1715, la cour de Nymphenbourg, dont les membres avaient pour beaucoup connu l'exil, ne considérait plus le cérémonial français comme un élément étranger.

Les appartements privés et la vie à la cour de Max-Emmanuel

Selon toute vraisemblance, Max-Emmanuel occupait également des pièces privées à Compiègne, par exemple l'« appartement de Ms le Dauphin » situé derrière l'appartement de parade. On peut supposer que s'y trouvait un deuxième lit, doté de fonctions plus intimes, tel que ce « lit de Satin de Perse, ou couche S.A.E. » répertorié dans la chambre à coucher de Max-Emmanuel à Saint-Cloud[46]. Séparé de la sphère publique, pareil espace, dévolu au sommeil ou à la galanterie, atteste un besoin nouveau d'intimité ainsi qu'une transformation de la culture de l'habitat au XVIII^e siècle.

Au demeurant, la cour de Compiègne se tenait aussi sous les auspices d'une personnalité féminine. Ce n'était pourtant pas l'électrice Therèse-Conégonde, en exil à Venise, mais Madeleine-Marie-Honorine-Charlotte de Glimes, dite Mademoiselle de Montigny[47]. En tant que favorite, elle présentait avec un « air fort noble » aux côtés de l'électeur[48]. Il est à supposer que le couple vécut dans des appartements voisins, comme le suggère la distribution du palais de Saint-Cloud. C'est probablement l'appartement de la dauphine qui avait été aménagé pour Mademoiselle de Montigny. Comme à Saint-Cloud, les sommes exorbitantes absorbées par l'entretien de celui-ci représentaient, après l'appartement de l'électeur, la majeure partie des dépenses réalisées dans le budget décoratif du château.

46. Voir la thèse de l'auteur (note 34).
47. Dans ses *Additions*, Saint-Simon décrit la situation matrimoniale de celle qui fut la favorite de l'électeur pendant les années d'exil : « Mlle de Montigny, parfaitement belle et bien faite, était chanoisse de Mons, dont son père était gouverneur quand le Roi le prit. L'électeur de Bavière en devint amoureux après Mme d'Arco mère du comte de Bavière, et l'a été jusqu'à sa mort. Le comte d'Albert, perdu en France comme on l'a vu ici en son temps, s'était accroché à lui et n'ayant rien, se laissa aller à épouser Mlle de Montigny, à qui l'Electeur voulait faire une fortune. Il lui donna immensément, fit le comte d'Albert son grand écuyer, et souvent son ministre en France et dans d'autres cours. Sa famille fut outrée d'un si étrange mariage. Après la mort de l'Electeur, son fils ne s'accommoda point de ce qui avait régné sous lui, et le comte d'Albert revint en France avec sa femme, qui avait hérité beaucoup de son frère mort sans enfants. Ils prirent le nom de princes de Grimberghe, sans rangs ni honneurs, et n'ont qu'une fille unique qui aura d'immenses biens. » (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, T. III, 1707-1710. *Additions au Journal de Dangeau*, édition établie par Yves Coirault, Paris, 1984, p. 1145).
48. *Ibid.*, p. 984.

Le couple bénéficiait ainsi d'un accès de plain-pied à la terrasse conduisant en pente douce vers l'espace boisé, dans un esprit de plaisance pleinement moderne. Lors des belles journées d'été, c'était dans cette enfilade que le prince-électeur, en accord avec la tradition établie, offrait à sa petite cour les divertissements de la musique, des jeux et de la conversation. L'aristocratie de Compiègne, que le maître des lieux traitait avec beaucoup d'égards, participait à ces mondanités. Cette florissante vie de cour attirait les nobles de la région, qui sollicitaient la faveur de participer aux réceptions et aux chasses. Au fil du temps, des liens à la fois officiels et personnels se tissèrent entre la population et la cour bavaroise. Le nombre des cérémonies qui furent données en l'honneur du prince-électeur et de sa favorite, des hommages qu'ils reçurent et des parrainages qui leur furent demandés révèlent les espoirs que nourrissait la population de Compiègne, souffrant toujours des conséquences de la guerre de l'hiver 1709, à l'endroit de cette cour récemment installée, dont le faste laissait entendre une certaine puissance économique[49]. D'un point de vue dialectique, la relation qui se construisait ainsi avec la population contribuait à rendre légitime et à renforcer l'image de souveraineté que mettait en scène la cour de Max-Emmanuel.

Max-Emmanuel ne manqua pas de profiter du formidable domaine de chasse que formait la forêt de Compiègne, aménagée par Louis XIV. Son équipage de chasse l'avait accompagné en exil. Par faveur spéciale, le roi mit à sa disposition la capitainerie royale des chasses, partageant ainsi avec le prince un divertissement qui permettait à ce dernier de traiter des affaires politiques en personne. L'« envie d'avoir l'honneur de voir le Roy » s'alliait ainsi au plaisir de « chasser avec Sa Majesté »[50]. Pourtant, la chasse n'était pas qu'un passe-temps princier. En s'y adonnant, Max-Emmanuel usait d'un privilège réservé aux princes[51]. Le prestige des parties de chasse électorales contribuait ainsi à renforcer l'image d'une cour que son appareil symbolique et son cérémonial militaire identifiaient à une véritable résidence.

49. La consécration des cloches de l'église paroissiale Saint-Jacques, le 1er décembre 1711, est un évènement des plus exemplaires, que Dervillé décrit ainsi : « […] l'église de Saint-Jacques était encore en grande fête. Les marguilliers de la paroisse, aidés par la générosité du duc de Bavière, avaient fait fondre une troisième cloche destinée à la tour et une quatrième pour le petit clocher de l'église. Les souverains de Bavière, représentés par M. de Gaya, furent parrain et marraine au baptême de la grosse cloche qui reçut les prénoms de Maximilienne-Emmanuelle. Celle du petit clocher fut nommée Marie-Honorine par le marquis de Rozain, conseiller d'Etat de Bavière, et par mademoiselle Marie-Honorine de Montigny, princesse de Berghes, chanoisse de Mons-en-Flandres, représentés par messire Raoul Lévesque, président de l'élection de Compiègne et par madame de Gaya, femme du major de la ville. » (Dervillé, 1899 (note 18), p. 236).
50. AN, T 153/41, pièce 15, Lettre de Wilhelm à Monasterol, Compiègne, du 8 mars 1715.
51. Voir à ce sujet le catalogue *Hofjagd. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums*, éd. par Gerhard Quaas, cat. exp., Knauf-Museum Iphofen, Berlin, 2002.

D'une résidence à l'autre : science et stratégie de l'étiquette

En continuité avec l'étiquette princière de la résidence de Munich, soutenue à Compiègne par la présence des Cent-Suisses et de la garde du corps, la « grande tenue » qui fut celle de la cour de Max-Emmanuel incarnait la dignité du prince-électeur et la vitalité de sa revendication politique. Pour un Wittelsbach, le rang de prince d'Empire constituait une identité d'exception, dont l'étiquette complexe révélait la haute noblesse de ses origines. Le désir de mettre en œuvre, au sein de ses appartements français, un cérémonial particulièrement recherché allait de pair avec une grande sensibilité à l'endroit des traditions locales. Ce qui fut identifié comme « l'étiquette prétentieuse » de Max-Emmanuel procédait en fait d'un savant amalgame entre le cérémonial du prince d'Empire et les nouvelles formes de rituels princiers que l'électeur s'était appropriées en France. Cette ritualisation de la vie de cour, au service de laquelle furent mis les ensembles mobiliers rassemblés ou commandés pendant l'exil, ne relevait pas seulement d'une économie de l'apparence : elle révélait aussi la prédilection de Max-Emmanuel et de sa cour pour la représentation symbolique, qui semblait étrangère, voire étrange, aux Français.

De ce point de vue, la cour que tint Max-Emmanuel durant son exil en France doit être considérée comme un cas d'espèce en regard de la *Ceremoniel-Wissenschafft* (science de l'étiquette) contemporaine[52]. Mais c'est justement le caractère souverain de cette résidence, particulièrement ambigu du point de vue de la théorie du cérémonial, qui montre avec quelle habileté stratégique la cour de Max-Emmanuel appliquait ses propres codes de représentation. Au sein des appartements occupés par l'électeur à Compiègne s'affirme, au bénéfice de transferts culturels déterminants, l'univers princier qui s'épanouira, après 1715, dans le contexte symbolique et esthétique des châteaux de Bavière.

52. Une analyse plus poussée des cours en exil – par exemple celle du « Winterkönig » (roi d'un hiver) Frédéric V de Wittelsbach-Simmern à La Haye ou celle des Stuarts en France – permettrait d'approfondir les questions sur lesquelles cette étude désire attirer l'attention.

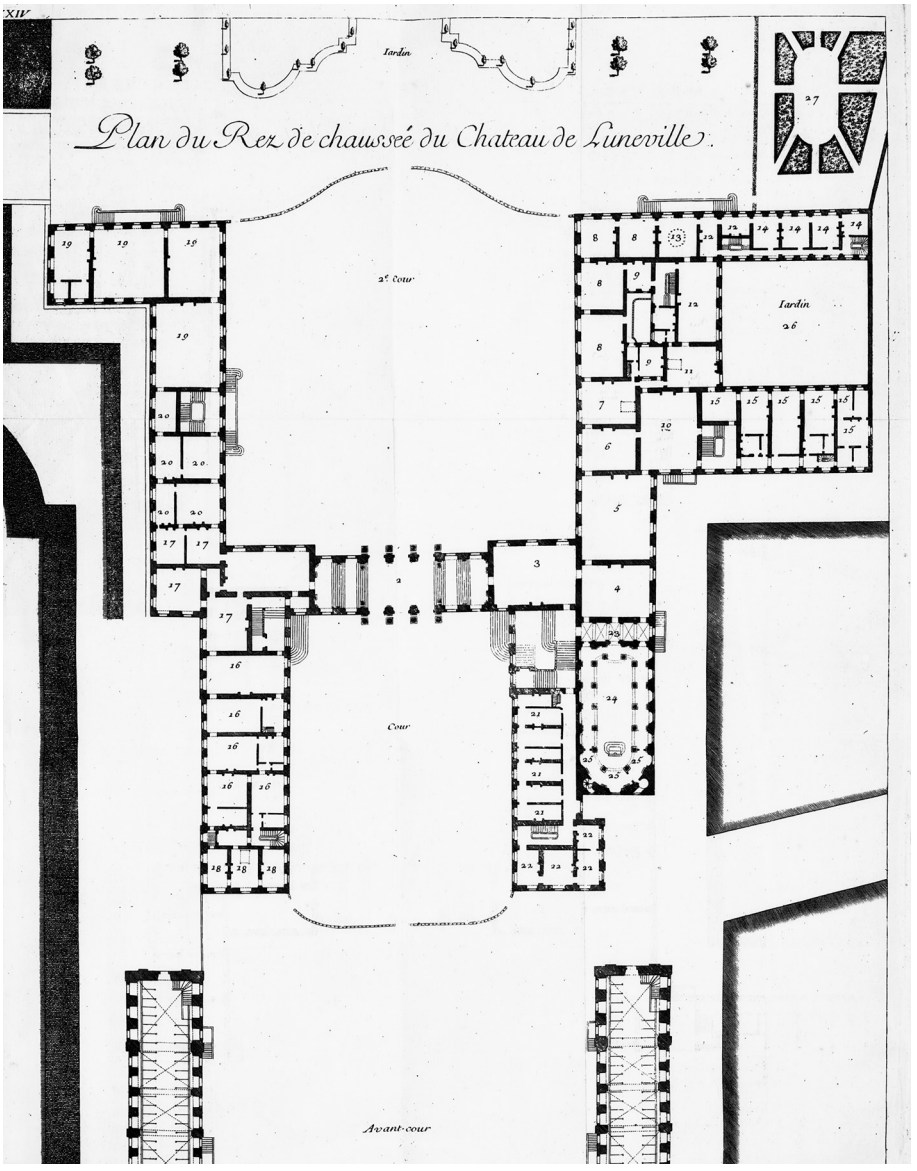
Les appartements du duc Léopold à Lunéville

Jörg Garms

Après avoir visité le château de Lunéville en 1718 (ill. 1 et 2), le baron de Pöllnitz le décrit dans son récit de voyage de la manière suivante : « Le château, qui est assez beau, n'a rien de magnifique à l'extérieur. L'entrée et la façade ressemblent beaucoup à celles de Versailles à côté de Paris. […] Les intérieurs sont des plus magnifiques. Les appartements de LL.AA.RR. sont vastes et richement meublés. […] Le service du prince est presque le même que celui des princes de France, et toute la Maison est sur le même pied[1]. » Voltaire, qui fréquenta la cour de Lorraine, s'en souvient en 1751 dans son célèbre éloge de Léopold : « Sa cour était inspirée du modèle français. On n'avait presque pas l'impression de changer de lieu quand on passait de Versailles à Lunéville[2]. » Ces témoignages donnent l'impression que la référence versaillaise régit à la fois l'ordonnance des appartements et le cérémonial qui la conditionne. Mais, si les auteurs parlent de « service » ou de « cour », l'emploi de ces notions reste général, imprécis. Et la ressemblance entre les extérieurs de deux palais qui ne consiste que dans la succession de cours qui se rétrécissent est aussi évidente que superficielle.

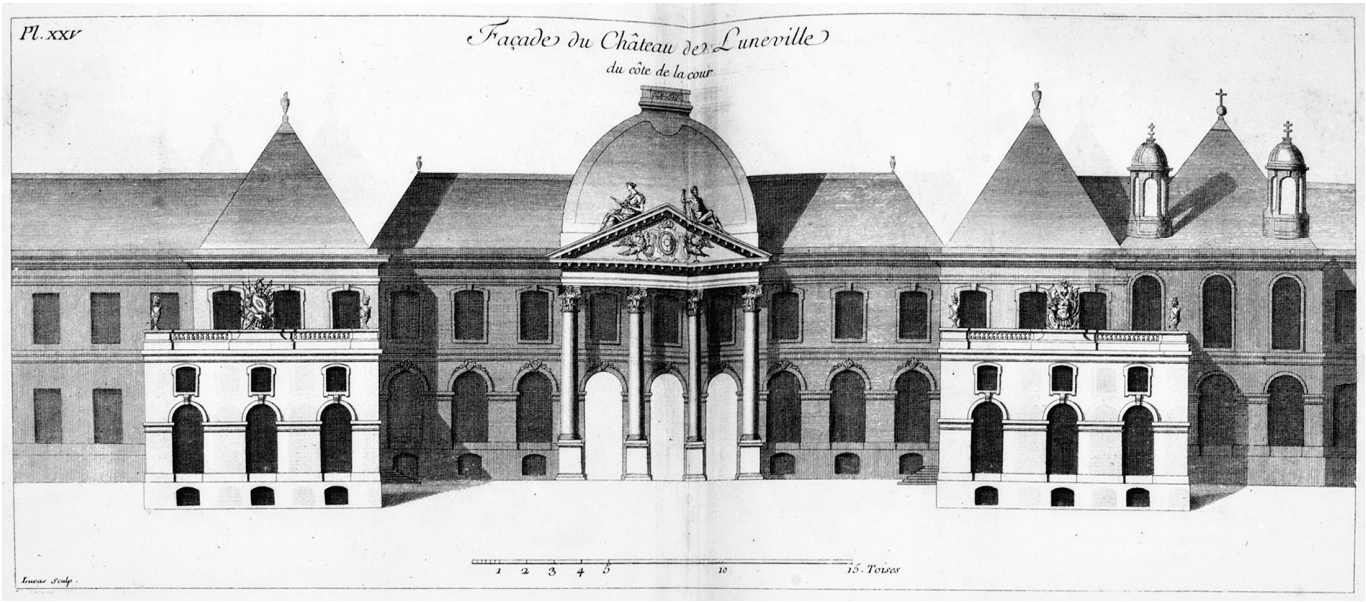
D'autres particularités, susceptibles de renseigner l'analogie avec Versailles, relèvent elles aussi de la contingence. Ainsi, la disposition du logis ducal du côté droit, au sud, est déterminée par des raisons topographiques : au nord, la déclivité vers la Vezouze s'ajoute à l'instabilité du terrain. En revanche au sud, à la droite du château, celui-ci est en contact direct avec la ville. C'est dans la grande aile de droite qui borde la « seconde cour » que se trouvent, côte à côte, les appartements du duc et de la duchesse. Celui du duc est installé côté ville, au sud, et celui de la duchesse côté

1. Charles-Louis de Pöllnitz, *Nouveaux Mémoires du Baron de Pöllnitz*, 2 vol., Francfort-sur-le-Main, 1738, T. I, p. 363-365.
2. François-Marie Arouet de Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* [1751], dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, 1869, T. IV, p. 142.



1 Germain Boffrand, *Plan du rez-de-chaussée du château de Lunéville*, dans *Livre d'Architecture*, Paris, 1745, pl. XXIV

parc, au nord. Dans cette disposition, les similitudes avec Versailles ne priment pas particulièrement sur les différences. Seule la position de la chapelle – dont la conception architecturale procède réellement de celle de la chapelle royale – est quasiment la même qu'à Versailles. Toutefois, si l'on désirait respecter l'étiquette, il était nécessaire qu'elle communique directement avec l'appartement, sans pour autant s'inscrire dans l'enfilade. Plus frappante encore est la fonction d'espace de circulation qui est attribuée au pavillon disposé au centre du corps de logis principal du château.



2 Germain Boffrand, *Façade du château de Lunéville du côté de la cour*, dans *Livre d'Architecture*, Paris, 1745

Bien qu'orné d'un ordre colossal et couronné d'un dôme carré à Lunéville, ce pavillon correspond à celui qui abrite à Versailles, à l'étage noble, la chambre du roi, centre quasi sacré de l'appartement royal[3].

Pour comprendre cette disposition et en particulier celle des appartements, il faut revenir à l'histoire du château et du règne de Léopold qui l'a en grande partie déterminée[4]. Par la paix de Ryswick, en 1697, le jeune Léopold récupéra le duché que son père, Charles V, avait dû abandonner à la France, trouvant refuge à la cour de l'empereur, dont il épousa la sœur. Lorsqu'il rentra en possession de son duché, Léopold, venant de Vienne, traversa l'Alsace où Louis XIV lui fit rendre les honneurs royaux. Par la suite, le roi de France lui refusa cependant le titre d'« Altesse Royale », qu'il

3. Ce dôme a été transformé plus tard en toit à pavillon. Même s'il figure sur les planches du *Livre d'Architecture*, il n'est pas certain que le dôme fasse partie du projet original de Boffrand. Curieusement, dans certains documents postérieurs à 1719, cette partie du château est désignée comme « donjon ». Cela n'est pas sans évoquer le mystérieux projet d'un dôme à Versailles.

4. Joseph Othenin Bernhard de Cléron d'Haussonville, *Histoire de la réunion de la Lorraine à la France*, 4 vol., Paris, 1859, T. IV ; Henri Baumont, *Etudes sur le règne de Léopold, duc de Lorraine et de Bar (1697-1729)*, Paris, 1894 ; *id.*, *Histoire de Lunéville*, Lunéville, 1900 ; Zoltan Harsany, *La Cour de Léopold Duc de Lorraine et de Bar (1698-1729)*, thèse, Université de Nancy, Nancy, 1938 (Annales de l'est, Mémoires, X) ; Germain Boffrand, *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*, Paris, 1745, pl. XXIV-XXVI ; *Germain Boffrand 1667-1754, L'aventure d'un architecte indépendant*, cat. exp., Paris, Hôtel de Ville, éd. par Michel Gallet, Jörg Garms, Paris, 1986, p. 70-78, 161-172 ; Martine Tronquart, *Le Château de Lunéville*, Metz, 1991 (Images du Patrimoine, XCI). Pour une étude plus détaillée de l'histoire architecturale du château, voir Jörg Garms, « Lunéville, le château du duc Léopold. Architecture extérieure », dans *Nancy et Lorraine méridionale*, éd. par la Société française d'archéologie, actes, Nancy, Congrès archéologique de France 164.2006, Paris, 2008, p. 75-83.

n'obtint que sous la régence de son beau-père, le duc d'Orléans. Arrivé en Lorraine à la mi-mai 1698, il s'arrêta plus de trois mois à Lunéville, en attendant que les troupes françaises libèrent complètement la capitale[5]. Le 12 octobre, Léopold est déjà à Fontainebleau pour épouser Mademoiselle, Elisabeth-Charlotte, fille de Monsieur, frère unique du roi, et de la Palatine, Charlotte-Elisabeth de Bavière. Un an plus tard, le 25 novembre 1699, il se rend à Versailles pour la cérémonie, décrite par Saint-Simon, de prestation d'hommage au roi de France pour la rive gauche de la Meuse, à laquelle il doit se prêter en tant que descendant des ducs de Bar. En 1700, Louis XIV lui impose aussi l'échange de la Lorraine avec Milan et Léopold s'y résigne. Si la guerre de Succession d'Espagne contrevient à cet arrangement, le duc restera toujours conscient de la précarité de sa situation. C'est une des causes du mariage autrichien de son fils François, futur empereur, et de l'abandon du duché par la dynastie. Pire : le 1er décembre 1702, Louis XIV fait savoir à Léopold qu'en vertu d'une clause du traité de Ryswick, il réoccupera Nancy durant la guerre. Léopold décide de quitter immédiatement la ville et se retire le surlendemain dans son château de Lunéville. Le provisoire devient définitif : le 25 novembre 1714, après la fin de la guerre, Léopold fait de nouveau son entrée à Nancy. Il demande à Boffrand des projets grandioses pour une reconstruction complète du vénérable Palais ducal, dont une partie est démolie. Démarré en 1717, le chantier est toutefois abandonné en 1723 pour des raisons économiques. Après cette date, la famille ducale ne revient plus habiter Nancy, abandonnant l'habitude d'y prendre ses quartiers d'hiver[6].

La « fuite » de la capitale vers un petit château typique de la première moitié du XVIIe siècle, situé à une distance comparable, agrandi par étapes et devenu finalement résidence ordinaire, soutient ici encore l'analogie entre Lunéville et Versailles.

Le château d'Henri II est connu par un relevé de 1690 : il s'agit alors d'un simple corps de logis cantonné de deux pavillons carrés et pourvu d'ailes étroites ouvertes en portique au rez-de-chaussée. A partir de 1698, Léopold fait réaliser des travaux d'aménagement et de décoration, dont les premières mentions détaillées datent de 1701-1702 : « au dedans du dit château a esté fait un grand escalier » (« magnifique degré », selon un autre document) « pour monter aux appartements de leurs Altesses Royalles »[7]. C'est moins la vétusté que la nécessité d'adapter les lieux à

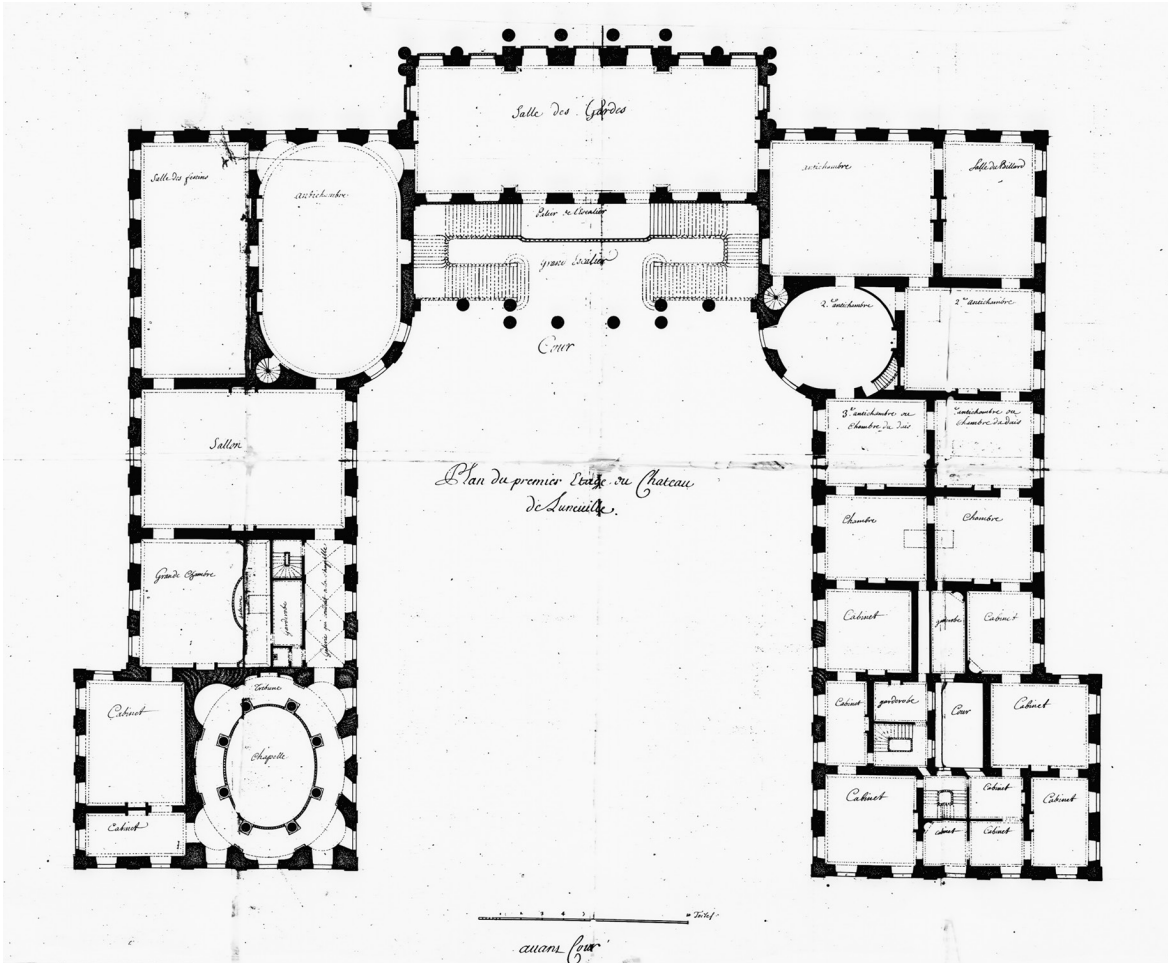
5. Haussonville, 1859 (note 4), p. 1123.
6. C'est ce que laissent présumer les lettres de la duchesse, voir les *Lettres d'Elisabeth-Charlotte d'Orléans, duchesse de Lorraine à la marquise d'Aulède, 1715-1738*, éd. par Alexandre de Bonneval, Nancy, 1865 (Recueil de documents sur l'histoire de Lorraine, X).
7. Mme Tronquart, qui prépare pour l'Inventaire général de Lorraine une édition de tous les documents concernant le château incluant les archives inédites, m'a gracieusement permis d'utiliser son dossier. Je l'en remercie vivement. Quand elles ne sont pas référencées, les mentions d'archives qui suivent proviennent de ce dossier.

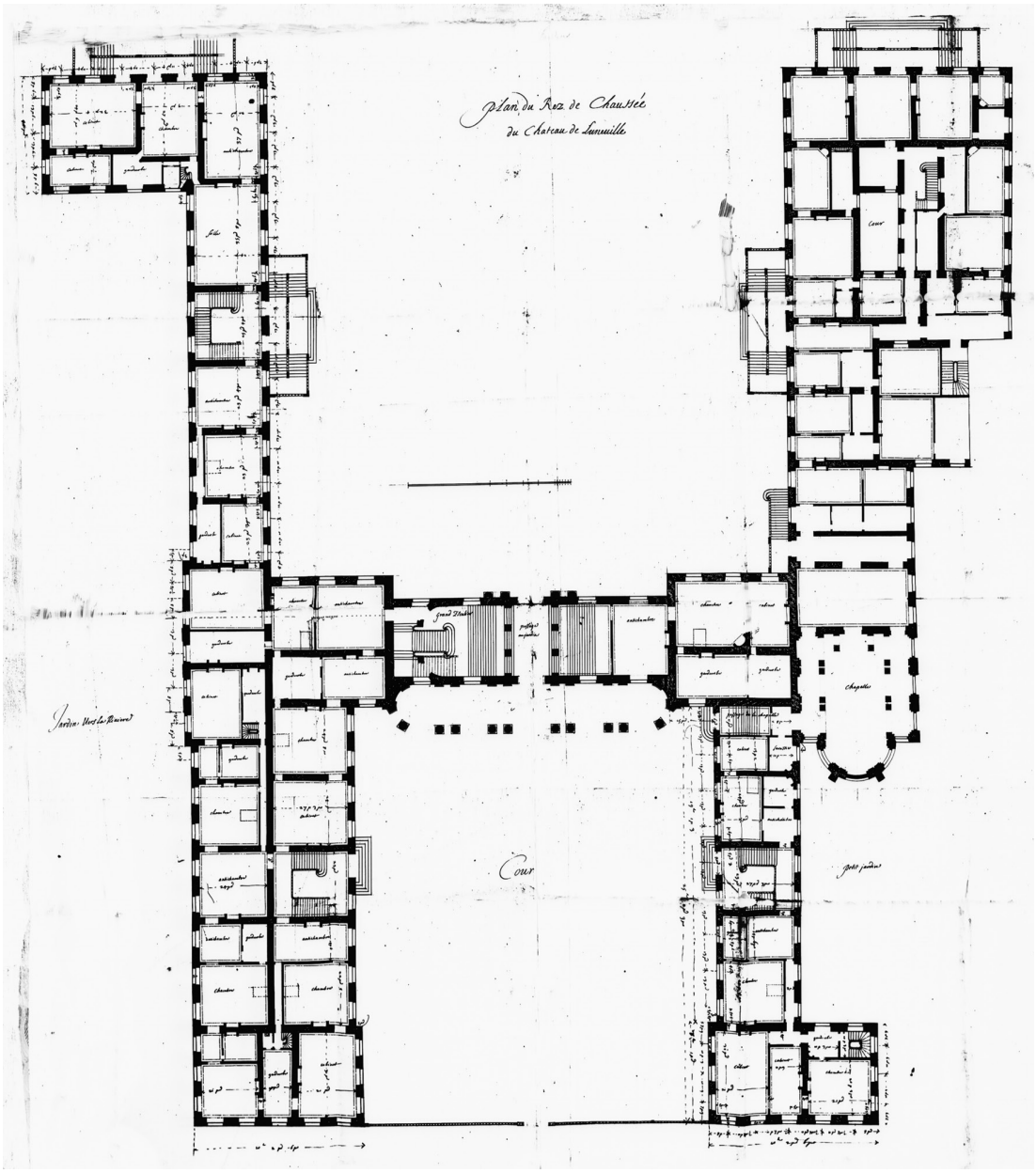
la réception de la cour qui dut motiver ce premier chantier ainsi que les grands travaux de 1703-1705. Ils concernent la construction des deux ailes de l'avant-cour destinées à loger les offices et les écuries. Début 1706, il est question d'« appartements nouvellement faits contre le jeu de paume » et la même année, l'orfèvre Mougenot est payé pour une « médaille d'or […] à mettre sous la première pierre que SAR a posé au bâtiment des ailes »[8]. Toutefois, en 1707, dans une lettre à Barrois, son représentant à Paris, Léopold se plaint à nouveau d'être « mal logé »[9].

Mais qu'advient-il du chantier entre 1706 et 1712 ? On imagine mal un arrêt des travaux. Pourtant, durant cet intervalle, n'est mentionnée, en 1709, qu'une « chapelle nouvellement reconstruite », probablement située à l'extrémité de l'aile gauche. Cet aménagement procédait-il de la nécessité de disposer d'un lieu de culte temporaire, avant que soit prise la décision de rebâtir l'ensemble à l'appui d'un projet d'envergure ? On note en tout cas que le sculpteur Pierre Bourdict, premier architecte disposant de la haute main sur le décor sculpté, auparavant au service du roi, s'efface. En 1708 Nicolas d'Orbay, jusqu'alors dessinateur des Bâtiments du roi, est chargé de tracer des plans et, le 25 juillet 1709, Germain Boffrand présente à l'académie parisienne des « plans et élévations du château de Lunéville que le duc de Lorraine commence à faire rebâtir »[10]. Deux projets, très différents l'un de l'autre et sans rapport avec ce qui sera exécuté, datent de ces années (ill. 3)[11]. Toujours est-il que la « grande aile » (terme employé dans certains documents) est probablement commencée en 1711 et certainement terminée en 1716 : il s'agit de l'aile sur la terrasse et le parc, qui accueille les appartements ducaux[12].

Toutefois, le 3 janvier 1719, un incendie ravage une grande partie de la construction récente, y compris la chapelle édifiée probablement de 1717 à 1718, située à peu près au même endroit que l'actuelle[13]. La

8. Harsany, 1938 (note 4), p. 261.
9. Lettre à Barrois du 28 décembre 1707, Nancy, Archives départementales, 3 F 37.
10. Henri Lemonnier, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture, 1671-1793*, 10 vol., Paris, 1911-1929, T. III, p. 234.
11. Les plans du château de Lunéville ont été publiés par Pierre Simonin, « Projets de Boffrand pour le château de Lunéville », dans *Pays Lorrain* 66, 1985, p. 151-168, et *id.*, « Projets de Boffrand pour le château de Lunéville », dans *Pays Lorrain* 68, 1987, p. 185-198, ainsi que par Jörg Garms, « Les nouveaux dessins lorrains de Boffrand, leur place dans l'architecture de leur temps », dans *BSHAF*, 1990, p. 81-93. Il s'agit des projets Garms « A » et « B » (voir Simonin, « de plan ramassé » et « second projet, selon Morey » ; le deuxième montre des affinités avec celui de Francesco Galli Bibiena qui séjourna à Nancy de 1707 à 1709 pour la construction du théâtre de l'Opéra).
12. C. J. Baudouin, dans son Journal, parle de la mort de deux princes au printemps 1711, qu'on attribue au « remaniement des terres à cause des bastimens » (*Bulletin de la Société d'archéologie lorraine*, 1856, p. 60). Durant l'été 1712 « on transporte le bois et les matériaux [de la Malgrange] à Lunéville pour ajouter une aile à la maison » (Harsany, 1938 (note 4), p. 540). Le 6 novembre 1716 la duchesse écrit à son amie : « nous avons faisté avant hier la St. Charle dans notre apartement nouvo, qui est des plus baux […] très grand » (Bonneval, 1865 (note 6), p. 22).
13. Après 1719, elle a été agrandie et déplacée sur la distance d'une baie.


Salle des Gardes
Salle des gardes
antichambre
Escalier
grand Escalier
Cour
Sallon
Plan du premier Etage du Château de Lunéville.
Grande Chambre
Cabinet
Chapelle
Salle de Billard
Chambre
Cour
Cabinet
Cabinet
Cabinet

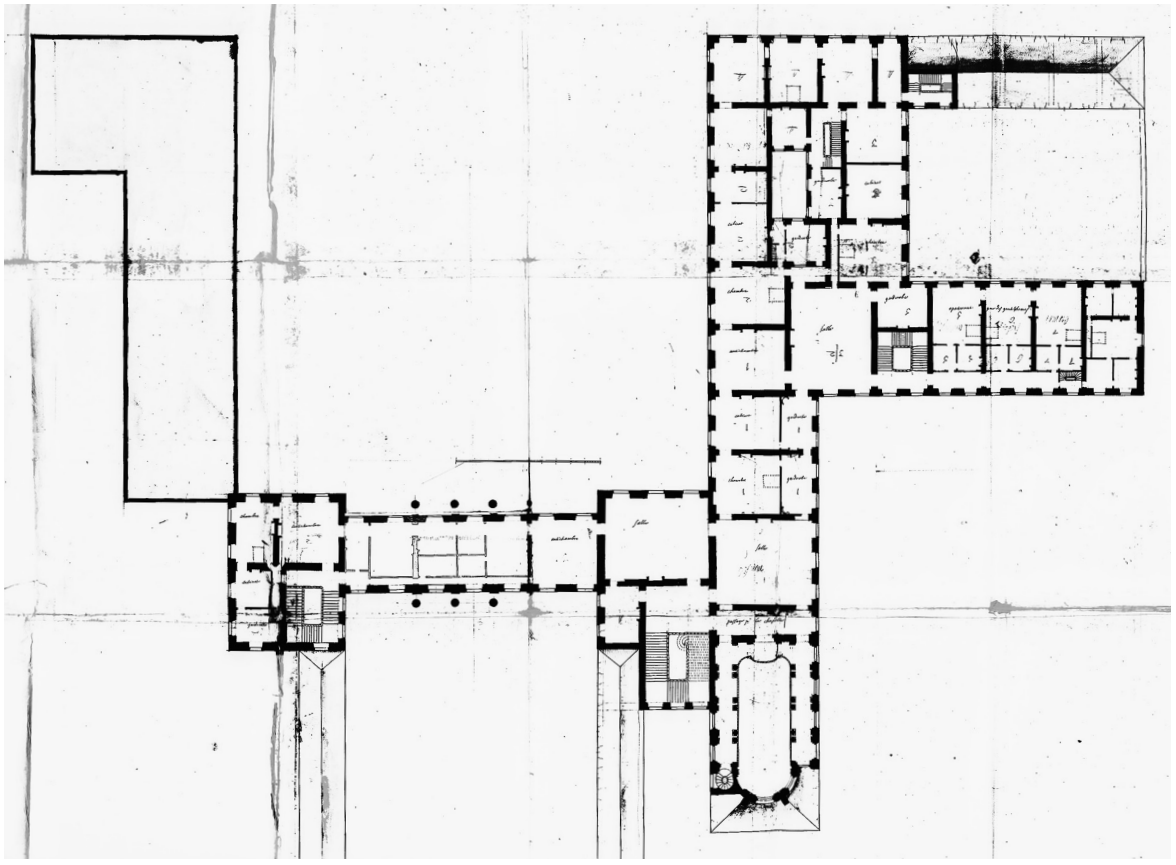


4 Germain Boffrand, *Projet C pour Lunéville, plan du rez-de-chaussée*

Musée lorrain[15]. Les lettres adressées au duc par Boffrand dans les mois qui suivent l'incendie fournissent un complément d'information[16]. Toutefois, de nombreux éléments restent incertains.

15. Voir note 7.
16. Nancy, Archives départementales, 3 F 249, n° 8. Connue depuis longtemps, cette correspondance n'a jamais été exploitée de façon exhaustive.

Le couple ducal était probablement logé, dès 1698, au premier étage du château d'Henri II, Monsieur dans le pavillon de droite et Madame dans celui de gauche[17]. Cette situation demeure jusqu'en 1716, l'appartement mentionné en 1706 n'étant pas – si notre interprétation est juste – destiné aux souverains. Un projet de plan du rez-de-chaussée, établi entre 1714 et 1716 (ill. 4)[18], indique que l'ancien corps de logis a été conservé. On y retrouve un grand escalier dans la partie centrale et deux appartements dans les pavillons. La grande aile est déjà construite ; elle est divisée en plusieurs petits appartements sans communication avec le corps de logis, peut-être destinés aux princes. Au premier étage, les anciens appartements ducaux auraient pu occuper la grande aile. Toutefois, dans la distribution définitive que leur attribuent les travaux achevés en 1716, ils sont situés au rez-de-chaussée (ill. 5). Ce parti ne



5 Germain Boffrand, *Projet E pour Lunéville, plan du premier étage*

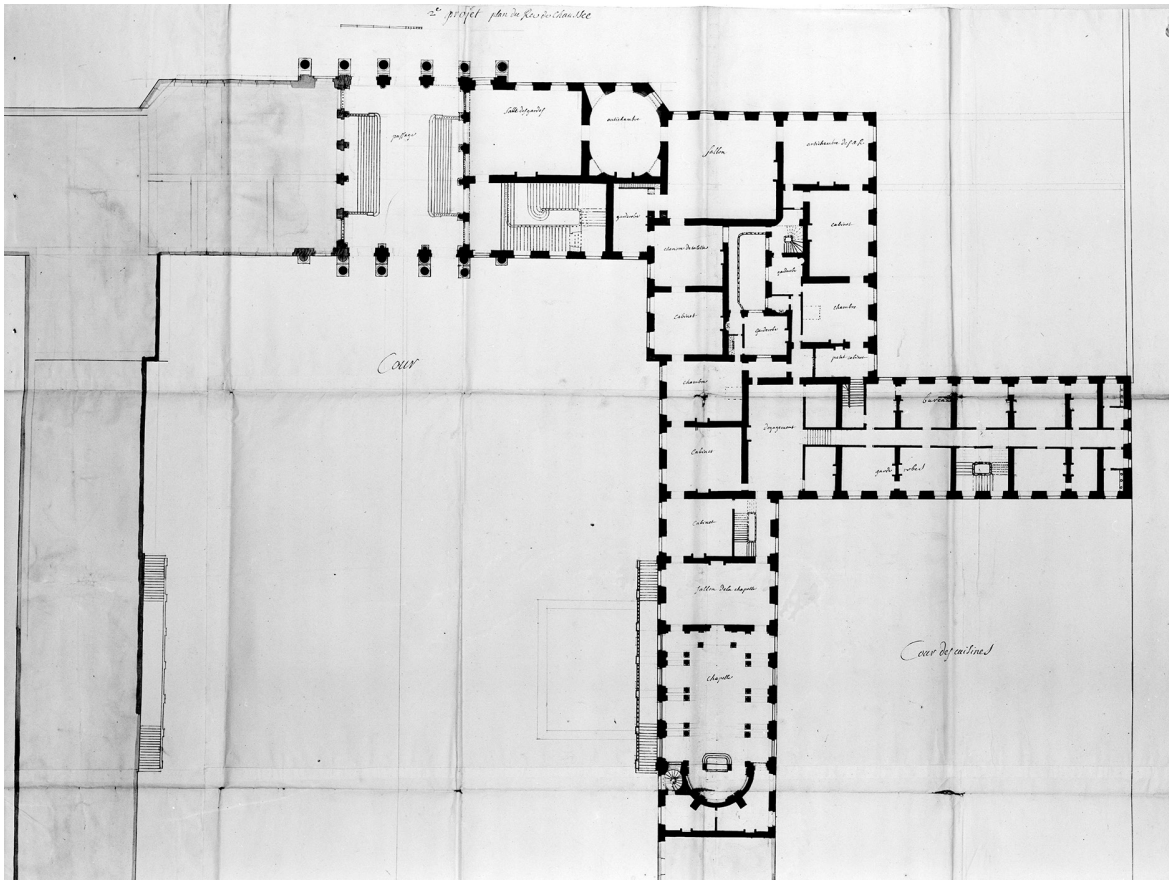
17. Deux documents datés de 1719 permettent de soutenir cette hypothèse : la galerie qui prend depuis l'aile du côté de la rivière de l'avant cour qui conduit à la chapelle et le petit appartement de SAR Madame là ou était l'ancienne chapelle.
18. Garms, 1990 (note 11), ill. 14 ; Simonin, 1987 (note 11), p. 194.

correspond pas à l'étiquette d'une résidence ordinaire et convient plutôt à l'aménagement d'une maison de campagne. Boffrand lui-même, dans les deux projets cités plus hauts qui datent de 1709 environ, observe la règle de l'étage noble. Mais c'est peut-être justement la double fonction du château, résidence et maison de plaisance, avec accès direct aux jardins, qui explique cette situation des appartements au rez-de-chaussée.

Après l'incendie, Léopold se console : « [...] de surcroît [...] cette partie du château n'était pas commode ; nous y gagnerons une meilleure distribution »[19]. Et l'architecte d'évoquer lui-même, en 1719, une « maison très défectueuse »[20]. Deux lettres de Boffrand à Léopold, datées du 27 février et du 22 mars 1719, indiquent que les appartements ducaux se trouvaient effectivement au rez-de-chaussée dès avant 1719, puisque l'architecte s'oppose à l'emplacement de l'escalier principal dans l'angle situé entre le corps de logis et l'aile droite de la cour d'honneur – contre son avis, il y a été pourtant construit. Pour l'heure, Boffrand fait valoir qu'à cet emplacement, l'escalier nuirait au développement du salon et de l'antichambre du duc, « dont la hauteur cy devant montoit dans le comble ne pouvant dans cette disposition être plus hautes que toutes les autres pièces de l'apartement de leurs Altesses Royalles et seroient trop basses, ne pouvant avoir que 18 à 20 pieds d'hauteur sous plancher, par rapport à leur étendue »[21]. Il ne serait plus possible d'accéder de plain-pied aux appartements des princes situés au-dessus de ceux du duc et de la duchesse. Boffrand propose donc de pallier cette difficulté en redistribuant les petits appartements dans les grands, non sans en réduire la taille, et en les entresolant partiellement.

Après la construction de la grande aile, les grands appartements étaient donc situés au rez-de-chaussée, sans distinction des fonctions de parade et de commodité – l'exiguïté des petits appartements ne saurait satisfaire celle-ci. A cet égard, la cour de Lorraine témoigne d'une certaine modestie dans son faste. Une hypothèse pourrait expliquer cette situation peut-être transitoire : le projet de transformer le premier étage de l'ancien corps de logis en appartement de parade serait resté lettre morte en raison de difficultés économiques bien connues, ou même d'un manque d'intérêt. Quoiqu'il en soit, l'étage « noble » n'a jamais retrouvé sa vocation première. Un plan de la Bibliothèque municipale de Lunéville, sur lequel Léopold lui-même a apposé des chiffres qui désignent les différents appartements des princes, le recoupe par de simples cloisons[22]. Dans son

19. François Jean-Baptiste Noël, *Mémoires pour servir à l'histoire de Lorraine*, 2 vol., Nancy, 1840, T. I, p. 139.
20. Harsany, 1938 (note 4), p. 271.
21. Nancy, Archives départementales, 3 F 249, n° 8.
22. Garms, 1990 (note 11), ill. 20. Ici, « ma fille Lolote » désigne sans doute la dernière-née, Anne-Charlotte. On retrouve la même distribution sur le plan figurant dans le livre de Emmanuel Héré, *Recueil des plans, élévations et coupes des châteaux, jardins et dépendances que le roi de Pologne*



6 Germain Boffrand, *Projet D pour Lunéville, plan du rez-de-chaussée*

Livre d'Architecture, Boffrand renonce à établir le plan du premier étage. Après l'incendie, l'architecte tente une dernière fois de pourvoir le château d'un ensemble d'antichambres et d'un escalier plutôt monumental. Aussi propose-t-il de démolir l'ancien corps de logis et de le reconstruire en corps double plus à l'est (ill. 6), à l'extrémité de la grande aile, ce qui le contraint à inverser l'orientation des appartements ducaux[23]. Dans son introduction aux plans du château, Boffrand décrit ces transformations de la manière suivante :

> «[…] avantcour, aux côtés de laquelle il y a deux corps de logis, qui au rez-de-chaussée sont appliqués à deux écuries voutées & au-dessus à trois étages servant de logements aux Officiers de la Cour […] Seconde Cour [bordée] à ses côtés par deux aîles du principal

occupe en Lorraine, 2 vol., Paris, 1756.

23. Appelé par Boffrand «Deuxième projet», voir Garms, 1990 (note 11), ill. 16; Simonin, 1985 (note 11), p. 161 («projet avec cour bordée de longues ailes»).

> corps de logis, dont l'une sert aux logemens des Filles d'Honneur [pl. XXIV (ill. 1), n° 21], & l'autre à des appartemens des Seigneurs de la Cour [n° 16-18] […] corps de logis flanqué de deux Pavillons sur la seconde cour, est employé à un vestibule [n° 2] percé de neuf arcades, dont trois dans l'avant-corps du milieu donnent passage dans la troisiéme cour. Ce vestibule communique par une rampe de chaque côté aux appartemens des ailes sur la troisiéme cour, dont l'un à droite est occupé au rez-de-chaussée par Leurs Altesses Royales, & au premier étage par les Princes et Princesses du Sang. L'aîle gauche du côté de la rivière, n'est pas faite & étoit destinée aux logemens des Princes Etrangers [n° 19]. De l'appartment de Leurs Altesses Royales on communique au rez-de-chaussée à la Chapelle Palatiale […]. A côté de l'appartement de Son Altesse Royale, il y a un Jardin à fleurs & un Bosquet particulier [n° 26]. Ce Jardin à fleurs est clos par deux corps de logis en aile, dont l'un est employé à des logemens des Seigneurs & Dames de la Cour [n° 15] & l'autre à la Chancellerie [n° 14] […].[24] »

L'appartement des ducs, depuis le vestibule, fait l'objet du détail suivant : s'y succèdent tout d'abord la « Salle des Gardes » [n° 3], la « Salle de la Livrée » [n° 4, aménagée seulement après 1719] et le « Sallon » [n° 5]. Cette première enfilade, commune aux deux appartements, se divise ensuite en deux enfilades parallèles qui se distribuent autour d'une petite cour-puits de lumière, autour de laquelle se groupent les deux garde-robes et un petit escalier intérieur. On trouve à gauche, du côté de la troisième cour (ou deuxième selon le plan) et du grand jardin, l'appartement de Madame, avec la « Chambre de la Toilette » [n° 6], la « Chambre de Madame » [n° 7] et quatre « Cabinets » [n° 8]. A droite, du côté de la ville, celui de Monsieur se compose de l'« Antichambre de SA Royale » [n° 10], de la « Chambre de SAR » [n° 11] et de trois « Cabinets » [n° 12]. Enfin, la « Salle à manger avec une machine par laquelle les plats montent » [n° 13] fait la liaison entre les deux[25].

Quelles sont les particularités de ces appartements ? La dernière pièce mentionnée, la salle à manger, est relativement petite et située à l'intérieur des appartements – elle permet toutefois d'accéder au grand jardin par quelques marches. L'antichambre de Monsieur est très vaste et n'a pas d'équivalent du côté de Madame, qui dispose néanmoins de plus de cabinets que Monsieur. Le cabinet de Monsieur est également grand, servant certainement de cabinet du Conseil[26] ; on y accède aussi depuis la Chancellerie, aménagée en 1720.

---

24. Boffrand, 1745 (note 4), p. 57 et suivantes.
25. *Ibid*.
26. Dans son emploi du temps, Léopold mentionne une « chambre du conseil » (Harsany, 1938 (note 4), p. 430).

Pour appuyer notre hypothèse d'un appartement de parade avorté dans l'ancien corps de logis, il faut considérer le programme de l'un des projets datant des environs de 1709. S'il ressemble à celui du château définitif[27], il présente de plus grandes dimensions et une apparence plus régulière. Ce projet prévoit, dans l'aile droite, une grande antichambre, qui ouvre sur deux appartements parallèles présentant chacun une « deuxième antichambre », une « troisième antichambre ou chambre du dais », une chambre et des cabinets. Dans l'aile gauche, un appartement de parade, unique mais grandiose, déploie « antichambre », « salon », « grande chambre », grand et petit cabinet, ainsi qu'une chapelle ovale. A cette enfilade s'ajoutent, dans les angles morts, une grande « salle des festins » à gauche et une « salle de billard » à droite. De ce point de vue, le projet se rapproche quelque peu de Versailles, bien que la situation des « chambres du dais » dans les appartements dits « de commodité » l'en éloigne. Ce projet « baroque » présente d'ailleurs des affinités évidentes avec l'Allemagne, surtout si l'on considère le corps central – qui redouble l'ancien corps de logis – avec son magnifique escalier ouvert et l'immense « salle des gardes » au premier étage, mais aussi la « salle des festins ». Celle-ci peut être assimilée à une galerie, typologie qui manque aussi bien dans l'état définitif du château que dans l'ensemble des projets[28]. Enfin, trois espaces annexes ont eu une existence temporaire ou fait l'objet d'un projet : à l'ouest, à peu près à l'emplacement du jardin floral destiné aux « seigneurs et dames de la cour », se trouvait auparavant un appartement des bains et encore avant le jeu de paume, tous deux disparus sans avoir été remplacés. Un projet de Boffrand prévoit d'ailleurs – toujours sur le même emplacement – une « comédie »[29].

Quand Pöllnitz affirmait que « toute la Maison est sur le même pied » que celles des « princes de France », il ne pensait sans doute pas aussi bien dire. Car la confrontation du château de Lunéville avec le Palais royal, résidence du duc d'Orléans, beau-père de Léopold, où il avait été logé en 1699, a révélé des analogies remarquables : de la « cour d'entrée », on accède par un « porche » aménagé sous le corps de logis à la « cour principale », au-delà de laquelle s'étend le « jardin public ». Suite aux travaux d'agrandissement conduits par Hardouin-Mansart, l'appartement du duc d'Orléans se développait, bien qu'au premier étage, autour d'un « jardin de propreté »[30]. Le frère du roi, qui devait s'en tenir à des fastes

27. Voir Garms, 1990 (note 11), projet « B » ; Simonin, 1987 (note 11), p. 189-193 (« second projet, selon Morey »).
28. Le terme « galerie » se trouve parfois dans les comptes, mais désigne alors de simples lieux de passage.
29. Nancy, Musée lorrain, album de dessins 620, f. 5 6. La « comédie » fut construite un peu plus tard, sous la régence d'Elisabeth-Charlotte, non loin de là, entre le château et la ville, à l'emplacement de l'actuel théâtre, et reliée au château. Voir Tronquart, 1991 (note 4), p. 60-65.
30. Jacques-François Blondel, *Architecture Françoise*, 4 vol., Paris, 1750-1754, T. III, p. 333-335 ; Victor Champier, « Du Cardinal de Richelieu à la Révolution », dans *id., Le Palais-Royal d'après des*

privés, avait donc renoncé à occuper le centre du palais et décentré son appartement. La condition de notre duc, plus proche de celle du duc d'Orléans que de celle de Louis XIV, pourrait expliquer cette similitude de parti, en l'occurrence à l'opposite de celui de Versailles. Quant à l'accès aux jardins par les appartements du rez-de-chaussée, il rappelle bien sûr le Grand Trianon.

Dans son emploi du temps, Léopold remarque, en 1726, que « nous ne sommes point ici sur le pied du cérémonial »[31]. Sa cour était vaste et dispendieuse à certains égards, mais demeurait généralement modeste, et son éclat semble se ternir au cours de son règne. « La Maison du duc est considérable », écrit certes Pöllnitz[32], mais Keyßler, un autre voyageur allemand, précise que ses cinquante chambellans sont mal ou pas payés du tout, et qu'ils n'ont généralement pas les moyens de s'habiller dignement. Les quatorze tables dressées et cent cinquante couverts aux déjeuners mentionnés par Keyßler[33] ne doivent pas faire illusion. Car comme l'écrit Elisabeth-Charlotte en 1727 :

> « [...] depuis que Son A. R. a tout donné et n'a plus rien à donner, auquen des Lorains, or quelque uns qui demeure isy, n'y viene ; il est mesme souvant sans chambellant, quoyque il en est plus de 2 cent, parce que il ne veulle pas cervir, et sant l'Academy, l'on ne veroit pas un homme isy[34]. »

Ce constat contraste avec ce que l'on sait de la décoration des intérieurs, « des plus magnifiques » et « richement meublés » selon Pöllnitz. Les dessins de Boffrand permettent de prendre la mesure d'un ensemble demeuré quasi intact jusqu'à très récemment[35]. Ce décor était lié à la reconstruction du château qui avait fait suite à l'incendie de 1719, dont Elisabeth-Charlotte, « pas née pour estre heureuse », se désespère le 6 janvier de la même année : « notre maison a été entièrement brullé, avec notre gardemeuble et tout ce que nous avions au monde »[36]. Toutefois, les voyageurs s'accordent pour dire que tout a été « reconstruit

---

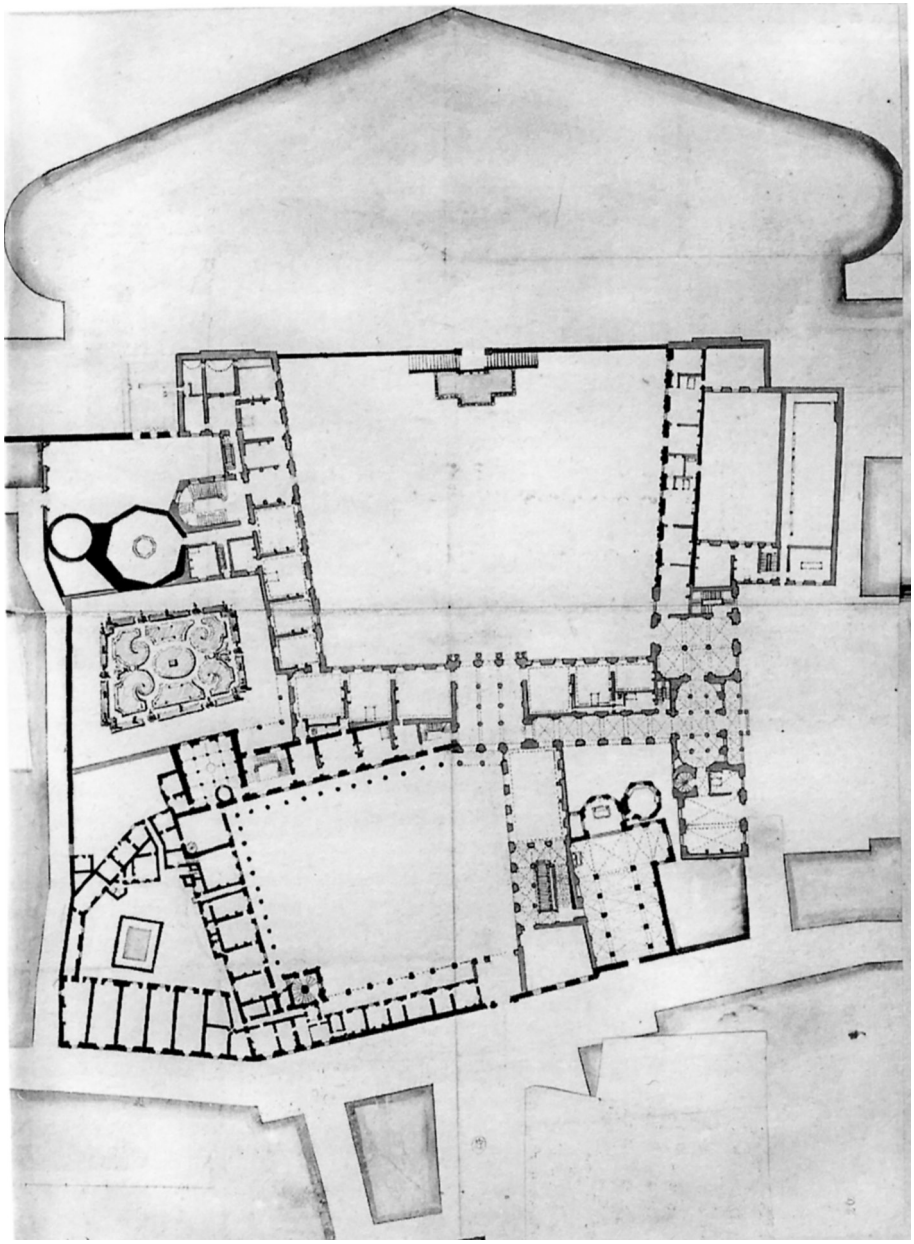
documents inédits (1629-1900), 2 vol., Paris, 1900, T. I, p. 149-205 ; Emile Dupezard, *Le Palais-Royal de Paris. Architecture et décoration de Louis XV à nos jours*, Paris, 1911, p. 5-9. Voir aussi la contribution d'Alexandre Gady dans le présent volume.

31. Harsany, 1938 (note 4), p. 503. L'emploi du temps de Léopold indique par exemple qu'il se couchait tout seul, voir *ibid*., p. 430.
32. Pöllnitz, 1738 (note 1), p. 365.
33. Johann Georg Keyßler, *Neueste Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen*, 3 vol., Hanovre, 1741, T. II, p. 1325 (première visite 1716, seconde 1731). Il félicite le duc François pour avoir réduit le nombre de chambellans à douze, mais bien payés, et celui des tables à quatre (voir Harsany, 1938 (note 4), p. 440).
34. Bonneval, 1865 (note 6), p. 251.
35. Pierre Simonin, « Boffrand et la décoration de l'appartement ducal au château de Lunéville », dans *Pays Lorrain* 56/4, 1975, p. 181-204.
36. Bonneval, 1865 (note 6), p. 104 et 197.

en peu de temps, mais encore plus magnifiquement », à tout le moins « rebâti à l'identique, et que les appartements étaient également bien meublés »[37]. Si les recherches concernant le mobilier du château en sont encore à leurs débuts[38], le décor stuqué et les boiseries, qui ont de longue date fait l'objet d'un inventaire photographique, sont en grande partie conservés, bien que fortement endommagés par l'incendie de 2003. Marqué par une certaine profusion, le décor orchestre le dialogue des stucs emblématiques et des portraits peints. Dans la frise de « l'antichambre de SAR Madame est représentée la chasse » et un « trophée de la Guerre » règne sur la « salle à manger ». Les stucs des cabinets de Madame représentent les eaux, les saisons, Apollon et les Muses, ceux de la chambre de Monsieur évoquent la guerre et ceux du grand cabinet les sciences. Et Pöllnitz d'ajouter : « La première Antichambre est un salon fort grand et d'une très belle structure : il est boisé, et orné de portraits de la Maison de Lorraine. On voit dans l'un le père du duc, faisant une entrée triomphante. […] L'appartement de Madame est beaucoup plus vaste que celui du duc. Lorsque je le vis, il était des mieux meublés, enrichi de dorures magnifiques, de glaces et de peintures des meilleurs Maîtres : mais depuis cette partie a été entièrement consumée par le feu[39]. » En 1718, soit un an avant l'incendie, Charles-Louis Chéron avait été rémunéré pour des portraits destinés à la « chambre attenant au grand Cabinet de SAR », ainsi qu'à la « chambre où dorment leurs AR » et à la « chambre de Mantoue »[40]. Dès 1709, Chéron avait exécuté en collaboration avec Jacques van Schuppen une série de portraits des princes autrichiens. Plus tard, jusque bien après l'incendie, il compléta la série avec les portraits des empereurs Léopold, Joseph et Charles et de leurs épouses, ainsi qu'avec les rois et reines de France, les princes et princesses de Lorraine, et certains portraits des Gonzague et des Savoie[41].

Une telle profusion de portraits témoigne sans doute d'un besoin de légitimation. On n'en trouve pas d'équivalent à Versailles et elle semble plutôt désuète en France à cette période. On la retrouve toutefois à l'Hôtel de Toulouse, avec la « salle des amiraux » et la « salle des rois de France » et, d'une façon plus systématique, dans les châteaux des princes allemands[42]. La « salle des festins » et la « chambre du dais »

37. Keyßler, 1741 (note 32), p. 1324 ; Pöllnitz, 1738 (note 1), p. 364.
38. *Lunéville. Fastes du Versailles lorrain*, éd. par Jacques Charles-Gaffiot, 2 vol., Paris, 2006, T. II.
39. Pöllnitz, 1738 (note 1), p. 363-364.
40. Harsany, 1938 (note 4), p. 265. On ne peut pas localiser la « chambre de Mantoue », mais une telle dénomination est sans doute en lien avec les portraits des Gonzagues qui la décoraient, la famille de Lorraine étant doublement apparentée à la dynastie mantouane.
41. Gérard Voreau dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, *ad vocem* ; voir aussi Simonin, 1975 (note 34), note 93. Sont aussi mentionnées des « tapisseries des Gobelins, présents du roi de France », voir Baumont, 1900 (note 4), p. 109.
42. Blondel, 1750-1754, T. III, pl. 324-329. Cet arrangement ne date cependant que du temps du



7 Jules Hardouin-Mansart, *Projet pour le Palais ducal de Nancy, plan du rez-de-chaussée*, 1700, Paris, Bibliothèque nationale, département des Estampes et de la Photographie

mentionnées dans le projet des environs de 1709 attestent également l'influence allemande. Sur le plan général que publie Boffrand figure aussi l'aile, jamais réalisée, que l'on destinait aux « logemens des Princes Etrangers », dont l'amplitude témoigne du rôle que l'on attribuait à ces visites dans la conservation et le renforcement du statut prestigieux de la cour[43].

Pour terminer, il ne sera pas inutile de considérer les autres demeures de Léopold. Non loin du château principal, mais en dehors du parc de Lunéville, Boffrand avait édifié, à la demande de Léopold, la petite maison de plaisance dénommée la Favorite, que le duc destinait à son plus jeune fils, Charles-Alexandre, alors âgé de quatorze ans environ[44]. Plus avancée vers Nancy, l'ancienne maison de la Malgrange servait surtout de pied-à-terre au couple ducal lorsque, durant l'occupation française, il était tenu d'y apparaître. C'est pour la Malgrange que Léopold demanda à Boffrand de concevoir le projet d'une nouvelle maison de plaisance en 1712. Rendu célèbre par les planches du *Livre d'architecture*, ce projet de château monumental donna lieu à un chantier d'envergure, qui fut abandonné dès 1715 et peut-être même avant. Avec ses quatre appartements régulièrement distribués dans un rectangle, il devait comporter cinq pièces de double hauteur : la salle des gardes et le salon disposés dans l'axe principal bien sûr, mais aussi l'escalier, la chapelle et la salle à manger placés dans l'axe transversal[45].

Déjà lors de la prestation d'hommage au roi du 25 novembre 1699, Léopold avait demandé à Louis XIV l'autorisation de faire appel à Jules Hardouin-Mansart pour moderniser le Palais ducal de Nancy. Le roi lui accorda cette faveur et, en 1700, le premier architecte s'était rendu en Lorraine où il fut consulté, en plus du projet nancéen, sur la manière d'« accommoder deux maisons de campagne » – sans doute la Malgrange et Lunéville. On ignore tout de son expertise, mais les projets d'un nouveau corps de logis du Palais ducal, consécutifs à celle-ci, ont été conservés (ill. 7)[46]. En ce qui concerne les appartements, la proposition très régulière de Mansart aurait été parfaitement adaptée à un grand hôtel particulier parisien, à l'exception du grand salon à colonnes jumelées et voûté en calotte ovale. Mais la marque la plus nette d'une adaptation de ce modèle à l'étiquette ducale est l'entrée artificiellement allongée. Aménagée dans une aile de l'ancienne cour, elle abrite un

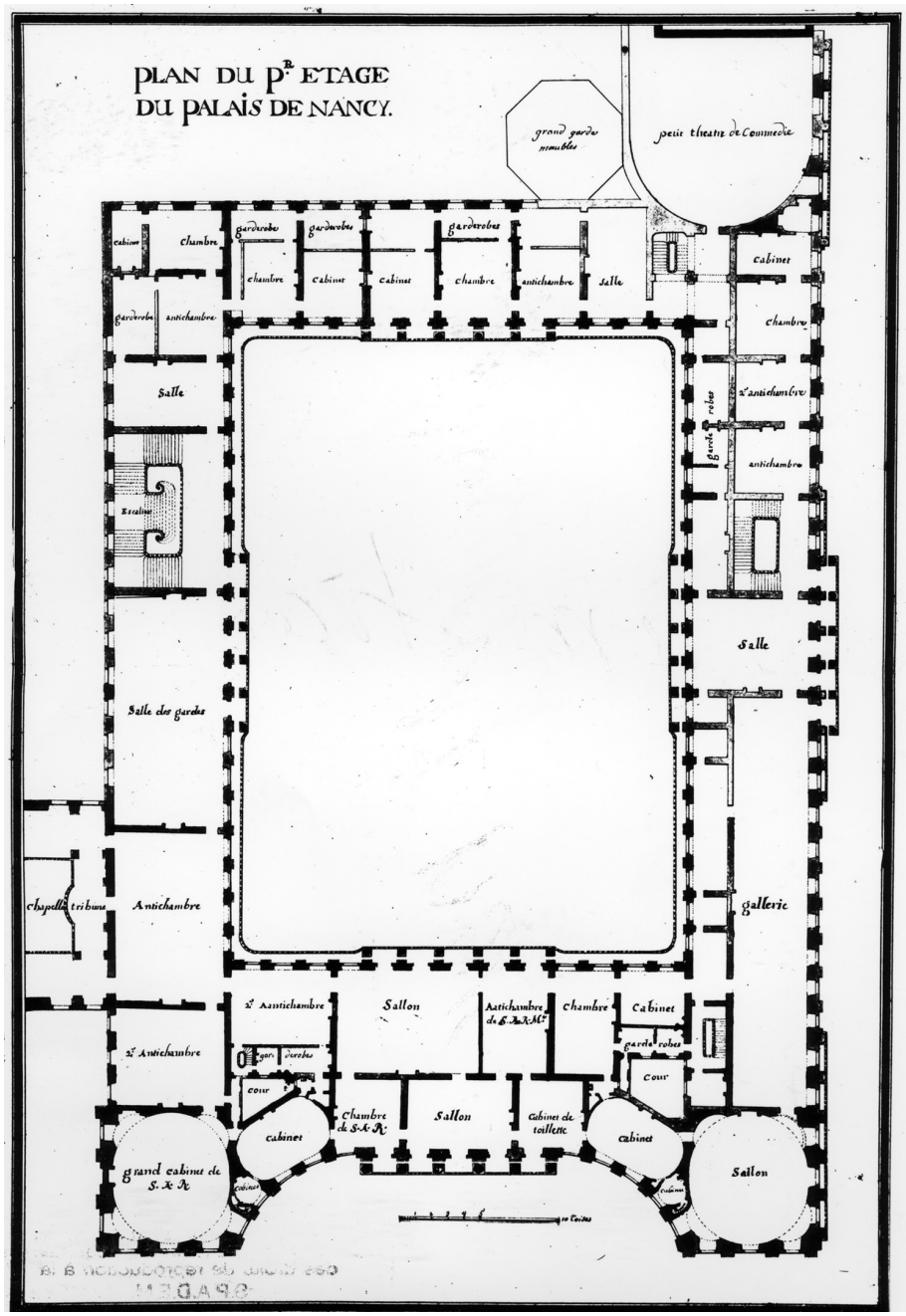
duc de Penthièvre, fils du comte de Toulouse, lui-même bâtard de Louis XIV.

43. En plus des relations familiales, l'académie, assez renommée, a certainement attiré de nombreux visiteurs (voir aussi Bonneval, 1865 (note 6), p. 236).

44. Tronquart, 1991 (note 4), p. 68-72 ; Jörg Garms, « La Favorite », dans Charles-Gaffiot, 2006 (note 37), T. II, p. 109-112. La construction de l'édifice débute en 1730.

45. Boffrand, 1745 (note 4) ; Garms, 1986 (note 4), p. 85-90 ; Jörg Garms, « Der Grundriß der Malgrange I von Boffrand », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22, 1969, p. 184-188.

46. Jörg Garms, « Les projets de Mansart et de Boffrand pour le palais ducal de Nancy », dans *Bulletin Monumental* 125, 1967, p. 231-246 ; Boffrand, 1745 (note 4) ; Garms, 1986 (note 4), p. 78-84.



8 D'après le plan de Germain Boffrand, *Projet pour le Palais ducal de Nancy, plan du premier étage*,

escalier monumental doté d'une longue rampe de départ, positionnée entre une première salle d'accès et une salle percée de cinq baies, évocatrice de la symbolique aula.

Si le projet de Mansart n'eut pas de suite, c'est en raison des événements qui marquèrent la fin de l'année 1701. Après l'occupation française, Léopold revint à la charge et, en 1715, Boffrand élabora un projet autrement grandiose (ill. 8). En 1717, on entreprit les démolitions, mais les travaux de construction cessèrent, une fois encore, en 1722. Le projet de Boffrand, qui ne devait pas voir le jour, se présente comme un ensemble régulier se développant autour d'une vaste cour rectangulaire dominée par un corps de logis donnant directement sur la place de la Carrière. Un vestibule orné de cinq rangs de colonnes aurait permis d'accéder à la cour et de rejoindre l'escalier au milieu de l'aile gauche. Arrivé au premier étage, on aurait atteint le « grand Cabinet de SAR », magnifique salle ronde dans le corps d'angle de la façade principale, après avoir franchi la « salle des gardes », l'« antichambre » et la « deuxième antichambre ». Installé en façade, le corps de logis est double en profondeur et permet par conséquent une distribution variée. Elle est symétrique du côté place, où le « salon » occupe le centre, et asymétrique du côté de la cour, où se trouve un autre salon, plus grand, mais légèrement décalé sur la gauche. Si l'on se fie au plan du *Livre d'architecture*, il appartient déjà, avec l'« antichambre » qui le précède, à l'appartement de Madame. Selon un plan manuscrit, *a priori* plus fiable, il dessert toutefois les deux appartements. La « galerie », flanquée de deux « salles », occupe l'aile droite, accessible par un escalier symétrique à celui de gauche, mais moins grand. Finalement, toutes les attentes attachées à l'usage d'une résidence princière sont satisfaites. L'absence d'un « cabinet de conseil » ou d'une « salle à manger » nommément désignés reste remarquable. Pour les grandes pièces marquant l'entrée de l'appartement, Boffrand retient l'enfilade simple, sans l'associer à la distribution à l'italienne. En cela Nancy se distingue de la solution plus moderne et complexe d'un plan en « U », adopté notamment par Robert de Cotte pour le Buen Retiro, avec ses ailes plus massives et doubles en profondeur. Dans ce cas, la fonction des cinq pièces situées entre la « salle des gardes » et l'enfilade « chambre » – « cabinet » – « salon » n'est d'ailleurs pas identifiée[47].

En tant que typologies très générales dont l'imitation renseignait une relation particulière avec la cour de France, le « Louvre », « Versailles » et « Marly » dépassaient largement les ressources du duché et d'un souverain qui ne savait nullement contrôler ses dépenses. A l'instar de certaines

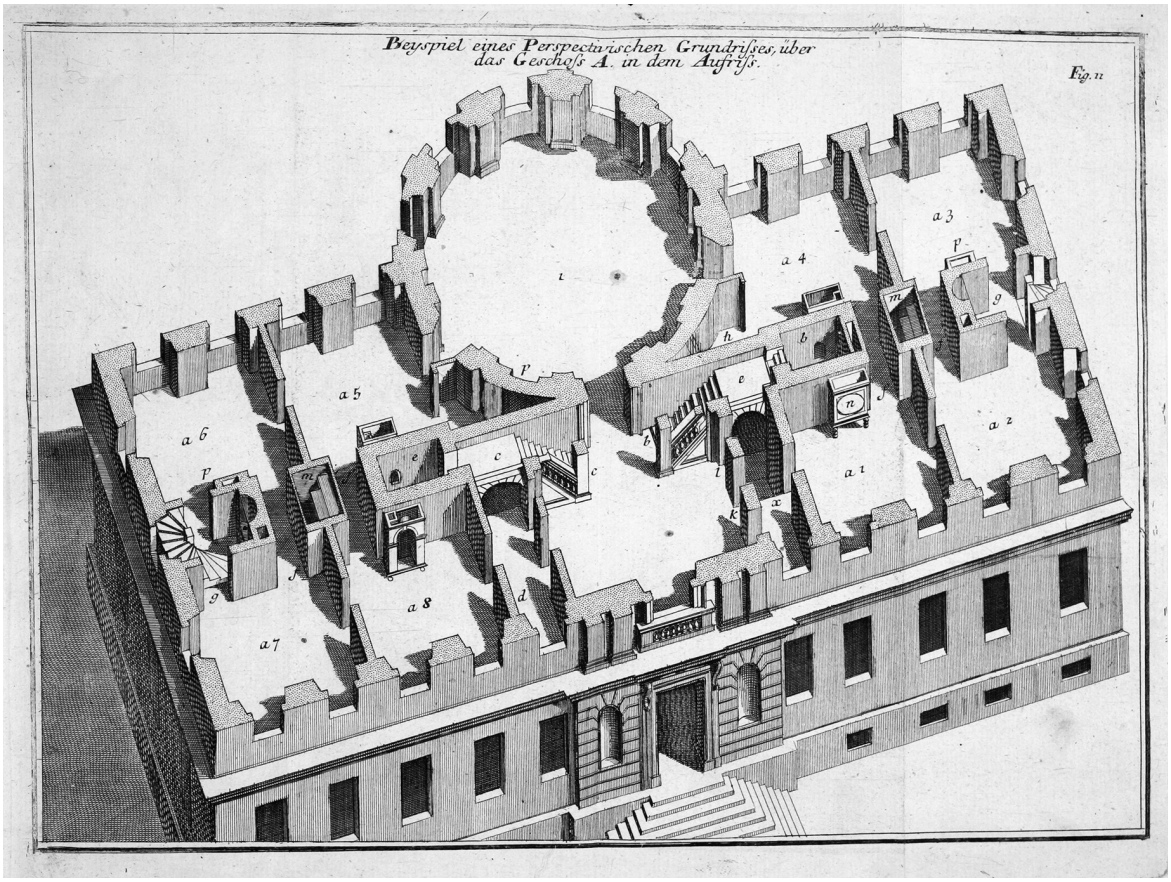
47. François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, Paris, 1997 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, CCXCIII), p. 668-674.

principautés d'Allemagne, les termes de « politische Scheinarchitektur » (architecture politique d'apparence) et de « Kompensationsarchitektur » (architecture de compensation) semblent particulièrement justifiés[48]. Car tels qu'ils furent réalisés, les appartements de Lunéville présentent un faste plutôt modeste.

48. Peter Hersche, *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*, 2 vol., Fribourg, Bâle et Vienne, 2006, T. II, p. 934.

Les cours princières du Saint-Empire

Les cours princières du Saint-Empire entre Habsbourg et Bourbon



2 Leonhard Christoph Sturm, *Maison de campagne aristocratique (Adeliges Landhaus)*, isométrie, 1699

Des exemples à suivre absolument ?

Distribution française et commodité allemande dans le traité et la pratique architecturale au tournant du XVIII^e siècle

Katharina Krause

En 1699 paraît à Amsterdam la première édition allemande du *Cours d'Architecture* d'Augustin-Charles d'Aviler. A cette époque, le professeur d'architecture civile et militaire Leonhard Christoph Sturm, qui enseigne les mathématiques à la Ritterakademie (académie des chevaliers) de Wolfenbüttel, s'était chargé de la traduction. L'ouvrage de d'Aviler devait connaître de nombreuses éditions en langues française et allemande et devenir, après plusieurs remaniements, l'un des traités d'architecture les plus influents du XVIII^e siècle[1]. Les éditions allemandes du traité de d'Aviler renseignent de manière exemplaire les raisons qui déterminèrent le succès de l'ouvrage et, à travers celles-ci, les différentes adaptations que rendait nécessaire sa diffusion dans le Saint-Empire.

1. *Außführliche Anleitung/zu der gantzen Civil Baukunst […] von Sr. A. C. Daviler, Königl. Frantzösis. Baumeister/anjetzo aber in das Teutsche übersetzet/Und mit vielen neuen Anmerckungen auch dazu gehörigen Rissen vermehret von Leonhard Christoph Sturm/Math. Prof. P. in Wolffenbüttel*, Amsterdam, 1699 ; ici, nous citons la deuxième édition *Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Bau-Kunst […] Erstlich in frantzösischer Sprache zusammen getragen und heraus gegeben von Sr. A. C. Daviler […] nach diesem in das Teutsche übersetzet und mit vielen Anmerckungen auch dazu gehörigen Rissen vermehret von Leonh. Christ. Sturm/damahl. Math. P.P. in Wolffenbüttel. anjetzo aber nach der neuen mit verschiedenen Zeichnungen/wie nicht weniger dem heutigen Gebrauch nach eingerichteten Regeln versehenen Frantzösischen Aufflage abermahls übersehen […]*, Augsbourg, 1725 ; voir aussi *Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Bau-Kunst […]*, Augsbourg, 1747-1759 ; *Anhang zu der ausführlichen Anleitung der ganzen Civil=Baukunst […], welche von dem Sr. A. C. Daviler […] herausgegeben worden, welcher die Vermehrungen an Kupfern sowohl als der Erklärung derselben, die in der neuesten Französischen Ausgabe dieses Buches angetrofen werden, enthält. Aus dem Französischen übersezt*, Augsbourg, 1759 ; *Ausführliche Anleitung zu der ganzen Civil=Baukunst […]*, Augsbourg, 1777 [sans les planches de l'édition française de l'année 1738]. Les éditions en langue française sont documentées dans Bettina Köhler, *Architektur ist die Kunst, gut zu bauen. Zum* Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole *von Charles-Augustin d'Aviler*, Berlin, 1997, p. 193-236 ; ici, nous citons la réimpression : Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture […]* [1691], éd. rév. par Thierry Verdier, Montpellier, 2002 ; sur d'Aviler voir *id.*, *Augustin-Charles d'Aviler. Architecte du roi en Languedoc 1653-1701*, Montpellier, 2003 ; voir à propos de Sturm, Christian Schädlich, « Leonhard Christoph Sturm 1669-1719 », dans *Große Baumeister*, éd. par Adalbert Behr, Berlin, 1990 (Bauakademie der DDR. Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur, II), p. 91-139 ; Hellmut Lorenz, « Leonhard Christoph Sturms *Prodromus Architecturae Goldmanniae* », dans *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 34, 1995, p. 119-145.

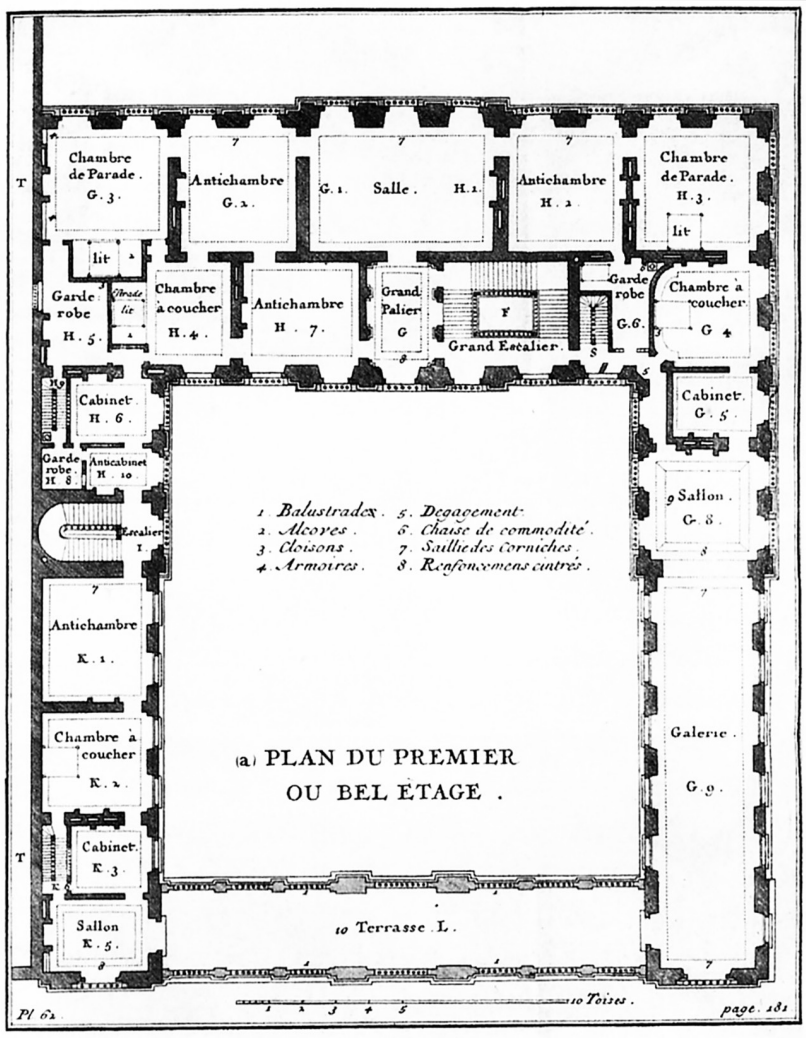
Comme la plupart des auteurs ou éditeurs œuvrant sur le territoire du Reich, Sturm aspirait à une traduction gouvernée par une terminologie appropriée et non littérale. Il essayait en outre d'adapter l'ouvrage aux attentes allemandes. Ainsi compléta-t-il l'illustration chalcographique de l'édition française, très soignée mais reproduite inversée, avec ses propres planches pourvues de commentaires. Quant aux suppléments, que l'on trouve dans l'édition d'Alexandre Le Blond (1710) et dans celle de Nicolas Pineau et Jacques-François Blondel (1738), ils ont été intégrés dans le texte ou bien imprimés sur des feuilles plus grandes avant d'être reliés séparément. En revanche, la position hors texte, en fin de volume, des planches de Sturm les présentait explicitement comme des ajouts. Ce principe a été maintenu jusqu'à l'édition augsbourgeoise de 1777, ultime tentative d'un éditeur allemand de tirer profit de l'ouvrage.

Les procédés adoptés à Paris et à Augsbourg étaient proches : actualiser, à l'appui de nouvelles planches, un livre dont les illustrations rendent intelligible le texte didactique, tout en servant de modèles pour la pratique. Toutefois, les anciennes illustrations étaient conservées, ce qui évitait les modifications de mise en page. Progressivement remanié, le traité devient alors un témoignage de l'évolution de l'architecture profane en France et de sa décoration.

Si Sturm apprécie la démarche exhaustive de d'Aviler, c'est surtout le sens de la pratique architecturale qui le séduit dans l'ouvrage. Insatisfait des *Règles des cinq ordres de Vignole*, ce n'est que dans le commentaire de Vitruve par Claude Perrault (1673) et chez d'Aviler que Sturm trouve cette compréhension rationnelle de la matière qu'il avait d'abord découverte chez le mathématicien et théoricien de l'architecture Nikolaus Goldmann et à laquelle il devait consacrer sa vie entière. D'Aviler avait toutefois un avantage sur les autres auteurs : son livre s'intéressait à l'ensemble de l'architecture. Avec la *Regola* de Vignole, il intégrait l'ouvrage de référence sur les ordres ainsi qu'un glossaire, non sans esquisser une histoire comparative de l'architecture. Une personne disposant de quelques connaissances rudimentaires en la matière pouvait – avec un peu d'imagination – s'en sortir grâce au livre de d'Aviler :

> « En lisant ses annotations, c'est comme si l'on voyageait dans son cabinet d'étude. Il [d'Aviler] donne un bref enseignement de tous les arts qui servent l'architecture, comme le travail du charpentier, du maçon et du menuisier. L'on y apprend la différence entre les bâtiments italiens et français, ce dont on peut déduire les adaptations nécessaires dans d'autres pays[2]. »

2. « Man reiset gleichsam in der Studier=Stube/wenn man seine Anmerckungen lieset. Man bekommet einen kleinen Unterricht bey ihm von allen Künsten/die zu der Baukunst dienen/ als Zimmer/Maurer/Tischer=Arbeit etc. Man lernet aus ihm den Unterscheid der Italiänischen



1 Augustin-Charles d'Aviler, *Hôtel particulier, plan du premier ou bel étage*, dans *Cours d'Architecture*, Paris, 1691

Si Sturm se félicite de la distinction que l'ouvrage opère entre les architectures nationales, c'est parce qu'elle rend légitimes ses vues personnelles. Celles-ci concernaient principalement un domaine qui, dans le système vitruvien, pouvait faire l'objet d'une théorie mais certes pas d'une codification : l'*utilitas,* qui procède du rapport entre l'emplacement et l'usage des bâtiments[3]. D'Aviler avait renoncé à établir des

und Frantzösischen Gebäude/woraus man desto eher auf die Veränderung schliessen kann/die in anderen Ländern möchte nöthig seyn. » (D'Aviler, Sturm, 1725 (note 1), avant-propos ; sur le rôle des traités en tant que propédeutique à l'expertise, voir Christian Bertram, « "Aus den Kupfferen aber/so man davon hat/ersehe ich/daß ich nichts sonderliches davon zu sehen versäumt habe…" Zur Funktion des Kupferstiches für die Rezeption niederländischer Gartenkunst um 1700 », dans *KNOB. Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 95, 1996, p. 214-224).

3. Voir Vitruve, I, 3 et VI, 6-7 ; à propos du conflit qui résulte de l'opposition entre *utilitas* et *venustas* dans la mesure où cette dernière est, au niveau d'une esthétique normative, d'origine métaphysique et, par conséquent, considérée comme immuable, voir Anne Röver, *Bienséance. Die*

règles trop détaillées pour l'architecture, se limitant à deux domaines soumis aux « règles générales » : la « Distribution des Plans & la Décoration des Façades ». Appliquées à un hôtel entre cour et jardin de rang et de taille moyens, ces deux règles font l'objet d'une présentation didactique exemplaire par d'Aviler (ill. 1)[4], dont Sturm propose bien sûr une reformulation (ill. 2). Toutefois, les modèles de d'Aviler et de Sturm relèvent de deux types de projets différents. Alors que d'Aviler conçoit un hôtel urbain supposant l'encadrement par des bâtiments voisins, Sturm déplace l'habitation dans le cadre agreste du château (*Adeliches Landhaus*), où la question ne se pose pas. Pourtant, la différence des partis n'explique pas la façon dont Sturm présente l'élévation, la coupe et la distribution des appartements ainsi que les détails du système de chauffage. D'Aviler emploie la norme en usage depuis très longtemps, qui articule un plan orthogonal, une élévation et une coupe[5]. En revanche, Sturm a recours à l'isométrie, méthode de projection à laquelle il consacre une copieuse explication afin qu'elle devienne « bien plus claire et plus compréhensible pour tout le monde ». Le procédé avait été notamment employé par Georg Ridinger dans son ouvrage consacré au château d'Aschaffenbourg de 1616[6].

La planche de Sturm donne un aperçu du premier étage avec antichambre, salle principale et quatre appartements comprenant chacun salon et chambre. Selon la tradition allemande, les salons sont équipés de poêles[7]. Côté jardin, les chambres, à l'instar de la salle principale, disposent de plusieurs cheminées. Côté cour, les chambres suffisamment spacieuses pour abriter un lit ne peuvent pas être chauffées. Sturm consacre une attention particulière aux dépendances, à la pièce de séjour des laquais (ill. 2, x), au salon des valets de chambre, à la mezzanine

ästhetische Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur, thèse, Universität Bremen, Hildesheim, 1977 (Studien zur Kunstgeschichte, IX), p. 77-133. Bettina Köhler (*Die Stadt Paris und das Wohnhaus. Zum "Bâtiment Particulier" in der französischen Architekturtheorie von 1600-1750*, thèse, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Alfter, 1994) n'apporte rien de fondamental à la question. Nous n'evisagerons pas ici, faute d'objet et de place, le relief que prend la question dans le cadre de la *Querelle des Anciens et des Modernes*.

4. D'Aviler, 1691 (note 1), p. 172 ; d'Aviler, Sturm, 1725 (note 1), p. 183.
5. Voir Katharina Krause, « Zu Zeichnungen französischer Architekten um 1700 », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53, 1990, p. 59-88.
6. D'Aviler, Sturm, 1725 (note 1), p. 385 ; à propos de l'œuvre de Ridinger, voir Michaela Völkel, *Das Bild vom Schloß. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600-1800*, thèse, Philipps-Universität Marburg, Munich, 2001, p. 28-37, qui indique la reprise de ce mode de présentation par Jacques Perret, *Des fortifications et artifices d'architecture et perspective*, Paris, 1601 ; voir aussi le relevé de bâtiment de la Maison de l'Ordre Teutonique (Deutschordenshaus) à Nuremberg par Hans Bien, 1625 (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) et le relevé d'une maison nurembergeoise (*ibid.*, Kapsel, 1551).
7. Sur l'utilisation des différents systèmes de chauffage, voir Frank Druffner, « Vom Brennpunkt zum Blickfang : Kamin und Ofen im Schloßbau », dans *Zeichen, Raum, Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, éd. par Peter M. Hahn, actes, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2003, Munich, Berlin, 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, T. III), p. 253-264.

(ill. 2, près d'e), aux chaufferies (ill. 2, e) et notamment aux lieux d'aisance (ill. 2, g), « que les Allemands préfèrent confortables[8] ».

Le caractère conservateur du plan n'apparaît pas seulement dans l'enfilade centrale ou dans le dessin presque toujours rectangulaire des pièces, mais aussi dans l'absence de cabinets et de garde-robes. Si l'axe de communication entre l'antichambre et la grande salle tendra à caractériser les édifices profanes de premier ordre en Allemagne, la forme circulaire de la salle renvoie quant à elle à des modèles dont Sturm était coutumier. Dans son premier état habitable de 1699, le château de Lietzenbourg, près de Berlin, avait été conçu comme une maison de plaisance. Destiné à la princesse-électrice du Brandebourg Sophie-Charlotte, il présentait une distribution modeste convenant à sa destination[9]. Ce parti rappelle aussi Vaux-le-Vicomte, où les pièces de commodité ne sont pas distribuées de manière homogène entre les appartements[10]. En choisissant un appartement simplement composé d'une salle, d'une chambre et de lieux d'aisance, Sturm adopte l'usage qui s'était établi dans les résidences allemandes dès la fin du Moyen Age et qui n'avait guère été modifié au cours du XVI^e siècle[11]. Vers 1700, cela ne correspondait sans doute plus aux usages des cours allemandes. Par exemple, c'est probablement à l'époque du Grand Electeur qu'au château de Berlin apparaît un appartement de parade à côté d'un deuxième appartement d'usage plutôt privé, composé notamment d'un cabinet pour le conseil et d'autres pièces pour la vie privée[12]. A Lietzenbourg, à un stade précoce de l'évolution architecturale, Sophie Charlotte disposait déjà de deux appartements, l'appartement d'audience et l'appartement principal. L'appartement principal était doté de plusieurs pièces de commodité, notamment des cabinets et sans doute une garde-robe (sans fenêtre)[13].

8. « […] welche die Teutschen gern so bequem haben. » (D'Aviler, Sturm, 1725 (note 1), p. 386).
9. Voir 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 in Brandenburg-Preußen*, éd. par Gerd Bartoschek, cat. exp., Berlin, Schloß Charlottenburg, 1999, p. 113-124, de même que la partie IV du catalogue, p. 277-346.
10. Voir Jean Cordey, *Vaux-le-Vicomte*, Paris, 1924 ; et, dernièrement, Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Vaux le Vicomte*, Paris, 1997.
11. Voir Stephan Hoppe, *Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schloßbaus in Mitteldeutschland. Untersucht an Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570*, thèse, Universität Köln, Cologne, 1996 (Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, LXII), p. 74 (sur le château d'Albrecht à Meißen), p. 365-421.
12. Voir Erich Konter, *Das Berliner Schloß im Zeitalter des Absolutismus : Architektursoziologie eines Herrschaftsortes*, thèse, Technische Universität Berlin, 1991 ; Lieselotte Wiesinger, *Das Berliner Schloß*, Darmstadt, 1989, ill. 29, p. 62, p. 105-126 ; Goerd Peschken, « Die Baugeschichte von 1688-1701. Mit Nachträgen zur Baugeschichte des Schlosses seit 1442 », dans *Das königliche Schloß zu Berlin*, éd. par *id.*, 3 vol., Munich, 1992, T. I, p. 96-101.
13. Entre 1701 et 1704, l'aménagement d'un appartement privé agrandit encore cet ensemble. Au moment de la mort de Sophie-Charlotte, en 1705, un grand appartement d'été prolongeant la chambre d'audience était en construction. Voir cat. exp. Berlin, 1999 (note 9), p. 303-332, et l'inventaire de succession de l'année 1705 (*ibid.*, p. 348-368).

La réédition de la *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst* de Goldmann par Sturm

Sturm savait parfaitement que les régions d'Allemagne, dont il pouvait espérer des commandes en tant qu'architecte protestant, pratiquaient depuis longtemps des modèles bien différents de celui que proposait son château à la campagne. Ainsi, l'année même de la parution de son *Cours d'Architecture* de d'Aviler, publia-t-il sa deuxième édition du traité de Nikolaus Goldmann, *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst*. Une fois de plus, c'était l'occasion pour Sturm d'enrichir le texte de l'auteur, mort en 1665. Depuis l'époque de Goldmann, la distribution avait été marquée par des évolutions notables, rendant obsolètes les tentatives de régler une partie de l'architecture inévitablement soumise à la diversité des coutumes nationales. Aussi Sturm pouvait-il affirmer que « [Goldmann] s'est peu soucié des plus petites pièces […], ce en quoi il avait d'autant plus raison que son objectif concernait uniquement les règles de l'architecture valables dans tous les endroits et à tout moment[14]. » Comme l'indique ce constat, l'objectif de Sturm était alors « d'adapter au mieux la distribution française des pièces à ce que je crois être notre sens actuel de la commodité[15] ». S'il se limite ici à l'appartement aristocratique, il n'en sous-entend pas moins que ses propositions pourraient profiter à la résidence du prince aussi bien qu'à la demeure du citoyen. Ainsi commence-t-il par envisager la diversité des possibilités que présente l'appartement à la française :

> « Les Français divisent leurs demeures en pièces […], à savoir, au moins, une antichambre, une chambre à coucher, un cabinet et une garde-robe et, au plus, une antichambre, une salle d'audience ou une chambre de parade, une chambre à coucher, un cabinet de curiosités et une garde-robe[16]. »

L'appartement typique de quatre pièces peut ainsi faire l'objet d'un développement prenant la forme d'une enfilade proportionnée et commandée par l'alignement – vivement conseillé – des portes du côté

14. « [Goldmann] hat von kleinern Zimmern […] nicht viel gehandelt/woran er so viel mehr löblich gethan/weil sein Zweck nur auf diejenigen Reguln der Architectur gerichtet ist/welche an allen orten und zu allen zeiten gültig sind. » (*Nicolai Goldmanns Vollständige Anweisung Zu der Civil-Bau-Kunst/ In welcher Nicht nur die fünf Ordnungen/samt den dazu gehörigen Fenster-Gesimsen/Kämpfern/Geländer-Dokken/und Bilderstühlen/Auf eine neue und sonderbare leichte Art aufzureissen deutlich gewiesen/sondern zugleich getreulich entdekket wird/Welches bißher noch von keinem Baumeister geschehen* […] *vermehret von Leonhard Christoph Sturm*, Brunswick, 1699 ; la première édition est parue en 1696, à Wolfenbüttel).
15. « […] die Frantzösische Austheilung der Gemächer auf unsere bequemlichkeit also einzurichten/ wie ich es itziger zeit am besten zu seyn befinden werde […] » (*Ibid.*).
16. « Die Frantzosen theilen ihre Häuser in Zimmer ein […] nemlich zum wenigsten ein Vor=gemach/ ein Schlaf=gemach, ein Cabinet und eine Garderobbe und zum höchsten mehr als ein Vor=gemach/ein Audientz=gemach oder Parade=Kammer/ein Schlaf=Zimmer/eine chambre de rarites und eine Garderobbe. » (*Ibid.*).

des fenêtres. Si l'on s'en remet à l'usage allemand, l'appartement peut également se réduire à deux ou trois pièces, à savoir l'antichambre qui correspond à la salle traditionnelle (*Stube*), la chambre à coucher qui reprend les fonctions de la *Kammer*, laquelle peut être éventuellement agrémentée d'une garde-robe.

L'adoption de la « commodité allemande » a des conséquences sur la disposition globale de l'appartement. Celui-ci n'est en effet plus conçu comme une enfilade, mais plutôt comme un regroupement de pièces reliées entre elles par leur fonction. Chez les propriétaires de rang élevé, l'antichambre fait office de pièce d'attente ; elle peut également revêtir la fonction de salon, où « des personnes de condition modeste » reçoivent leurs visites. Dans sa forme initiale, l'antichambre donne accès au salon ou à la chambre à coucher et au cabinet. Dans la conception de Sturm – forgée notamment au cours de son voyage en France –, le cabinet désigne la pièce dans laquelle le maître de maison se tient habituellement. Il s'agit alors d'une pièce assez grande, qu'il est possible de meubler de tables et de chaises, d'armoires et d'un lit de repos. Contrairement à l'usage allemand plus ancien, celui qui occupe l'appartement dispose, en plus de la chambre bien sûr dotée d'un lit, d'un autre lieu consacré à l'intimité. Le cabinet doit alors être disposé de façon à être immédiatement accessible depuis l'antichambre, le salon et la chambre à coucher. De fait, cette pièce destinée aux affaires, aux activités privées ou aux loisirs s'offre à une grande diversité d'emplois[17].

Une fois encore, les indications que Sturm fournit à propos de la chambre à coucher attestent la fusion de coutumes anciennes et d'habitudes plus récentes. L'adaptation de l'appartement français ne dépend d'ailleurs pas seulement du rang du maître de maison, mais également de ses moyens financiers :

> « Là où l'on manque d'espace, la chambre à coucher et le cabinet vont souvent de pair, car beaucoup arrangent leurs pièces de manière à disposer encore, à côté de l'antichambre, d'une grande pièce appelée chambre et servant à la fois de cabinet et de chambre à coucher. L'on n'y trouve généralement qu'une garde-robe et, tout au plus, si c'est envisageable, encore un tout petit cabinet. Pourtant, si l'on dispose d'assez d'espace, il convient plutôt d'aménager une chambre à coucher séparée. Celle-ci est, à la manière française, aussi décorée que les autres pièces, afin de pouvoir y accueillir des étrangers[18]. »

17. En France, on retrouve ce principe dans des constructions ou aménagements plus modestes (voir *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes. Tant pour les maisons des particuliers que pour les palais*, 2 vol., Paris, 1728, T. II, distribution 22, ill. 36 (rez-de-chaussée) ainsi que d'autres modèles dans ce volume).

18. « Das Schlaf=Gemach ist offtmahls/wo es an raum gebricht/mit dem Cabinet ein Ding/denn viel theilen ihre Zimmer also ein/daß nebst dem Vorgemach/noch ein groß Gemach liget

3 Johann Jacob Kleinschmidt, *Salon de sa maison augsbourgeoise*, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

En 1703, un traité nurembergeois relatif à l'intelligence de l'art de la ménagère insiste sur la nécessaire adaptation dont ce type de norme sociale doit faire l'objet. Les pièces de réception et d'audience (*Prang- und Audientz-Stuben*), la salle, la garde-robe et le cabinet (*Aufbuz-Zimmer und Cabinet*) sont traditionnellement réservés à la maîtresse de maison et particulièrement requis pour les « rangs élevés ». Expliquant en détail le sens de la décoration et du mobilier, le livre montre aussi comment les différentes formes d'ameublement, plus anciennes ou plus modernes, expriment la hiérarchie qu'il convient d'établir entre les pièces. La salle d'audience (*Audientz-Stube*) présente des boiseries sur les murs et au plafond, une crédence et une table centrale indiquant l'utilisation de la pièce comme salle à manger, quoique d'apparat. L'aménagement est bien différent de celui d'une chambre française avec son lit ou d'une salle d'audience princière avec baldaquin. Toutefois, le plafond de la salle est censé être intégralement peint ou stuqué et garni de petits tableaux et les murs doivent être revêtus de tentures ou de miroirs[19]. Dans la maison

welches die Kammer heisset/und zugleich die dienste des Cabinets/und des Schlaf=Gemaches thut. Hernach thun sich nicht mehr/als noch eine Garderobbe, und aufs höchste wo es sich schicken will noch ein gantz klein Cabinet dazu. Jedennoch ist besser/wo der raum ist/ein besonder Schlaf=Gemach anzuordnen. Es wird aber nach Frantzösischer art selbiges eben so wohl ausgezieret/als die übrigen/daß man fremde darinnnen ja so gut admittiren könne. » (Goldmann, Sturm, 1699 (note 14), p. 155).

19. *Die so kluge, als künstliche von Arachne und Penelope unterwiesene Haus-Halterin*, Nürnberg, 1703 ;

augsbourgeoise du graveur Johann Jacob Kleinschmidt, vers 1736, on ne trouve, en lieu et place d'une telle pièce d'apparat, qu'un salon et une chambre à coucher avec un lit à deux places, le tout dans un décor toujours très fidèle à l'esprit du XVII^e siècle (ill. 3)[20]. Ce constat nous rappelle que les propositions de Sturm, bien ancrées dans la tradition, concernent en tout premier lieu les milieux aristocratiques et bourgeois.

La réalisation des propositions de Sturm

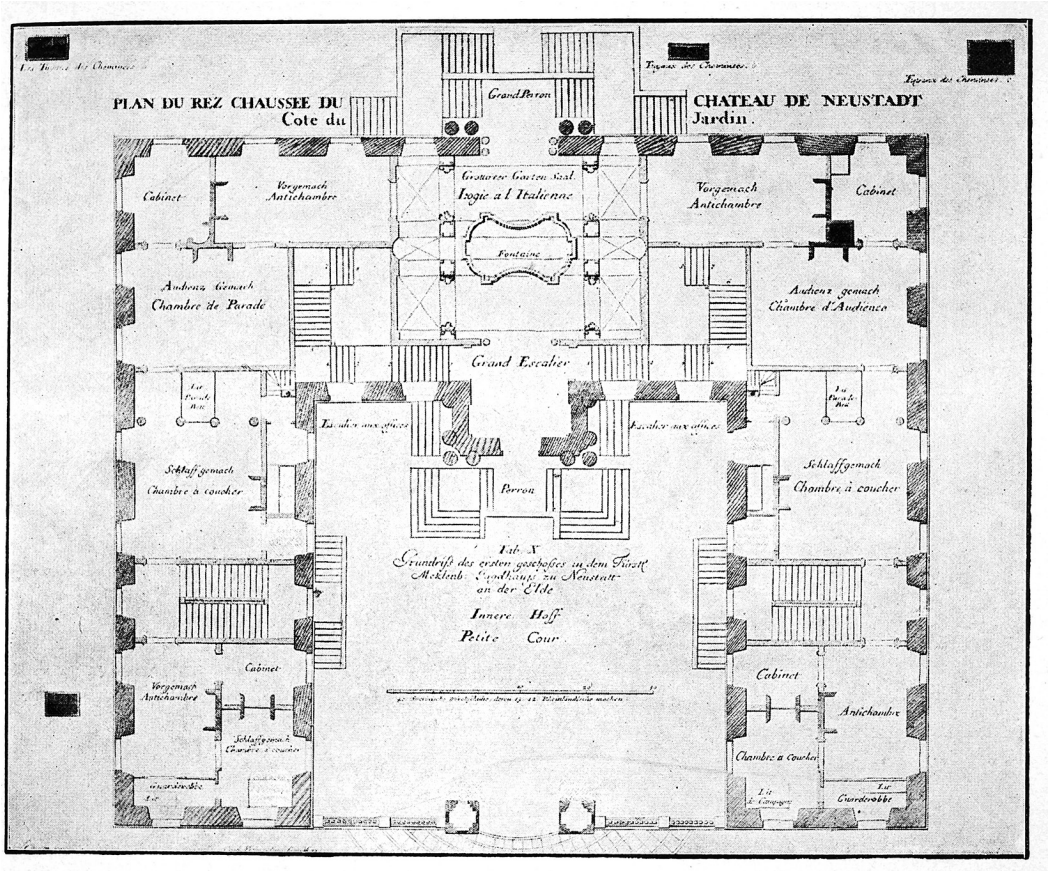
En dépit de la complexité que présente son adaptation, Sturm est convaincu que, pour la disposition d'un appartement, il convient de se référer, en regard du modèle allemand, à l'exemple français, « car le savoir vivre français devient presque trop apprécié[21] ». Quant à la décoration intérieure, les différentes manières italienne, française, allemande ou hollandaise se valent toutes, dans la mesure où elles ne dérogent pas à l'emploi des matériaux, techniques et savoir-faire dont elles sont issues. Le marbre et la fresque sont caractéristiques de la décoration à l'italienne ; stucs, tapisseries et tableaux enchâssés de la manière française ; boiseries et poêles de l'allemande ; carreaux et marqueteries de bois exotiques de l'hollandaise[22]. A défaut de pouvoir analyser ici l'impact de cette économie des manières décoratives nationales sur l'évolution et les modes de la décoration intérieure européenne, il paraît utile de souligner que Sturm, en bon et sage vitruvien, considère avant tout l'utilité d'un mode décoratif régional ou national, c'est-à-dire le rapport entre la disponibilité des matériaux et leur adaptabilité au climat local. Les questions d'ordre esthétique que pose cette répartition de la décoration intérieure en quatre catégories ne retiennent pas son intérêt. C'est là que réside une des principales faiblesses de sa conception, plus descriptive que raisonnée et, de fait, peu favorable à promouvoir sa réputation d'architecte théoricien auprès de ses commanditaires potentiels[23].

Sturm n'eut en fait qu'une seule fois l'occasion de mettre en œuvre sa conception didactique de l'appartement princier. Entre 1710 et 1717, il remodela, pour le duc Frédéric-Guillaume de Mecklembourg, les

---

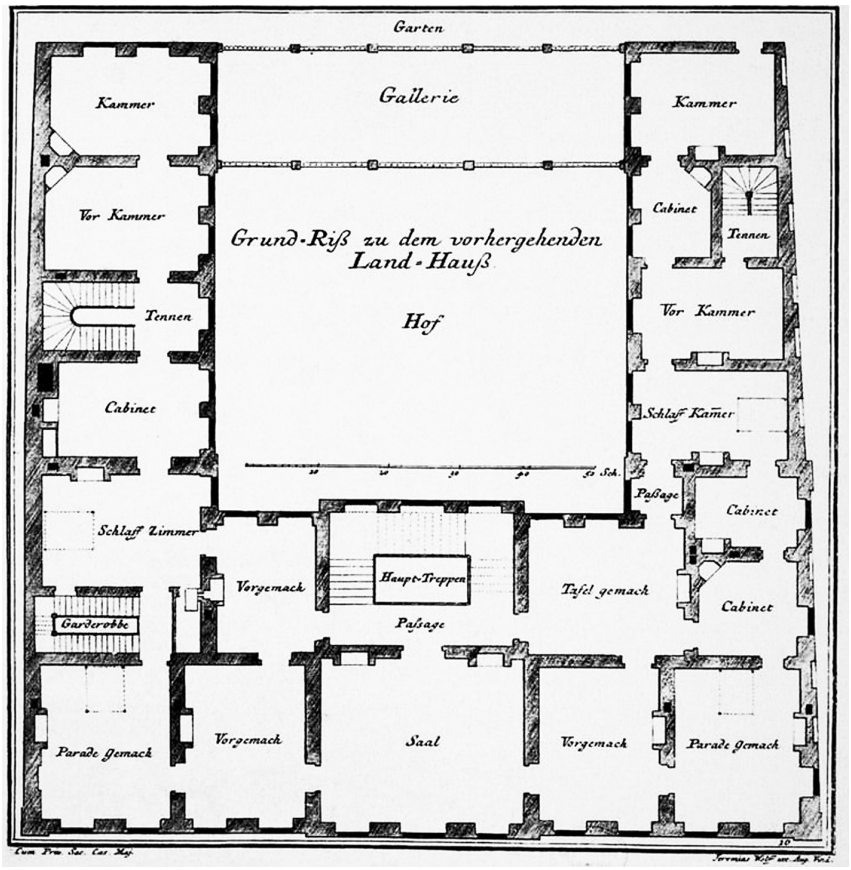
voir Hans Bösch, « Ein süddeutsches bürgerliches Wohnhaus vom Beginne des 18. Jahrhunderts », dans *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*, 1897, p. 17-26, 41-53, 62-74, 109-116, ici en particulier p. 71 et suivantes.

20. Voir Bösch, 1897 (note 19) ; Monika Heffels, *Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts*, cat. exp., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1969, p. 349-358 (l'œuvre n'avait pas encore été attribuée à Kleinschmidt).
21. Goldmann, Sturm, 1699 (note 14), p. 153.
22. *Ibid.*, p. 156-159.
23. Voir en particulier Lorenz, 1995 (note 1), p. 128-129 (à propos de la rivalité entre Sturm et Paul Decker, auteur du *Fürstlicher Baumeister* paru en 1711).



4 Neustadt sur l'Elde, château, Plan du rez-de-chaussée

façades et l'aménagement intérieur du pavillon de chasse à Neustadt sur l'Elde, commencé vers 1618 (ill. 4). A la suite de la guerre de Trente Ans, le château, formé d'un corps de logis et de deux ailes en retour, était resté inhabitable. Sturm utilisa des murs en bois légers afin de se libérer de la servitude des fondations. Au niveau du premier étage, deux escaliers jumeaux mènent à la salle qui donne accès aux deux appartements principaux, eux-mêmes symétriques. Dans les deux cas, l'antichambre (*Vorgemach*) ouvre sur le cabinet installé dans l'angle de l'édifice en même temps que sur la chambre de parade (*Audientz Gemach*). Celle-ci donne à son tour sur la chambre à coucher (*Schlafgemach*). Dans les appartements situés à l'extrémité des ailes, le cabinet se trouve à côté de la chambre (et non pas derrière celle-ci). Contrairement au modèle établi par Sturm en 1699, d'autres pièces de commodité, telles qu'une garde-robe et des lieux d'aisance, complètent l'appartement. Aux yeux de Sturm et de son commanditaire, le fait de pouvoir accéder directement au cabinet primait en l'occurrence sur le principe de l'enfilade proportionnée des pièces. Cette préférence fut mise en œuvre au château de Neustadt,



5 Berlin, Palais Kreutz, Plan de l'étage supérieur

auquel l'enfilade à la française aurait pourtant été particulièrement adaptée. Finalement, seul l'alignement des portes, que l'on retrouve dans les ailes, rappelle le principe de l'enfilade[24].

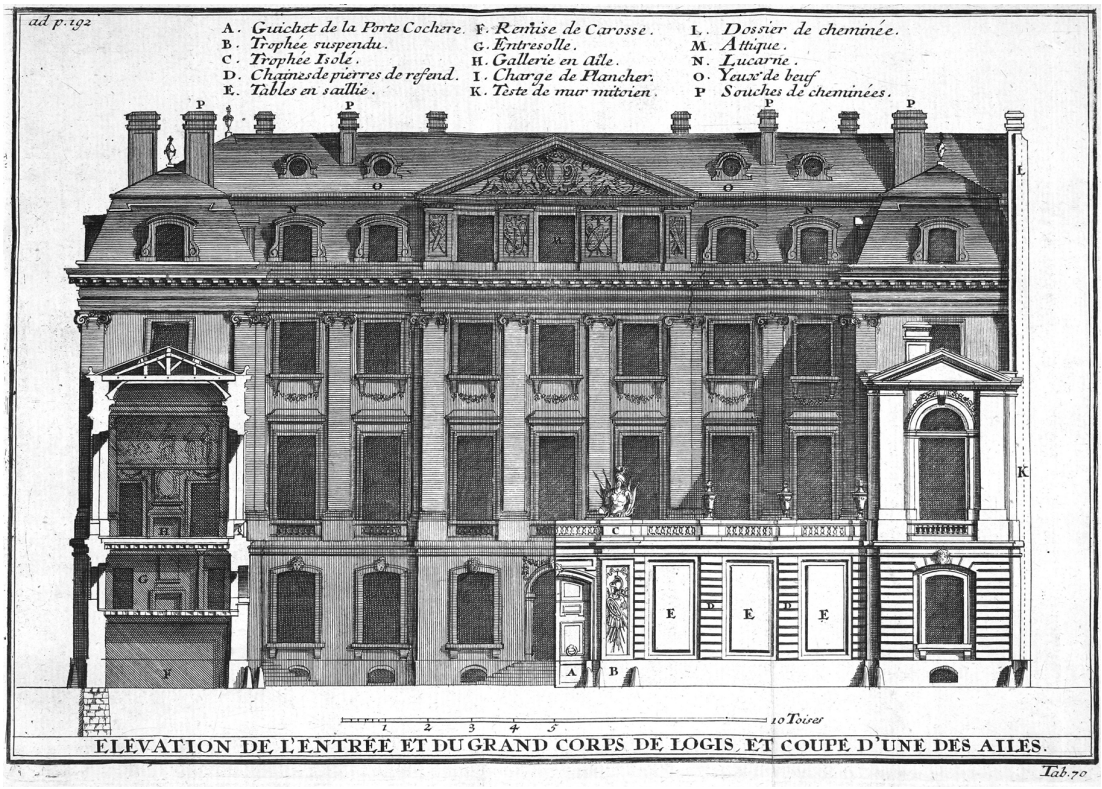
Si l'enfilade n'était pas une spécialité de Leonhard Christoph Sturm, elle restait appréciée par les cercles francophiles, qui l'adaptèrent diversement dans leurs appartements. Entre 1713 et 1716, Martin Böhme édifie le Palais Kreutz à Berlin pour le ministre prusso-brandebourgeois Bogislav von Kreutz (ill. 5). Cette résidence, qui présente des dimensions étonnamment vastes en regard des usages berlinois, remploie le type parisien rendu célèbre par d'Aviler de l'hôtel à corps de logis doté de deux ailes en retour, en tournant celles-ci vers le jardin. Côté rue,

24. Friedrich Schlie, *Amtsgerichtsbezirk Neustadt*, Schwerin, 1899 (Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin, III), p. 290-295, avec une citation complète de l'ouvrage de Leonhard Sturm, *Prodromus architecturae Goldmannianæ […]*, Augsbourg, 1714 ; Schädlich, 1990 (note 1), p. 106-111 ; Lorenz, 1995 (note 1), p. 131-135 ; Barbara Rinn, *Italienische Stukkateure zwischen Elbe und Ostsee. Stuckdekoration des Spätbarock in Norddeutschland und Dänemark*, Kiel, 1999 (Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, I), p. 73-81 (sur les décors en stuc de l'atelier de Joseph Mogia).

6 Münster, Vue du Beverfoerder Hof, vers 1930

l'hôtel présentait ainsi l'aspect habituel d'une façade de palais. Au premier étage se trouvaient deux appartements de parade symétriques dont la chambre (*Parade Gemach*) était pourvue d'un lit. Dans cette configuration, il aurait été possible d'ordonner les lieux selon l'étiquette française – c'était notamment le cas au château de Berlin (*Berliner Stadtschloss)* et au château de Charlottenbourg. Il faut d'ailleurs supposer que le lit ne remplissait qu'un rôle symbolique et que le ministre se servait d'un fauteuil lors de l'audience. Seul l'appartement aménagé sur le côté droit était pourvu d'un cabinet disposant, ainsi que Sturm le recommandait, d'un accès séparé passant par la salle à manger (*Tafelgemach*) – ce qui conférait à celle-ci le caractère d'une pièce relativement officielle. En vis-à-vis, un autre appartement de trois pièces se trouvait dans l'aile gauche, tandis que les autres logements situés dans les ailes ne comprenaient que deux chambres. L'hésitation terminologique que l'on remarque dans la publication augsbourgeoise révèle la diversité et le mélange d'usages qui caractérisent l'art de vivre de l'aristocratie prusso-brandebourgeoise durant la première décennie du XVIII^e^ siècle[25].

25. Autrefois à Berlin-Mitte, Klosterstraße, aujourd'hui détruit. Voir Melanie Mertens, *Berliner Barockpaläste. Die Entstehung eines Bautypus in der Zeit der ersten preußischen Könige*, thèse, Berlin, Freie Universität, Berlin, 2003 (Berliner Schriften zur Kunst, T. XIV), ill. 62-63, 108, 111, 122-123, 150-151, p. 307-308, p. 403-406. On observe le même type de phénomènes au Palais Krosigk (1705, par Heinrich Schmutze ; voir *ibid*., p. 406-409).

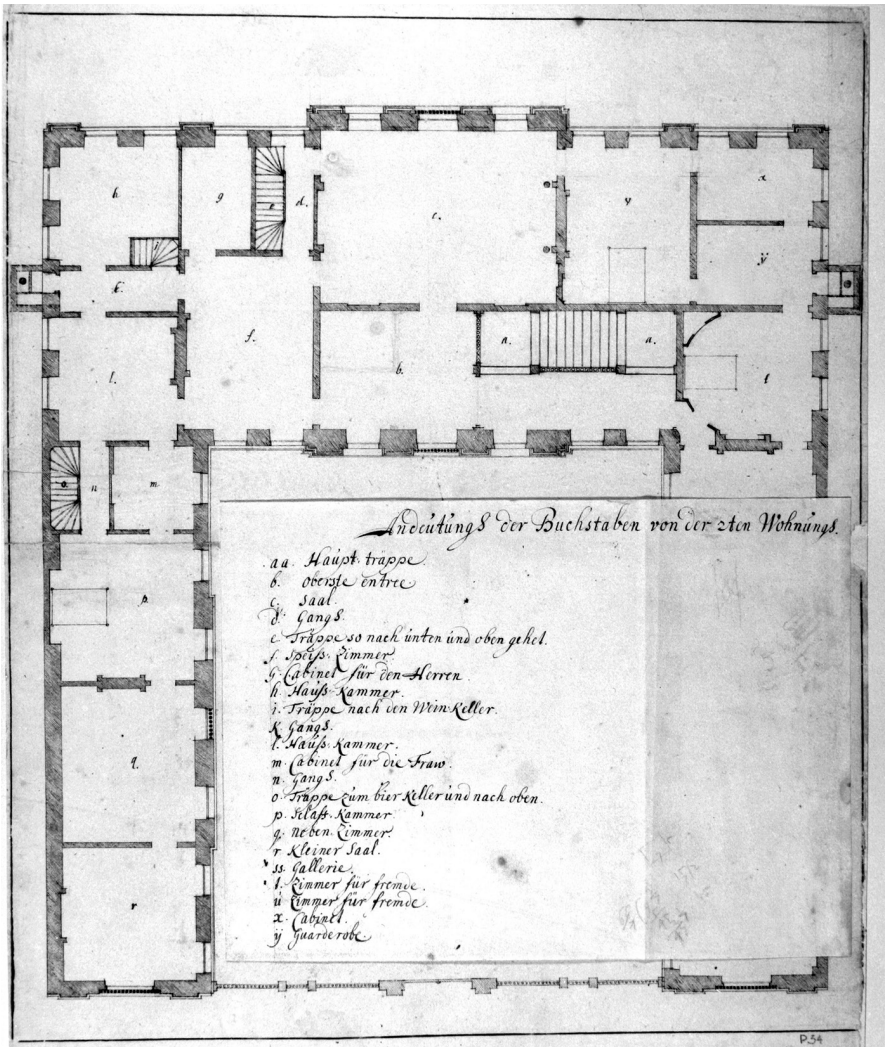


7 Augustin-Charles d'Aviler, *Hôtel particulier, élévation de l'entrée et du grand corps de logis et coupe d'une des ailes*, dans *Cours d'Architecture*, Paris, 1691

On retrouve en Westphalie cette volonté de faire profiter du modèle français la distribution traditionnelle des intérieurs. A Münster, le Beverfoerder Hof, édifié entre 1700 et 1703, est sans doute le premier exemple d'adaptation du modèle, proposé par d'Aviler, d'un hôtel entre cour et jardin (ill. 6)[26]. L'architecte, Gottfried Laurenz Pictorius, n'avait probablement jamais séjourné à Paris. Ses dessins montrent d'ailleurs comment il s'est progressivement éloigné des modèles qui y

26. Voir l'étude fondamentale sur le sujet de Max Geisberg, *Die Stadt Münster*, 7 vol., T. III, *Die Bürgerhäuser und Adelshöfe bis zum Jahre 1700*, Münster, 1934 (Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, XLI), p. 376-391 ; voir aussi Helmut Lahrkamp, « Corfey und Pictorius. Notizen zur Barockarchitektur Münsters 1700-1722 », dans *Westfalen* 58, 1980, p. 139-152 ; Hans J. Böker, « Vorläufer und Konkurrenten. Pictorius und Corfey », dans *Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, éd. par Klaus Bußmann, Florian Matzner und Ulrich Schulze, cat. exp., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1995, p. 623-637, avec ill. 12 et 13 ; voir encore Marcus Weidner, *Landadel in Münster 1600-1760. Stadtverfassung, Standesbehauptung und Fürstenhof*, thèse, Münster, Westfälische-Wilhelms-Universität, Münster, 2000 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster, XVIII), p. 736-752 ; Jörg Niemer, *Gottfried Laurenz Pictorius*, thèse, Münster, Westfälische-Wilhelms-Universität, 2002, p. 94-100, URL : https://miami.uni-muenster.de/Record/922c6b89-9a77-4760-b90f-99cf90bdcd29 [dernier accès : 13.07.2016]. Le Beverfoerder Hof a été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, les ruines ont été arasées par la suite.

régnaient. De prime abord, le soubassement est plus élevé que chez d'Aviler (ill. 7) et forme un véritable socle pour le grand ordre ionique des pilastres. Le nombre de travées et l'ordonnancement de l'élévation correspondent au modèle. Toutefois, l'absence d'un attique au-dessus de l'avant-corps central rapproche davantage le Beverfoerder Hof des exemples du classicisme néerlandais – impression que soutient le choix des matériaux employés. Alors que, contrairement au modèle de d'Aviler, le rez-de-chaussée est dévolu aux pièces de service et au personnel, la distribution du premier étage (ill. 8) est régie par le principe de l'enfilade, qui détermine aussi bien le dessin de la salle desservie par le palier et orientée vers le jardin que la distribution des ailes, où de



8 Gottfried Laurenz Pictorius, *Plan de l'étage supérieur du Beverfoerder Hof à Münster*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

grandes chambres se commandent les unes les autres à gauche, faisant pendant à la galerie installée dans l'aile droite.

Dans le détail, la distribution présente toutefois d'importantes différences avec le modèle de d'Aviler. Face au palier, le tiers gauche du corps de logis principal est en partie occupé par une salle à manger (*Speiß=Zimmer*) (ill. 8, f) qui sera dotée d'une exèdre pour le poêle et le buffet. Cette pièce commande l'accès au cabinet du maître de maison (*Cabinet für den Herren*) (ill. 8, g). D'autres pièces, qui communiquent avec le rez-de-chaussée par des escaliers latéraux, servent à la régie de la maison. Les deux lieux d'aisance occupent ici un espace conséquent, faisant saillie au-delà des murs latéraux[27]. L'ensemble du corps de logis peut servir à la réception des invités ; de fait, à droite de la salle centrale, on trouve deux chambres d'amis (*Zimmer für fremde*) dotées de pièces de commodité (ill. 8, t, u). Il est possible qu'il ait été envisagé d'aménager dans cette partie un appartement de quatre pièces pour un des membres du foyer – éventuellement pour le maître de maison. Le plan montre en tout cas un accès direct à la galerie depuis la cage d'escalier. Dans l'état définitif, l'équivalent d'une antichambre permettait d'accéder à toutes les autres pièces, y compris au cabinet et à la garde-robe (ill. 8, x, y), ainsi qu'à la grande chambre à coucher, donnant elle-même directement sur la galerie. En vis-à-vis, on trouvait, dans l'aile de gauche, la chambre commune (*Shlaf-Kammer,* ill. 8, p) et, attenant à celle-ci, le cabinet de la maîtresse de maison (*Cabinet für die Fraw* ; ill. 8, m), ainsi que deux autres pièces respectivement identifiées comme annexe (*Neben-Zimmer* ; ill. 8, q) et petite salle (*Kleiner Saal* ; ill. 8, r).

Une partie de la décoration du plafond a été conservée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale : il était orné de tableaux à sujets mythologiques ou allégoriques encastrés dans un panneautage stuqué. Dans la grande salle, des pilastres ioniques marbrés de rouge ou de noir rythmaient les murs ornés de décors en stuc blanc. Les motifs et la riche plasticité du stuc animé par les effets contrastés du clair-obscur permettent d'envisager un décalage important avec les modèles français.

Cette adaptation seulement partielle des modèles français n'est pas le fruit de l'ignorance. L'aristocratie westphalienne était adepte du grand Tour et ses architectes, pour cette génération, étaient coutumiers de l'abondante bibliographie formée par les recueils illustrés d'architecture et

27. Voir à ce sujet Franziskus Philippus Florinus : «Die heimliche Gemächer muß man der Natur zufolge an einer Hinter=Seiten/gleich einem verborgenen Kämerlein verstecken/und nicht mit kleinen verdächtigen Gußfensterlein/sondern mit einem Regular=Fenster so den andern nechst herum stehenden gantz gleich/versehen/mit nichten aber auf Erckers Art dem Gemäuer anhängen/und heraus stehen lassen. Müssen oben aus zur Seiten schräg ausgehende Lufftlöcher/unten aber durchschwemmendes Wasser so den Unluft ausführet/haben.» (*Id.*, *Oeconomia Prudens et Legalis Oder Allgemeiner Klug= und Rechts=verständiger Haus=Vatter*, 9 vol., Francfort, 1702-1719, T. I, chap. X, p. 197 ; nous remercions Eva-Bettina Krems pour cette aimable indication).

d'ornements[28]. De fait, la collaboration d'un architecte local – Gottfried Laurenz Pictorius – avec un stucateur d'Italie du Nord ou grison – sans doute Antonio Rizzi[29] – devait satisfaire de façon optimale les exigences de confort et d'apparat des commanditaires, non sans résoudre avec aisance les apparentes contradictions. C'était l'occasion de concilier les traditions de l'architecture régionale (comme la combinaison de brique et de pierre de taille) ainsi que l'art de vivre de la société locale (bien présent dans la distribution des pièces) avec des formes décoratives interrégionales, répandues dans l'ensemble du Saint-Empire, voire au-delà – par exemple les décors en stuc des artistes ambulants du Tessin et de l'Italie du Nord. Tous ces éléments avaient vocation à s'intégrer dans le prestigieux modèle français de l'hôtel entre cour et jardin. Le Beverfoerder Hof atteste ainsi de la souplesse du modèle proposé par d'Aviler, bien que ce dernier n'ait sans doute pas envisagé une adaptation aussi libre de ses « règles générales ».

De la problématique de la distinction à celle de la réception

Les exemples que nous présentons posent la question des conditions et raisons sociologiques qui permirent une réception aussi favorable du modèle proposé par d'Aviler. Afin de comprendre la position respective des commanditaires et surtout celle des architectes et autres professionnels du bâti, il serait nécessaire d'identifier les principes qui, dans l'ouvrage, étaient susceptibles de profiter au parti courant d'une demeure urbaine de rang moyen comme on en trouvait au cours de l'époque moderne dans une grande partie du Saint-Empire. Il n'est actuellement possible de traiter cette question que d'une manière très superficielle. Certes, l'art de vivre aristocratique inspiré par Versailles était particulièrement apprécié, comme l'atteste la remarquable fortune des formes de la distribution et la décoration de l'appartement. En regard de ce modèle éminent, une analyse croisée de l'ensemble des structures de la vie sociale pourrait démontrer que les potentiels commanditaires du

28. Georg Erler, « Erziehung westfälischer Adeliger im 18. Jahrhundert », dans *Westfalen* 1, 1909, p. 103-124 ; *Lambert Friedrich Corfey. Reisetagebuch 1698-1700*, éd. par Helmut Lahrkamp, Münster, 1977 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster, IX) ; *Die Kavaliersreise des Franz Anton Freiherr von Landsberg 1675-1678. Tagebuch und Briefwechsel*, éd. par Gerd Dethlefs, Münster, 1984.

29. Une attribution à Antonio Rizzi est mentionnée dans les dossiers sur le château de Nordkirchen, Geisberg, 1934, p. 388 (sur les stucateurs à Nordkirchen voir Karl E. Mummenhoff, *Schloß Nordkirchen*, Munich, 1975, p. 53-54) ; voir aussi la contribution de Frédéric Bussmann dans le présent volume. L'éventualité qu'il s'agisse du même artiste que l'Antonio Rizzi actif en Allemagne du Sud n'a pas été vérifiée (voir Max Pfister, *Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stukkateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Chur, 1993, p. 271 ; *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, éd. par Michael Kühlenthal, Locarno, 1997).

Saint-Empire percevaient avant tout en celui-ci un ensemble de processus de représentation forgés dans le contexte royal et citadin français, qu'ils adaptaient à leurs besoins. L'intérêt des contemporains pour les codes comportementaux et vestimentaires et plus généralement pour l'art de vivre aristocratique avait rapidement fait l'objet d'une critique spécialisée, appelée « A-la-mode-Kritik ». Mais celle-ci procure peu de réponses aux questions que se pose l'historien de l'architecture dans ce domaine. La recherche de distinction sociale par un système de signes élaborés est le lot commun de toutes les formes de représentation[30]. Nous ne savons pas si l'attrait de l'architecture et de la décoration intérieure à la française s'explique par le fait qu'elles permettaient (ou semblaient promettre) un degré de différenciation supérieur à celui qu'auraient procuré d'autres modèles disponibles[31]. En revanche, il est incontestable que cette recherche s'étendait également au domaine de l'architecture. A cet égard, la convenance, condition d'une architecture conforme aux règles, fait l'objet d'innombrables mentions qui témoignent de la préoccupation qu'elle suscitait[32]. Une compréhension de l'économie de la distinction sociale permettrait aussi d'évaluer l'impact des phénomènes de mode et de leur rythme soutenu sur des processus artistiques s'inscrivant dans le temps long, comme l'architecture, considérée comme l'art durable par excellence[33]. L'augmentation du nombre de pièces dans l'appartement, étudiée en regard de la répartition des fonctions, pourrait alors se constituer en critère d'évaluation d'une telle recherche de distinction. Une étude s'efforçant de concevoir l'appartement, sa décoration et les actes qui s'y accomplissent comme un système de signes cohérent et structuré permettrait sans doute d'identifier les attendus signifiants de l'adoption des modèles, français ou autres, et de les corréler avec ceux liés à la continuité des traditions.

Pareil projet n'est pas sans lien avec la question moins complexe de la fortune que connut alors l'ouvrage de d'Aviler. Avant l'édition du

30. Concernant le rayonnement du principe de convenance sur l'ensemble des domaines de la vie aristocratique, nous renvoyons, parmi d'autres, à Antoine de Courtin, *Traité de la civilité […]*, Paris, 1671 («la propreté et la bienséance des habits […] son train, sa maison, ses meubles & sa table […] tout cela a pareillement de la proportion & du rapport à la qualité & à l'âge parce que se sont autant des signes qui nous marquent sans que le maître parle », ici cité dans l'édition bruxelloise de 1675, p. 68). Voir également Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1982 ; voir aussi Ulrich Schütte, « Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume », dans actes Berlin, 2006 (note 7), p. 167-204.

31. Sur le processus de la différenciation à l'intérieur d'une typologie architecturale et à propos de la contribution des arts à celle-ci, voir Katharina Krause, *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, Munich, Berlin, 1996, en particulier p. 248-254.

32. Voir Röver, 1977 (note 3).

33. Pour une mise au point relative aux approches sociologiques de la mode et à leurs éventuelles vicissitudes, voir Joanne Entwistle, *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, 2000, p. 63-66 ; Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*, Francfort-sur-le-Main, 2004.

Cours, il y avait trois types d'ouvrages de référence qui se partageaient le domaine de l'architecture et de la décoration intérieure. Le premier type, né avec le *Sesto Libro* de Sebastiano Serlio, exposait des modèles d'édifices urbains et ruraux, de la construction la plus modeste jusqu'à la fastueuse demeure du prince, le progressif accroissement des parcelles rendant compte de l'élévation du rang social et économique[34]. De ce type d'ouvrages procèdent la *Maniere de bastir pour toutes sortes de personnes* (1623/1647) de Pierre Le Muet, *L'Architecture Françoise des Bastiments particuliers* (1624/1673) de Louis Savot, l'*Architecture moderne* (1728) de Tiercelet consacrée aux maisons de ville, ainsi que *De la distribution des maisons de plaisance* (1737/38) de Jacques-François Blondel et *L'art de bâtir des maisons de campagne* (1743) de Charles-Etienne Briseux, dédiés aux constructions rurales. Dotés *a priori* d'une finalité très concrète, ces ouvrages s'efforçaient d'adapter la tradition architecturale aux attentes de l'époque[35]. Mais leur impact est inconnu. Il se peut que le second type de recueils, qui visait à rendre compte de l'excellence architecturale d'un règne ou siècle, ait connu un succès plus grand, du moins à l'étranger. Les volumes de du Cerceau, Jean Marot, Jean Mariette et Jacques-François Blondel proposaient, chacun à leur manière, le panorama des monuments français les plus exemplaires[36]. Quant au troisième type, celui des recueils de modèles dévolus à la décoration intérieure – qu'il s'agisse des boiseries, des meubles ou des cheminées avec leurs ustensiles –, ils proposaient des variations à partir d'aménagements existants, sous la forme de modèles interprétés librement par le dessinateur ou le graveur, avec le dessein d'en favoriser l'imitation ou la réinterprétation. Procédant d'une façon qui évoque l'histoire éditoriale de l'ouvrage de d'Aviler, Jacques-François Blondel ajoute d'ailleurs à son traité sur les *Maisons de plaisance* une série de gravures spécifiquement consacrée aux portes : « J'ai préféré de les donner en feuilles au Public séparément, non comme des exemples à suivre absolument, mais comme des morceaux généraux dans lesquels il se trouvera des parties utiles[37]. »

En regard de cette diversité de conceptions, Augustin-Charles d'Aviler était le seul auteur qui proposait d'appliquer son enseignement de l'architecture, et notamment une présentation didactique des ordres de colonnes, à une typologie particulière, celle de l'hôtel entre cour et jardin. La taille moyenne de la parcelle et sa découpe rectangulaire

34. *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, éd. et rév. par Marco Rosci, 2 vol., Milan, 1966 ; voir dernièrement Köhler, 1997 (note 1), p. 59-72.
35. Pierre Le Muet, *Maniere de bien bastir pour toutes sortes de personnes* [1647], éd. et rév. par Claude Mignot, Aix-en-Provence, 1981 ; voir Köhler, 1997 (note 1), p. 97-149 ; *Architecture moderne*, 1728 (note 17) ; voir Köhler, 1997 (note 1), p. 207-236.
36. Katharina Krause, « *Les plus excellents Bastiments de France*. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime », dans *architectura* 25/1, 1995, p. 29-57, en particulier p. 33-47.
37. Jacques-François Blondel, *De la distribution des Maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 vol., Paris, 1737/38, T. II, p. 76.

régulière, ainsi que le rang social intermédiaire, ni modeste ni princier, du maître d'ouvrage, sont les postulats qui permettent à d'Aviler d'envisager le plus grand nombre d'attentes, tout en permettant de moduler les partis proposés en fonction d'une recherche plus ou moins affirmée de distinction sociale. Selon d'Aviler, l'universalité des règles implique de renoncer à ses propres inventions et nouveautés ingénieuses – Sturm n'est pas sans tenter de briller ainsi, quoique sans succès visible[38]. Le *Cours* suit ainsi la logique du particulier au général, considérant tout d'abord les moulures et les ordres de colonnes, avant d'aborder le modèle de l'hôtel entre cour et jardin et son aménagement, ce qui permet de revenir au détail de l'architecture. Cette approche systématique permet d'intégrer la *Regola* de Vignole, introduite par cet alphabet de l'architecture que forme la typologie des moulures. Leur modénature est aussi universelle, indépendante du temps et du lieu, que la théorie des ordres de colonnes. Sont également universelles, *générales*, les règles régissant, au seuil des chapitres qui leur sont consacrées, chacune des parties de l'architecture et les conditions de leur mise en œuvre – les ordres au même titre que les portails, les fenêtres comme les niches et les cheminées. Et l'ouvrage de se clore sur une série de planches types proposant des exemples de décoration et des indications utiles à leur réalisation technique.

C'est cette organisation de l'ouvrage de d'Aviler qui permit de l'actualiser en le complétant à volonté avec d'autres planches types – ce qui se produisit à deux reprises, entre 1710 et 1738. Le texte de la première édition citait volontiers des édifices existants mettant en application les principes exposés, à l'appui de planches gravées soutenant l'argumentation. Ce procédé fut naturellement employé, et développé, par les réviseurs du *Cours* de d'Aviler. La renommée des architectes et des commanditaires des édifices en question renforçait, en plus de la preuve de qualité que conférait la reproduction gravée, l'assurance d'une réussite architecturale des solutions présentées, y compris celles qu'illustraient les exemples didactiques spécifiquement conçus pour soutenir la démonstration. Les ajouts de planches s'en tinrent d'ailleurs au complément didactique, le *Cours* n'ayant pas vocation à stimuler le génie d'un créateur.

Les modèles présentés devaient faire l'objet d'une étude raisonnable, non pas être imités aveuglément. Le succès de l'ouvrage de d'Aviler s'explique par le fait qu'il procurait, sous la forme d'un manuel s'adressant aussi bien à l'expert qu'à l'amateur d'architecture ou à l'autodidacte, les principes fondamentaux régissant l'apprentissage de l'architecture en tant qu'« art ». Dans la tradition classique, pareil apprentissage procède par la considération d'un ensemble de règles rapportées à des exemples qui en

38. Voir d'Aviler, Sturm, 1725 (note 1), p. 370-378 (sur l'invention de nouveaux poêles).

expliquent la raison, afin de faciliter leur assimilation empirique[39]. Devenait architecte celui qui, associant à un talent naturel la connaissance des règles approfondie par l'échange avec « des savants et des gens d'expérience » et la lecture, acquérait l'expérience, c'est-à-dire un discernement éprouvé par l'approfondissement des connaissances[40]. L'étude des bons exemples permettait de maîtriser les principes essentiels d'un art tout en développant sa faculté de discernement. Afin de maîtriser aussi bien la théorie que le discernement, le futur architecte se consacrait tout d'abord à l'imitation régulière des dessins du professeur, puis aux relevés de bâtiments et enfin à la mise au net de ses propres dessins ou projets. Toutefois, une maîtrise confirmée passait nécessairement par l'expertise des meilleurs édifices. Si Sturm définissait le *Cours* de d'Aviler comme « un guide de voyage à l'intérieur du cabinet d'étude », l'ouvrage de d'Aviler ne faisait pourtant pas mention d'une pareille étape dans la formation. La définition ouverte et universellement accessible des règles par d'Aviler, assortie de nombreuses planches types, permettait en revanche d'accéder à une compréhension rationnelle de la matière, propédeutique nécessaire à l'épanouissement des idées personnelles.

« Des exemples à suivre absolument » : du point de vue des architectes et maîtres d'ouvrages allemands, les premières années d'études n'exigeaient pas nécessairement qu'ils séjournent en France. De prime abord, le profit qu'ils entendaient tirer d'une relation avec le reste de l'Europe supposait plutôt la compréhension préalable des principes fondamentaux que leur procurait l'œuvre théorique de Vitruve, conçue comme un savoir commun à toutes les nations. Jointe à la nécessité de s'adapter aux exigences locales, cette connaissance partagée les incitait à dépasser l'imitation fidèle des modèles d'un maître. Et ce n'était qu'après s'être approprié les fondements de l'architecture (« die Fundamenta zu der Bau=Kunst ») que l'architecte allemand, rendu confiant par des principes sûrs, pouvait les mettre à l'épreuve de la théorie, de la didactique et de la pratique, en particulier dans les domaines de la distribution et de la décoration, où les modèles étrangers devenaient alors susceptibles d'enrichir son propre système[41].

39. A propos des sources antiques de cette conception, voir Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1990-2, § 1-8 ; voir d'Aviler, 1691 (note 1), *Preface pour servir d'introduction à l'architecture*, sans indication de page ; d'Aviler, Sturm, 1725 (note 1), *Avant-propos* de Sturm et *Vorrede und Einleitung zu der Architectur*, sans indication de page.
40. D'Aviler, 1691 (note 1), *Préface*, sans indication de page.
41. *Avant-propos* de Sturm dans D'Aviler, Sturm, 1725 (note 1), sans indication de page.

Le *Frauenzimmer-Ceremoniel* (cérémonial des femmes) et ses conséquences sur la distribution des appartements princiers des dames vers 1700

Cordula Bischoff

Le cérémonial en usage dans les cours princières de l'époque moderne jouait un rôle essentiel dans la décoration des intérieurs, en particulier dans les appartements de parade. Les pièces associées aux actes cérémoniels les accueillaient en même temps qu'elles en illustraient le caractère attendu et protocolaire ; elles formaient en quelque sorte l'écrin du cérémonial. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les théoriciens et praticiens de l'architecture étaient bien conscients du fait que le nombre de pièces ainsi que leur disposition, distribution ou décoration n'étaient pas strictement soumis à des fins utilitaires. En revanche, chacune de ces composantes se devait d'indiquer l'origine, la position sociale et le sexe de la personne qui occupait les lieux. Par conséquent, nous pouvons partir du principe que le cérémonial et sa traduction architecturale respectaient des attendus qui ne déterminaient pas seulement la forme des aménagements exigés par le rang social, mais encore d'autres, spécifiques au sexe du résident[1].

Le cérémonial

Dans les cours allemandes, l'effort d'apparat ne visait pas, contrairement à ce que l'on peut constater en France, à discipliner la noblesse, mais à faire valoir le rang que tenait le maître des lieux en regard des autres princes de l'Empire[2]. Cette recherche de positionnement nécessitait un

1. Voir à ce propos la thèse d'habilitation de l'auteur : *« …so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum… ». Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700* [inédit], Université de Trèves, 2002 ; voir aussi Cordula Bischoff, « Fürstliche Appartements um 1700 und ihre geschlechtsspezifische Nutzung », dans *Wohnformen und Lebenswelten*, éd. par Magdalena Droste, Adolf Hoffmann, Francfort, 2004, p. 67-79.
2. Annegret Möhlenkamp, *Form und Funktion der fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus* [inédit], thèse, Philipps-Universität Marbourg, 1991, p. 2 ; Volker Bauer, *Die*

cérémonial à la fois plus important et plus nuancé, ce dont les contemporains étaient tout à fait conscients. C'est ainsi que le roi Frédéric Ier de Prusse exprima son étonnement dans une lettre adressée à l'électrice Sophie de Hanovre, en 1712 :

> « En France, l'on n'a pas l'habitude de faire beaucoup de cérémonial ; […] ici en Allemagne, il y a plus de cérémonial, et je préfère cela plutôt que d'y être traîné comme un chien, alors que presque personne n'est au courant de ce qui se passe. Il semblerait que l'on veuille faire des économies en France. Mais chaque pays a sa manière[3]. »

Et Lady Mary Wortley Montagu de constater, en 1716, à propos de la cour impériale de Vienne : « […] généralement, il y a beaucoup de gravité et de cérémonial[4]. » Ce point de vue a été résumé par Anthony Blunt de la manière suivante : « Dans les cours allemandes […], le cérémonial était plus formel qu'en France et semblait nécessiter un plus grand nombre de pièces en fonction des traitements appropriés et très différents des divers courtisans et invités[5]. »

La préséance

De nombreux documents des XVIIe et XVIIIe siècles attestent à quel point les princesses, quel que soit leur rang, veillaient jalousement à l'observation exacte de la préséance, éminente prévention qui leur était due. Bien que la Princesse Palatine, Charlotte-Elisabeth de Bavière, se désignât elle-même comme « l'ennemi héréditaire du cérémonial », elle n'en consacre pas moins plusieurs pages de sa correspondance à des explications relatives à l'étiquette française et à des comparaisons avec les usages allemands en la matière[6]. Pendant toute sa vie, la tante de Charlotte-Elisabeth, Sophie de Hanovre, cultiva une identité construite sur

---

höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie, Tübingen, 1993, p. 88-89.

3. « In Frankreich pflegt man nicht viel Zeremonien zu machen ; […] allhier in Deutschland hat man mehr Zeremonien, und ich finde solches auch besser, als daß man wie ein Hund hingeschleppt wird und fast kein Mensch weiß, was passiert. Es scheint, in Frankreich will man sparen. Aber ein jedes Land hat seine Weise. » (*Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem Preußischen Königshause*, éd. par Georg Schnath, Berlin, Leipzig, 1927, p. 227, lettre du 7 mars 1712).
4. « […] und im Ganzen geht es sehr gravitätisch und ceremoniell zu. » (Cité d'après Eduard Vehse, *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation,* T. XIII, *Geschichte des österreichischen Hofs und Adels und der österreichischen Diplomatie, siebenter Theil*, Hambourg, 1852, p. 31 et suivantes).
5. Anthony Blunt, *Kunst und Kultur des Barock und Rokoko. Architektur und Dekoration*, Fribourg, Bâle, Vienne, 1978, p. 272.
6. « […] der ceremonien Erbfeindt […]. » (*Briefe der Prinzessin Elisabeth Charlotte von Orleans an die Raugräfin Louise 1676-1722*, éd. par Wolfgang Menzel, Stuttgart, 1843, p. 107).

la fierté de ses nobles origines – son père était Prince-électeur du Palatinat, sa mère fille du roi d'Angleterre –, ce qui lui valut d'être raillée par Antoine-Ulrich, duc de Brunswick, qui affirmait qu'elle « se prenait pour une des princesses les plus importantes du monde[7] ».

Par principe, une princesse mariée était traitée en fonction du rang le plus élevé auquel elle pouvait prétendre – soit celui de sa famille d'origine, soit celui de son époux. Si son rang de naissance était inférieur à celui de son mari, elle n'en bénéficiait pas moins d'un cérémonial identique à celui qui était réservé à celui-ci : « Pendant toute la durée du mariage, ces épouses princières sont respectées et traitées avec suffisamment d'attention et, en ce qui concerne les cérémonies extérieures, de la même manière que le prince lui-même […][8]. » En revanche, cette règle n'était pas systématiquement appliquée lorsqu'un prince épousait une femme de la bourgeoisie. Ainsi, ce ne fut qu'après de nombreuses requêtes auprès de l'empereur, appuyées par d'importants subsides, que Léopold I[er], prince d'Anhalt-Dessau, obtint que sa femme Anna Luise Föhse – fille de pharmacien, qu'il avait épousée en 1698 – soit reconnue comme son égale, en 1701[9]. Son accession au rang de prince de l'Empire ne leur procura pas uniquement la parité cérémonielle, mais aussi l'assurance des droits héréditaires pour leurs enfants communs.

A partir du moment où les femmes de la noblesse pouvaient prétendre à un rang de naissance plus élevé que leurs maris, elles bénéficiaient, toute leur vie durant, du traitement cérémoniel réservé à leur famille d'origine[10]. Dans son *Ceremoniel-Wissenschafft der großen Herren*, Julius Bernhard von Rohr précise à ce sujet :

> « Lorsque les épouses sont de rang supérieur, puisqu'il arrive de temps en temps que des princes épousent des princesses royales et des comtes de l'Empire des princesses princières, l'on pratique un cérémonial différent pour les hommes et les épouses, celles-ci étant traitées en fonction de leur rang, tandis que ceux-là sont considérés comme quelque peu inférieurs[11]. »

7. « […] eine von den grössesten Prinzessinnen der Welt schätzete. » (Cité d'après *Sophie Kurfürstin von Hannover (1630-1714)*, éd. par Alheidis von Rohr, dossier d'exposition, Hanovre, Historisches Museum, 1980, p. 38).
8. « In währendem ehestande werden solche fürstliche gemahlinnen mit gnugsamer aufwartung und was die äusserlichen ceremonien belanget, auf die weise, wie der landes=herr selbst, geehret und unterhalten […]. » (Veit Ludwig von Seckendorff, *Teutscher Fürsten-Staat samt des sel. Herrn Antonis Zugabe Sonderbarer und wichtiger Materien…*, éd. par Andres Simson von Biechling, Jena, 1737, réimpression, Aalen, 1972, p. 169).
9. Erdmute Alex *et al.*, *Anhaltische Schlösser in Geschichte und Kunst*, Niedernhausen, 1991, p. 79.
10. Et cela même si elles n'exerçaient plus de fonction gouvernementale, comme dans le cas de Christine de Suède qui, après son abdication, continua de revendiquer le rang que lui conféraient ses droits royaux.
11. « Sind ihre Gemahlinnen von höheren Stande, wie es denn hin und wieder geschicht, daß Fürsten sich mit Königlichen Princeßinnen, und Reichs=Grafen mit Fürstlichen Princeßinnen

Comme elle l'explique elle-même, la margrave Wilhelmine de Bayreuth, née princesse de Prusse et alors mariée à un homme de rang inférieur, défendait de manière d'autant plus véhémente ses droits royaux que : « […] je savais aussi que, si jamais je devais renoncer à mes droits en tant que fille de roi, je ne pourrais plus jamais y prétendre à nouveau[12]. »

La question de la préséance avait une telle importance que toute femme de quelque condition que ce soit s'efforçait d'accroître ses prérogatives. La recherche de préséance s'immisçait d'ailleurs jusque dans le protocole régissant la relation entre les sexes. Relativement à celle-ci, des codes de conduite spécifiques s'étaient imposés en Europe centrale au début du XVIII^e siècle. Fondés sur l'idéal du courtisan « bien éduqué », ils accordaient la prééminence à la femme de cour dans le cadre des rapports cérémoniels, avec tous les privilèges qui en découlaient : « […] bien que les dames aient, presque partout et dans la plupart des cas, la priorité sur les gentilshommes[13]. » Ainsi, la littérature normative justifiait-elle souvent les prescriptions du cérémonial, en soutenant que le sexe féminin devait être respecté *per se* : « En l'honneur de leur sexe, les dames princières jouissent, à ces moments-là [lors du cérémonial d'accueil des visites] et dans d'autres cérémonials du même genre, de prérogatives particulières[14]. »

Des privilèges accordés en vertu de la « politesse » relevait par exemple la possibilité qui leur était faite d'accéder librement à la personne du prince. Si, à Versailles, le Grand Appartement du roi était librement accessible, le Petit Appartement – comprenant salle à manger, salle de bains, bibliothèque, le cabinet des chiens, le cabinet de travail, le Cabinet des Agates et les Bijoux et le Cabinet des Curiosités – n'était ouvert qu'à quelques privilégiés. La hiérarchie des « entrées », qui établissait

---

vermählen, so wird ein besonders Ceremoniel mit den Gemahlinnen, und ein anders mit den Manns=Personen vorgenommen, jene werden nach ihrem Stande tractirt, diese aber etwas geringer angesehen. » (Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren*, Berlin, 1733, réimpression, éd. par Monika Schlechte, Leipzig, 1990, p. 361-362. Voir aussi Sabine Koloch, « Zeremoniellbücher als Forschungsaufgabe kulturhistorischer Frauenforschung », dans *Kritische Berichte* 4, 1996 (dossier *Weiblichkeitsentwürfe in der Kunst um 1700*), p. 43-53).

12. « […] ich wußte auch, daß, falls ich meine Rechte als Königstochter einmal aufgab, ich sie nie wieder zurückerlangen würde. » (*Wilhelmine von Bayreuth. Eine preußische Königstochter. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Wilhelmine von Bayreuth* [1810], trad. du français par Annette Kolb, éd. par Ingeborg Weber-Kellermann, Francfort, 1990, p. 369). Le fait de « renoncer occasionnellement à la préséance » pouvait entraîner « la perte juridique de la préséance en elle-même » (Adalbert Erler, « Vorrang » et « Vortritt », dans *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, 37. livraison, Berlin, 1994, col. 1058-1061, ici 1058).

13. « […] ob zwar die Damen fast allenthalben in den meisten Stücken vor den Cavalieren einen Vorzug haben […]. » (Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon…*, 65 vol., Halle, Leipzig, 1733-1750, *ad vocem* « Zimmern-Ceremoniel », T. LXII (1749), col. 773).

14. « Die Hoch=Fürstlichen Dames geniessen, aus honneur vor ihr Geschlecht, bey diesen [Empfangszeremoniell bei Visiten] und andern dergleichen Ceremoniellen besondere Praerogativen. » (Rohr, 1733 (note 11), p. 365).

l'ordre de préséance, était établie en fonction des pièces dans lesquelles les courtisans désireux d'y prendre pied étaient autorisés à pénétrer : les entrées familières, les premières entrées, les entrées de la Chambre, les entrées du Cabinet. La reine, la princesse royale et la belle-sœur du roi, accompagnées de leurs dames d'honneur et éventuellement de leurs dames d'atour, pouvaient réclamer le droit éminent à la « Première entrée » lors de la cérémonie du lever. Elles étaient aussi autorisées à être présentes dans le Cabinet des Perruques au moment où l'on poudrait celle du roi, distinction encore plus prestigieuse que celle que conféraient les entrées du Cabinet[15].

La réglementation de l'accès

La position et l'influence de tous les membres de la société de cour dépendaient de l'accès direct au souverain[16]. Une des fonctions essentielles du cérémonial de cour consistait à réglementer cette accessibilité tout en assurant la protection des souverains. Mais l'étiquette du prince et de la princesse, et plus généralement des genres au sein de la cour, se distinguait sur un point précis, celui de la sauvegarde de la vertu ou pudeur bien sûr sexuelle des femmes, que garantissait le contrôle ininterrompu de l'exposition publique. Le contact avec les visiteurs masculins était régi par une réglementation qui écartait tout doute possible quant à d'éventuels comportements inconvenants.

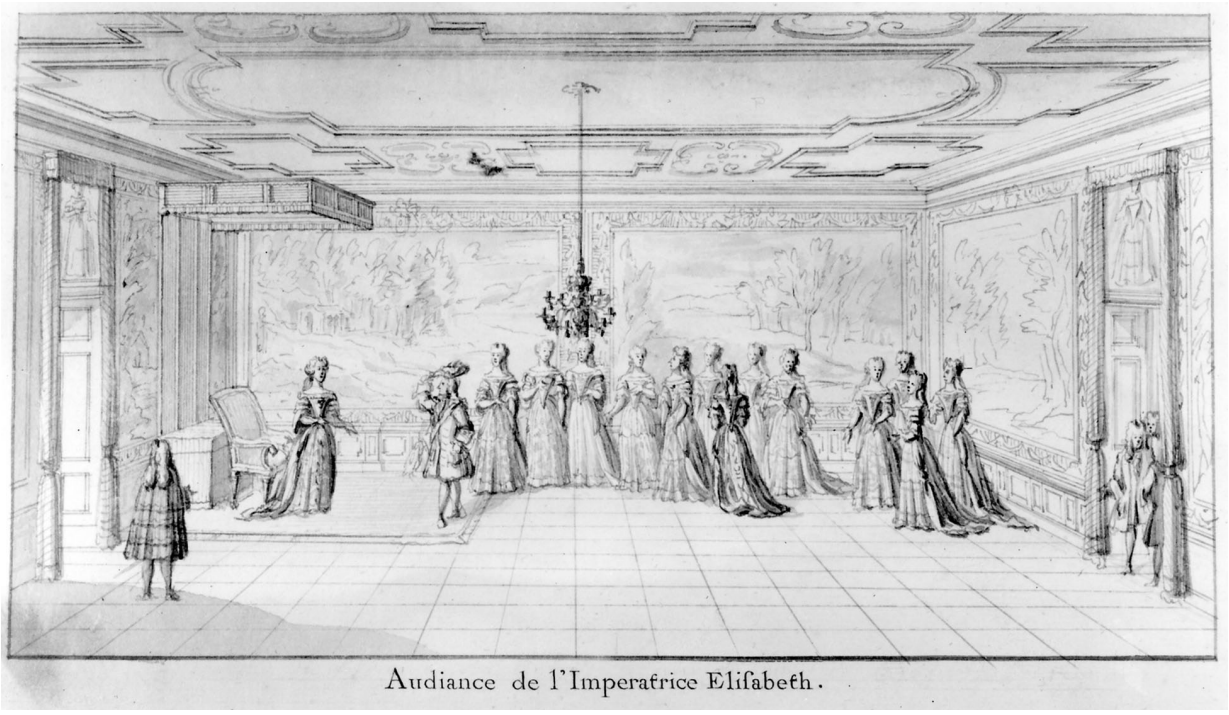
Car, dans certaines circonstances, les princesses étaient dans l'obligation de recevoir dans leurs appartements des personnes masculines de qualité. Pour les proches bien sûr, mais aussi les diplomates, les princes effectuant leur Grand Tour ou encore les gentilshommes de la cour, les conditions de cet accès étaient simplifiées par l'habitude ou le protocole. L'on prenait toutefois des « mesures de précaution », établies en fonction du rang et des âges respectifs du visiteur et de l'hôtesse, et très différentes d'une cour à l'autre. C'était surtout la première visite d'un hôte à la cour qui exigeait une réglementation précise.

> « Dans les cours, l'audience solennelle auprès des dames de la plus noble naissance doit être demandée par l'intendant de la cour ou, si cette fonction n'est pas attribuée, par l'intendante de la cour ou la première dame d'honneur. Les gentilshommes déjà connus de Monsieur n'ont

15. Caroline Hanken, *Vom König geküßt. Das Leben der großen Mätressen*, Darmstadt, 1996, p. 35-36 (1re éd. sous le titre *Gekust door de koning : koninklijke maîtresses aan het franse hof in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam, 1996).
16. Voir ici plus en détail Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, 1995, p. 21-38.

pas toujours besoin de demander une audience, mais ils sont généralement présentés à l'épouse juste avant que l'on se réunisse à table. C'est en général la dame d'honneur, la camériste ou la femme de chambre de service qui s'occupe de la demande et de l'introduction de toute audience privée auprès de princesses et d'autres personnes du sexe féminin de rang très élevé[17]. »

Une fois le premier contact établi, les autres visites se passaient généralement sans contrainte supplémentaire, bien que la princesse ne demeurât jamais seule, afin que sa réputation ne souffrît aucun soupçon. Les dames d'honneur avaient en particulier pour mission de se tenir toujours suffisamment près de celle-ci, afin de pouvoir être vue ou entendue, en particulier lorsqu'étaient présents des visiteurs masculins (ill. 1). A la



1 Raymond Leplat, *Audience de l'ambassadeur de Saxe, le comte de Flemming, auprès de l'impératrice Elisabeth-Christine*, 1719, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

17. «Die solenne Audienz bey Damen von höchster Geburt wird an den Höfen durch den Obristhofmeister, oder, wo diese Stelle nicht herkommlich ist, durch die Obristhofmeisterin oder die erste Staatsdame (Dame d'honneur) erbeten. Bey Cavaliers, welche dem Herrn schon bekannt sind, bedarf es nicht allemal einer besondern Audienzerbittung, sondern bey der Versammlung zur Tafel werden solche insgemein kurz vorher der Gemahlin präsentirt. Die Anmeldung und Einführung zu Privataudienzen bey Prinzessinnen und andern höchsten Personen weiblichen Geschlechts verrichtet insgemein die den Dienst habende Hofdame, Kammerfrau, oder Kammerdienerinn.» (Amaranthes [Gottlieb Siegmund Corvinus], *Nutzbares, Galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon* [1715], Leipzig, 1775[13], *ad vocem* «Audienz», col. 244).

cour de l'empereur, la réception d'un électeur par l'impératrice s'effectuait dans le cadre d'un protocole réglementé :

> « Les portes ne sont pas fermées, comme chez l'empereur, mais restent ouvertes et l'intendante de la cour de l'impératrice chargée du service est présente la plupart du temps ; de même, un Electeur ne reste pas couvert en présence de l'impératrice, car cela serait contraire à la civilité et au respect que l'on doit observer au sein de la chambre des dames[18]. »

Les récits de voyages de Keyßler révèlent qu'une telle audience était considérée comme « privée », malgré la présence de l'intendant et de l'intendante de la cour :

> « L'on parle d'audience privée auprès de l'impératrice, lorsqu'il n'y a personne d'autre dans la pièce que l'intendante de la cour (qui se tient à distance de l'impératrice) et l'intendant de la cour qui reste près de la porte, de façon à ce que tous les deux ne puissent pas comprendre ce qui se dit[19]. »

Une princesse qui n'était pas mariée n'était autorisée à se trouver seule avec un homme que si celui-ci appartenait à sa famille proche. Dans les autres cas, les visiteurs devaient d'abord demander aux parents une autorisation de visite. En étaient dispensés les visiteurs qui, en raison de leur âge très précoce ou très avancé, étaient considérés comme « inoffensifs ». Pareillement, la relation avec les pages installés à la cour, tous garçons ou adolescents d'origine aristocratique, ne semble pas avoir fait l'objet de restrictions particulières.

De manière générale, toutes les règles de préséance qui régissaient la relation au prince s'appliquaient de façon encore plus stricte lorsqu'il s'agissait d'une princesse. Le *Nouveau traité de la civilité* d'Antoine de Courtin rappelle que le visiteur d'une personne souffrante ou alitée ne doit en aucun cas s'asseoir sur le lit, non sans préciser : « Mais sur tout, il faut observer que c'est une très-grande indécence de s'asseoir sur

18. « Die Thüren werden nicht, wie bey dem Kayser, geschlossen, sondern bleiben offen, und meistens auch wohl die Ober=Hoff=Meisterin der Kayserin aufwartend, gegenwärtig; so bedecket sich auch kein Churfürst in Praesentz der Kayserin, denn dieses wäre wieder [sic] die civilität, und Respect, welchen man dem Frauenzimmer schuldig. » (Gottfried Stieve, *Europäisches Hof-Ceremoniel*, Leipzig, 1723, chap. III, « Was für ein Ceremoniel bey Zusammenkunft kayserl. Majestät, und eines Churfürsten gewöhnlich ist », p. 188-189).

19. « Eine Privat=Audienz bey der Kayserin heist, wenn niemand in dem Zimmer ist, als die Obrist=Hofmeisterin (welche entfernet von der Kayserin stehet) und der Obrist=Hofmeister, so bey der Thüre bleibt, also, daß beyde von demjenigen, was gesprochen wird, nichts verstehen können. » (Johann Georg Keyßler, *Neueste Reise durch Teütschland, Böhmen, Ungarn, Schweiz, Italien und Lothringen*, 2 vol., T. II, Hanovre, 1740, p. 82, col. 947).

le lit, & particulierment si c'est d'une femme […][20]. » Nombreuses sont alors les prescriptions invitant à la prudence, « notamment lorsqu'il s'agit d'une femme ». Julius Bernhard von Rohr insiste : « Pour la visite des dames, il faut, à beaucoup d'égards, être encore plus correct et prudent que lorsqu'on fait sa visite à un gentilhomme[21]. » La cour favorisait naturellement la promiscuité entre les femmes et les hommes, le logement de ces derniers à une distance géographique raisonnable permettant souvent de décourager les tentations.

Le rapport à l'autre sexe

Tous les traités de cérémonial et d'étiquette contiennent des prescriptions qui indiquent de quelle manière un gentilhomme doit se comporter « dans son rapport avec les femmes »[22]. Codifiés par l'art de vivre courtois mais peu appréciés par les femmes, les contacts physiques posaient de délicats problèmes de comportement, notamment dans le cadre des salutations où, comme l'explique Courtin, il n'était pas bien venu de présenter sa main à une dame : « Il n'est pas non plus d'un homme de qualité, s'il se trouve en compagnie de Dames, de […] porter la main […][23]. »

« Selon les différents endroits et pays, à l'arrivée, l'on tend (ce qui a été abandonné en France) ou incline la main, ou alors l'on donne un baisemain à l'autre. Mais vis-à-vis d'une femme, il convient seulement de faire une profonde révérence […][24]. » Apparemment, la poignée de main pouvait être interprétée comme le signe d'une grande intimité. C'est pour la même raison que le baisemain, lui aussi, devait être appliqué avec la plus grande prudence :

> « En ce qui concerne le baisemain, il s'agit d'une chose qui, la plupart du temps, est permise et non pas contraire à la bienséance, que la femme soit célibataire ou mariée, mais cela ne doit pas avoir lieu trop souvent ou avec une trop grande affection, plutôt d'une manière

20. Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité…*, Amsterdam, 1671, p. 42.
21. « […] besonders, wenn es sich um eine Frau handelt. […] In Aufwartung der Dames muß man in vielen Stücken noch accurater und behutsamer seyn, als wenn man Cavaliers seinen Besuch abstattet. » (Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der Privat-Personen*, Berlin, 1728, réimpression, éd. par Gotthardt Frühsorge, Leipzig, 1990, p. 351).
22. *Von dem Umgang mit Frauenzimmer*, ainsi le titre de tout un chapitre chez Rohr, 1728 (note 21), p. 361-384.
23. De Courtin, 1671 (note 20), p. 33.
24. « Bey der Ankunfft wird / nach Unterschied derer Orten und Landen / die Hand entweder gegeben (so in Franckreich abkommen) oder gebogen / oder aber des andern Hand geküsset : Vor dem Frauenzimmer aber wird nur ein tieffer Reverenz gemachet […]. » (Friedrich Wilhelm von Winterfeld, *Teutsche und Ceremonial-Politica*, 2 vol., Francfort, Leipzig, 1700, T. I, p. 922).

respectueuse et, par exemple, seulement au moment du compliment des adieux ou bien lorsqu'elle nous donne l'occasion, à travers ce qu'elle dit, de lui témoigner une certaine soumission[25]. »

Lors des festivités et à l'occasion des nombreux divertissements pratiqués par la cour en plein air, le cérémonial organisait certains contacts physiques par ailleurs prohibés, comme le baiser sur la joue. Le gentilhomme devait alors adapter son comportement au rang, à l'âge et au caractère de la dame, et deviner, le cas échéant, si la situation l'autorisait ou non à oser un baiser.

Ces exemples montrent à quel point les princesses savaient user du cérémonial pour conserver et soutenir leur rang et leur honneur. L'observation des règles cérémonielles avait deux conséquences. Elle permettait, d'une part, de faire connaître sans ambiguïté possible la position sociale d'une princesse et d'écarter, d'autre part, toute forme d'interrogation quant au caractère vertueux et chaste de celle qui ne saurait être sensible à quelque avance que ce soit. Et la prééminence accordée au sexe féminin permettait de soutenir encore l'exigence des égards les plus appropriés.

La princesse comme éducatrice du gentilhomme de la cour

Rétrospectivement, l'histoire a souvent jugé mesquine ou capricieuse l'obstination avec laquelle les princesses exigeaient un traitement cérémoniel spécifique. Cette interprétation néglige à quel point la connaissance précise du cérémonial ainsi que sa mise en application étaient tacitement devenues le domaine socio-politique d'élection des femmes aristocratiques. « Les femmes s'orientent toutes en fonction du rang de leurs époux et connaissent souvent mieux leur ancienneté qu'eux-mêmes[26]. »

Que les femmes aient mieux connu – ou se soient efforcées de mieux connaître – les prérogatives de leur rang que les hommes s'explique entre autres par l'enseignement qu'elles dispensaient aux jeunes dames d'honneur à ce sujet, mais surtout par leur fonction d'« instance de civilisation de l'homme »[27]. Pour donner au fils d'un prince l'éducation conforme

25. « Was den Hand=Kuß anlangt, so ist es zwar eine Sache die meistentheils erlaubt, und dem Wohlstand nicht zuwider, sie mag ledig oder verheyrathet seyn, jedoch muß es nicht allzu offt und mit zu grosser Zärtlichkeit geschehen, sondern auf eine respectueuse Art, und etwan nur bey dem Abschieds=Compliment, oder wenn sie uns durch ihre Reden Gelegenheit giebt, daß wir ihr eine gewisse Submission davor bezeugen sollen. » (*Ibid.*)
26. « Die Weiber gehen durchgehends nach dem Rang ihrer Männer, und wissen ihrer Männer Anciennité vielmahls besser als die Männer selbst. » (Rohr, 1733 (note 11), p. 270).
27. Koloch, 1996 (note 11), p. 43-53, 52.

à son rang, en suivant l'idéal de l'honnête homme, il fallait cultiver en lui certaines vertus facilitant la communicabilité et l'organisation des relations humaines. Chez Seckendorff, ces qualités précèdent les compétences fondamentales que sont la lecture, l'écriture et le calcul :

> « [Il faut notamment les instruire] dans les vertus qui siéent bien aux personnes de rang élevé, même s'ils ne règnent pas, et qui leur assurent honneur et gloire, et qui sont alors : la modestie, la circonspection, la gentillesse, l'humilité, la vérité, la modération, la politesse etc.[28] »

Durant son Grand Tour, figure imposée de la formation princière, la transformation du jeune gentilhomme en courtisan accompli se parachevait dans les antichambres et cabinets des nobles hôtesses des autres cours[29]. Leur valeur d'exemple, associée à des recommandations douces et ludiques, stimulait l'exercice et la transmission des codes de conduite et du cérémonial de la vie aristocratique. La littérature prescriptive fait souvent référence à la bonne influence exercée par les dames de la cour. Des lettres, récits de voyages et journaux révèlent l'efficacité de leur entremise dans cette forme éminente d'acculturation. Plus encore que le fait d'intégrer une cour spécifique, les commentaires suscités ultérieurement par la conduite du jeune homme et relayés par les nombreux échanges épistolaires des dames contribuaient de façon décisive à son apprentissage social.

Les appartements des dames

Une conséquence immédiate des privilèges accordés aux femmes par la courtoisie cérémonielle tint dans l'exigence d'une décoration elle-aussi appropriée à leurs appartements, c'est-à-dire, dans notre contexte, aux appartements de parade.

> « Les ameublements des pièces, c'est-à-dire la façon et la matière des tapisseries, chaises, tables, miroirs, guéridons, petits guéridons, cheminées etc. doivent être différenciés. En général, les pièces des dames

28. « Sonderlich aber in denenjenigen tugenden [sollen sie unterwiesen werden], welche hohen standes-personen, wenn sie gleich auch nicht regieren, dennoch wohl anstehen und ihnen ehre und ruhm bringen, als da sind : Bescheidenheit, fürsichtigkeit, freundlichkeit, demuth, wahrheit, mäßigkeit, höfflichkeit, etc. » (Seckendorff, 1737 (note 8), p. 173).

29. Pour un point de vue général sur ce sujet, voir Katrin Keller, « Zwischen Zeremoniell und "desbauche" : die adlige Kavalierstour um 1700 », dans *Menschen und Grenzen in der Frühen Neuzeit*, éd. par Wolfgang Schmale et Reinhard Stauber, Berlin, 1998, p. 259-281 ; concernant la mission éducative des femmes, voir Antje Stannek, « Aufwachsen im Ausland. Zur geschlechtsspezifischen Sozialisation adeliger Knaben im 17. Jahrhundert », dans *L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 2, 1997 (dossier *Höfische Welt*), p. 242-256.

> sont mieux décorées et meublées que celles des hommes […]. Les salles d'audience des personnes royales et princières sont encore plus confortables que les salons dans lesquels ils se tiennent d'habitude. Dans leurs boudoirs et cabinets, l'on trouve, surtout chez les dames, certains détails encore plus somptueux, plus fins et plus délicats[30]. »

En vertu de cette conception, au demeurant soutenue par les théoriciens, les pièces les plus précieuses et les plus somptueusement décorées étaient dévolues, dans presque tous les châteaux, à la princesse. Une situation symboliquement identifiable dans l'ensemble architectural du château, un nombre supérieur de pièces ainsi qu'un ameublement plus moderne et un luxe de matières plus prononcé, constituent l'expression visible de la supériorité à laquelle pouvaient prétendre les appartements des dames en regard des appartements des messieurs.

La disposition des appartements

La disposition des appartements de parade de chaque côté d'un espace central formé par le vestibule, l'escalier et la salle principale suggère l'idée que, tout comme en peinture, la latéralisation hiérarchique traditionnelle issue du contexte sacral est transposée dans la distribution du château[31]. Dans les tableaux, ce qui correspond, pour celui qui regarde, à la partie gauche, correspond à la dextre en héraldique ; elle est réservée à la personne ou à la scène la plus importante[32]. Cette logique de latéralisation, immanente et procédant de l'intérieur vers l'extérieur, est-elle susceptible de s'appliquer à une représentation en trois dimensions comme l'architecture ? Dans le cas du château composé d'un corps de logis et de deux ailes en retour, le point de repère central est toujours constitué par le côté cour donnant sur la ville, dont la moitié gauche (ou dextre) forme la partie la plus distinguée. Comme l'autel, siège de l'Esprit Saint, est orienté, à l'intérieur de l'église, en direction des croyants, le château, en tant que siège

30. « Die Ausmeublirungen der Zimmer, als, die Façon, und der Zeug der Tapisserien, Stühle, Tische, Spiegel, Gueridons und Gueridonetten, Camine u.s.w. müssen von einander unterschieden seyn. Die Zimmer der Dames werden insgemein besser paradirt und ausmeublirt, als der Manns=Personen […]. Die Audienz-Gemächer der Königlichen und Fürstlichen Personen sind noch proprer als die Wohnungs Zimmer, darinnen sie sich ordentlich aufzuhalten pflegen. In ihren Retiraden und Cabinettern findet man, zumahl bey denen Dames, manches noch prächtiger, zierlicher und delicater. » (Rohr, 1728 (note 21), chap. XII, « Von der Wohnung, von Zimmern und deren Meublen », p. 329-330).

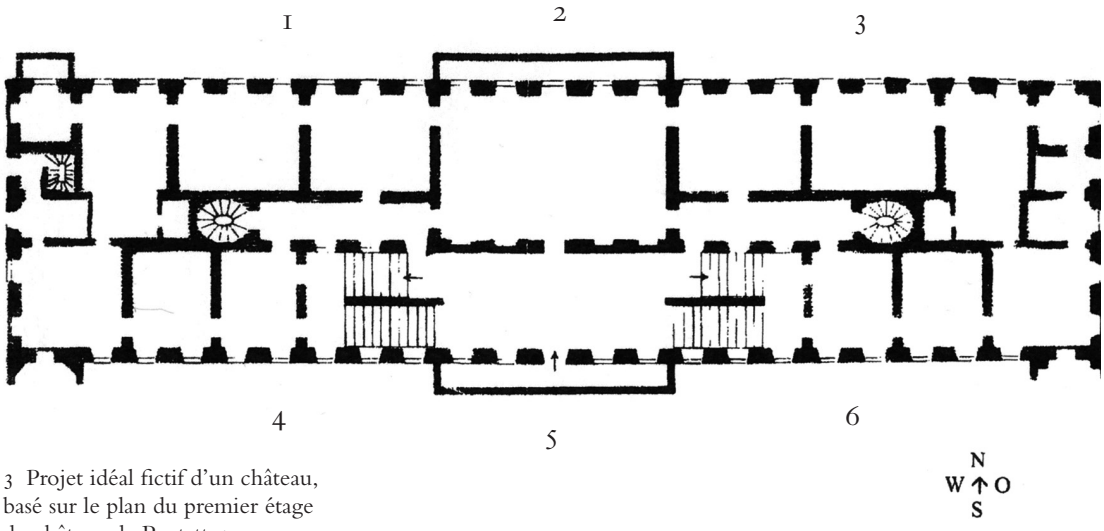
31. Certains théoriciens de l'architecture comme Paul Decker ou Leonhard Christoph Sturm ont proposé une autre disposition. Selon le « plan idéal » qu'ils proposent, les princesses sont logées dans une aile latérale, tandis que le deuxième appartement de parade aménagé dans le corps de logis était destiné aux invités de rang élevé. Voir Möhlenkamp, 1991 (note 2), p. 100, 102.

32. Manfred Lurker, « Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst », dans *Symbolon* N.F. 5, 1980, p. 95-128.

2 Martin van Meytens, *Banquet de noces de l'empereur Joseph II et de la princesse de Parme, 1760*, détail de la partie dextre avec les dames de cour assises et le couple impérial à la tête de la table, Vienne, Kunsthistorisches Museum

administratif du prince, serait ainsi orienté en direction de la communauté des sujets formée par la ville[33]. L'hypothèse selon laquelle une telle disposition hiérarchique aurait été délibérée est confirmée par certaines prescriptions cérémonielles, par exemple celles concernant l'ordre des places à table, où s'impose une supériorité de la droite du prince, quand est généralement attribuée à la femme la place à gauche (ill. 2) : « La plupart du temps, les dames sont placées à gauche des altesses princières, les gentilshommes en revanche à droite[34]. »

33. Voir aussi Cordula Bischoff, *Strategien barocker Bildpropaganda. Aneignung und Verfremdung der heiligen Elisabeth von Thüringen*, Marbourg, 1990.
34. « Die Dames werden meistentheils gegen die lincke Seite der Fürstlichen Herrschaft gesetzt, die



3 Projet idéal fictif d'un château, basé sur le plan du premier étage du château de Rastatt, par Cordula Bischoff

Les appartements d'été donnent sur le jardin au nord et les appartements d'hiver sur la ville au sud ; les appartements de la princesse se trouvent dans l'aile ouest, ceux du prince dans l'aile est.

1. Appartement d'été de la princesse (*Sommerappartement der Fürstin*)
2. Côté du jardin
3. Appartement d'été du prince (*Sommerappartement des Fürsten*)
4. Appartement d'hiver de la princesse (*Winterappartement der Fürstin*)
5. Côté de la ville
6. Appartement d'hiver du prince (*Winterappartement des Fürsten*)

De manière analogue, on pourrait alors supposer que les pièces situées du côté gauche du château, considéré comme le plus distingué (ill. 3)[35], devaient être attribuées au prince. Dans la majorité des châteaux isolés dans le paysage, les jardins sont cependant orientés au nord[36], et les façades côté cour, par conséquent, au sud[37]. La distribution des pièces s'effectuait

Cavaliers aber zur rechten. » (Rohr, 1733 (note 11), § 44, « Von dem Tafel-Ceremoniel », p. 110).

35. Möhlenkamp arrive aussi à la conclusion suivante : « Généralement, le côté gauche du château vu de la cour est le côté le plus distingué. » (Möhlenkamp, 1991 (note 2), p. 102, note 298).

36. C'est par exemple le cas à Pommersfelden, Karlsruhe, Ludwigsbourg, Zerbst, Caputh, Charlottenbourg et Mosigkau.

37. Au-delà d'une répartition des sexes en fonction des quatre points cardinaux, il pouvait être envisagé de dédoubler les appartements à l'intérieur des deux moitiés du corps de logis, afin que chacun dispose de quartiers d'été orientés au nord et de quartiers d'hiver donnant au sud. « Afin de résider comme il se doit, il convient d'avoir tous les six mois des pièces différentes pour l'hiver et l'été qui se trouvent les unes à côté des autres, séparées uniquement par un mur. Par conséquent, chaque étage dispose de la double quantité de pièces, les unes orientées vers la cour, les autres vers l'extérieur, qui permettront de mettre à profit les différents moments de la journée et de modérer les effets de la chaleur et du froid. C'est pour cela que les pièces d'hiver doivent être plus étroites, afin de pouvoir être chauffées plus facilement et de garder la chaleur. » (« Danenhero nohtwendig, wol bewohnet zu sein, vor jedes halbe Jahr andere Zimmer, als vor den Sommer und Winter, zu haben, so neben einander stehen und blos mit einer Mauer unterschieden. Und also jeder Stok toblete Zimmer hat, die einen in den Hof, die anderen hinaus gerichtet, so gewiss grosse Gelegenheit geben und verursachen werden, die Gelegenheit der Zeiten, der Hitz und Kelte zu moderieren und zu endtfinden. Danenhero die Winter auch enger sein sollen sich leichter heitzen zu lassen und die Werme zu erhalten. » (Karl Eusebius von Liechtenstein, *Werk von der Architektur,* destinée à son fils ; cité dans Victor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684)*, Vienne, Leipzig, 1910 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Neuere Geschichte Österreichs, 1), p. 111.) Idéalement, l'aile est aurait alors dû abriter l'appartement d'été et d'hiver du prince, l'aile ouest l'appartement

alors en fonction des considérations pratiques dictées par les quatre points cardinaux, qui l'emportaient sur les conventions cérémonielles.

> « Dans les demeures isolées, on installe les pièces du maître de maison en direction du matin [est], celles de la maîtresse de maison en direction du soir [ouest], les pièces d'été tournées vers minuit, et les pièces d'hiver vers midi. Le soleil du matin peut être stimulant pour les affaires du maître de maison, alors que la maîtresse de maison n'est pas dérangée dans son agréable sommeil matinal[38]. Les pièces du côté minuit sont agréables en été à cause de l'air du nord, alors que la chaleur du soleil n'importune presque pas durant la journée. En hiver, les pièces du midi ne sont pas atteintes par le vent rude du nord, tandis que la chaleur du poêle s'associe à l'agrément du soleil[39]. »

Les plans conservés, ajoutés à ceux que l'on peut reconstituer, confirment cette thèse : dans la grande majorité des cas, l'appartement de la princesse occupait la moitié occidentale et, par conséquent, la moitié gauche (ou dextre) du corps de logis, symboliquement perçue comme supérieure. Même lorsque le jardin ne se trouvait pas au nord – ce qui ne permettait pas de profiter de l'orientation à l'ouest le soir – la maîtresse de maison restait dans l'aile la plus distinguée. Le logement des dames dans la moitié droite (ou senestre), qui ne contrevenait pas a priori au cérémonial, était une exception dans la réalité[40].

---

d'été et d'hiver de la princesse. En revanche, nous ignorons comment le changement saisonnier des appartements pouvait s'accorder avec la nécessité de disposer d'un appartement d'Etat et d'un appartement privé. Le corps de logis ne permettait pas de disposer de quatre appartements par personne, mais au maximum de deux (appartement de parade et appartement privé), la question est de savoir comment s'y aménageaient quartiers d'été et d'hiver. La plupart des traités d'architecture proposait de mettre les pièces côté jardin à disposition de l'appartement de parade ; celles-ci, également dévolues au quartier d'hiver, comportaient des pièces plus petites, ce qui ne se prêtait pas particulièrement à l'objectif de représentation.

38. « In ansehnlichen freystehenden Häusern legt man die Zimmer vor den Haus=Herrn nach Morgen, vor die Hauß=Frau nach Abend, die Sommer=Zimmer nach Mitternacht und die Winterzimmer nach Mittag. Dem Haus=Herrn kann die Morgen=Sonne eine Anregung zu seinen Geschäfften seyn, die Haus=Frau aber wird durch die aufgehende Sonne in ihrem angenehmen Früh=Schlaff nicht gestöret. » (Johann Friedrich Penther, *Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst enthaltend ein Lexicon Architectonicum*, 2 vol., Augsbourg, 1744-1745, T. I, chap. I, § 216, p. 26.) Surgit ici le topos, émanant de la critique bourgeoise, de la princesse désœuvrée, que l'on retrouve formulé ailleurs de manière bien plus tranchée : « Les femmes princières ont en grande partie l'habitude de se promener longtemps dans leur habit négligé, de boire du café, de lire quelque chose et de se faire habiller, jusqu'à ce qu'il soit presque temps de passer à table pour le déjeuner. » (« Die von Fürstlichen Frauenzimmer pflegen, grossen theils eine lange Zeit in ihren Habit négligée herum zu gehen, Caffée zu trincken, etwas zu lesen und sich ankleiden zu lassen, bis es fast Zeit ist, zu Mittags zur Tafel zu gehen. » Rohr, 1733 (note 11), § 12, « Von dem Schlafen-gehen und Aufstehen der grossen Herrn », p. 23-24).

39. « Die Mitternächtige Zimmer werden im Sommer durch die Nord=Lufft angenehm gemacht, die Sonnen=Hitze aber darff sie fast den ganzen Tag nicht drucken. Die Mittägige Zimmer werden im Winter von der rauhen Nord=Lufft nicht berühret, wohl aber kommen ihrer Ofen=Wärme die Sonnenblicke zu statten. » (Penther, 1744-1745 (note 38), chap. I, § 216, p. 26).

40. A Salzdahlum, le prince résidait dans l'aile gauche, la princesse dans l'aile droite.

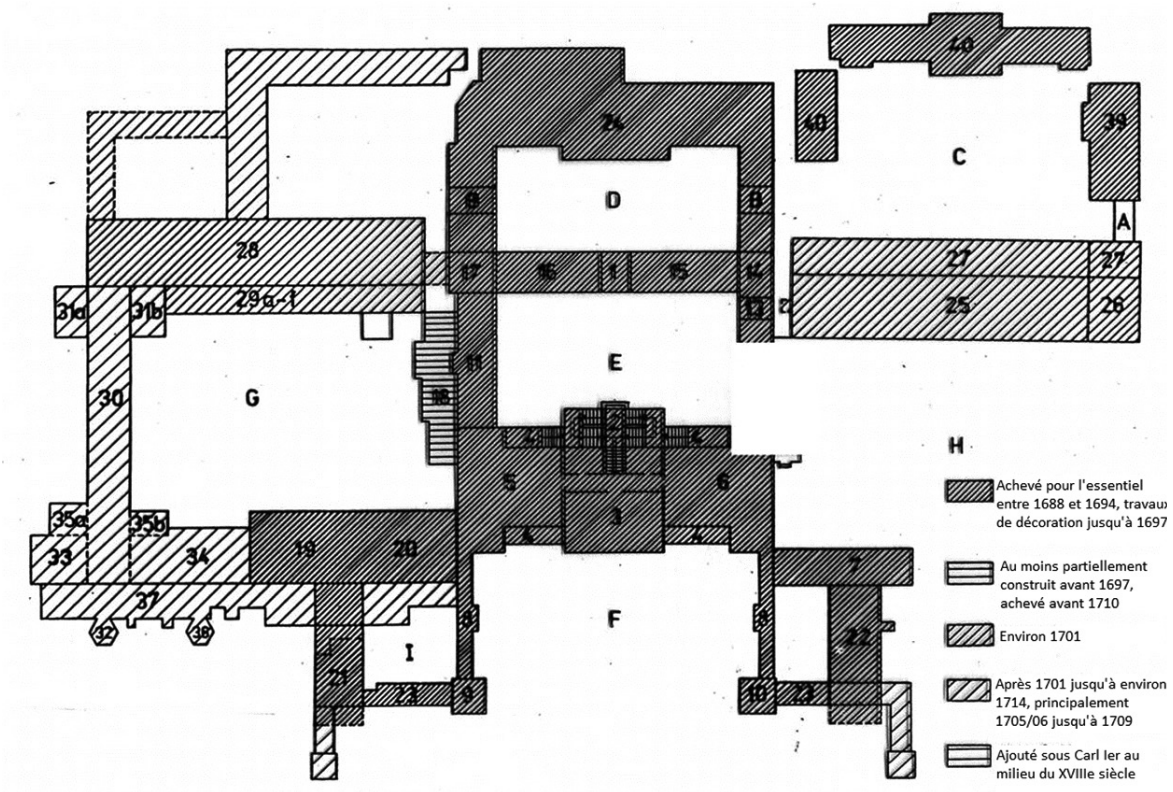
S'il n'avait pas ou plus d'épouse, le prince n'en faisait pas moins aménager un appartement conforme à cette fin du côté gauche qui, comme le montre le cas de Mannheim I (1720-1724), restait inutilisé[41]. Les appartements des princes ecclésiastiques, dont on peut supposer, en l'absence statutaire d'épouse, qu'ils étaient situés du côté gauche, révèlent à quel point la hiérarchie accordant la prééminence à l'homme s'était imposée et répandue. Ainsi Lothaire-François de Schönborn, qui occupait la moitié droite du château de Pommersfelden, aménagea dans la moitié gauche un prestigieux appartement pour les invités de rang impérial[42]. A Wurtzbourg, Frédéric-Charles de Schönborn se retira quant à lui dans une partie annexe de la fastueuse résidence construite entre 1720 et 1744, aménageant toute l'enfilade du corps de logis située côté jardin en « chambres d'invités » pour le couple impérial, les pièces de la partie gauche étant destinées à l'impératrice, celles de la partie droite à l'empereur (ill. 1 chez Friedrich). Les particularités dans la distribution des pièces s'expliquent toujours par des facteurs individuels[43]. Pour répondre au double désir qui s'affirmait, depuis le milieu du siècle, de diversité et d'intimité des pièces, l'on s'écarta du schéma des appartements disposés de façon symétrique à l'étage noble. Le plus souvent, les deux appartements de parade se trouvaient alors dans la moitié gauche, l'un au-dessus de l'autre ; mais même dans ce cas-là, la princesse occupait l'étage noble, plus prestigieux, alors que le prince se contentait du rez-de-chaussée[44].

Ce cas révèle un décalage entre les principes de l'étiquette et leur mise en œuvre architecturale, celle-ci le cédant aux impérieux attendus du cérémonial. En effet, le surcroît de « politesse » qui était désormais attendu à l'endroit des dames et l'exigence d'une « meilleure décoration » pour les pièces attribuées à la princesse sont les signes concrets d'une prééminence accordée aux femmes.

Le nombre de pièces

Le principe de la distribution symétrique prédominant, les appartements du couple princier semblent souvent identiques du point de vue du

41. En revanche, la princesse célibataire Anne-Wilhelmine d'Anhalt-Dessau attribua, au château de Mosigkau, l'appartement marital à son intendante de cour. Voir *Schloss Mosigkau im Dessau-Wörlitzer Gartenreich*, éd. par Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Munich et Berlin, s. d. [2000], p. 6.
42. Dans le cas de Pommersfelden, il faut cependant tenir compte du fait que ce château constitue une donation impériale, l'ensemble de son programme décoratif développant une allégorie filée de la relation entre la maison impériale et le cardinal. Voir Walter Jürgen Hofmann, « "In campis pomeranicis" Ikonologie als Fiktion und Geschichte », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 43, 1990, p. 129-155.
43. Voir Bischoff, 2004 (note 1).
44. Ainsi par exemple à Arolsen, Karlsruhe, Schleissheim, Oldenbourg ou Kassel-Calden, bien que la landgrave de Hesse fût déjà morte au moment de la construction du château de plaisance.



4 Salzdahlum, château, Plan schématique

6. Appartements de la duchesse avec cabinet de porcelaines, donnant sur le jardin
7. Bâtiment annexe avec cabinet de toilette et cuisine d'apparat
8. Galerie de la duchesse
10. Cabinet de raretés de la duchesse
22. Serre et logement du jardinier

nombre et des dimensions des pièces[45]. Une étude détaillée permet toutefois de constater d'intéressantes différences. Bien souvent, le plan de la partie centrale du corps de logis semble symétrique, alors que les pièces des deux appartements, quoique de nombre et de dimensions identiques et distribuées sur le même principe, étaient organisées différemment. Dans la résidence d'été de Salzdahlum par exemple (ill. 4), inaugurée en 1694, Elisabeth-Julienne, duchesse de Brunswick-Wolfenbüttel, disposait d'une antichambre de moins que son mari Antoine-Ulrich, mais de deux fois plus de pièces de service (garde-robe, chambres pour les caméristes et les dames d'honneur).

45. En effet, la bibliographie a souvent fait le constat d'une symétrie dans la distribution des pièces, qu'il convient, tout bien considéré, de réviser. Voir à ce sujet : Sigrid Puntigam, « "Oben und unten (und die leere Mitte)". Geschlechterdifferenz und Statusfrage. Zur Raumdisposition der Herrscherappartements des Arolser Schlosses », dans *Julius Ludwig Rothweil und die Architektur kleinfürstlicher Residenzen im 18. Jahrhundert. Beiträge des Kolloquiums zum 250. Todesjahr in Bad Arolsen,* actes, éd. par Birgit Kümmel, Ulrich Schütte, Petersberg, 2006, p. 89-108.

Souvent, les appartements agencés de manière symétrique dans l'aile des dames étaient complétés par d'autres pièces directement reliées aux pièces de parade, ou bien situées dans le retour d'équerre de l'aile latérale. Dans la plupart des cas, il s'agissait de cabinets supplémentaires ou d'espaces abritant des collections d'objets rares ou d'œuvres d'art. Ainsi, à Salzdahlum, Elisabeth-Julienne obtint-elle de disposer pour sa galerie d'une série d'annexes reliées à ses appartements : un cabinet de bain, une cuisine hollandaise donnant sur deux autres pièces renfermant une collection de paniers rares et un précieux service de verres et de porcelaine, une serre et, enfin, un pavillon avec « le cabinet de curiosités de la duchesse[46] ».

En 1746, dans la résidence d'été de Schwetzingen, l'électrice du Palatinat Elisabeth-Augusta disposait, dans les ailes ouest et sud, de six pièces de plus que son mari Charles-Théodore, dont l'appartement se trouvait dans l'aile nord[47].

En toute logique, il faut envisager que l'omniprésence des dames d'honneur rendait des plus variable le nombre des pièces de commodité. La garde-robe d'une princesse comprenait souvent plusieurs pièces, non parce qu'elle disposait de plus de vêtements ou de bijoux qu'un prince, mais surtout parce qu'elle avait besoin d'espace pour le grand nombre de caméristes et de demoiselles d'honneur censées se tenir, jour et nuit, à proximité immédiate de sa personne.

La partie centrale du château, formée par la cage d'escalier, la grande salle, les antichambres et les salles d'audience directement attenantes et dotées de fonctions diverses, était conçue pour servir la représentation politique et sociale du prince et de la princesse. Les chambres à coucher ainsi que les cabinets participaient pleinement à cette représentation. Dans le cas de ces derniers, c'était, plus encore que leur décoration, leur nombre qui soutenait le rang d'un appartement. Aussi les princesses ne manquaient pas de disposer bien souvent de davantage de cabinets d'apparat que les princes. Dans les cas où les enfilades ne déployaient que peu de pièces, il fallait veiller à ce que la princesse dispose de la distribution la plus avantageuse, comme à Weilbourg où furent aménagés, à partir de 1693, des appartements modernes pour le couple princier. Si le comte Jean-Ernest de Nassau-Weilbourg dut se satisfaire d'une antichambre, d'une chambre à coucher et d'un cabinet, la comtesse Marie-Polyxène disposa du même nombre de pièces avec un grand cabinet supplémentaire[48].

---

46. « […] der Herzogin Cabinett von Raritäten » (*Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst*, cat. exp., Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1983, p. 96-98).
47. Carl Luwig Fuchs, *Die Innenraumgestaltung und Möblierung des Schwetzinger Lustschlosses im 18. und 19. Jahrhundert* [inédit], thèse, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1975, p. 17, 815.
48. Wolfgang Einsingbach, *Weilburg, Schloß und Garten. Amtlicher Führer*, Bad Homburg, 1974, p. 65.

Le topos de la « meilleure décoration »

La littérature consacrée mettait volontiers en avant l'idée d'un aménagement des cabinets de parade spécifique à chaque sexe, préconisation que reprend à son compte Leonhard Christoph Sturm :

> « […] le prince est censé collectionner des livres particulièrement rares / des cartes géographiques / des gravures / des médailles et tout genre d'antiquités / des instruments mathématiques / des dessins / de même, des plans et dessins de fortifications / bâtiments / machines / artillerie, la princesse des tableaux et porcelaines chinois / des récipients en jaspe, agate et autres pierres précieuses / des fleurs artificielles ou cousues et ainsi de suite[49]. »

Cette distinction procède d'une conception évolutive de la notion d'apparat, qui apparaît bien dans l'attribution que Sturm fait à Monsieur d'un cabinet d'écriture et à Madame d'un cabinet de parade. Si les cabinets des hommes demeuraient conçus comme destinés à accueillir la lecture et l'écriture (bibliothèque) ou l'étude et l'observation (« studiolo » scientifique), les cabinets des dames semblaient voués au service d'une représentation pure et dépourvus d'autre fondement. Ainsi s'en trouva renforcée la tendance toute théorique à associer les pièces d'apparat ou de parade à tout ou partie de l'appartement féminin :

> « Dans les maisons ou châteaux prestigieux, une pièce de parade, d'apparat ou d'Etat est une pièce meublée avec faste et voisine des pièces de séjour qui sert souvent, au moment des solennités, de salle d'audience ; de même, les dames distinguées disposent de cabinets de toilette et de parade où se trouvent de précieuses tentures, des miroirs, pendules et autres objets de ce genre[50]. »

Il faut toutefois constater que les points de vue de la littérature normative ne correspondent pas à la réalité. Les aménagements effectivement

---

49. « […] der Fürst [soll] besonder curiose Bücher / Land-Karten / Kupferstiche / Medaillen und allerhand Antiquitäten / Mathematische Instrumente, Zeichnungen / item Abrisse und Desseine von Festungen / Gebäuden / Maschinen / Artillerie [sammeln], die Fürstin Chinesische Bilder und Porcellaine, Gefässe von Jaspis, Achat und andern Edelsteinen / künstlich gemachte / oder genähte Blumen und so weiter. » (Leonhard Christoph Sturm, *Vollständige Anweisung Grosser Herren Palläste*, Augsbourg, 1718, p. 23 ; cité d'après Philipp von Württemberg, *Das Lackkabinett im deutschen Schloßbau. Zur Chinarezeption im 17. und 18. Jahrhundert*, Bern, 1998, p. 77).

50. « Parade-Zimmer, Prunck-Zimmer, Staats-Zimmer ist in ansehnlichen Schlössern oder Häusern ein kostbar meubliertes Zimmer an den Wohn-Zimmern, so offtmahls bei Solennien zum Audienz-Zimmer gebraucht wird, auch haben vornehme Dames Putz- und Parade-Zimmer, worin kostbare Tapeten, Spiegel, Uhren und dergleichen vorhanden. » (Penther, 1745 (note 39), p. 118).

réalisés ne démontrent pas que les dames aient été privées de la jouissance d'un cabinet d'écriture ou d'une bibliothèque. Bien au contraire, le cabinet d'écriture de la princesse était parfois le plus somptueusement décoré de toutes les pièces du château, comme le cabinet en cèdre attenant à la bibliothèque de la princesse Jeanne-Elisabeth d'Anhalt-Zerbst au château de Zerbst[51].

La « meilleure » décoration satisfaisait avant tout au goût du jour. Dans les appartements des dames, tentures murales, meubles, draperies et rideaux, au même titre que les combinaisons de couleurs et le choix des matériaux, sacrifiaient généralement à la mode en vigueur. Cette tendance était favorisée par l'ordre qui s'imposait lorsque l'on entreprenait la construction d'une nouvelle résidence, les appartements d'Etat, généralement ceux du prince, étant aménagés en priorité. Décoré des mois voire des années plus tard, le reste de la distribution pouvait ainsi suivre la toute dernière mode[52]. Les usages liés au mariage contribuaient aussi à la nouveauté des appartements des princesses. En se mariant, la jeune femme quittait le domicile parental pour s'installer dans la résidence ou le palais princier de son mari, où un appartement neuf lui était destiné, celui du jeune marié étant souvent rénové pour l'occasion[53]. Si le prince se remariait, il était aussi d'usage de rénover ou de réaménager les pièces formant l'appartement des dames, afin d'éviter à la nouvelle épouse de subir le cadre de vie de celle qui l'avait précédée dans la place.

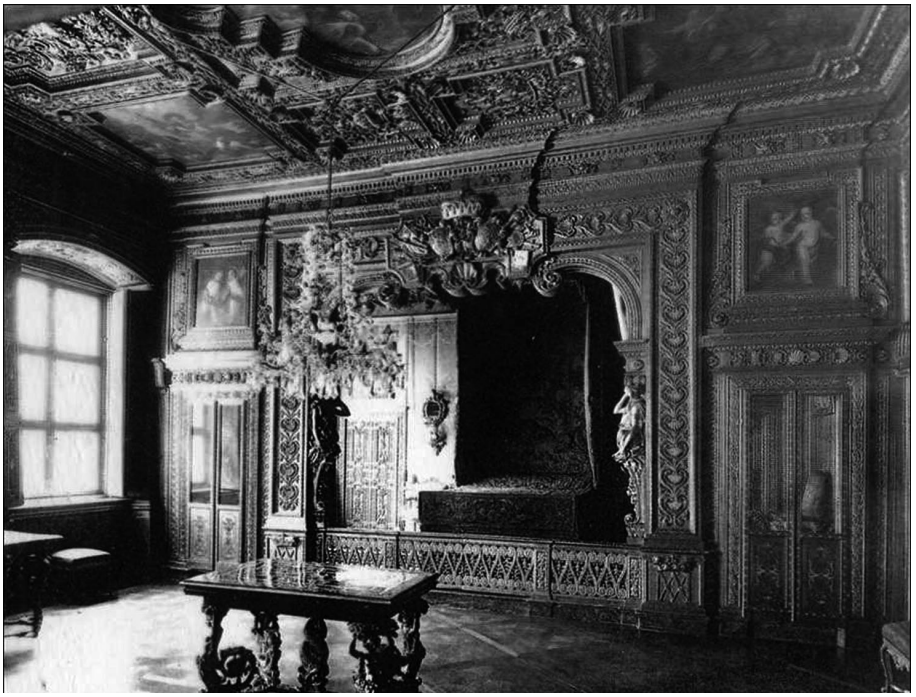
On observe ainsi une volonté délibérée de faire bénéficier la princesse d'un aménagement du meilleur et dernier goût[54]. A partir de 1701,

51. Dirk Herrmann, *Schloß Zerbst in Anhalt. Geschichte und Beschreibung einer vernichteten Residenz*, Halle, 1998, p. 102.

52. A Rastatt, la décoration intérieure de l'appartement du margrave est exécutée de 1701 à 1703 et celle de celui de la margrave entre 1704 et 1707. A Ansbach, l'appartement du margrave est achevé en 1741, celui de la margrave en 1744.

53. Il y avait cependant des exceptions. Ainsi, l'appartement aménagé au Taschenbergpalais de Dresde pour le prince-électeur Frédéric-Christian de Saxe, entre 1741 et 1743, resta inchangé, bien que le palais fût transformé en résidence en prévision du mariage du prince-électeur qui eut lieu en 1747. L'appartement de la future princesse-électrice, Maria Antonia de Bavière, fille de l'empereur Charles VII, fit au contraire l'objet d'importantes modifications. Voir Henning Prinz, « Die Raumgestaltung des Taschenbergpalais zur Zeit Friedrich Christians und Maria Antonias », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* I, 1986, p. 141-163, et *ibid*. II, 1987, p. 83-118.

54. Il faudrait consacrer une étude spécifique à l'histoire de cette recherche soutenue de mise au goût du jour. Occasionnellement, des récits du XVI^e^ siècle et du début du XVII^e^ siècle révèlent les mêmes tendances, par exemple Philipp Hainhofer, qui décrit, en 1616, les appartements d'apparat de la Résidence de Stuttgart : « […] [ainsi] nous a-t-on conduits tôt le matin à la cour : et montré les unes après les autres les pièces aménagées pour les princes et les électeurs qui étaient ornées de plusieurs jolis baldaquins et tapisseries ; rien que sept pièces étaient aménagées pour l'électeur [Frédéric V du Palatinat] et l'infante [l'électrice Elisabeth du Palatinat], et dans la chambre de l'infante ou de la princesse était accroché un très beau baldaquin avec des scènes représentées en couleur, cousues sur une entre-doublure blanche. – Dans cette chambre se trouvait également un beau et grand trésor ou bureau fabriqué en bois indien. – Et l'on a donné à l'infante ou la princesse les pièces les plus belles et les plus décorées […]. » (« […] hat man vns Morgens frue gehn Hoff gefiehrth : die für die Chur : vnd Fürsten zuegerichtete Zimmer, nach einander gezaigt, so mit allerhanndt schönen Tapecereyen vnd Baldachinen behengt gewest,



5 Munich, château, Alcôve dans la chambre à coucher d'Henriette-Adelaïde de Bavière, 1668, photo de 1934

quand débuta la reconstruction de la résidence d'été de Schwetzingen détruite pendant la guerre de Succession du Palatinat, des meubles en provenance de différents châteaux furent transférés à Schwetzingen. Mais en ce qui concerne le mobilier de l'appartement de l'électrice, il fut entièrement réalisé de neuf[55]. Cette tendance à accorder toujours aux appartements des dames le privilège de la dernière mode est à l'origine de nombreuses innovations artistiques. Les princesses jouaient notamment un rôle important dans la diffusion et la réception des styles, comme devait le constater, quelque peu étonnée, une historiographie de l'art concentrée, pendant des décennies, sur la question de la prime apparition des typologies stylistiques. Si l'on songe à celles des cabinets de miroirs, de laques et de chinoiseries, elles ont été développées par des femmes[56]. De même, certains éléments ou inno-

vnd für den Chur-Fürsten [Friedrich V. von der Pfalz] vnd Infantin [Kurfürstin Elisabeth von der Pfalz] allain 7 Zimmer zuegerichtet waren, vnnd in der Infantin oder Princessin Stuben, ein trefflich schöner mit historien von Farben, inn weisse teletta geneheter Baldachin hienge. – Inn dieser Stuben stuende auch ein schöner grosser aus Inndianischem Holz gemachter Tresor oder Schreib-Tisch. – Vnd hat man der Infantin oder Princessin die schönste vnd am meisten geziertesten Zimmer eingegeben […].» Cité d'après Klaus Merten, *Altes Schloß Stuttgart*, éd. par Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Munich, Berlin, 1975, p. 8).

55. Fuchs, 1975 (note 47), p. 8.

56. Cordula Bischoff, «Spiegel-, Lack- oder Porzellankabinett? Der chinoise Sammlungsraum und seine Ausdifferenzierung», dans *Kritische Berichte* 2, 2004, p. 15-23.

6 Giuseppe Roli et son atelier, *L'Education d'Hercule*, 1704-1707, Rastatt, château, peinture du plafond de l'antichambre dans l'appartement de la margrave Sibylle-Auguste de Bade-Bade

vations d'ordre décoratif se répandirent et s'imposèrent seulement en raison de l'emploi qu'en faisaient les femmes. Après son invention en Espagne, l'alcôve – appelée à devenir une composante indispensable de la chambre à coucher de parade baroque – est par exemple présentée pour la première fois, en 1651, dans la chambre à coucher de la reine de France, puis en 1668, à la résidence de Munich (ill. 5), dans les pièces appartenant à l'électrice Henriette-Adelaïde de Bavière[57]. Suivant l'exemple de sa mère, Marie de Médicis, dont les parquets au Palais du Luxembourg faisaient l'admiration de ses contemporains, la reine Henriette d'Angleterre, sœur de Louis XIII, fit parqueter les sols de Somerset House au cours des années 1660, « [...] a curiosity never practised before in England[58] ». La cheminée d'angle, jusqu'alors

57. Walter Stengel, *Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16.-19. Jahrhunderts*, Berlin, 1958, p. 168.
58. Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland* [1978],

inconnue en Angleterre, lui devait également son introduction en Angleterre[59]. Et relativement au décor peint, les princesses suivaient avec promptitude le cours des idées et motifs nouveaux : les fresques du plafond de l'appartement de Sibylle-Augusta de Bade-Bade dans la résidence de Rastatt (ill. 6), réalisées entre 1704 et 1707, sont unanimement considérées comme les exemples les plus précoces en Allemagne de la peinture en trompe-l'œil inspirée d'Italie[60].

Sans prétendre à l'exhaustivité, ces exemples soulignent que la diffusion rapide de nouvelles tendances artistiques était alors en grande partie déterminée par l'exigence entretenue par les femmes à l'endroit de la plus grande modernité artistique et architecturale. Une étude systématique de ce phénomène pourrait avoir des conséquences inattendues sur l'histoire du style et permettre de réviser en profondeur l'interprétation généralement admise du concept de « Kunstwollen ».

La princesse en tant que maîtresse de maison

Une partie importante de la vie diplomatique et sociale de la cour se déroulait dans les appartements de la princesse. Leur décoration résolument moderne et somptueuse indiquait qu'ils jouaient un rôle central dans le système d'apparat et de représentation. On y disposait d'ailleurs d'un espace plus vaste, le nombre de pièces étant généralement supérieur à celui du prince. Toutefois, une tout autre approche, d'ordre psycho-sociologique, que renseigne le cérémonial des femmes, permet d'expliquer le rôle crucial que jouaient les appartements de la princesse dans la structure sociale d'une cour. Selon le *Frauenzimmer-Zeremoniell,* un visiteur souhaitant se présenter à la cour devait rendre une première visite à la princesse, afin de satisfaire aux principes de galanterie et de politesse en usage dans les cours du XVIII^e siècle. L'accès au prince pouvait dépendre de la visite rendue à son épouse, dans la mesure où celle-ci disposait du pouvoir de la favoriser. Le cérémonial prévoyait pour le prince une plus grande protection que pour la princesse. Celle-ci entretenait le lien avec les visiteurs mais aussi avec le cercle social élargi formé par les invités aux divertissements du soir, ou le cercle plus restreint des dames d'honneur. Dans la majorité des cours de l'Empire, bon nombre de réunions mondaines, qu'il s'agisse d'un repas, d'un jeu ou d'un bal, se déroulait dans les appartements des dames. Elles offraient la possibilité

New Haven, London, 1983, p. 90.

59. *Id.*, *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920*, Herford, 1985, p. 16.

60. Ulrike Grimm, *Die Dekorationen im Rastatter Schloß 1700-1771*, Karlsruhe, 1978, p. 90 et suivantes ; Dietrich Rentsch, *Rastatt. Führer durch Schloß und Stadtanlage*, Karlsruhe, 1985, p. 37.

d'échapper à un cérémonial étroit et rigide, bien différent de celui pratiqué dans les appartements du prince[61].

A la cour impériale, des invités étaient conviés chaque soir à dîner avec l'impératrice :

> « [Sa Majesté l'empereur dîne] du côté de l'impératrice, dans une des pièces dont dispose Sa Majesté l'impératrice pour sa commodité, ce qui a lieu presque tous les soirs. Et lors d'un tel repas, où Sa Majesté l'empereur est en quelque sorte l'invité de son épouse l'impératrice, les valets de chambre apportent les mets et les remettent aux mains des dames destinées au service ; celles-ci les passent à la demoiselle [Trenchier-Fräulein] qui est chargée de les poser sur la table […]]. A l'ordinaire, les électeurs y sont conviés lorsqu'ils sont présents à Vienne ; comme par exemple l'actuel roi de Pologne et l'ancien électeur de Saxe, en 1695, et beaucoup de ses égaux, qui ont participé à ce grand honneur. Les ambassadeurs ne sont jamais présents à cette table, contrairement à de nombreux autres gentilshommes distingués, si toutefois ils se sont fait annoncer au préalable auprès de l'intendant de la cour[62]. »

Ce témoignage révèle qu'au sein de l'appartement de l'impératrice, l'empereur, en tant qu'invité, était traité comme une personne privée. Les actes cérémoniels n'étaient pas accomplis par des valets de chambre, mais par des dames d'honneur. Leur service prenait une signification tout à fait différente, dans la mesure où les dames d'honneur, loin d'être considérées comme des domestiques, disposaient, en tant que dames de la cour, d'un rang distingué et pratiquement égal, dans pareille circonstance, au reste

61. Bisping a fait le constat suivant : « Selon le cérémonial des Habsbourg, les appartements des femmes avaient un caractère plutôt privé. Ils étaient soumis à un cérémonial moins rigide. C'est pourquoi ils constituaient également des lieux de refuge possibles pour le souverain. » (« Die Gemächer der Frauen hatten im habsburgischen Zeremoniell eher privaten Charakter. Für sie galt ein weniger strenges Zeremoniell. Aus diesem Grund waren sie auch mögliche Rückzugsorte für den Regenten. » Mascha Bisping, « Architektur der Residenzschlösser. Vortreffliche Zeugen der Fürsten und Regenten Macht / Hoheit und magnificence », dans *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*, éd. par Jörg Jochen Berns *et al.*, cat. exp., Marbourg, Universitätsbibliothek, 1997, p. 159-195, ici p. 180).

62. « [Ihre Kaiserliche Majestät speisen] Auf der Kayserin Seiten, das ist in einem derer Gemächer, welche Ihro Majestät die Kayserin, zu Dero Bequemligkeit innen haben, welches meistentheils alle Abende zu geschehen pfleget. Und bey solcher Tafel, bey welcher Ihro Majestät der Kayser, gleichsam Gast bey Dero Frau Gemahlin der Kayserin seyn, tragen die Cammer-Diener das Essen auf und zu, und übergeben die Speisen denen zur Aufwartung gewidmeten Damen in die Hände ; diese langen sie dem Trenchier-Fräulein zum Aufsetzen auf die Tafel […] Zu dieser Tafel werden a l'ordinair die Churfürsten, wenn sie in Wien gegenwärtig, gezogen ; wie denn der itzige König von Polen als damahliger Churfürst von Sachsen, An. 1695. und viel andere seines Gleichen vor und nach ihm, dieser besondern Ehre theilhafftig gemacht worden. Die Ambassadeurs finden sich bey dieser Tafel niemahlen ein, hingegen aber viel andere Cavaliere von Distinction, im Fall Sie sich bey dem Obersten-Hofmeister zuvor haben melden lassen. » (Stieve, 1723 (note 18), p. 270-271).

7 Johan Lundberg (ou copie d'après Meytens), *Banquet à l'occasion du mariage de Marie-Thérèse de Habsbourg et François-Etienne de Lorraine, service par des dames d'honneur*, vers 1736, Stockholm, Nationalmuseum

des convives (ill. 7). Assuré par les dames d'honneur, le service pouvait procurer à l'empereur une impression d'intimité à laquelle ne contrevenaient pas les règles cérémonielles et l'observation du rang. L'appartement de l'impératrice pouvait être également d'une grande utilité dans les situations diplomatiques susceptibles de susciter des problèmes de préséance :

> « Lorsqu'un électeur partage la table de l'empereur, ceci se passe, afin d'éviter toute difficulté dans le cérémonial, dans ce que l'on appelle le côté ou le quartier de l'impératrice, où le service à table est uniquement assuré par des dames d'honneur. Puisque les envoyés et les émissaires des potentats étrangers ont l'habitude de présenter leurs civilités à l'empereur lorsqu'il mange *en cérémonie*, et que certains sont distingués par les majestés et les souverains par le *charactere repraesentativo*, ceux-là refusent de se tenir auprès d'une table à laquelle est également assis un électeur qu'ils n'ont pas été envoyés rencontrer[63]. »

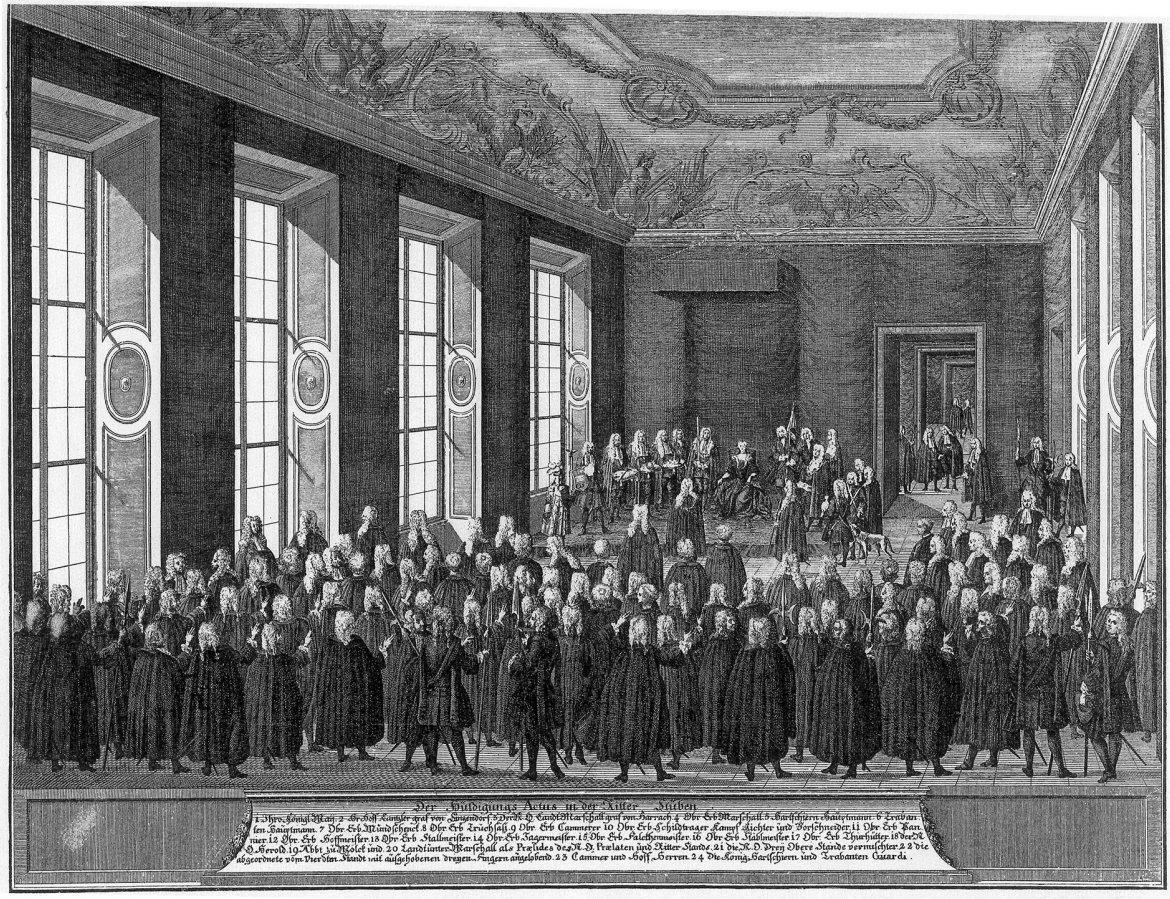
63. « Speiset ein Churfürst mit dem Kayser, so Geschiehet selbiges, um alle Difficultäten der Ceremonien zu vermeiden, auf der so genennten Seite oder Quartier der Kayserin, da denn die Bedienung der Tafel von lauter Hoff-Damen verrichtet wird. Denn weil die Gesandten und Abgesandten auswärtiger Potentzien dem Kayser, wenn er en Ceremonie speiset, aufzuwarten, und nun einige darunter zu seyn pflegen, die von den Majestäten und Souverains mit dem Charactere repraesentativo gezieret sind, so weigern sich diese bey einer Tafel zu stehen, wo ein

Conclusion

Force est finalement de constater que le cérémonial et l'étiquette spécifiques à chaque sexe imposèrent une répartition des fonctions, l'accueil et la conversation, essentielles dans les échanges diplomatiques, revenant aux femmes[64]. La maîtresse de maison, ou la personne qui en tenait lieu, avait en charge la réception des invités, l'éducation des gentilshommes et la haute main[65] sur l'accès au prince[66]. Puisque les appartements d'une princesse étaient accessibles à une plus grande partie de la cour que ceux du prince et qu'ils étaient fréquentés sur un mode à la fois plus courant et plus officieux, ils requéraient un supplément de faste décoratif. Les appartements d'Etat du prince, plus spécifiquement consacrés aux affaires, s'en trouvaient ainsi complétés par le subtil dispositif de représentation formé par les appartements de la princesse[67].

Churfürst, an welchen sie nicht gesandt worden, sitzet […]. » (*Ibid.*, p. 198).

64. En France, au cours des années 1750, la chambre de parade, devenue pièce de société à connotation exclusivement féminine, forme une structure similaire. Voir Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, 1989, p. 58.
65. Il arrivait que l'on tirât profit de cette position clé. Ainsi la dame d'honneur de la reine d'Espagne Marie-Anne d'Autriche organisa-t-elle « un système payant de visites et d'audiences auprès de la reine qui permit de remplir les caisses des deux femmes » (Johannes Arndt, « Möglichkeiten und Grenzen weiblicher Selbstbehauptung gegenüber männlicher Dominanz im Reichsgrafenstand des 17. und 18. Jahrhunderts », dans *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 2, 1990, p. 153-174, 167).
66. Les princesses occupaient une fonction comparable dans les autres cours européennes. « We should not underestimate the effort put into social life in a court society » (Olwen Hufton, « Reflections on the Role of Women in the Early Modern Court », dans *The Court Historian* 1, 2000, p. 1-13, ici p. 10).
67. A Karlsruhe II (début de la construction en 1759), l'appartement du margrave se trouvait au rez-de-chaussée, dans une situation peu propice à la représentation. De fait, il est logique que les visites officielles d'Etat et de la cour se soient tenues dans les appartements de parade de la margrave, à l'étage supérieur. Voir Möhlenkamp, 1991 (note 2), p. 111.



1 Vue de la chambre des chevaliers dans la Hofburg à Vienne, en 1740, reproduite dans la description de l'hommage rendu par les Etats de la Basse-Autriche devant Marie-Thérèse

L'appartement impérial à l'époque de Charles VI
Proposition de reconstitution

Rainer Valenta

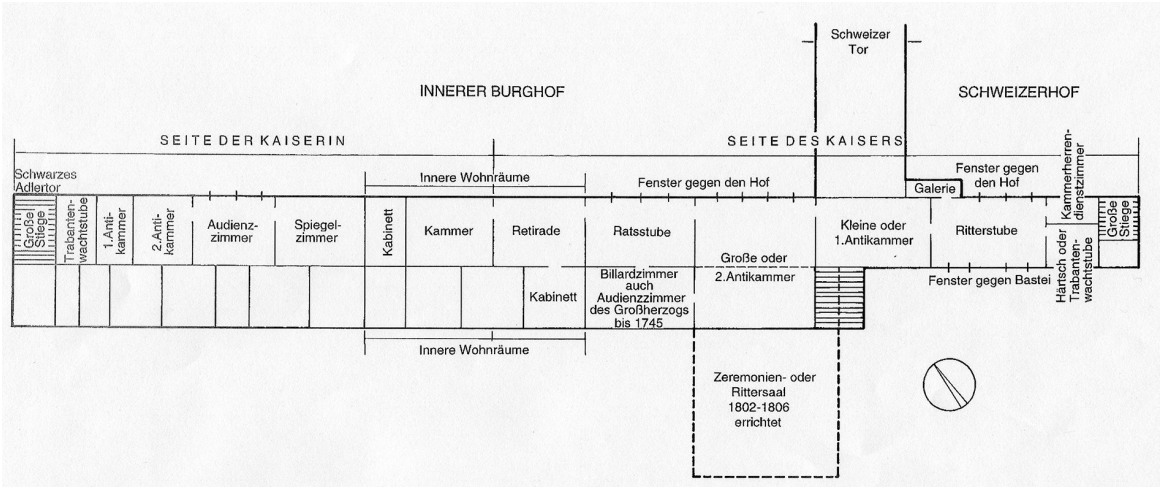
L'appartement impérial du château de Vienne – la «Hofburg» depuis le XVIII^e siècle –, ne se présente plus aujourd'hui tel qu'il était aménagé sous le règne de l'empereur Charles VI. Sa décoration a entièrement disparu et la distribution des pièces a été elle-aussi considérablement transformée. A l'aide des plans conservés et des vues anciennes, ainsi que de différentes sources écrites, il est toutefois possible de se faire une idée relativement précise de la distribution qui était celle des salles de parade impériales à cette époque[1].

Commençons par un bref aperçu de l'état de la recherche. Dès 1914, Moritz Dreger consacrait un volume de sa topographie de l'art autrichien (*Baugeschichte der K. K. Hofburg in Wien*) à l'aménagement intérieur du château impérial sous Charles VI[2]. L'étude s'appuyait notamment sur la description, publiée en 1741, de l'hommage rendu par les Etats de la Basse-Autriche à l'impératrice Marie-Thérèse, laquelle présentait les pièces les plus notables du château (ill. 1)[3]. Bien qu'il n'ait guère approfondi la question, Dreger procurait toutefois des informations utiles pour l'histoire de la décoration, issues d'une part des archives de l'administration financière de la cour et d'autre part d'une collection de registres inexploités[4]. Concernant les modifications datant de l'époque de Marie-Thérèse, Dreger les a documentées à

1. Notre projet vise ainsi à mettre en relation les sources iconographiques, manuscrites et publiées, afin de proposer une reconstitution qui soit au plus près de la réalité de l'époque.
2. Moritz Dreger, «Die Innenräume der Burg unter Karl VI. und Zusammenfassung über die Burg in dieser Periode», dans *Baugeschichte der K. K. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhundert*, Vienne, 1914 (Österreichische Kunsttopographie, XIV), p. 277-280.
3. Georg Christoph Kriegl, *Erb-Huldigung, welche der allerdurchleuchtigst-Großmächtigsten Frauen, Frauen Mariae Theresiae, zu Hungarn, und Böheim Königin, als Ertz-Herzogin zu Österreich, von denen gesammten Nider-Österreichischen Ständen […] allerunterthänigst abgelegt den 22. Novembris Anno 1740*, Vienne, 1741.
4. Johann Evangelist Schlager, *Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte*, Vienne, 1850 (Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen, 5), p. 661-780.

l'aide de la bibliographie topographique de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle[5].

Dans un article datant de 1958, Oskar Raschauer a analysé les protocoles de cérémonial afin d'identifier les différentes pièces de l'appartement impérial et comprendre leurs fonctions[6]. C'était négliger le fait que ces descriptions, datant des années 1740, ne pouvaient s'appliquer qu'approximativement au plan actuel de l'appartement impérial, correspondant au premier étage de l'aile sud-ouest de la Cour des Suisses (*Schweizerhof*) et à la partie léopoldienne (*Leopoldinischer Trakt*). Cette erreur de méthode, qui a naturellement affecté la reconstitution qu'il proposait pour la distribution des pièces (ill. 2), s'est répercutée dans les travaux d'autres chercheurs qui, peu familiers du château impérial dans



2 Reconstruction de l'appartement impérial de la Hofburg (vers 1745), par Oskar Raschauer, 1958

son état de la première partie du XVIII^e siècle, se sont volontiers appuyés sur Raschauer pour fonder leurs propositions. C'est cette situation qui nous a incités à proposer ici une reconstitution de l'appartement impérial de la Hofburg, qui soit en accord avec l'état actuel de la recherche (ill. 9).

Dans un objectif similaire de reconstitution de la distribution du château impérial, Christian Benedik a proposé quelques années plus tard un inventaire systématique des protocoles du cérémonial issus des archives de la cour de Vienne, qui recensent, depuis 1652, tous les événements

5. Dreger, 1914 (note 2), p. 281-296.
6. Oskar Raschauer, *Forschungsergebnisse zur Geschichte der Wiener Hofburg II. (b.). Die kaiserlichen Wohn- und Zeremonialräume in der Wiener Hofburg zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia*, Vienne, 1958 (Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 95), p. 283-291.

importants de la vie à la cour, afin de palier à toute question concernant le cérémonial[7]. Il a exposé ses travaux dans une thèse de doctorat (1989) et dans plusieurs articles[8], qui restituent le plan de l'étage noble du vieux château avec une précision nettement supérieure à celle qu'offrait la représentation schématique de Raschauer (ill. 4). Christian Benedik est à ce jour l'auteur de la contribution la plus notable sur le sujet, bien que son système de citation des sources reste décidément trop sommaire[9].

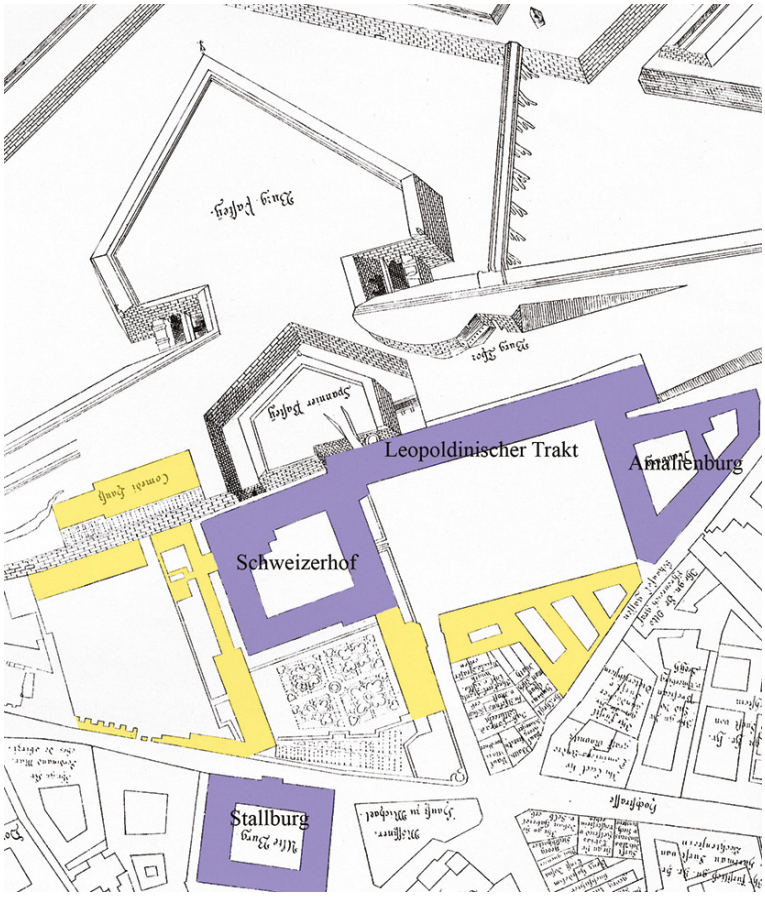
Il convient enfin d'attirer l'attention sur les travaux d'Henriette Graf, qui a analysé l'appartement impérial dans la perspective de son utilisation cérémonielle, tout en confrontant son étiquette à celle des grands appartements d'autres cours européennes et aux indications procurées par la théorie de l'architecture[10].

La Hofburg à Vienne

Notre objectif est donc de reconstituer l'appartement de Charles VI d'une manière aussi complète que le permettent les sources disponibles. Sans conteste, il est plus aisé de documenter l'organisation et l'utilisation de l'espace que la décoration, celle-ci n'étant guère renseignée par des sources écrites et illustrées. Aussi incomplet soit-il, ce premier ensemble peut ainsi être replacé dans un contexte comparable à celui d'autres appartements de rang analogue, impériaux ou électoraux (séculiers). Mais dans un premier temps, nous reviendrons sur l'ensemble du château impérial et son histoire, dans la mesure où la connaissance de celle-ci est indispensable à la compréhension de notre sujet.

---

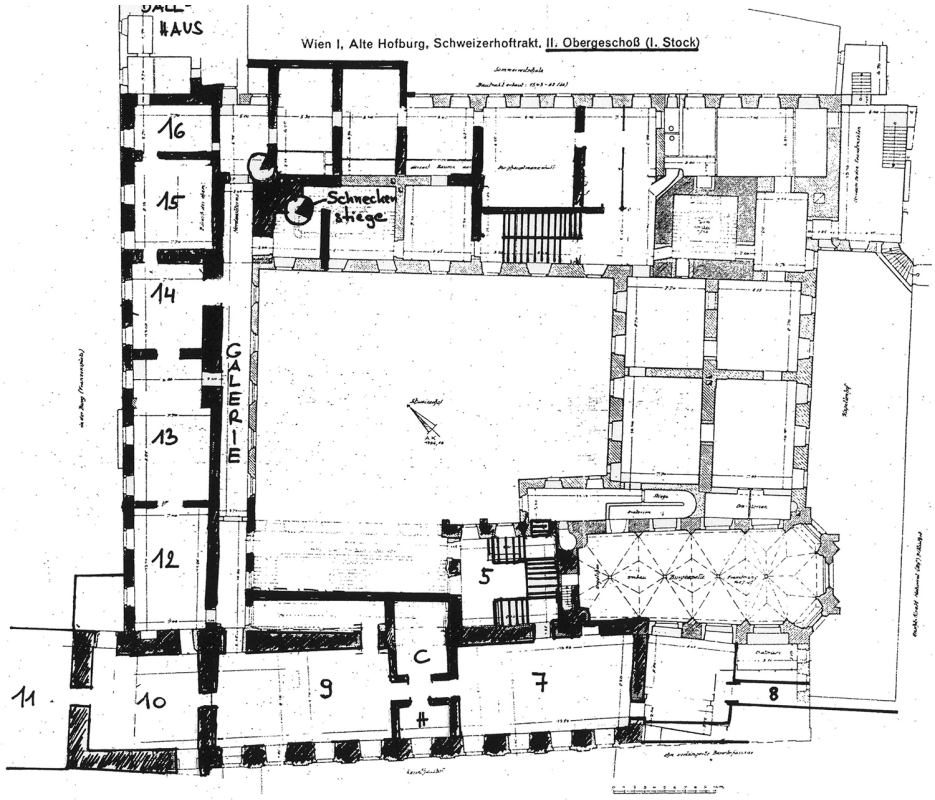
7. Vienne, Haus-, Hof- und Staatsarchive (HHStA), Zeremonialprotokolle (Ze-Prot.; archives de la Cour, protocoles de cérémonial). Voir Mark Hengerer, «Die Zeremonialprotokolle und weitere Quellen zum Zeremoniell des Kaiserhofes im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv», dans *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, éd. par Josef Pauser, Martin Scheutz et Thomas Winkelbauer, Vienne, Munich, 2004 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, XXXXIV), p. 76-93.
8. Christian Benedik, *Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das 18. Jahrhundert und Österreich*, Vienne, 1990-91 (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 6), p. 7-23; *id.*, «Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden», dans *Wiener Geschichtsblätter* 46/4, 1991, p. 171-178; *id.*, «Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungen von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I», dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI/3-4, 1997, p. 552-570; *id.*, *Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. – Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock* [inédit], thèse, Universität Wien, 1989.
9. Il peut même arriver que celles-ci ne soient pas citées du tout, ce qui permet de douter de la validité de certaines de ses indications qui, à certains égards, contredisent les sources.
10. Henriette Graf, «Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740», dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI/3-4, 1997, p. 571-587; *id.*, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002, p. 95-144. Voir aussi son article dans le présent volume.



3 Daniel Suttinger, *Plan de la ville de Vienne*, 1684, détail de la Hofburg, avec des modifications par l'auteur, Vienne, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Kartographische Sammlung

La Hofburg de Vienne forme un ensemble architectural qui s'est constitué au fil du temps, associant des bâtiments édifiés à différentes époques. Vers le milieu du XVII^e siècle, trois cours princières de la renaissance cohabitaient sur le site, sans lien architectural particulier (ill. 3) : au centre, le château médiéval, qui doit une grande partie de son apparence actuelle aux modifications effectuées par l'empereur Ferdinand I^er ; la Stallburg, conçue au cours des années 1560 pour le prétendant à la couronne de l'époque, futur empereur Maximilien II ; et enfin la partie appelée Amalienburg, construite à partir de 1575 pour l'archiduc Rodolphe (le futur empereur Rodolphe II)[11]. Les apparte-

11. L'appellation conserve le souvenir de la veuve de l'empereur Joseph I^er qui résida, après la mort de son époux, dans l'Amalienburg. Jusqu'au XVIII^e siècle, l'édifice abritait les appartements des archiducs. Des sources plus anciennes évoquent ainsi le « château archiducal » (*erzherzögliche Burg*), ou encore le « nouveau château » (*neue Burg*) pour le distinguer de l'ancien château appelé Schweizerhof.



4 Reconstruction du premier étage du Schweizerhof (vers 1650), par Christian Benedik, 1990

5. Escalier supérieur
7. Pièce de garde (*Trabantenstube*)
C/H Pièce du trésorier ou chambre de chauffe (*Cämmerer- oder Heizstube*)
8. *Augustinerburg*
9. Pièce des chevaliers (*Ritterstube*)
10. première antichambre (*Widtmertorturm*) depuis 1667
11. Partie léopoldienne (*Leopoldnischern Trakt*)
12. Première antichambre (*erste Anticamer*)
13. Cabinet du conseil secret (*geheime Rathstube*)
14. Salle de conférence (*Conferenzzimmer*)
15. Pièce de repos (*Retirade*)
16. Cabinet

ments impériaux se trouvaient alors à l'étage noble du Schweizerhof constituant, après le rez-de-chaussée et la mezzanine, le troisième niveau. L'appartement de l'empereur se situait dans les ailes sud-ouest et nord-ouest, celui de l'impératrice dans les deux autres ; tous les deux étaient accessibles par l'escalier principal situé devant la chapelle[12]. En 1660 débuta la construction de l'aile léopoldienne, destinée à relier le Schweizerhof et l'Amalienburg. Il est possible d'affirmer qu'au début du règne de Joseph I^er^ au plus tard, les appartements du couple impérial occupaient le premier étage de l'aile sud-ouest du Schweizerhof et de

12. Voir la reconstitution de Benedik (ill. 4). Le format de cette contribution ne nous permet pas de présenter les principes de cette reconstitution ni d'exposer les corrections qu'il conviendrait de lui apporter.

la partie adjacente de l'aile léopoldienne – situation qui, comme nous allons le constater, vaut également pour l'époque de Charles VI[13].

L'appartement d'Etat

Afin de se faire une idée de l'enfilade qui composait l'appartement d'Etat de la Hofburg, il faut consulter les comptes rendus des audiences publiques contenus dans les protocoles de cérémonial. Pour arriver jusqu'à l'empereur, les diplomates devaient en traverser toutes les pièces. D'ailleurs, l'audience publique ne se déroulait pas seulement chez le souverain, mais également chez tous les autres membres de la famille impériale. La description de leurs appartements nous renseigne aussi sur leur distribution et situation. Ces descriptions respectent le cadre rigide des protocoles et des mentions attendues : celle des distances parcourues par l'émissaire, de la réception qui lui a été faite par les officiers de la cour dans les lieux spécifiquement destinés à cette fin dans les appartements, des témoignages de respect comme la « révérence espagnole » effectuée à trois reprises, jusqu'à celle du moment attendu où l'empereur touche légèrement son chapeau. Pareil détail participe du caractère essentiel – et de fait réglementaire – du déroulement d'un cérémonial qui, d'après ce que nous savons, ne varie pas entre le milieu du XVII^e siècle et le milieu du siècle suivant.

Etudions à présent le détail d'une telle audience publique. A titre d'exemple, nous présentons ici celle du comte Fleming, ambassadeur de Saxe, en date du 13 août 1719, dont le récit fixé dans les protocoles

13. C'est ce qui ressort clairement de la description que procurent les protocoles du cérémonial de l'audience publique de l'ambassadeur de Savoie, le 30 septembre 1705 (HHStA, Hofarchive, Ze-Prot. 6 (1700-1709), fol. 427v-432v) qui, à l'appui des sources illustrées et des plans conservés, permet d'identifier les pièces officielles de l'appartement. Il est très probable que, dès le début de la construction de l'aile léopoldienne, l'empereur Léopold I^er s'y soit installé, tout comme dans l'aile adjacente du Schweizerhof. Néanmoins, la nouvelle aile fut gravement endommagée par un incendie survenu en février 1668, c'est-à-dire peu de temps après son achèvement. La reconstruction n'a sans doute pas été immédiate. Le 4 janvier 1682, l'envoyé du Hessen-Darmstadt, Julius Passer, dit avoir « vu, de là-haut, depuis la galerie du château impérial, devant l'antichambre de l'empereur, l'entrée [de l'ambassadeur impérial à la Hohe Pforte dans la cour intérieure]. » (« […] oben in der K. Burg vff der Gallerie vor deß Kaysers antichambre den Einritt [des kaiserlichen Botschafters an die Hohe Pforte in den innersten Burghof] völlig gesehen. » Cité d'après Ludwig Baur (éd.), « Berichte des hessen-darmstädtischen Gesandten Justus Eberhard Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea über die Vorgänge am kaiserlichen Hofe und in Wien von 1680-1683 », dans *Archiv für österreichische Geschichte* 37, 1867, p. 271-410, ici p. 331). Cela implique qu'à l'époque les pièces d'apparat de l'appartement impérial devaient se trouver, comme avant, derrière le couloir côté cour, dans l'aile nord-ouest du Schweizerhof (voir ill. 4). Après le deuxième siège des Turcs, Léopold I^er résida à Linz jusqu'en 1684. A partir de 1690, Joseph I^er, récemment couronné, investit l'étage noble de la partie léopoldienne. Il faut dès lors supposer que Léopold I^er n'ait jamais habité l'aile qui porte son nom, comme cela aurait pourtant dû être le cas dans la deuxième moitié des années 1680. Cette hypothèse n'est pourtant pas confirmée par les sources à ce jour.

de cérémonial fait l'objet d'un développement particulièrement détaillé. En effet, c'est lors de cette audience que fut présentée par procuration la demande en mariage de l'électeur de Saxe à l'archiduchesse des Habsbourg Marie-Josèphe[14]. Au début de la cérémonie, le commissaire d'audience fut prié de se rendre au domicile viennois de l'émissaire, en l'occurrence au Palais Strattmann dans la Hinteren Schenckenstrasse (aujourd'hui Bankgasse), et de se tenir à sa disposition durant toute la cérémonie. Le commissaire d'audience était un courtisan distingué par l'empereur à chaque nouvelle audience. Le cortège de la légation, composé des carrosses impériaux, mais aussi de ceux de l'archevêque de Vienne et des ambassades pontificales et vénitiennes, se rendit au château impérial en faisant un détour par le Kohlmarkt, alors placé dans l'axe d'une arche triomphale permettant l'accès au château – celle-là même qui fut remplacée plus tard par la Michaelerfront projetée sous Charles VI mais achevée seulement à la fin du XIX^e^ siècle. Le cortège progressa ainsi jusqu'à la cour principale du château, mais seule la voiture de l'ambassadeur et le carrosse d'audience impérial furent admis dans la cour intérieure, cet accès constituant un privilège réservé uniquement aux ambassadeurs[15]. Le comte de Fleming fut alors reçu par le Grand Maréchal de la Cour, qui l'attendait au niveau de la quatrième marche du perron. Celui-ci et le commissaire d'audience le conduisirent par l'escalier à l'étage noble où, transitant par le cabinet des trabans, ils accédèrent à la salle des chevaliers. Dans toutes ces pièces se tenaient des membres de la Maison militaire de l'empereur (*Hartschiere* et *Trabanten*) – ce qui constituait aussi une marque d'estime accordée uniquement aux ambassadeurs. Dans la salle des chevaliers, le comte fut reçu par l'intendant de la Cour, avant d'être introduit par le Grand Chambellan dans la première antichambre, où les pages impériaux formaient une haie d'honneur. C'est le Grand Chambellan qui annonça l'ambassadeur à l'empereur, sis dans la deuxième antichambre.

La description de l'audience elle-même, qui se tenait selon l'usage dans la salle du conseil, est assez brève – cette concision répondant au schéma rigide qui gouverne le protocole. Face à la porte donnant sur l'antichambre, l'empereur se tenait sous un baldaquin disposé sur une estrade ; derrière lui se trouvait une table ; à côté de lui, un trône. En entrant dans la salle d'audience, l'ambassadeur fit immédiatement une révérence à la manière espagnole, puis s'avança et en fit une deuxième au milieu de la pièce ; enfin, parvenu devant l'estrade, il fit une

14. HHStA, Ze-Prot. 10 (1717-1719), fol. 342r-352v. Voir aussi la contribution de Claudia Schnitzer dans ce même volume.

15. *Ibid.*, fol. 346r. Le protocole du cérémonial indique de façon explicite que, pendant l'audience, le rang d'ambassadeur est attribué au comte (fol. 343r) ; à propos des privilèges des ambassadeurs à la cour impériale, voir Andreas Pečar, *Die Ökonomie der Ehre. Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VI.*, Darmstadt, 2003, p. 210-211.

troisième révérence. Au moment de la seconde révérence, l'empereur déplaça légèrement son chapeau[16]. L'audience commença alors par les compliments de l'ambassadeur – dans notre cas, le comte de Fleming demanda sans délai la main de l'archiduchesse Marie-Josèphe au nom du prince-électeur de Saxe – avant que l'empereur n'y réponde. Fleming, tenant le rang d'ambassadeur, était autorisé à monter sur l'estrade et à laisser sa tête couverte, ce qui fut spécialement mentionné dans le protocole du cérémonial[17].

Afin de parvenir jusqu'à la salle d'audience, un ambassadeur devait donc parcourir toute la partie publique de l'appartement, c'est-à-dire l'escalier, la salle des gardes (*Wacht- oder Trabantenstube*), la salle des chevaliers, la première et la deuxième antichambres et la salle du conseil. Ce parcours est également celui dont rend compte l'émissaire de Savoie Baldissero, bien que celui-ci identifie par inadvertance ou par ignorance la plupart des pièces comme des antichambres[18].

16. Les révérences et le fait que l'empereur touche légèrement son chapeau se répétaient de manière symétrique à la fin de l'audience, l'ambassadeur étant strictement tenu de ne surtout pas présenter le dos à l'empereur en quittant la pièce.

17. Le récit de l'ambassadeur de Savoie Baldissero rend compte d'un protocole très différent, puisqu'il dut rester agenouillé au pied de l'estrade pendant l'audience (« Relazione della Corte di Vienna del conte San Martino di Baldissero », dans *Relazione di ambassadori Sabaudi, Genovesi e Veneti (1693-1713)*, éd. par Carlo Morandi, Bologne, 1935, p. 89-140, p. 97). Dans les protocoles de cérémonial, il n'est mentionné nulle part *expressis verbis* – sauf dans le cas du comte de Fleming – que la révérence de l'estrade se faisait la tête couverte. On ne trouve pas non plus cette indication dans les comptes rendus des audiences publiques des ambassadeurs vénitiens et du nonce papal. D'ailleurs, le cérémonial ne manquait pas de s'adapter au rang et à la nationalité de l'émissaire. En ce qui concerne, par exemple, le Grand ambassadeur de Turquie, il monta d'abord sur l'estrade, baisa le manteau impérial et tint ensuite son discours, debout devant l'estrade (voir HHStA, Ze-Prot. 6 (1700-1709), fol. 95r et Ze-Prot. 11 (1720-1722), fol. 103r). Au demeurant, le fait de monter sur l'estrade ne constituait en aucun cas un interdit, dans la mesure où il était attendu de l'émissaire qu'il pose sa lettre de créance sur une table placée à gauche derrière l'empereur.

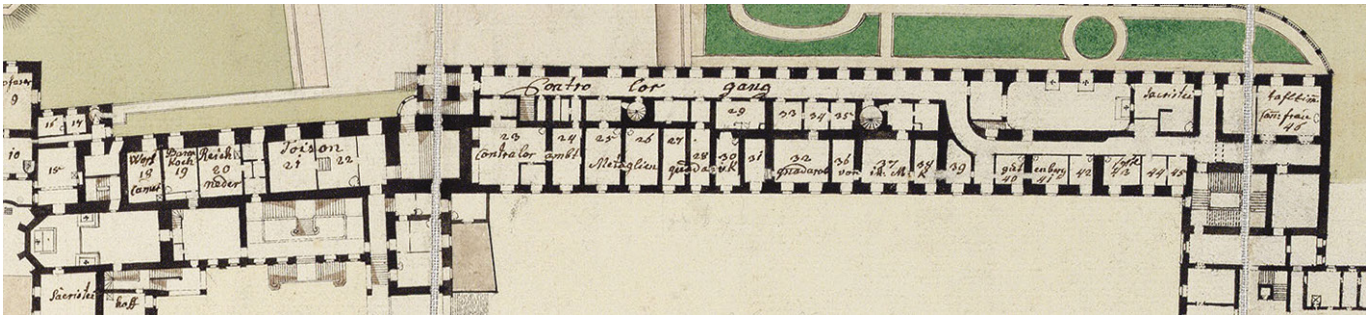
18. Citons ici le passage en question contenant encore quelques informations quant à la fonction et à la décoration des différentes pièces. Nous indiquons entre crochets les dénominations respectives des différentes pièces selon les protocoles de cérémonial : « L'appartamento, in cui abita l'imperatore, è al secondo piano contando quello di terra, e consiste in una sala ben piccola nuda di qualsivoglia ornamento, ed in questa stanno di guardia li trabanti, e vi stanno pure li staffieri de' ministri, e de' cavaglieri [salles des gardes]. In una prima anticamera, più grande della sala, nella quale vi stanno gli arcieri di guardia e li paggi degli ambasciatori, de' ministri e cavaglieri [salle des chevaliers]. In altra anticamera picciolissima, nella quale stanno li paggi dell'imperatore [première antichambre]. In altra anticamera, ragionevolmente, qual è quella in cui si danno l'investiture e in cui l'imperatore mangia li giorni festivi e di gala assistito dagli ambasciatori [deuxième antichambre]. In altra anticamera, della grandezza della precedente, qual è quella, in cui l'imperatore dà l'odienze agli ambasciatori, quando sono in publico, agli altri ministri forestieri, alli suoi sudditi, ed a qualunque altro, che non sia o all'attual servizio nella sua corte, o suo ministro, o nella sua confidenza [salle de conseil ou salle d'audience]. E in questa camera mangia d'ordinario, ed anche in alcuni giorni festivi, nei quali andando a qualche chiesa pe la città, gli ambasciatori non ritornano a servirlo al palazzo e non assistono al pranzo, ed in ogni e qualunque altra occasione in cui, ritrovandosi l'imperatore in abito di mantello, non ha il corteggio delli detti ambasciatori, come sono li giorni che dà qualche investitura. E in questi giorni non è permesso ad alcuno, che non sia in abito di mantello, l'intrare nella detta camera al tempo che mangia, salvo alli due capitani della guardia ed alli ongheri, essendo nell'abito alla loro moda. Vi ho però visti de' prencipi dell'imperio vesti in giustacorpo. Questa

Au-delà de la salle du conseil on trouvait la « retirade » – pièce plus intime où l'empereur pouvait se reposer et accorder ses audiences privées – puis la chambre à coucher. En suivant au plus près le protocole de l'audience, nous aborderons à présent les appartements de l'impératrice. Après avoir échangé avec l'empereur, l'ambassadeur retournait dans la première antichambre et, depuis celle-ci, empruntant un escalier situé, côté faubourg, à la jonction du Schweizerhof et de l'aile léopoldienne, il accédait au couloir du contrôleur (*Controlorgang*). Ce couloir doté d'une mezzanine existe toujours aujourd'hui et permettait de rejoindre l'escalier de l'impératrice situé à l'autre extrémité de l'aile léopoldienne (ill. 5). Par celui-ci, l'ambassadeur accédait à nouveau à l'étage principal et à l'appartement de l'impératrice, qui se déployait dans l'aile de façon symétrique à celui de l'empereur et ne s'en différenciait vraiment que par le fait que l'impératrice ne disposait que d'une seule antichambre[19].

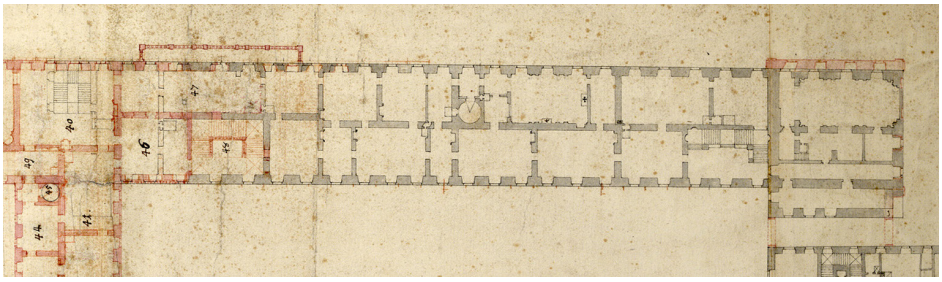
Une représentation plus concrète de la distribution des pièces exige de croiser les sources illustrées et les sources écrites. Les sept plans qui composent le projet de reconstruction du château impérial proposé par Johann Lukas von Hildebrandt dans les années 1724-25 sont essentiels à cet égard. Un plan au lavis gris de l'étage principal présente en particulier la distribution de l'aile léopoldienne à cette époque (ill. 6)[20]. On trouve un autre plan de la même aile dans le fonds Balthasar Neumann de la Kunstbibliothek de Berlin[21]. S'il ne diffère du premier que par quelques détails d'ordre décoratif, les pièces formant l'enfilade sont toutes identifiées par un numéro (assorti à l'occasion de précieuses indications), renvoyant très certainement à des légendes qui n'ont pas été conservées avec le plan[22]. Il faut encore évoquer le plan dessiné par Johann Amann entre 1807 et 1823, destiné à fixer la distribution de l'étage principal du château impérial avant que les modifications ne soient entreprises

pure è la camera, nella quale l'imperatore tiene le conferenze, ed il consiglio di stato. Doppo a questa camera, ve n'è altra più piccola, qual' è quella, ch si chiama della rettirata, nella quale l'imperatore suole dare udienza famigliare alli cardinali, agli ambasciatori, quando non sono in publico, alli propri ministri, alli ufficiali della sua corte, e a tutti quelli altri che sono in qualche sua confidenza ; e in attinenza di questa camera v'è quella in cui dorme l'imperatore. » (Morandi, 1935 (note 17), p. 95).

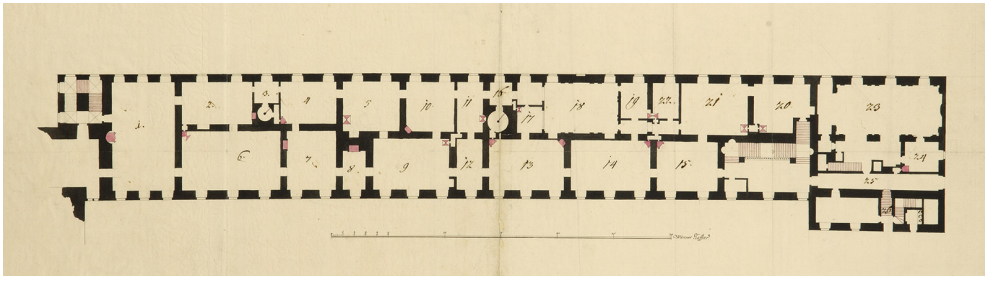
19. Bien que, dans les protocoles de cérémonial, il soit souvent question de la « première » antichambre de l'impératrice, son côté n'a pu loger qu'une seule antichambre. Cette évidence, qu'atteste toujours la distribution actuelle, est non seulement confirmée par la destination précise des différentes pièces que renseignent les plans conservés de l'époque de Charles VI, mais aussi par les protocoles de cérémonial, qui précisent : « la première antichambre se situe à côté de la salle à manger ou, d'ordinaire, salle d'audience. » (« […] die erste Ante Camera : ist zu verstehen das nächste an das taffl= oder ordinari Audienzzimer. » HHStA, Ze-Prot. 11, 1720-1722, fol. 8v).
20. Vienne, Albertina, AZ6038 (M49/U2/Nr4).
21. Berlin, Kunstbibliothek, Neumann-Nachlaß, Hdz. 4741.
22. Le plan de Berlin n'est pas daté, mais il doit être postérieur au plan d'Hildebrandt, en raison de certains détails décoratifs que l'on aperçoit sur le plan. A mon avis, il fut transmis en 1745 à Balthasar Neumann afin de lui servir de documentation pour ses nouveaux projets, relatifs à la distribution des pièces et à l'utilisation cérémonielle de l'appartement impérial, ce que permettraient sans doute de confirmer les légendes correspondant aux numéros, hélas manquantes.



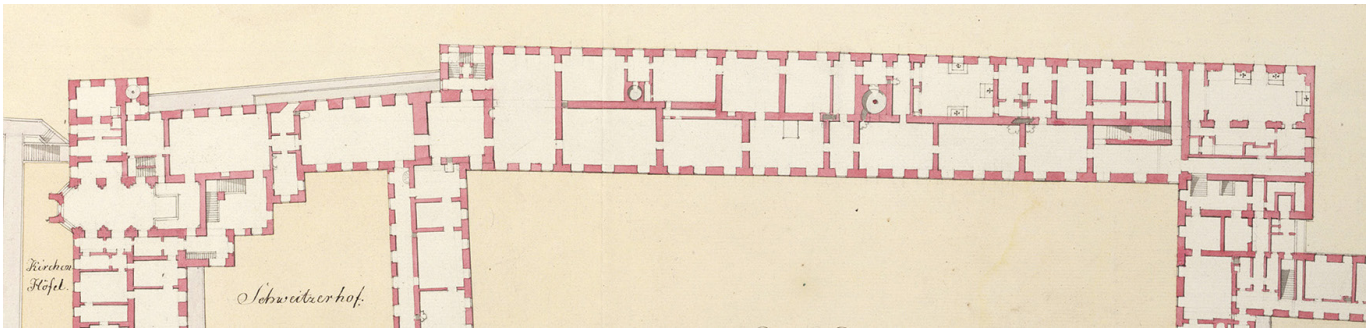
5 Office de la construction de la Cour (Hofbauamt), plan de la première mezzanine de la Hofburg, vers 1764, détail, Vienne, Albertina



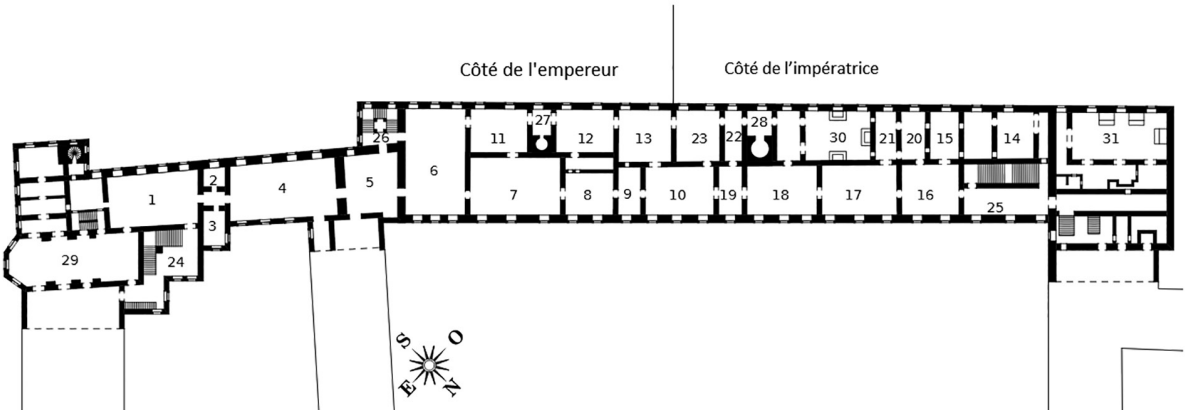
6 Johann Lukas von Hildebrandt, Plan de modification et de nouvelle construction de la Hofburg, plan de l'étage principal, 1724, détail, Vienne, Albertina



7 Johann Amman, Reconstruction de la Hofburg avant les modifications entreprises par Marie-Thérèse, plan de l'étage principal, première moitié du XIX^e siècle, détail, Vienne, Albertina



8 Plan de l'étage principal de la partie léopoldienne (Leopoldinischer Trakt) de la Hofburg à Vienne, entre 1725 et 1745, Berlin, Kunstbibliothek



9 Reconstruction de l'appartement impérial de la Hofburg à l'époque de Charles VI, par Rainer Valenta

I Pièces du côté de l'empereur
1. Cabinet des trabans (*Wacht- oder Trabantenstube*)
2. Chauffoir (*Heizstube*)
3. Chambre du chambellan (*Kämmererstube*)
4. Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
5. Première antichambre (*erste Antecamera*)
6. Deuxième (grande) antichambre (*zweite (große) Antecamera*)
7. Chambre du conseil/salle d'audience de l'empereur (*geheime Ratstube/Audienzgemach des Kaisers*)
8. Retirade
9. Cabinet (cabinet des monnaies et médailles ?) (*Kabinett (Münz- und Medaillenkabinett ?)*)
10. Chambre à coucher commune du couple impérial (*gemeinsames Schlafzimmer des Kaiserpaares*)
11. Salle de billard (*Billardzimmer*)
12./13. « Retirades » intérieures (*innere Retiraden*)

II Pièces du côté de l'impératrice
14. Salle des gardes (*Wachtstube*)
15. Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
16. Antichambre (*Antecamera*)
17. Salle d'audience (salle à manger) (*Audienzgemach (Tafelzimmer)*)
18. Cabinet des miroirs (*Spiegelzimmer*)
19. Cabinet (cabinet de porcelaine ?)(*Kabinett (Porzellankabinett ?)*)
20.–22. Pièces destinées aux valets et aux femmes de chambre (?)(*Räume für Kammerdiener und -fräulein (?)*)
23. « Retirade » (?)

III Escaliers
24. Escalier principal (*Hauptstiege*)
25. Escalier de l'aigle (*Adlerstiege*)
26. Escalier donnant vers le bastion (*Stiege gegen die Bastei*)
27. Escalier de l'empereur en colimaçon (*Kaiserschneckenstiege*)
28. Escalier du pâtissier (*Zuckerbäckerstiege*)

IV Chapelles
29. (Grande) chapelle de la cour (*(große) Hofkapelle*)
30. Chapelle de la chambre (*Kammerkapelle*)
31. Chapelle de la chambre de l'impératrice veuve Guillaumine-Amélie (*Kammerkapelle der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie*)

sous Marie-Thérèse (ill. 8)[23]. Ce plan est important dans la mesure où il nous donne une idée de la distribution originelle des pièces dans le Schweizerhof, bien différente de celle d'aujourd'hui. Le vieil escalier principal (ill. 9, n° 24), sis devant la chapelle, présente exactement la même conception que sur le plan du rez-de-chaussée établi par Hildebrandt[24]. En regard de sa situation actuelle, la salle des chevaliers est décalée de deux travées de fenêtres en direction du nord-ouest, ce qui correspond parfaitement à ce que l'iconographie des audiences donne à voir de cette pièce de référence (ill. 1) : les vues présentent toujours trois travées de fenêtres sur le mur droit, côté Schweizerhof, et une porte à l'extrémité nord-ouest. Un plan figurant dans les protocoles de cérémonial de 1741 confirme cette disposition, indiquant en outre que la porte ouvre sur une galerie[25]. Celle-ci ne peut être que le couloir situé, côté cour, dans l'aile nord-ouest du Schweizerhof.

Selon cette configuration, la première antichambre prend naturellement place dans les murs du Widmertorturm (ill. 9, n° 5). Entre la salle des chevaliers (ill. 9, n° 4) et le cabinet des trabans (ill. 9, n° 1), on trouve deux pièces plus petites (ill. 9, n° 2, 3), dont les protocoles de cérémonial indiquent les fonctions respectives : il s'agit de la chambre du chambellan et d'un chauffoir qui permet d'alimenter le poêle dans la salle des chevaliers[26]. La pièce que l'on appelle encore aujourd'hui la salle du conseil (ill. 9, n° 7) apparaît déjà sur les plans de la première moitié du XVIII^e siècle (ill. 8). Les deux antichambres qui la précèdent y figurent également, indiquant sans aucun doute qu'elle a été aménagée dans l'ancienne salle d'audience de l'empereur du Saint-Empire. Elle procure un accès direct à la retirade (ill. 9, n° 8), ce que confirment le récit du Baldissero cité ci-dessus, mais aussi les protocoles du cérémonial rédigés à l'occasion des audiences privées qui s'y tenaient habituellement[27].

23. Vienne, Albertina, AZ6181. Ce plan fait partie d'une série de plans et de vues relatifs à l'histoire de la Hofburg de Vienne entre 1216 et 1815, formant un dossier de la collection d'architecture de l'Albertina (M74). Ils sont assortis d'un cahier fournissant des explications manuscrites, dont la plupart des feuilles datent de 1823 – l'auteur dit s'intéresser depuis seize ans à la construction du château. Bien que les restitutions d'Amman doivent être considérées avec une grande prudence, le plan en question prend certainement pour modèle un plan d'origine. La partie léopoldienne présente le même aspect que sur les plans de l'Albertina et de la Kunstbibliothek de Berlin cités dans les notes 20 et 21 ; seules les pièces 7, 8, 20, 21 (selon la numérotation du plan de Berlin) annoncent la future distribution, renseignant ainsi les premières modifications dans la distribution des pièces effectuées sous Marie-Thérèse. Concernant Johann Amman et les différentes étapes qu'il propose pour la transformation de la Hofburg, voir Dreger, 1914 (note 2), p. 81-82.
24. Dreger, 1914 (note 2), ill. 159 et 207. Les chiffres désormais indiqués entre parenthèses font référence au plan restitué par l'auteur (ill. 9).
25. Raschauer, 1958 (note 6), p. 284.
26. *Ibid*.
27. Par exemple HHStA Ze-Prot. 10 (1717-1719), fol. 184R : « L'empereur accueillit l'archevêque dans sa retirade, à environ un pas de la porte qui mène à la salle du conseil. » (« Der Kayser Empfienge dem Erz=bischoffen in seiner retirada, ohngefehr einen Schritt innerhalb= und von der Thür zur Rathstuben. »)

Cet aspect de la distribution semble toutefois un peu plus complexe. Dans un acte des archives de la Hofkammer rendant compte d'une dépêche impériale du mois d'avril 1714, Charles VI évoque « nos trois retirades impériales »[28]. Si cette indication nous laisse d'abord perplexes, un passage du journal du prince Khevenhüller-Metsch, daté du 19 novembre 1749, confirme l'existence de « deux retirades intérieures de l'empereur »[29]. Dans l'état de la distribution, il faut identifier ces deux retirades avec les pièces auxquelles nous avons attribué les numéros 12 et 13 (ill. 9, n° 12, 13). Car d'un côté, la pièce qui les précède (ill. 9, n° 11) était occupée, de manière notoire, par une « table de billard gracieuse » mentionnée par Küchelbecker[30], ce qui rendrait son identification à une « retirade », sinon impossible, du moins improbable. Quant à la pièce qui suit dans l'enfilade (ill. 9, n° 23), elle relevait déjà du domaine de l'impératrice. En témoigne l'attribution des numéros à chacune des pièces sur le plan de Berlin (ill. 7), qui identifie cette pièce avec le chiffre 5 (ill. 9, n° 13), sans pour autant identifier la pièce adjacente par le chiffre 6, qui est attribué à la chambre du conseil (ill. 9, n° 7). En toute continuité, l'enfilade se déploie du côté cour jusqu'au numéro 9 (ill. 9, n° 10). Jusqu'au XIX^e^ siècle, cette pièce correspondait à la chambre à coucher de l'impératrice Marie-Thérèse. On retrouve son lit de parade dans la reconstitution de Johann Amman, de même que sur les plans de l'*Hofbauamt* (office de construction de la cour) en 1760[31]. Ceux-ci n'identifient pas d'autre pièce comme chambre à coucher ; il faut donc supposer que le couple impérial partageait le même lit. Notre partie suivante, qui convoque à titre comparatif d'autres exemples procurés par les appartements impériaux des Habsbourg, tendra à confirmer cette hypothèse.

On peut en inférer que la chambre à coucher commune, qui se situait à peu près au centre de l'appartement impérial, constituait l'extrémité commune des enfilades respectivement occupées par l'empereur et par l'impératrice. Il ne s'agissait pas d'une pièce à caractère public, comme la chambre de parade de Louis XIV, mais bien au contraire du lieu privilégié de l'intimité impériale – ce qui expliquerait le quasi silence des sources à son endroit[32].

---

28. « Vnsern drey Kayl : Retiraden. » (Vienne, Hofkammerarchiv, Niederösterreichische Herrschaftsakten, W61-A2, fol. 1373r.)
29. « […] des Kaisers zwei inneren Retiraden […]. » (*Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters*, éd. par Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch, Hanns Schlitter, 6 vol., Vienne, Leipzig, 1908, T. II (1745-1749), p. 369).
30. Johann Basilii Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kaiserl. Hofe […]*, Hannover, 1730, p. 621. Les sources suivantes permettent de situer précisément l'endroit où se trouvait la salle de billard : Vienne, HHStA, Ze-Prot. 6 (1700-1709), fol. 535v et Ze-Prot. 22 (1749-1750), fol. 211.
31. Plans du *Hofbauamt*, Vienne, Albertina, AZ6173 (M72/U2/n° 4) et AZ6321 (M72/U2/n° 10).
32. A ma connaissance, le récit du comte Baldissero cité plus haut est la seule source qui indique

Dans son appartement, l'impératrice disposait, dans la prolongation de la salle d'audience, d'un cabinet des miroirs[33]. Si l'on désire proposer une identification cohérente des fonctions des différentes pièces qui composent l'ancienne distribution, cela ne semble possible que sous la forme que nous avons arrêtée dans la présente reconstitution (ill. 9, n° 14-18). Dans cette configuration, le cabinet des miroirs se serait d'ailleurs situé à l'emplacement précis où il se trouve encore aujourd'hui. Cette dénomination, déjà employée vers le milieu du XVII^e^ siècle pour une pièce du château impérial[34], prenait sans doute une signification plus générale dans le contexte de l'utilisation cérémonielle des pièces à la cour de Vienne[35]. Par sa situation et sa fonction, le cabinet des miroirs, dévolu aux audiences privées, était à l'impératrice ce que la retirade était à l'empereur[36].

Enfin, il paraît important de souligner que les portes des pièces situées dans l'aile sud-ouest du Schweizerhof et sur le côté nord-est de la partie léopoldienne étaient alignées sur un même axe, formant une enfilade de presque cent cinquante mètres ! A cette imparable logique n'échappent que les deux premières pièces publiques de l'impératrice qui se trouvaient un peu décalées, à côté de la cage d'escalier, vers le côté sud-ouest de l'aile. Il n'est pas impossible que cette irrégularité ait été la raison pour laquelle Marie-Thérèse, pendant son règne, fit déplacer la cage d'escalier à l'extrémité nord-est de la partie léopoldienne[37].

On peut donc résumer ainsi les principales caractéristiques des appartements impériaux : 1. En ce qui concerne le nombre et la fonction des pièces, ils étaient quasiment identiques. 2. Les deux enfilades étaient constituées d'une partie (intérieure) privée et d'une partie (extérieure)

---

clairement que cette pièce (10) servait de chambre à coucher à l'empereur dès l'époque de Charles VI.

33. Le compte rendu des audiences privées accordées par l'impératrice permet de situer le cabinet des miroirs ; voir par exemple HHStA Vienne, Ze-Prot. 10 (1717-1719), fol. 184r-185v et Ze-Prot. 11 (1720-1722), fol. 8v-10r.
34. HHStA Vienne, Ze-Prot. 1 (1652-1659), p. 535.
35. A ce propos, on se reportera au journal du comte Khevenhüller-Metsch : « […] et ils dînèrent […] dans la salle du conseil qu'on appelle également la chambre jaune ; elle fut utilisée comme chambre des miroirs à cette fin parce que la véritable chambre des miroirs était trop petite ; par conséquent, le cérémonial habituel fut pratiqué dans cette pièce. » (« […] und speisten dieselbe […] in der Rathstuben oder sogenannten gelben Zimmer, so aber ad hunc actum Spiegl Zimmer (massen dises zu klein ist) declarriret [!], mithin alles auf den Fuß gehalten wurde, wie es bei Spieglzimmer Diensten sonsten gebräuchlich ist. » Khevenhüller-Metsch, Schlitter, 1908 (note 29), p. 275) – Ces indications font d'ailleurs référence à Schönbrunn, où l'on aménagea, dans le contexte des travaux de réfection réalisés sous Marie-Thérèse, un cabinet des miroirs qu'il ne faut pas confondre avec la galerie, restaurée elle aussi à quelque temps de là.
36. « L'impératrice le reçut dans le cabinet des miroirs, mais on lui signala que la pièce en question correspondait de son côté exactement à la retirade. » (« Die Kaiserin empfinge ihn zwar in dem Spiegelzimmer, allein mann gabe ihme zu erkannen, daß sothanes Zimmer auf ihrer Seiten der Retirada gleich gehalten wurde. » Khevenhüller-Metsch, Schlitter, 1908 (note 29), p. 327).
37. Pour des raisons de concision, je ne présenterai pas ici le raisonnement qui m'a conduit aux identifications que je propose pour les autres pièces.

publique dont chacune des extrémités donnait sur une salle d'audience. La rareté des informations relatives aux pièces intérieures est principalement dûe au fait que leur destination plus intime les fait échapper aux comptes rendus protocolaires. 3. Les deux appartements étaient disposés de manière symétrique et reliés, au centre, par la chambre à coucher commune[38].

Caractérisation de l'appartement impérial Habsbourg

Peut-on envisager d'établir un profil de l'appartement impérial tel qu'il fut distribué et pratiqué par les Habsbourg ? Existe-t-il, autrement dit, une typologie de l'appartement impérial Habsbourg ? S'il est possible de répondre par l'affirmative à cette question, certaines réserves s'imposent aussi, particulièrement liées au fait que les descriptions des protocoles de cérémonial – qu'ils concernent des audiences publiques, des investitures, des hommages rendus par les Etats ou d'autres circonstances – renseignent systématiquement la même distribution pour les pièces d'apparat. Il en allait de même dans les résidences que l'empereur occupait, à l'extérieur de la ville, entre le printemps et l'automne, suivant une alternance relativement rigide que déterminait la succession invariable des saisons. Par exemple, la distribution de l'appartement impérial de la Favorita, résidence d'été que Marie-Thérèse transforma plus tard en une maison d'éducation dirigée par les jésuites, s'identifiait par de nombreux aspects à celle du château impérial[39].

La fortune du modèle constitué par l'invariable distribution d'un château impérial ou d'une résidence Habsbourg peut être évaluée à l'aune de la conception des projets élaborés par les architectes à destination de la construction. Il s'agit de véritables « projets d'ensemble », datant pour les premiers du troisième tiers du XVII^e siècle. Le plus ancien qui nous est parvenu est sans doute le *Palaz zur Accomodirung eines Landts-Fürsten*

38. Voir aussi à ce sujet l'indication laconique de Küchelbecker : « Les chambres de l'empereur et de l'impératrice se rejoignent, mais à chaque extrémité se trouve une antichambre séparée. » (« Die Zimmer des Kaysers und der Kayserin stossen zusammen ; jedwede Seite aber hat besondere antichambres. » Küchelbecker, 1730 (note 30), p. 62). Il est possible que cette structure ait engendré une tradition pérenne en Allemagne ; dans sa *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst* en 1699, Goldmann préconise une distribution analogue : « La chambre à coucher, par contre, doit de préférence se situer derrière, au nord et donnant sur le jardin / et sera, des deux côtés, prolongée par les pièces appartenant au maître et à la maîtresse de maison. » (« Jedoch das Schlaff=Gemach wird hinten gegen Norden und gegen den Garten am besten angelegt / und soll zu beyden Seiten die Zimmer des Hauß=Herren und der Hauß=Frauen anliegen haben. » Nicolaus Goldmann, *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst […],* Brunswick, 1699, 3^e partie, p. 111).

39. Pour la Favorita, voir les travaux d'Erich Schlöss (« Die Favorita auf der Wieden um 1700 », dans *Wiener Geschichtsblätter* 46, 1991, p. 162-170 ; *Baugeschichte des Theresianums*, Vienne, Cologne et Weimar, 1998, p. 47-54) et de Christian Benedik (« Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden », dans *Wiener Geschichtsblätter* 46/4, 1991, p. 171-178).

présenté dans le sixième livre du traité d'architecture de Wolfgang Wilhelm Praemer publié entre 1670 et 1678[40]. L'ouvrage est dédié à Léopold I^er^ alors régnant ; on peut donc supposer que l'empereur était le véritable destinataire du projet en question[41] – hypothèse que semblent confirmer certaines caractéristiques du palais lui-même, en particulier la relation entre les pièces de représentation et l'habitation proprement dite. L'étage noble, où se déployait l'appartement d'apparat, était d'ailleurs situé au même emplacement que dans le château impérial, c'est-à-dire au-dessus du rez-de-chaussée et de la mezzanine.

Les fonctions et la disposition des différentes pièces présentent sans conteste une forte parenté avec les appartements impériaux de Vienne[42]. De fait, leurs caractéristiques générales, que nous avons résumées ci-dessus, s'y retrouvent précisément. C'est aussi le cas du projet d'ensemble conçu par Johann Lukas von Hildebrandt dans les années 1724-25. Bien que nous ignorions tout des légendes correspondant aux numéros des pièces composant l'étage noble (situé ici au troisième niveau), la distribution et l'ordre de numérotation permettent néanmoins d'identifier de manière relativement cohérente les parties respectivement dévolues à la représentation et à l'habitation. Bien que cette démarche interprète le plan d'Hildebrandt à l'appui de données qui lui sont exogènes, l'aisance avec laquelle on peut la mettre en œuvre témoigne de sa pertinence (ill. 10).

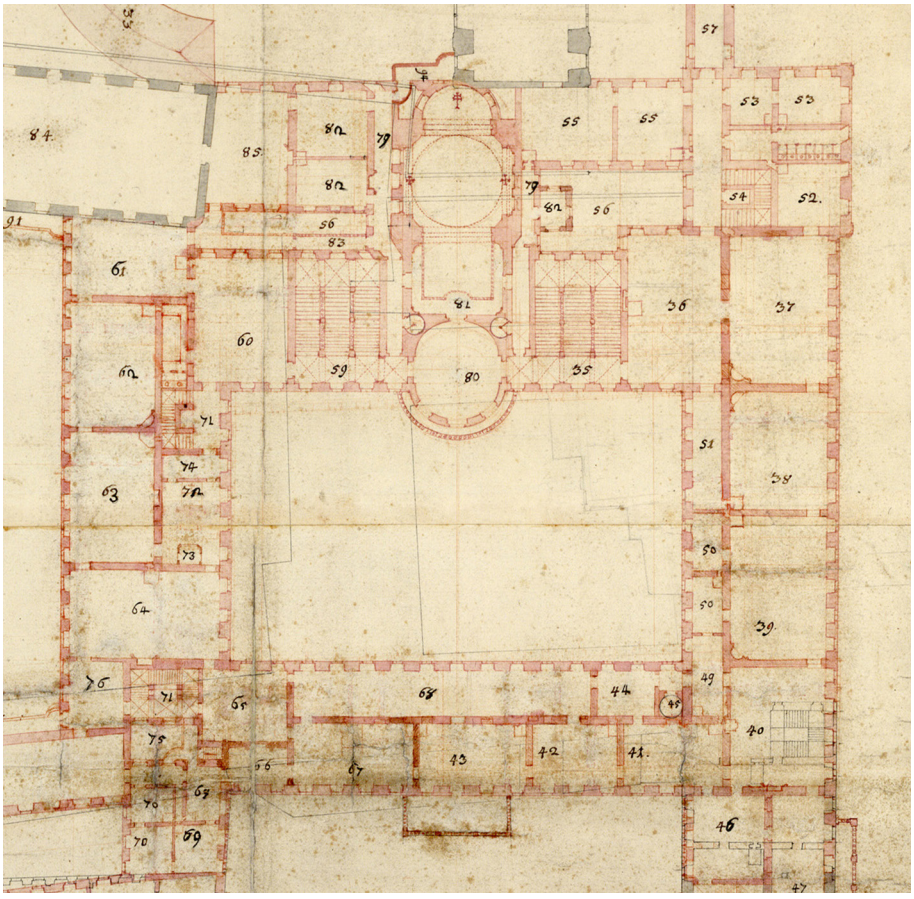
Dans cet ambitieux projet, les appartements étaient aménagés dans la partie conçue pour remplacer le Schweizerhof. Ils étaient desservis par les deux escaliers jumeaux disposés de chaque côté du vestibule central donnant accès à la chapelle, et conduisaient respectivement aux quartiers de l'empereur et de l'impératrice. Se développant dans les deux ailes en retour, les deux enfilades reproduisaient le schéma étudié plus haut, avant de se rejoindre au niveau d'une chambre à coucher commune (ill. 10, 67)[43].

40. Hellmut Lorenz, « Wolfgang Wilhelm Praemers "Palaz zur Accomodirung eines Landts-Fürsten" », 1^re^ partie dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIV, 1983, p. 115-130, 2^e^ partie dans *ibid*. XXXVI, 1985, p. 191-202.

41. Lorenz, 1983 (note 40), p. 116.

42. *Ibid.*, p. 127, ill. 72. La légende de Praemers décrit ainsi les pièces qui composent deux appartements qui se rejoignent : « [côté empereur] n° 1 et 2 les deux escaliers principaux et leurs accès / n° 6 salle des gardes / n° 7 peut être appelé salle des chevaliers / n° 8 première antichambre / n° 9 deuxième antichambre / n° 10 salle du conseil / n° 11 première retirade / n° 12 autre retirade ou cabinet / n° 13 chambre à coucher […] [côté impératrice] n° 3 correspond à l'escalier principal / n° 20 antichambre pour les gardes / n° 17 première antichambre / n° 16 autre antichambre/salle d'audience / n° 14 cabinet / n° 13 à nouveau chambre à coucher. » (« [Seite des Kaisers] No. 1, 2 seind die zwey Haubt-stiegen und deren aufgang / No. 6 der Saal vor die guardi / No. 7 kan die Ritterstuben genant sein / No. 8 die erste ante-Camer / No. 9 die anderte ante-Camer / No. 10 die Raths- oder Consilim-stuben / No. 11 erste Retirata / No. 12 anderte Retirata oder Cabinet / No. 13 das schlaff-zimer […] [Seite der Kaiserin] No. 3 ist der Haubt-aufgang oder stiegen / No. 20 ist ein vor-Saal vor die guardi / No. 17 die erste ante-camera / No. 16 die anderte ante-camera/das audientz-zimer / No. 14 ein cabinet / No. 13 wider das Schlaff-zimer. » Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s. n. 365, fol. 149r).

43. Sur le plan, on reconnaît les contours un peu flous du lit qui contribue à l'identification de la pièce.



10 Johann Lukas von Hildebrandt, *Plan des modifications et de nouvelles constructions de la Hofburg, plan de l'étage principal*, 1724, détail, Vienne, Albertina

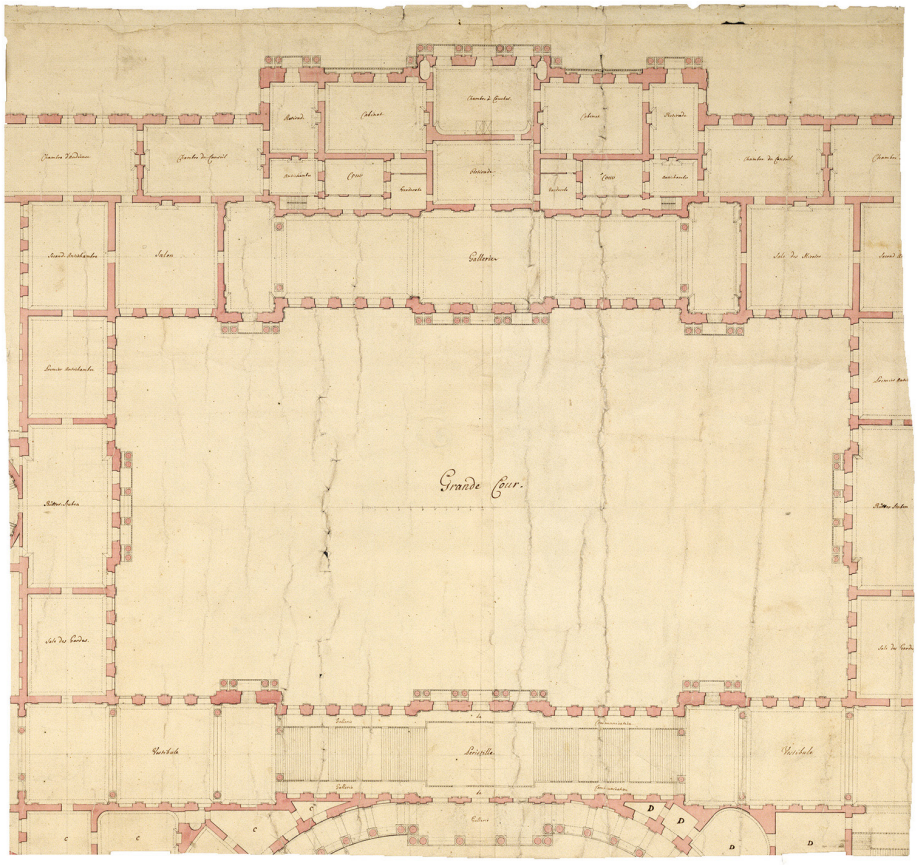
Côté de l'empereur
35. Escalier (*Stiege*)
36. Salle des gardes (*Wachtstube*)
37. Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
38. Première antichambre (*erste Antecamera*)
39. Deuxième antichambre (*zweite Antecamera*)
40. Salle d'audience (*Audienzgemach*)
41.-43. «Retirades» (?)
67. Chambre à coucher (*Schlafgemach*)

Côté de l'impératrice
59. Escalier (*Stiege*)
60. Salle des gardes (*Wachtstube*)
61. Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
62. Antichambre (*Antecamera*)
63. Salle d'audience (*Audienzgemach*)
64. Cabinet des miroirs (*Spiegelzimmer*)
65. «Retirade» (?)
66. Cabinet (?)(*Kabinett?*)
67. Chambre à coucher (*Schlafgemach*)

(Les légendes n'ont pas été conservées et ont été reconstituées par l'auteur.)

Il en va tout autrement des projets d'ensemble que Baltasar Neumann avait proposés pour le château impérial de Vienne en 1748. Seul le plan du projet dit intermédiaire permet d'identifier l'usage qui était prévu pour les différentes pièces composant les appartements impériaux – c'est la raison pour laquelle nous lui consacrerons l'essentiel des explications

qui suivent[44]. La différence fondamentale entre le projet de Neumann et les précédents tient dans le fait qu'il organise les deux appartements de l'empereur et de l'impératrice à partir d'une cage d'escalier centrale, de façon à ce qu'ils ne se rejoignent pas. C'était prendre l'exact contre-pied du schéma habituel adopté jusqu'alors à Vienne. Il faut souligner dès à présent que cette organisation est analogue à celle des appartements impériaux de la résidence de Wurtzbourg. On constate aussi des différences notables dans les attributions des pièces, que l'on peut déduire, en l'absence de légendes, des indications relatives au mobilier. En lieu et place de la salle des gardes et de la salle des chevaliers (*Wacht- und Ritterstube*), l'appartement intègre une grande salle octogonale logée dans le prolongement de la cage d'escalier, dans l'avant-corps central de la façade côté faubourg. Il s'agit là aussi d'une analogie avec Wurtzbourg, que soutient encore la présence d'une chambre de parade entre la salle d'audience et la chambre à coucher privée, irréductible au modèle viennois.



11 Jean Nicolas Jadot, *Nouvelle construction de la Hofburg, plan de l'étage principal*, vers 1745-50, détail, Vienne, Albertina

44. Berlin, Kunstbibliothek, Neumann-Nachlaß, Hdz 4729.

Nous ne pouvons pas approfondir ici l'analyse de cette étrange particularité, qui ressortit sans doute à la popularité et aux significations spécifiques de la chambre de parade (*Paradeschlafzimmer*) en terre germanophone. Dans ses projets, Balthasar Neumann ne s'embarrassait guère des usages de la cour de Vienne en matière de distribution et d'étiquette, soit qu'il ne les connaissait que partiellement, soit qu'il n'était pas disposé à les considérer. Il s'agit sans doute de la principale raison pour laquelle il ne fut pas envisagé de réaliser ses projets.

Dans le même temps, l'architecte lorrain Jean-Nicolas Jadot réalisait un grand nombre de dessins en vue de la reconstruction du château impérial. Entre 1745 et 1753, il séjourna à Vienne en tant qu'architecte de la cour de Lorraine, que le duc François III venait de quitter pour devenir l'empereur François I[er], ce qui devait favoriser les relations de son ex-architecte avec la cour impériale. Certains de ses plans et projets d'ensemble sont pourvus de légendes, ce qui permet de comprendre aisément comment ils entendaient s'adapter au schéma traditionnel des appartements impériaux (ill. 11)[45].

Vienne et l'Empire – l'influence des Habsbourg sur l'ordre cérémoniel

Les appartements impériaux de Vienne présentaient-ils des similitudes avec ceux des princes résidant dans le Saint-Empire romain ? Dans l'ordre de nos préoccupations, pareille étude comparative doit prendre en compte le fait que l'empereur et l'impératrice disposaient d'appartements qui leur étaient spécialement destinés dans certaines résidences du sud de l'Allemagne, dont il serait intéressant de comparer la distribution à celle de la Hofburg.

Les exemples chronologiquement les plus proches de l'époque de Charles VI sont les résidences des princes-évêques à Bamberg et Wurtzbourg[46], toutes deux commandées par la famille Schönborn. A Bamberg, on commença la décoration de l'appartement de l'empereur en 1707, sous Lothaire-François de Schönborn et à Wurtzbourg vers 1735, sous Frédéric-Charles de Schönborn. A la mort du premier en 1729, le second lui succéda d'ailleurs à Bamberg. En tant qu'archevêque de Mayence, Lothaire-François était, de 1695 à 1729, archichancelier de l'Empire. Frédéric-Charles revêtit, à partir de 1705, la fonction de

45. Vienne, Albertina, AZ6078 (M51/U16/n° 29), détail (feuille du milieu).

46. Les remarques qui suivent sont en grande partie redevables à l'analyse de Johannes Erichsen, « Kaisersäle, Kaiserzimmer. Eine kritische Nahsicht », dans *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und Neue Staaten 1495 bis 1806,* éd. par Hans Ottomeyer, Heinz Schilling et Jutta Götzmann, cat. exp., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2 vol., Dresde, 2006, T. II, p. 273-287.

vice-chancelier, qui ne lui eut sans doute pas échue s'il n'avait pas disposé d'une connaissance précise du cérémonial et de l'architecture de l'appartement. Il devait en aller de même pour Lothaire-François, qui entretenait avec Frédéric-Charles une correspondance régulière pour des raisons politiques et familiales. Ainsi, l'archichancelier de l'Empire demanda à son neveu, le 11 février 1726, de lui envoyer « un petit plan de la nouvelle construction du château impérial avec ses avenues […] en échange d'un cadeau de 24 ducats » – demande qu'il répéta le 5 mars de la même année[47]. Manifestement, l'électeur était des plus curieux quant aux projets de reconstruction du château impérial – nous ignorons toutefois quels plans lui furent finalement envoyés, si jamais cet envoi fut bien effectué. Il faut donc s'en remettre à la conception de l'appartement impérial que les deux Schönborn mirent en œuvre dans leurs résidences franconiennes.

A Bamberg comme à Wurtzbourg, on trouve deux appartements respectivement destinés à l'empereur et à l'impératrice. Mais contrairement au modèle en usage à Vienne, les enfilades de pièces qui les composent ne communiquent pas entre elles et ne débouchent pas non plus sur une chambre à coucher commune. A Wurtzbourg, les deux appartements symétriques se développent vers le nord et le sud, à partir des deux salles (salle blanche, salle impériale) situées dans la partie centrale de l'aile ouest. A Bamberg en revanche, aucune disposition ne les assimile : ils se trouvent dans deux endroits bien distincts, auxquels on accède par des salles et cages d'escalier différentes. Que l'association d'une disposition symétrique et d'une chambre à coucher commune ne soit reprise ni à Bamberg ni à Wurtzbourg n'est guère étonnant, le double dispositif constituant sans doute une particularité de la Hofburg. En revanche, la distribution des appartements reste très proche de celle que l'on observe à Vienne. Les informations dont nous disposons pour l'appartement de l'empereur – le mieux documenté – permettent d'établir le tableau comparatif ci-contre.

Malgré une distribution similaire, on constatera que, dans les résidences franconiennes, la première pièce du domaine privé est la chambre à coucher, tandis qu'à Vienne, celle-ci est isolée du groupe des pièces officielles par une retirade et un cabinet, c'est-à-dire deux pièces à caractère privé. Cette disposition s'explique par le fait qu'en l'occurrence, la chambre à coucher partagée par les deux souverains formait nécessairement l'extrémité commune de leurs appartements.

47. « [Ihm vom] bau der neuen kaiserlichen burg […] gegen ein praesent von 24 ducaten einen kleinen riss mit seinen avenuen [zu senden]. » (*Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn,* éd. par Max Hermann von Freeden, Augsbourg, 1955, T. I/2, *Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn, 1693-1729*, p. 1021 (n° 1345) et p. 1024 (n° 1348)).

Vienne, château impérial (*Kaiserliche Burg*)	Bamberg, château des princes-évêques (*Neue Residenz*)[48]	Wurtzbourg, château du prince-évêque (*Residenzschloß*)[49]
Escalier (*Stiege*)	Escalier	Escalier
Cabinet des trabans (*Trabanten-Stube*)	Salle impériale (*Kaisersaal*)	Salle blanche (salle des gardes) (*Weißer Saal / Gardensaal*)
Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)	Chambre des chevaliers (salle à manger) (*Ritter-* oder *Tafelstube*)	Salle impériale
Première antichambre (*Erste Antecamera*)	Antichambre	Antichambre
Deuxième (grande) antichambre (*Zweite [große] Antecamera*)		
Chambre du conseil (salle d'audience) (*Geheime Ratstube [Audienzzimmer]*)	Salle d'audience	Salle d'audience
« Retirade »	« Retirade »	
Cabinet		
Chambre à coucher (*Schlafgemach*)	Chambre à coucher	Chambre à coucher
		Cabinet
		Galerie

Mais il faut souligner une deuxième différence et non des moindres : à Bamberg et à Wurtzbourg, les deux appartements se développaient à partir d'une « salle impériale », dont la dénomination, bien documentée par les sources, a certainement partie liée avec l'iconographie de la décoration[50]. Pourtant, il n'a jamais existé de salle impériale au château

48. Pour l'intitulé des pièces, je m'en remets à Christian Dümler, *Die Neue Residenz in Bamberg. Bau- und Ausstattungsgeschichte der fürstbischöflichen Hofhaltung im Zeitalter der Renaissance und des Barock,* Neustadt a.d. Aich, 2001, p. 150, note 431. Certaines pièces font l'objet d'identifications contradictoires par Erichsen, 2006 (note 46), p. 281.

49. Nous avons repris les appellations des pièces procurées par le plan 297+ (anciennement à Wurtzbourg, Luitpoldmuseum, collection Eckert), qui présente la distribution définitive des pièces (voir Joachim Hotz, *Katalog der Sammlung Eckert Aus dem Nachlass Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Wurtzbourg, 1965 (Plansammlung zum Fränkischen Barock, 1), p. 61-62).

50. A propos de Bamberg, cette appellation se trouve par exemple dans les lettres relatives à la peinture décorative que le président de la Chambre von Erthal adresse à Lothar Franz durant l'été 1707, voir *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn*, T. I/1, *Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn*, éd. par Hugo Hantsch et Andreas Scherf, Augsbourg, 1931, n° 148 (p. 131), n° 150 (p. 132) et n° 151

de Vienne, capitale quasi exclusive du Saint-Empire romain du XV^e^ siècle jusqu'en 1806. Cela paraît surprenant, dans la mesure où l'on retrouvait pareille salle dans presque tous les appartements impériaux des châteaux de l'Empire, jusque dans les monastères qui ne relevaient pas du domaine de l'empereur[51]. Toutefois, ces salles impériales pourraient ne devoir leur existence qu'à l'obligation dans laquelle se trouvait le maître des lieux de rendre hommage à l'empereur, lorsque celui-ci daignait lui rendre visite.

Il semble que nous soyons ici confrontés à une logique comparable à celle qui régit les cages d'escalier, dont les plus somptueuses ne se trouvent pas dans les résidences des plus grands princes de l'Empire, mais au contraire dans celles qui affichent une relative modestie sur le plan politique. Le luxe déployé dans les cages d'escalier et dans les salles précédant les appartements peut alors s'expliquer par le fait que le maître de maison était tenu d'accueillir ses invités de rang plus élevé dans ces lieux, où il se devait d'être présent en personne. Cela n'était bien sûr pas le cas à Vienne, où le visiteur devait effectuer un long parcours dans l'appartement afin d'accéder à l'empereur. Aussi pertinent soit-il, cet argument n'est qu'un élément parmi de très nombreuses raisons et motivations qui se conditionnent mutuellement, comme les traditions et restrictions dues au cérémonial, dont il n'est pas possible d'approfondir ici l'analyse.

Pour terminer, il paraît nécessaire de comparer les appartements impériaux de Vienne avec ceux des princes de l'Empire. On se limitera aux résidences des électeurs séculiers les plus importants – celles de Berlin, Dresde et Munich[52]. Il faut rappeler que ces princes aspiraient, au début du XVIII^e^ siècle, à une élévation de leur dignité, dont la plupart bénéficièrent d'ailleurs. L'électeur de Saxe devint, en 1697, roi de Pologne et celui du Brandebourg s'arrogea, à partir de 1701, le titre de roi de Prusse. L'électeur Max-Emmanuel de Bavière prétendit au trône d'Espagne. Suite à l'extinction de la ligne masculine des Habsbourg, son fils et successeur Charles-Albert, époux de l'archiduchesse Marie-Amélie, revendiqua la couronne impériale, qu'il réussit effectivement à obtenir, régnant de 1742 jusqu'à sa mort en 1745. Ce contexte n'est pas négligeable, dans la mesure où toute prétention devait être soutenue par le cérémonial de cour, ce qui pouvait avoir une incidence sur la décoration de l'appartement.

(p. 133).

51. D'après Erichsen, il s'agissait de « salles à l'intérieur de châteaux occupés par des souverains – immédiats, dans l'Empire, et reliés aux Etats provinciaux, en Autriche – salles dépendant de l'appartement prévu pour les visites de l'empereur. » (Erichsen, 2006 (note 46), p. 274). Le même point de vue est soutenu par Franz Matsche, « Kaisersäle–Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen », dans *Bilder des Reiches*, éd. par Rainer A. Müller, actes, Sigmaringen, 1997, p. 323-349.

52. Cet aspect nous fait regretter de n'avoir pu consulter la thèse d'Annegret Möhlenkamp, hélas non accessible (*Form und Funktion der Fürstlichen Appartements im Deutschen Residenzschloß des Absolutismus* [inédit], thèse, Marbourg, 1992). Voir aussi les contributions de Thomas W. Gaehtgens et Max Tillmann dans ce volume.

Du point de vue de son organisation, l'appartement électoral de la résidence de Munich présentait une grande affinité avec les pièces du château impérial de Vienne. Les salles d'apparat (*Reiche Zimmer*) décorées à partir de 1729 et l'appartement plus ancien de l'électrice formaient deux enfilades disposant d'accès différenciés, qui se rejoignaient pour ne plus former qu'un seul espace privé, bien qu'il n'y eût pas, comme à Vienne, une chambre à coucher commune, mais deux chambres séparées. A plusieurs reprises, Henriette Graf a évoqué les liens étroits entre Vienne et Munich quant à la distribution des pièces, qu'elle met en relation directe avec la prétention de Charles-Albert à la dignité impériale[53]. De ce point de vue, les appartements de Dresde et Berlin se distinguent de ceux de Vienne et Munich, puisque les pièces occupées de façon privative par le souverain et son épouse s'y trouvaient séparées. En ce qui concerne les pièces d'apparat, depuis la cage d'escalier jusqu'à la salle d'audience, les quatre appartements présentent de grandes similitudes. L'escalier principal donnait directement sur une salle, dans laquelle la garde princière se tenait ordinairement, et qui correspondait à la chambre des gardes du château impérial[54]. Comme à Vienne, les salles d'audience de Munich, Dresde et Berlin étaient précédée de deux antichambres. A Munich, on trouvait entre celles-ci et la salle des gardes (salon d'Hercule) une pièce appelée salle des chevaliers[55], laquelle constituait une référence directe à l'illustre appartement de la Hofburg. Ces analogies dans la distribution des pièces étaient d'ailleurs soutenues par l'adoption d'une étiquette quasiment identique à celle de la cour de Vienne dans le cadre des actes cérémoniels et des audiences publiques[56].

La situation n'était pas la même à Dresde et à Berlin. Dans son aile nord, le château de Dresde abritait deux grandes salles, ainsi que la chambre de la tour (*Turmzimmer*) transformée en buffet de parade (*Prunkbuffet*). Selon Oelsner et Prinz, la salle à manger située à l'ouest s'intégrait dans l'appartement de parade de l'aile occidentale. Elle comportait un trône et servait avant tout au Grand Couvert du souverain[57].

53. Graf, 2002 (note 10), p. 121, 133, 176, 185, 194, 203.
54. Munich : salon d'Hercule (*ibid*., p. 174) ; Dresde : salle des Géants (Norbert Oelsner et Henning Prinz, « Die Residenz Augusts des Starken », dans *Das Dresdener Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, Dresde, 1992, p. 96-105, p. 98) ; Berlin : salle des Suisses (*Das königliche Schloß zu Berlin*, éd. par Goerd Peschken et Liselotte Wiesinger, 3 vol., Munich, Berlin, 2001, T. III, *Die barocken Innenräume,* p. 246).
55. Cette dénomination se trouve, entre autres, sur le plan de l'étage principal de François Cuvilliés l'aîné, datant de 1764-65 (Munich, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen ; voir Graf, 2002 (note 10), p. 161 (ill. 42) et p. 176-178).
56. Voir en détail Henriette Graf, « Hofzeremoniell und Staatsporträt », dans *Ehrenheft für Ulrich Nefzger zum 60. Geburtstag*, Salzbourg, 2004 (Barockberichte, 36-37), p. 453-457, p. 454 avec diverses sources tirées des actes de cérémonial.
57. A ce sujet, voir Andreas Gugler, « Bankette in Wien und Dresden 1719. Die Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Kurprinzen Friedrich August von Sachsen », dans *Tafeln bei*

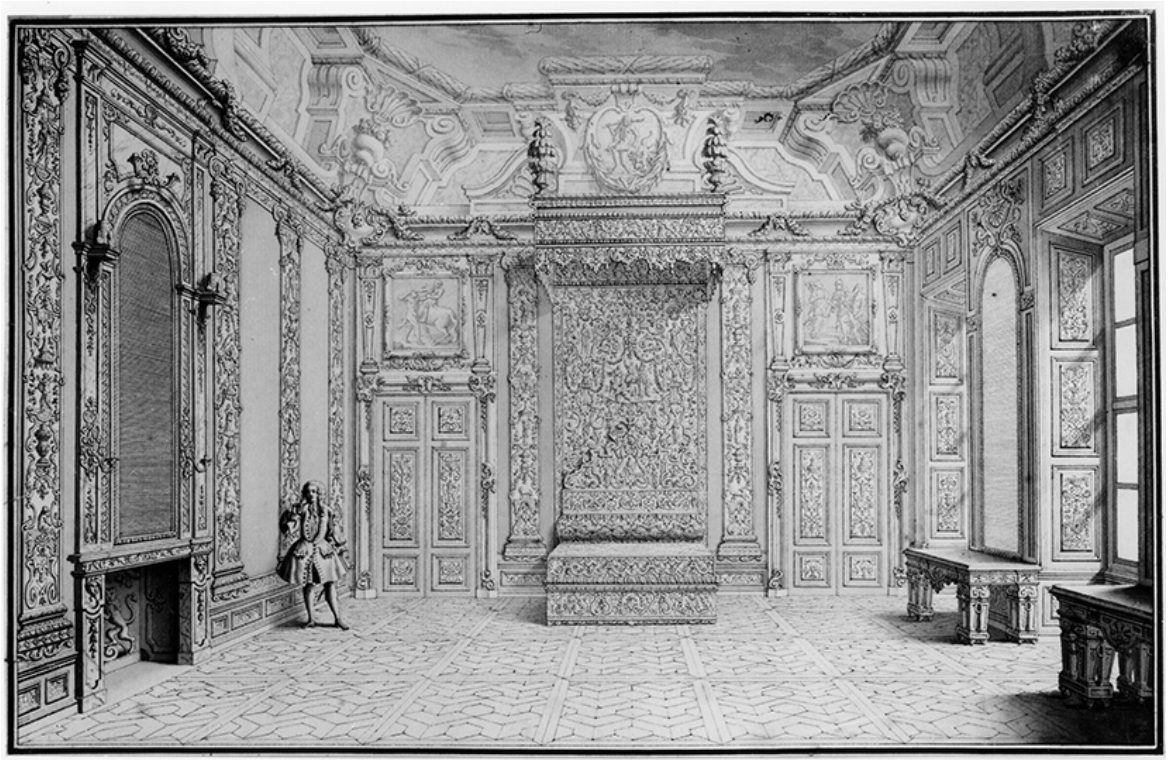
Par sa fonction et sa situation, elle était comparable à la salle des chevaliers du château impérial. Au château de Berlin, la salle des gardes (*Schweizersaal*) donnait directement sur les antichambres. La salle des chevaliers se trouvait en revanche au centre de l'aile du jardin d'agrément. En ce qui concerne les pièces situées dans cette partie – décorées de manière particulièrement somptueuse par Schlüter, on ne peut démontrer, dans l'état actuel des connaissances, qu'elles s'intégraient à l'appartement d'apparat[58], bien que certaines d'entre elles présentent des affinités avec Vienne et Munich. La chambre du Drap d'or qui prolongeait, à l'ouest, la salle d'audience (chambre du roi), servait de salle de conférences[59]. A Munich, cette disposition était identique, tandis qu'à Vienne, la salle d'audience et la salle de conférences formaient la même pièce. A Berlin, lors des festivités annuelles du couronnement de l'ordre de l'Aigle Noir, fondé la veille du couronnement du roi, la salle des chevaliers semblait assortie des mêmes fonctions que son homonyme viennois lors de la fête de l'ordre de la Toison d'Or. Le souverain et les chevaliers de l'ordre, avec leurs uniformes de parade, se rendaient, selon un rituel précis, dans la chapelle royale afin d'y assister à la cérémonie religieuse[60]. La procession se rendait ensuite dans la salle des chevaliers pour l'audience publique, que le souverain présidait à l'écart, assis sous un baldaquin disposé sur une estrade surélevée[61]. La recherche du modèle de pareil protocole nous renverrait nécessairement à Berlin et non à Vienne : l'ordre de l'Aigle Noir y fut fondé dès 1701, alors que les fêtes de la Toison ne furent organisées à Vienne qu'à partir de 1711, après que Charles VI, en successeur autoproclamé des Habsbourg espagnols, se fut arrogé le titre de Grand Maître de l'ordre. A Berlin d'ailleurs, l'appartement privé du roi prolongeait, comme à Vienne, les pièces d'apparat[62], alors qu'il était séparé de celles-ci à Dresde et à Munich[63].

Hofe. Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur, éd. par Ilsebill Barta-Fliedl, Andreas Gugler, Peter Parenzan, Hambourg, 1988, p. 53-63, notamment p. 56.

58. A l'encontre des recherches plus anciennes, je m'en remets ici à Guido Hinterkeuser, *Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin, 2003, p. 211 et 464 (notes 335 et 337).
59. *Ibid.*, p. 464 (note 336).
60. A Vienne, la cérémonie avait lieu dans l'église des Augustins, dévolue à la cour impériale ; à Berlin dans la chapelle située à l'extrémité ouest de l'aile du jardin de plaisance.
61. Liselotte Wiesinger ne démontre pas clairement l'existence d'un trône mis en place dans la salle des chevaliers avant que celle-ci ne prenne la fonction de salle d'audience (dans Peschken, Wiesinger, 2001 (note 54), p. 298-299). Pourtant, les récits des festivités des 17 et 18 janvier qui nous sont parvenus, par exemple le *Theatrum Europaeum* ou les comptes rendus des envoyés, ne laissent aucun doute à ce sujet. Voir ici Hinterkeuser, 2003 (note 58), p. 464, notes 333 et 334, ainsi que les sources reproduites dans l'annexe et auxquelles plusieurs notes font référence.
62. Hinterkeuser, 2003 (note 58), p. 209-210.
63. Oelsner, Prinz, 1992 (note 54), p. 104 ; Graf, 2002 (note 10), p. 158.

En conclusion

D'un point de vue structurel, les appartements des princes de l'Empire et celui de l'empereur présentent des analogies évidentes, bien qu'en aucun cas ils ne témoignent de l'application d'un schéma rigide généralisé. Ces similitudes concernent principalement la distribution des pièces et leurs fonctions, l'analyse comparée de leur décoration demeurant des plus complexes à réaliser en raison de la rareté des sources renseignant cet aspect des appartements à Vienne. Les appartements des princes de l'Empire paraissent en tout cas plus proches de l'appartement impérial que de celui du roi de France. Bien que nous ne soyons pas en situation d'en faire la démonstration définitive – d'autres recherches restant encore à mener, on peut supposer que cette proximité de conception et d'aménagement s'explique avant tout par l'adoption du même cérémonial. Dans les appartements électoraux, le cérémonial traditionnel, inspiré par l'étiquette viennoise, et la fidélité aux protocoles de l'Empire, prennent clairement l'avantage sur le rayonnement du modèle français.



4. Salomon Kleiner, *Chambre à coucher de parade du prince Eugène au Palais d'hiver*, vers 1722-24, Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien

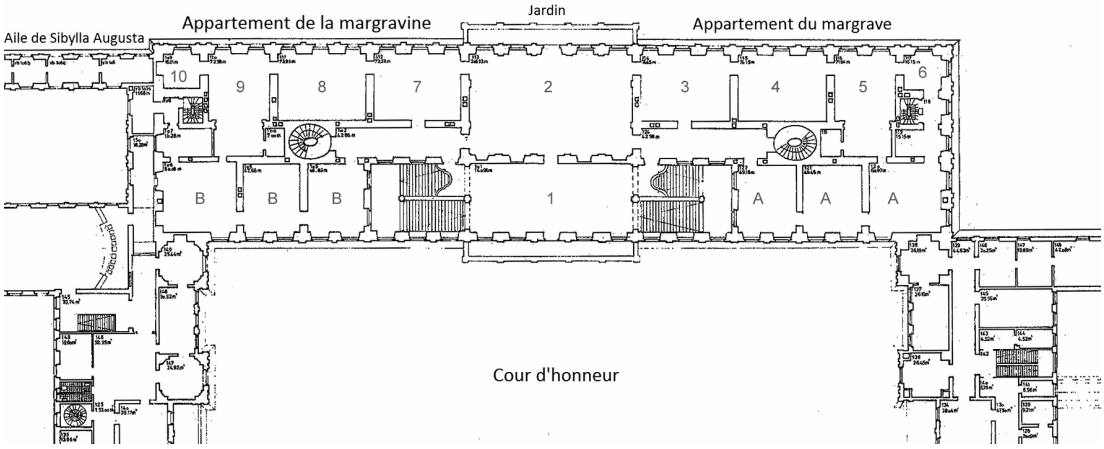
L'appartement électoral entre Vienne et Versailles
L'appartement de parade de la résidence princière de Rastatt

Ulrike Seeger

Le château du margrave de Rastatt (ill. 1 et 2) a été construit par l'architecte et peintre italien Domenico Egidio Rossi – un spécialiste des décors architecturaux en trompe-l'œil –, à la demande du margrave Louis-Guillaume de Bade-Bade[1]. Le château se distingue par une symétrie parfaite d'un point de vue architectural. Le groupe formé par le vestibule acoté de deux escaliers rampe sur rampe et ouvrant sur la Grande Salle s'inscrit exactement dans l'axe médian du corps de logis. Côté jardin, de part et d'autre de la Grande Salle, se développent les appartements du margrave et ceux de la margravine. L'appartement correspondant au rang le plus élevé de la cour, celui de droite, est réservé au margrave ; à gauche, une porte de la Grande Salle permet d'accéder à l'appartement de parade de la margravine.

Chaque appartement de parade est composé de quatre pièces, dont les portes s'alignent en enfilade le long des fenêtres côté jardin : l'antichambre, la salle d'audience, la chambre à coucher et le cabinet d'apparat. En regard, côté cour, on trouve trois pièces à caractère plus privé, dont on peut présumer, sans disposer pourtant d'une certitude absolue, qu'il s'agissait d'une antichambre, d'une salle d'audience et d'une chambre à coucher. Aux deux extrémités du corps de logis, une Garde-robe avec escalier de service et un autre cabinet faisaient fonction de pièces intermédiaires entre les appartements publics et les appartements privés[2].

1. Sur l'histoire de la construction du château de Rastatt, voir Günter Passavant, *Studien zu Domenico Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock*, Karlsruhe, 1967 ; sur la décoration intérieure, voir Ulrike Grimm, *Die Dekorationen im Rastatter Schloß, 1700-1771*, thèse, Universität Freiburg, 1978 ; sur la restauration, voir *Zwischen Sonne und Halbmond. Das Erbe des Türkenlouis : Bauen und Bewahren. Kolloquium zur Baugeschichte und Denkmalpflege der Barockresidenz Rastatt*, éd. par Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Stuttgart, 2006.
2. Dans l'état actuel de nos connaissances, rien ne démontre que les pièces côté cour aient été habitées par le margrave Louis-Guillaume et son épouse Sibylle-Augusta. Les quelques extraits



2 Rastatt, château, Plan du bel étage du corps de logis, Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Pforzheim

1. Vestibule supérieur (*oberes Vestibül*)
2. Grande Salle (*großer Saal*)
3. Antichambre (*Vorzimmer*)
4. Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
5. Chambre de parade (*Paradeschlafzimmer*)
6. Cabinet de parade (*Prunkkabinett*)

A. Appartement de commodité du margrave (*Räume für das Privatappartement des Markgrafen*)

B. Appartement de commodité de la margravine (*Räume für das Privatappartement der Markgräfin*)

7. Antichambre (*Vorzimmer*)
8. Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
9. Chambre de parade (*Paradeschlafzimmer*)
10. Cabinet de parade (*Prunkkabinett*)

connus de l'inventaire du mobilier dressé à la mort du margrave, en janvier 1707 (voir Anna Maria Renner, *Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden*, Bühl, 1941 (Beiträge zur Geschichte des Oberrheins, I), p. 85-94) n'évoquent que l'appartement de parade du margrave avec ses tapisseries. A cette époque, l'appartement privé du margrave semblait encore être situé dans l'aile latérale droite. La partie antérieure du bâtiment donnant sur la ville abritait dès 1701 un appartement orné de stucs et réservé aux invités (Passavant, 1967 (note 1), p. 215), qui est considéré comme le tout premier appartement du margrave en raison de son achèvement précoce. L'extrait que nous reproduisons ci-dessous, cité d'après Anna Maria Renner, semble se référer à cet appartement, dont le contenu fut pris en compte par l'inventaire de 1707 : « Trois pièces, "dans l'aile droite du château"» («im rechten fligel eingang des schlosses»), étaient décorées avec des tentures au point de Hongrie, insérées dans les lambris. Dans ces pièces se trouvaient une table et des guéridons de facture indienne» (Renner, 1941, p. 88-89). On trouvait au même emplacement le lit de parade, correspondant aux tentures murales au point de Hongrie (*ibid.*, p. 89). Ces tentures, plus modestes que les tapisseries à sujets mythologiques décorant l'appartement de parade, auraient très bien pu convenir au mobilier d'un appartement d'habitation. Il semble que Sibylle-Augusta n'ait pas non plus logé dans les pièces disposées sur le côté cour du corps de logis, étant donné qu'après la mort du margrave, elle occupa tout d'abord l'aile dite de Sibylla (*Sibyllenbau*) construite et achevée en 1710 par Michael Ludwig Rohrer, avant de se retirer dans sa résidence d'Ettlingen suite à la passation du pouvoir en faveur de son fils Jean-Georges en 1728 (Anna Maria Renner, *Die Schloßkirche zu Rastatt und ihr Meister Michael Ludwig Rohrer. Die Baumeisterfamilie Rohrer*, Karlsruhe, 1936 (Vom Main bis zum Bodensee, XLIII), p. 14, 39). D'autres appartements occupaient les ailes latérales, comme le montrent certains documents relatifs à l'histoire de la construction du pavillon de chasse princier qui préfigure le château résidentiel à partir de 1698. Le 20 février 1699, Rossi commente l'avancement des «appartamenti da ritirata» et le 5 mars 1699 de l'«appartertamento di Delitia al Giardino di ritirata verso la strada Maestra» (Passavant, 1967 (note 1), p. 205-206).

1 Rastatt, Vue du sud-ouest du château avec la ville conçue sur un plan orthonormé, photo Landesmedienzentrum Baden-Württemberg

Cette distribution confère à la chambre à coucher un rôle clé dans chacun des appartements de parade de Rastatt. En raison de sa position à l'écart des pièces privées, du fait qu'elle donne directement sur le jardin, plus prestigieux, et de sa somptueuse décoration, elle peut être considérée comme une chambre de parade (*Paradeschlafzimmer*). Les chambres à coucher de parade entretenant avec le cérémonial de cour français une relation privilégiée – on ne les retrouve d'ailleurs pas dans l'appartement de l'empereur –, il paraît opportun d'accorder une attention particulière aux fonctions qui sont celles de cette pièce au sein de l'appartement de parade de Rastatt, dont nous étudierons pour commencer la structure spatiale et le programme iconographique, en regard d'autres d'appartements de parade notables du Saint-Empire romain germanique. A l'appui de cette approche et des sources documentant le cérémonial en usage à la résidence de Rastatt, nous reviendrons sur les différentes hypothèses que la chambre de parade permet d'envisager.

Distribution et cérémonial de réception à Vienne et à Versailles

Le cérémonial de réception en usage à la cour impériale de Vienne et dans les cours de l'Empire conférait, de façon notoire, à la salle d'audience un rôle essentiel. L'empereur et les princes d'Empire y recevaient leurs hôtes officiels, debout ou assis sous un baldaquin. La chambre à coucher, pièce cruciale dans le cérémonial de réception français, relevait, à la cour impériale et dans les cours des princes d'Empire, de la sphère intime des souverains. Cette différence dans la fonction attribuée à la chambre à coucher par le cérémonial déterminait deux types de distribution de l'appartement dans l'Empire et en France, qu'il paraît utile de commenter ici brièvement.

L'aile Léopold, au palais de la Hofburg à Vienne, est représentative de la disposition d'un appartement à la cour impériale. Elle a été construite entre 1660 et 1666 par l'empereur Léopold I[er] et abritait, au premier étage, les salles d'audience et les pièces d'habitation de l'empereur et de l'impératrice (ill. 2 et 9 du texte de Rainer Valenta)[3]. La disposition en enfilade des salles d'audience publique et des appartements privés séparés par le « cabinet de l'Empereur, appellé la Retirade », est une particularité de la distribution Habsbourg[4].

On accédait à l'appartement de parade de l'aile Léopold par le Grand Escalier situé à l'est, qui conduisait à la Salle des Chevaliers, puis à la première et à la seconde antichambre. Celle-ci ouvrait sur la Salle du Conseil, donnant sur la cour du palais par trois fenêtres, où se tenaient les audiences. Lui succédait une pièce qu'on appelait « retirade », nettement plus petite, qui servait aux audiences privées et donnait directement sur la chambre à coucher privée elle-même dotée d'un cabinet et d'une garde-robe. Dans l'appartement Habsbourg, la retirade se présente ainsi comme une pièce-charnière articulant sphère publique et sphère privée.

Le Grand Appartement de Louis XIV à Versailles constituait la parfaite antithèse de l'aile Léopold, dès avant le transfert de la résidence royale de Paris à Versailles et l'adjonction de la Galerie des Glaces[5]. L'escalier, le

3. Concernant l'aile Léopold, on se référera à la contribution de Rainer Valenta dans le présent volume ; sur l'utilisation cérémoniale de l'édifice léopoldien, voir Henriette Graf, « Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740 », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51, 1997, p. 571-587.

4. L'explication du « cabinet de l'Empereur, appellé la Retirade » se trouve dans un rapport donné par le duc de Richelieu comme « ambassadeur extraordinaire de Sa Magesté près la cour impériale de Vienne », en 1725 (Paris, Archives des Affaires Etrangères (AAE), CP Autriche, supplément t. 9, fol. 157 verso).

5. Jean-Claude Le Guillou, « Le grand et le petit appartement de Louis XIV au château de Versailles, 1668-1684 », dans *Gazette des Beaux-Arts* 128, 1986, p. 7-22 ; Nicolas Milovanovic, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV*, cat. exp., Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, 2005.

vestibule, la salle des Gardes et l'antichambre y précédaient aussi la salle d'audience, que suivait immédiatement la chambre à coucher – contrairement à ce que l'on observe dans l'aile Léopold. Le rôle de cette chambre à coucher était renseigné par la thématique picturale de son plafond. Des sept divinités de l'Olympe qui ornaient les plafonds du Grand Appartement de Versailles, c'est Apollon, incarnant le zénith, qui figurait dans la chambre de parade. Aux six autres dieux étaient par ailleurs attribués les plafonds des pièces à la fonction desquelles ils convenaient le mieux. Ainsi Saturne, associé à la Mélancolie, régnait-il sur la chambre à coucher privée, tandis que Vénus, déesse de la beauté, dominait le cabinet attenant. Dans le vestibule, on retrouvait Mars, dieu de la guerre.

Lorsque l'on déplaça l'appartement de réception côté cour du corps de logis après le transfert de la résidence royale à Versailles, la chambre à coucher fut renforcée dans sa fonction de salle d'audience. La salle dévolue à cette fin, qui la précédait dans l'aile droite, disparut, la chambre à coucher se trouvant désormais située immédiatement après l'antichambre[6].

La distribution de la résidence de Rastatt

Quel rôle est-il possible d'attribuer à la chambre à coucher de Rastatt, si l'on tient compte des fonctions que déterminent les modèles viennois et versaillais ? En regard de l'aile Léopold, l'appartement de Rastatt manque d'une retirade, qui aurait isolé la chambre à coucher de la salle d'audience. L'enfilade que forment l'antichambre, la salle d'audience et la chambre à coucher est donc susceptible de renvoyer à Versailles. Toutefois, l'inspiration française de la chambre de parade de Rastatt ne pourrait pas être démontrée par le seul fait qu'une retirade habsbourgeoise contiguë à cette chambre y faisait défaut.

Pour des raisons historiques, il est tout à fait légitime de concevoir que la distribution de l'appartement royal français a pu influencer les choix architecturaux du margrave Louis-Guillaume de Bade-Bade. Après tout, il était le fruit d'un mariage franco-bade[7]. En effet, Bade-Bade souhaitant entretenir de bonnes relations de voisinage avec la France, son père Ferdinand-Maximilien avait été marié à Louise-Christine de Savoie-Carignan-Soissons, qui avait été élevée à

6. Fiske Kimball, Alfred Marie, « Unknown Versailles. The Appartement du Roi 1678-1701 », dans *Gazette des Beaux-Arts* 88, 6 période 29, 1946, p. 85-112.

7. Pour la biographie du margrave Louis-Guillaume, voir Uwe A. Oster, *Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden. Der « Türkenlouis ». Feldherr im Schatten von Prinz Eugen*, Bergisch Gladbach, 2001 ; *Zwischen Sonne und Halbmond. Der Türkenlouis als Barockfürst und Feldherr*, éd. par Daniel Hohrath, Christoph Rehm, cat. exp., Rastatt, Wehrgeschichtliches Museum, 2005 (Stadt Rastatt, Stadtgeschichtliche Reihe, IX).

Paris. Louise-Christine ne voulant pas quitter Paris après son mariage et la naissance du prince héritier, Louis-Guillaume grandit à la cour de Bade-Bade, séparé de sa mère.

Outre les relations dynastiques et la proximité avec la France, il nous faut aussi prendre en compte la déception que conçut le margrave Louis-Guillaume quand il n'obtint pas de l'empereur une élévation légitimement escomptée dans la hiérarchie aristocratique. Louis-Guillaume, prince régnant depuis 1678, servait la maison de Habsbourg en qualité de Grand Capitaine. De 1683 à 1697, il avait séjourné loin de son territoire, à Vienne et dans les camps militaires hongrois. Sous la bannière des Habsbourg, il remporta plusieurs grandes victoires contre les Turcs, qui lui valurent la célébrité et le surnom « Louis des Turcs » (*Türkenlouis*). En retour, il espérait un titre plus élevé, qui aurait pu donner au petit margraviat de Bade-Bade, dont l'influence politique était peu significative, un lustre plus prestigieux.

Les attentes de Louis-Guillaume ne furent satisfaites que sur le plan militaire, et non sur le plan dynastique. La compensation la plus lucrative que l'empereur lui octroya fut son mariage, en 1690, avec la riche héritière de Bohème Sibylle-Augusta de Saxe-Lauenburg. Fin 1697, Louis-Guillaume retourna dans son margraviat de Bade-Bade, qui avait été entre-temps ravagé par les troupes de Louis XIV pendant la guerre de Succession du Palatinat (1688-1697).

La construction du château de Rastatt, qui marquait l'abandon simultané de la cité-résidence héréditaire de Bade-Bade en bordure de la Forêt-noire, se présenta comme un impressionnant symbole de renouveau après la fin de la guerre de Succession du Palatinat et le retour du margrave de Vienne. Le prestige du château résidentiel de Rastatt, désormais situé au cœur de la plaine, était conforté par la fondation d'une ville structurée, à l'instar de Versailles, par trois axes en « patte d'oie » rayonnant à partir du château (ill. 1). Mais contrairement au parti que choisit Louis XIV pour Versailles, le margrave ne put renoncer à établir une fortification pour la ville, étant donnée sa situation à la frontière occidentale de l'Empire. Le parallèle avec la France ne s'en impose pas moins, étayant l'idée que Versailles constitua aussi un modèle pour la distribution de l'appartement de Louis-Guillaume.

La décoration de l'appartement de Rastatt

Pour déterminer la relation respective que la chambre à coucher de Rastatt entretient avec les modèles viennois et versaillais, il faut tout d'abord comprendre le rôle que tient la chambre de parade dans le surcroît progressif de somptuosité qu'orchestre l'appartement, en conformité avec le

cérémonial de l'époque. D'ailleurs, dans quelle pièce de l'appartement la magnificence, le luxe et l'iconographie culminaient-ils ?

Les plafonds de l'antichambre et de la salle d'audience de l'appartement du margrave étaient ornés de fresques dont l'iconographie signalait que les deux pièces entretenaient un rapport étroit. La Nuit aux grandes ailes sombres est représentée dans l'antichambre, tenant dans ses bras ses deux enfants, le Sommeil et la Mort. Deux chouettes et un ange semant les rêves de sa corne d'abondance volent devant elle. Dans la salle d'audience, on trouve le Jour figuré par Apollon conduisant le chariot du Soleil à travers le firmament. Conformément à l'iconographie du Jour et de la Nuit, celle-ci déploie des tonalités sombres et le Jour un coloris clair. Le parcours cérémonial conduisant de l'antichambre à la salle d'audience – de l'obscurité vers la clarté – gagnait ainsi en intensité. Le margrave recevait ses invités sous la représentation d'Apollon dirigeant le char du Soleil, le visiteur étant dès lors incité à faire le parallèle entre la majesté du dieu et la souveraineté du maître des lieux.

3 Rastatt, château, Chambre à coucher de parade du margrave, Landesmedienzentrum Baden-Württemberg

Ces principes de cohérence et d'augmentation d'intensité sont perceptibles dans les écoinçons peints ou stuqués qui complètent le registre central. Dans l'antichambre, quatre médaillons de stuc présentent les vertus cardinales, faisant ainsi référence aux devoirs gouvernementaux du margrave. Dans la salle d'audience, quatre grisailles à sujets apolliniens font écho au thème central du plafond, ainsi que quatre médaillons de stuc représentant des portraits d'hommes illustres de l'Antiquité, qui marquent le rang éminent de la pièce.

Ces principes valent aussi pour les sols, dont les parements d'origine ont été conservés. Un simple plancher fut posé dans l'antichambre, contrairement à la salle d'audience qu'ornait un parquet marqueté à motifs étoilés, composé de plusieurs essences. La cheminée, qui identifiait le prestige d'une pièce, était réservée à la salle d'audience.

La chambre à coucher (ill. 3) est plus étroite – elle ne dispose que de deux fenêtres – mais plus profonde que l'antichambre et la salle d'audience. Son splendide décor, que domine l'arc monumental de l'alcôve retombant sur des colonnes d'ordre composite, répond au faste de celui de l'antichambre et de la salle d'audience. En revanche, l'augmentation d'intensité iconographique qui caractérisait celles-ci ne trouve pas d'équivalent dans le décor architecturé et sculpté de la chambre. Au plafond, on trouve un sujet des moins vaniteux, l'Hiver, personnifié par une femme qui, assise sur un siège de nuages, se réchauffe à un feu – en dessous d'elle, on retrouve les signes du zodiaque correspondant à cette saison. Contrairement à l'antichambre et à la salle d'audience, les bordures des fresques ne sont pas arrondies, mais rectangulaires. Les registres secondaires se limitent à des médaillons de stuc figurant les quatre continents. Ces rares registres figuratifs confèrent à la chambre à coucher un rang un peu moins élevé que celui de la salle d'audience, bien qu'elle dispose comme celle-ci d'une cheminée et d'un parquet marqueté – quoique plus simple dans son dessin.

Le décor mobile, pour lequel nous ne disposons pour 1707 que d'informations partielles[8], est mieux renseigné dans l'inventaire de 1728[9], témoignant alors de la hiérarchie protocolaire dans laquelle s'inscrit chaque pièce. A cet égard, l'antichambre et la salle d'audience formaient un point d'orgue, dont l'intensité s'affaiblissait avec la chambre à coucher. En 1728, trois tapisseries sur le thème de l'art de la guerre étaient accrochées dans l'antichambre ; dans la salle d'audience, on en trouvait quatre autres. Les murs de la chambre à coucher étaient au contraire dépourvus de tout décor figuratif. A la place des tapisseries, on trouvait

8. Voir Renner, 1941 (note 2).
9. Generallandesarchiv Karlsruhe (GLA), Abt. 46/4102, n° 2 ; Ulrike Grimm, «Das erste Rastatter Inventar. Zur Geschichte von Schloß Rastatt und seiner Ausstattung», dans *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes* 29, 2000, p. 138-143.

un paravent tendu de velours, composé de panneaux d'égale largeur, alternativement rouge sur or et vert sur blanc, selon l'usage établi jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Pourtant, à la mort du margrave en 1707, six tapisseries relatant les amours tragiques de Héro et Léandre décoraient vraisemblablement la chambre à coucher, tandis que six tapisseries de la série de paysages mythologiques des *Métamorphoses* d'Ovide étaient respectivement suspendues dans l'antichambre et la salle d'audience[10].

En revanche, le contraste perceptible, du point de vue du décor mobile, entre la salle d'audience et la chambre à coucher ne se retrouvait pas, en 1728 en tout cas, dans le mobilier. Alors, la chambre à coucher était de loin la pièce la plus richement décorée de tout l'appartement[11]. Elle était dotée d'un lustre en argent massif à douze branches et de quatre grandes appliques murales en argent. Le trumeau de glace et sa console, deux guéridons et un grand écran de cheminée étaient aussi en argent massif, dispensant un luxe d'autant plus remarquable qu'eu égard à la décoration murale, le faste déployé dans la chambre à coucher le cédait nettement à celui de la salle d'audience.

Déterminante pour l'évaluation de sa fonction protocolaire, l'iconographie sans grande prétention du plafond de la chambre de parade rappelait qu'elle dépendait étroitement de la suite de pièces privées se déployant côté cour. Les plafonds de celles-ci, plus simplement conçus, ne comportaient en effet, comme dans la chambre, qu'un registre central figurant le Printemps, l'Eté et l'Automne et complétant ainsi le cycle des saisons initié par l'Hiver dans la chambre de parade.

La chambre à coucher dans le cérémonial de Rastatt

Certaines raisons laissent à penser que la chambre à coucher du margrave faisait partie de son appartement de parade, mais qu'elle n'y remplissait pourtant pas la fonction d'une chambre de parade à la française. Si la chambre à coucher avait été principalement dédiée, selon le modèle français, à l'apparat, et qu'elle avait par conséquent pris la fonction de principale salle de réception publique, son luxe et sa magnificence auraient dû surpasser ceux de la salle d'audience, tant par son décor que par son mobilier, ce qui en aurait fait la pièce la plus prestigieuse de l'appartement. Or, ce n'était pas clairement le cas à Rastatt.

10. Renner, 1941 (note 2), p. 88.
11. L'inventaire de 1728 a été dressé à la fin de la régence de Sibylle-Augusta. Les appartements de parade du margrave et de la margravine étaient alors distribués de façon quasiment symétrique ; la salle d'audience du margrave, décédé depuis 21 ans, n'était apparemment plus utilisée. Des consoles de trumeaux de glace et des guéridons avaient d'ailleurs disparu. Pourtant, on y trouvait encore, outre les douze chaises dont les garnitures étaient assorties aux tentures de la pièce, douze autres chaises provenant de la salle de parade (GLA, Abt. 46/4102, n° 2, pas de pagination).

Par sa fonction, la chambre de parade de Rastatt s'apparenterait plutôt à la retirade dans l'appartement Habsbourg. Sa taille plus modeste que la salle d'audience et sa situation entre celle-ci et le cabinet de parade suivi des pièces à vocation privative iraient dans ce sens. A Rastatt, un accès dérobé menait directement de la chambre de parade à une pièce que l'on présume être la chambre à coucher ordinaire par une porte tapissée (ill. 2). Eu égard à la similitude de leur situation dans l'ensemble de la distribution et la valeur iconographique des plafonds, la chambre de parade de Rastatt s'assimile à la retirade Habsbourg, en tant qu'espace intermédiaire entre l'enfilade dévolue à la réception publique et les appartements privés[12].

Dans l'état actuel de nos connaissances, le luxe dont témoigne le mobilier de la chambre à coucher de Rastatt ne contredit pas l'hypothèse d'une pièce-charnière, que fonde la comparaison avec la retirade Habsbourg. Certes, nous ignorons encore le rapport qu'entretenait le faste décoratif de la retirade Habsbourg avec celui que déployait la salle d'audience. Toutefois, il est vraisemblable que la retirade, où se tenaient les audiences privées, se devait de produire non seulement une impression d'intimité, mais aussi d'exclusivité. L'appartement, bien documenté, de la princesse-électrice Henriette-Adélaïde de Bavière, aménagé entre 1666 et 1676 dans la résidence de Munich, témoigne de ce double attendu durant la seconde moitié du XVII^e siècle[13]. La Chambre de la Grotte, dont les murs étaient revêtus de tableaux de Scagliola, y faisait fonction de retirade et de pièce intermédiaire entre la salle d'audience publique et la chambre à coucher privée. Dévolue elle aussi aux audiences privées, elle donnait directement sur la chambre à coucher ordinaire, dont la cloison d'alcôve dorée à l'or fin soutenait le faste.

Dans l'appartement de la margravine, la chambre à coucher se présente aussi comme une pièce intermédiaire. Le dieu du vin, Bacchus, est figuré au plafond de l'antichambre, en compagnie d'Ariane, ce qui permettait d'évoquer l'union du margrave et de la margravine[14] tout en faisant allusion à la fonction de salle à manger qui était fréquemment attribuée aux antichambres. Avec l'*Education d'Hercule,* le plafond de la salle d'audience évoquait l'une des plus importantes missions d'une princesse régnante, l'éducation de la nouvelle génération. Le plafond de la chambre à coucher, qui représente Vénus endormie, est moins démonstratif que ceux de l'antichambre et de la salle d'audience. La

12. Nous renvoyons au point de vue contradictoire d'Annegret Möhlenkamp, *Form und Funktion der fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus* [inédit], thèse, Philipps-Universität Marburg, 1992, p. 33, qui considère que cet espace intermédiaire est constitué par le cabinet d'apparat disposé à l'extrémité de l'enfilade côté jardin.

13. Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002, p. 28-63.

14. Grimm, 1978 (note 1), p. 87-88.

déesse s'inscrit ici dans un cycle initié côté cour par Déméter, Junon et Flore. Respectant la configuration spatiale et iconographique des appartements de Rastatt, ce cycle répond au cycle des saisons qui se déploie dans l'appartement du margrave. Il ressort de l'inventaire de 1728 que la chambre à coucher est le point d'orgue de l'appartement de la margravine, en cohérence parfaite avec la chambre à coucher du margrave.

Influences sur la disposition des pièces à Rastatt

Si l'on accorde quelque pertinence à l'hypothèse d'une chambre à coucher conçue à Rastatt sur le principe de la retirade Habsbourg et destinée aux audiences privées, il faut se demander pourquoi c'est précisément une chambre de parade qui a été choisie à cette fin. Deux explications sont envisageables, qui nécessitent chacune d'être étayées.

Les appartements que le margrave et la margravine occupaient à Schlackenwerth (Ostrov nad Ohři) en Bohème, avant leur établissement à Rastatt, ne disposaient pas d'une retirade. Leur logement aménagé dans le bâtiment princier après leur mariage en 1690[15], puis celui de la nouvelle résidence princière (1693-1696)[16], comportaient une antichambre, une salle d'audience, une chambre à coucher, un cabinet et une garde-robe. Les chambres à coucher étaient véritablement conçues pour remplir leur fonction ; si l'on en juge par le luxe de leur mobilier, elles étaient aussi destinées à recevoir un cercle d'intimes. La fonction protocolaire de ces chambres à coucher est aussi tributaire du fait que seul le margrave disposait d'une salle d'audience dans les appartements de 1690[17]. En regard de la demeure princière de Schlackenwerth, le château de Rastatt, résidence du margrave régnant de Bade-Bade, affichait un surcroît d'exigences cérémoniales, très sensible dans l'aménagement d'appartements privés reliés aux enfilades de parade, et par une pièce-charnière comparable à la retirade Habsbourg, disposée comme celle-ci dans la suite immédiate de la salle d'audience. Il est possible que la décision d'aménager cette pièce intermédiaire comme une chambre à coucher provienne de la tradition encore vivante à Schlackenwerth

15. La distribution et le mobilier des appartements du margrave à Schlackenwerth sont décrits dans l'inventaire de 1691-1692 (Renner, 1941 (note 2), p. 55-72, 180-212). Ils étaient situés « dans le bâtiment en-dessous du jardin », ce qui désignait probablement le Weißer Hof (la Cour Blanche, au sens d'aile ou d'édifice) ajouté au château au milieu du XVII^e siècle (Anton Gnirs, *Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale im Bezirk Karlsbad* [1933], recueillie par Anna Gnirs, Munich, 1996 (Handbuch der sudetendeutschen Kulturgeschichte, VIII), p. 126, 135).
16. Après sa reconstruction, le bâtiment d'un niveau et demi que forme le Weißer Hof se présente comme un « château-jardin », avec son escalier extérieur donnant sur le jardin et sa décoration spécifique. La disposition et la décoration de l'appartement sont typiques de l'époque (*ibid.*, p. 135-139).
17. Renner, 1941 (note 2), p. 180-212.

consistant à recevoir les invités de marque dans la chambre à coucher immédiatement attenante à la salle d'audience.

A Rastatt, le modèle de réception français a pu lui aussi orienter le choix de la chambre de parade comme espace intermédiaire. Vers 1700, le margrave Louis-Guillaume ne fut d'ailleurs pas le seul prince de l'Empire à adopter cette disposition, qui n'impliquait en aucune façon que l'on suivît le cérémonial de cour français. Son cousin, le prince Eugène de Savoie, qui devait lui succéder dans la lutte contre les Turcs, avait grandi à Paris ; après le réaménagement de son palais viennois en 1698, il disposait d'une chambre de parade absolument somptueuse, décorée dans le goût français (ill. 4), qui suivait une salle d'audience de tradition Habsbourg[18].

La disposition de la chambre de parade du prince Eugène entre la salle d'audience et le cabinet d'apparat correspondait à celle de la chambre à coucher de Rastatt, bien que l'appartement privé, situé dans la partie antérieure du palais, ne jouxtât pas l'appartement de parade. Contrairement à Rastatt, la chambre de parade du prince Eugène surpassait de loin la salle d'audience par le luxe de sa décoration murale et de son mobilier. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette amplification décorative est due à l'influence de la distribution à la française. Le prince Eugène fit d'ailleurs décorer sa chambre de parade selon le goût parisien de l'époque, ce qui explique qu'elle fût disposée en retrait par rapport à la salle d'audience, pièce clé du cérémonial viennois[19]. Malgré cette surenchère de luxe, la fonction de cette chambre de parade n'empruntait d'ailleurs guère à son modèle français, puisqu'elle semble avoir été dévolue aux audiences privées, quand le prince Eugène, en sa qualité de président du Conseil de guerre (*Hofkriegsrates*), recevait les émissaires étrangers dans la salle d'audience.

La chambre de parade du prince Eugène a-t-elle constitué un modèle pour celle que le margrave Louis-Guillaume a fait aménager au château résidentiel de Rastatt ? D'après les données dont nous disposons, une influence directe semble peu probable. Le réaménagement du palais du prince Eugène date de 1698, c'est-à-dire d'un an après le départ de Vienne, en avril 1697, du margrave Louis-Guillaume. Quant à Domenico Rossi, il n'arriva à Rastatt qu'en décembre 1697. Au demeurant, dans les années 1700, le prince Eugène n'était pas encore aussi célèbre qu'à la fin de la deuxième guerre contre les Turcs, quand, en 1718-1719, son palais viennois devint un modèle pour le réaménagement de l'appartement de parade du prince-électeur au château de Dresde[20].

18. Ulrike Seeger, *Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung*, Vienne, 2004, p. 31-157.
19. *Ibid*.
20. L'auteure prépare un essai spécifiquement consacré au modèle que constitua l'appartement de parade du prince Eugène pour l'appartement électoral de Dresde de 1719.

La disposition du lit de parade du prince Eugène contre le mur le plus étroit de la pièce, face à l'enfilade, n'a d'ailleurs pas pu servir de modèle pour Rastatt, où le lit de parade était installé dans une alcôve, face aux fenêtres, si bien que le regard du visiteur ne se posait pas directement sur lui en entrant.

Dans l'appartement de parade du prince-électeur de Saxe au château de Dresde, qu'Auguste le Fort fit installer en 1719, à l'occasion du mariage de son fils Friedrich August avec la fille de l'empereur Marie-Josèphe, la chambre à coucher a été introduite, comme à Rastatt, dans l'enfilade des pièces officielles[21]. A Dresde aussi, une chambre de parade faisait immédiatement suite à la salle d'audience. Contrairement au palais du prince Eugène à Vienne, la pièce la plus importante de l'appartement de Dresde n'était pas la chambre à coucher mais la salle d'audience, dont la décoration murale était, quant à elle, plutôt comparable à celle de Rastatt. On le remarque notamment à l'encadrement des dessus-de-porte, chantourné ici quand il est simplement rectangulaire dans la chambre à coucher, ainsi qu'aux appliques ou aux célèbres « bordures parisiennes », ornées de broderies d'or et d'argent en relief.

L'introduction de la chambre de parade dans l'Empire : Dresde et Munich

A Dresde, il fut décidé de ne pas placer le lit de parade dans une alcôve, suivant en cela l'exemple de la chambre de parade du prince Eugène et non celui de Rastatt. La correspondance entre l'architecte intendant du prince de Saxe chargé de la création de l'appartement, le comte Wakkerbarth, et Auguste le Fort, témoigne du profond désaccord qui régnait entre eux au sujet du luxe à déployer dans la chambre de parade[22], dont le rapport à la salle d'audience n'était manifestement pas encore bien déterminé dans l'Empire. Wackerbarth, qui avait durablement marqué les appartements du prince Eugène quand il était émissaire à la cour de Vienne, voulait élever la chambre à coucher au premier rang des pièces de réception, conformément au goût viennois qu'il pensait bien connaître. Prenant pour modèle la chambre de parade du prince Eugène, il envisagea tout d'abord d'installer des bordures figuratives brodées sur un brocart de velours tendu. Auguste le Fort voulait en revanche

21. Norbert Oelsner, Henning Prinz, « Die Residenz Augusts des Starkes », dans *Das Dresdner Schloß, Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, éd. par Norbert Oelsner, Henning Prinz, cat. exp., Dresden, 1989, p. 72-78 ; André van der Goes, « Le grand appartement de la résidence », dans *Splendeurs de la cour de Saxe. Dresde à Versailles*, éd. par Béatrix Saule, Dirk Syndram, cat. exp., Paris, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 2006, p. 90-95, cat. 207-220.

22. Dresde, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 2095, vol. 200, passim.

recouvrir la chambre à coucher de tapisseries, qui lui auraient procurée chaleur et confort, mais qui ne convenaient pas à l'élégance requise pour une chambre de parade selon Wackerbarth.

La genèse de l'appartement de Dresde renseigne de façon très précise la fonction que l'on entendait attribuer à la chambre de parade dans un appartement princier de l'Empire. Une série de gravures rend compte du cérémonial du mariage de 1719 lors duquel s'y tinrent sans doute les audiences privées. Une estampe (ill. 22 du texte de Claudia Schnitzer) représente notamment le couple électoral faisant face au prince héritier et à son épouse, assis dans des fauteuils. Auguste le Fort est ici présenté dans une pose majestueuse, devant le lit de parade, les femmes étant assises à la gauche de leur époux respectif.

L'histoire du château de Schleißheim et de sa distribution renseigne elle aussi l'introduction de la chambre de parade dans les appartements princiers de l'Empire à partir de 1700[23]. Conscient de la vocation électorale de la cour de Munich, Enrico Zuccalli y projeta l'enfilade Habsbourg typique, insérant une retirade entre les appartements publics et privés. Des plans de Zuccalli, seule demeure la projection du rez-de-chaussée. Le plan du *piano nobile* a été perdu, mais les paraphes qui légendaient l'enfilade ont été conservés[24]. Après deux antichambres et une salle d'audience, chacune dotée de trois fenêtres, on trouvait un « Grand Gabinetto » d'une largeur de deux travées de fenêtres. Celui-ci, qu'il faut assimiler à une retirade Habsbourg semi-publique, donnait à son tour sur la chambre à coucher privée, la « Camera da Dormire » et dont un cabinet, une chapelle et une garde-robe avec escalier de service formaient les dépendances.

Après le retour du prince-électeur Max-Emmanuel de son exil français, Joseph Effner modifia l'enfilade à partir de 1719, en aménageant une chambre de parade large de deux travées de fenêtres dans la suite immédiate de l'antichambre et de la salle d'audience (ill. 8 du texte de Max Tillmann). Cette chambre de parade ouvrait sur des pièces à caractère plus privé, dont un Grand Cabinet, contigu à deux cabinets plus petits et à un oratoire. Elle se trouvait à l'emplacement de l'ancienne retirade, dont la cloison arrière avait été reculée afin de loger l'alcôve rendue nécessaire par la nouvelle destination de la pièce[25].

Du point de vue de la décoration, on reconnaît à Schleißheim une structure très semblable à celle que présente l'appartement de parade de Rastatt. L'antichambre et la salle d'audience forment une unité du point

23. Samuel Klingensmith, *The Utility of Splendor. Social Life and Architecture at the Court of Bavaria 1600-1800*, Chicago, Londres, 1993, p. 80-89.
24. *Ibid.*, p. 83-84.
25. *Schloßanlage Schleißheim. Amtlicher Führer*, éd. par Ernst Götz, Brigitte Langer, Munich, 2005, p. 114.

de vue du programme iconographique et du mobilier, laquelle s'interrompt avec la chambre de parade. Depuis l'escalier et la grande salle se développe sur les plafonds le thème de la guerre de Troie, *Achille combattant Hector* et *Ulysse découvrant Achille parmi les filles de Lycomède* ornant respectivement l'antichambre et la salle d'audience. Le cycle s'interrompt dans la chambre à coucher, où seule la figure de Mars endormi fait écho à la thématique guerrière[26]. Comme à Rastatt en 1728, des tapisseries de la série *L'Art de la Guerre* recouvraient les murs de l'antichambre et de la salle d'audience, alors que ceux de la chambre de parade étaient habillés d'un lambris ; conformément à l'usage, des tentures couvraient les cloisons de l'alcôve, où alternaient des lais de velours rouge carmin et de brocart d'argent entrelacé de fils d'or[27].

L'utilisation protocolaire de l'appartement de parade de Rastatt

Parmi les hypothèses actuellement retenues concernant l'usage protocolaire de l'appartement de parade de Rastatt[28], celle d'une chambre de parade faisant fonction de retirade semi-publique pour les audiences privées, bien étayée par le cérémonial du mariage dresdois de 1719, semble particulièrement fondée. A Rastatt aussi, les audiences officielles se tenaient toujours dans la salle d'audience. Il n'est jamais question de la chambre de parade pour ces occasions, ce que permet de vérifier le compte rendu de deux événements dont le cérémonial nous a été transmis de façon très détaillée : le mariage en 1724 de la princesse de Bade-Bade Auguste-Marie-Jeanne avec le duc Louis d'Orléans, fils du défunt régent Philippe d'Orléans, et la visite du duc François-Etienne de Lorraine, futur empereur François I^er^ en 1729. Pendant les préparatifs du mariage qui eut lieu par procuration, deux envoyés français vinrent à la cour de Bade-Bade et furent reçus successivement par la margravine, par la fiancée et par le prince héritier de Bade-Bade Louis-Georges, debout sous un baldaquin. La margravine et la fiancée les accueillirent dans l'appartement de parade de la margravine, le prince héritier dans l'appartement de parade du margrave Louis-Guillaume – mais quelle que soit la configuration, la réception eut lieu dans la salle d'audience de chacun des appartements[29]. C'est également dans la salle d'audience,

26. Dans le prolongement de la chambre de parade, le Grand Cabinet était orné d'une peinture représentant Apollon guidant les muses, qui renouvelait un programme pictural jusque-là dévolu à la guerre.
27. *Ibid.*, p. 107-119 et Brigitte Langer, *Die Möbel der Schlösser Nymphenburg und Schleißheim*, cat. exp., Munich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Munich, 2000, p. 30-32, cat. 18-19.
28. Sur le cérémonial à la cour de Rastatt, on se reportera en priorité à Gerlinde Vetter, *Zwischen Glanz und Frömmigkeit. Der Hof der badischen Markgräfin Sibylla Augusta*, Gernsbach, 2007.
29. *Ibid.*, p. 169-170.

debout sous un baldaquin, que la mariée prononça la déclaration solennelle de renonciation, par laquelle le pays de Bade s'engageait à ne revendiquer aucun héritage échu à la maison d'Orléans[30]. Dans l'année qui suivit le mariage, Louis d'Orléans put rendre personnellement visite à la famille de sa jeune épouse. Eu égard à son rang élevé, il logea dans l'appartement du margrave Louis-Guillaume[31], dont le mobilier, connu par l'inventaire de 1728, a été partiellement décrit plus haut. Après avoir ôté ses vêtements de voyage, Louis d'Orléans rencontra Sibylle-Augusta dans son appartement de parade. Puis ils se rendirent ensemble dans son appartement privé, où ils s'entretinrent jusque tard dans la nuit[32]. Depuis 1710, l'appartement privé de la margravine, aménagé dans l'aile Sibylla, était directement relié à son appartement de parade. L'alcôve de la chambre à coucher était attenante à l'oratoire de l'église du château[33], dans lequel la margravine, le prince héritier et Louis d'Orléans assistèrent à la messe le lendemain[34]. Soucieuse de traiter son gendre avec les égards dus à un membre de sa maison, Sibylle-Augusta ne reçut pas Louis d'Orléans en audience dans sa chambre à coucher de parade, luxueusement aménagée, mais dans son appartement privé, moins somptueux, mais plus confortable. Clôturant cette journée, le repas fut servi dans l'antichambre de l'appartement de parade de la margravine[35], dont la fresque plafonnante invitait, comme nous l'avons vu, à rejoindre le royaume de Bacchus.

Lors de la visite du duc de Lorraine en 1729, c'est bien la chambre de parade qui accueillit les audiences privées ; de passage à Rastatt, entre Vienne et Nancy, celui-ci ne resta pas au château pour la nuit[36]. Cette rencontre, qui se produisit au début du règne de Louis-Georges et de son épouse Marie-Anne, née princesse de Schwarzenberg, ne donna pas lieu à une audience officielle. La conversation se tint dans la chambre de l'appartement de parade de la margravine, où les entretiens se poursuivirent jusqu'à l'heure du déjeuner. Cette fois encore, le repas fut servi dans l'antichambre de la margravine.

30. *Ibid.*, p. 174.
31. *Ibid.*, p. 196.
32. *Ibid.*, p. 79, 196. Je remercie Gerlinde Vetter (Bade-Bade) pour ses indications détaillées concernant la visite du duc d'Orléans à Rastatt.
33. Gerda Franziska Kircher a proposé une reconstitution de l'aile Sibylle-Augusta avec l'appartement privé de la margravine (voir Gerda Franziska Kircher, « Die Einrichtung des Rastatter Schlosses im Jahre 1772. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der deutschen Residenzschlösser der Barockzeit », dans *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 103, N.F. 64, 1955, p. 177-249, ici p. 205-219).
34. Communication orale de Gerlinde Vetter.
35. Vetter, 2007 (note 28), p. 196.
36. *Ibid.*, p. 233-235.

En résumé

Au château résidentiel de Rastatt, l'appartement de parade du margrave se distingue par une chambre à coucher splendide avec alcôve. Sa situation dans la distribution, entre la salle d'audience et le cabinet de parade, et le fait qu'elle soit reliée à un second appartement à caractère privatif, indiquent que sa fonction n'était pas celle d'une chambre effective, mais d'un espace de représentation. L'analyse de son décor et de son iconographie démontre qu'elle doit être considérée comme une pièce-charnière entre l'appartement d'apparat et la partie plus privée de l'enfilade officielle. Inspirée de la retirade Habsbourg, située à la Hofburg de Vienne entre la salle d'audience et la chambre à coucher privée, cette pièce-charnière ne constitue pourtant pas une retirade, conformément à l'usage répandu dans l'Empire, mais une chambre de parade. Cette particularité s'explique, d'une part, par le fait qu'il existait dans l'Empire, dès la seconde moitié du XVII^e^ siècle, certaines chambres à coucher magnifiquement décorées, où l'on recevait personnes choisies et invités de marque. D'autre part, l'influence des appartements français, dans lesquels la chambre de parade formait la pièce clé du cérémonial et de la décoration, a pu être déterminante. Pareille influence, qui n'impliquait d'ailleurs pas que fut adopté le cérémonial de cour français, est perceptible, à peu près dans le même temps, au Palais du prince Eugène de Savoie à Vienne. Dans le cérémonial de Rastatt, l'attribution à la chambre de parade des fonctions habituelles de la retirade est ainsi attestée. Les audiences privées s'y déroulaient, comme dans la chambre de parade du château de Dresde, terminée en 1719. Les audiences officielles et publiques se tenaient en revanche dans la salle d'audience, sous un baldaquin.

1 Ludwigsbourg, Vue du château, côté jardin du nouveau corps de logis

Les appartements ducaux du corps de logis baroque du château de Ludwigsbourg

Annegret Kotzurek

Lors de son avènement en 1693, le duc Eberhard-Louis de Wurtemberg ne disposait, pour toute résidence, que du vieux château médiéval de Stuttgart, dont l'apparence, pas plus que la distribution, ne pouvaient contenter les exigences d'un prince grandi dans les prétentions protocolaires de la cour wurtembergeoise. Ce n'est pourtant pas à Stuttgart mais à Ludwigsbourg, situé à proximité, qu'Eberhard-Louis fit construire un château à la hauteur de ses ambitions. Du pavillon de chasse de dimensions modestes de 1703, il fit, en un peu plus de trente ans, l'un des châteaux baroques les plus imposants d'Allemagne[1].

Dès 1707, le pavillon de chasse, appelé le vieux corps de logis (*Alter Corps de logis*), est adjoint, au sud, d'un corps de bâtiment abritant une salle des Gardes et une salle des fêtes avec orchestre, ainsi que des locaux destinés aux officiers de la cour et à la chancellerie du château. Le transfert de la cour wurtembergeoise à Ludwigsbourg en 1717, qui exigeait un surcroît d'espace, suscita alors divers projets d'agrandissement, tous rejetés. En 1724, il fut décidé de construire, côté cour, un nouveau corps de logis doublant le bâtiment préexistant (ill. 1) et relié aux quartiers des officiers, situés dans l'aile sud, par deux galeries communicantes. Au décès du duc Eberhard-Louis, en 1733, le gros œuvre de cet édifice, conçu par Donato Giuseppe Frisoni, était achevé, mais la décoration intérieure et l'ameublement étaient à peine mis en œuvre. Seul le décor des plus éminentes pièces de représentation et des appartements ducaux, encore dépourvus de mobilier, était terminé[2]. Cet ensemble décoratif

1. Pour l'histoire de la construction du château de Ludwigsbourg, voir Richard Schmidt, *Schloß Ludwigsburg*, Munich, 1954 ; Werner Fleischhauer, *Barock im Herzogtum Württemberg*, Stuttgart, 1958 ; *Schloß Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz*, éd. par les Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Stuttgart, 2004.
2. Concernant la décoration intérieure du nouveau corps de logis sous Eberhard-Louis et ses successeurs Charles-Alexandre et Charles-Eugène, voir en détail Annegret Kotzurek, *« Von den Zimmern bey Hof ». Funktion, Disposition, Gestaltung und Ausstattung der herzoglich-würt-*

a d'ailleurs en grande partie disparu suite à la transformation du corps de logis par l'architecte néo-classique Nikolaus Friedrich von Thouret au début du XIX^e siècle[3]. Aucun témoin visuel n'en a été conservé et ce n'est que grâce aux devis que ce dernier établit avec l'entrepreneur Paolo Retti qu'il est envisageable de reconstituer partiellement l'état projeté en 1724[4].

Les appartements ducaux dans le nouveau corps de logis

Les quelques restes de la décoration baroque des appartements ducaux du château de Ludwigsbourg présentent une affinité certaine avec le style Régence issu de la cour de France. Toutefois – quant à la distribution, à l'ameublement et à leur relation avec l'étiquette –, il convient sans doute d'accorder au modèle impérial viennois et aux traités de cérémonial allemands une influence autrement plus déterminante.

On trouve, au centre du rez-de-chaussée du corps de logis édifié en 1724, un vestibule donnant sur une *sala terrena,* par laquelle on accède à un escalier de parade. Celui-ci dessert, à l'étage, la salle des Gardes suivie par la salle des fêtes. Cet ensemble de pièces d'accès correspond à ce que l'on appelle «le centre de château allemand» (*deutsche Schloßmitte*), référence de l'architecture castrale dans l'Empire depuis sa mise au point dans le château-résidence de Rastatt en 1697. Du fait de la disposition centrale de l'escalier et des salles qui le précèdent et qu'il dessert, tout événement – notamment les fêtes, réceptions et cérémonies d'adieu en l'honneur des invités de haut rang – fait de ce centre du château un passage incontournable entre la cour et les appartements ducaux. C'est la raison pour laquelle la décoration de stuc et les plafonds peints orchestrent, depuis le vestibule jusqu'à la grande salle des fêtes, le progressif crescendo du faste et de la préciosité, conformément aux recommandations des traités de cérémonial contemporains[5].

---

tembergischen Schlösser zur Regierungszeit Carl Eugens (1737-1793) dargestellt nach den Inventaren, Rechnungen und Bestand, thèse, Universität Stuttgart, Berlin, 2001.

3. A l'exception de la fresque du plafond dans l'antichambre et des panneaux muraux sculptés de la chambre à coucher, la décoration d'origine de l'appartement d'Eberhard-Louis n'existe plus; de même, dans l'appartement de la duchesse, seules les boiseries de la chambre à coucher ont été conservées. Réalisées par Joseph Maximilian Poeckhel, celles-ci adoptent, pour la première fois dans l'art de la cour du Wurtemberg, un style Régence qui met nettement à distance les modèles italiens, bohémiens et viennois – jusqu'alors prédominants –, ainsi que le décor d'entrelacs feuillagés inspiré par Jean Berain père.
4. C'est le devis contractualisé avec Paolo Retti le jour de la Saint Georges (23 avril 1729) qui documente le mieux la distribution et la décoration du nouveau corps de logis (Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS), A 248 Bü. 2243, Herzogliche Rentkammer, Generalakten).
5. Concernant la fonction essentielle des escaliers et de leur décoration, voir par exemple Franz Philipp Florin, *Oeconomus Prudens et Legalis Continuatus Oder Grosser Herren Stands und Adelicher Haus=Vater*, Nuremberg, Leipzig, Francfort-sur-le-Main, 1751², p. 867 et sui-

Ce centre du château permet d'accéder aux deux enfilades qui forment les appartements ducaux. Ceux-ci se développent dans le nouveau corps de logis en équerre qui enveloppe l'ancien côté jardin. Au XVIII^e siècle, cette disposition du château-résidence associant un « centre de château allemand » à une distribution à la française est devenu un modèle de référence pour l'architecture allemande. On estimait que l'accès privilégié que constituait la salle des fêtes pour l'enfilade sur laquelle elle donnait directement, conférait à celle-ci un rang supérieur, ce qui la destinait généralement au prince. A Ludwigsbourg, cette disposition, que prévoyaient idéalement les traités de cérémonial, était respectée.

Selon l'accord passé avec Retti, l'appartement ducal aménagé dans le nouveau corps de logis comprenait les pièces suivantes :

> « Premièrement, une grande antichambre. Deuxièmement, une salle d'audience ou chambre du dais. Troisièmement, une autre chambre ou chambre du conseil. Quatrièmement, une chambre à coucher avec alcôve ou une chambre avec lit. Cinquièmement, un grand cabinet. Sixièmement, un arrière-cabinet[6]. »

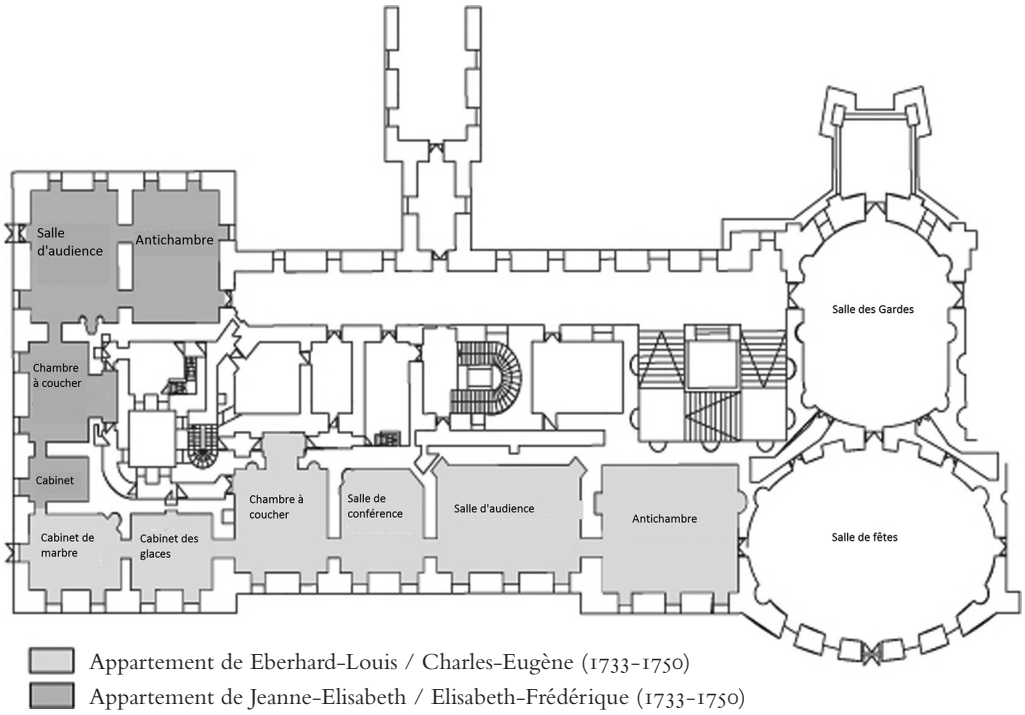
L'enfilade (ill. 2) s'entamait avec une pièce où les courtisans et les visiteurs étaient autorisés à faire antichambre. Celle-ci donnait sur la salle du dais, utilisée lors des audiences officielles, où était aménagé le trône du duc. On trouvait ensuite une salle de conférence, que le protocole ne prescrivait pas nécessairement, dans laquelle le duc réunissait son conseil privé, ce qui rappelle la double fonction politique et résidentielle du château. A la cour versaillaise de Louis XIV, la chambre à coucher du roi constituait le centre architectural et cérémoniel de la vie royale, où le Lever (lors duquel le roi est réveillé puis habillé) est protocolairement mis en scène. Dans l'Empire allemand, la chambre à coucher, si elle ne remplissait pas non plus la fonction de son intitulé, n'en accueillait pas pour autant un lever à la française, dont on ne trouve aucune trace dans le cérémonial des cours[7]. Cela vaut également pour la cour wurtembergeoise, où le duc Eberhard et son neveu Charles-Eugène n'ont

---

vantes, p. 874 et suivantes ; à propos de la cérémonie d'accueil, voir Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herrn*, Berlin, 1733[2].

6. « Erstlich in einem grossen vor Zimmer oder grand anti chambre. Zweytens Ein Audienz Zimmer oder Chambre du Dais. Drittens In einem andern oder Chambre de Conseil. Viertens In einem Schlaf Zimmer mit Einem alcove oder Chambre du lit. Fünftens ein groß Cabinet. Sechstens In einem Arriere Cabinet. » (HStAS A 248 Bü. 2243, Herzogliche Rentkammer, Generalakten, Rettischer Nachakkord von 1729).

7. Hans Ottomeyer, « Vom Zweck der Stile. Das Hofzeremoniell und die Inneneinrichtungen der Residenz München », dans *Die Möbel der Residenz München*, 3 vol., t. II, *Die deutschen Möbel des 16. bis 18. Jahrhunderts*, éd. par Brigitte Langer, Alexander Herzog von Württemberg, Munich, New York, 1996, p. 11.



2 Ludwigsbourg, château, Plan du premier étage du nouveau corps de logis en 1730

en aucun cas suivi le modèle versaillais[8]. L'étiquette impériale favorisait la jouissance particulière de lieux privés dans lesquels les besoins physiques du souverain étaient à l'abri des railleries et des critiques – ce qui n'empêcha pas que les châteaux allemands empruntèrent nombre d'éléments à l'architecture à la française. Ainsi, l'enfilade formée par les pièces de réception officielle comprend-elle souvent une chambre de

8. « Eberhard-Louis ne pratiquait pas de lever détaillé selon le modèle versaillais. Seules quelques rares personnes – les chambellans de service, les gentilshommes de la cour et de la chambre, quelques valets et laquais en service – étaient obligées d'être présentes au moment du lever du duc qui se déroulait à 6 heures du matin en hiver, et à 7 heures du matin en été. Au-delà, l'accès aux pièces intérieures de l'appartement ducal n'était réservé qu'aux ministres, généraux, maîtres, chambellans et aux personnes du même rang, alors que toutes les autres étaient seulement admises dans l'antichambre. » (Sybille Osswald-Bargende, « Vom Nutzen eines prächtigen Hofes. Eberhard Ludwig und die höfische Gesellschaft », dans *Schloß Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz*, Stuttgart, 2004, p. 101).
Adrien Fauchier-Magnan évoque toutefois un lever à la cour de Charles-Eugène, neveu et successeur d'Eberhard-Louis : « Each morning at 11 o'clock (if we were lucky), but more often at two o'clock, we had to attend the Prince's lever. As soon as the valet had opened the doors all those waiting in the antechamber entered, the Hofmarschal, the Stallmeister, the doctor and the secretaries, the court huntsmen and a few foreigners if any happened to be present. » (Adrien Fauchier-Magnan, *The Small German Courts in the Eighteenth Century*, London, 1958, p. 200-201). En contrôlant la source (les mémoires de Karl Heinrich von Lang : *Skizzen aus meinem Leben und Wirken, meinen Reisen und meiner Zeit*, Brunswick, 1842), il s'avère qu'il n'est point question du lever de Charles-Eugène, mais de celui du prince de Wallerstein. Lang n'a rencontré Charles-Eugène qu'une seule fois, le 20 février 1790 à Hohenheim, où il était venu lui apprendre la nouvelle de la mort de l'empereur Joseph. D'une manière significative, cette rencontre eut lieu, à 6 heures du matin, pendant la promenade à cheval de Charles-Eugène dans le parc de Hohenheim (*ibid.*, p. 182-183).

parade. Dans l'Empire, elle suivait généralement la salle d'audience proprement dite et était réservée à l'accueil des invités de marque. Cette pièce offrait un accès très restreint aux membres de la cour et l'on ne pouvait y entrer qu'à la demande expresse du prince[9]. Il en va de même pour les cabinets avoisinants, où les personnes admises étaient triées sur le volet.

Les six pièces de l'appartement ducal s'étendaient le long de la façade sur jardin, jusqu'à l'angle sud-ouest du corps de logis, où commençait un deuxième appartement aménagé dans le retour d'équerre, jusqu'au pavillon d'angle. A l'origine, celui-ci était destiné à la maîtresse du duc, Wilhelmine von Grävenitz. Après leur séparation et la réconciliation du duc avec son épouse, il fut aménagé pour celle-ci[10]. L'appartement en question était plus petit que celui du duc et ne comportait que quatre pièces : « Premièrement, une grande antichambre. Deuxièmement, une chambre de parade. Troisièmement, une chambre avec lit. Quatrièmement, un petit cabinet[11] ». Cette enfilade plus modeste s'explique par le fait que la duchesse n'avait pas besoin de pièces particulières pour la conduite des affaires d'Etat comme une salle du conseil ou un cabinet de travail. L'aile est du nouveau corps de logis, où devaient loger le prince héritier et son épouse, était disposée de manière symétrique.

A Versailles, la chambre à coucher du roi constituait, à partir de 1701, le centre unique et indivisible de l'ensemble architectural. Dans un hôtel particulier français en revanche, les appartements du maître et de la maîtresse de maison étaient disposés de manière rigoureusement séparée,

A l'occasion de sa visite à la cour du Wurtemberg, en 1760, Giacomo Casanova raconte la chose suivante : « Impitoyablement, il [Charles-Eugène] chassait le laquais qui ne réussissait pas à le réveiller après un sommeil de trois ou quatre heures auquel, comme tous les hommes, il devait s'abandonner, lui aussi. En revanche, il autorisait son laquais à utiliser tous les moyens pour le sortir du lit. Afin d'accomplir tout cela dans son emploi de temps, il décidait de tricher sur les heures de sommeil dont il avait besoin. Il arrivait que le laquais, après lui avoir fait prendre un peu de café, dût le jeter du lit dans un bain froid où Son Altesse était alors obligée de se réveiller pour ne pas se noyer. Dès qu'il était habillé, le duc réunissait ses ministres et réglait les affaires en cours ; ensuite, il donnait audience à tous ceux qui le souhaitaient. » (« Unbarmherzig jagte er [Carl Eugen] den Diener fort, dem es nicht gelang ihn aufzuwecken, nachdem er drei oder vier Stunden im Schlaf gelegen hatte, dem, wie alle anderen Menschen, auch er sich überlassen musste ; aber er erlaubte dem Diener, alle Mittel anzuwenden, um ihn aus dem Bett zu bringen. Um zeitlich das alles zu schaffen, entschloß er sich, sich um die Stunden, die er zum Schlafen brauchte, zu betrügen. Es kam vor, daß der Bediente, nachdem er ihm Kaffee eingeflößt hatte, ihn aus dem Bett in ein kaltes Bad werfen mußte, wo dann seine Hoheit erwachen mußten, wenn sie nicht ertrinken wollten. Sobald er angekleidet war, versammelte der Herzog seine Minister und erledigte die laufenden Angelegenheiten ; hierauf erteilte er Audienz jedem, der sie wünschte. » Giacomo Casanova, *Geschichte meines Lebens*, 8 vol., éd. et com. par Günter Albrecht, Munich, 1985, t. VI, p. 86-87).

9. Concernant la fonction de la chambre à coucher dans l'architecture castrale allemande, particulièrement à la cour wurtembergeoise, voir aussi Kotzurek, 2001 (note 2), p. 34 et suivantes.

10. Dans l'accord passé avec Retti, la mention de la destination initiale a été biffée et remplacée par la mention « Votre Altesse Madame la Duchesse » (« Ihro Durchl. der Herzogin »).

11. « Erstlich in einem grossen Antichambre. Zweitens in einer Chambre de Parade. Drittens in einer Chambre du lit. Viertens in einem kleinen Cabinet. » (HStAS A 248 Bü. 2243, Herzogliche Rentkammer, Generalakten, Rettischer Nachakkord von 1729).

l'un face à l'autre, induisant une bipartition de la distribution. Suivant l'exemple de la cour de Vienne, les princes allemands avaient également la possibilité de faire installer les deux appartements dans la même partie du corps de logis, afin que les deux cabinets soient contigus, l'appartement de la princesse revêtant un caractère plus « intime » que celui de son époux[12]. Comme la duchesse était soumise à un cérémonial moins rigide que le souverain, ses quartiers pouvaient également servir de refuge à celui-ci et accueillir des réunions mondaines[13]. A cet égard, l'aménagement contigu des appartements d'Eberhard-Louis et de son épouse Jeanne-Elisabeth fait clairement référence à la cour impériale de Vienne et au cérémonial qui y est pratiqué. Cela n'est guère étonnant, si l'on considère que le duc de Wurtemberg, revêtu des plus hautes dignités militaires, avait combattu aux côtés de l'empereur pendant la guerre de Succession d'Espagne.

Tout au long du XVIII^e siècle, les appartements officiels conservèrent leur caractère représentatif. Par conséquent, leur décoration était soumise à des règles strictes. Comme il paraissait difficile d'outrepasser le faste réservé aux cages d'escalier et aux salles des fêtes, de préférence ornées de marbre, de stucs et de fresques, un autre système décoratif était attribué aux pièces d'apparat. Leurs murs étaient généralement revêtus, dans leur partie inférieure, d'un lambris en bois, au-dessus duquel étaient enchâssés des panneaux en stuc ou une tenture murale. Mais ils pouvaient aussi être entièrement recouverts de boiseries. Une voussure en stuc était alors disposée à la jonction avec le plafond, qu'ornait un décor stuqué ou peint à fresque, ce qui était plus rare.

Les auteurs des traités de cérémonial contemporains exigeaient que la décoration des plafonds et des murs, de même que l'ameublement des appartements de parade ducaux, soient en accord avec le rang et la fonction de chaque pièce, et qu'ils respectent le principe d'une mise en œuvre progressive du faste, depuis l'antichambre jusqu'à la salle d'audience et les cabinets attenants[14]. Dans les antichambres, on ne trouvait généralement qu'un décor peint, qui s'enrichissait dans les pièces suivantes de meubles partiellement dorés et qui laissaient la place bientôt à des meubles marquetés ou entièrement dorés. La préciosité des housses de sièges et des ferrures, mais aussi des tentures murales, cheminées, miroirs, lustres et autres objets, était aussi fonction du rang attribué à

12. Il est significatif à cet égard que l'on n'appliquait pas, dans les quartiers de l'impératrice de la Hofburg à Vienne, le cérémonial d'Etat, mais le cérémonial de campagne (*Campagne-Zeremoniell*), plus souple. Voir à ce sujet Annegret Möhlenkamp, *Form und Funktion der Fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus* [inédit], thèse, Philips-Universität Marburg, 1991, p. 119.
13. Mascha Bisping, « Architektur der Residenzschlösser », dans *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*, éd. par Eva Bender, Petra Niehaus, Jörg Jochen Berns, cat. exp., Marbourg, Universitätsbibliothek, 1997, p. 179-180.
14. Voir Florin, 1751 (note 5), p. 886 et suivantes.

la pièce. L'appartement ducal projeté à Ludwigsbourg rendait bien compte de cette hiérarchie décorative[15]. L'antichambre présentait une tenture murale se développant au-dessus d'un lambris ; son plafond était décoré d'une grande fresque, alors que la marqueterie de sol ne présentait qu'un dessin octogonal. La salle d'audience déployait un luxe plus conséquent. En regard de l'antichambre, les étoiles et les dés composés de différentes essences qui formaient sa marqueterie de sol indiquaient son importance ; la bordure stuquée et dorée qui encadrait la peinture du plafond témoignait aussi d'une franche supériorité dans le raffinement. Pareil parquet précieux, composé de différentes essences de bois, était prévu pour orner la salle de conférences, où le plafond stuqué aurait été argenté, doré et métallisé, dans une recherche décorative extrêmement élaborée. Afin de la distinguer des trois premières pièces garnies de tentures murales, la chambre à coucher aurait été pourvue de panneaux richement sculptés et dorés. De même, le cabinet aurait été doté de boiseries et le deuxième cabinet orné d'incrustations de marbre et de stuc. Pour ces trois pièces, il était projeté de réaliser des sols incrustés de matières précieuses et des plafonds stuqués, dorés ou argentés. Le deuxième cabinet qui formait l'extrémité de l'appartement ducal était d'ailleurs dévolu à l'exposition d'une collection de porcelaines de grande valeur. Hélas, de cet ambitieux projet d'aménagement décoratif, pratiquement rien n'a été conservé[16]. Le décor n'était probablement pas terminé à la mort du duc Eberhard-Louis en 1733, car les travaux de décoration restant à réaliser et le mobilier en attente de commande auraient encore nécessité, selon les estimations de l'inspecteur des bâtiments, 60.000 florins[17].

Le château de Ludwigsbourg sous le règne de Charles-Eugène

Après la mort d'Eberhard-Louis, le nouveau duc Charles-Alexandre réinstalla sa résidence à Stuttgart, ne séjournant qu'occasionnellement à Ludwigsbourg. Mais dès la fin de l'année 1734, il ordonna la reprise des travaux[18]. Il s'agissait tout d'abord de remettre en état le vieux corps de logis ; ce n'est qu'en 1736 que certaines pièces du nouveau corps de

15. A ce sujet, voir les indications données dans le contrat avec l'entrepreneur des bâtiments Paolo Retti (HStAS A 248 Bü. 2243, Herzogliche Rentkammer, Generalakten, Rettischer Nachakkord von 1729).
16. Au sujet de la décoration et de l'ameublement du nouveau corps de logis, achevés ou ordonnés sous Eberhard-Louis, voir HStAS A 19a Bü. 926, Anstands- und Endrechnung, der Ludwigsburger Meublen=Cassa 1732-1735 ; HStAS A 21 Bü. 366, Hofbauoffizianten, Hofbauhandwerksleute.
17. Fleischhauer, 1958 (note 1), p. 232.
18. HStAS A 25 Bü. 153, Bauverwaltung und Zeugschreiberei Stuttgart betr. das Herrschaftliche Bauwesen in Ludwigsburg, 1710-1804.

logis furent décorées et meublées[19]. Charles-Alexandre mourut l'année suivante, ce qui explique que les projets qu'il aurait pu nourrir pour le château de Ludwigsbourg ne virent pas le jour[20].

Lorsque Charles-Eugène, à peine âgé de seize ans, prit les rênes du duché de Wurtemberg en 1744, le château se trouvait dans un état incompatible avec le séjour d'une cour princière. Cette situation devait s'améliorer rapidement, le jeune duc s'intéressant moins, dans un premier temps, au gouvernement qu'à sa cour et la promotion de l'image de son duché[21]. Ce qu'il avait vu à la cour berlinoise de Frédéric le Grand, où il avait été éduqué, et à l'occasion de ses visites à Bayreuth, où il s'était fiancé avec la fille du margrave, lui avait donné une image peu brillante de sa propre cour. Etant donné l'importance accordée au cérémonial de cour et à la représentation princière au XVIII^e siècle, il n'est pas étonnant qu'au lendemain de son avènement, Charles-Eugène se donnât pour mission de mettre en valeur la cour wurtembergeoise et de la mettre au diapason de Berlin et Bayreuth. D'amples moyens furent alors déployés dans l'ordre de l'architecture et de la décoration, afin de conférer aux appartements un apparat digne du rang du jeune duc.

Afin d'inciter Charles-Eugène à choisir comme lieu de résidence Stuttgart plutôt que Ludwigsbourg, les Etats provinciaux du Wurtemberg répondirent favorablement aux désirs du duc. Dès 1746, un nouveau château s'édifia sur les plans de l'architecte Leopoldo Retti. Charles-Eugène résidait alors officiellement dans le vieux château de Stuttgart (*Altes Stuttgarter Schloß*)[22]. Celui-ci ne pouvant que partiellement satisfaire les

19. Ainsi a-t-on aménagé, au deuxième étage du nouveau corps de logis, un appartement pour le jeune prince héritier Charles-Eugène (HStAS A 24 vol. 1, Diarium der Gewölbsverwaltung 1735-1741 ; HStAS A 19a vol. 838, Gewölbs-Verwaltung Rechnung Martini 1735 bis Georgii 1737).

20. A l'époque où il était investi de la régence pour son fils Charles-Eugène, de nombreux meubles du château de Ludwigsbourg furent transférés à la résidence de Stuttgart et dans les demeures viduvales de Kirchheim et Göppingen. Voir HStAS A 202 Bü. 1959a, Ludwigsburger Schloß-Möbel-Sturz 1739.

21. Charles-Eugène n'en mit pas moins en œuvre très rapidement des projets politiques de grande envergure. Afin d'obtenir la dignité électorale, il tenta – certes, en vain – de faire jouer un rôle actif au Wurtemberg dans la politique de l'Empire, en impliquant ses propres troupes dans la Guerre de Sept ans, dans l'espoir d'accroître son territoire. Par la construction de nombreux châteaux et le faste extraordinaire qu'il s'efforça de donner à sa cour, il désirait concurrencer les puissances européennes dans le domaine de la représentation et compenser ce faisant l'absence de succès militaires et politiques. Pour la personnalité et la politique de Charles-Eugène, voir Gerhard Storz, « Herzog Carl Eugen (1737-1793) », dans *900 Jahre Haus Württemberg*, éd. par Robert Uhland, Stuttgart, 1984, p. 237-266 ; James Allan Vann, *Württemberg auf dem Weg zum modernen Staat 1593-1793*, Stuttgart, 1986 ; Peter Hamish Wilson, *War, State and Society in Württemberg 1677-1793*, Cambridge, 1995.

22. La campagne de modernisation des pièces de représentation du vieux château, commencée sous le duc Charles-Alexandre, s'est poursuivie après 1748 sous Charles-Eugène, qui souhaitait pouvoir disposer de lieux dignes des invités qu'il convia aux festivités organisées à l'occasion de son mariage avec Elisabeth-Frédérique-Sophie de Brandenburg-Bayreuth. (Voir HStAS A 24 vol. 52, Konzeptbuch der Gewölbsverwaltung 1747-1750 ; à ce propos, voir plus en détail Annegret Kotzurek, *Kleine Geschichte des Alten Schlosses in Stuttgart*, Stuttgart, 2003, p. 63-69).

ambitions représentatives du prince tandis que la nouvelle résidence ne pouvait encore l'accueillir, seul le château de Ludwigsbourg était en mesure de constituer un cadre de vie convenable pour le duc. C'est donc ce dernier qui servit, pendant vingt ans, de résidence personnelle, avant de devenir, à partir de 1764 et pour dix ans, la résidence officielle du duc. Entre-temps, Charles-Eugène s'était toutefois brouillé avec les Etats provinciaux et refusait désormais de mettre les pieds dans la ville de Stuttgart, où il ne revint pas avant plusieurs années[23]. Ce n'est qu'après le milieu des années 1770 qu'il transféra à nouveau sa résidence à Stuttgart. Mais comme il préférait séjourner dans son nouveau refuge de Hohenheim durant les mois d'été, le château servit à peine.

Les nombreuses transformations dont le château fit l'objet sous Charles-Eugène ressortissent à plusieurs phases chronologiques[24]. Au lendemain de son avènement, le duc fit tout d'abord meubler et tendre ses appartements et ceux de sa future épouse Elisabeth-Frédérique-Sophie de Brandenburg-Bayreuth, ainsi que les pièces réservées à sa mère et aux invités de marque, au premier étage du nouveau corps de logis[25]. Ces travaux furent réalisés très rapidement, et lors du mariage du duc, en 1748, l'ameublement était déjà bien avancé[26].

En 1757, on commença l'aménagement d'un nouvel appartement ducal au deuxième étage du nouveau corps de logis et au cours de la première moitié des années 1760, les appartements ducaux situés au premier étage firent aussi l'objet de nombreuses modifications. Un grand nombre de meubles et de lustres, initialement destinés à la nouvelle résidence de Stuttgart, furent transférés à Ludwigsbourg, tandis que l'on passait commande de nouveaux trumeaux et dessus-de-porte. D'ultimes aménagements furent ordonnés en 1770, date après laquelle l'intérêt porté au château diminua sensiblement. Lorsque la résidence fut officiellement retransférée à Stuttgart, Charles-Eugène et sa cour ne vinrent plus que très rarement à Ludwigsbourg.

---

23. La politique militaire de Charles-Eugène, ainsi que sa cour aussi somptueuse que dispendieuse, sont à l'origine de la tension très forte qui s'installa entre la cour et les Etats provinciaux du Wurtemberg, auxquels revenait la décision d'accorder les moyens financiers nécessaires à ses ambitions. En 1764, le conflit dégénéra, et les Etats provinciaux portèrent plainte contre le duc devant le conseil aulique de l'Empire à Vienne. C'est à la suite de cet événement que Charles-Eugène transféra officiellement la résidence de Stuttgart à Ludwigsbourg. Il fallut attendre le printemps 1770 pour que la querelle s'apaise, à l'appui d'une convention d'hérédité. Voir Vann, 1987 (note 21) et Wilson, 1995 (note 21).
24. A ce sujet, voir plus en détail Kotzurek, 2001 (note 2), p. 123-235.
25. Au deuxième étage, deux appartements – sans doute destinés à l'intimité du couple ducal – et plusieurs chambres destinées aux dames d'honneur ont également fait l'objet d'une rénovation.
26. Au cours des trois décennies pendant lesquelles Charles-Eugène habita le château de Ludwigsbourg se succédèrent plusieurs campagnes de réfection et de rénovation de l'ameublement. Toutefois, les principales transformations architecturales et décoratives concernèrent le nouveau corps de logis, le temple et le théâtre du château. Voir Kotzurek, 2001 (note 2), p. 123 et suivantes.

Le réaménagement du premier étage du nouveau corps de logis

En 1744, Charles-Eugène installe ses appartements officiels au premier étage du nouveau corps de logis, réinvestissant l'enfilade aménagée par ses deux prédécesseurs dans la partie ouest[27]. Conformément aux coutumes de l'époque dictées par le cérémonial, celle-ci était composée d'une antichambre, d'une salle d'audience, d'une salle de conférence, d'une chambre à coucher ainsi que de deux cabinets. Son ampleur permettait de moduler la distance qui devait être entretenue entre le souverain et les visiteurs, dont l'accès aux différentes pièces était fonction du rang qu'ils occupaient à la cour. Les courtisans et les invités se répartissaient dans différentes antichambres ou espaces assimilés selon leur position sociale. Dans une splendide salle d'audience, le duc, assis sur un trône couronné d'un baldaquin, recevait les émissaires et diplomates. Dans la chambre à coucher avoisinante, aménagée avec plus de raffinement encore, ainsi que dans les cabinets richement décorés, n'étaient admis que les invités du plus haut rang et les grands courtisans.

Après son mariage en 1748, la jeune épouse de Charles-Eugène s'installa dans les quatre pièces qui prolongeaient l'appartement de son époux (antichambre, salle d'audience, chambre à coucher et cabinet) dans la partie occidentale du nouveau corps de logis. Les relations des festivités organisées à l'occasion du mariage de Charles-Eugène et Elisabeth-Frédérique en automne 1748 nous apprennent notamment que l'appartement de la duchesse était d'un caractère plus « intime » que celui de son époux, bien qu'il se prêtât aux réunions mondaines de la cour : « L'après-midi […] était réservé aux réceptions et au jeu dans les pièces de Son Altesse Sérénissime Madame la Duchesse[28]. » En revanche, l'accès à l'appartement officiel du duc était réservé. C'est ainsi que « dans les pièces de devant adjacentes à la salle ovale sur la droite, l'on fait appartement et musique de chambre. Toutefois, comme à l'habitude, seules les dames, ainsi que les ministres, les chambellans et les gentilshommes de

27. Les pièces du premier étage du nouveau corps de logis ont été tellement modifiées par Nikolaus Friedrich von Thouret au début du XIX^e^ siècle que rien n'a hélas été conservé de l'époque de Charles-Eugène. Puisque nous ne disposons pas non plus de vues contemporaines, l'état initial et les modifications entreprises sous le règne de Charles-Eugène ne peuvent être restitués que grâce aux sources écrites.

28. « Nachmittags […] war Assemblee und Spiel in der regierenden Frau Herzogin Hochfürstl. Durchl. Zimmern. » (Wilhelm Friedrich Schönhaar, *Ausführliche Beschreibung des an Bayreuth im September 1748 vergangenen hochfürstlichen Beylagers, und derer Heimführungs Festivitäten des Durchlauchtigsten Fürsten … Herrn Carls … und Elisabethae Friderica Sophiae …, gebohrner Markgräfin zu Brandenburg-Bayreuth*, [Stuttgart], 1749, p. 73 ; HStAS A 21 Bü. 76, Oberhofmarschallamt, Heimführungen und Vermählungen).

la chambre, avaient leur entrée, tandis que les autres personnes demeuraient dans les antichambres[29]. »

En 1744, les pièces du nouveau corps de logis, où Charles-Eugène comptait aménager ses appartements et ceux de sa future épouse, se trouvaient dans un état peu propice à la représentation princière. C'est ce que montre en premier lieu l'inventaire après décès de son père, établi l'année précédente, qui décrit un ameublement rudimentaire, dont l'ancienneté et l'usure sont souvent signalées[30]. L'officier de la cour chargé de la surveillance des travaux de rénovation ne manquera d'ailleurs pas de rendre compte de l'état lamentable dans lequel se trouvent les appartements[31] – ce qui n'empêcha pas la rénovation d'être quasiment achevée à la date du mariage en 1748[32].

L'appartement du duc présentait alors une décoration conforme à son emploi protocolaire, le faste faisant l'objet, d'une pièce à l'autre, d'une progressive amplification, conformément au cérémonial[33]. Alors que les murs de l'antichambre ducale étaient couverts de tapisseries damassées[34], ceux de la salle d'audience, ornés d'une soie brodée d'or, atteignaient

29. « [So wurde] in denen vordern Zimmern, welche an den ovalen Saal rechter Hand stossen, Apartement und Cammer=Music gehalten, worzu aber, sowohl dieses= als auch die übrige male, nur die Damen, Ministres, Cammer=Herrn, Cammer=Junckers und Staabs=Officiers die Entrée hatten, die übrige aber in denen Antichambres verblieben. » (*Ibid.*, p. 63).
30. HStAS A 21 Bü. 50, Inventaire de la succession du duc Charles-Alexandre 1743.
31. En juillet 1744, l'officier relate notamment que « la première antichambre du côté effectivement habité par Son Altesse Sérénissime le Duc présentait des murs nus. » (« […] das Erste Vor Zimmer auf derjenigen Seiten, die S. Hfrstl. Durchl. würklich bewohnen, mit nackenden Wände » HStAS A 24 vol. 51, Konzeptbuch der Gewölbsverwaltung 1744-1747).
32. Si, en raison de moyens financiers restreints, l'ameublement n'était pas aussi luxueux qu'il avait été prévu au départ, toutes les pièces avaient fait l'objet d'une réfection en 1748. Malgré le remploi de meubles et de tissus – anciens mais convenables –, le coût des travaux de rénovation dépassait dès novembre 1745 les 22 000 florins (HStAS A 24 vol. 51, Konzeptbuch der Gewölbsverwaltung 1744-1747).
33. La décoration de l'appartement ducal est documentée par les fonds suivants : HStAS A 19a Bü. 978, Ludwigsburg Rentkammer Rechnung 1744-1745 ; HStAS A 24 vol. 51, Konzeptbuch der Gewölbsverwaltung 1744-1747 ; HStAS A 19a vol. 845, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1744-1745 ; HStAS A 19a vol. 846, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1745-1746 ; HStAS A 19a vol. 847, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1746-1747 ; HStAS A 19a vol. 848, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1747-1748 ; HStAS A 19a vol. 849, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1748-1749.
34. Initialement avait été choisie pour l'antichambre une nouvelle tenture murale en damas rouge cramoisi, brodée de galons dorés. En juillet 1744, il est toutefois signalé que la pièce est finalement « tapissée du damas cramoisi prévu dès le départ, alors que les galons dorés sont entièrement absents ; que les portes et fenêtres manquent de rideaux, que, de même, les fauteuils ne sont pas recouverts de damas et de galons dorés, mais doivent seulement être garnis de canevas et recouverts de coton. Par conséquent, les dépenses nécessaires après estimation s'élèvent à 824 florins 23 x, alors qu'elles ont déjà atteint 2472 florins 10 x selon le premier projet. » (« […] zwar mit dem anfänglich projectirten cramoisin Damast tapezirt, die Goldene Tressen aber gäntzlich weggelassen, auf der Zeit keine Fenster und Thüren Vorhäng gemacht, item auch die Sessel nicht mit Damast und Goldenen Tressen, sondern nur mit Canevas beschlagen, und mit Cotton überzogen werden sollen. So daß der auf solche weise erforderl. Ohn Kosten nach begehenden Überschlag auf 824 fl. 23 x zu stehen kommt, anstatt daß die meublirung dieses Zimmers, nach der vorherigen Intention und Überschlag allein 2472 fl. 10 x erfordert hätte. » HStAS A 24 vol. 51, Konzeptbuch der Gewölbsverwaltung 1744-1747).

un degré supérieur dans le raffinement[35]. La salle de conférence présentait un ensemble de tapisseries en haute-lisse[36], tandis que les murs de la chambre à coucher étaient revêtus de boiseries dorées. Grâce à l'emploi de miroirs marquetés et incrustés de stuc et de marbre, les deux cabinets qui suivaient touchaient au comble du luxe.

L'étiquette prévoyait alors que chaque pièce fût soumise au « principe de l'unité » (*Prinzip der unité*), c'est-à-dire à l'assortiment harmonieux de tous les éléments participant au décor[37]. Toutes les matières employées, toutes les couleurs et formes devaient s'accorder entre elles ; chaque objet devait se conformer au caractère général de la pièce, tandis que la décoration murale s'harmonisait avec le mobilier. Décoration et mobilier étaient souvent exécutés par les mêmes artistes ou artisans et conçus en fonction de leur destination. Suivant le même principe, les meubles n'étaient pas librement distribués dans la pièce, mais alignés le long des murs, auxquels ils étaient visuellement reliés. Leur type et leur nombre étaient déterminés par l'étiquette de la cour. En termes d'ornements et de couleurs, les sièges et les consoles s'harmonisaient avec les boiseries. Il était de coutume d'utiliser le même tissu ou un tissu coordonné pour les garnitures des sièges, les rideaux et les tentures murales. Sous les miroirs des trumeaux se trouvaient la plupart du temps des consoles assorties. Au XVIII^e siècle, celles-ci appartenaient à la décoration murale – comme les miroirs dont les cadres s'inséraient dans le lambris. Le reste de l'ameublement se composait le plus souvent de sièges alignés contre les murs, de miroirs, de lustres et de quelques objets précieux. Des armoires contenant les habits et autres accessoires étaient reléguées dans les nombreuses garde-robes. Le mobilier spécifique – bureaux, coiffeuses, tables de chevet et commodes – se répartissait dans les pièces et les cabinets en fonction des besoins. Quant aux pièces de représentation, dévolues au cérémonial de cour, leur espace central devait être relativement dégagé afin d'accueillir la cour.

L'appartement de parade de Ludwigsbourg n'échappait pas à la règle de l'amplification progressive de la somptuosité que dictaient les attendus du cérémonial. Si, dans l'antichambre, les sièges n'étaient recouverts que d'un simple tissu, la salle d'audience associait des sièges modestement

35. Dans la salle d'audience, on emploie le « tissu vert brodé d'or déjà en réserve » (« schon vorräthige grüne Zeug mit Gold eingewürkt »), appelé ailleurs « la riche tenture verte en réserve depuis très longtemps » (« schon längst vorräthig liegende grüne reiche Persiens »). (HStAS A 24 vol. 51, Konzeptbuch der Gewölbsverwaltung 1744-1747 ; HStAS A 19a vol. 845, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung 1744-1745).

36. En 1744, la salle de conférence du duc est décorée d'une « riche garniture en tapisseries de haute-lisse avec pilastres » (« garniture reiche hautelisse Tapeten […] mit pilastres »). Mais comme celles-ci ne suffisaient pas (« aber nirgend langen wollten ») et qu'il était nécessaire de les tendre sur un autre tissu, une tenture murale plus ancienne, en réserve à l'administration du Trésor, fut remployée. (HStAS A 19a vol. 845, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1744-1745).

37. Ottomeyer, 1996 (note 7), p. 11-12.

garnis à un trône et à un baldaquin brodés d'or et accordés à la tenture murale[38]. Dans la salle de conférence, tous les sièges étaient recouverts de tapisserie de haute-lisse assortie aux tentures. La chambre à coucher était pourvue d'un lit de parade garni de soie jaune[39]. Outre les nombreux sièges, l'ameublement comptait aussi des consoles prolongeant des trumeaux de miroir et quelques guéridons. S'y ajoutaient, dans les cabinets, des commodes et des meubles à écrire. Dans l'ensemble des pièces, les manteaux de cheminée étaient ornés de trumeaux de miroirs encadrés d'appliques d'une grande préciosité[40] et disposées de façon à ce que la lumière se reflète dans les miroirs et les dorures des meubles en même temps qu'elle éclaire les boiseries et le plafond stuqué, ce qui renforçait encore l'unité du faste.

A côté des pièces occupées par le souverain et son épouse, un château-résidence du XVIII^e siècle abritait d'autres appartements, dont la fonction pouvait être de réunir la cour ou de recevoir des invités prestigieux. Dans le château de Ludwigsbourg, un appartement destiné aux invités fut aménagé, au cours des années 1740, dans la partie du corps de logis située en face des appartements ducaux. Afin de procurer au visiteur un logement digne de son rang, ces appartements se composaient d'une antichambre, d'une salle d'audience, d'une chambre à coucher et d'un cabinet. Dans le château se trouvaient par ailleurs plusieurs appartements de réception dévolus à la vie quotidienne de la cour, où les courtisans pouvaient présenter leurs civilités, quand ces lieux n'étaient pas utilisés pour des petites fêtes lors desquelles les invités profitaient des concerts, des parties de cartes et de la conversation. Après que la mère de Charles-Eugène eut quitté la cour en 1750, un de ces appartements de réception fut aménagé dans les locaux qu'elle avait occupés au premier étage du nouveau corps de logis.

38. Si l'on considère les matériaux employés, le trône et le baldaquin constituaient des objets d'une grande préciosité. Le tissu, abondamment brodé de galons dorés et de rubans verts, composait « de riches tentures avec un fond doré et des fleurs argentées » (« reiche Persiens mit Goldenem Grund und silbernen Blumen » HStAS A 19a vol. 846, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1745-1746). Le fait que trois couturières aient consacré trois cent cinq jours à la confection du baldaquin atteste également le grand raffinement de l'objet.

39. Il s'agissait d'un lit français « à l'impériale ». Au XVII^e siècle et pendant la première moitié du XVIII^e, les lits de parade de ce genre étaient très répandus. Leur bâti en bois brut tendu de sangles et la structure de leur baldaquin étaient entièrement drapés d'étoffes, ce qui nécessitait une importante quantité de tissu. Le lit de parade de Charles-Eugène nécessita plus de 100 aunes de damas jaune français. (HStAS A 19a vol. 845, Gewölbsverwaltung Jahresrechnung Georgii 1744-1745).

40. HStAS A 256 vol. 231, Landschreiberei Rechnungen 1745-1746.

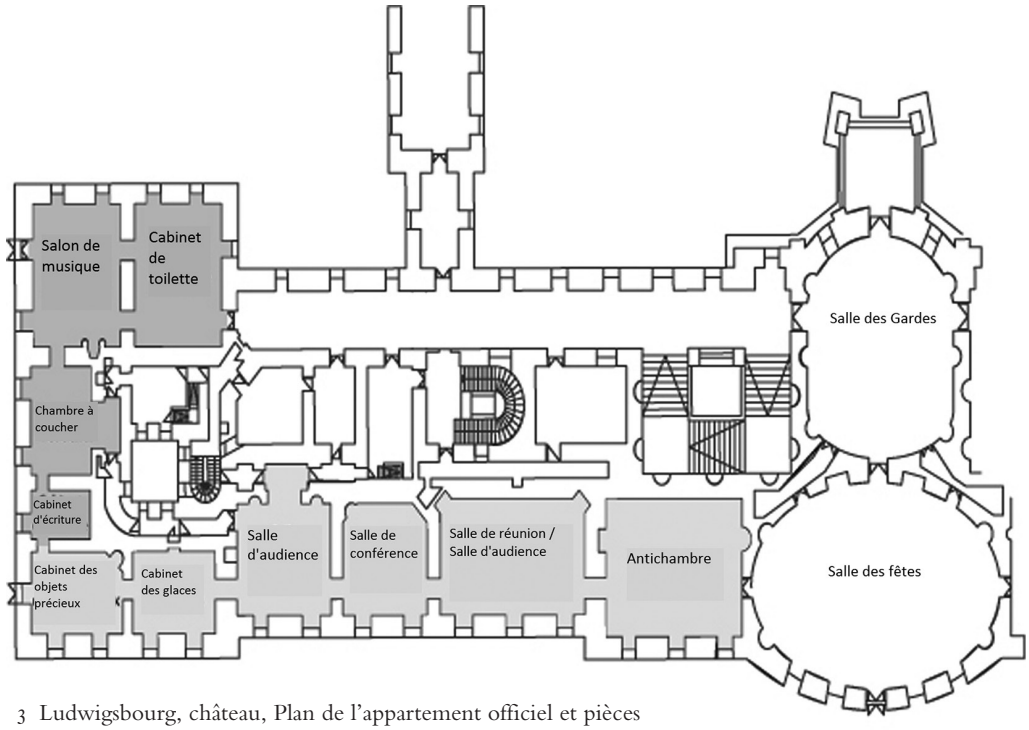
L'agrandissement et l'embellissement des appartements ducaux

Au XVIII^e siècle, l'intimité et la vie publique des princes relevaient de sphères différentes, auxquelles étaient attribués des espaces séparés. Comme Louis XV, qui jouissait à Versailles d'espaces où il pouvait se réfugier – les Petits Appartements qui prolongeaient l'Appartement du roi, dévolu à l'apparat, et les différents cabinets du roi et de la reine –, les princes allemands se réservaient des pièces plus intimes dans leurs châteaux. Celles-ci sont rarement évoquées dans les sources du XVIII^e siècle. Pour les premières années de la résidence de Charles-Eugène à Ludwigsbourg, on ne sait pas dans quelles pièces il choisit de vivre quotidiennement. Il s'agissait probablement de celles qui avaient été mises à sa disposition au deuxième étage du nouveau corps de logis, quand il était prince héritier. En fait, on ne connaît avec certitude la situation de son appartement privé que pour les années 1760.

Après qu'Elisabeth-Frédérique eut quitté son époux à l'automne 1756, la réconciliation s'avérant à ce point improbable qu'il semblait certain que la duchesse ne reviendrait plus jamais dans le Wurtemberg, Charles-Eugène s'appropria son appartement, qu'il fit transformer en logement privé. A cette époque – au plus tard en 1762 –, son appartement de parade, conforme aux règles de l'étiquette mais tout sauf luxueux, ne le satisfaisait plus. Son extension permit non seulement de l'agrandir mais aussi d'agrémenter les appartements du duc de tableaux et de meubles précieux. A partir de 1760, des cheminées, lustres et meubles, à l'origine destinés à la nouvelle résidence de Stuttgart alors en cours de rénovation, furent livrés régulièrement à Ludwigsbourg[41].

Au milieu des années 1760, Charles-Eugène disposait ainsi dans le château d'une importante enfilade associant pièces officielles et pièces privées meublées, toutes avec faste (ill. 3). L'appartement officiel se composait de deux antichambres, d'une salle de conférence, d'une salle d'audience donnant sur deux cabinets. Cette première suite de pièces se prolongeait, dans le pavillon occidental, par les quatre « pièces intérieures » (*innere Gemächer*) dévolues à l'intimité de Charles-Eugène. L'ancien cabinet dépendant de la chambre de la duchesse et situé juste à

41. En 1764, de très nombreux meubles, en provenance de la nouvelle résidence à Stuttgart qu'un incendie avait détruite en 1762, furent livrés à Ludwigsbourg et mis en place dans les appartements ducaux qui venaient d'être terminés. Un inventaire daté du 10 avril 1767 de « tous les meubles transportés progressivement de la nouvelle résidence du duc dans d'autres bâtiments ducaux sur l'ordre de Monsieur le Duc et avec la reconnaissance qu'il a de temps en temps daigné accorder » documente cet important transfert des meubles de Stuttgart au château de Ludwigsbourg. (« […] aller auf Herzogl. Befehl und von Zeit zu Zeit ertheilte gnädigste Legitimation, vom Herzogl. Residenz Schloß Bau Vorraths, in andere Herzogl. Gebäu, nach und nach abgefolgter Meubles » HStAS A 21 Bü. 800, Generaloberintendanz Zuwachs an Mobilien 1760-1815).



3 Ludwigsbourg, château, Plan de l'appartement officiel et pièces d'habitation de Charles-Eugène dans le nouveau corps de logis en 1770

côté de l'appartement de Charles-Eugène a été transformé, sans doute en 1762, en un cabinet d'écriture donnant désormais sur la chambre à coucher du duc, effectivement utilisée à cette fin. L'ancienne salle d'audience de la duchesse fut convertie en salon de musique et l'antichambre en cabinet de toilette pour le duc.

Un inventaire dressé en 1767 permet de se faire une idée très précise de l'ameublement des pièces, qui demeura pratiquement dans l'état jusqu'à la mort du duc[42]. Lors des transformations, en 1756 et 1762, certaines tentures murales furent renouvelées. Un nouveau décor d'été en pékin peint – tenture de soie précieuse sur laquelle sont peints des chinoiseries et des motifs floraux – fut ainsi attribué à l'antichambre du duc, au nouveau salon de musique et au cabinet de toilette. Les tentures murales préexistantes furent dès alors utilisées comme parement d'hiver[43]. La plupart des pièces furent aussi garnies de nouveaux trumeaux de miroir et de dessus-de-porte exécutés par Nicolas Guibal et Adolf Friedrich Harper, deux peintres attitrés de la cour[44]. Aux trumeaux de miroir étaient associées des consoles sculptées, dorées et dotées de plateaux en marbre, toutes destinées initialement à l'ameublement de la

42 . HStAS A 21 vol. 10, Ludwigsburg Castellaney Sturz und Traditions-Inventarium de Anno 1767.
43. HStAS A 19a vol. 865, Gewölbsverwaltung Rechnung Georgii 1764 bis Georgii 1765
44. En 1763, des miroirs d'une valeur supérieure à 12 000 florins furent livrés au château, en provenance de la manufacture ducale des glaces (HStAS A 24 vol. 59, Konzeptbuch der Gewölbsverwaltung vom 20.04.1763-12.12.1764).

nouvelle résidence de Stuttgart[45]. Devant chaque cheminée à la française, en marbre, était disposée une garniture raffinée – certaines pièces étant par ailleurs dotées de poêles en fer. Les lustres en argent massif et les nombreuses appliques conféraient toutefois à l'appartement officiel la primauté sur cet ensemble.

Le mobilier de toutes les pièces se composait essentiellement de sièges, indispensables au cérémonial et à la préséance : il s'agissait de canapés, chaises, fauteuils à dossier et tabourets. Sculptés et partiellement dorés, ils étaient garnis de soie et assortis aux tentures murales. Les sièges jouaient un rôle important dans la distinction des rangs de préséance. Le courtisan ou le visiteur – s'il n'était pas tenu par son humble rang de rester debout – était invité à prendre place sur une chaise dont le type et l'aspect était fonction de son importance. Friedrich Karl von Moser, « expert en cérémonial princier », évoque ainsi l'utilisation des différents sièges :

> « Plus la pièce est distinguée, plus les sièges sont précieux. Les antichambres doivent comporter de simples chaises à dos, au mieux des chaises à bras, mais pas de fauteuils. Selon la règle, l'on n'est pas invité à prendre une chaise lors des audiences, du moins celle-ci reste toujours une distinction et une grâce. La place sur le canapé est la plus distinguée, lorsque celui qui reçoit la visite est de rang plus élevé que celui qui la fait ; sinon, il serait méprisant de s'asseoir sur le canapé auprès de la personne supérieure. A partir du moment où hommes et femmes sont réunis, ces dernières ont toujours le privilège de s'asseoir sur le canapé. Après celui-ci, le siège le plus distingué est le fauteuil et ainsi de suite jusqu'au tabouret[46]. »

Hormis cet ensemble, l'appartement d'apparat du duc ne comportait que très peu d'autres meubles en 1767. Le lit en provenance de l'ancienne chambre à coucher fut retiré, et l'on dressa dans la pièce, reconvertie en grande salle d'audience, un trône couronné d'un baldaquin, une table de

45. La salle de conférence, le cabinet des glaces et le cabinet de marbre disposaient de tables en provenance de Stuttgart. On peut supposer que certaines des six consoles réalisées vers 1755 sont toujours conservées dans les pièces du château de Ludwigsbourg (voir *Die französischen Möbel des 18. Jahrhunderts in Schloß Ludwigsburg*, éd. par les Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schwetzingen, 1998 (Schätze aus unseren Schlössern, II), n° 29-34, avec de nombreuses illustrations).

46. « Je vornehmer das Zimmer ist, je kostbarer seynd die Stühle. In die Vorgemächer gehören blosse Chaises à dos ; höchstens à bras, aber keine Fauteuils. Bey Audienzen wird, der Regel nach, kein Stuhl gegeben, wenigstens bleibt es allzeit eine Distinction und Gnade. Der Plaz auf dem Canape ist der vornehmste, wann derjenige, welcher den Besuch bekommt, höhern Rangs ist, als welcher ihn gibt, ausser disem Fall wäre es eine Geringschätzung, sich neben den Höhern auf das Canape sezen zu wollen. Wann Herrn und Dames beysammen kommen, gehört disen allezeit das Vorrecht, auf dem Canape zu sitzen. Ausser disem ist der vornehmste Siz in einem Fauteil und so gehts weiter herunter biß aufs Tabouret. » (Friedrich Carl von Moser, *Teutsches Hofrecht*, 12 vol., Francfort-sur-le-Main, Leipzig, 1754-1755, t. I, p. 310-313).

conférence ainsi que deux paravents devant l'alcôve. L'antichambre était quant à elle agrémentée de deux tables de jeu[47]. On trouvait enfin sur les consoles et les plateaux de cheminée divers objets d'art et de collection : bustes en marbre, figurines en ivoire, horloges et vases en porcelaine.

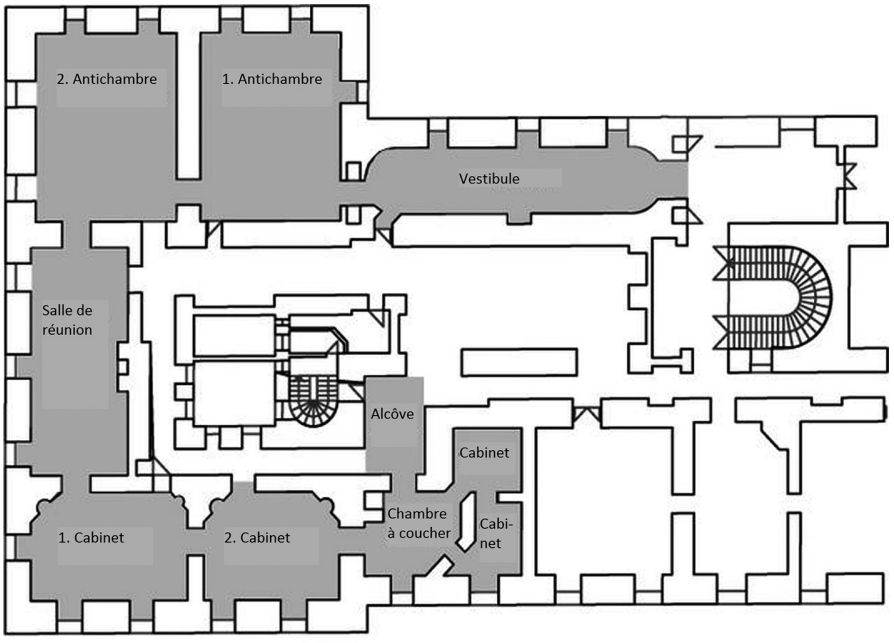
Contrairement aux pièces officielles, les quatre pièces privatives étaient dotées de placards et de commodes, laqués, dorés et parfois ornés de marqueterie de métal, en partie encastrés dans les murs. Dans la chambre à coucher se trouvait un lit somptueux, à l'origine destiné à l'appartement de parade du duc dans la nouvelle résidence de Stuttgart[48]. Le salon de musique présentait une typologie variée de sièges : un canapé, un grand fauteuil de musique pour le duc, deux fauteuils simples, douze fauteuils à dossier associés au même nombre de pupitres à musique sculptés. Le piano à queue de Charles-Eugène, dont la housse est mentionnée dans cette pièce[49], ne s'y trouvait pourtant pas toujours ; il pouvait être transporté selon le besoin dans la chambre à coucher adjacente. Ces quatre pièces formaient ainsi un cadre dont le souverain travailleur et consciencieux qu'était Charles-Eugène, qui consacrait de nombreuses heures de la journée à la gestion des affaires de l'Etat, devait apprécier l'intimité. Mélomane, il passait pour un assez bon pianiste. Il était d'ailleurs un bibliophile averti et passionné. Il n'est donc guère étonnant que son appartement privé situé au premier étage du château ait été composé d'une chambre à coucher, d'un bureau et d'un salon de musique.

Charles-Eugène, qui séjournait rarement au château de Ludwigsbourg à partir du milieu des années 1770, fit à peine modifier l'ameublement de ses différents appartements. L'état que décrit l'inventaire de 1767 se pérennisa donc jusqu'à sa mort en 1793[50]. Et ce n'est qu'au début du XIX^e siècle que la rénovation néo-classique du premier étage du château entraîna la disparition du fastueux décor de style rococo.

47. HStAS A 21 vol. 10, Ludwigsburg Castellaney Sturz und Traditions-Inventarium de Anno 1767.
48. Un lit en damas vert, initialement destiné à la « Chambre de parade Sérénissime » dans la nouvelle résidence de Stuttgart, mais qui ne fut jamais mis en place en raison de l'incendie, a été transporté, le 16 septembre 1764, à Ludwigsbourg. Selon l'inventaire du château de 1767, il a dû être installé dans cette pièce (HStAS A 21 Bü. 800, Generaloberintendanz Zuwachs an Mobilien 1760-1815).
49. HStAS A 21 vol. 10 Ludwigsburg Castellaney Sturz und Traditions-Inventarium de Anno 1767.
50. Le deuxième inventaire effectué sous le règne de Charles-Eugène date de 1788 (HStAS A 21 vol. 11, Ludwigsburg Herzogl. Castellaney Meubles Inventarium Anno 1788). Il ne mentionne que très peu de modifications par rapport à celui de 1767, hormis les manques causés par l'envoi de quelques meubles et objets de décoration aux châteaux de Solitude et d'Hohenheim. Des inscriptions portées ultérieurement sur l'inventaire de 1788 révèlent que, l'année de la mort du duc (1793), son successeur Louis-Eugène fit emporter de nombreux objets, leur en substituant d'autres à l'occasion.

L'appartement de Charles-Eugène au deuxième étage du nouveau corps de logis

Certaines pièces datant de l'époque de Charles-Eugène ont cependant subsisté au deuxième étage du nouveau corps de logis. Avant d'acquérir la certitude que son épouse ne reviendrait pas à la cour, le duc y fit aménager, en 1757, un appartement en retrait. Philippe de La Guêpière, architecte formé à Paris auquel revenait alors la charge de superviser les chantiers du Wurtemberg, avait proposé des plans pour un appartement comprenant deux antichambres, une salle de réunion, une chambre à coucher et un cabinet – c'est-à-dire l'enfilade recommandée par le cérémonial (ill. 4). Celle-ci fut toutefois agrandie dès janvier–février 1758, ce que documentent les règlements de travaux relatifs aux « 4 cabinets dans les pièces transformées »[51]. Au plus tard au début de l'été 1758, Charles-Eugène décida alors de transformer deux de ces cabinets en une chambre à coucher avec alcôve[52]. Le projet d'aménager un accès officiel



4 Ludwigsbourg, château, Plan de l'appartement de Charles-Eugène au deuxième étage dans le nouveau corps de logis

51. De mai à décembre 1758, les sources renseignent les travaux de stucateurs réalisés « à l'occasion du nouvel aménagement de l'antichambre et de la chambre à coucher ducale, de même que des trois cabinets » (« bey der neuen Einrichtung des VorSaals und Herzoglichen Schlaf Zimmers auch denen 3. Cabinetern ») (HStAS A 19a Bü. 981, Ludwigsburg Rentkammer Jahresrechnung 1759-1760).
52. HStAS A 19a Bü. 981, Ludwigsburg Rentkammer Jahresrechnung 1759-1760.

5 Ludwigsbourg, château, Salle de réunion dans l'appartement de Charles-Eugène

aux nouvelles pièces via une galerie en façade fut évoqué dès le début du mois de mai 1758[53]. Jusqu'ici, l'accès au nouvel appartement se faisait par le corridor du premier étage, sur lequel brochait un escalier de service. Le nouveau vestibule, fastueux, devait contribuer à atténuer l'effet produit par cet accès maladroit et peu favorable à la réputation du duc.

L'agrandissement de la chambre à coucher ducale – un projet tout d'abord poursuivi avec zèle –, marqua bientôt un temps d'arrêt, si bien qu'elle dut rester inachevée pendant un certain temps. Au début du mois de mai 1762, Charles-Eugène ordonna que La Guêpière intervînt auprès des sculpteurs pour achever sa décoration[54]. Mais il semble que

53. dEntre le 7 mai et le 4 septembre, les maçons et les stucateurs travaillaient à transformer «la galerie, depuis l'escalier en colimaçon jusqu'aux cinq pièces restaurées, en antichambre» («[…] die Gallerie von der Schnecken Stiegen biß an die 5 neu veränderte Zimmer zu einem VorSaal» HStAS A 19a Bü. 981, Ludwigsburg Rentkammer Jahresrechnung 1759-1760).

54. HStAS A 248 Bü. 2200, Herzogliche Rentkammer Akten betr. Bildhauern.

6 Ludwigsbourg, château, Salle de réunion dans l'appartement de Charles-Eugène, dessus-de-porte et stucs du plafond

ces travaux n'aient jamais été réalisés[55], pas plus que ne furent mis en place la tenture murale ou le mobilier, un ordre du duc passé en 1770 indiquant que le chantier n'a pas avancé depuis 1762. Il semble d'ailleurs que les murs des deux cabinets avoisinants ne reçurent pas leurs tentures avant 1770[56].

L'interminable chantier de décoration de la chambre à coucher et des cabinets laisse supposer que l'intérêt du duc s'était entre-temps porté sur d'autres préoccupations. S'il eut le projet d'installer ses quartiers privés dans cet appartement, il dut changer d'avis vers 1760. On ne peut

55. HStAS A 248 Bü. 2200, Herzogliche Rentkammer Akten betr. Bildhauern. Les encadrements sculptés des dessus-de-porte, que l'on trouve aujourd'hui dans la chambre à coucher (deux au lieu des quatre commandés), sont des ajouts postérieurs ; de même, le trumeau de miroir ornant le manteau de cheminée ne semble pas avoir été conçu pour cette pièce. Il pourrait provenir d'un tout autre contexte.

56. Ce n'est que cette année-là qu'il fut ordonné de les « habiller de damas que Son Altesse daignera encore choisir. » (« […] mit Damaß außzu meubliren welchen Sermo. noch gdgst. choisiren werden. » HStAS A 21 Bü. 518, Stuttgarter und Ludwigsburger Schloßbauwesen).

d'ailleurs pas dire qu'il y ait proprement habité – car on n'y trouve pas de chambre à coucher avec lit –, son dévolu s'étant reporté sans délai sur l'appartement d'apparat de la duchesse au premier étage. Conçue selon les principes les plus modernes de distribution à la française, l'enfilade du nouvel appartement, dont seules les six premières pièces étaient achevées, offrait à la vie de cour un cadre certes fastueux, mais bien plus intimiste que celui que présentaient les appartements du premier étage (ill. 5). Hélas, l'ameublement d'origine de ces pièces – tentures murales, lustres, consoles, sièges et porcelaines – a presque entièrement disparu. Les inventaires de l'époque révèlent que l'appartement ne comportait à l'origine ni meubles ni objets d'usage personnel (lits, commodes, bureaux, coiffeuses et autres), ce qui contribue à écarter l'hypothèse d'une destination privative. Leur aménagement et leur mobilier destinent ces pièces aux événements mondains et confirment leur statut d'appartement de réception supplémentaire.

Pourtant, ces pièces sont sans doute les seuls témoins de la typologie assez répandue de l'appartement mêlant les fonctions d'habitation et de représentation à l'époque de Charles-Eugène. Seul le château de plaisance de Solitude et quelques pièces du château de Hohenheim sont encore conservés aujourd'hui. Les destructions ont été légion, parmi lesquelles on regrette particulièrement l'appartement baroque du premier étage du château de Ludwigsbourg, ceux de la nouvelle résidence de Stuttgart ou encore les quartiers des officiers donnant sur la cour du château de Solitude. Et nos regrets de s'amplifier lorsqu'on relit les lignes que Casanova consacra jadis à la cour de Charles-Eugène : « A cette époque-là, la cour du duc de Wurtemberg était la plus brillante de toute l'Europe[57]. »

57. « Der Hof des Herzogs zu Württemberg war zu jener Zeit der glänzendste in ganz Europa. » (Casanova, 1985 (note 8), p. 85).

1 Mannheim, Vue aérienne du château, prise de nord-est

Les appartements du château de Mannheim

Kathrin Ellwardt

Mannheim, considérée comme l'une des plus belles villes d'Europe à l'époque du Palatinat, a été durablement oubliée par les spécialistes et le public, tout comme le faste royal qui régnait en son château. Après que la disposition des pièces en ait été remaniée plusieurs fois, les transformations successives ont amplement contribué à la disparition du décor, auquel les bombardements de la Seconde Guerre mondiale ont donné le coup de grâce. Le mobilier avait été quant à lui transféré à Munich dès la fin du XVIII^e^ siècle, après que la Bavière ait échu à la branche cadette de la maison palatine.

Avec le Recès d'Empire de 1803 (*Reichsdeputationshauptschluß*), ce qu'il en restait entra en possession de la maison de Bade. Lorsque la veuve du grand-duc de Bade, Stéphanie, emménagea dans l'aile ouest qui lui avait été affectée en douaire en 1819, les anciens appartements du couple électoral furent remaniés et reçurent une nouvelle décoration en accord avec le goût de l'époque. Suite à la Révolution de 1918, le margrave, à qui avait été ôté tout pouvoir en plus de la dignité grand-ducale, quitta le château. Depuis, certains meubles et objets d'art de grande valeur ont été considérés comme disparus, jusqu'à ce que le contenu du nouveau château de Bade-Bade fût mis en vente en 1995, occasionnant de nombreuses redécouvertes. Depuis le printemps 2007, le nouveau musée créé au sein du château de Mannheim expose plusieurs centaines de meubles, objets d'art et d'usage courant. Acquis pour la plupart lors de la vente aux enchères de 1995, ils ont ainsi pu retrouver leur destination initiale. Faute de disposer du contexte décoratif originel, c'est une muséographie contemporaine qui s'est imposée, empêchant toute restitution de l'ambiance dans laquelle ces meubles prenaient place au XVIII^e^ siècle.

Par conséquent, toute étude des appartements d'Etat du château de Mannheim doit s'appuyer sur des reconstitutions qui s'avèrent complexes à établir dans le détail. Dans les inventaires, la désignation des

pièces est ambiguë, ce qui rend difficile l'identification de leurs attributions – voire impossible en ce qui concerne les appartements de commodité situés au rez-de-chaussée et en mezzanine[1]. Bien que l'ensemble ait récemment fait l'objet d'importants travaux de recherche, de nombreuses questions relatives à la décoration et – surtout – à l'utilisation qui était faite des pièces au XVIII^e siècle restent sans réponse[2].

Le chantier sous Charles-Philippe

En 1720, le prince-électeur Charles-Philippe décida de transférer sa résidence de Heidelberg à Mannheim, où il ordonna immédiatement la construction d'un château. Dans cette ville nouvelle, à l'embouchure du Neckar, un complexe architectural impressionnant se développa sur le terrain de la citadelle démantelée. Les travaux avancèrent rapidement. En 1725, l'intégralité des pièces de l'appartement électoral et de l'aile latérale ouest était achevée ; les salles de réunion et les bureaux du rez-de-chaussée, destinés à l'administration du pays, étaient prêts à être occupés. La priorité absolue revint alors aux appartements d'apparat du prince. La cage d'escalier et la salle des chevaliers (*Rittersaal*) furent terminées au cours de la fin des années 1720. Depuis la résidence abandonnée de Düsseldorf furent transportés meubles et peintures de valeur. L'appartement électoral de l'étage noble fut entièrement aménagé avant l'automne 1731. Le 22 novembre 1731, de retour de sa résidence d'été de Schwetzingen, Charles-Philippe fit son entrée solennelle dans le nouveau château.

Avec l'installation du prince-électeur, le chantier s'interrompit provisoirement. En 1731 n'existaient encore que les trois ailes autour de la cour d'honneur ainsi que la chapelle royale. Le manque de subsides et le contexte politique général ralentirent l'avancée des travaux. Le conflit latent avec la Prusse au sujet des duchés toujours contestés de Jülich et Berg faillit s'aggraver au cours des années 1730. En dépit de la politique de neutralité menée par l'électeur, la guerre de succession de Pologne (1733-1736) constitua aussi un danger réel pour le pays.

Après la guerre, Charles-Philippe relança rapidement les travaux de construction. Il fit décorer les pièces inachevées dans le château principal, notamment l'appartement des invités à l'étage noble côté est, et continuer l'aile latérale ouest orientée vers la ville, afin d'y loger la cour

1. Pour le château de Mannheim, nous disposons de trois inventaires du XVIII^e siècle : Generallandesarchiv (GLA) Karlsruhe 77/2765 (1746), 77/2769 (1758), 77/2764 (1775). Afin d'alléger le nombre des appels de note, ces inventaires ne feront plus l'objet de renvois par la suite.
2. Ferdinand Werner, *Die kurfürstliche Residenz zu Mannheim*, Worms, 2006 ; *Krone der Kurpfalz. Barockschloss Mannheim. Geschichte und Ausstattung*, éd. par Wolfgang Wiese, Petersberg, 2007.

2 Mannheim, château, Vue de la cour d'honneur

supérieure de justice. C'est à son successeur, Charles-Théodore, que revint la tâche d'achever la partie est comprenant les écuries et l'aile de la galerie.

Ce vaste projet de construction entrepris par Charles-Philippe avait été conçu pour plusieurs générations. En réalité, seuls deux électeurs régnants de la maison de Wittelsbach l'ont habité – Charles-Philippe et après sa mort, la nuit de la Saint Sylvestre 1742, Charles-Théodore, qui gouverna le Palatinat de Mannheim jusqu'à son déménagement à Munich en 1778. Aussi paraît-il nécessaire de différencier deux phases dans l'étude des appartements électoraux : l'aménagement initial réalisé en 1731 pour Charles-Philippe, et les remaniements ultérieurs effectués à partir de 1743 pour le couple électoral formé par Charles-Théodore et Elisabeth-Augusta.

L'appartement du prince-électeur Charles-Philippe

L'appartement du prince-électeur comprenait les quatre pièces situées à l'ouest de la salle des chevaliers, le long de la galerie. Il s'agissait de la première et de la deuxième antichambre, de la salle d'audience et de la salle de conférence. Celle-ci commandait deux cabinets et une garde-robe installés dans le pavillon formant l'angle sud-ouest, ainsi que la chambre à coucher adjacente qui appartenait déjà à l'aile occidentale de la cour d'honneur. La chambre à coucher se trouvait ainsi hors enfilade et ne pouvait pas prétendre au rang de chambre à coucher de parade si l'on s'en tient à la disposition canonique de l'appartement d'Etat.

Le plus ancien inventaire du château, qui date de 1746, est postérieur à l'avènement de Charles-Théodore. L'absence d'un inventaire antérieur explique que nous ne sachions que peu de choses sur l'aménagement initial des pièces sous Charles-Philippe. Un récit de voyages de l'époque décrit l'état de l'appartement électoral à l'automne 1731, peu de temps avant l'installation du prince-électeur. L'architecte de Francfort, Johann Friedrich von Uffenbach, visita alors le château de Mannheim sous la conduite de l'ébéniste Franz Zeller :

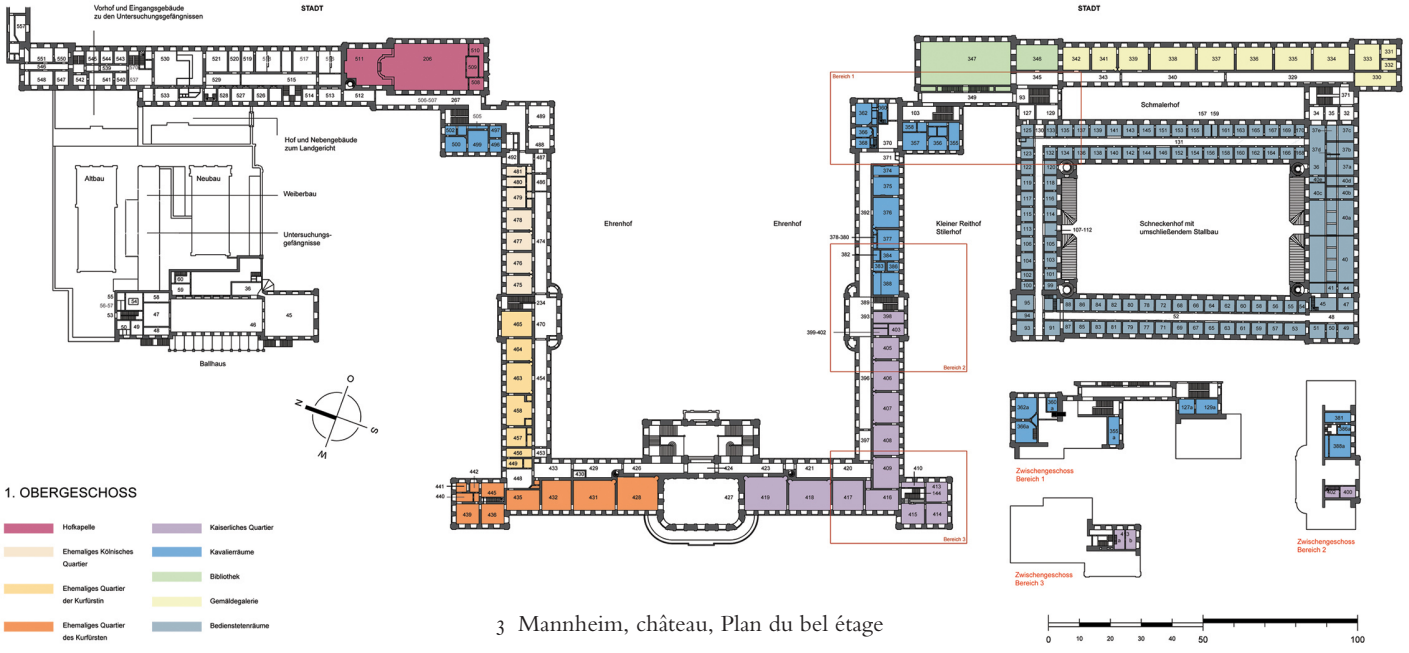
> « Après la [salle des chevaliers] suivirent différentes autres [pièces] pour l'interrogatoire [i.e. pour l'audience], pour manger et dormir, toutes revêtues de velours chamarré de vert ou de rouge et de tapisseries délicieusement tissées. Les plafonds étaient entièrement recouverts de stucs et l'on m'a assuré qu'une seule pièce aurait coûté autour de 3000 florins. Je m'étonnais particulièrement d'une voûte en calotte surbaissée présentée en perspective, entièrement recouverte de stucs au lieu de peinture et exécutée avec grand art. Les poêles dans ces pièces étaient très grands et fabriqués délicatement en porcelaine de Strasbourg, ce qui leur donnait belle allure. Hormis ceux-là, il s'en trouva un en fer dans la salle d'interrogatoire (salle d'audience), dont le feuillage était doré et le fond laqué tout en blanc… Les boiseries et les lambris de ces pièces étaient pour la plupart en bois de chêne recouvert de vernis brillant, décorés çà et là de sculptures dorées, les serrures en laiton doré au feu. De ces pièces, l'on passa dans deux cabinets plus petits dont les murs étaient entièrement recouverts de petites peintures tout à fait exquises qui avaient toutes été transférées ici depuis le château de Düsseldorf et rajoutées à quelques autres[3]. »

L'ambiance qui se dégageait des pièces était principalement due aux plafonds colorés en stuc que l'on trouvait, comme le souligne Uffenbach, en lieu et place des habituelles fresques. Les murs présentaient des tapisseries

3. « Auf [den Rittersaal] folgeten verschiedene andere [Zimmer] zur Verhöre [d. h. zur Audienz, K.E.], zum Speißen und Schlafen, alle mit grünen oder rothen verbrähmten Sammet und mit kostlich gewürkten Tapeten begleitet, worinnen die Deckenstücke ungemein mühesam in Gibswerk abgebildet und geziehret waren, deren eins, wie man mich versicherte, bey 3000 fl. gekosten haben soll. Insonderheit mußte mich über ein perspectivisch vorgesteltes Keßelgewölbe, das mit lauter zarten Gibswerk anstatt der Mahlerey abgebildet und sehr meisterlich gearbeitet war, verwundern. Die Ofen in diesen Zimmern waren sehr groß und zierlich von Porcellan zu Strasburg gemacht, die ein schönes Ansehen machten. Nechstdiesen aber war in dem Verhörgemach (Audienzzimmer) ein eiserner, daran das Laubwerk glanzverguldet und der Grund ganz weiß laccirt war… Das meiste Holzwerk und Getäfel in diesen Gemächern war Eichenholz mit Glanzfernüß überstrichen und hier und da mit verguldeter Bilthauerarbeit besezet und das Schloßerwerk von Messing in Feuer verguldet. Aus diesen Gemächern ginge man in zwey kleinere Cabinete, darin die Wände über und über mit den trefflichsten kleinen Gemälden behangen waren, die alle von Düsseldorp aus dem Schloße hieher gebracht und mit einigen neuern vermehrt worden. » (Cité d'après Max Arnim, « Johann Friedrich v. Uffenbachs Reise durch die Pfalz 1731 », dans *Mannheimer Geschichtsblätter* 29, 1928, col. 137-138).

tendues sur des tentures rouges ou vertes, contrastant avec les lambris et les portes en bois de chêne partiellement dorées. L'impression générale devait être assez sombre et austère. Cette âpreté du style correspondait probablement au goût du prince-électeur alors âgé de soixante-dix ans.

Une modernisation dans le style rococo cher à l'époque n'intervint qu'au cours des années 1750, sous Charles-Théodore et Elisabeth-Augusta. La plupart de ces pièces firent d'ailleurs l'objet d'un réaménagement au



3 Mannheim, château, Plan du bel étage

XIX^e siècle. Seul le plafond en stuc de la salle des trabans (la *Trabantenzimmer*, qui correspond à la première antichambre), dont le système d'entrelacs décoratifs a pu être reconstitué, reflète encore l'état des années 1730.

Dans l'ancienne chambre à coucher, le plafond en stuc de l'époque de Charles-Philippe a été conservé jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, non sans faire l'objet de transformations. La voûte en calotte surbaissée admirée par Uffenbach ne peut renvoyer qu'à la fausse coupole stuquée de cette pièce, dont la forme prestigieuse associée à l'ornementation stuquée devait constituer un point d'orgue du décor. Elle présentait un programme pictural riche en symboles, notamment des scènes mythologiques enrichies de motifs héraldiques, qui constituaient autant d'allusions aux victoires qu'avait remportées Charles-Philippe pendant les guerres contre les Turcs[4]. Côté jardin, les deux pièces les plus petites

4. Werner, 2006 (note 2), p. 193-198.

4 Mannheim, château, Première antichambre de l'appartement impérial avec une tapisserie d'après David Teniers, qui a été apporté en 1730 de la collection de Düsseldorf à Mannheim

du groupe inséré dans le pavillon servaient de cabinets et abritaient la collection de peintures. Celles-ci provenaient pour la plupart de Düsseldorf, où Jean-Guillaume, frère aîné et prédécesseur de Charles-Philippe, avait réuni dans sa résidence une rare collection d'œuvres en grande partie néerlandaises. En 1730, Charles-Philippe les fit transporter de Düsseldorf à Mannheim. Pendant les guerres de la Révolution française, une partie des tableaux fut transférée à Munich ; ils comptent aujourd'hui parmi les trésors de l'Alte Pinakothek[5]. La troisième pièce logée dans le pavillon, appelée garde-robe (*Garderobe*), servait à la fois de séjour et de chambre à coucher aux valets de chambre. Un escalier la desservait et permettait de communiquer avec la mezzanine à l'étage au-dessus et avec les salles donnant sur le jardin (*Gartenzimmer*) au rez-de-chaussée. On peut supposer que Charles-Philippe disposait de pièces d'habitation à caractère plus intime que l'appartement d'Etat, auxquelles le cérémonial n'attribuait pas de fonction particulière[6]. A l'étage de la

5. Kathrin Ellwardt, *Die Sammlungen am kurpfälzischen Hof*, dans Wiese, 2007 (note 2), p. 71-85 ; *id.*, *Verlust der Residenz : Ein verwaistes Schloss?*, dans *ibid.*, p. 87-97.
6. Voir Annegret Möhlenkamp, *Form und Funktion der fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus* [inédit], thèse, Marbourg, 1991, p. 47-50.

mezzanine, on trouvait par exemple les quartiers officieux de l'épouse morganatique de Charles-Philippe, Violanta Maria Theresia von Thurn und Taxis, qui ne pouvait prétendre à un appartement officiel[7]. C'est la raison pour laquelle il ne fut pas aménagé d'appartement spécifiquement destiné à l'électrice sous Charles-Philippe.

Les appartements du couple électoral Charles-Théodore et Elisabeth-Augusta

Dès l'avènement de Charles-Théodore, des transformations furent entreprises afin d'adapter les appartements aux besoins du couple électoral qu'il formait avec Elisabeth-Augusta. Jusqu'alors, le prince héritier et son épouse avaient occupé ce que l'on appelait le Kölnisches Quartier, un appartement situé dans l'aile occidentale de la cour d'honneur, côté ville. Quand Elisabeth-Augusta fut revêtue de la dignité électorale, un appartement fut aménagé pour elle dans la même aile, dans des pièces qui accueillaient jusque-là les bureaux de la chancellerie privée.

Cet aménagement modifia aussi la distribution de l'appartement jusqu'ici très spacieux de l'électeur Charles-Philippe. Charles-Théodore renonça à l'ancienne chambre à coucher. Alors que les deux antichambres, la salle d'audience et la salle de conférence gardaient leur fonction, ce qui avait formé le premier cabinet fut désormais dévolu aux audiences privées. Le second cabinet conserva sa fonction, tandis que la pièce suivante dans la distribution du pavillon d'angle nord-ouest devint chambre à coucher électorale. Il fallut donc trouver un autre emplacement pour la collection de peintures que Charles-Philippe avait jusqu'alors présentée dans ses deux cabinets. En 1750, il ordonna d'aménager les trois pièces situées dans le pavillon d'angle symétrique, encore inachevées, en cabinets de peintures.

La pièce de service desservie par l'escalier menant à la mezzanine remplit désormais entièrement sa fonction de garde-robe. Charles-Théodore fit recouper la chambre à coucher de Charles-Philippe par des cloisons. Depuis la tour d'angle, un couloir la reliait au corridor côté cour. La première partie de la pièce était destinée aux caméristes de l'électrice et communiquait avec un boudoir et un petit cabinet nouvellement aménagés et dépendant tous deux de l'appartement de l'électrice. Un couloir dissimulé reliait la chambre à coucher de l'électrice aux appartements de son époux. En lieu et place des anciennes pièces qu'occupait la chancellerie jusqu'au niveau de l'avant-corps de l'aile nord-ouest se

7. M. Huffschmid, «Maria Violanta Theresia Gräfin von Thurn und Taxis, die dritte Gemahlin des Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz», dans *Mannheimer Geschichtsblätter* 25, 1924, col. 87-98.

succédaient ainsi les deux antichambres, la salle d'audience et la chambre à coucher de l'électrice, l'ensemble étant desservi par la cage d'escalier latérale de l'avant-corps.

L'appartement de l'électeur à l'époque de Charles-Théodore

Après son avènement en 1742, Charles-Théodore réaménagea entièrement l'appartement électoral, mais il semble qu'il n'y ait acclimaté le style rococo qu'après 1750.

La salle des chevaliers ouvre directement sur la première antichambre de l'appartement électoral, appelée plus tard la salle des trabans (*Trabantensaal*)[8]. Cette grande pièce dotée d'un magnifique plafond stuqué était meublée de façon parcimonieuse et modeste. La deuxième antichambre, où « se tient le Grand Couvert de ces gracieuses Altesses », disposait d'une décoration plus élaborée[9]. Un baldaquin en velours rouge couronnait la place du prince-électeur. Pour le repas, on disposait, en fonction du nombre et du rang des invités, des tables ou des dessus

5 Mannheim, château, Vue de la salle des trabans, première antichambre de l'appartement du prince-électeur

8. Werner, 2006 (note 2), p. 208-216.
9. « […] wo gnädigste Herrschafft öffentlich speisen » (GLA Karlsruhe, 77/2765).

de table sur tréteaux. Si l'on se conforme à l'enfilade canonique recommandée par la littérature protocolaire, la pièce suivante, appelée dans les inventaires « la troisième antichambre électorale » (*« dritte churfürstliche Antichambre »*), devrait correspondre à la salle d'audience. Cette fonction était bien la sienne sous Charles-Philippe, mais pas sous Charles-Théodore. Dans aucun des inventaires il n'est en effet question de baldaquin ou de trône. De fait, les audiences ne se déroulaient pas ici, mais dans l'une des pièces du pavillon occidental. L'appartement d'Etat disposait ainsi de trois antichambres, ce qui est remarquable voire exceptionnel.

Les pièces suivantes étaient dévolues à l'ordinaire gouvernemental. Dans la salle de conférence (*Konferenzzimmer*) adjacente se réunissait le conseil des ministres, sous la présidence de l'électeur. Comme on l'a vu, la salle d'audience avait pris la place de l'ancien premier cabinet de peintures à l'intérieur du pavillon occidental. Cette pièce, relativement petite, ne pouvait se prêter qu'aux audiences privées. L'existence d'un baldaquin dans la deuxième antichambre désigne d'ailleurs celle-ci comme le lieu où se tenaient les audiences publiques. Dans son appartement officiel, Charles-Théodore ne disposait plus, désormais, que d'un seul cabinet, où il installa en 1746 une partie de sa collection de porcelaines. L'inventaire de 1758 mentionne aussi un « petit cabinet » avec bureau et fauteuil pivotant, dont on perd la trace dans les autres inventaires. Au XIX^e^ siècle, les pièces du pavillon occidental ont été remaniées pour la veuve du grand-duc, Stéphanie de Bade[10], si bien que l'emplacement des cloisons mitoyennes ne correspond plus exactement à la distribution du XVIII^e^ siècle.

La chambre à coucher électorale, ancien cabinet de Charles-Philippe qui était suivi d'une retirade, conserva tout d'abord son décor en damas vert. En 1758, les modifications apportées à la distribution furent achevées et l'on procéda à la rénovation du mobilier. Le lit, précédemment disposé tête au mur, fut alors installé dans une niche, de façon latérale. La chambre à coucher prenait un caractère décidément privé, Charles-Théodore renonçant entièrement au principe d'une chambre de parade protocolaire. L'inventaire de 1775 évoque deux chambres à coucher électorales. Entre-temps, Charles-Théodore s'était fait installer une deuxième chambre à coucher à l'étage de la mezzanine, laquelle disposait d'un poêle, ce qui la rendait plus facile à chauffer. Apparemment, la deuxième chambre à coucher, située à l'étage noble, ne remplissait plus sa fonction, bien que son ciel de lit à l'impériale y fût conservé. Quatre meubles d'écriture en occupaient d'ailleurs l'espace.

A l'étage principal, l'appartement de parade se terminait par la garde-robe, désignée en 1746 par l'appellation de « cabinet à poudrer »

10. Wolfgang Wiese, « Schloss Mannheim wird Witwensitz », dans Wiese, 2007 (note 2), p. 121-133.

(*Puderzimmer*) et en 1758 de « petite antichambre ». Depuis le corridor, on accédait, par la porte arrière, aux salles réservées au régent, où dormaient les valets de chambre de l'électeur. La garde-robe proprement dite était aménagée dans un entresol recoupant la pièce en deux niveaux. En empruntant un escalier, l'électeur pouvait aussi bien se rendre aux salles du rez-de-chaussée donnant sur les jardins qu'à la mezzanine et au premier étage de la tour où étaient aménagés ses appartements privés. De là, un couloir dissimulé conduisait directement aux appartements de l'électrice.

L'appartement de l'électrice

En dépit des quelques aménagements évoqués plus haut, Charles-Théodore put disposer dès son avènement des appartements de son prédécesseur. Ceux de l'électrice exigèrent davantage de travaux, dans la mesure où aucune enfilade d'apparat n'avait encore été aménagée à cette fin. Elisabeth-Augusta prit provisoirement ses quartiers dans l'appartement de l'impératrice situé dans l'aile latérale est. Avant l'automne 1743, ses appartements de parade étaient toutefois aménagés dans l'aile occidentale, où elle se sentait, selon ses propres mots, « comme au paradis[11] ».

L'accès aux appartements de l'électrice se faisait par l'avant-corps disposé au centre de l'aile occidentale de la cour d'honneur, qui commandait un escalier latéral[12]. L'enfilade comprenait deux antichambres, la salle d'audience, la chambre à coucher avec une retirade, deux cabinets, le cabinet à poudrer et la chambre des caméristes. Contrairement à son époux, celle de l'électrice disposait d'une chambre de parade conforme au cérémonial. Le lit « à la duchesse », entièrement cerné de rideaux et doté d'un ciel de lit, était dressé tête contre le mur, alternativement tendu de velours rouge et de velours à fond doré. Avant 1775, la chambre à coucher fut entièrement transformée. Le lit fut alors placé dans une alcôve. Du damas rouge remplaça le velours coupé. Quand fut aménagée l'alcôve, le plafond stuqué fut sans doute modifié afin de s'harmoniser avec le style rococo. Des cloisons divisèrent la pièce située derrière la chambre à coucher en trois cabinets. Le grand cabinet, qu'identifiaient les tons jaune et argent en 1746, fut orné d'une boiserie et d'une tenture en vert et or, qu'il conserva jusqu'en 1758. Un tapis de la manufacture de la Savonnerie fut spécialement tissé aux dimensions de la pièce. En 1758, le petit cabinet portait le nom de cabinet à poudrer. A plusieurs reprises, Elisabeth-Augusta fit transformer sa

11. « […] wie im Paradies […] » (Cité d'après Stefan Mörz, *Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors*, Stuttgart, Berlin, Cologne, 1997, p. 36).
12. Werner, 2006 (note 2), p. 218-226.

décoration. Le troisième cabinet, qui n'avait pas de fenêtre, était accessible depuis le passage menant à la chambre des caméristes, par laquelle l'appartement se terminait.

Les appartements de commodité en mezzanine et au rez-de-chaussée

En plus des appartements d'Etat voués à la représentation, l'électeur et l'électrice disposaient d'un ensemble moins spacieux de pièces de commodité, où se déroulait leur vie privée, hors des attendus du cérémonial. A l'étage noble, l'appartement d'Etat de l'électeur jouxtant celui de l'électrice, la place manquait pour permettre l'aménagement au même niveau de pièces à caractère plus intime. Charles-Philippe avait déjà occupé une série de pièces privées situées au rez-de-chaussée et en mezzanine, dont nous ignorons le détail de la disposition et de l'aménagement. En 1746, Charles-Théodore investit, au rez-de-chaussée, un appartement donnant sur les jardins (*Gartenappartement*), composé de deux pièces, dont la contrepartie destinée à l'électrice comportait un salon pour le café (*Kaffeezimmer*) et une salle à manger ordinaire (« *ordinari Tafel-Zimmer* »). Il n'est plus possible de restituer la distribution de cette suite avec précision. On suppose que les pièces occupées par Charles-Théodore, qui donnaient sur les jardins, se trouvaient à l'angle du pavillon, au-dessous de sa chambre à coucher. Un plan établi par Nicolas de Pigage vers 1750 désigne par ailleurs six petites pièces au rez-de-chaussée du pavillon sud-ouest comme les « Petits Appartements » de l'électrice Elisabeth-Augusta[13]. La troisième pièce de l'enfilade, avec son encastrement de cloisons de forme ovale allongée, correspond à la bibliothèque réalisée en 1755-56 et désignée sous l'appellation de « Kabinettsbibliothek ». Apparemment, les autres pièces n'ont pas été agencées de cette manière[14]. Au sein des appartements princiers, celle-ci est la seule dont le revêtement du plafond et des murs a résisté aux destructions de la Seconde Guerre mondiale. Cet ultime témoignage de la splendeur passée des appartements électoraux se présente encore dans son état d'origine. Toutefois, le parquet a été restauré, ainsi que les peintures et les sculptures ornant les murs et le plafond.

En 1755-1756, cet ensemble de style rococo tardif, que l'on doit à Nicolas de Pigage, investit une pièce jusqu'alors occupée par la chambre des finances. La structure de la pièce ne nécessitant pas d'importantes modifications, les travaux avancèrent bon train. La voûte existante, les

13. L'original est conservé dans les collections des musées Reiss-Engelhorn à Mannheim, repr. dans Wiese, 2007 (note 2), p. 51.
14. Werner, 2006 (note 2), p. 226-229.

6 Mannheim, château, La *Kabinettsbibliothek* de la princesse Elisabeth-Augusta au rez-de-chaussée, par Nicolas de Pigage, 1755/56

armoires et les boiseries furent enveloppées par un lambris couvrant avec un décor rocaille et des guirlandes florales, qui accueille un programme iconographique mêlant les thèmes mythologiques et chrétiens au niveau du plafond, de la voussure et des portes. Cette pièce rectangulaire ouvre sur le jardin par trois fenêtres chacune dotée d'une niche en vis-à-vis, celle du milieu accueillant la cheminée. Pigage aménagea les bibliothèques dans les entrefenêtres et dans les coffrages séparant les niches. A l'origine, elles étaient simplement équipées de portes grillagées. Au XIX^e^ siècle, elles furent obstruées par une tenture peinte dans le style néobaroque, qui dénature entièrement l'aménagement originel. Sur les côtés, derrière les miroirs, étaient habilement ménagées des bibliothèques moins accessibles. La pièce se présentait ainsi comme un ensemble homogène d'éléments décoratifs habilement encastrés, entièrement au service de sa double fonction de bibliothèque et de cabinet de miroirs, et associant les agréments de l'esprit à celui de la vue sur les jardins[15].

15. *Ibid.*, p. 231-236.

En France comme dans l'Empire, pareilles pièces à secrets ou même des appartements entiers dénués de rôle dans le cérémonial de cour n'étaient pas du tout rares. En plus de l'appartement de parade, Louis XIV possédait trois autres appartements privés dans l'aile nord du château de Versailles[16]. Le principe d'une sphère privée réservée au roi n'était d'ailleurs pas vraiment compatible avec l'idéologie de la monarchie française. L'appartement d'Etat, lieu de séjour et d'activité de la société de cour, ne pouvait pas lui servir de logement. L'intimité du prince impliquait qu'il se retire « de plus en plus profondément dans son palais »[17], dans des pièces privées dont le secret échappait au protocole. Il n'est donc guère étonnant que nous manquions d'informations sur celles qu'occupait Charles-Philippe à Mannheim.

A partir du milieu du XVIII^e siècle, on observe une progressive modification dans la culture de l'habitat princier. De manière tout à fait officielle, les familles régnantes exigèrent des appartements plus intimes, installés selon leurs besoins propres, dans le but d'échapper au cérémonial de cour. A Mannheim, les salles du rez-de-chaussée donnant sur les jardins remplissaient déjà une telle fonction. L'inventaire de 1775 décrit pour la première fois des appartements électoraux en mezzanine. Ces pièces, occupées auparavant par des membres de la famille – le comte palatin Frédéric-Michel et son épouse Marie-Françoise – furent complètement refaites par Charles-Théodore et Elisabeth-Augusta, très probablement suivant les plans de Pigage, tandis que l'appartement plus modeste de Françoise se vit attribué aux invités. Les quatre pièces du pavillon occidental formaient un « Petit Appartement » pour l'électeur. Des cloisons supplémentaires permirent d'aménager plusieurs petits cabinets. L'escalier permettait d'accéder au dernier étage de la tour, où Charles-Théodore disposait d'autres pièces. Le décor et le mobilier de toutes ces pièces plus faciles à chauffer et très appréciées en hiver était d'un grand raffinement. La bibliothèque privée de Charles-Théodore comportait notamment plusieurs bibliothèques. L'inventaire désigne explicitement une des pièces du dernier étage comme « la bibliothèque de Son Altesse Electorale » (*« Ihro Kurfürstlichen Durchleucht Bibliothek »*).

Le « Petit Appartement » de l'électrice situé en mezzanine, pratiquement achevé en 1765 et difficile à localiser avec certitude, était sans doute installé dans l'aile occidentale de la cour d'honneur, directement au-dessus de l'appartement de parade[18]. Il comprenait quatre pièces et un petit oratoire. Etant donné qu'il comportait très peu de meubles en 1775, on peut douter qu'il servait toujours à cette époque.

16. Möhlenkamp, 1991 (note 6), p. 59-66.
17 . *Ibid.*, p. 48.
18. Werner, 2006 (note 2), p. 236-240.

Les pièces impériales

A partir de 1736, Charles-Philippe fit accélérer la construction de l'aile est du château. Dans les pièces de l'étage noble situées en face de l'appartement électoral fut installé un prestigieux appartement d'honneur destiné aux invités de marque. Au début, il ne comportait que deux antichambres ainsi qu'une salle d'audience et une chambre à coucher en enfilade, ce qui correspondait à la disposition canonique d'un appartement de parade. C'est seulement sous Charles-Théodore que les cabinets du pavillon d'angle furent aménagés dans le prolongement de l'appartement.

Le premier invité, sans doute le seul d'un rang éminent qui dût y loger fut, en janvier 1742, l'électeur Charles-Albert de Bavière, futur empereur Charles VII. En se rendant à Francfort où devait avoir lieu son élection impériale le 24 janvier 1742, il s'arrêta à Mannheim. Charles-Philippe, doyen octogénaire de la maison Wittelsbach, profita de l'occasion pour déployer un faste digne de sa dynastie[19], alors à l'apogée de son ambition politique. Le 17 janvier 1742 eut ainsi lieu à Mannheim un double mariage auquel furent conviés presque tous les membres de la maison Wittelsbach[20]. Charles-Théodore, prince héritier du Palatinat-Soulzbach et successeur désigné de Charles-Philippe en tant que prince-électeur du Palatinat, avait dix-sept ans lorsqu'il épousa l'aînée des trois petites-filles de Charles-Philippe, Elisabeth-Augusta, qui fêtait le jour même ses vingt-et-un ans. Sa sœur cadette, Marie-Anne, fut unie au duc Clément de Bavière, neveu de Charles-Albert. La délicate succession des différentes lignées de la maison fut alors réglée dans des conditions qui décourageaient d'éventuelles contestations. L'archevêque de Cologne, Clément-Auguste, troisième électeur des Wittelsbach, célébra personnellement le mariage dans la chapelle royale. Charles-Albert, qui disposait du rang le plus élevé parmi les invités, logea dans l'appartement d'Etat du corps de logis principal, dont la suite fut dès alors désignée sous l'appellation de « pièces impériales ». Pour l'impératrice, il semble qu'ait été aménagé un appartement temporaire dans l'aile ouest de la cour d'honneur.

Aux plafonds stuqués de l'appartement électoral répondaient les grandes compositions marouflées qui ornaient ceux des pièces impériales, de la cage d'escalier et de la salle des fêtes, exécutées en 1736 par le Vénitien Antonio Pellegrini. Leur programme iconographique usait de la métaphore mythologique pour exalter le règne princier en général et la gloire du Palatinat en particulier. Après les bombardements de

19. Hans Schmidt, *Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz als Reichsfürst*, Mannheim, 1963, p. 252-254 ; Hans Rall, *Kurfürst Karl Theodor. Regierender Herr in sieben Ländern*, Mannheim, 1993, p. 14.
20. Mörz, 1997 (note 11), p. 24-34.

la Seconde Guerre mondiale, seule la composition plafonnante de la Salle Rouge a pu être remise en place dans un environnement décoratif qui ne correspond hélas pas du tout au cadre originel. On sait en effet que les murs des pièces impériales étaient ornés d'une tenture de dix tapisseries des Gobelins d'après les chambres du Vatican de Raphaël[21]. Louis XV l'avait offerte en 1737 à Charles-Philippe pour le remercier de la politique de neutralité qu'il avait maintenue pendant la guerre de succession de Pologne. La manufacture des Gobelins l'aurait exécutée à la demande du roi entre 1730 et 1737, ce que confirme l'écu fleurdelisé qui estampe les bordures. Les tapisseries reproduisent les principales compositions à fresque exécutées par Raphaël pour les *Stanze* du Vatican : *L'Ecole d'Athènes*, *Le Parnasse*, *La Chute d'Héliodore*, *La Messe de Bolsena*, *L'Expulsion d'Attila*, *L'Incendie du Borgo*, *La Vision de la croix de Constantin* ainsi que *La Bataille du pont Milvius*, cette dernière se déployant sur trois tapisseries en raison de sa taille. Quatre tapisseries étaient accrochées dans la deuxième antichambre, trois dans la salle d'audience et une dans la chambre à coucher. Après 1778, elles furent transférées à Munich où elles sont conservées, depuis 1815, à l'académie des beaux-arts (*Akademie der Bildenden Künste*). La collection de peintures fut quant à elle transférée après 1750 dans les cabinets dépendant de l'appartement réservé aux invités dans le pavillon d'angle, dont les pièces furent par la suite meublées avec faste – ce qui révèle sans aucun doute leur fonction représentative[22].

L'appartement impérial gagna encore en prestige lorsque l'ancienne chambre à coucher fut transformée en *Silberzimmer*, c'est-à-dire en un cabinet spécifiquement destiné à exposer la collection de meubles en argent provenant de Düsseldorf[23]. De la salle d'audience de l'impératrice, située dans le départ de l'aile latérale, on fit la chambre à coucher de l'appartement impérial, qui fut dotée d'une toute nouvelle décoration, en 1759-60. Une porte conduisait à la *Silberzimmer,* une autre aux cabinets, tandis que la pièce attenante était dévolue aux domestiques des invités qui logeaient dans l'appartement impérial. De fait, l'appartement de l'impératrice fut totalement abandonné, chacune de ses pièces étant appelée à remplir d'autres fonctions.

21. Wolfgang Brassat, *Die Raffael-Gobelins in der Kunstakademie München*, Ostfildern, 2002.
22. Werner, 2006 (note 2), p. 264-268.
23. A propos des meubles en argent, voir Karl Bernd Heppe, *Kurfürstin Anna Maria Luisa und die Goldschmiedekunst*, dans *Anna Maria Luisa Medici, Kurfürstin von der Pfalz*, éd. par Wieland Koenig, Karl Bernd Heppe, cat. exp., Düsseldorf, Stadtmuseum, 1988, p. 136.

La société de cour et le cérémonial dans les appartements de parade

La fonction des appartements de parade était en tout premier lieu de permettre l'application du cérémonial lors des événements officiels. Les réceptions, par exemple, se déroulaient strictement selon ses règles. Du rang et du statut du visiteur on déduisait la distance à laquelle devait s'arrêter sa voiture, qui devait l'accueillir et avec quelle escorte, et enfin, dans quelles pièces il était autorisé à pénétrer. Les comptes rendus de ce genre de réception d'Etat montrent à quel point on cultivait la nuance protocolaire.

Il faut citer à titre d'exemple l'audience de congé accordée au marquis de Tilly, ambassadeur du roi de France à la cour de Mannheim, qui eut lieu le 6 mai 1753 à midi et demi. Orné du titre de « ministre plénipotentiaire », Tilly eut droit à certains privilèges destinés à le distinguer particulièrement, en raison des relations qu'il entretenait depuis longtemps avec l'électeur Charles-Théodore[24]. La veille au soir, le fourrier de la chambre électorale lui transmit l'invitation à la demande du Grand chambellan, le baron de Wachtendonck. Le jour même de l'audience, une voiture princière de parade attelée de six chevaux vint chercher le diplomate devant sa résidence. Sa voiture était précédée et escortée par ses valets en livrée, allant à pied en compagnie des laquais et des heiduques de la cour palatine. La voiture du secrétaire du ministre, attelée de deux chevaux seulement, suivait la première. La garde du château présenta les fusils lorsque les carrosses entrèrent dans la cour, mais « sans battements de tambour[25] ». La voiture de cet invité de marque avança jusqu'à l'escalier principal desservant le vestibule du château. Tilly en descendit et fut dès alors accueilli à trois reprises par des courtisans de rang élevé : au pied de l'escalier « par le Grand Argentier électoral, accompagné de tous les gentilshommes, écuyer-tranchants et officiers[26] » ; sur le dernier palier – où se tenaient la garde du corps et les Cent-Suisses – par le Grand maréchal de la cour et tous les chambellans ; et dans la première antichambre par le Grand chambellan et les ministres palatins. Avant d'accéder à celle-ci, il traversa la salle des chevaliers où les valets en livrée et les heiduques formaient une haie d'honneur. Le Grand chambellan et les ministres accompagnèrent l'invité jusqu'à la salle d'audience de l'électeur. En raison du caractère public de l'audience, les

24. Mörz, 1997 (note 11), p. 35.
25. « […] ohne rührung der trummel […] » (Munich, Bayrisches Hauptstaatsarchiv, Kasten blau, 131/7).
26. « […] von dem Churfürstl. Obristsilberling, in begleithung aller Cavalliers, Truchsass und Officiers […] » (*Ibid.*).

deux portes de la salle restèrent ouvertes, afin que les courtisans puissent suivre les événements des antichambres.

Après l'audience, le marquis de Tilly fut accompagné, à travers les deux antichambres, la salle des chevaliers et le corridor situé côté cour, aux appartements de l'électrice, où se tenaient également des soldats de la garde du corps. A l'intendante de la cour, au Grand écuyer et au chambellan de l'électrice échurent alors la responsabilité de la réception cérémonielle et le soin de conduire l'ambassadeur français à la salle d'audience d'Elisabeth-Augusta. L'ensemble des dames d'honneur s'était installé, avec l'intendante de la cour, dans l'antichambre. En principe, l'invité aurait dû alors être reconduit jusqu'à son carrosse et escorté jusque chez lui avec la voiture de parade. Mais, marque d'estime toute particulière, il fut « immédiatement invité à la table électorale », où il partagea alors le repas des altesses princières avant de rentrer chez lui « avec sa propre voiture et sans le moindre cérémonial »[27].

Dans ses relations avec l'ambassadeur du puissant voisin qu'était la France, la cour palatine adopta une attitude résolument respectueuse. Si le fait d'aller chercher l'invité avec une voiture de parade appartenant aux altesses princières était une marque de distinction particulière, l'invitation à la table princière témoignait plus encore d'une franche estime. En revanche, Tilly n'eut pas droit à une audience privée et ne fut pas accueilli au-delà de la salle d'audience dans les appartements respectifs de l'électeur et de l'électrice. La réception revêtit par conséquent un caractère strictement officiel. Le couple électoral reçut l'invité au cours de deux audiences bien séparées, se déroulant toutes deux selon un schéma plus ou moins identique.

Au-delà de la représentation officielle, les appartements d'Etat tenaient lieu d'appartements de société, où se déroulait la vie quotidienne de la cour. Dans les antichambres de l'électeur et de l'électrice, les inventaires dénombrent un grand nombre de tables de jeux, ce qui dénote l'usage régulier et intensif que la cour faisait de ces pièces.

La fonction de l'appartement impérial reste plus vague. Conçu comme un ensemble de pièces destinées aux invités de rang élevé, il n'aurait été que bien rarement utilisé à Mannheim, où pareilles visites étaient rares. On n'y trouve pas de tables de jeux, ce qui pourrait indiquer que la cour n'occupait pas ces pièces. Il est pourtant impossible que des pièces si somptueusement décorées n'aient pas eu d'autre fonction, par exemple lors des festivités et des réceptions officielles ou privées[28]. D'ailleurs, si l'on désirait accéder aux cabinets de peintures installés dans le pavillon est, il fallait les traverser. Après la transformation de la chambre

27. « […] sogleich zur Churfürstlichen Taffel invitiret […]. […] in seinem eigenen wagen ohne die mindeste Ceremonie nacher hauß […] » (*Ibid.*).
28. Möhlenkamp, 1991 (note 6), p. 108.

à coucher en cabinet d'argenterie, l'appartement impérial prit un caractère encore plus prestigieux. Au demeurant, il est fort improbable que l'exceptionnelle collection des meubles en argent de Düsseldorf y ait été exposée si elle n'était pas destinée à être visitée.

D'une manière générale, le cérémonial pratiqué à Mannheim ressemblait sans doute davantage à celui de la cour impériale de Vienne qu'à celui de la cour française. Jusqu'aux travaux entrepris vers 1760, une chambre à coucher existait dans l'appartement des invités, mais l'appartement de l'électeur n'en disposait pas. Apparemment, la cour palatine n'a jamais connu de cérémonies du lever ou du coucher inspirées du modèle français.

Le projet d'ensemble du château : l'électeur et l'Empire

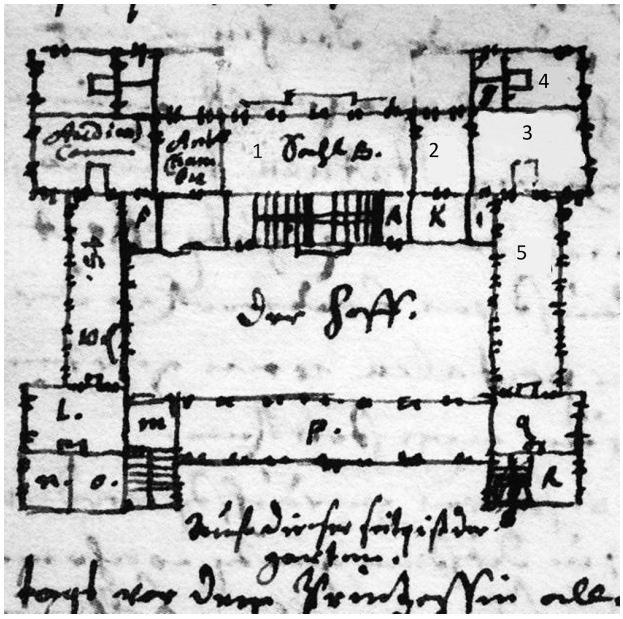
A l'étage noble, le corps de logis abritait l'appartement du prince-électeur et, de l'autre côté de la salle des chevaliers, l'appartement d'Etat accueillant la *Kaiserzimme*r et destiné aux invités de marque. Qu'à l'appartement de l'électeur ne corresponde par celui de l'électrice ne peut pas s'expliquer simplement par le fait qu'aucune femme ne porta le titre à l'époque de Charles-Philippe. Lorsqu'il conçut le château, ce dernier en fit la nouvelle résidence de sa dynastie, ce qui impliquait qu'il pense, au-delà de son propre règne, à l'avenir. Cette distribution n'est pas non plus tributaire de la perspective du double mariage de janvier 1742 – car si tel était le cas, la jeune électrice Elisabeth-Augusta aurait sans doute fait rapidement installer son appartement dans les pièces impériales.

Pour le prince du Palatinat, électeur impérial, la relation symbolique que pareille disposition lui supposait avec le chef de l'Empire – même absent – primait sur le principe d'une représentation équilibrée du couple électoral. D'ailleurs, dans l'aile ouest de la cour d'honneur était déjà ébauchée une suite de pièces accessible par l'escalier ménagé dans l'avant-corps de l'aile, que l'on pouvait transformer, en cas de besoin, en appartement pour l'électrice. Avec le corps de logis, l'aile ouest compte parmi les bâtiments du château achevés en tout premier lieu. On peut donc considérer qu'étaient réunies dès le départ les conditions nécessaires à l'aménagement d'un appartement entièrement conforme aux exigences du protocole.

Si l'on considère l'ensemble du château, on perçoit mieux la bipartition qu'induit cette disposition. Dans la partie ouest du corps de logis se trouvait l'appartement électoral, auquel répondait l'appartement impérial aménagé dans la partie est. Les appartements des épouses respectives se développaient dans les ailes en retour. Cela permettait une communication discrète entre les chambres à coucher des époux.

Ce que la terminologie traditionnelle de l'architecture impériale appelle la *deutsche Mitte* (le centre de château allemand) rassemblait dans le corps de logis principal l'*intrada*, la *sala terrena*, la cage d'escalier et la salle des fêtes. Pour toute construction de type corps de logis avec deux ailes en retour, pareil groupement impliquait de choisir entre deux dispositions : la répartition symétrique, mais sans communication directe, des appartements de l'électeur et de l'électrice, ou bien la succession des deux appartements d'un seul côté de la *deutsche Mitte*, ce qui permettait de partager des pièces communes mais impliquait de renoncer à la symétrie du plan. Dans l'Empire, la communication entre les appartements des époux était de tradition. Le modèle du château de Rastatt, où les appartements du couple princier sont disposés de part et d'autre de la salle des fêtes, est plutôt atypique[29]. Si l'on désire concilier le principe de la *deutsche Mitte* et celui de la communication entre les appartements conjugaux, il n'y a donc pas d'autre solution que de disposer les quartiers de la princesse dans une aile en retour et d'aménager, dans la moitié du corps de logis qui aurait dû lui revenir, un appartement de parade destiné aux invités de marque, comme le montre de façon exemplaire le cas de Mannheim.

29. *Ibid.*, p. 99-102.



1 Nicodemus Tessin, *Plan du château de Honselaarsdijk*, issu de son carnet de voyage, 1687

1. Salle (*Saal*)
2. Antichambre (*Vorzimmer*)
3. Salle d'audience (*Audienzzimer*)
4. Chambre à coucher, adjacent le cabinet et la garde-robe (*Schlafzimmer, daran angrenzend Kabinett und Garderobe*)
5. Galerie

« Le sujet est de ceux qui […] s'accompagnent du plus grand nombre de pointillés. »

De la diversité des espaces d'audience dans les châteaux français et allemands autour de 1700

Eva-Bettina Krems

Lorsque Nicodème Tessin le Jeune visita l'Europe à la fin des années 1680, il découvrit dans les appartements princiers des plus grandes résidences – aux Pays-Bas, en France, en Italie et dans l'Empire – des enfilades de salles qui, à première vue, présentaient, à n'en pas douter, de nombreux points communs. Nous considérerons ici quatre exemples de palais parcourus et commentés par l'architecte suédois au cours des années 1687 et 1688 : le château du prince d'Orange à Honselersdijk, près de La Haye ; le château du roi de France à Versailles, avec son Grand Appartement ; le Palazzo Reale du duc de Savoie à Turin ; la résidence princière des Wittelsbach à Munich du temps de l'électeur Maximilien-Emmanuel (ill. 1-4)[1]. Les dessins de Tessin identifient avec précision les noms des différentes salles. Quant aux commentaires qui les accompagnent, ils témoignent du grand intérêt que portait l'architecte, en voyage sur ordre du roi de Suède, à la distribution des pièces dans les appartements princiers.

Honselersdijk, Versailles, Turin et Munich

En dépit de leurs similitudes, ces quatre exemples d'architecture princière – trois châteaux-résidences et un manoir, le palais de Honselersdijk – présentent toutefois de grandes différences. Force est même de constater que Versailles fait à bien des égards figure d'exception par rapport aux trois autres, constituant véritablement un cas à part. Les quelques

1. *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections*, 4 vol., t. III, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, éd. par Merit Laine et Börje Magnusson, Stockholm, 2002. Tessin se rendit tout d'abord aux Pays-Bas ; pour le palais de Honselersdijk, voir *ibid.*, p. 143-144 ; de juillet à octobre 1687, il séjourna à Paris ; pour le Grand Appartement du roi à Versailles, voir *ibid.*, p. 196-200 ; à l'automne, il était à Turin, voir *ibid.*, p. 227-228 ; et au printemps 1688 à Munich, voir *ibid.*, p. 401.

points communs – en termes non seulement de type de salle, mais aussi d'emplacement – se limitent d'une part à la salle des gardes et aux antichambres situées à l'entrée de l'appartement, d'autre part aux cabinets situés au cœur de celui-ci. Ailleurs, ce sont les différences qui prédominent : on ne saurait en l'occurrence trop souligner l'importance de la salle qui précède l'appartement dans le palais du prince d'Orange ainsi qu'à Turin ou à Munich, une salle à laquelle revenait un rôle essentiel dans le cérémonial de cour.

Mais c'est surtout l'espace réservé aux audiences qui revêt une grande importance, et donc la zone située entre les antichambres et les cabinets. Il s'agit d'une zone du château infiniment complexe, où se marquent les plus grandes différences entre les quatre exemples d'appartement examinés ici. On constate à cet égard moins de différences entre l'Empire et l'Italie ou entre l'Empire et les Pays-Bas qu'entre l'Empire et la France.

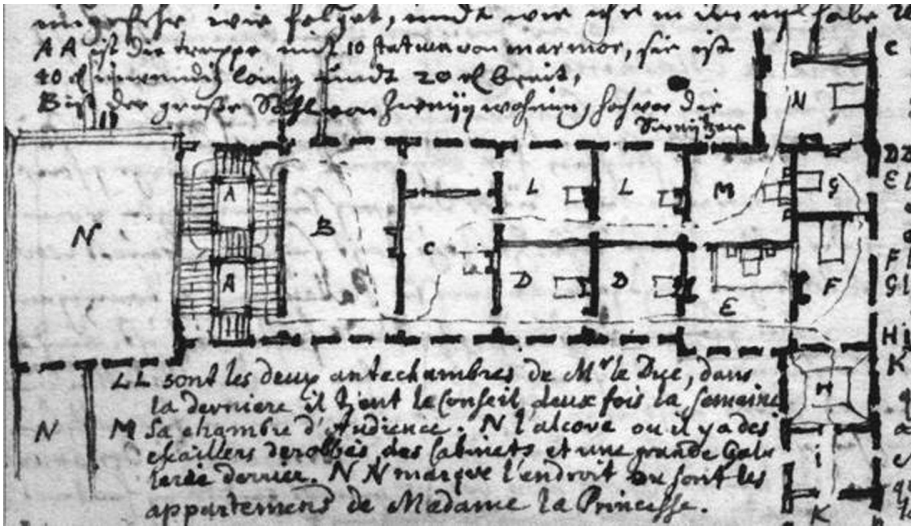
Les quatre châteaux avaient certes une salle d'audience ou salle du trône. Les différences apparaissent lorsqu'on considère cette salle selon différents points de vue et que l'on tente de saisir la dimension et la portée historiques de cet espace à l'intérieur du château. Au-delà de sa place dans la distribution se pose la question de son rôle dans la pratique sociopolitique – un rôle qui permet à son tour de mieux comprendre la fonction qui revenait à l'esthétique et à l'iconographie. Conserver à l'esprit la relation déterminante que ces différentes fonctions et pratiques entretiennent avec de la réception type, des convergences et divergences notables dans le discours des différentes cours au niveau international, est essentiel si l'on veut ancrer la perception des structures spatiales dans leur contexte socio-rituel[2].

Les différences entre les quatre appartements résident essentiellement dans la distribution des salles, en particulier de la salle d'audience dans son rapport avec la chambre à coucher, la galerie ou les autres salles abritant les collections. A Versailles, la salle d'audience, c'est-à-dire la salle du trône, fait suite à la chambre contenant le lit de parade[3]. En France, cette distribution n'est pas unique, mais ne constitue pas non plus la règle. Dans les châteaux allemands en revanche, il était quasiment exclu que la salle d'audience se trouvât derrière la chambre[4]. A Munich, non

2. Les questions d'ordre méthodologique sont examinées dans Eva-Bettina Krems, « Modellrezeption und Kulturtransfer: Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660-1740) », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, p. 7-21.
3. Cet agencement était lié à l'histoire de l'édification de Versailles, et plus précisément aux transformations entreprises à partir de la fin des années 1670. Le transfert de la résidence royale de Paris à Versailles (1682) avait fait perdre au Grand Appartement sa fonction dédiée d'habitation royale. Louis XIV avait emménagé dans le Petit Appartement, tourné vers la cour. A Saint-Cloud, la salle d'audience se situait aussi derrière la chambre, une disposition que nota Tessin ; voir Laine, Magnusson, 2002 (note 1), p. 209.
4. L'appartement jaune à Brühl est une des rares exceptions.

seulement la salle d'audience précède la chambre à coucher, mais les deux pièces sont en outre séparées par une salle intermédiaire : l'espace des audiences s'adjoint en effet de ce qu'on appelle le « Grand Cabinet » ou « salle d'audience intérieure ». Cette particularité n'existe ni à Versailles, ni à Honselersdijk, ni à Turin.

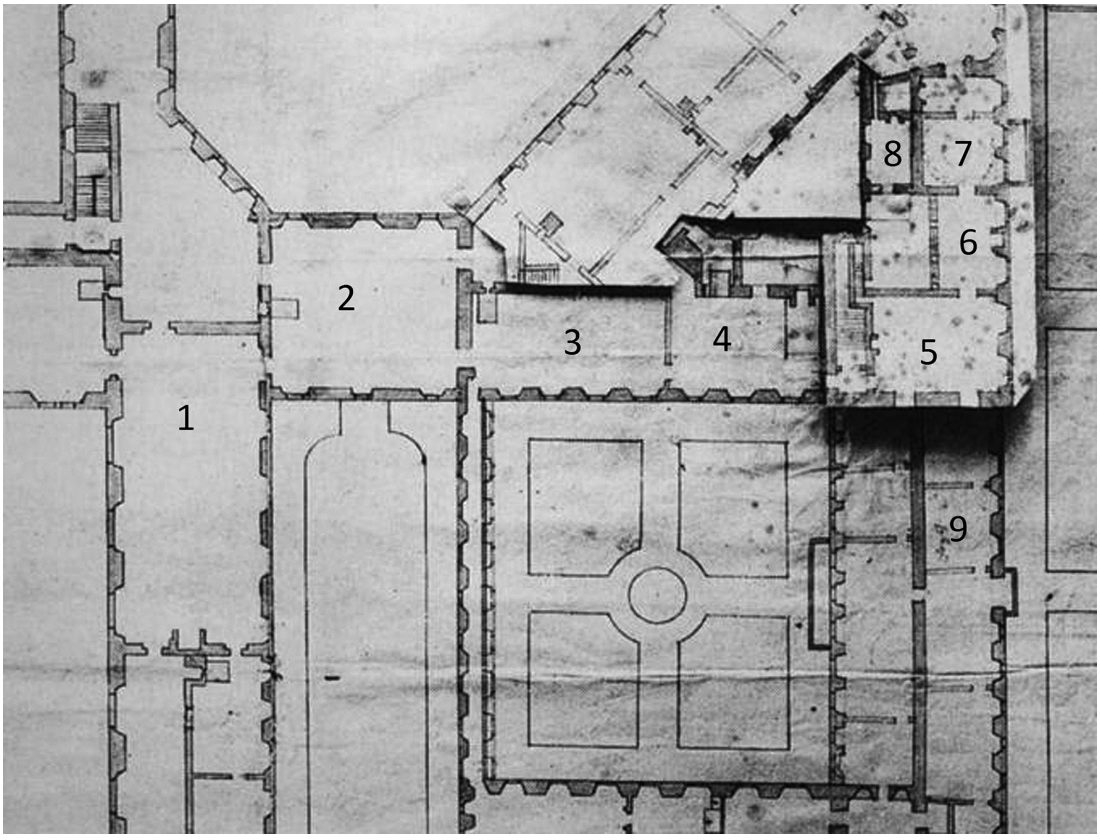
L'appartement aménagé, à partir de 1680, pour le prince-électeur Maximilien-Emmanuel à la résidence de Munich présente cependant des similitudes avec la solution adoptée dans les années 1650 au palais du prince d'Orange à Honselersdijk (ill. 1 et 3) : dans les deux cas, la salle d'audience desservait aussi bien la chambre à coucher que la galerie. Cette solution est qualifiée de « sage » par Nicodème Tessin en 1687, car « on pouvait traverser les salles les plus prestigieuses sans passer par l'alcôve, le cabinet ou la garde-robe situés de part et d'autre »[5]. Tessin faisait ici allusion à un problème qui mettait l'architecte d'un château électoral face à un défi différent mais non moins complexe que celui auquel se trouvait confronté l'architecte d'un château royal en France. Il devait en effet marquer clairement la séparation entre la sphère publique et la



2 Nicodemus Tessin, *Plan du Palazzo Reale de Turin*, issu de son carnet de voyage, 1688

B Salle (*Salone della guardia Svizzera*)
C Antichambre commune du duc et de la duchesse (*Sala delle guardie del corpo*)
Appartement de la duchesse, Madama Reale
D Antichambre
D Antichambre
E Chambre d'audience (*Gran gabinetto*)
F Chambre à Alcove
H Cabinet
I Cabinet
K Galerie

5. « […] in dem fall dass man die vornembsten zimber kunte durchgehen, undt die alcove, cabinet, undt gvarderobbe doch auf bejden seiten nicht zu passiren » (Laine, Magnusson, 2002 (note 1), p. 144).



3 Munich, château, Plan de l'étage principal, détail de l'appartement du prince-électeur Max-Emmanuel, vers 1690, Paris, Institut de France

1. Salle d'Hercule (*Herkulessaal*)
2. Salle des chevaliers (*Ritterstube*)
3. Antichambre
4. Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
5. Salle d'audience intérieure (*Inneres Audienzzimmer*)
6. Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
7. et 8. Cabinets
9. Galerie

sphère privée, frontière tout à fait controversée au début de l'époque moderne tant elle était difficile à définir[6]. La différenciation des espaces à l'intérieur des appartements princiers aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles influe en effet de façon déterminante sur leur distribution. Cette question est d'autant plus importante qu'elle met en cause la fonction de modèle

6. A propos de la différenciation très controversée entre sphère publique et sphère privée, voir Barbara Stollberg-Rilinger, «Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum», dans *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* NF 7, 1997, p. 145-176; Peter von Moos, «Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus», dans *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*, éd. par Gert Melville, Peter von Moos, Cologne, Weimar, Vienne, 1998, p. 3-83; Volker Bauer, «Höfische Gesellschaft und höfische Öffentlichkeit im Alten Reich. Überlegungen zur Mediengeschichte des Fürstenhofs im 17. und 18. Jahrhundert», dans *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 5, 2003, p. 29-68; on consultera aussi le très instructif *Zeremoniell und Raum*, éd. par Werner Paravicini, Sigmaringen, 1997 (Residenzforschung, 6).

supposé que constituerait alors le château français. L'application des catégories complexes que sont « la sphère publique » et la « sphère privée » révèle en effet que celles-ci donnent lieu à des interprétations très différentes dans l'appartement du roi de France d'une part et d'autre part dans celui des princes territoriaux de l'Empire et de l'empereur. Cet écart a trait à la perception du pouvoir et la manière de l'exercer. Lorsqu'on compare les châteaux français et ceux des princes de l'Empire, la délimitation architectonique de ce qui est du domaine du règne et de ce qui est du domaine de l'habitation semble être constitutive du bâtiment résidentiel. L'espace central, celui des audiences, est en l'occurrence la zone la plus sensible de l'appartement. Sa définition sémantique et sa délimitation spatiale ne furent d'ailleurs pas étrangères à la transformation progressive du plan du château-résidence allemand, qui aboutit à une séparation nette en appartements officiels et appartements privés.

Evoquons tout d'abord certaines questions de méthodes qui introduiront l'étude du cas particulier de la résidence des Wittelsbach en Bavière tout en établissant des points de comparaison avec Versailles. Nous ne chercherons nullement à identifier les constantes du château allemand. Une généralisation serait en fait des plus problématiques. Conservons à l'esprit que le type de château ici considéré est en effet le château-résidence, c'est-à-dire une architecture ayant une fonction explicitement politique, représentative et administrative, contrairement au manoir, au château de plaisance ou au château de chasse. En outre, le particularisme de chaque Etat et le morcellement étatique caractéristique du Saint-Empire romain germanique induisent un grand nombre de protocoles différents. Ce sont ces protocoles qui contribuaient à régler la vie de cour dans les châteaux[7]. Quiconque fréquentait les cours allemandes devait donc respecter des protocoles, des préséances et autres règles de cérémonial très différents les uns des autres. Le courtisan qui voyageait était contraint de s'adonner à une lecture fastidieuse, celle du déroulement de chaque cérémonial dans les différentes cours. Seul

7. A l'issue de la guerre de Trente Ans, les cours allemandes cherchèrent à mettre en place un cérémonial commun, mais leurs divergences d'intérêt firent échouer ces tentatives. Moser mentionna les efforts déployés en vue de cette harmonisation mais aussi l'échec de cette entreprise qu'entérine cette conclusion : « il ne semble pas cependant que cela ait abouti. » (« […] es scheynet aber nicht, daß es geschehen seye. » Friedrich Carl von Moser, *Teutsches Hof-Recht*, 2 vol., Francfort-sur-le-Main, Leipzig, 1754-1755, t. I, p. 33 et suivantes). Pour en savoir plus sur ces divers protocoles qui conditionnaient le mode d'organisation de la cour et des différentes charges, voir les annexes de l'ouvrage de Moser (voir ci-dessus) et celles de Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum, Oder Historisch-Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien welche bey Päbst- und Kayser- und Königlichen Wahlen und Crönungen beobachtet werden*, 2 vol., Leipzig, 1719-1720 ; on trouvera aussi un recueil de protocoles dans *Deutsche Hofordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, éd. par Arthur Kern, 2 vol., Berlin, 1905-1907 (Denkmäler der deutschen Kulturgeschichte, 2/1). A propos de la science du cérémonial, voir en particulier Milos Vec, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*, Francfort-sur-le-Main, 1998.

l'introducteur des ambassadeurs facilitait la tâche des nouveaux ambassadeurs. En France, des traités collationnaient les témoignages des envoyés et ambassadeurs de manière à permettre à chacun de s'y reporter en cas de doute[8]. Toute généralisation fondée sur l'idée d'une « cour allemande » type est donc à considérer avec beaucoup de circonspection.

Cérémonial et agencement de l'espace

Pour comprendre les raisons des modifications intervenues dans la structure des appartements, il faut interroger la fonction des audiences et la nature de l'espace qui leur était dévolu. Pourquoi les audiences étaient-elles si importantes ? Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord mettre en évidence la portée sociopolitique de cet acte rituel, ce qui permettra en outre de se faire une idée de la nature des relations qu'entretenaient entre eux les princes électeurs-allemands, mais aussi celles que chacun d'eux entretenait avec l'empereur et enfin les électeurs et l'empereur avec le roi de France. Que doit-on par ailleurs entendre par « espace d'audience » ? Il s'agit cette fois de déterminer l'ancrage spatial de la dimension sociopolitique des audiences, c'est-à-dire non seulement les lieux réservés à la communication politique mais aussi les différentes manières dont le château la reflétait. Ces deux questions touchent à deux aspects fondamentaux de la perception du pouvoir au début des temps modernes : celui de la préséance et celui de la visibilité du souverain.

« Le Point d'Honneur, le Rang, la Préséance sont les Articles les plus délicats de la Foi Politique[9] », tel est le constat que Jean Rousset de Missy fait en 1746, au début de son traité sur le cérémonial de cour, imitant en cela un grand nombre de ses prédécesseurs. La question de la préséance, du rang et de ses règles était généralement l'aspect considéré comme le plus important et celui traité de prime abord dans les ouvrages consacrés au cérémonial de cour[10]. Cette question était en outre devenue un peu plus épineuse pour les princes allemands, car ils jouissaient, depuis les négociations de la paix de 1648, d'un pouvoir accru, notamment vis-à-vis de l'empereur, puisqu'ils étaient autorisés à participer davantage à la politique internationale. La transformation de

8. Ils sont aujourd'hui conservés aux archives des Affaires étrangères, à Paris, sous la rubrique « Mémoires et documents ».
9. Jean Rousset de Missy, *Mémoires sur le rang et la préséance entre les souverains de l'Europe et entre leurs ministres répresentans suivant leurs différens Caractères*, Amsterdam, 1746 ; voir aussi le célèbre manuel de pratique diplomatique paru après la paix de Westphalie, Abraham de Wicquefort, *L'Ambassadeur et ses fonctions* [1676], 2 vol., Paris, 1682.
10. Voir Lünig, 1719-1720 (note 7) ; Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Cermoniellwissenschafft der grossen Herren* [1729], édition de 1733, réimpression, éd. et commenté par Monika Schlechte, Leipzig, 1990 ; Moser, 1754-1755 (note 7).

la physionomie politique de l'Empire après 1648 eut pour effet d'augmenter l'importance des cours mais aussi d'intensifier les relations entre Etats dans le cadre de la nouvelle diplomatie[11] – une évolution que reflète clairement l'architecture des châteaux. Des motivations communes semblent dès lors animer la politique et l'art, l'économie des lieux de la communication politique renvoyant à la fonction du cérémonial et, plus concrètement encore, au dessin des enfilades de salles qui réglaient la vie à l'intérieur des châteaux[12]. La transformation des appartements dans les résidences princières de l'Empire et leur commodité – que l'agencement des salles laisse deviner – reflètent les ambitions et les obligations des nouvelles constellations politiques.

On sait que les princes territoriaux de l'Empire désiraient être reçus dans les cours européennes avec tous les égards dûs à une tête couronnée[13]. Toutefois, ils durent souvent en rabattre, surtout à la cour du royaume de France. Là, les potentats allemands, fiers de leur souveraineté territoriale, étaient bien obligés de constater qu'ils devaient s'effacer devant certains représentants de la noblesse d'épée française, qui ne disposaient pourtant d'aucun pouvoir territorial. En 1719, Lünig remarque que la France, « bien qu'elle [ait] prétend[u] être le lieu par excellence de toutes les politesses, f[it] bien des difficultés aux princes-électeurs en matière de cérémonial »[14]. Séjourner *incognito* se présentait souvent comme l'ultime ressource pour quiconque désirant éviter les dépenses financières inconsidérées ou les querelles de préséance et par conséquent les différends diplomatiques[15]. On comprend alors aisément à quel point

11. Pour en savoir plus sur l'importance accordée au cérémonial de l'envoi d'émissaires et sur les titres accordés après la paix de Westphalie, voir Heinz Duchhardt, « Imperium und Regna im Zeitalter Ludwigs XIV. », dans *Historische Zeitschrift* 232, 1981, p. 555-581.
12. En 1733, Rohr décrit ainsi les grands changements intervenus : « Comme l'Etat, qui partout, dans toute l'Allemagne des années 50 aux années 60, a pris une importance considérable, de même des changements considérables sont intervenus à partir de cette époque dans les châteaux des princes, et ce, tant au niveau de l'architecture que de l'aménagement intérieur. Au début du siècle dernier, on ne voyait pas autant d'antichambres en enfilade, de plafonds en plâtre, de portes percées, de belles cheminées, ni toutes sortes de meubles somptueux […]. » (« Wie der Staat allenthalben in gantz Teutschland von ein 50. biß 60. Jahren her gewaltig zugenommen; also haben sich von dieser Zeit an auf den Fürstlichen Schlössern, sowohl in Ansehung des Bauens als des Ausmeublirens, gewaltige Veränderungen ereignet. Zu Eingang des abgewichenen Seculi, wußte man noch nicht so viel von so vielen Vorgemächern, die hinter einander folgten, von den Gips=Decken, von den gebrochenen Thüren, von den zierlichen Caminen, und von mancherley prächtigen Meublen […]. » Rohr, 1733 (note 10), p. 79).
13. A propos des ambassadeurs qui, envoyés par les princes-électeurs, s'attendaient à être reçus dans les cours européennes comme les ambassadeurs d'un roi : « Il est notoire que les électeurs de l'Empire se prétendent égaux aux Rois & qu'ils suivent, & à la Cour Impériale & ailleurs, immédiatement les Têtes couronnées. C'est aussi un usage ordinaire que l'Ambassadeur ou l'Envoyé d'un Roi donne indisputablement dans son hôtel & à sa table la Main droite & la Place d'Honneur à un Ambassadeur ou envoyé Electoral qui lui fait visite […]. » (Rousset de Missy, 1746 (note 9), p. 87).
14. Lünig, 1719-1720 (note 7), t. I, p. 389.
15. Rohr, 1733 (note 10), p. 343, renvoie à titre d'exemple à la visite du tsar Pierre le Grand à Vienne en 1698.

la question des audiences était épineuse. En 1755, Moser formula le problème en ces termes : « Le sujet est de ceux qui, revenant le plus souvent à la cour, s'accompagnent du plus grand nombre de pointillés ; c'est un domaine dans lequel il est des plus faciles de faire un faux pas et de perdre de son prestige ou au contraire de l'accroître par un judicieux préambule[16]. »

Certes, la question de la préséance concernait *stricto sensu* les princes et les souverains proprement dits. Au quotidien, c'étaient cependant leurs représentants, les ambassadeurs[17], qui agissaient en leur nom, car les souverains ne se rendaient visite personnellement que très exceptionnellement[18]. L'envoi d'un ambassadeur était cependant une marque de distinction particulière : « il n'y a point de plus illustre marque de la Souveraineté que le Droit d'envoyer & de recevoir des Ambassadeurs[19]. » Accorder une audience à un ambassadeur, c'était entretenir des relations avec une autre cour. Autrement dit, pour employer une expression moderne, il s'agissait d'établir des relations internationales à l'intérieur du château. On ne saurait donc trop insister sur la portée politique de cette pratique : à la cour des princes-électeurs de l'Empire, le cérémonial de l'envoi d'ambassadeurs fut le cadre d'une constante concurrence entre Habsbourg et Bourbon[20]. Vienne et Versailles veillaient à être bien représentés à Munich, Dresde ou Berlin, mais aussi à ce que leurs diplomates y fussent bien reçus. Les instructions données à cet égard constituaient une sorte de baromètre des relations politiques[21].

En 1719, Lünig insista sur l'art et la manière, et l'importance, pour un ambassadeur, de bien représenter la cour qui l'envoyait, et donc, son souverain :

> « Car étant donné qu'un ambassadeur se doit de représenter la personne de son prince, de montrer en dehors de son territoire sa majesté

16. Moser, 1754-1755 (note 7), t. II, p. 550.
17. Sur la personnalité de l'ambassadeur, voir Wicquefort, 1682 (note 9), notamment le tome I ; François de Callières, *De la manière de négocier avec les souverains*, Paris, 1716 ; voir aussi Friedrich Carl von Moser, *Kleine Schriften, zur Erläuterung des Staats- und Völcker-Rechts, wie auch des Hof- und Canzley-Ceremoniels*, 12 vol., t. VI, Francfort-sur-le-Main, 1757, notamment p. 347-527 (« Die Rechte der Gesandten, in Ansehung der militärischen Ehren-Bezeugungen »).
18. Le protocole s'efforçait d'ailleurs d'éviter le plus souvent cette éventualité, comme le précise Rohr, 1733 (note 10), p. 358.
19. Wicquefort, 1682 (note 9), t. I, p. 12.
20. Pour en savoir plus sur l'« action symbolique » des diplomates, voir la synthèse de Barbara Stollberg-Rilinger, « Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven », dans *Zeitschrift für Historische Forschung* 31, 2004, p. 489-527 ; voir aussi André Krischer, « Ein nothwendig Stück der Ambassaden – Zur politischen Rationalität des diplomatischen Zeremoniells bei Kurfürst Clemens August », dans *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 205, 2002, p. 161-200.
21. Voir le *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, 31 vol., t. VII, *Bavière, Palatinat, Deux-Ponts*, éd. par André Lebon, Paris, 1889, et t. XXVIII, 2, *Etats allemands, L'Electorat de Cologne*, éd. par Georges Livet, Paris, 1963.

> et sa richesse, et de lui prêter grand crédit aux yeux des étrangers, il doit faire montre d'un grand luxe. Car c'est ainsi qu'un potentat acquiert respect et considération auprès des nations étrangères. En général, ce genre de faste frappe en effet plus l'œil que l'esprit, et amène curieusement le peuple à penser qu'un ambassadeur aussi resplendissant, se déplaçant avec ses propres carrosses, de somptueuses livrées, un magnifique équipage et bien d'autres choses encore, est envoyé par un potentat dont les sujets doivent être bénis et heureux comme du temps de Salomon[22]. »

Les ambassadeurs n'étaient donc pas uniquement des observateurs, des commentateurs et des acteurs de la vie politique ; ils avaient bien plus pour fonction de démultiplier le degré de représentation du royaume en terre étrangère dans le domaine des arts – une tâche et une obligation décelables jusque dans leur propre appartement sur le lieu de leur mission. Ils devaient en effet habiter un appartement qui, par sa structure et son aménagement, ressemblât à une copie réduite de l'appartement de leur souverain. En 1719, Lünig énuméra les critères auxquels devait répondre l'appartement d'un ambassadeur :

> « [Il] doit être confortable et joli. Pour être confortable, il faut qu'il soit surtout dans un quartier bien situé, qu'il ait une entrée commode pour les carrosses, de vastes écuries, des escaliers larges et clairs, de bonnes caves et cuisines, une vaste salle à manger, une ou deux antichambres, une salle d'audience et un cabinet privé, une chambre à coucher confortable, une chancellerie et assez de pièces pour loger les domestiques. Pour être joli, il faut en règle générale qu'il contienne tout le mobilier digne d'une personnes de haut rang, c'est-à-dire de beaux tapis, sièges, rideaux, tables, tapisseries, miroirs, lits, services de table, garde-robes etc., mais en particulier le mobilier dont seul un ambassadeur dispose, entre autres le dais ou ciel du trône, le siège de parade et le portrait du prince[23]. »

22. « Denn weil ein Ambassadeur die Person seines Principalen vorstellen, seine Hoheit und Reichthum außerhalb Landes zeigen, und ihn bey den Ausländern in grossen Credit zeygen soll; so kann es nicht anders seyn, als dass er sich sehr prächtig aufführen muß. Denn dadurch erwirbt sich ein Potentate nicht geringes Ansehen und Hochachtung bey frembden Nationen, indem insgemein dergleichen äusserliche Pracht eher in die Augen, als in den Verstand fällt, und sonderlich den Pöbel in die Gedancken setzet, ein dergleichen Ambassadeur, welcher mit propren Carossen, kostbahren Libereyen, herrlicher Equipage und andern Dingen mehr pranget, sey von einem Potentaten gesendet, unter dessen Regierung die Unterthanen so gesegnet und glücklich, als zu den Zeiten Salomonis leben müßten. » (Lünig, 1719-1720 (note 7), t. I, p. 386). Selon Lünig, l'envoi d'ambassadeurs entraînait certes d'énormes dépenses, mais la pratique montrait que « le bénéfice retiré de l'envoi d'ambassadeurs devait dépasser les frais engendrés ».

23. « […] bequem und nett seyn muß. Zur Bequemlichkeit gehöret überhaupt eine gute Situation des Quartiers, eine commode Einfahrt, geraume Stallung, weite und lichte Treppen gute Keller und Küche, ein geraumes Tafel-Zimmer, ein oder zwei Vorgemächer, ein Audienz und Reti-

S'il était une pièce dont l'aménagement devait être particulièrement riche, c'était surtout la salle d'audience[24].

Mais à qui s'adressaient ce jeu de pouvoir politique et ces efforts de représentation lorsqu'ils étaient déployés à la cour des princes-électeurs ? La question est essentielle eu égard à celle d'une éventuelle réception du modèle versaillais car, dans le cas des Etats de l'Empire, cette mise de l'art et de l'artisanat au service de l'étiquette ne servait pas, en politique intérieure, à maintenir en respect la noblesse – comme c'était vraisemblablement le cas à Versailles – mais visait tout particulièrement, outre les sujets du prince, les autres princes territoriaux de l'Empire[25]. Les ambitions politiques au sein de l'Empire motivaient les décisions de transformation ou d'agrandissement des châteaux-résidences. Entre la France et l'Empire, la situation était bien différente, aussi bien du point de vue de l'intensité concurrentielle que des destinataires des démonstrations de pouvoir. Cet écart avait des répercussions non seulement sur le cérémonial des audiences et l'ensemble des signes de pouvoir lui servant de fondement, mais aussi sur ses aspects architectoniques, décoratifs et iconographiques. Dans l'Empire, des jeux de pouvoir et de rang, mais aussi l'ancienneté de la dynastie et l'opposition à l'étiquette française, ont déterminé l'essor d'un modèle spécifique de communication ancré dans l'architecture des châteaux allemands, et plus précisément dans leurs espaces d'audience[26].

Au-delà de la logique de concurrence évoquée plus haut, ce sont les formes et caractères divers du cérémonial des audiences dans les résidences européennes qui invitent à réexaminer la distribution et l'architecture des châteaux et en particulier celles de leurs appartements. Les textes relatifs à ce cérémonial sont d'ailleurs subdivisés en trois parties respectivement dédiées aux princes-électeurs de l'Empire, à l'empereur

---

rade-Zimmer, ein bequemes Schlaff-Gemach, ein Cantzley-Zimmer und zulängliche Quartierung vor die Domestiquen. Zur Nettigkeit wird insgemein erfordert die allen Standes-Personen erlaubte Meublierung, welche aus schönen Tapeten, Tischen, Stühlen, Vorhängen, Spiegeln, Betten, Tisch-Service und Garderobe &c. bestehet; insonderheit aber die einem Ambassadeur allein zuständige Meublierung, worunter der Dais oder Thron-Himmel, der Parade-Stuhl und das Bildniß des Principalen verstanden wird.» (Lünig, 1719-1720 (note 7), t. I, p. 386 ; voir aussi Rohr, 1733 (note 10), p. 385 et suivantes).

24. Voir Rohr, 1733 (note 10), p. 395. «La salle d'audience est particulièrement somptueuse par sa grandeur, ses tapisseries et ses meubles.» (Moser, 1754-1755 (note 7), t. II, p. 289).

25. C'est surtout Winterling qui s'est prononcé résolument – bien que ne disposant que de sources peu fournies – contre l'extrapolation du modèle établi par Norbert Elias pour la cour de France aux cours des princes-électeurs allemands. Son argument visait à démontrer que, dans les Etats allemands, on ne trouvait pas d'aristocratie terrienne «domestiquée», c'est-à-dire vivant à demeure à la cour, et que la cour était au contraire constituée en majeure partie de personnes étrangères au pays en question. Voir Aloys Winterling, *Der Hof des Kurfürsten von Köln (1688-1794). Eine Fallstudie zur Bedeutung «absolutistischer» Hofhaltung*, Bonn, 1986 ; Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* [1933/1969], Francfort-sur-le-Main, 1999.

26. A propos de l'ancienneté de la dynastie, voir, par exemple, Rohr, 1733 (note 10), p. 341.

et aux rois européens[27]. La possibilité de nombreuses variantes est envisagée ; les salles du château, leur disposition et même leur aménagement devaient pouvoir s'adapter aux situations les plus diverses. La typologie des différentes pièces renseignait même la forme de cérémonial et le rang du visiteur qu'elles accueillaient. Ainsi, à Vienne, un prince-électeur pouvait-il être reçu par l'empereur dans le cabinet du conseil pour une audience officielle ou bien, pour une audience privée, dans le cabinet privé de l'empereur[28].

Ceci nous amène aux deux questions posées plus haut : que faut-il entendre exactement par « espace d'audience » ? Car on ne peut en aucun cas réduire l'espace d'audience à la pièce spécifiquement dédiée à la rencontre protocolaire avec le maître des lieux (empereur, roi ou prince-électeur) et qui porte dans les pays de langue allemande la dénomination littérale de chambre d'audience – *Audienzkammer* ou *Presenz-Kammer*. Les règles de l'étiquette entraient en vigueur bien avant cette rencontre, bien avant même que les visiteurs n'aient franchi le seuil de l'appartement proprement dit. Le nombre de chevaux tirant le carrosse avec lequel l'hôte était autorisé à entrer dans la cour du château, des gardes mobilisés pour l'occasion, des coups de canon dans l'enceinte de la résidence ou encore la forme que prenait la présentation des armes ou le retentissement de trompettes indiquaient le rang de cet hôte[29]. Avant qu'un prince ou – ce qui était beaucoup plus souvent le cas – son ambassadeur n'ait atteint l'appartement, il avait déjà eu plus d'une occasion de « faire un faux pas et de perdre de son prestige », pour reprendre les termes utilisés par Moser[30].

A l'intérieur de l'appartement, le cérémonial des audiences formait une chorégraphie subtile qui tirait parti de la distribution de l'appartement et de son aménagement. Cette subtilité tenait à des conditions esthétiques, matérielles et sonores, mais aussi et surtout à des questions de personnel. A la lecture des descriptifs fort complexes qui réglaient cet ensemble, on est en droit de se demander dans quelle mesure le visiteur avait le loisir de prêter attention aux différentes décorations tant il devait

27. C'est le cas du *Ceremoniale Brandenburgicum*, assez facile à tenir en main (Fribourg, 1700), mais aussi du *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum* de Lünig, 1719 (note 7), qui se compose quant à lui d'environ 3000 pages. Rohr, 1733 (note 10, p. 401 et suivantes) a tendance à généraliser. A propos des diverses règles de cour, voir aussi la note 3 ci-dessus.

28. Rohr, 1733 (note 10), p. 370-371.

29. Selon le *Ceremoniale Brandenburgicum*, 1700 (note 27), on va chercher l'ambassadeur à son appartement avec un carrosse convenant à son rang (tiré par un attelage de trois ou six chevaux) et une suite convenant à son rang, dont les carrosses sont, dans le meilleur des cas, au nombre de deux et tirés par un attelage de six chevaux. Dans certaines circonstances, des coups de canon saluent son arrivée à la résidence, où il est alors seul autorisé – c'est le cas lorsqu'il s'agit d'un ambassadeur de l'empereur – à pénétrer avec son attelage de six chevaux dans la cour basse ou place intérieure du château. Là, l'ambassadeur est accueilli par une personne convenant à son rang.

30. Moser, 1754-55 (note 7), t. II, p. 550.

être absorbé par la crainte de déroger au protocole[31]. Cette seule raison empêche en fait de rapporter la question de la diversité des espaces d'audience dans les châteaux français et allemands et celle, corollaire, des différents modes de représentation du souverain, à une dimension strictement esthético-matérielle.

En 1612, Francis Bacon, l'un des premiers théoriciens de la périégétique aristocratique, signalait déjà que la réception des ambassadeurs était un des spectacles les plus intéressants de la cour des princes[32]. On comprend ainsi que les audiences accordées aux ambassadeurs pouvaient se substituer aux activités de représentation d'une cour[33]. La cour était ainsi perçue à travers les personnes qui y étaient reçues et y évoluaient dans le cadre d'une mise en scène partie prenante de sa stratégie de représentation. La symbolique du dispositif artistique – du mobilier aux plafonds peints – prendrait un relief particulier sous cet angle, en particulier s'il l'on conserve à l'esprit le jeu des transferts culturels. Le cérémonial est alors susceptible de se constituer en un système de signes englobant tout à la fois les personnes, les objets et les espaces de distribution. Car ce sont essentiellement les groupes de personnes autorisés à pénétrer à l'intérieur des châteaux – notamment à l'intérieur des résidences des princes-électeurs –, qui contribuent à la « splendeur » et au prestige de la cour. C'est ce qui ressort clairement des protocoles des

31. Je renvoie à la « réception de l'ambassadeur de l'Empereur à la cour du prince-électeur de Brandebourg » décrite dans *Ceremoniale Brandenburgicum* et me concentre volontairement sur le déroulement de la visite à l'intérieur du château, qui fut naturellement précédée de bien d'autres séquences : « Après avoir été accueilli en haut de l'escalier par le Grand Chambellan ou par le Grand Ecuyer, l'ambassadeur se fait accompagner par le chambellan jusqu'à la salle d'audience, et Son Altesse le prince-électeur vient à sa rencontre [celle de l'ambassadeur] à la porte, se postant de manière à avoir une jambe à l'extérieur et une jambe à l'intérieur, puis écoute l'ambassadeur debout ou assis, tête couverte, l'obligeant ainsi à rester couvert. » (« […] und gehen Seine Churfürstl. Durchl. demselben [dem Botschafter] biß in die Thür entgegen / dergestalt / daß Sie mit einem Beine über die Thürschwelle tretten / mit dem andern aber innerhalb derselben verbleiben / hören denselben stehend oder sitzend mit bedecktem Haupte / nöthigen den Ambassadeur zu decken. » *Ceremoniale Brandenburgicum*, 1700, note 27, p. 7). La différence avec le cérémonial s'appliquant dans le cas d'une audience accordée à l'ambassadeur d'un prince-électeur apparaît à la page 15 du même ouvrage : « Son Altesse le prince-électeur vient à sa rencontre à la porte de la chambre d'audience, lui tend la main, l'écoute assis ou debout, tête couverte ou découverte. » (« Seine Churfürstl. Durchl. gehen biß an die Thüre des Audienz-Gemachs entgegen / und reichen Ihm die Hand / hören dieselbe auch sitzend oder stehend mit bedecktem od[er] entblößtem Haupte. » *Ibid.*, p. 15).

32. Francis Bacon, « Of Travel », dans *Francis Bacon's Essays*, éd. par Oliphant Smeaton, Londres et New York, 1962, p. 54-56. Bacon considérait en outre que prendre contact avec le personnel d'une légation était le meilleur moyen pour un jeune voyageur de bien connaître un pays.

33. Chaque fois qu'un voyageur avait la possibilité d'assister à l'audience d'un ambassadeur de haut rang – à Versailles, par exemple –, il en livrait une description le plus souvent détaillée. Citons, par exemple, un texte publié récemment, à savoir la description par Marten Törnhielm, un compagnon de route de Tessin, de la réception réservée en 1687 à l'ambassadeur moscovite. Voir aussi Thomas Hedin et Folke Sandgren, « Deux voyageurs suédois visitent Versailles sous le règne du Roi-Soleil », dans *Versalia* IX, 2006, p. 104-105.

réceptions[34]. Il faudrait donc analyser les différences entre les châteaux français et les châteaux allemands, non pas du point de vue de la conception du dispositif artistique, mais du point de vue de la perception et de l'importance de celui-ci dans l'économie des actes symboliques. On pourrait citer d'innombrables exemples montrant de manière frappante à quel point l'attention était absorbée par le cérémonial. Il n'en demeure pas moins que l'aménagement et la décoration jouaient un rôle spécifique et déterminant.

Comparaison de deux protocoles : l'espace des audiences à Versailles et à Munich

Suivons donc le conseil de Francis Bacon et considérons deux exemples d'audience publique qui ont eu lieu respectivement dans un château français et dans un château allemand. Il s'agit bien entendu d'audiences qui, accordées à un envoyé de haut rang, se déroulèrent « avec une certaine pompe »[35]. Pour le cas français, prenons la célèbre audience des ambassadeurs du roi du Siam le 1er septembre 1686 à Versailles, qui souleva un vif intérêt : « Les Cours du chasteau estoient toutes remplies de monde pour voir passer les Ambassadeurs[36]. » Nous nous limiterons au déroulement de la réception dans le Grand Appartement, auquel menait l'escalier des Ambassadeurs :

> « […] puis l'on entra dans la premiere Salle des Gardes. Les Gardes du Corps estoient en haye, & fort serrez des deux costez des deux premieres Salles du grand Apartement du Roy. Mr le Duc de Luxembourg

34. Voir le protocole des réceptions édicté en 1739 à la résidence de Munich : « En conséquence de quoi, si Son Excellence le prince-électeur le permet, [il faudrait] pour plus d'ordre à la cour, pour une meilleure organisation de l'étiquette, pour augmenter la splendeur de Son antichambre, pour être plus honoré par ceux qui Lui rendent visite, augmenter le nombre de ces derniers […]. » (« Demnach Ihro Churfrtl. Drtl. sich genädigist gefallen lassen zu mehrer Ordnung Ihres Hofs, und besserer einrichtung selbigen Ethiquets, forderist zu mehreren Splendor Ihrer AntiCamera, und grosseren Ehr deren, so sye betretten, selbige zu vermehren […]. » Cité d'après Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria 1600-1800*, Chicago, Londres, 1993, p. 216).

35. « L'audience publique se déroule avec une certaine pompe, en particulier dans le cas d'un ambassadeur, c'est-à-dire d'un envoyé de tout premier rang […]. » (« Die öffentliche Audienz geschiehet mit gewissem Geprange, sonderlich wenn es ein Botschafter, das ist, ein Gesandter des ersten Ranges […]. » *Großes Vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste welche bisshero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, 64 vol., t. II, éd. par Johann Heinrich Zedler, Halle, Leipzig, 1732-1734, col. 721).

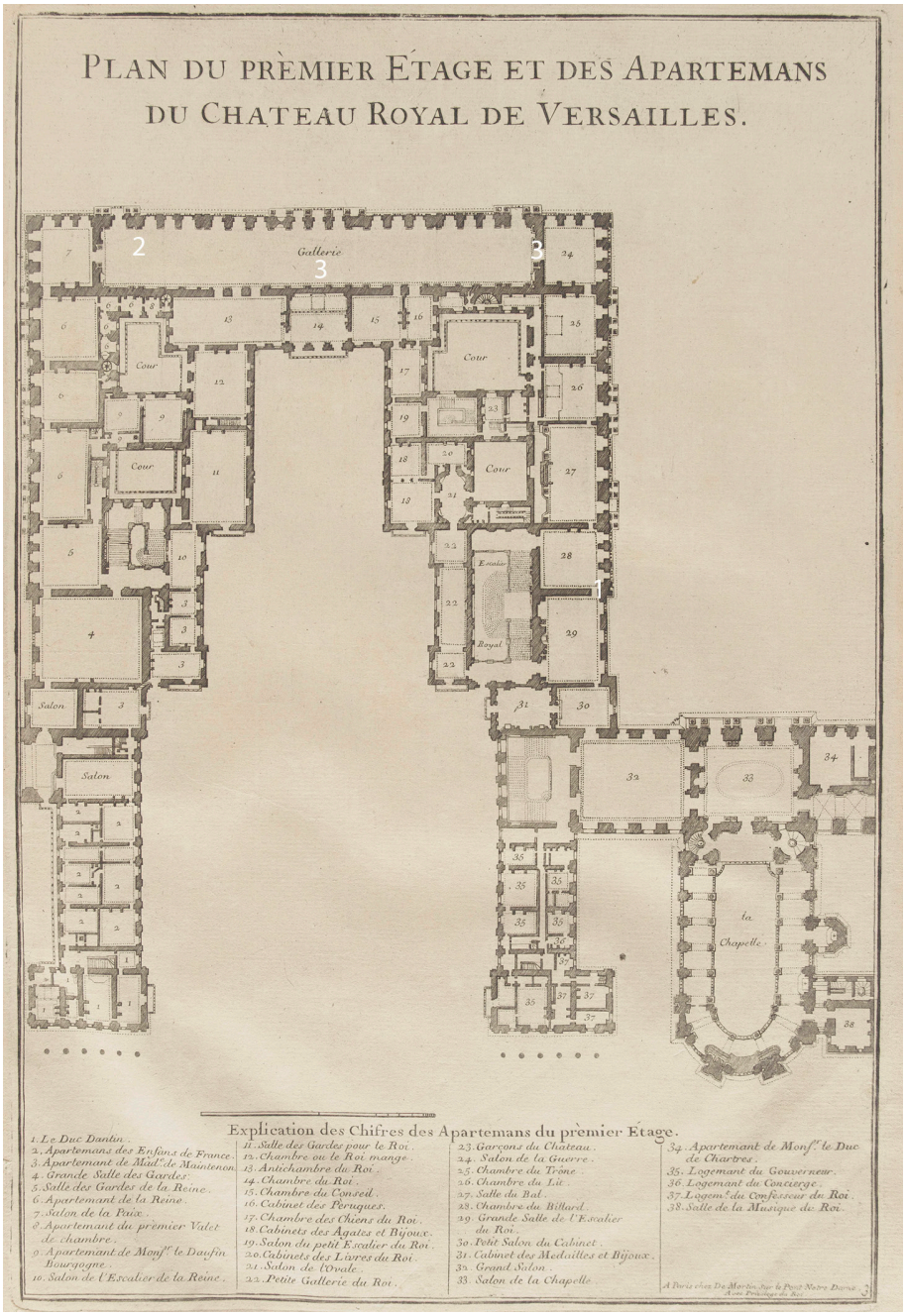
36. Voir Jean Donneau de Vizé, « Voyage des ambassadeurs de Siam en France », dans *Mercure Galant*, septembre 1686, 2e partie, p. 188 [édition allemande : *Reyß-Beschreibung der Abgesandten von Siam in Frankreich*, Francfort, 1687, p. 90]. Voir aussi l'année 1686 dans le *Journal de la Cour du Roi Soleil des Marquis de Dangeau*, récemment publié dans l'article de Stéphane Castelluccio, « La Galerie des Glaces. Les réceptions d'ambassadeurs », dans *Versalia* IX, 2006, p. 24-52, et plus précisément p. 31-37 pour la réception des ambassadeurs du Siam en 1686.

> les receut à la porte de la premiere avec trente Officiers des Gardes fort lestes & en juste-au-corps bleu[37]. »

Ainsi, le maréchal duc de Luxembourg, capitaine des gardes du corps, accueillit-il les ambassadeurs sur le seuil de la première salle, probablement la salle Vénus (ill. 4), et les « accompagna […] avec tous les Officiers de sa suite, jusques au bout de la Galerie où estoit le Trône du Roy »[38]. Mille cinq cents personnes étaient réunies dans la galerie. Les ambassadeurs firent deux haltes : la première sous la grande arcade qui sépare le salon de la Guerre de la galerie et « d'où l'on pouvoit voir le Roy en face […] »[39] ; la seconde, au milieu de la galerie, avant de s'approcher finalement du trône. Le rituel d'approche du grand monarque, subtilement mis en scène, importe moins, en l'occurrence, que le passage par les salles du Grand Appartement avant l'arrivée à la galerie. Il faut en effet noter que les ambassadeurs, accompagnés du duc de Luxembourg qui était venu les accueillir sur le seuil de la première salle, traversèrent toute cette somptueuse enfilade sans avoir jamais le loisir de faire aucune halte, tout comme le doge de Gênes un an plus tôt[40].

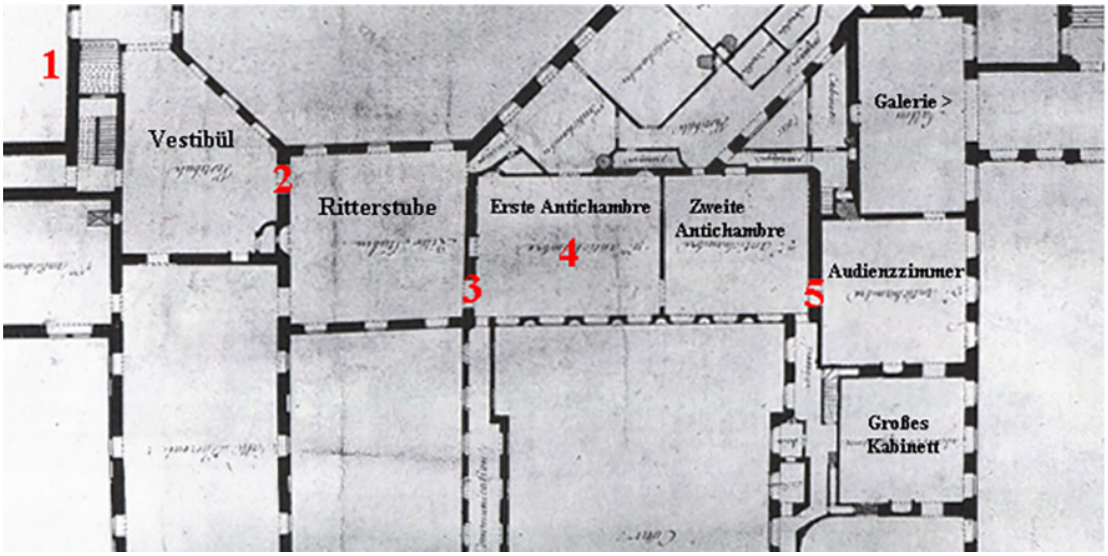
A la cour d'un prince-électeur, en l'occurrence celle des Wittelsbach à la résidence de Munich, la manière de procéder était très différente (ill. 5, n° 1 à 5). Au XVIII^e^ siècle, le protocole voulait que la réception de l'ambassadeur d'une tête couronnée dans l'appartement princier se déroulât comme suit : l'ambassadeur était accueilli par le Sénéchal au pied du grand escalier et accompagné par celui-ci jusqu'à la salle des Chevaliers (*Ritterstube*). Sur le seuil de celle-ci, il était accueilli par le Grand Maréchal du palais ; sur le seuil de la première antichambre, par le Grand Chambellan ; et au milieu de cette même antichambre, par le Grand Intendant, le plus grand officier de la cour et de l'Etat. Finalement, l'ambassadeur était escorté jusqu'à la porte de la salle d'audience, où le prince-électeur

37. Donneau de Vizé, 1686 (note 36), p. 189-190 [édition allemande, p. 91].
38. *Ibid.*, p. 190 [édition allemande, p. 91-92].
39. « […] dès qu'ils furent sous la grande Arcade qui la separe de ce Salon, & d'où l'on pouvoit voir le Roy en face, ils firent trois profondes inclinations, & tenant leurs mains jointes, ils les éleverent autant de fois jusques à leur front. Ils firent la même chose au milieu de la Galerie, dans laquelle étoient environ quinze cens personnes. » (« […] so bald sie unter dem grossen Schwibbogen waren / der den Gang und den Saal unterscheidet / und von dannen man dem König ins Gesicht sehen konnte / haben die Abgsandten drey mahlen sehr tieff sich geneiget / und ihre Hände zusammen gelegt / so offt empor bis an die Stirne auffgehoben. Ein gleiches geschahe in mitten des Gangs oder Gallerie, in welchem ohngefehr fünffzehnhundert Persohnen sich befunden. » *Ibid.*, p. 192 [édition allemande, p. 92].) Cette rencontre avec Louis XIV servit d'illustration à un almanach de 1687 ; voir *Les Effets du soleil : almanachs du règne de Louis XIV*, éd. par Maxime Préaud, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1995, cat. 26, p. 84 et suivantes.
40. Le doge de Gênes avait été reçu le 15 mai 1685 ; voir *Mercure Galant*, mai 1685, p. 318-338 (description de la réception à partir de l'escalier des Ambassadeurs). La traversée des salles du Grand Appartement est décrite avec la plus grande concision (p. 320 et suivantes) : « Aprés que l'on eut monté le magnifique Escalier qui conduit au grand Appartement de Sa Majesté, *on le traversa* [expression soulignée par l'auteur] en cét ordre. Cét Appartement est de toute la longueur d'une des aîles de Versailles. »



4 *Plan du premier étage des appartemans du château royal de Versailles*, 1716, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

1. Réception par le duc de Luxembourg
2. Trône de Louis XIV
3. Point d'arrêt des envoyés



5 François de Cuvilliés, *Plan de l'étage principal du château de Munich*, 1764/65, détail de l'appartement du prince-électeur

Audience d'un envoyé, avec les points d'arrêt :
1. Au pied de l'escalier : réception par le Sénéchal
2. Au seuil de la salle des chevaliers : réception par le Grand Maréchal
3. Au seuil de la première antichambre : réception par le Grand Chambellan
4. Au milieu de la première antichambre : réception par le Grand Intendant
5. Au seuil de la salle d'audience : réception par le prince-électeur

l'accueillait. Dans la salle d'audience, il était reçu par le prince-électeur de la manière qui convenait à son rang, puis l'ambassadeur se retirait en traversant l'appartement en retournant sur ses pas[41].

41. Il s'agit là du déroulement de la réception d'un ambassadeur à la cour des Wittelsbach au XVIII[e] siècle. Après être arrivé au pied du « grand escalier […], l'ambassadeur descend du carrosse et, précédant sa suite et son secrétaire de légation, eux-mêmes suivis par le fourrier de la cour et le fourrier de la chambre, il est conduit par le sénéchal, qui se tient à sa gauche, à la salle des Chevaliers et passe, pour s'y rendre, au milieu d'une haie de gardes du corps. Sur le seuil de la salle des Chevaliers, il est accueilli par Son Excellence le Grand Maréchal du palais ; sur le seuil de la première antichambre, par Son Excellence le Grand Chambellan ; et, au milieu de celle-ci, par Son Excellence le Grand Intendant, qui l'accompagne jusqu'à la porte de la salle d'audience du prince-électeur. A la fin de l'audience, il est raccompagné selon le même protocole. » (« An diesem Platz steiget dann der Herr Gesandte aus und wird mit Voraustrettung seines Cortegio und des Herrn Legations-Secretaire, dan des churfrtl. Hof- und Kammerfouriers durch die zu beyden Seiten paradierenden zwey churfrtl. Leibgarden von dem zu seiner Linken gehenden cfl. Herrn Truchseß bis in den Rittersaal begleitet. An der Schwelle dieses Rittersaals empfanget Hochselben S. Excellenz der churfrtl. Herr Obersthofmarschall, an der Schwelle der ersten Antekammer S. Ex. der churfrtl. Oberstkammerherr, und in Mitte derselben S. Ex. der churfrtl. Obersthofmeister, und begleiten Hochselben bis an die Thür des churfrtl. Audienzzimmers. Nach Endigung geschiehet der Zurückzuge in gleichförmiger Beobachtung. » Texte extrait de « Nota zur Ankunft […] », cité d'après Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002, p. 278-279). Voir aussi le texte sans date intitulé « Einhollung eines königlichen oder churfürstlichen Gesandten zur Audienz » et traitant de la réception de l'ambassadeur d'un roi ou d'un

La comparaison entre ces deux manières de procéder permet de conclure – un peu schématiquement[42] – que, dans le château allemand, la fragmentation de l'accueil et de l'escorte, fondée sur la hiérarchie des offices de cour, induit une séquentialisation des espaces dont le rôle est déterminant dans le protocole. Cette mise en scène, reposant sur les différents stades que formaient les salles traversées avant l'arrivée à la salle d'audience, doit être considérée comme un élément important de la politique de représentation du prince-électeur. Dans le château français, c'est en revanche la transparence quasi totale de l'enfilade qui domine. Ce qui est en l'occurrence déterminant, c'est le fait de le traverser[43]. A Versailles, l'aménagement somptueux du Grand Appartement avait pour fonction de préparer à la majesté du roi. C'est ce que souligne implicitement l'article publié par le *Mercure Galant* à l'occasion de l'audience accordée au doge de Gênes en 1685 :

> « Deux choses sont à remarquer ; l'une que cet Appartement & cette Galerie estoient magnifiquement meublez, & qu'il y avoit pour plusieurs millions d'argenterie ; l'autre que la foule estoit également

prince-électeur à la cour du prince-électeur de Cologne : « Au pied de l'escalier, l'ambassadeur est accueilli par le Grand Argentier ; au milieu de l'escalier, par le Grand Sénéchal ; à la porte de la salle des Chevaliers, par le Grand Maréchal du palais ; à l'intérieur de l'antichambre, par le comte d'Hohenzollern au lieu du Grand Intendant, qui l'accompagnera jusqu'à la salle d'audience, où se situe Son Altesse le prince-électeur. » (« Bei der Stiegen empfangt solchen der Obristsilbercammerer, mittenst der Stiegen der Obristkuchenmeister, vor der Ritterstuben der Obristhofmarchall und etliche Schritt in der Andecammer der Herr Graf von Hohenzollern anstatt des Obristhofmeister, welcher bekleitt wird bis zumb Audienzzimmer, worinnen sich Ihr Churfürstliche Durchlaucht befinden. » Cité d'après Wilfried Hansmann, *Das Treppenhaus und Große Neue Appartement des Brühler Schlosses*, Düsseldorf, 1972, p. 14).

42. Précisons que nous n'avons à faire ici qu'à l'une des formes que pouvait prendre le protocole des audiences tant à Versailles qu'à Munich. Les audiences eurent très rarement lieu à la Galerie des Glaces sous Louis XIV et sous Louis XV. Castelluccio, 2006 (note 36), p. 24, en mentionne quatre ayant eu lieu respectivement en 1685, 1686, 1715 et 1742. En 1685, la rencontre entre Louis XIV et le doge de Gênes ne se déroula pas dans la Galerie mais dans le Salon de la Paix selon le *Mercure Galant*, 1685 (note 40), p. 320-321 : « On entra dans le Salon qui est au bout [Salon de la Guerre], & qui joint la Galerie, & de ce Salon on tourna dans la Galerie, au bout de laquelle estoit le Roy dans le Salon qui fait face à celuy par lequel on venoit de passer. » Des documents visuels ultérieurs (l'almanach de 1686 et un tableau de Hallé de 1710) situent pourtant la rencontre dans la Galerie des Glaces. Et le marquis de Sourches écrivit dans ses *Mémoires* : « Tous les gens de la cour, et tous ceux qui étoient venus pour voir cette cérémonie, étoient rangés en deux files, depuis la seconde pièce jusqu'au bout de la galerie, où le Roi étoit assis dans une chaise d'argent en espèce de trône […] » (*Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, éd. par Gabriel-Jules de Cosnac, Arthur Bertrand, Edouard Pontal, 13 vol., Paris, 1882, t. I, p. 220). Mais que les rencontres entre le roi et les ambassadeurs aient eu lieu dans la chambre, le salon d'Apollon, la galerie ou (comme ce fut de plus en plus souvent le cas à partir du début du XVIII^e siècle) dans le cabinet du Conseil, il est important de garder en mémoire que les salles du Grand Appartement s'intégraient dans le cérémonial d'une autre manière que dans les châteaux de l'Empire. A propos des différences de traitement liées à la personne du souverain représenté par l'ambassadeur, voir Castelluccio, 2006 (note 36), p. 25 et suivantes.

43. Tessin remarqua, lors de sa visite en 1687, que les portes du Grand Appartement étaient « toujours ouvertes » ; voir Laine, Magnusson, 2002 (note 1), p. 198.

grande par tout, quoy que ces Appartemens & cette Galerie ensemble puissent contenir autant de monde que le plus vaste Palais[44]. »

Ces différentes formes d'approche du souverain – et donc de visibilité et de présence de celui-ci à l'intérieur du château – renseignent une différence de perception du rôle joué par la présence et la représentation de la dynastie dans l'exercice du pouvoir. A Versailles, la spécificité protocolaire ne tient pas tant dans le fait de pouvoir sans grand obstacle s'approcher du roi de France – cette visibilité et accessibilité du roi, érigée en précepte politique, apparaît dans les *Mémoires pour l'année 1662*, adressées au dauphin et souvent citées : « c'est l'accès libre et facile des sujets au prince[45] » – mais plutôt dans le fait que cette accessibilité soit directe et ne passe pas par des intermédiaires, contrairement à la manière de procéder dans les châteaux des princes-électeurs. Dans une résidence comme celle des Wittelsbach, l'ambassadeur n'avait accès au souverain qu'après avoir été accueilli par les plus hauts officiers et représentants de la cour. L'intervention du Grand Maréchal du palais, puis du Grand Chambellan et enfin du Grand Intendant reflétait une hiérarchie héritée de la Maison de Bourgogne[46]. Cette médiation s'effectuait d'une pièce à l'autre de l'appartement, l'« identité » spécifique de chacune d'elles étant assurée par le fait qu'elle pouvait être placée sous la garde non pas d'un seul mais de différents officiers de la cour[47].

On ne retrouve pas, dans les appartements des princes-électeurs, cette « transparence » observable au niveau de l'enfilade des salles dans le Grand Appartement du château de Versailles à partir des années 1680. On peut même aller jusqu'à affirmer que cette pratique, qui jouait en France un rôle si important dans la stratégie de représentation du souverain, ne pouvait pas servir de modèle aux princes-électeurs et constituait, au contraire, un contre-modèle, ce dont ceux-ci étaient tout

44. *Mercure Galant*, mai 1685, p. 321. Apparemment, les ambassadeurs du Siam ne remarquèrent le décor que lorsqu'ils furent raccompagnés vers la sortie ; en se rendant auprès du roi, ils n'y avaient en effet guère prêté attention : « Comme ils avoient traversé tous les Appartements sans tourner les yeux d'aucun costé, se croyant à tous momens sur le point de paroistre devant le Roy, la beauté & la richesse des Appartements les surprirent en sortant, & cedant alors à la curiosité, ils se détacherent pour en regarder les Meubles. » (« Weil die Abgesandten durch die Gemächer gangen / ohne die Augen auff ein oder die andere Seite zu wenden / vermeinend alle Augenblick vor dem König zuerscheinen / waren sie anjetzo im heraußgehen über die zierlich- und köstlichkeit der Losamentern verwundert / achteten nunmehr der Ordnung im Gehen nicht / sondern die Begierde hatte den Vorzug. » Donneau de Vizé, 1686 (note 36), p. 204-205 (édition allemande, p. 97)).

45. Pour d'autres dynasties, il en allait autrement : « Il y a des nations où la majesté des rois consiste, pour une grande partie, à ne se point laisser voir […]. » (Citation dans Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, 1999, p. 435).

46. Cet ordre hiérarchique était observé à la cour de Graz depuis 1548 ; voir Reinhard Heydenreuter, *Der landesherrliche Hofrat unter Herzog und Kurfürst Maximilian I. von Bayern (1598-1651)*, Munich, 1981, p. 48, note 15.

47. Rohr, 1733 (note 10), p. 68. Le Grand Intendant n'avait pas la garde de toutes les pièces.

à fait conscients. Grâce au long séjour qu'il avait effectué en France, le prince-électeur Joseph-Clément connaissait bien les différences qui existaient entre la France et l'Allemagne quant à l'accessibilité de l'appartement du souverain : « Il y a cette difference dans nos usages, qu'en France tout le monde entre et passe par les appartemens du Roy et des Princes, et que chez Nous tres peu de gens jouissent de cet honneur, et ont cet avantage[48]. »

La résidence des Wittelsbach : accès indirect ou direct à l'espace des audiences

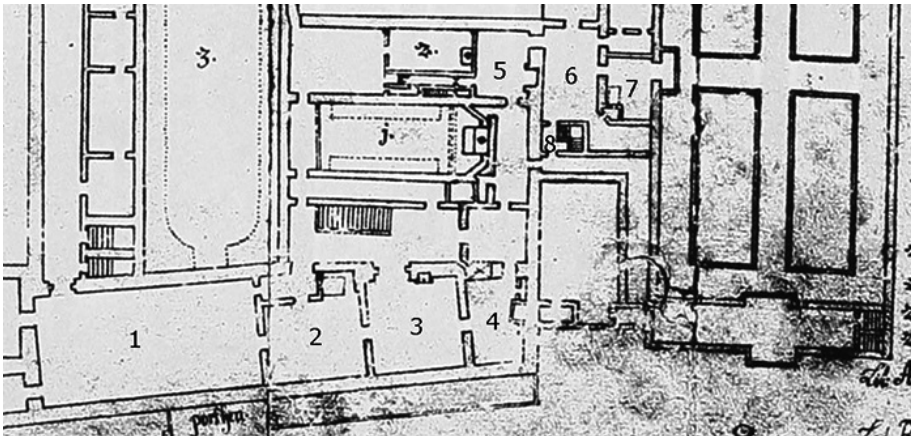
Il semble nécessaire d'approfondir cette question de l'accès direct ou indirect au souverain et plus précisément celle de la séquentialisation de l'accès au prince d'empire, en opposition à la transparence et à la fluidité observables à l'intérieur du château français, et ce, en tenant compte de l'élargissement de l'espace des audiences au sein de la résidence du prince-électeur de Bavière. La transparence versaillaise est induite par le caractère très imprécis – flou – de la limite entre sphère publique et sphère privée. Dans la résidence des Wittelsbach, en revanche, les ambassadeurs n'avaient généralement pas accès à l'espace situé au-delà de la salle d'audience[49]. Au début de ce texte, nous avons pourtant fait référence à l'existence d'une salle d'audience dite « intérieure » dans l'appartement du prince-électeur Maximilien-Emmanuel (ill. 5, n° 5). La question est donc beaucoup plus complexe, comme le montre l'analyse du protocole à la résidence munichoise des Wittelsbach aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

Au sein des appartements de la Résidence de Munich, les plus importantes transformations entreprises entre 1660 et 1740 concernent, symptomatiquement, l'espace des audiences. Les petites rectifications apportées au plan dit *parisien* (« Pariser Plan »), en raison de sa conservation actuelle par la bibliothèque de l'Institut de France, qui vit le jour avant 1630 et ne cessa dès lors de constituer la référence de toute transformation[50], permettent de se rendre compte des besoins en termes de

48. Lettre de Joseph-Clément à Robert de Cotte du 15 août 1714, dans *Letters of archbishopelector Joseph Clemens of Cologne to Robert de Cotte, 1712-1720*, éd. par John Finley Oglevee, Bowling Green, 1956, p. 30.

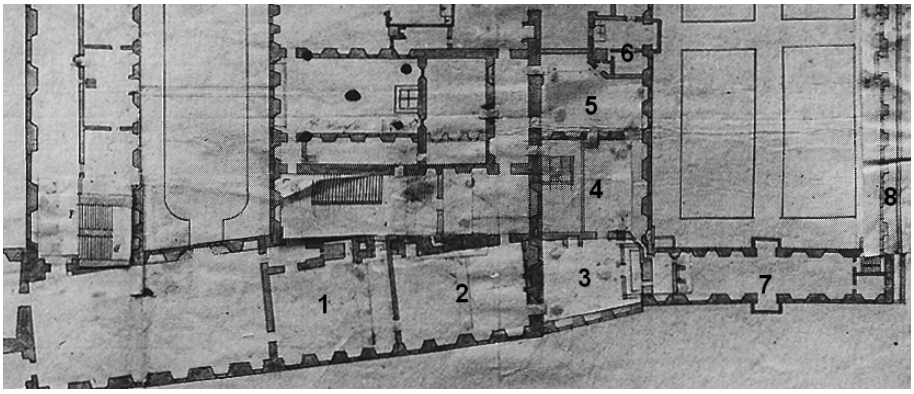
49. Ce qui ne veut évidemment pas dire que l'accès à cet espace était absolument exclu. En cas d'audience privée, certains visiteurs avaient le privilège de pénétrer dans l'espace situé derrière la salle d'audience.

50. Paris, Institut de France, bibliothèque, ms. 1040, fol. VI. Ce plan, qui vit le jour entre 1616 et 1630, fut utilisé comme modèle pour les transformations réalisées vers 1680 et quasiment plaqué sur le plan existant par Enrico Zuccalli, architecte à la cour de Maximilien-Emmanuel. A propos de ce plan, voir Gerhard Hojer, « Die Münchner Residenzen des Kurfürsten Max Emanuel. Stadtresidenz München – Lustheim – Schleißheim – Nymphenburg », dans *Kurfürst Max Ema-*



6 Munich, château, étage principal, Plan de l'état d'environ 1630, vers 1630/1635, signé «J.G.H.», détail de l'appartement de la princesse

1. Salle des gardes (*Gardesaal*)
2. Salle du couvert (*Tafelzimmer* = Antichambre)
3. Antichambre
4. Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
5. Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
6. Garde-robe
7. Cabinet du cœur, à partir de 1640 (*Herzkabinett*)
8. Cabinet de bureau, à partir de 1641, emplacement approximatif (*Schreibstüberl*)



7 Munich, château, étage principal, Plan, vers 1670, détail de l'appartement de la princesse, Paris, Institut de France

1. Antichambre
2. Antichambre
3. Salle d'audience (salon dorée) (*Audienzzimmer [Goldener Saal]*)
4. Salle d'audience intérieure (salon de la grotte / grand cabinet) (*Inneres Audienzzimmer [Grottenzimmer / Großes Kabinett]*)
5. Chambre à coucher, sans l'alcôve (*Schlafzimmer*)
6. Cabinet du cœur (*Herzkabinett*)
7. Galerie avec deux cabinets adjacents
8. Bibliothèque

modernisation mais aussi de l'économie des espaces sacrifiés, au fil des décennies, aux normes en vigueur et des espaces conservés délibérément en l'état. Les transformations des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles tendent ainsi à différencier, à l'intérieur de l'appartement, les fonctions étatico-représentatives de l'espace identifié auparavant comme privé, en faisant primer celles-ci sur celles-là.

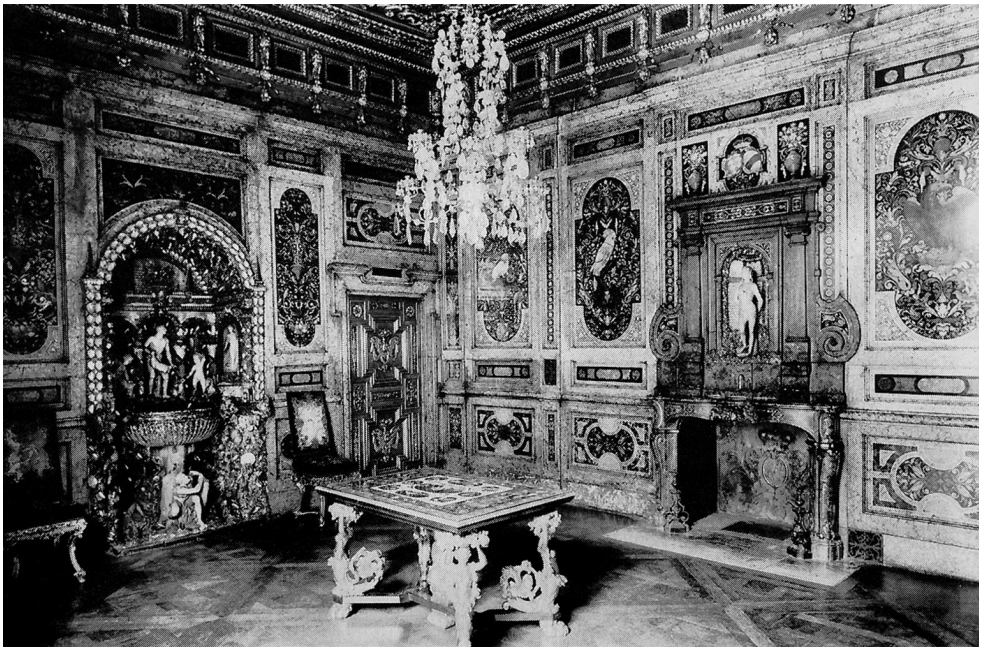
Un pas décisif fut franchi dès le milieu des années 1660, lorsque les appartements de la princesse Henriette-Adélaïde furent transformés[51]. Du temps de Marie-Anne, la princesse précédente, les appartements comprenaient d'une part un espace plutôt officiel avec les antichambres et la chambre d'audience, d'autre part un espace privé avec la chambre à coucher, la garde-robe, le cabinet et la galerie (ill. 6) ; les deux espaces étaient alors clairement séparés. Lors des transformations entreprises par Henriette-Adélaïde à partir de 1665, cette séparation fut supprimée (ill. 7). A l'espace jusque-là réservé aux audiences fut en outre ajoutée une pièce supplémentaire destinée aux audiences privées et située avant la chambre à coucher (ill. 8). Cet aménagement, avec un espace pour les audiences officielles et un autre pour les audiences privées, ressemblait beaucoup à celui mis en place, avec le cabinet du conseil et le cabinet privé, dans l'Aile Léopoldienne du château de Vienne, qui fut achevée en 1666 (ill. 2 du texte de Rainer Valenta). La nouvelle liaison qui était ainsi instituée entre espace public et espace privé n'était cependant pas sans poser quelque difficulté de circulation, comme le montre la situation de la galerie par rapport à la salle d'audience, laquelle nécessitait d'imaginer une sorte de compromis (ill. 7, n° 3 et 7). En effet, on ne pouvait guère pénétrer dans la galerie à partir de la salle d'audience, car le baldaquin était contre le mur sud, comme en témoigne la modification apportée au plan conservé à Paris. Faut-il imaginer que, parmi les hôtes de haut rang, quelques rares élus, ayant déjà le privilège de prendre place sur l'estrade, se voyaient invités, à l'issue d'une audience, à se rendre dans la galerie ? Il est aussi possible que la visite de la galerie ait été réservée à ceux qui avaient accès à la salle des « audiences privées ». Ce n'est qu'une génération plus tard, sous le prince-électeur Maximilien-Emmanuel, que la galerie fut intégrée dans la séquence des antichambres et, de fait, dans l'espace réservé aux audiences[52].

---

nuel. Bayern und Europa um 1700, éd. par Hubert Glaser, cat. exp., Munich, Schloss Schleißheim, 1976, t. I, *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, p. 142 et suivantes. A propos de la résidence de Munich, voir notamment parmi les publications récentes Klingensmith, 1993 (note 34) et Graf, 2002 (note 41).

51. Henriette-Adélaïde, princesse de Savoie originaire de Turin, qui résidait depuis 1652 à Munich, put en effet faire transformer les appartements après la mort de Marie-Anne en 1665, veuve du précédent prince-électeur.

52. A propos des galeries des Wittelsbach, voir Eva-Bettina Krems, « Modell Italien oder Modell Frankreich? Galerien der Wittelsbacher im 17. und 18. Jahrhundert », dans *Europäische Galerie-*



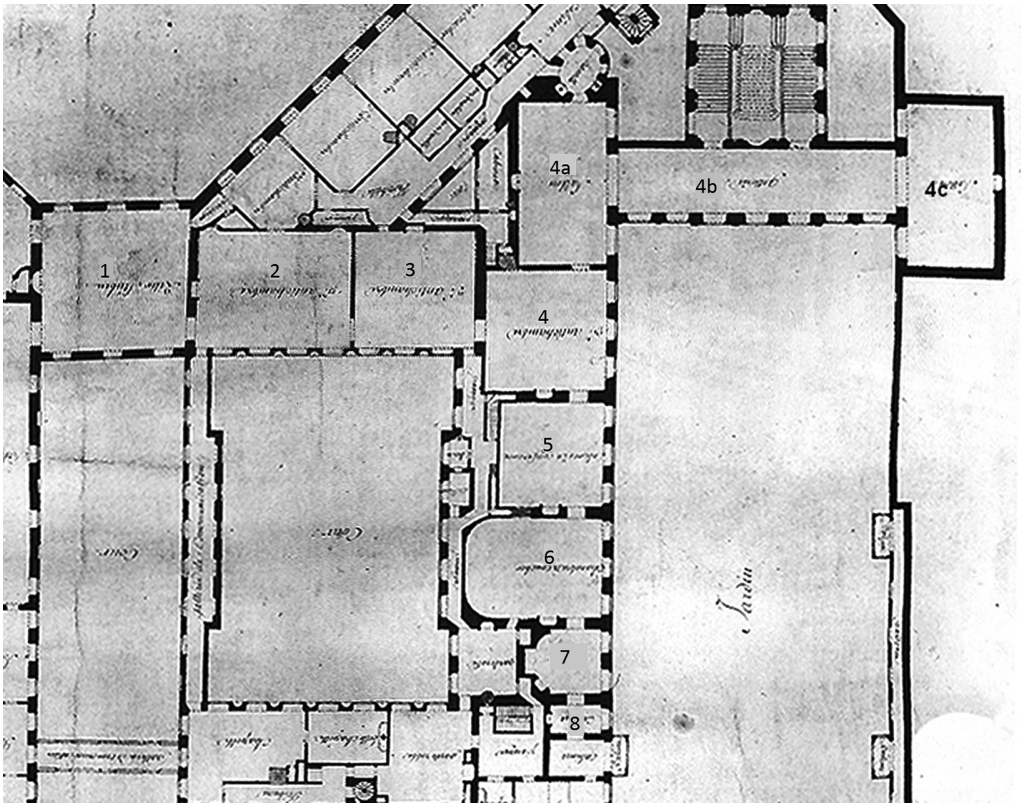
8 Munich, château, Salon de la grotte dans l'appartement de la princesse

Il fallut attendre le début des années 1680, c'est-à-dire l'arrivée de Maximilien-Emmanuel au pouvoir (1680), pour que des travaux de modernisation analogues eussent lieu dans les appartements du prince-électeur. Les modifications apportées au plan conservé à Paris sont significatives (ill. 3) : l'espace officiel de représentation ou d'audience – se composant de la salle des Chevaliers, de l'antichambre et de la salle d'audience (ill. 3, n° 2 à 4) – demeura quasiment inchangé. Il répondait donc toujours aux normes en vigueur sous le nouveau prince-électeur. Il n'en fut cependant pas de même pour les salles faisant suite à la salle d'audience : l'espace tenu pour privé fut d'une part agrandi et d'autre part aménagé de façon à permettre une réception différenciée des visiteurs. En créant une salle d'audience intérieure (« *Inneres Audienzzimmer* »), dite aussi grand cabinet (« *Großes Kabinett* »), Maximilien-Emmanuel reprit à son compte une disposition qui avait été testée chez sa mère, mais pas chez son père, et qui lui permettait d'introduire des différences plus subtiles dans le protocole de réception des divers hôtes auxquels il accordait des audiences.

Lorsque l'on considère les transformations entreprises par la génération suivante, à partir de 1730, sous le prince-électeur Charles-Albert, le futur empereur Charles VII, on s'aperçoit que les trois premières

bauten/Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800), éd. par Christina Strunck, actes, Rome, Bibliotheca Hertziana, 2005, München 2010 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 29), p. 165-183.

salles de l'appartement du prédécesseur de Charles-Albert (la salle des Chevaliers, la première antichambre et la salle d'audience) demeurèrent quasiment inchangées (ill. 9). La salle d'audience de Maximilien-Emmanuel fut simplement transformée en une nouvelle antichambre, dans laquelle des audiences se tenaient toujours. Les modifications apportées à l'appartement de Maximilien-Emmanuel contribuaient toutes à une plus grande différenciation entre l'espace des audiences publiques et celui des audiences privées. La tendance à agrandir l'espace réservé aux audiences privées se manifesta de la façon la plus marquée lors des premières transformations, effectuées à partir de 1726 : un cabinet supplémentaire, conçu comme une sorte de « salle d'audience intérieure »,



9 François de Cuvilliés, *Plan de l'étage principal du château de Munich*, 1764/65, détail de l'appartement du prince-électeur

1. Salle des chevaliers (*Ritterstube*)
2. Première antichambre
3. Seconde antichambre
4. Salle d'audience (*Audienzzimmer*)

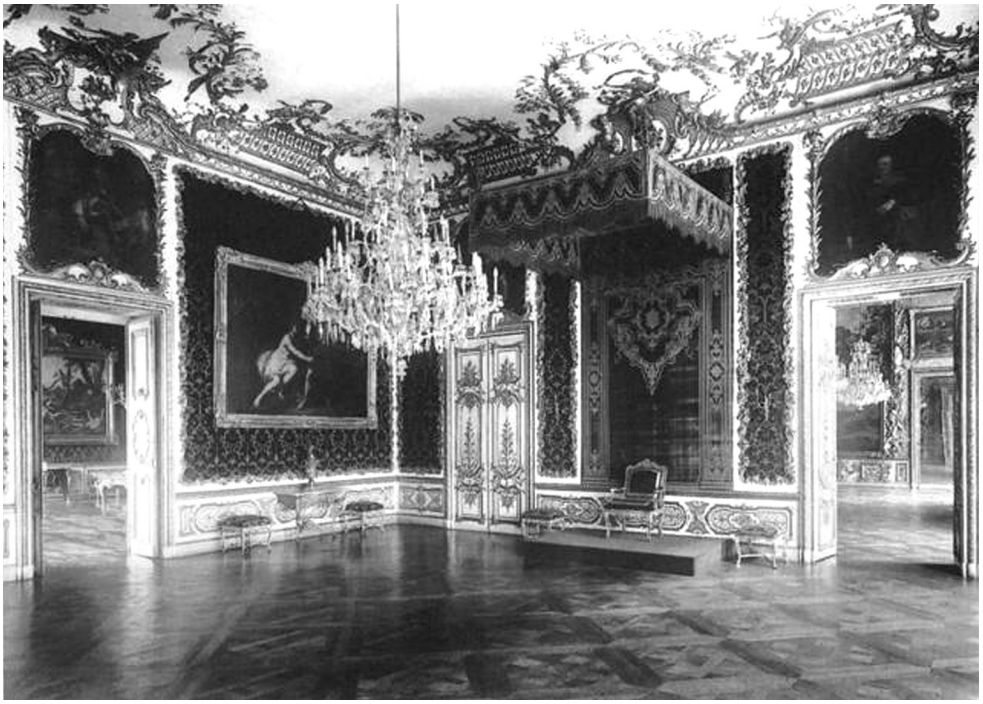
4a.-c. Galerie verte (*Grüne Galerie*)

5. Salle de conférence ou grand cabinet (*Konferenzzimmer oder Großes Kabinett*)
6. Chambre du lit de parade (*Paradeschlafzimmer*)
7. Cabinet des glaces (*Spiegelkabinett*)
8. Cabinet des miniatures (*Miniaturenkabinett*)

fut ajouté avant la chambre à coucher[53]. A la salle d'audience officielle faisaient alors suite deux autres salles réservées aux audiences privées. Toutefois, cet appartement fut en grande partie détruit par un incendie en 1729. Dans l'appartement reconstruit – bien connu en raison des célèbres « riches salles » (*Reiche Zimmer*) du prince-électeur Charles-Albert qui le composent –, on ne trouve, à nouveau, qu'un « Grand Cabinet » entre la salle des audiences officielles et la chambre à coucher (ill. 10)[54].

La distribution des pièces dans l'appartement de Charles-Albert, véritable zone de communication différenciée au service de la politique nationale et internationale, témoigne bien de l'évolution de l'espace réservé aux audiences au sein de la résidence de Munich : l'*Aufwartungs-Ordnung* (protocole des réceptions) de 1739 permet d'établir un lien précis entre pareil lieu de communication ou de représentation à l'intérieur des antichambres ou de la salle d'audience extérieure et la dimension municipale, régionale-territoriale, inter-étatique ou internationale des enjeux politiques. A ces enjeux étaient associés différents personnages publics : les représentants des citoyens de la ville, les représentants des Etats provinciaux, les princes européens représentés par leurs légations et la noblesse de cour, y compris les membres de la famille du prince et donc les représentants de la dynastie – « ces nobles seigneurs » auxquels le Grand Cabinet était réservé[55]. En l'occurrence, il serait erroné d'assimiler la salle d'audience extérieure à un espace public et la salle d'audience intérieure à un espace privé, car le Grand Cabinet, situé après la salle d'audience extérieure, était le véritable centre des délibérations politiques, auxquelles l'appareil d'Etat dynastique était convié. En dehors des membres de la famille du prince, les ministres conseillers, les chefs d'état-major et le Grand Intendant, c'est-à-dire les plus hauts officiers de la cour, avaient en effet accès au Grand Cabinet. La présence des membres de la famille dans ce cabinet n'avait pas de caractère « privé » comme en témoigne le protocole de la chambre : c'est en effet la dynastie qui était présente. Il n'est donc pas étonnant que dans l'ancien appartement détruit en 1729, Charles-Albert se soit efforcé de faire adjoindre à cet espace explicitement dynastique une pièce supplémentaire. Cette pièce disparut cependant lors des transformations ultérieures, probablement parce qu'elle n'avait pas de fonction vraiment spécifique. La différenciation de cet espace auparavant privé et alors perçu comme « dynastique » n'était bien sûr possible qu'à condition

53. Sur ce nouvel appartement, aménagé à partir de 1726 sous la direction de Joseph Effner, voir Graf, 2002 (note 41), p. 167-173.
54. Sur cet appartement, qui a été reconstitué, voir Graf, 2002 (note 41), p. 173-231.
55. Extrait de l'*Aufwartungs-Ordnung* de 1739, cité d'après Klingensmith, 1993 (note 34), p. 217. Voir aussi le *Kammerordnung* (protocole de la Chambre) de 1769, *ibid.*, p. 218-225.



10 Munich, château, Salle de conférence ou Grand Cabinet dans l'appartement du prince-électeur

de faire aménager en parallèle un appartement privé supplémentaire, ce que fit Charles-Albert au rez-de-chaussée de la résidence[56].

A propos du modèle français

Entreprise sous l'angle des transferts artistiques et en particulier de l'éventuelle réception dans l'Empire du *modèle français*, cette brève exploration du château d'un prince-électeur montre qu'on ne peut s'en tenir au constat de l'effective différence entre un cérémonial français empiétant sur l'espace privé et la restriction de l'accès à ce même espace dans les châteaux des princes-électeurs de l'Empire. L'établissement critique de l'existence d'une pareille divergence protocolaire devrait en effet nous inciter à étudier les stratégies de représentation respectives, qui procèdent du *fonctionnement* et des *usages* des châteaux et servent elles-mêmes de fondement à d'autres aspects, notamment à la conception architecturale des lieux. L'examen de ces stratégies permet ainsi de tester la pertinence et les limites d'une application indistincte de l'idée

56. Il s'agit de l'appartement jaune (*Gelbes Appartement*). Voir à ce propos Graf, 2002 (note 41), p. 157 et suivantes.

de *modèle français* aux châteaux des princes-électeurs. En l'occurrence, il faut mettre en évidence le besoin, condition *sine qua non* de tout transfert, qui motive l'intérêt porté au modèle étranger[57].

Dans le cas du *modèle français*, cet intérêt ne se limite pas, bien évidemment, à certaines formes d'ornementation. Toutefois, la *francisation* qu'a supposée Louis Réau dans son *Histoire de l'expansion de l'art français moderne* perd toute pertinence lorsqu'elle est tenue pour globale, alors qu'une conception graduelle du phénomène – adaptée et réservée à un public défini – souligne son impact effectif.

57. Nous faisons référence au concept de transfert culturel, utilisé depuis un certain temps dans les sciences de la littérature ; voir, par exemple, Katharina Middell et Matthias Middell, « Forschungen zum Kulturtransfer. Frankreich und Deutschland », dans *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik* I/2, 1994, p. 107-122, et plus précisément p. 110 : « Le transfert d'une culture ne renvoie pas à son expansionnisme, mais aux besoins des récipiendaires, qui en intègrent des éléments dans leurs champs d'action de manière ciblée. » Un transfert culturel est donc un « processus actif d'appropriation […] piloté par la culture d'accueil. » Voir aussi à propos de l'histoire de l'art, Krems, 2004 (note 2).

La fonction des appartements de l'électeur Charles-Albert de Bavière dans le cérémonial de cour vers 1740

Henriette Graf

Le rang occupé par les princes dans la structure sociale du Saint-Empire romain germanique et les ambitions politiques de ces derniers, généralement très concrètes, expliquent à eux-seuls la nécessité dans laquelle ils étaient de satisfaire aux rituels cérémoniels ainsi que les enfilades et ameublements qui en sont la conséquence dans l'architecture des châteaux. C'est de ce point de vue que nous présentons ici l'électeur Charles-Albert de Bavière qui, en accédant au trône impérial sous le nom de Charles VII en 1742, concrétisa un espoir depuis longtemps nourri dans sa famille. Or, cette élévation fut accompagnée par la création d'enfilades dans la résidence de Munich destinées à un cérémonial très particulier[1].

La différence essentielle entre les enfilades princières de France et d'Allemagne réside dans la situation et l'utilisation de la chambre à coucher. Encore récemment, on pouvait entendre au cours de certaines visites guidées dans les châteaux allemands que la chambre à coucher de parade avec le lit impérial aurait accueilli le repos nocturne de maîtres de maison qui auraient eu à cœur d'imiter le modèle français des cérémonies du lever matinal et du coucher. Cette expertise pouvait aussi s'appliquer au lit de parade de l'électeur Charles-Albert dressé dans les salles d'apparat de la résidence de Munich appelées les « pièces riches » (*Reiche Zimmer*). A la suite de recherches plus détaillées dans les sources existantes, il est déconcertant d'apprendre que, hormis Charles de Gaulle et son épouse lors de leur visite en Allemagne en 1962, jamais aucun prince ou chef d'Etat n'y a dormi.

1. Henriette Graf, *Die Reichen Zimmer der Residenz München. Untersuchungen zu Raumfolgen im 18. Jahrhundert*, 2 vol., thèse, Université Salzbourg, 1995 ; *id.*, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VIII*, Munich, 2002 (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, t. VIII).

D'étroites relations de parenté : la Bavière – la France – l'Autriche

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la Bavière était marquée par un sentiment ambivalent d'attraction ou de détachement à l'égard de la France et l'Autriche, deux pôles au rayonnement politique et culturel déterminant. En tant qu'électeurs et premiers écuyers tranchants de l'Empire, les souverains de la maison Wittelsbach occupaient le rang le plus élevé dans le Saint-Empire romain germanique et portaient, lors des cérémonies de l'Empire, le globe impérial doré. Outre la haute charge de l'Empire, de nombreuses relations de parenté avec les Bourbons et les Habsbourg ont contribué à l'élévation et au maintien de leur rang. Le premier électeur de Bavière, Maximilien I^er^, épousa en premières noces la princesse française Elisabeth de Lorraine. Après la mort de celle-ci, il épousa Marie-Anne d'Autriche. Sa belle-fille Henriette-Adélaïde de Savoie, cousine de Louis XIV, introduisit à Munich l'art et le savoir-vivre aussi bien italiens que français. En 1680, elle arrangea le mariage de sa fille aînée Marie-Anne-Christine avec le dauphin de France. Le prince-électeur Max-Emmanuel, grand vainqueur des Turcs et libérateur de l'Europe, avait épousé l'archiduchesse et infante autrichienne Marie-Antoinette. Son fils aîné devait prendre la succession impériale, mais sa mort précoce, en 1699, déclencha la Guerre de Succession d'Espagne. Au cours de celle-ci, Max-Emmanuel changea de camp, ce qui lui permit de se réfugier en France suite à l'occupation de la Bavière par l'Autriche en 1705, et d'y passer dix ans grâce à l'hospitalité de son beau-frère Louis XIV. Entre-temps, ses fils avaient grandi et reçu leur éducation en Autriche. L'électeur Charles-Albert épousa l'archiduchesse Marie-Amélie, ce qui augmentait ses chances de prendre la succession impériale. Après la mort de l'empereur Charles VI, en 1740, il franchit l'ultime étape politique qui devait le conduire, lui et sa maison, à l'apogée du pouvoir.

D'un point de vue matériel, cette ascension s'accompagne d'un programme d'aménagement de diverses enfilades dans la résidence de Munich[2], qui culmine avec la distribution des salles d'apparat, conçues entre 1730 et 1736 par François Cuvilliés. Elles étaient censées exprimer de manière visible les prétentions légitimes des Wittelsbach au trône impérial. En même temps, ces pièces devaient être adaptées pour accueillir les diplomates européens les plus importants, donner des fêtes

2. A ce sujet, voir les contributions dans *Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München*, éd. par Brigitte Langer et Edgar Bierende, cat. exp., Munich, Résidence, 2002. Le premier inventaire de la résidence ne fut établi qu'en 1769 et se trouve reproduit dans *Die Möbel der Residenz München*, éd. par Gerhard Hojer et Hans Ottomeyer, 3 vol., t. I, *Die französischen Möbel des 18. Jahrhunderts*, édition revue par Brigitte Langer, Munich, 1995, p. 300-319.

brillantes et, enfin, offrir des possibilités de refuge pour la vie privée. Une organisation cohérente issue du modèle architectural français et se composant d'un appartement de parade, d'un appartement de réception et d'un appartement privé constituait la base de la distribution dans l'architecture européenne des châteaux. Celle-ci devait servir les attentes d'un cérémonial comprenant, d'une part, un rituel diplomatique appliqué lors des visites des envoyés et, d'autre part, un rituel mondain.

Le cérémonial diplomatique et l'appartement de parade sous l'électeur Charles-Albert

Dans ses observations de voyage, le baron Pöllnitz décrit, au début des années 1730, la façon dont le cérémonial est appliqué à Munich : « La Cour de Bavière observe presque toutes les Etiquettes de la Cour de Vienne, quant aux Cérémonies ; car au reste, c'est une manière très differente de vivre ; il y a plus d'aisance & plus de divertissement[3]. » Et le jurisconsulte du Hessen-Darmstadt, Friedrich Karl von Moser, de confirmer en 1754 qu'il y avait « deux sortes de cérémonials appliquées en Allemagne », la manière espagnole et la manière française : « Le cérémonial espagnol règne, depuis 1743, à la cour impériale de Bavière, de même à la cour du Palatinat, en partie aussi à la cour électorale de Cologne qui ont toutes adopté le modèle de la cour impériale[4]. » Ces témoignages contemporains soulignent que la cour de Munich s'inspirait du cérémonial impérial pour les affaires diplomatiques. En ce qui concerne, en revanche, la vie sociale et mondaine, les manières françaises gagnaient toute l'Europe. Depuis l'époque de Louis XIV, le cérémonial français s'était introduit en Allemagne et les cours de l'Europe entière étaient saisies d'enthousiasme par la grandeur de Louis XIV : « Le goût des François régla nos Cuisines, nos Meubles, nos habillemens et toutes ces bagatelles, sur lesquelles la tyrannie de la mode exerce son empire[5]. »

Parmi les moments les plus importants du cérémonial diplomatique figurent l'entrée publique de l'ambassadeur, l'accueil minutieusement échelonné par les officiers supérieurs de la cour et l'audience publique avec la remise des lettres de créance. Le moment décisif était celui où l'envoyé remettait le document diplomatique. Pour le recevoir, le souve-

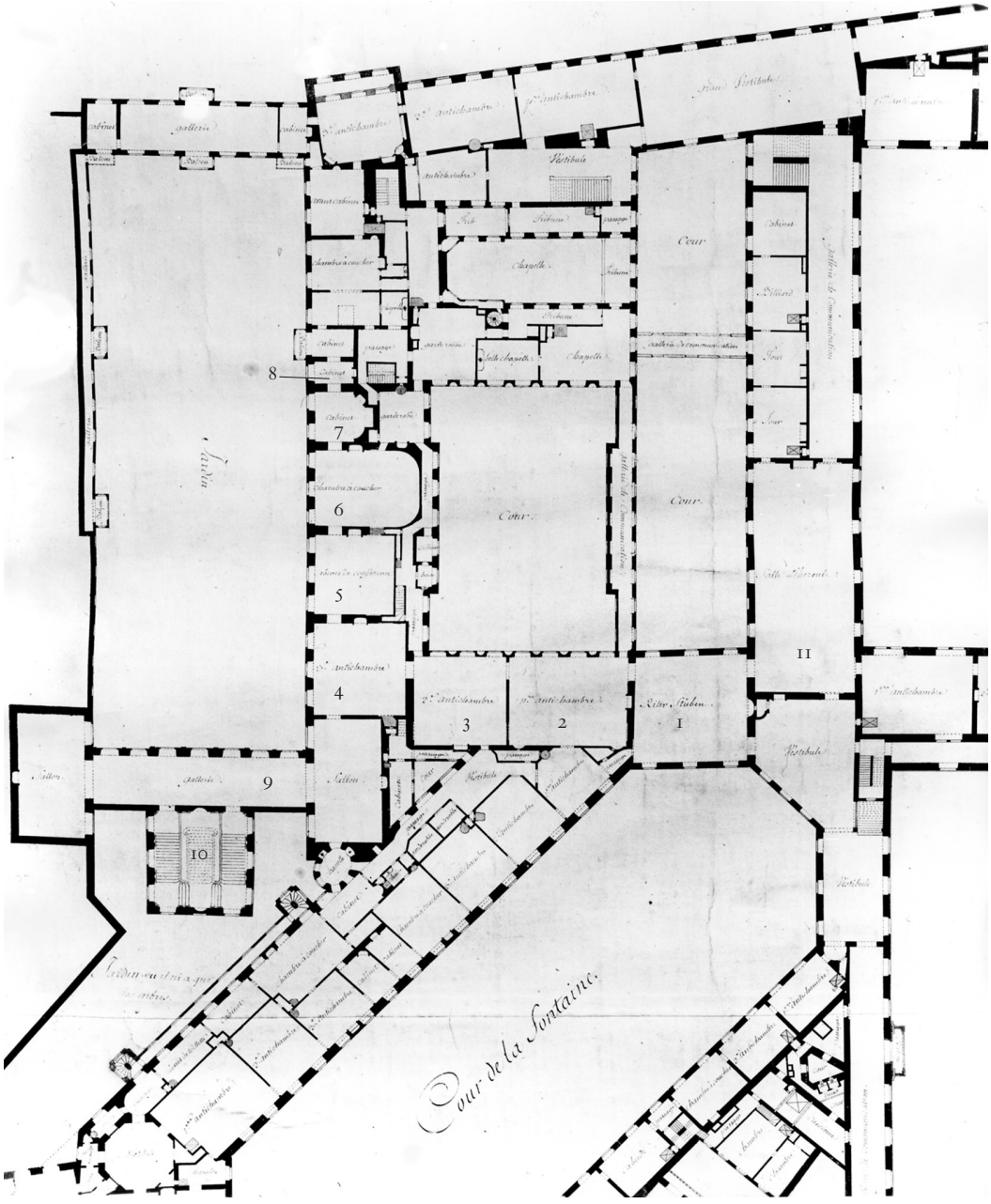
3. Karl Ludwig von Pöllnitz, *Lettres et mémoires… contenant les observations faites dans ses* voyages [1734], 5 vol., Amsterdam, 1737, t. I, p. 297-298.
4. « […] zwey Gattungen des herrschenden Ceremoniels in Teutschland : Das Spanische regieret an dem Kayserlichen, Bayerischen, seit An. 1743 an dem Chur-Pfälzischen, zum Theil auch an dem Chur-Cöllnischen Hofe, welche alle das Modell von dem Kayserlichen genommen haben » (*ibid.*).
5. Friedrich Carl von Moser, *Teutsches Hofrecht*, 2 vol., Francfort, Leipzig, 1755, t. I, p. 43, 45-46.

rain s'était placé sous le baldaquin, à côté du fauteuil et devant une table, en attendant le diplomate[6]. Pendant la remise de ce document, on parlait à peine. Les discussions avaient lieu lors des audiences privées, dans la « retirade », une salle de conférence semi-publique. La remise personnelle des lettres de créance constituait le moment clé de l'audience publique. Seuls les envoyés *in publico* étaient habilités à remettre personnellement à l'empereur le document original contenant le message de leur souverain. Par la remise de l'écrit se manifestait la position de confiance que détenait l'envoyé, de même que la position politique du souverain pétitionnaire[7].

Cette remise du document diplomatique était un acte symbolique, toujours mis en scène dans un environnement particulier avec des objets d'ameublement bien définis. Pendant le règne de l'empereur Charles VI, les consignes relatives au baldaquin, à la position du fauteuil et de la table étaient rarement précisées. Cela devait changer après 1738, suite à l'audience de l'ambassadeur français Mirepoix. Lors des préparatifs, les officiers de la cour avaient déploré le fait que les comptes rendus n'avaient guère renseigné, jusqu'alors, l'aménagement et le détail du mobilier. Les descriptions devinrent dès lors plus détaillées. Des schémas furent établis et joints aux protocoles du cérémonial, indiquant précisément la position du baldaquin, du tapis, de la table (et sur celle-ci la place destinée aux lettres de créance), et bien sûr du trône, sans oublier de mentionner les endroits où se tenaient l'empereur et sa cour[8]. Dans ce cadre planté avec minutie, l'ambassadeur pouvait remettre à l'empereur, en mains propres, l'enveloppe de brocart, ou bien la lui faire remettre par un intermédiaire, le Grand chambellan ou un secrétaire de légation, qui posait alors le document à l'endroit désigné sur la table.

Peu avant l'élection de l'empereur Charles-Albert (le 24 janvier 1742), plusieurs audiences, dont nous possédons des rapports détaillés, eurent lieu à Munich. Ceux-ci permettent de comprendre la fonction qui fut attribuée aux salles d'apparat après leur achèvement. En août 1741, l'envoyé français, le marquis de Beauveau, rendit visite à Charles-Albert. On alla chercher Beauveau avec un carrosse de la cour, on le conduisit à la résidence, où il fut accompagné dans la salle d'audience par le surintendant (ill. 1, pièce 4). Quand la porte de celle-ci s'ouvrit, l'électeur se tenait sous le baldaquin (ill. 3) ; il fit alors deux pas en direction du Français. Ensuite il se rendit à nouveau à son « lieu d'audience », sous le baldaquin, à côté du fauteuil apporté, et tint conseil pendant environ

6. Voir Henriette Graf, « "…umb Ihro Mayestät Zeit zu geben, sich stöllen zu können" – Das europäische Hofzeremoniell des 17. und 18. Jahrhunderts exemplarisch dargestellt am Münchner Hof », dans cat. exp. Munich, 2002 (note 2), p. 78-91 et ill. 4 et 5.
7. Hubert Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Munich, 1980, p. 124.
8. Graf, 2002, Hofzeremoniell (note 6), ill. 4.



1 François Cuvilliés, *Plan du premier étage de la résidence de Munich*, 1764/65

Les salles d'apparat appelées les salles riches (*Reiche Zimmer*)
1-4. Appartement de parade
1. Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
2. Première antichambre
3. Deuxième antichambre
4. Salle d'audience
5. Salle de conférence
6. Chambre de parade
7. Cabinet des miroirs
8-10. Enfilade de l'appartement de réception
8. Cabinet des miniatures
9. Galerie verte
10. Cage d'escalier de Cuvilliés
11. Salon d'Hercule

une demi-heure[9]. L'ambassadeur français prit alors congé et sortit de la pièce en reculant, le regard fixé sur le prince-électeur. Les portes se refermèrent et l'audience se termina ainsi.

Les salles d'apparat – l'appartement de parade

Après un grave incendie qui détruisit les pièces réaménagées par l'électeur Charles-Albert, un ensemble de salles d'apparat doté de deux enfilades vit le jour (ill. 1). L'appartement de parade comprenait la chambre des Chevaliers (*Ritterstube*), deux antichambres et une salle d'audience.

Dans une résidence allemande, la chambre des Chevaliers (ill. 1, pièce 1) correspondait à la plus petite des antichambres. Elle servait de salle de séjour pour les domestiques, mais aussi de salle à manger, en vertu d'une pratique en usage dans toute l'Europe[10]. La chambre des Chevaliers se prêtait surtout aux banquets. A l'issue de la cérémonie d'hommage rendu à l'électeur par les Etats, qui se tint dans le Vieil Hôtel de Ville en 1727 et en 1747, un banquet fut donné dans la chambre des Chevaliers. Lors de l'inauguration des salles d'apparat en novembre 1737, la chambre des Chevaliers abrita un grand dîner, alors que le salon d'Hercule accueillit les jeux et la danse. Selon une distribution très proche, à Versailles, la « chambre où le roi mange » se trouvait entre la salle des gardes et la première antichambre, aussi appelée salon de l'Œil-de-Bœuf[11].

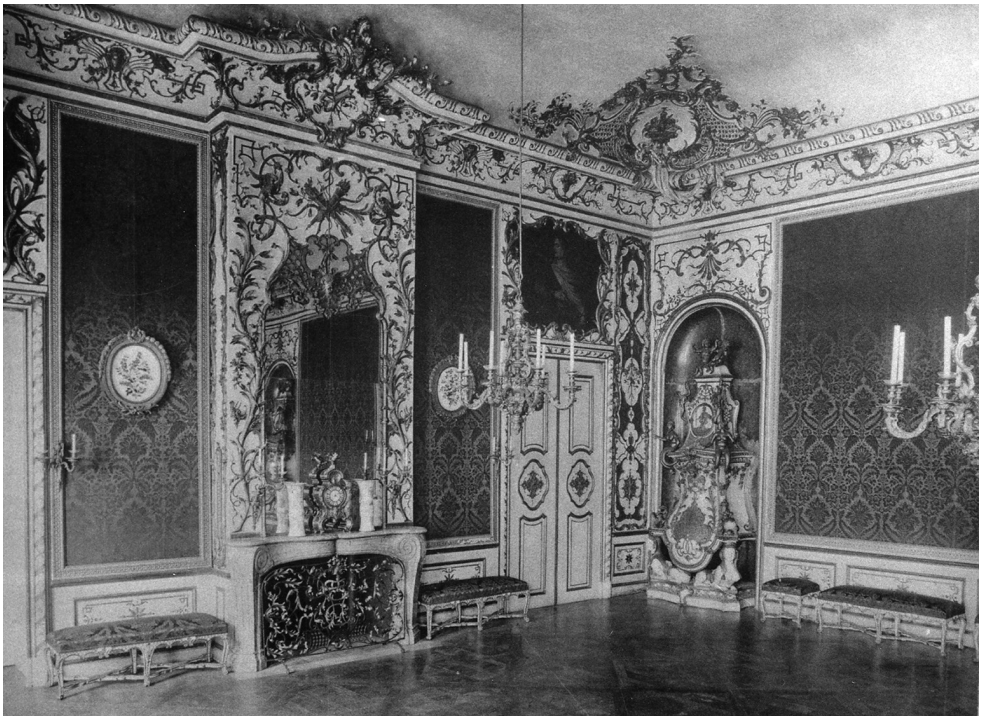
L'accès aux antichambres (ill. 1, pièces 2 et 3) dépendait du rang des visiteurs, lui-même indexé sur une minutieuse hiérarchie. Il renseignait ainsi de façon fiable la position que ceux-ci occupaient à la cour[12]. Dans tous les règlements de la chambre, il est arrêté de manière détaillée. Si, pour les visiteurs, l'antichambre était une salle d'attente ou un lieu de passage, pour les gentilshommes de la chambre, c'était une pièce de séjour. Pour le premier gentilhomme qui était de service, la

9. « En même temps, Sa Majesté électorale se déplaça de deux pas en avant, puis retourna à son lieu d'audience où ladite audience l'occupa pendant une demi-heure. » (« In selbem sind Ihre Churfrtl. drtl. 2 Schritt von ihrem Platz vorwerths entgegen gangen, haben sodan sich widerumb an ihren audienz orth gestellet und mit sothaner andienz gegen eine halbe stund zuegebracht ». Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), KS 11817, prod. 1, 2 août 1741, fol. 23).

10. Graf, 2002, Residenz (note 1), p. 176-179.

11. Mathieu Da Vinha, *Les Valets de chambre de Louis XIV*, Paris, 2004, ill. p. 394, salle 12. Voir également la contribution de Stéphane Castelluccio dans le présent volume.

12. Johann Friedrich Penther, *Ausführliche Anleitung zur Bürgerlichen Baukunst*, 4 vol., t. I, *Lexikon Architectorum*, et t. IV, *Von publiquen weltlichen Gebäuden als von fürstlichen Residenz-Schlössern*, Augsbourg 1744-1748, en particulier chapitre II, *Von grosser Herren Residenz Schlössern ; Hofkammerordnung* (règlement de la chambre), 1739, reproduit dans Samuel Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, Chicago, Londres, 1993, appendice 4.



2 Munich, château, Première antichambre (salle 2), mur nord avec une cheminée en saillie, non reconstruite après la guerre

station dans l'antichambre n'était pas un passe-temps mais un devoir. On attendait de lui qu'il prenne son service ponctuellement, si possible avec un peu d'avance. En la présence de l'intendant de la cour et du Grand chambellan, on n'était pas autorisé à marcher de long en large dans l'antichambre ou à tourner le dos aux officiers supérieurs. Il était notamment interdit de s'asseoir. D'où les prescriptions des années 1739 et 1747, qui exigeaient le retrait des tabourets qui s'étaient « glissés » dans l'antichambre[13]. Il semble toutefois que se soit peu à peu imposé l'usage de dresser des tables de jeu dans l'antichambre puisqu'on les interdit *expressis verbis* en 1769, et qu'on ne les retrouvera pas dans l'inventaire de 1769[14].

13. « En deuxième lieu, afin d'éviter une trop grande indécence, sont à supprimer les tabourets qui ont été introduits dans l'antichambre, alors qu'ils n'ont jamais été d'usage auparavant et qu'ils ne sont pas non plus de coutume dans d'autres cours ; les banquettes, par contre, y sont autorisées. » (« 2do. Seynd zur Vermeydung viller Indecenz die in der Anticamera eingeschlichene Tabouretten, so vor disem nie gebräuchig gewesen, weeder annoch bey anderen Höfen seynd, mit Gestattung der banqueten, abgeschafft. » Hofkammerordnung, 1739, cité d'après Klingensmith, 1993 (note 12), appendice 4).

14. « Dans l'antichambre électorale, il ne convient pas non plus de se faire installer – comme cela s'est déjà produit plusieurs fois jusqu'alors – de vraies tables de jeu à usage personnel et qui pourraient servir de passe-temps ; sinon, ce sera blâmé de manière peu agréable. » (« Da sich auch keineswegs gebühren will in der churfürstlichen Antekammer eigener Gelegenheit- und

A l'origine, les deux antichambres étaient aménagées de manière strictement symétrique et identique, en conformité avec les prescriptions de Blondel relatives à la distribution[15]. Les murs étaient alternativement recouverts de tissus ou de lambris en bois, les tentures en velours rouge dominant visuellement. La cheminée faisait saillie sur le mur nord (ill. 2), comme au château de Chantilly, où se trouve une petite saillie du même genre[16]. Le mur accueillait deux niches – sans doute décorées à l'origine de marbre stuqué – chacune dotée d'un poêle. On trouvait aux quatre coins du plafond un décor de stuc qui n'a pas été restitué après la guerre, tandis que les quatre portes étaient disposées de manière symétrique dans chaque pièce.

Afin de respecter la fonction des antichambres, leur mobilier était modeste. En 1769, l'on n'y trouve que quelques banquettes et tabourets. Sous les trumeaux ornés de miroirs étaient dressées des consoles.

La salle d'audience

Dans son *Teutsches Hofrecht* rédigé en 1754-55, Friedrich Carl von Moser donne des indications précises sur l'aspect et le caractère que doivent revêtir les salles d'audience (ill. 1, pièce 4). Elles doivent être plus grandes et plus somptueuses que les antichambres, et le baldaquin (ill. 3) doit s'élever de façon imposante au-dessus de l'endroit où, lors d'une audience, le prince se tient, debout ou assis. La salle d'audience ne servait qu'aux visites officielles, les réunions privées se déroulaient ailleurs[17]. On ne connaît pas en France de pièce équivalente, dont il n'est pas non plus question dans les ouvrages spécialisés[18], puisque les hôtels particuliers français n'accueillaient pas d'audiences diplomatiques

Zeitverkürzungswillen, sich (wie bishero öfters geschehen) ordentliche Spieltische setzen, und zurichten zu lassen; als solle solches bey unbeliebiger Ahndung unterbleiben.» Munich, Bayerische Staatsbibliothek (BSBM), Bav. 1400, *Churbayerische Kammerordnung*, 1769, V, 3, § 14).

15. Jacques-François Blondel, *De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Decoration des Edifices en General*, Paris, 1737, p. 88-89, 99.
16. Reproduit dans Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo Decorative Style*, New York, 1980, ill. 157 (*Chambre de M. le Prince*, 1722).
17. «La salle d'audience est particulièrement somptueuse par sa taille, ses tentures et ses meubles. Dans les cours royales, électorales et dans certaines cours princières, les salles d'audience comportent un baldaquin au-dessus de l'endroit où se tient ou s'assoie le prince […]. Habituellement, une telle pièce ne sert qu'aux audiences publiques et solennelles, alors que l'on est prié d'accéder, pour toute audience privée, au salon approprié ou au cabinet du souverain.» («Das Audienz-Zimmer ist von besonderer Pracht in der Größe, Tapeten und Meubles. An Königlichen- und Chur- auch manchen Fürstlichen Höfen ist in den Audienz-Zimmern ein Baldachin über dem Plaz, wo der Fürst steht, oder sizt, befindlich […] Ordentlicherweise werden nur offentliche und sollenne Audienzen in solchem Gemach gegeben, zur privat Audienz aber wird man in das ordentliche WohnZimmer oder Cabinet des Regenten geführt.» Moser, 1755 (note 5), p. 289, 556).
18. Voir aussi Augustin-Charles d'Aviler, *Dictionnaire d'Architecture civile* [1701], Paris, 1755, *ad vocem* «chambre».

3 Munich, château, Vue du « lieu d'audience » dans la salle d'audience, avec portes ouvertes

et publiques du même genre. La chambre de parade était destinée à la réception des visiteurs et disposait toujours d'un lit « magnifiquement décoré »[19]. En règle générale, on ne retrouve pas ce dispositif dans une salle d'audience allemande, qui est en revanche toujours dotée d'un baldaquin[20]. La plupart du temps, il était garni de velours rouge chamarré de galons dorés. La garniture de franges dorées variait graduellement en fonction du rang du maître des lieux et du rôle de la pièce dans le protocole. Le baldaquin couvrait une estrade surélevée et garnie d'un tapis sur lequel était dressé le fauteuil d'audience[21]. Il s'agissait d'un fauteuil

19. Pöllnitz, 1737 (note 3), t. I, p. 297-298. Voir Graf, 2002, Residenz (note 1), ill. 32, 33 ; Henriette Graf, « Hofzeremoniell, Raumfolgen und Möblierung des Residenz in München um 1700-1750 », dans *Zeichen und Raum,* éd. par Peter-Michael Hahn et Ulrich Schütte, Munich, 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Raumkultur, III), p. 303-324, ill. 2.
20. Graf, 2002, Hofzeremoniell (note 6), ill. 5.
21. Cat. exp. Munich, 2002 (note 2), cat. 42.

à accoudoirs et non d'un trône proprement dit, accordé à la garniture des autres sièges, et conçu pour se fondre dans l'ensemble du projet décoratif. A Munich, les sièges à la française, partiellement dorés, étaient exécutés par l'atelier de la cour selon des dessins de Cuvilliés. Ils étaient recouverts de velours rouge et de galons dorés. Le brocart rehaussé d'or était strictement réservé à la salle d'audience de l'empereur à Vienne[22].

Les portraits d'empereurs

Au-dessus des portes des deux antichambres et de la salle d'audience se trouvaient douze portraits d'empereurs antiques et modernes[23]. Ils sont mentionnés et identifiés dans l'inventaire des peintures de 1770. Dans la première antichambre, on trouvait Caligula, Domitien, Auguste et Claude et, dans la deuxième antichambre, Othon, Galba, Néron Claudius et Tibère. Les portraits de Vitellius, Vespasien, Jules César et Titus Vespasien ornaient les murs de la pièce d'audience, associés à celui de l'empereur Louis le Bavarois par Peter Candid. Le principe d'une suite chronologique des douze premiers empereurs romains renvoyait directement à la *Vie des douze Césars* de Suétone (*De vita duodecim Caesarum libri*). Quant aux tableaux eux-mêmes, il s'agissait de copies d'après un cycle de peintures commandé à Titien en 1536, par Frédéric Gonzague, pour le Palais Ducal de Mantoue. Dès 1598, ils figurent dans un inventaire de la résidence, avant d'être adaptés, vers 1730, au format uniforme qui règne dans les salles d'apparat. Comme l'a rappelé Arnulf Herbst – hormis César, Auguste, Vespasien et Titus Vespasien –, les douze premiers empereurs n'étaient pas des modèles de souveraineté et constituaient plutôt des exemples repoussants d'amoralité. De fait, leurs portraits représentent un paradigme comportemental dans lequel la vertu est présente au même titre que le vice. Les Habsbourg ne s'identifiaient pas directement aux empereurs de Suétone. A aucun moment ils n'ont cherché à fusionner leur propre galerie dynastique et les empereurs des *Vies* de Suétone[24]. Même dans le cas de Charles-Albert, marqué par les aspirations au pouvoir des Wittelsbach, pareille stratégie ne peut être démontrée[25]. Pour lui aussi, les empereurs incarnent des symboles moraux qui participent à une sorte de psychomachie. C'est la raison pour laquelle la répartition des empereurs n'est ni chronologique,

22. Graf, 2002, Residenz (note 1), p. 115.
23. Voir Gerhard Hojer, « Die Kaiserikonologie der Reichen Zimmer in der Münchener Residenz », dans *Wahl und Krönung in Frankfurt am Main, Kaiser Karl VII. 1742-1745*, éd. par Rainer Koch et Patricia Stahl, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Historisches Museum, 1986, p. 141-142.
24. Arnulf Herbst, « Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals », dans *Berichte des Historischen Vereins Bamberg* 106, 1970, p. 206-344, 267.
25. Voir Hojer, 1986 (note 23).

ni aléatoire. Dans la première antichambre, on trouve, avec Auguste et Domitien, le premier et le dernier de la lignée décrite par Suétone. La deuxième antichambre réunit les empereurs dont le règne ne dépassa pas quelques mois – on peut supposer qu'y figurent, autour de l'empereur Néron, les personnalités les moins irréprochables. La salle d'audience accueille enfin les meilleurs souverains : Jules César, Vespasien et Titus Vespasien. La présence de Vitellius dans ce groupe mériterait d'être explicitée.

Les portraits d'empereurs sont issus du décor traditionnel du palais italien. L'effigie de l'empereur Louis le Bavarois (duc de la Haute-Bavière en 1294, roi d'Allemagne en 1314, empereur romain de 1328 à 1347) introduit toutefois une connotation supplémentaire dans l'ensemble. Le premier empereur Wittelsbach était présent dans plusieurs autres pièces de la résidence : dans le salon d'Hercule, et dans la galerie verte, où il dialogue avec Charlemagne, en occupant toutefois la place centrale, puisque c'est à lui seulement que les Wittelsbach devaient leur statut de lignée électorale et impériale[26]. La peinture se fond dans la décoration, car elle est directement disposée sous l'allégorie en stuc du *Gouvernement glorieux,* qui semble remettre une couronne de laurier à l'effigie du portrait. Il s'agit de représenter l'instance suprême d'une forme gouvernementale efficace et prospère, aux qualités de laquelle avait amplement contribué la maison Wittelsbach.

Le cérémonial mondain et l'appartement de réception

Passée la salle d'audience, l'enfilade s'interrompt brusquement. En effet, les pièces de l'appartement de réception se déploient en retour d'équerre, formant une nouvelle enfilade que bornent, à chaque extrémité, le cabinet des miniatures (ill. 1, pièce 8) et la galerie verte (ill. 1, pièce 9), que les miroirs disposés en vis-à-vis prolongent encore visuellement (ill. 4).

Le cérémonial mondain ne se limitait pas aux fêtes somptueuses données dans les grandes salles, qu'il serait impossible d'évoquer en détail sans outrepasser l'objet de cet article. Il connaissait également une application quasi quotidienne dans ce que l'on appelait les « appartements », où se tenaient des soirées plusieurs fois par semaine. En ces occasions, on recevait un grand nombre d'invités. Toutes les portes étaient ouvertes pour que l'on puisse admirer les enfilades et jouir des différents angles de vue.

26. Lorenz Seelig, « Die Ahnengalerie der Münchener Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung », dans *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. zum 18. Jahrhundert*, éd. par Hubert Glaser, Munich, 1980 (Mitteilungen des Hauses der Bayerischen Geschichte, I), p. 253-331, 264.

Ces soirées s'inspiraient de celles données par Louis XIV dans le Grand Appartement après le transfert de sa cour à Versailles, à partir de 1682.

Saint-Simon raconte qu'en hiver, le roi de France avait instauré les soirées d'appartement trois fois par semaine, en réservant les trois autres veillées au théâtre[27]. La réception durait de sept à dix heures du soir. Différentes tables de jeu – notamment celles destinées aux cartes – et des billards étaient dressés un peu partout, tandis que l'on servait des rafraîchissements. Saint-Simon souligne en particulier l'éclairage très lumineux qui règne dans toutes les pièces[28]. En 1682, le *Mercure galant* rapporte que le roi, la reine et toute la famille royale avaient convié à jouer de nombreuses personnes qui n'avaient encore jamais eu cet honneur. Le roi passait d'une table à l'autre, ordonnant à chacun de rester assis et de ne pas interrompre le jeu en raison de sa présence[29]. La princesse palatine, Elisabeth-Charlotte de Bavière, épouse de Philippe d'Orléans et belle-sœur du roi, évoque ainsi ces soirées dans ses mémoires :

> « Tous les lundis, mercredis et vendredis sont des jours d'appartements. Alors tous les hommes de la cour se réunissent dans l'antichambre du roi et toutes les femmes dans celle de la reine, à six heures. Ensuite, tous ensemble vont au salon […], puis dans un grand cabinet où sont les violons pour ceux qui souhaitent danser. Ensuite, on passe dans une pièce où est posé le trône du roi. L'on y trouve de la musique, des concerts et des voix. Après, l'on passe dans la chambre à coucher (chambre de parade dans le Grand Appartement), où sont dressées trois tables de cartes pour le roi, la reine et Monsieur […]. Cela dure de six heures à dix heures, jusqu'au moment du souper […][30]. »

27. Louis de Rouvoy de Saint-Simon, *Erinnerungen. Der Hof Ludwigs XIV*, Stuttgart, 1983, p. 14-15.
28. *Ibid.*, p. 15 ; voir également Jacques Levron, *La Vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles,* Genève, 1978, p. 69-70. Cet éclairage abondant est un lieu commun de toutes les descriptions de la résidence jusqu'au XIX^e^ siècle.
29. Voir Klingensmith, 1993 (note 12), p. 171, note 141.
30. « Alle Montag, Mittwoch und Freitags seind Jour d'Apartement. Da versammeln sich alle Mannsleute von Hof in Königs Antichambre und alle Weiber um sechs [Uhr] in der Königin Kammer. Hernach geht man alle miteinander in den Salon [fertiger Teil der Galerie des glaces] […] ; von dar in ein groß Kabinett, also die Violons sein vor die, so tanzen wollen. Von dar geht man in eine Kammer, wo des Königs Thron ist. Da findt man allerhand Musik, Konzerten und Stimmen. Von dar geht man in die Schlafkammer [Chambre de parade dans le Grand Appartement], allwo drei Tafeln stehen, um Karten zu spielen, vor den König, die Königin und Monsieur. Von dar geht man in eine Kammer, so man wohl einen Saal nennen kann, worinnen mehr als zwanzig Tisch stehen mit grünen sammeten Teppichen mit goldenen Fransen, um allerhand Spiel zu spielen. Von dar geht man in eine große Antichambre, allwo des Königs Billard steht ; vor dar in eine andere Kammer, allwo vier lange Tisch, worauf die Kolation ist, allerhandt Sachen, Obstkuchen, Konfituren […]. Von dar geht man noch in eine andere Kammer, wo auch vier andere Tafeln stehen solang als die von der Kollation, worauf viel Karaffen mit Gläser stehen und allerhand Weine und Liköre von allerhand Gattung ; also die essen oder trinken wollen, halten sich in diese zwei letzte Kammern. Sobald als man von der Kollation kommt, welche man stehends ißt, geht man wieder in die Kammer, wo so viel Tafeln stehen, und da teilt sich jedes zu seinem

4 Munich, château, Enfilade des appartements de réception

A Vienne aussi, on connaissait et on appréciait ces soirées d'appartement, appelées *appartements*, à l'occasion desquelles on ouvrait six à sept salles. Toute la cour de Vienne était invitée et l'on s'adonnait aux plaisirs de la conversation et du jeu[31]. Au cours des années 1750, les soirées d'appartement prirent un peu trop d'importance aux yeux du surintendant.

Spiel aus, und wie mancherlei Spiel da gespielt werden, ist nicht zu begreifen : Landsknecht, Tricktrack, Pikett, Reversi, L'Hombre, Schach, Trou Madame, Berlan, summa summarum was man nur erdenken mag von Spielen. Wenn der König oder die Königin in die Kammer kommen, steht niemand von seinem Spiel auf. Die nicht spielen als wie ich und noch viel andere mehr, die schlendern herum, von einer Kammer zu der andern, bald zu der Musik, bald zu den Spielen ; denn es ist erlaubt hinzugehen wo man will, dieses währet von sechs bis zehn, daß man zum Nachtessen geht und das ist, was man Jour d'Apartement heißt. » (Lettre de la princesse Palatine à sa belle-sœur Wilhelmine Ernestine von der Pfalz, Versailles, le 6 décembre 1682, dans *Die Briefe der Liselotte von der Pfalz, Herzogin von Orleans*, éd. par C. Künzel, Ebenhausen, 1912, p. 82 et suivante ; cité d'après Manfred Kossok, *Am Hofe Ludwigs XIV.*, Stuttgart, 1989, p. 138).

31. Franciscus Philippus Florinus, *Oeconomus prudens et legalis continuatus ; oder Großer Herren Stands und Adelicher Haus-Vatter, bestehend in Fünf Büchern*, 5 vol., Vienne, 1719, t. I, p. 136, § 17, *ad vocem* « assemblée » ; voir aussi Graf, 2002, Residenz (note 1), p. 110-112.

Il conseilla de réduire le nombre de ces réceptions, puisqu'elles offraient trop souvent l'occasion aux ambassadeurs et ministres étrangers de voir ces majestés impériales « sans un minimum de cérémonial »[32]. C'était reconnaître implicitement que la fréquence d'événements mondains se déroulant dans une ambiance décontractée, qui tendit à s'accroître durant la seconde moitié du XVIII[e] siècle, contribuait considérablement à l'assouplissement du cérémonial de cour.

A Munich, les *appartements* furent introduits par l'envoyé français, le comte Lantery, en 1686, sous l'électeur Max-Emmanuel[33]. Cinq à six pièces en enfilade, joliment aménagées et bien éclairées, accueillaient un grand nombre de tables de jeu. Durant la deuxième moitié de la soirée, l'on pouvait danser dans une autre pièce où étaient admis, en plus des dames de la cour, les dames de la ville et tous les gentilshommes. Ces *conversatione* avaient lieu trois jours par semaine, à savoir le dimanche, le mardi et le jeudi. L'on y servait des rafraîchissements comme des limonades ou du chocolat, et certains soirs, on les consacrait à la comédie italienne.

Dans son journal, le ministre (*Geheimer Konferenzminister*) et surintendant Johann Maximilien, comte de Preysing, évoque à plusieurs reprises des « appartements », qui avaient lieu régulièrement, mais seulement en présence du prince-électeur[34]. Quasiment toutes les soirées faisant suite à une audience importante étaient consacrées à un *appartement*, donné en présence de l'ambassadeur et de sa suite. L'électeur avait alors l'habitude de jouer aux cartes, non sans distinguer le diplomate par l'attribution d'un fauteuil du même rang[35]. Au début des années 1730, le baron de Pöllnitz fait ainsi l'éloge des soirées de la cour de Munich :

> « La Cour de Bavière est sans contredit la Cour la plus galante & la plus polie de l'Allemagne. Nous y avons actuellement comédie Françoise, Bal & Jeu tous les jours. Il y a trois fois par semaine Concert. Tout le monde y assiste masqué. Après le Concert on joue & l'on danse. Ces Assemblées publiques où l'Electeur & toute la cour assistent, sont du grand revenu pour les Valets de chambre de l'Electeur ; car outre que

32. Vienne, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, K53, 4 mars 1760, 13v-14.
33. Klingensmith, 1993 (note 12), p. 171.
34. Le soir, l'*appartement* n'a pas lieu, « puisque l'électeur à du courrier à faire. » (« […] weill der Churfürst zu schreiben gehabt. » *Journal du Comte de Preysing*, Munich, BSB, cgm. 5456, 16/11/1720). « L'appartement a été annulé puisque les maîtres de maison ne rentrent que vers huit heures. » (« Das appartement wurde abgesagt, weillen die herrschaft erst gegen 8 Uhr nach Haus kommen. » *Ibid.*, 10/01/1730).
35. Le soir, il y avait *appartement*. Charles Albert, l'émissaire diplomatique et deux autres ministres étrangers, pratiquèrent les jeux de quadrille, « assis, pour ce faire, sur quatre fauteuils pareils sans accoudoirs. » (« […] und hierzu 4 gleiche lain Sessel ohne Armb wehrend solchen spill zum sietzen hatte. » Munich, BayHStA, KS 11817, audience du comte Montijo).

chacun paye à l'entrée, ils ont aussi l'argent des cartes & ils sont interessées dans presque toutes les Banques […][36]. »

A partir de 1730, Preysing évoque à plusieurs reprises des *appartements* qui ont lieu dans les pièces nouvellement aménagées[37], et nous savons, concernant la visite du comte de Belle-Isle en 1741, qu'il n'admira pas seulement les salles d'apparat, mais qu'on le conduisit aussi en bas par l'escalier de Cuvilliés (ill. 1, pièce 10) afin de lui faire visiter la galerie des ancêtres (ill. 6)[38]. Le jour du Nouvel An 1745, Marie-Anne-Josèphe, fille de Charles-Albert et margrave de Bade, écrit : « Il y eut ce jour grand appartement dans les chambres de l'empereur. S.M. mon tres chere Pere y fit une partie de trente-un avec des ministres […] une foule de monde fut présent[39]. »

Si l'on en croit les descriptions de la résidence, c'était notamment le caractère représentatif de la chambre de parade, avec son lit somptueux, qui provoquait un fort étonnement et suscitait une admiration sans bornes. De plus, les salles de l'enfilade menant du cabinet des miniatures à la galerie verte étaient reliées par des miroirs fixés aux extrémités ouest et est (ill. 4). Ceux-ci répétaient à l'infini le reflet de toutes les pièces éclairées à la lueur d'innombrables bougies. Ces pièces formaient l'appartement de réception qui comprenait également la galerie verte, l'escalier Cuvilliés et la galerie des ancêtres (ill. 6).

Certaines pièces de l'appartement de réception étaient dotées de fonctions supplémentaires. Celle qui prolongeait la salle d'audience à l'ouest, la salle de conférence (ill. 1, pièce 5), était disposée et utilisée de la même façon que la pièce du même nom à Vienne. S'y tenaient les audiences privées et s'y concluaient les affaires importantes et les négociations des contrats[40]. Si l'on compare avec Vienne, l'électeur Charles-Albert permettait à un plus grand cercle de personnes d'accéder à sa retirade. Le règlement de la chambre en précisait les conditions d'accès[41]. Charles-Albert s'éloignait ainsi des usages pratiqués à la cour

36. Pöllnitz, 1737 (note 3), p. 260.
37. Preysing (note 34), 21/02/1730, 17/08/1740, 04/11/1740, 25/11/1740.
38. « A cinq heures, il y avait appartement dans les Nouvelles salles (*Neue Zimmer*), et pendant qu'il faisait jour, l'on pouvait, par la même occasion, visiter avec grand plaisir et grande admiration la galerie située au-dessous. » (« Umb 5 Uhr ware appartement in denen Neuen zimmern, welche bei tag gleich auch die herunde galerie mit grossen wollgefallen und bewunderung gesehen. » Munich, BayHStA, KS 11817, fol. 19v-20).
39. Cité d'après Joseph Weiss, « Die letzten Stunden Kaiser Karls VII. Albrecht », dans *Historisch-politische Blätter* 130/9, 1902, p. 617-633.
40. « Ici, l'on ne traite que d'affaires de la plus haute importance. » (« Hier werden nur Geschäfte von der ersten Wichtigkeit abgehandelt. » Johann S. Rittershausen, *Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München für Liebhaber der bildenden Künste*, Munich, 1787, p. 10 ; voir aussi Graf, 2002, Residenz (note 1), p. 203).
41. Hofkammerordnung, 1739, d'après Klingensmith, 1993 (note 12), appendice 4, § 4.

impériale, ce faible intérêt pour les prérogatives de la sphère privée le ralliant aux coutumes françaises.

La chambre de parade en France

La mode consistant à recevoir la cour devant son lit, héritée des traditions de la Rome impériale[42], avait incité Louis XIV à faire du Lever et du Coucher deux moments clés du cérémonial du château de Versailles et à placer sa Grande Chambre, où se déroulait la vie publique à partir de 1701, au centre de l'ensemble architectural[43]. En l'absence du monarque, on faisait visiter les appartements, y compris la chambre à coucher, à presque tous ceux qui le souhaitaient, ce qui eût été impensable en Allemagne[44]. Il convient de faire une distinction entre la chambre de parade de la haute noblesse française et la Grande Chambre du roi Louis XIV. Avec son lit d'alcôve, la chambre de parade servait de pièce d'accueil. Installées – plutôt qu'allongées – sur celui-ci, les dames attendaient leurs visiteurs, ce que renseignent diverses anecdotes du début du XVIII^e siècle, concernant par exemple Charlotte-Elisabeth de Bavière, la belle-sœur de Louis XIV (1701) ou l'électrice Marie-Amélie de Bavière (en 1734)[45]. Pourtant, cette « habitude, imposée par le raffinement des précieuses de l'hôtel de Rambouillet, ne devait pas survivre au-delà du règne

42. Graf, 2002, Residenz (note 1), p. 100-102.
43 . Da Vinha, 2004 (note 11), p. 45-58.
44. « Dans les châteaux princiers en Allemagne, un étranger ne peut pas se promener avec la même liberté qu'en France […] Notamment, les chambres à coucher princières sont très privilégiées et, surtout en Allemagne, on n'y laisse pas entrer n'importe qui, bien que les autres pièces du château puissent, elles, être montrées. » (« Auf den Fürstlichen Schlössern in Teutschland darff sich ein Frembder nicht mit solcher Freyheit umsehen, als wie in Frankreich […] Insonderheit sind die Fürstlichen Schlaf-Zimmer vor andern sehr privilegirt, und wird, zumahl in Teutschland, nicht ein iedweder in dieselben hineingelassen, ob er gleich sonst in den übrigen Zimmern des Schlosses herum geführet wird. » Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft der Großen Herren* […] , éd. et comm. par Monika Schlechte, Leipzig, 1990 [réimpression de l'édition de Berlin 1733], p. 76).
45. « Dans certaines cérémonies, j'ai dû recevoir le roi et la reine d'Angleterre dans une drôle de tenue […] Avec cet habit, on m'a conduit dans une chambre toute noire dont même le parquet et les fenêtres étaient recouverts et où on m'a couché dans un lit noir. » (« Ich habe den König und die Königin von Engelland in Zeremonien empfangen müssen mit einer dollen Tracht […] In diesem Aufzug hat man mich in eine ganz schwarze Kammer, auch das Parkett bedeckt und die Fenster überhängt, in ein schwarzes Bett gelegt. » Rosemarie Stratmann, « Wohnkultur im 18. Jahrhundert und ihr Wandel, dargestellt am Beispiel des baden-durlachischen Hofes », dans *Barock in Baden-Württemberg*, cat. exp., Karlsruhe, 1981, p. 277-291, note 16). « Le soir, Madame l'électrice se coucha dans son lit de parade, et toutes les dames furent admises pour lui baiser la main. » (« Abends legte sich die Frau Kurfürstin ins Paradebett und alle Damen wurden zum Handkuß zugelassen. » Maria Theresia von Gombert, « Was sich im Jahre 1734 ereignete », éd. par Felix Zettler, dans *Altbayerische Monatsschrift* 5, 1905, p. 89-104, 94).

de Louis XIV[46]. » En 1704, le *Dictionnaire universel* s'interroge sur la signification du Lever : « Les courtisans s'empressent d'aller au lever du Roi[47]. » Excepté le roi, à Versailles, personne ne recevait devant son lit. Les courtisans devaient justement y apparaître, ce qui impliquait qu'ils renoncent à pareille cérémonie pour eux-mêmes[48]. Vers 1700, la théorie architecturale française établit une nette distinction entre la chambre de parade, qui était en fait une pièce de réception, et la chambre à coucher, véritablement consacrée au repos[49] : « La chambre à coucher qui vient ensuite [après le salon], est plutôt de parade que d'usage[50]. »

La chambre de parade en Allemagne

La disposition allemande de la chambre profite des conseils de Goldmann à partir de 1696. La chambre doit être orientée au nord et se situer côté jardin, entre les appartements du maître de maison et ceux de son épouse. Elle abrite un lit commun[51]. Le plan de la Hofburg suit cette conception[52]. Ce n'est que sous l'influence de la France et des

46. *La Grande Encyclopédie*, Paris, 1885-1902, *ad vocem* « ameublement », p. 729. Felix Hauptmann avait déjà évoqué le fait qu'on abandonnait peu à peu la coutume de recevoir depuis son lit, à partir du milieu du XVII^e^ siècle (voir *id.*, *Das Innere des Bonner Schlosses zur Zeit Clemens Augusts,* Bonn, 1901, p. 33).
47. *Dictionnaire de Trévoux*, t. II, 1704, *ad vocem* « lever ».
48. « [...] afin d'y assister au lever du roi. » (« [Um dort] beim Lever des Königs zugegen zu sein » Saint-Simon, 1983 (note 27), p. 230).
49. Charles-Antoine Jombert, *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir. Pour toutes sortes de personnes*, 2 vol., Paris 1764, distr. 57, pl. 111, distr. 58, pl. 115, distr. 59, pl. 120 ; voir aussi Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture*, Paris, 1691 [autres éditions de 1693/1694, 1696, 1710, rééditions en 1738 et en 1750] ; également chez Briseux, 1728 et sa réédition par Jombert en 1764.
50. D'Aviler, 1710 (note 49), p. 216. La citation continue ainsi : « [...] quoiqu'on puisse y coucher en Eté ; car pour L'Hyver on se retire dans les petits Appartemens plus bas, moins aerez & plus faciles à echauffer ». Voir aussi Graf, 2002, Residenz (note 1), ill. 33.
51. « Il est préférable de prévoir la chambre à coucher au fond, en direction du nord, côté jardin avec, des deux côtés, les chambres du maître et de la maîtresse de maison [...] Avec la chambre à coucher [...] il s'agit d'une petite chambre où se trouve le lit conjugal du maître de maison [...] il convient toutefois de souligner que la porte donnant sur les chambres de monsieur doit s'ouvrir à droite du lit et à gauche celle qui donne dans la chambre de madame [...]. » (« Jedoch das Schlaff-Gemach wird hinten gegen Norden und gegen den Garten am besten angelegt, und soll zu beyden Seiten die Zimmer des Hauß-Herren und der Hauß-Frauen anliegen haben [...] Das Schlaff-Gemach [...] ist eine Cammer, darinnen der Haußherr das Ehebette hat [...] alleine ist in der Abtheilung anzumercken, dass die Thür der männlichen Zimmer zur Rechten des Bettes und des Frauenzimmers zur Lincken müssen eröffnet werden [...]. » Nicolaus Goldmann, *Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst*, éd. par Christian Sturm, 1696 [réimpression Bade-Bade, 1962], p. 111, 126 ; voir aussi la contribution de Katharina Krause dans ce volume).
52. Henriette Graf, « Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740 », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI/3,4 [1997], 2000, p. 571-587. Voir également la contribution de Rainer Valenta dans le présent volume.

traditions françaises que s'accentuera en Allemagne l'analogie entre la chambre à coucher et la chambre de parade[53].

A partir du moment où il n'y avait aucun service à effectuer, personne ne devait être présent dans la pièce occupée par l'électeur, « afin de ne pas déranger Sa Majesté électorale ». Il fallait « attendre, dans l'antichambre avoisinante, que le prince daigne appeler ou donner un autre signe[54]. » Et Joseph-Clément, archevêque et électeur de Cologne, de préciser :

> « Il y a cette difference dans nos usages, qu'en France tout le monde entre et passe par les appartemens du Roy et des Princes, et que chez Nous tres peu de gens jouissent de cet honneur, et ont cet avantage. Je dois donc me conformer, étant en Allemagne, aux coutumes du Pais, pour ne point choquer la Nobless, qui est fort jalouse de ces sortes d'entrées, et qui pretend de ce privilege n'est dû qu'aux gentils hommes titrés[55]. »

Le cérémonial du matin et du soir à la cour de Munich

A Vienne, le réveil et le coucher de l'empereur n'avaient lieu qu'en présence des valets de chambre. L'habillement se faisait en deux temps, l'un privé et l'autre publique : après avoir quitté son lit et enfilé une robe de chambre, le prince sortait de sa chambre à coucher pour se rendre dans la pièce voisine, où les chambellans et les valets attendaient déjà de pouvoir l'assister et l'aider à s'habiller. Les documents conservés à la cour de Munich rendent compte de dispositions identiques – au fil du temps, le caractère privé devait toutefois s'affirmer[56].

Au XVII^e siècle, le protocole était évoqué dans les règlements de la cour, qui décrivaient surtout la translation d'une pièce à l'autre qui caractérisait le lever matinal. Le soir, aucune cérémonie particulière n'était prévue. L'instruction de 1689 rédigée sous le prince-électeur Max-Emmanuel ne précise pas explicitement le protocole du Lever ; il est simplement ordonné aux valets de chambre de prendre leur service ponctuellement et d'attendre dans l'antichambre qu'ils soient appelés. Dès alors et jusqu'en 1748, le Lever n'est évoqué que de manière sporadique. A l'occasion de la fête de Max-Emmanuel, le 12 octobre 1719,

53. Graf, 2002, Residenz (note 1), ill. 31, K et L.
54. « […] um Sr. churfürstlichen Durchlaucht nicht beschwerlich zu sein […] in dem nächst daranstossenden Vorzimmer bis auf gnädigstes Rufen oder sonstiges Zeichen zuzuwarten » (Hofkammerordnung, 1769, § 7 ; voir Klingensmith, 1993 (note 12), p. 130, note 56).
55. *Letters of the Archbishop-Elector Joseph Clemens of Cologne to Robert de Cotte, 1712-1720*, éd. par John Finley Olgevee, Ohio, 1956, p. 30-31, lettre du 15 août 1714.
56. Graf, 2002, Residenz (note 1), p. 116-119.

Preysing parle d'un « petit lever » au château de Nymphenbourg[57]. Il était d'ores et déjà envisagé d'y instaurer un Grand Lever afin de permettre aux gentilshommes « de présenter leurs civilités »[58]. Au demeurant, ces indications nous permettent de conclure qu'un cérémonial quotidien et public, inspiré par le modèle versaillais, n'était pas d'usage.

Etant donné que les salles d'apparat comportaient une chambre de parade avec un lit de parade, on peut se poser la question de savoir si l'électeur Charles-Albert a réellement effectué un Lever public dans cette pièce de représentation récemment construite. De son règne, on a conservé deux règlements de la chambre et de la cour qui ne font pas référence à un quelconque Lever[59]. Les autres sources ne permettent pas non plus de prouver l'existence du cérémonial d'un Lever sous Charles-Albert. Toujours est-il qu'il eût été très étonnant qu'un prince de l'Empire romain – et plus encore un électeur aspirant à devenir empereur – ne respecte pas le modèle de la cour de Vienne.

Parmi les salles d'apparat, la chambre de parade était dotée d'une fonction proche de son homologue française. Conçue et utilisée comme une pièce de réception – décorée somptueusement, elle faisait office de pièce de représentation. Si un Lever avait été orchestré, c'est certainement dans celle-ci qu'il se serait déroulé. La disposition de cette pièce procède toutefois des traditions allemandes, car elle se trouve après la salle de conférence et la salle destinée aux audiences privées, et hors de l'enfilade où se déroule le cérémonial diplomatique. Les sources s'accordent sur le fait que la chambre de parade des salles d'apparat « ne servait qu'au déploiement du luxe, et non pas aux commodités du repos »[60]. Et le journal de mademoiselle von Gombert d'effacer les derniers doutes, en rapportant que le 23 décembre 1734, l'électeur, suite à sa seconde convalescence, avait à nouveau dormi dans l'appartement de l'électrice[61].

Charles-Albert disposait par ailleurs d'un appartement privé. Aménagé dans des tons jaune et argent, il se trouvait au rez-de-chaussée, le

57. « Tous en tenue de gala, et la plupart des chevaliers viennent à sept heures et demie à Nymphenbourg au petit levé de l'électeur. » (« Alles in galla und kommen die maisten cavaliers umb halb 8 Uhr nach Nimphenburg au petit levée des Churfürsten. » Preysing (note 34), 12/10/1719).

58. « […] die Gelegenheit [zu] verstatten ihre Aufwartung zu machen. » (*Unterthänigste Auftrags-Puncta, wenn Se. Kurfürstl. Drtl. die Sommer Saison in Nymphenburg zuzubringen gedenken*, Munich, BayHStA, HR I, 34/18, non daté).

59. Hofkammerordnung, 1739, d'après Klingensmith, 1993 (note 12), appendice 4 ; Hofkammerordnung, 1743, Munich, BayHStA, Herrschaft Hohenaschau, A 707.

60. « [Die Chambre de Parade diente] nur zur Pracht, nicht zu den Bequemlichkeiten der Ruhe. » (Lorenz Hübner, *Beschreibung der Kurbaierischen Haupt- und Residenzstadt München und ihrer Umgebung*, Munich, 1803-1805, p. 161).

61. « Le prince-électeur se porte mieux. Il est revenu afin de dormir auprès de l'électrice. » (« Der Kurfürst befindet sich besser. Er kam wieder, um bei der Kurfürstin zu schlafen. » Gombert, 1904 (note 45), p. 104).

long de la galerie des ancêtres et au-dessous de l'enfilade des salles d'apparat débouchant sur le Grottenhof. La plupart des commentaires sur les activités et le séjour de Charles-Albert dans la résidence font référence à ces pièces.

La chambre de parade de l'électeur Charles-Albert

Le décor peint de la chambre de parade comprend des dessus-de-porte, des boiseries sculptées et un plafond stuqué et orné de figures allégoriques. Les dessus-de-porte représentent les quatre moments de la journée : côté fenêtres, en direction du sud, le matin et le jour se font face ; au-dessus du lit, on trouve le soir et la nuit. Les boiseries sculptées mettent en scène les figures des quatre saisons avec les signes du zodiaque qui leur sont associées. De part et d'autre des quatre grandes scènes en stuc ornant le plafond sont personnifiées les disciplines dans lesquelles un courtisan était censé exceller : la poésie, la peinture, la géographie, l'astronomie, la musique et l'art militaire.

Sur le mur sud, Apollon, dans une couronne de rayons, conduit le char solaire. Il est précédé par Phosphoros, porteur de lumière brandissant un flambeau, et par un génie dispensant la rosée du matin. Diane ou Séléné, divinité lunaire et sœur jumelle d'Apollon dont on aperçoit le buste, est en train de disparaître face à l'éclat du jour naissant. Le motif d'Apollon peut être associé à la glorification du règne juste et heureux d'un prince territorial. Arnulf Herbst a montré que, dans les salles impériales, l'idée du *trionfo* était souvent incarnée par le Dieu juvénile sur son char solaire, image exemplaire et frappante de la magnificence princière à l'époque baroque[62]. Relativement à la possible fonction représentative de la chambre de parade, pareil décor rendrait cette interprétation tout à fait envisageable, d'autant plus que l'iconographie d'Apollon est aussi présente dans la Grande Chambre de Louis XIV. Etant donné la grande popularité de cette allégorie, on ne peut que difficilement envisager que l'iconographie apollinienne soutienne l'identification de Charles-Albert à Louis XIV. Le thème de la lumière éclairant les ténèbres est plutôt un topos baroque qui trouve diverses applications dans l'univers princier. Sous les traits de Phébus, l'empereur Charles VI conduit le char solaire dans une fresque décorant la cage d'escalier à l'abbaye de Göttweig ; au plafond de la salle impériale à Saint-Florian, Apollon, Phosphoros et Aurore offrent au monde la lumière nouvelle d'un *imperium sine fine*. L'idée de la lumière de laquelle tout procède constitue la thématique centrale de l'art baroque,

62. Herbst, 1970 (note 24), p. 246-245.

aussi bien dans l'univers sacré que profane. « Lumière et Dieu, lumière et souverain forment un tout inséparable »[63].

Jusqu'à présent, il n'a pas été possible de mettre au jour le programme écrit du plafond allégorique en stuc des salles d'apparat[64]. Hormis la décoration de la Résidence et la construction du pavillon de chasse Amalienbourg dans le parc du château de Nymphenbourg, la cour de Munich n'a initié aucune autre commande artistique sous Charles-Albert. L'architecture intérieure et la décoration précieuse des pièces constituaient le seul objectif artistique du prince et c'est à elles qu'il donnait la priorité. La « magnificence » était un effet des dehors et n'était pas recherchée. Une telle « splendeur extérieure » aurait parlé « plus aux yeux qu'à la raison […] et [aurait fait] entendre aux gens ordinaires » que Charles-Albert considérait qu'il avait la préséance sur tous les autres souverains[65]. Pourtant, si la décoration des salles d'apparat manifestait son ambition politique, c'était moins dans le programme iconographique que dans la profusion décorative des pièces, qui faisait oublier tout ce qui avait existé jusqu'alors en attribuant aux miroirs un rôle déterminant.

Le cabinet des glaces

Au début du XVIII^e siècle, les cabinets des glaces passaient pour une curiosité, la précision dans le reflet des personnes et des objets suscitant toujours la surprise ou l'étonnement. A Munich, la niche recouverte de miroirs et accueillant un lit de repos constitue d'ailleurs une particularité[66]. Certes, le cabinet des glaces de Louis XIV abritait également un lit de repos ; vers 1725, le duc d'Orléans disposait aussi d'une alcôve recouverte de miroirs dans sa chambre à coucher. Cependant, le fait d'installer le lit dans un creux du mur entouré de miroirs est inédit. Havard cite une description de Germain Brice qui mentionne au château de Bagatelle, en 1727, un boudoir entièrement recouvert de miroirs, « qui reflétaient de tous côtés les attitudes des amants »[67]. Cette niche

63. « Licht und Gott, Licht und Herrscher gehören untrennbar zusammen. » (Eberhard Straub, *Repraesentatio maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchener Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1969, p. 48 et note 202).
64. Par exemple, comme l'électeur Maximilien I^er l'avait demandé pour le Salon d'Hercule ; voir Brigitte Knüttel, « Zur Geschichte der Münchner Residenz, 1600-1616 (I) », dans *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 18, 1967, p. 187-210, ici p. 188.
65. « Weil dergleichen äusserlicher Splendeur eher in die Augen als in den Verstand fält [sic] und sonderlich die gemeinen Leute glaubend machet, ein dergleichen Ambassadeur, welcher sich magnifiquement und mit vielem Gold und Silber prangenden Livreen und Carossen etc. aufführet, sey aus einem Lande, in welchem das goldene Seculum befindlich. » (Gottfried Stieve, *Europäisches Hofzeremoniell*, Leipzig, 1723, p. 291-292).
66. Heinrich Kreisel, *Deutsche Spiegelkabinette*, Munich, 1953, p. 21.
67. Henry Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration depuis le 13^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 vol., Paris, 1878/1887-1890, *ad vocem* « glace », col. 993.

5 Munich, château, Cabinet des miroirs des salles d'apparat avec une niche recouverte de miroirs et console d'écriture (à droite)

se présente ainsi comme un dispositif raffiné et astucieux renseignant les habitudes amoureuses d'une cour à l'époque rococo – et sans doute aussi les habitudes de l'électeur lui-même, connu pour ses nombreuses maîtresses.

Caractéristiques de la conception décorative des lieux (ill. 5), les pilastres étaient eux aussi recouverts de miroirs. Les dessus-de-porte sont eux aussi remplacés par des miroirs, si bien que tous les endroits habituellement décorés de peintures ou d'ornements en stuc en sont couverts au final. Dans cette conception, les surfaces miroitantes sont des dispositifs par lesquels les pièces s'agrandissent et se multiplient. Le fait de recouvrir les niches de miroirs en faisait des pièces dans la pièce, en plus de démultiplier à l'infini les points de vue. Un jeu est volontairement instauré entre l'espace réel et l'espace imaginaire, qui mobilise la position et les déplacements du visiteur. En entrant par la porte, on se trouve dans la situation paradoxale de ne pas percevoir le reflet de sa propre image. Le principe du reflet précis n'étant pas encore pleinement acquis et celui de concordance entre l'existant et le reflété ne s'étant vraiment établi qu'avec la diffusion des grands miroirs plans, l'absence de reflet face au miroir censé refléter devait être d'autant plus déstabilisante, puisqu'elle remettait à nouveau en question les modes de perception récemment acquis.

Selon Blondel, les cabinets d'écriture devaient se situer dans un espace privé, après la chambre à coucher. Si l'on cherche à quelle pièce correspond le cabinet des glaces munichois dans la distribution de Versailles, il correspondrait au cabinet du Conseil, lui aussi situé après la chambre, recouvert de miroirs et naturellement pourvu d'un bureau. A Munich, le bureau du cabinet des glaces n'est pourtant qu'une console d'écriture pourvue d'un plateau amovible, dont le décor est accordé à celui de la cheminée qui lui fait face. Sa fonction est double : console placée sous un miroir, il se convertit en meuble d'écriture quand la pièce prend elle-même la fonction de cabinet d'écriture. Le sculpteur de la cour, Guillielmus de Grof, a conçu les meubles en fonction de l'effet de symétrie qu'exigeait le décor de la pièce, tout en leur conférant un style d'inspiration française. La console d'écriture se présente ainsi comme un meuble escamotable, faisant référence à l'optimisation de l'espace tant admirée dans le cabinet du Conseil de Louis XIV à Versailles[68].

Les miroirs comme éléments décoratifs dans les salles d'apparat

Au cours de la première moitié du XVIII^e^ siècle, le perfectionnement en qualité du miroitement et les possibilités d'agrandissement optique, conjugués à l'amélioration de la luminosité des pièces, ont contribué à la popularité des miroirs en tant qu'objets de décoration. C'est seulement vers la fin du XVII^e^ siècle que l'on avait réussi, grâce au mercure et à l'étain, à produire de plus grandes surfaces miroitantes. Au sein du décor, elles constituaient l'élément le plus précieux et le plus coûteux, suivies de près par les textiles (tapisseries, brocarts, soies damassées) et les bronzes.

Selon Zedler, une pièce de parade devait comporter au moins deux grands miroirs en vis-à-vis. Selon lui, la grande qualité du miroir est de « reproduire très fidèlement tout ce qui est placé devant lui »[69], à commencer par la lueur des bougies, les objets précieux placés sur les manteaux de cheminée, sur des consoles et des commodes dressées au-dessous des miroirs, et finalement toute la pièce dont il reflète l'espace en le démultipliant[70]. Cependant, ils n'étaient prévus qu'aux endroits recevant de la lumière. Il convenait de respecter la symétrie et l'harmonie, un luxe

68. Henriette Graf, « Guillelmus de Grof. Eine Schreibkonsole im Spiegelkabinett der Münchner Residenz », dans *Weltkunst* 6, juin 2001, p. 982-984.
69. « […] was davor gestellt wird, gantz deutlich abbildet. » (Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, 64 vol., Leipzig et Halle, 1732-1750 [réimpression Graz, 1961-1964], 1743, *ad vocem* « Spiegel »).
70. D'Aviler, 1701 (note 18), *ad vocem* « glace ».

trop prononcé paraissant indécent selon Rohr[71]. Moser n'imposait pas de place précise aux miroirs, mais recommandait de leur réserver une place de choix dans la pièce, car ils constituaient toujours une attraction[72]. Selon d'Aviler, les miroirs ne convenaient pas aux « gens de livrée ou de peu de considérations »[73]. C'est pour cela qu'ils ne lui semblaient pas convenables dans la première antichambre. En revanche, il était prévu de fixer un miroir au-dessus de la cheminée dans la deuxième antichambre, qui servait le plus souvent de salle à manger.

Les cadres des miroirs devaient s'accorder avec les boiseries. Aussi étaient-ils généralement sculptés en bois et dorés. Meissonier allait jusqu'à assortir leur dessin aux dossiers de chaises. Dans une disposition où tables et guéridons étaient placés devant des miroirs, les formes et les couleurs devaient être en parfaite harmonie[74]. Depuis les années 1690, l'on donnait la préférence au grand miroir de cheminée appelé « cheminée à la française »[75]. C'est notamment leur capacité de réfraction particulièrement propre à rendre éclatantes les boiseries dorées qui rendait particulièrement séduisantes ces grandes surfaces miroitantes. Avec deux ou quatre bougies, l'on pouvait obtenir un degré de luminosité qui, jusqu'alors, en avait nécessité douze[76]. Ces bougies pouvaient être portées par des girandoles dorées et décorées de pendentifs en cristal, elles-mêmes disposées sur le manteau de cheminée, ou bien garnir des appliques murales appelées « bras de lumière », insérées dans la baguette,

71. « D'une part, les miroirs contribuent à une décoration particulièrement élaborée des pièces, d'autre part, ils ont une réelle utilité ; en revanche, l'on fait un étalage déplacé de richesse lorsqu'on les met exagérément en avant et qu'on leur attribue – par le choix d'une quantité trop importante qui les met en évidence – des endroits qui ne leur conviennent pas et qui ne reçoivent pas de lumière. » (« Die Spiegel gereichen den Gemächern theils zu einer besonderen Zierde, theils sind sie auch nützlich ; es ist aber ein unnöthiger Wohlstand, wenn einige allzusehr damit prahlen, und bey der großen Menge, die sie gegen andere erweisen wollen, solche an Oerter zu bringen, da sie sich gar nicht hinschicken und da kein Licht hinfällt. » Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, éd. et comm. par Gotthardt Frühsorge, Leipzig, 1989 [réimpression de l'édition de Berlin 1728], p. 540-541.)
72. Moser, 1755 (note 5), p. 309-310.
73. Cité d'après Hans-Dieter Lohneis, *Studien zu den Räumen des 17. und 18. Jahrhunderts : Das deutsche Spiegelkabinett*, Munich, 1985, p. 107.
74. « […] les tables et les guéridons doivent être en harmonie avec les cadres des miroirs ; lorsque ces derniers sont en noyer, les tables et les guéridons doivent également être en noyer, lorsque ceux-là sont laqués, ceux-ci doivent l'être aussi. S'il n'est toutefois pas possible qu'ils soient en harmonie avec les cadres des miroirs, lorsque ceux-ci sont par exemple en verre, il est important que, du moins, les tables et les guéridons s'accordent. » (« […] die Tische und Gueridons müssen mit den Spiegel-Rahmen harmonieren, sind die von Nußbäumen-Holtz, so müssen die Tische und Gueridons auch von Nußbäumen-Holtz seyn, sind jene lacquiert, so müssen diese auch lacquiert seyn. Wo es sich aber nicht will thun lassen, dass sie mit den Spiegel-Rahmen harmonieren, als wenn diese z.E. vom Glase, so müssen doch zum wenigsten die Tische und Gueridons accordiren. » Rohr, 1989 (note 71), p. 541.)
75. Voir à ce sujet Alastair Laing, « Die Entwicklung des "Cheminée à la française" und seiner Dekoration », dans *Vergoldete Bronzen : die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, éd. par Hans Ottomeyer et Peter Pröschel, 2 vol., Munich, 1986, t. II, p. 443-458, 449.
76. *Ibid*.

de part et d'autre du cadre du miroir. Elles remplaçaient ainsi les traditionnels bougeoirs en argent.

Le fait de pouvoir se regarder donnait une certaine importance aux grands miroirs de cheminée. Par conséquent, dans les salons de réception, l'on ne posait que peu d'objets sur le manteau de cheminée. Sacrifiés à la commodité « de pouvoir se regarder soi-même ou d'apercevoir des nouveaux arrivants, devant un feu de cheminée réchauffant ou en société »[77], les vases des garnitures de cheminée étaient de taille modeste. « Le plaisir de se mirer » permettait aussi de contrôler son apparence[78]. Zedler soutient que le regard dans le miroir perfectionne alors l'aspect moral de la connaissance de soi-même : « Ainsi connaît-on les pensées du cœur, et une fois celles-ci dévoilées, il conviendrait de réfléchir à nouveau à la façon de pouvoir les améliorer[79] ». L'effet d'agrandissement de l'espace et la possibilité de faire miroiter de grandes enfilades offraient de multiples applications. Dans l'idéal, on recherchait un accrochage symétrique, si possible sur des murs situés en vis-à-vis, afin d'obtenir un reflet de la pièce recentré sur deux axes. « C'est particulièrement beau de poser une lumière entre les deux miroirs au moment de la nuit, car cela nous fait apercevoir une longue suite de lumières dans un ordre perspectif[80]. »

Le marchand parisien Granier avait acheminé et livré à deux reprises les miroirs des salles d'apparat, pour le décor des pièces disparu dans l'incendie et pour celui qui fut commandé à la suite. En juillet 1728, une facture établie par Granier pour deux pièces s'élevait à vingt-quatre mille quatre cent cinquante livres françaises. Après l'incendie, l'ensemble des miroirs jusqu'à la première antichambre devait coûter quatre-vingt-seize mille cinq cent cinquante livres. On voit ainsi quels efforts firent consentis pour le seul budget des miroirs. Dans les antichambres, on ne trouvait pourtant qu'un seul miroir, sur le trumeau de cheminée (ill. 1). De même, dans la salle d'audience, le miroir de la cheminée ornait le mur ouest, en face du baldaquin. En revanche, dans la salle de conférence, il y avait des miroirs sur tous les murs : au-dessus de la cheminée, de la console et du divan ainsi qu'entre les trois fenêtres. Dans la chambre à coucher, les miroirs occupaient une place importante, enserrés qu'ils étaient dans les grands panneaux de boiseries blancs et dorés. Comme nous l'avons vu, cette amplification progressive du nombre des miroirs trouvait son apogée dans le cabinet des glaces et, dans une

77. *Ibid.*, p. 452.
78. Michel de Fremin, 1702, cité d'après *ibid.*
79. « Man erkundiget dadurch die Gedancken des Hertzens, und wenn sie erkannt, sollte man nochmahls dencken, auf was Art sie zu verbessern. » (Zedler, 1732-1750 (note 69), 1743, *ad vocem* « Spiegel ».)
80. « Besonders schön aber, wenn man bei Nacht ein Licht zwischen beide Spiegel hält, so wird man eine lange Reihe von Lichtern in perspektivischer Ordnung erblicken. » (Johann Georg Krünitz *et al.*, *Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft in alphabetischer Ordnung*, 242 vol., Berlin, 1773-1858, t. CLVII, 1833, *ad vocem* « Spiegel ».)

moindre mesure, dans le cabinet des miniatures et la galerie verte, où des miroirs reflétant toutes les pièces avaient été fixés à la hauteur des portes (ill. 4).

S'efforçant d'exprimer, en termes décoratifs, la prétention de l'électeur Charles-Albert à la dignité impériale, l'architecte François Cuvilliés, formé au style français, se vit confronté à un problème entièrement nouveau. La théorie ne renseignait que des exemples d'aménagement connus en France, et la Hofburg de Vienne ne pouvait pas servir de modèle. Sous l'empereur Charles VI, on avait eu recours à la décoration traditionnelle afin de représenter l'identité impériale ; on avait ainsi convoqué l'emblématique traditionnelle de la clémence, de la libéralité et de la magnanimité.

6 Munich, château, Galerie des ancêtres avec trésor

Or, on ne la retrouve pas dans les salles d'apparat de Charles-Albert, Cuvilliés leur ayant substitué son subtil système de miroirs.

La galerie des ancêtres et le trésor

Comme nous l'avons souligné, la visite de la galerie des ancêtres et du trésor, situés au rez-de-chaussée (ill. 6), faisait partie du cérémonial mondain. Ces pièces commandaient l'appartement privé, appelé aussi « pièces jaunes » (*Gelbe Zimmer*). Les cent vingt et un portraits de souverains bavarois, en particulier les Wittelsbach et leurs proches, sont incrustés dans les boiseries de la galerie. Cette série associe des copies de modèles anciens à des portraits peints au XVIII^e siècle, à partir de 1730, et ultérieurement, entre 1760 et 1913.

La galerie s'initie avec trois peintures représentant le premier duc de Bavière Theodo, personnage légendaire, l'empereur Charlemagne et l'empereur Louis le Bavarois. En vis-à-vis, on trouve un arbre généalogique mettant en scène la filiation entre Charlemagne et la maison Wittelsbach, construction généalogique qui donnait à celle-ci l'avantage sur la maison Habsbourg mais qui ne correspond pas à la réalité historique. Avec les peintures qui ornaient le plafond – le couronnement impérial de Louis le Bavarois, l'investiture de Theodo au duché de Bavière et, au centre, le renouvellement de l'ordre des chevaliers de Saint Georges par l'électeur Charles-Albert en 1729, aujourd'hui perdues –, la galerie des ancêtres exprime sans ambiguïté la revendication de l'électeur à la succession impériale, qu'a bien démontrée Lorenz Seelig[81].

On trouve rarement une galerie d'ancêtres d'une telle envergure, dotée d'autant de portraits, dans l'architecture des châteaux en Europe. Celle de Dresde présentait initialement quarante-six, puis cinquante-deux portraits. Elle représentait les Wettin, assortis d'une lignée d'ancêtres fictifs, afin de glorifier la maison et de légitimer la dignité électorale. Là aussi, Charlemagne, qui devait bientôt accéder au statut d'aïeul modèle pour les maisons aristocratiques françaises et allemandes, était sollicité[82]. La galerie, qui donnait sur la salle d'armes, faisait partie des circuits de visite empruntés par diverses légations, comme celle de l'Augsbourgeois Philipp Hainhofer en 1629. De dimensions comparables, la galerie des ancêtres de la Löwenburg, dans le parc du château de Wilhelmshöhe, se présentait de façon totalement différente. Construit vers 1800 par le landgrave

81. Seelig, 1980 (note 26).
82. Heinz-Werner Lewerken et Adrian Lewerken, « Die Ahnengalerie der Wettiner – Ursprung und Bedeutung », dans *Die Ahnengalerie der Wettiner*, éd. par Heinz-Werner Lewerken, cat. exp., Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 2006, p. 9-26, 16.

Guillaume IX de Hesse-Cassel, ce château devait démontrer la noblesse d'ancêtres tout imaginaires et rendre légitimes ses prétentions à la dignité électorale. Elément consubstantiel à l'architecture du château et partie intégrante de l'appartement, la galerie d'ancêtres, sa fonction et son utilisation n'ont jusqu'ici qu'à peine suscité l'intérêt de la recherche.

A l'extrémité de la galerie des ancêtres de Charles-Albert, on trouve enfin le trésor. Une partie du trésor privé était en effet exposée dans des armoires recouvertes de panneaux blancs et ornées de miroirs et de glaces devant lesquelles se dressaient quatre consoles dorées. A Munich, la fonction publique des trésors est renseignée à partir du XVII^e siècle. Composés principalement de richesses « qui témoignent de la puissance de cette maison[83] », ils n'étaient ouverts qu'à quelques rares visiteurs[84]. En 1673, Chapuzeau décrit un cabinet extrêmement précieux situé juste à côté de sa chambre à coucher. Le contenu de cinq grandes armoires remplies d'objets précieux et propres à démontrer la puissance de la maison n'était dévoilé qu'à des personnes choisies. La disposition d'un trésor à côté d'une chambre à coucher est également attestée à la Hofburg de Vienne. Elle s'explique par le fait que la chambre à coucher princière bénéficiait d'une protection particulière, comme l'indique le protocole du Lever impérial[85]. On associe à nouveau des cabinets précieux à une chambre à coucher sous l'électeur Max-Emmanuel, dans la Chambre d'Alexandre, et sous Charles-Albert, aussi bien dans les chambres que, plus tard, dans les salles d'apparat. Comme l'indique le compte rendu de la légation du diplomate français Belle-Isle en 1741[86], la galerie des ancêtres et le trésor faisaient partie de l'appartement de réception ; la visite s'y poursuivait lors des réunions mondaines.

Incarner la grandeur du prince

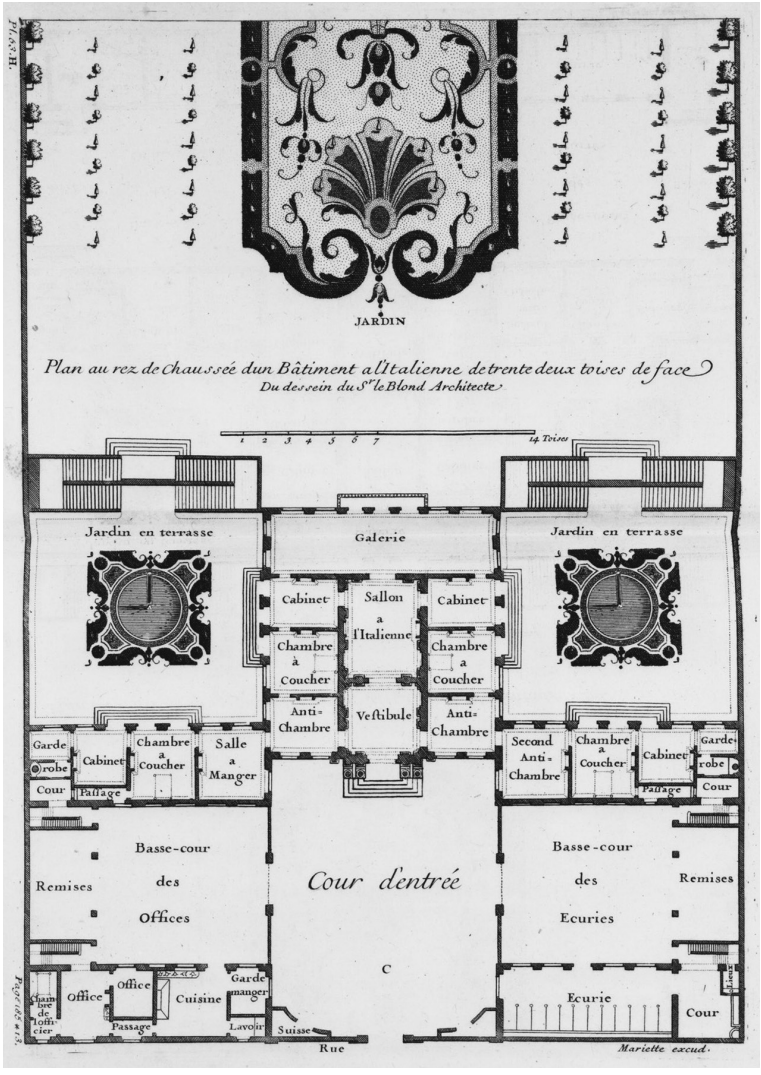
Vers 1740, l'appartement d'apparat de la résidence de Munich était disposé et décoré selon les prescriptions de la théorie architecturale française, bien qu'il permette au cérémonial de l'Empire allemand de

83. Lorenz Seelig, « Die Münchner Kunstkammer », dans *Die Münchner Kunstkammer*, éd. par Willibald Sauerländer et Dorothea Diemer, 3 vol., Munich, 2008, t. III, *Aufsätze und Anhänge*, p. 1-114.
84. Voir Graf, 2002, Residenz (note 1), p. 69 et note 238.
85. « Le trésor secret où sont conservés les bijoux et les objets précieux dont on a le plus souvent besoin ou que l'empereur préfère voir et aimer, se trouve près du salon de l'empereur, et celui-ci a l'habitude d'y entrer en personne ou d'y envoyer le gardien du trésor […]. » (« Die geheime Schatzkammer ist bey des Kaysers Wohn-Zimmer, worinnen die Jubelen und Kostbarkeiten, so man öfters brauchet oder die der Kayser vornehmlich gerne siehet und liebet, bewahret werden, der Kayser pfleget allezeit selbst hinain zu gehen, oder den geheimen Scatuliere darüber zu schicken […]. » Florinus, 1719 (note 31), t. I, p. 130, *ad vocem* « Trésor »).
86. Voir note 38.

s'appliquer. Au-delà des références à la dignité impériale, il faut souligner combien les miroirs constituent, par leur multiplicité et leur emploi, une particularité des lieux. Incarnant le principe d'apparat lui-même, ils se déploient particulièrement dans le cabinet des glaces (ill. 5), dans le cabinet des miniatures et l'antichambre de la galerie verte, d'où l'enfilade se poursuit à l'infini (ill. 4). L'ornementation stuquée du plafond ne suffisait pas à exprimer les ambitions de l'électeur, les vertus des souverains et les allégories cosmologiques ayant dès alors rejoint le répertoire décoratif classique d'une résidence européenne. C'est seulement l'abondance des miroirs, leur corrélation et leur ordonnancement en taille et en nombre dans un système mûrement réfléchi, qui permettaient de mettre en scène l'éclat et la luminosité dignes d'un empereur. En luxe et en préciosité, Charles-Albert devait dépasser tout ce qui avait jamais existé afin de démontrer la supériorité de sa majesté.

Les grands miroirs français et la décoration à la française étaient le meilleur moyen de donner à l'homme ordinaire une idée de la grandeur du prince. Sur le plan moral, cette revendication accordait à Charles-Albert le droit d'entreprendre des dépenses considérables. Ainsi peut-on comprendre pourquoi l'électeur, qui avait imposé à son territoire des économies drastiques après la mort de son père, prit le contre-pied de cette politique au bout de quelques années. Pour lui, il ne s'agissait pas de « tenir une cour dont le luxe et la somptuosité égalaient celle de l'empereur à Vienne », mais justement de dépasser celle-ci[87].

87. « […] einen Hof zu führen, der an Luxus und Prachtentfaltung dem des Kaisers in Wien gleichkam » (Peter Claus Hartmann, *Karl Albrecht – Karl VII. Glücklicher Kurfürst, unglücklicher Kaiser*, Ratisbonne, 1985, p. 94).



2 Jean Mariette d'après Jean-Baptiste Leblond, *Plan au rez de Chaussée d'un Bâtiments à l'Italienne*, détail, dans Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1710

Galeries de peintures et appartements princiers dans le Saint-Empire romain germanique

Virginie Spenlé

Au début du XVIII^e siècle, les princes du Saint-Empire commencent à s'intéresser à l'art : ils démembrent les *Kunstkammern* (cabinets d'art) dont ils ont hérité et aménagent des galeries de peintures et de sculptures dans leur appartement de parade[1]. De nombreux historiens et historiens de l'art ont interprété cette politique culturelle et artistique comme résultant de la réception d'un modèle français[2]. Pierre Verlet, par exemple, prétend que l'électeur de Saxe s'est inspiré des collections du Petit Appartement du roi à Versailles pour aménager ses collections à Dresde[3]. Il est vrai que Frédéric-Auguste I^er (plus connu sous le nom d'Auguste II de Pologne dit Auguste le Fort) a eu l'occasion de voir les collections de Louis XIV lors de son Grand Tour en 1687 et que cette visite a eu un impact sur l'agencement de la Voûte Verte[4]. Pourtant, il semble qu'une simple visite à Versailles ne suffit pas à expliquer l'esprit d'innovation dont l'électeur fait preuve, près de trente ans plus tard, en créant plusieurs collections spécialisées qui préfigurent le musée moderne.

L'apparition de collections d'art dans les principautés du Saint-Empire et leur agencement spécifique ne résultent pas de la réception d'un modèle louis-quatorzien. L'étude du « rayonnement » de la France à l'époque de Louis XIV, telle que l'avait entreprise Louis Réau, répond d'ailleurs à des préceptes théoriques surannés : un historien qui s'intéresse au transfert culturel ne cherche pas à retrouver un modèle français qui aurait été adapté dans une culture étrangère, car ce mode de pensée implique que

1. Cette publication a été préparée dans le cadre de mon activité dans le département de recherche SFB 537 « Institutionalité et historicité », projet E, de l'Université Technique de Dresde.

2. Cette interprétation a été favorisée par les études pionnières de Louis Réau, en particulier son *Histoire de l'expansion de l'art français. Belgique et Hollande – Suisse – Allemagne et Autriche – Bohême et Hongrie*, Paris, 1928.

3. Pierre Verlet, *Le Château de Versailles*, Paris, 1985, p. 135.

4. Dirk Syndram, *Die Schatzkammer Augusts des Starken. Von der Pretiosensammlung zum Grünen Gewölbe*, Leipzig, 1999, p. 10 et suivantes.

le substrat de base (la culture française) soit supérieur au produit du transfert. Au contraire, l'historien des transferts culturels étudie les formes de métissage et l'appropriation du modèle étranger par le biais de la réinterprétation[5]. Pour comprendre les mécanismes qui permettent aux princes allemands de s'approprier le modèle culturel versaillais, on peut se pencher sur les règles cérémonielles qui régissent non seulement la vie de la cour, mais aussi l'agencement d'espaces d'habitation et de représentation dans la résidence princière. Les princes du Saint-Empire se conforment au cérémonial austro-espagnol des Habsbourg tout en s'inspirant des pratiques de la cour de France. Friedrich Carl von Moser remarque à juste titre dans son traité sur le droit allemand : « La volonté d'innovation est à l'origine d'une troisième catégorie [de cérémonial] que l'on pourrait qualifier de cérémonial mixte car elle consiste en un mélange d'usages allemands et français […][6]. » Les collections de peintures et de sculptures des princes du Saint-Empire sont le plus souvent intégrées à l'appartement de parade, si bien que le « cérémonial mixte » décrit par Moser se répercute sur leur présentation. Ma contribution aura pour objectif d'ébaucher une typologie des galeries de peintures vers 1700 en tenant compte des règles cérémonielles en vigueur dans le Saint-Empire.

Les Kunstkammern et les galeries dans les châteaux du Saint-Empire

Au début du XVIII[e] siècle, on assiste dans la majorité des résidences du Saint-Empire à la dissolution des Kunstkammern traditionnelles et à la création de collections spécialisées. La plupart des princes allemands érige un bâtiment en dehors de leur résidence pour y exposer leurs collections spécialisées (collections naturelles, collections mécaniques, bibliothèque, etc.). L'architecte Leonhard Christoph Sturm recommande aux jeunes nobles à qui il enseigne à l'académie de Wolfenbüttel de rassembler leurs collections dans un bâtiment extérieur à la résidence, dans une maison des raretés (*Raritäten-Haus*) et de les ranger selon un système de classification moderne prenant en compte la matérialité et la nature des objets[7]. A la même époque, plusieurs princes du Saint-Empire choisissent de

5. Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, 1999, p. 20 et suivantes, p. 35 et suivantes.
6. « Die Neuerungs-Begierde hat übrigens noch eine dritte Gattung, so man das vermischte Ceremoniel nennen könnte, hervor gebracht, weil es aus Teutsch- und Französischen Gebräuchen vermengt […]. » (Friedrich Carl von Moser, *Teutsches Hof-Recht. In zwölf Büchern*, 2 vol., Francfort, Leipzig, 1754-1755, t. I, § 50, p. 47).
7. Leonhard Christoph Sturm ou Paul Jacob Marperger (attr. à), *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer von einem Liebhaber Curieuser Sachen* [1704], Hambourg, 1707 ; à propos de ce traité, nous renvoyons à Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1991, p. 40.

réorganiser les fonds de leur Kunstkammer pour créer plusieurs collections spécialisées dans un bâtiment en dehors de leur résidence, comme le préconise Sturm. Cependant, on constate que la plupart des princes allemands sépare les peintures et les sculptures du reste de ces collections pour les exposer dans une galerie adjacente à leur appartement de parade[8].

A Dresde, on observe une évolution semblable au début du XVIII^e siècle. Suite à un incendie qui endommage gravement la résidence électorale en 1701, Auguste II de Pologne est obligé de délocaliser la Kunstkammer. Il décide dès lors de réorganiser cet ensemble pour former des collections spécialisées qu'il souhaite présenter au public dans un bâtiment aménagé à cet effet. A cause de la crise économique et politique qui touche la Saxe au début du XVIII^e siècle, la réorganisation des collections n'est mise en œuvre que deux décennies plus tard. Il est alors remarquable que les collections à caractère scientifique soient exposées dans un bâtiment à proximité du château, sur le marché neuf (le *Regimentshaus*), alors que la collection de peinture et de sculpture est présentée dans une galerie adjacente à l'appartement de parade qu'Auguste II fait aménager en 1718[9].

Dans la majorité des résidences remodelées ou construites à neuf après la paix de Westphalie, les collections de peintures sont mises en valeur : elles sont le plus souvent exposées dans une galerie à proximité du centre cérémoniel de la résidence, c'est-à-dire à proximité de l'appartement de parade. L'architecte suédois Nicodème Tessin, qui passe par Berlin en revenant d'Italie en 1688, décrit les travaux entrepris par l'électeur Frédéric-Guillaume de Brandenbourg juste avant son décès : la résidence doit alors être agrandie d'une aile comprenant au rez-de-chaussée une longue galerie pour la collection électorale de peintures, au second étage un appartement qui communique avec la salle d'audience, puis au troisième étage une bibliothèque[10]. Ce projet n'est pas réalisé, mais l'électeur Frédéric III, qui devient roi sous le nom de Frédéric I^er en 1701, continue de faire agrandir la résidence. Il aménage un nouvel appartement de parade au-dessus duquel plusieurs pièces servent à l'exposition d'antiques et d'objets d'art, de médailles, d'instruments scientifiques et de modèles. La galerie qu'il fait aménager dans la continuité de l'appartement à partir de 1706 servira par la suite à l'exposition de la collection royale de peinture[11].

8. Klaus Minges fait le constat de cette évolution sans vraiment chercher à l'expliquer, voir Klaus Minges, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster, 1998 (Museen – Geschichte und Gegenwart, III), p. 144 et suivantes.
9. Heres, 1991 (note 6), p. 36 et suivantes.
10. *Necodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, éd. par Merit Laine, Björne Magnusson, Stockholm, 2002, p. 417.
11. *Das königliche Schloß zu Berlin*, éd. par Goerd Peschken, 3 vol., Munich, Berlin, 2001, t. III, *Die barocken Innenräume*, p. 195 et suivantes ; *Das Berliner Schloß : Das klassische Berlin*, éd. par Goerd Peschken, Hans-Werner Klünner, Francfort, Vienne, Berlin, 1982, p. 485 et suivantes.

Assurément, au début du XVIII^e siècle, la galerie de peintures est devenue un élément constitutif des résidences princières allemandes.

Les galeries de peintures à Dresde, Schleissheim et Pommersfelden

Arrêtons-nous sur la galerie des peintures aménagée à Dresde en 1718 afin de mieux comprendre les règles qui président à l'agencement de ce nouveau type d'espace de collection. En 1718, Auguste II entreprend la rénovation du second étage de sa résidence à Dresde. Ces travaux sont nécessaires, d'une part parce que le château n'a toujours pas été remis en état depuis l'incendie de 1701, d'autre part parce qu'un évènement d'importance est imminent : le prince-électeur Frédéric-Auguste (le futur Auguste III de Pologne) doit épouser Marie-Josèphe d'Autriche, fille de feu l'empereur Joseph I^er, en 1719. Il s'agit là d'une alliance capitale pour la Saxe puisque ce mariage donne au prince le droit de poser sa candidature pour succéder à Charles VI si ce dernier meurt sans héritier. Auguste II s'apprête donc à célébrer cette union avec magnificence et crée un second appartement de parade qui sert à recevoir le couple en septembre 1719[12]. Cet appartement au second étage est entouré de plusieurs salles de fêtes et de réception ainsi que deux espaces de collection : la salle de la tour où l'argenterie est présentée sur un buffet et l'aile sud où la collection de peintures et de sculptures est exposée dans une galerie de 60 mètres et dans deux petits cabinets adjacents (ill. 2 du texte de Claudia Schnitzer).

De par sa disposition spatiale, cette galerie de peintures est parfaitement intégrée dans le circuit cérémoniel que parcourent les courtisans, les ambassadeurs ou les princes étrangers reçus par le roi. Le visiteur entre par le grand escalier dans la salle des géants (*Riesensaal*, ainsi nommée à cause des géants qui étaient peints au mur au XVII^e siècle). Il passe ensuite par la pièce des géants (*Riesengemach*), où le roi mange et où on joue les soirs de fête, puis par la pièce de la tour (*Turmzimmer*), où est exposée l'argenterie, et enfin par la salle des propositions (*Propositionssaal*), où ont lieu les pourparlers avec le parlement saxon. Il atteint ainsi la première antichambre de l'appartement de parade. Le roi reçoit le visiteur dans la salle d'audience ou bien, s'il s'agit d'un hôte particulièrement distingué,

12. Concernant l'agencement de ce second appartement de parade, voir Norbert Oelsner, Henning Prinz, « Die Residenz Augusts des Starken », dans *Das Dresdener Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, éd. par Nobert Oelsner, cat. exp., Dresde, Grünes Gewölbe, 1989, p. 96-105 ; *id.*, « Zur Neugestaltung der Repräsentations- und Fest-Etage des Dresdner Residenzschlosses », dans *Matthäus Daniel Pöppelmann. Der Architekt des Dresdner Zwingers*, éd. par Harald Marx, cat. exp., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, p. 138-148 ; *id.*, « Zur politisch-kulturellen Funktion des Dresdner Residenzschlosses vom 16. bis 18. Jahrhundert », dans *Sächsische Heimatblätter* 31, 1985, p. 241-254.

dans la chambre à coucher (qui sert de pièce d'apparat et dans laquelle le roi ne dort jamais). La galerie de peintures est à la fois accessible par la salle d'audience et par la chambre à coucher, si bien que, au sortir de l'audience, le visiteur peut rejoindre l'escalier principal en traversant les deux cabinets et la galerie de peintures.

Dans le Saint-Empire, les galeries de peintures sont souvent placées dans l'appartement de parade, derrière la chambre à coucher, la pièce la plus difficilement accessible selon le cérémonial habsbourgeois[13]. Par exemple, à Mannheim où l'électeur palatin Charles-Philippe fait aménager un cabinet de peintures à côté de sa chambre en 1730[14]. Ce cabinet de peintures, comme la galerie de Dresde, représente l'ultime étape du parcours cérémoniel, et l'on imagine le prince montrer sa collection de peintures à un hôte prestigieux qu'il vient de recevoir dans sa chambre. Mais à Dresde, contrairement à Mannheim, la galerie de peintures est également accessible pour ceux qui n'ont pas accès à la chambre à coucher ou à la salle d'audience, puisqu'on peut aller directement du grand escalier à la galerie de peintures sans passer par l'appartement de parade (ill. 2 du texte de Claudia Schnitzer). La galerie de peintures est certes intégrée au circuit cérémoniel ; elle reste néanmoins accessible à tous ceux qui désirent voir les tableaux et les sculptures du roi.

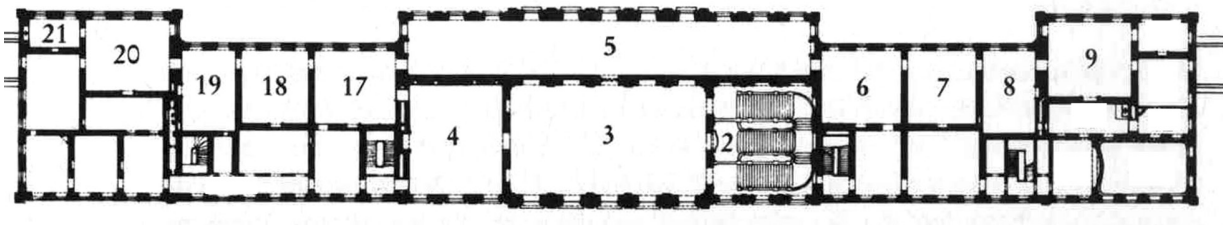
En 1725, Auguste II fait transformer la galerie de l'aile sud en une enfilade de pièces qui doit servir d'appartement à la princesse-électorale Marie-Josèphe. La collection de peintures et de sculptures est alors réaménagée dans l'aile est du château, dans la salle des géants et dans les pièces adjacentes du Georgenbau (ill. 2 du texte de Claudia Schnitzer). Dans la salle des géants, la rangée de fenêtres côté ville est obstruée pour créer une surface continue adéquate à l'accrochage de peintures[15]. Ce nouvel espace de collection joue toujours un rôle important dans le cérémoniel d'Etat, car la salle des géants fonctionne comme salle des gardes ; or, selon les règlements cérémoniels qui nous sont parvenus (par exemple celui de la cour de Cologne rédigé en 1717)[16], la salle des gardes est la pièce la plus « publique » de l'apparte-

13. Baillie est le premier à signaler cette singularité dans la distribution des appartements princiers du Saint-Empire, voir Hugh Murray Baillie, « Etiquette and Planning of the State Apartment in Baroque Palaces », dans *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 101, 1967, p. 169-199, ici p. 194.
14. Karl Ludwig Hofmann, « Die kurfürstliche Gemäldegalerie in Mannheim. Von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung », dans *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung. Handbuch*, éd. par Alfried Wieczorek, Hansjörg Probst et Wieland König, cat. exp., Mannheim, Städtisches Reiss-Museum, 2 vol., Mannheim, 1999, t. I, p. 239-244, ici p. 239.
15. Heres, 1991 (note 6), p. 65 et suivantes.
16. Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-politicum*, 9 vol., t. VIII, Leipzig, 1719, p. 1512 et suivantes.

ment de parade : elle est accessible à presque tous les visiteurs, même aux laquais qui y attendent le retour de leur maître, tandis que celui-ci est reçu par le prince.

L'arrangement spatial de la galerie de peintures à Dresde dans le premier tiers du XVIII^e siècle est caractéristique des espaces de collection élaborés à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle dans différentes résidences du Saint-Empire romain germanique. Nous nous proposons donc de passer en revue d'autres galeries de même type pour définir les critères qui président à leur aménagement et à leur distribution.

Commençons par Schleissheim (ill. 1), petit bourg à environ 20 km de Munich où l'électeur Max-Emmanuel II de Bavière ordonne la construction d'un château dès la fin du XVII^e siècle[17]. Contrairement à Auguste II qui entreprend des travaux de rénovation quelques dix-huit ans plus tard, Maximilien n'est pas lié à un bâtiment ou à des fondations déjà existantes : il construit tout à neuf et est donc libre d'innover dans la distribution des appartements. D'emblée, il prévoit l'aménagement d'une galerie entre son appartement et celui de son épouse pour y exposer sa collection de peintures et il envoie son architecte Enrico Zuccalli en France, pour étudier la galerie des glaces à Versailles.

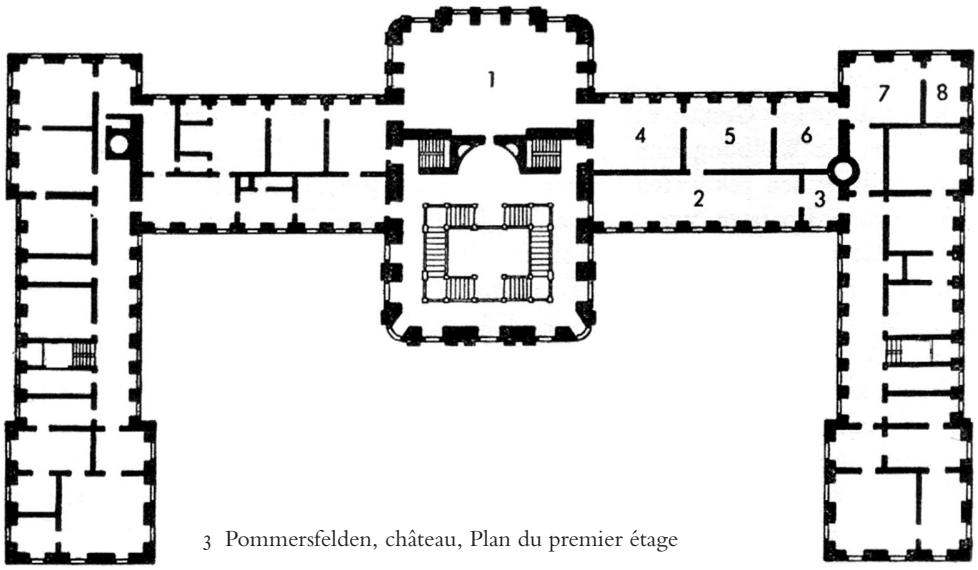


1 Schleissheim, château, Plan du premier étage

2. Escalier
3. Grande salle
4. Salle des victoires
5. Grande galerie
6. Antichambre de l'électeur
7. Salle d'audience de l'électeur
8. Chambre à coucher
9. Grand cabinet
17.-21. Appartement de l'électrice

Malgré ce renvoi au modèle versaillais, la disposition des appartements de Schleissheim diffère sensiblement du modèle architectural français. Prenons à titre d'exemple le plan idéal que d'Aviler propose pour le bâtiment à l'italienne dans son *Cours d'architecture* de 1710 (ill. 2).

17. Concernant la planification et la realisation du château de Schleissheim, nous renvoyons à Gerhard Hojer, «Die Münchner Residenzen des Kurfürsten Max Emanuel : Stadtresidenz München – Lustheim – Schleißheim – Nymphenburg», dans *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, éd. par Hubert Glaser, cat. exp., 2 vol., t. I, *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, Munich, Altes und Neues Schloß Schleißheim, 1976, p. 142-170 ; Elmar D. Schmid, *Schloß Schleißheim. Die barocke Residenz mit Altem Schloß und Schloß Lustheim*, Munich, 1980 ; *Schleißheim. Neues Schloss und Garten. Amtlicher Führer* [1965], éd. par Gerhard Hojer, Elmar D. Schmid, Munich, 1984, p. 16 et suivantes.



3 Pommersfelden, château, Plan du premier étage

1. Salle de marbre
2. Grande galerie
3. Petit cabinet (de peintures)
4. Antichambre (salle au couvert)
5. Chambre à coucher
6. Cabinet
7. Chambre à coucher
8. Cabinet des glaces

Pour d'Aviler, la galerie est «l'endroit qu'on s'attache le plus à rendre magnifique. On y étalle tout ce que l'on a de plus précieux en Meubles, en Tableaux, en Marbres, en Bronzes, & autres curiositez pareilles[18].» La galerie a clairement une fonction de représentation : elle représente le point protocolaire culminant des deux appartements de parade. Mais elle ne sert pas, comme à Schleissheim, de vestibule qu'il faut traverser pour atteindre l'antichambre de l'électeur et celle de sa femme ; au contraire la galerie relie les dernières pièces dans l'enfilade des deux appartements de parade (comme à Versailles). En France, la galerie de peintures peut bien être placée après la chambre à coucher puisque l'appartement de parade est généralement ouvert à tous. Dans le Saint-Empire par contre, les différentes pièces dont sont composés les appartements princiers fonctionnent comme une écluse : plus le visiteur est distingué, et plus il va loin dans l'enfilade ; pour rendre la galerie de peintures accessible aux amateurs qui n'ont pas le droit d'entrée, il est souhaitable de la placer devant l'antichambre (comme à Schleissheim et à Dresde en 1726), ou, si elle est placée derrière la salle d'audience, de la rendre accessible par un escalier (c'est le cas à Dresde en 1718).

Une galerie de peintures placée entre la salle d'audience et l'escalier principal – c'est le plan que l'on retrouve au château de Pommersfelden,

18. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole […]*, Paris, 1710, p. 185.

construit entre 1711 et 1715 pour Lothaire-François de Schönborn, électeur de Mayence et chancelier de l'Empire (ill. 3)[19]. L'appartement de Lothaire-François est conçu d'après les règles cérémonielles de Vienne. Il ne s'agit pas d'un appartement de parade d'empreinte française : l'électeur dort réellement dans sa chambre à coucher, pièce complètement fermée au public, alors que les premières salles de l'appartement (l'antichambre et la salle d'audience) sont ouvertes graduellement aux nobles, ambassadeurs et autres visiteurs reçus par le prince[20]. La galerie de peintures fonctionne comme charnière entre la sphère privée et la sphère publique qui constituent l'appartement de type habsbourgeois. Grâce à l'entremise de son neveu Karl Friedrich qui est vice-chancelier auprès de l'empereur, Lothaire-François consulte l'architecte viennois Lucas von Hildebrandt pour réviser les plans exécutés par Johann Dientzenhofer. Dans une lettre à son neveu, il insiste pour que la galerie destinée à l'exposition de ses peintures soit aménagée dans son appartement : « la galerie doit être placée de mon côté puisqu'elle fait la joie et le confort du maître de maison[21]. » Elle doit cependant rester accessible au simple visiteur par le grand escalier : « par contre, les étrangers sont conduits des escaliers à la galerie et au cabinet[22]. » A Dresde, à Pommersfelden comme à Schleissheim, la galerie de peintures est à la fois intégrée au parcours cérémoniel et accessible aux connaisseurs qui n'ont pas le droit d'entrer dans l'appartement de parade.

En intégrant une galerie de peintures à leur appartement, Auguste II de Pologne, Max-Emmanuel II de Bavière et Lothaire-François de Schönborn tiennent compte du cérémonial qui réglemente le droit d'entrée dans les territoires allemands. On peut en déduire que la galerie de peintures n'est donc pas seulement un lieu de collection, mais

19. Concernant la galerie de peintures à Pommersfelden, voir Katharina Bott, « "La mia galleria Pommersfeldiana". Die Geschichte der Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn », dans *Die Grafen von Schönborn : Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene*, éd. par Hermann Maué, Sonja Brink, cat. exp., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1989, p. 112-128 ; Hans Fischer, « Kurfürst Lothar Franz von Schönborn und seine Gemäldegalerie », dans *Berichte des historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstenbistums zu Bamberg* 80, 1928, p. 103-144.

20. Cette distribution correspond à celle de l'appartement de l'empereur à Vienne, voir Christian Benedik, « Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts », dans *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich* 6, 1990-91, p. 7-21 ; *id.*, « Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungszeit von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I. », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 101, 1997, p. 552-570 ; Henriette Graf, « Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740 », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 101, 1997, p. 571-587.

21. « Die gallerie muess auff meiner seithen bleiben, indem eine solche eine freudt undt gemächlichkeit des hausherrn sein muess. » (*Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn*, éd. par Anton Chroust, Hugo Hantsch et Andreas Scherf, t. I/1-2, *Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Philipp Franz von Schönborn (1693-1729)*, Augsbourg, 1931-1955, p. 223).

22. « Die frembdt aber werden von den stiegen in die galerie undt das cabinet geführet. » (*Ibid.*, p. 313).

aussi et surtout un espace de représentation princière. Nous avons déjà montré que, selon toute vraisemblance, les ambassadeurs et autres courtisans y passent avant ou après avoir été reçus par le prince ; mais la galerie de peintures sert également de cadre à diverses festivités et actes cérémoniels.

Fonction sociale et cérémonielle des galeries à Dresde et Munich

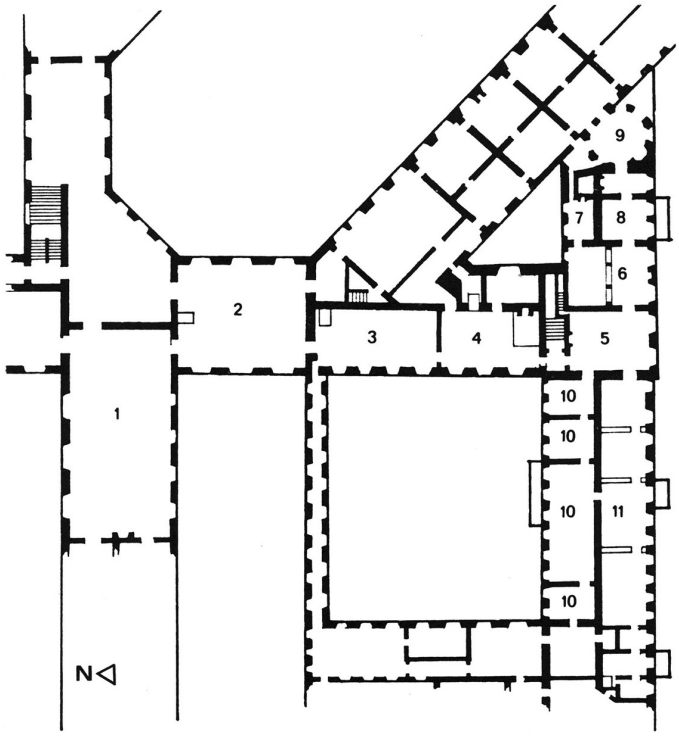
Dans une description de Dresde datant de 1722, il est indiqué que les dîners au grand couvert ont lieu dans la galerie de peintures quand le roi reçoit un hôte princier. La même galerie sert de casino, c'est-à-dire de salle de jeu, en période de carnaval[23]. A Munich aussi, les courtisans s'adonnent au jeu dans la galerie des peintures. Dès la fin du XVII^e siècle, Max-Emmanuel a introduit le même type de réceptions que celles organisées par Louis XIV dans son Grand Appartement à Versailles, l'hiver, quand il n'y a pas de théâtre (c'est d'ailleurs parce que ces réceptions ont lieu dans le Grand Appartement qu'on les nomme communément « appartements »)[24]. Comme à Versailles, pendant les soirées d'« appartements », les courtisans s'adonnent à divers jeux et à la danse. A Munich, les « appartements » ont lieu dès les années 1680 en période hivernale dans l'appartement dit d'été (ill. 4, n° 10) dont la pièce centrale est consacrée à l'exposition de la collection de peintures rassemblée par Max-Emmanuel.

Dans les années trente du XVIII^e siècle, le successeur de Max-Emmanuel, Charles-Albert, fait transformer l'appartement de parade de son père pour créer une suite de pièces connue sous le nom de pièces riches (*Reiche Zimmer*). Une galerie de peintures, la galerie verte, y est intégrée. On peut y accéder d'une part par la grande salle des audiences (ill. 5, n° 5), ce qui fait de cet espace de collection le point culminant du parcours cérémoniel. D'autre part, les visiteurs qui n'ont pas droit d'entrée ont la possibilité d'emprunter l'escalier situé au dos de la galerie (ill. 4, n° 11)[25]. Nous retrouvons donc ici le modèle de distribution défini plus haut à l'exemple de Dresde, Pommersfelden et Schleissheim. C'est dans la galerie verte qu'ont lieu les réceptions dites « appartements » sous le règne de Charles-Albert. Et ces « appartements » attirent un large public

23. ICCander [Johann Christian Crell], *Das fast Auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit prangende Königliche Dreßden in Meißen […]*, Leipzig, 1726, p. 35.
24. Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, Chicago, Londres, 1993, p. 171 et suivantes.
25. Cet escalier est remplacé par une salle à manger en 1764, voir Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002, p. 231.

puisque sont invités à y participer tous ceux qui sont « kammerfähig », c'est-à-dire tous ceux qui ont accès à la première antichambre de l'appartement de parade[26].

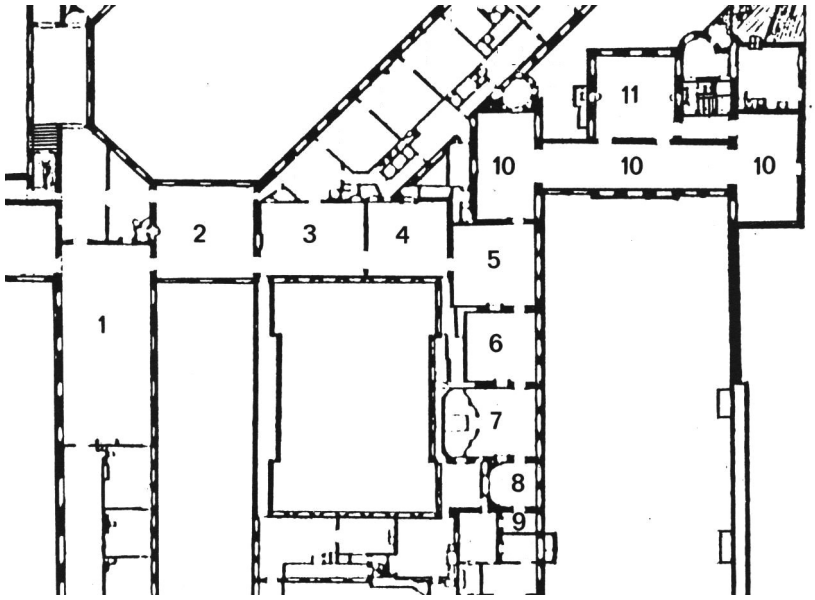
A Dresde, il n'y a apparemment pas d'« appartement » pendant les longues soirées d'hiver comme à Versailles et à Munich. Mais les premiers mois de l'année sont marqués par les festivités du carnaval qui se déroulent dans la salle des géants depuis que l'électeur s'est converti au catholicisme pour devenir roi de Pologne. Or, rappelons-le : la collection de peintures et de sculptures est exposée dans cette salle depuis 1726. C'est donc au milieu des peintures du roi qu'ont lieu les redoutes, c'est-à-dire les bals masqués, auxquels tout le monde a le droit de participer à condition de porter un masque[27]. La collection sert de décor



4 Munich, château, Plan du premier étage de la résidence sous Max-Emmanuel

1. Salle d'Hercule
2. Salle des gardes
3. Antichambre
4. Salle d'audience
5. Grande salle d'audience
6. Chambre à coucher
7. Cabinet du conseil
8. Chambre d'habillage
9. Cabinet hollandais
10. Appartement d'été (avec galerie de peintures)
11. Galerie

26. Klingensmith, 1993 (note 24), p. 173.
27. ICCander [Johann Christian Crell], *Kurtzgefaßtes Sächsisches Kern-Chronicon […]*, Leipzig, 1720-1726, n° 30, p. 81.



5 Munich, château, Plan du premier étage de la résidence sous Charles-Albert

1. Salle d'Hercule
2. Salle des gardes
3. Antichambre
4. Seconde antichambre ou première salle d'audience
5. Grande salle d'audience
6. Grand cabinet ou salle des conférences
7. Chambre à coucher
8. Cabinet des glaces
9. Cabinet des peintures en miniature
10. Galerie verte
11. Escalier (remplacé en 1764 par la salle à manger)

à divers actes festifs et cérémoniels depuis qu'elle est aménagée dans la salle des géants, c'est-à-dire dans la première pièce du circuit cérémoniel qui mène à la salle d'audience, par exemple à l'occasion de l'ouverture des pourparlers avec le parlement saxon. Les pourparlers ont généralement lieu dans la salle nommée salle des propositions. Or, le *Hoff- und Staats-Calender* (Calendrier d'Etat et de Cour) indique que pour l'ouverture du parlement en août 1731, les nobles durent se rassembler dans la galerie de peintures (la salle des géants) et attendre que l'électeur vienne les y chercher pour les conduire en cortège à la salle des propositions[28]. Les historiens ont montré combien Auguste II et son successeur étaient dépendants des nobles saxons et qu'ils étaient

28. *Königlich-Poln. und Churfürstlich-Sächsischer Hoff- und Staats-Calender Auf das Jahr 1733 […]*, Leipzig, 1733, non paginé ; cité en partie dans Gerald Heres, «Die Dresdener Sammlungen in Keyßlers "Neuesten Reisen"», dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 11, 1978-79, p. 101-116, ici p. 106.

bien loin d'être souverains absolus[29]. L'électeur fait donc délibérément attendre cette noblesse récalcitrante dans la galerie de peintures qu'il considère comme espace représentatif du pouvoir qu'il revendique.

Au demeurant, la galerie joue un rôle important lorsqu'un prince étranger est en visite à Dresde. Frédéric-Guillaume I^er^ de Prusse, le fameux roi-soldat, rend visite à Auguste II en janvier 1728, en pleine période de carnaval. Celui-ci organise en l'honneur du roi de Prusse des parades militaires, des défilés dans la cour du Zwinger et des bals masqués, mais il lui montre aussi ses collections : le 19 janvier, Frédéric-Guillaume visite la Voûte Verte, le cabinet des estampes, les collections naturelles, la bibliothèque et les collections d'anatomie. Le 22, il se rend au Palais Japonais, où il admire les porcelaines de l'électeur ; quelques jours plus tard, il visite la Kunstkammer et la collection de modèles, puis l'académie dirigée par le peintre Louis de Silvestre avant de quitter Dresde le 17 février. Le *Calendrier d'Etat et de Cour* qui rend compte de cette visite ne mentionne pas la galerie des peintures. Pourtant, le roi de Prusse s'y rend presque quotidiennement, et ce pour assister aux festivités qui ont lieu dans la salle des géants. Frédéric-Guillaume revient à Dresde en février 1730 (là encore pendant le carnaval). Il visite la Voûte Verte, se rend au Grand Jardin pour voir les antiques qu'Auguste II vient d'acquérir à Rome. Il est presque tous les jours dans la galerie des peintures pour participer aux bals masqués qui marquent le carnaval, pourtant il ne perçoit pas cette salle comme espace de collection mais plutôt comme cadre festif.

Sémantique de la galerie de peintures

Le rôle que la galerie de peintures joue dans le cérémoniel de cour montre bien l'importance qui lui est impartie dans la représentation princière. Il s'agit là pourtant d'une nouveauté : jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle, rappelons-le, les princes allemands favorisent un tout autre type de collection, à savoir la *Kunstkammer*. Avec la dissolution des Kunstkammer traditionnelles et avec l'aménagement de collections spécialisées, on assiste à une valorisation des collections d'art et en particulier des collections de peintures et de sculptures qui sont le plus souvent exposées dans l'enceinte de l'appartement de parade. La galerie de peintures participe donc à un nouveau mode de représentation princière. Elle représente une qualité du souverain qui devient au moins aussi importante que ces

29. Frank Göse, « Zwischen "Ständestaat" und "Absolutismus". Zur Geschichte des kursächsischen Adels im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses zwischen Ständetum und Landesherrschaft », dans *Geschichte des sächsischen Adels*, actes Weesenstein, Schloss Weesenstein, 1996, Cologne, Weimar, Vienne, 1997, p. 139-160, ici p. 157.

qualités militaires ou équestres : elle représente le bon goût du souverain et ses connaissances en matière d'art.

Le réaménagement du château de Bonn est particulièrement révélateur du changement de paradigme qui a lieu dans les cours allemandes au début du XVIII^e siècle. Lors de son exil en France, l'électeur de Cologne, Joseph-Clément, fait appel aux services de Robert de Cotte pour planifier la rénovation de sa résidence à Bonn. De retour en Rhénanie en 1715, il met ses projets en œuvre et fait reconstruire le château. L'appartement de parade aménagé au premier étage comprend tous les éléments caractéristiques d'un appartement allemand vers 1715 dont la distribution répond aux demandes cérémonielles spécifiques à l'Empire : on y trouve deux antichambres, une salle d'audience, un cabinet du conseil, une chambre à coucher, un cabinet des glaces, et à la fin de l'enfilade : une galerie[30]. A l'origine, Joseph-Clément prévoit de décorer cette galerie par une série de portraits représentants les électeurs du Saint-Empire. Cette décoration relève d'un mode de représentation fréquent au XVII^e et au XVIII^e siècle, lequel consiste à s'entourer de représentations de ses ascendants, des princes de même rang ou de ses alliés pour documenter en image le rang et les prétentions du prince qui habite le palais. A Dresde, par exemple, la galerie qui relie le château principal aux écuries (le « Langer Gang ») est ornée des portraits (en partie fictifs) des ducs de Saxe qui ont pour but de légitimer la prétention de la dynastie régnante (les Wettin). Mais à la dernière minute, l'électeur de Cologne change d'avis et fait savoir à son architecte en novembre 1716 :

> « Cela étant les portraits des électeurs que je voulois mettre dans les Trumeaux entre les croisées ne conviennent plus dans cette gallerie ; et ma pensée est de faire ces Trumeaux tout de glaces, et de garnir le côté opposé de peintures, et de certaines tablettes, où l'on puisse ranger dans un bel ordre toutes sortes de vases, de statues, de porcelaines et autres curiositéz[31]. »

La galerie de portraits est en effet passée de mode, et Joseph-Clément, qui en a peut-être conscience, décide finalement d'aménager dans cette galerie sa collection de tableaux agrémentée de statues, de porcelaines et d'autres objets d'art.

La collection de tableaux, signe extérieur de bon goût, est devenue un élément essentiel de la représentation princière. Les princes allemands reconnaissent certes assez tard l'importance que prennent les collections

30. *Letters of the Archbishop-Elector Joseph Clemens of Cologne to Robert de Cotte (1712-1720). With supplementary letters from the architect Guillaume d'Hauberat to de Cotte (1716-1721),* éd. par John Finley Oglevee, Bowling Green, 1956, p. 186, ill. p. 186.

31. *Ibid.*, p. 85.

d'art dans la société de cour, mais ils rattrapent ce retard très rapidement, au début du XVIII^e siècle, tout en innovant dans la présentation de leur collection. La galerie de peintures, devenue indispensable à l'aménagement de l'appartement princier, est aménagée de façon à ce qu'elle soit intégrée au parcours cérémoniel tout en restant accessible à ceux qui ne sont pas admis au-delà de l'antichambre. C'est justement ce souci d'accessibilité qui incite les princes allemands à s'éloigner du modèle français et à innover en matière de présentation muséale.

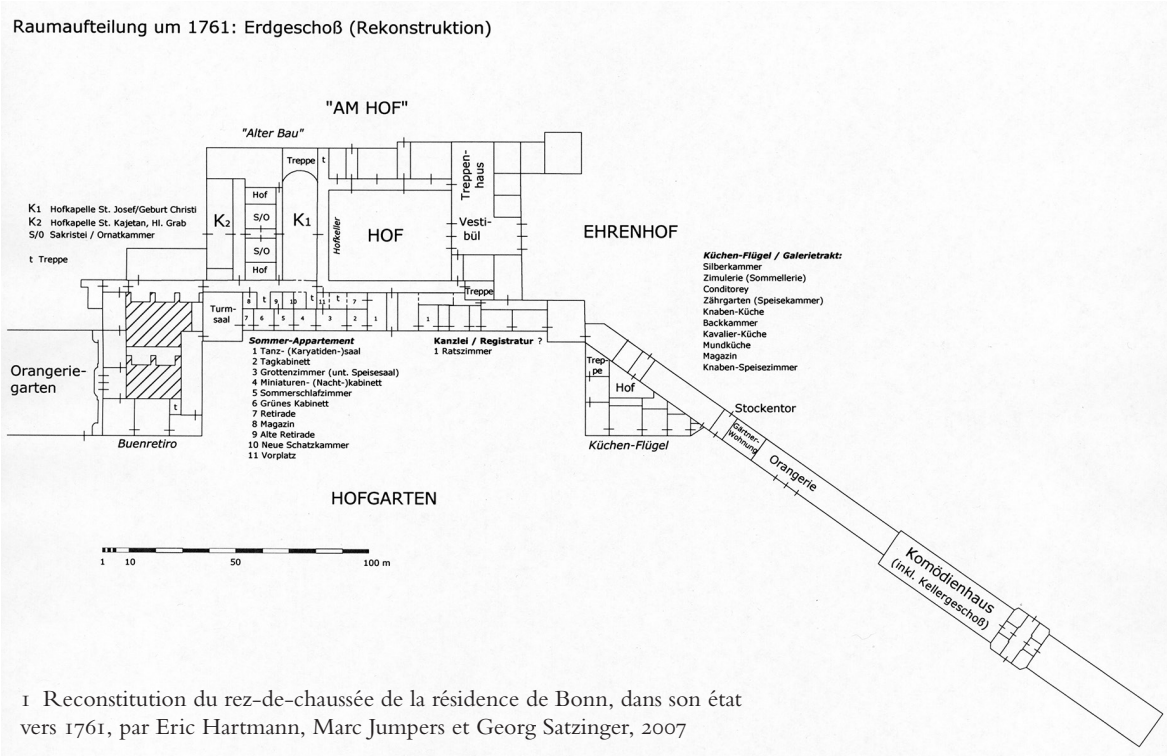
L'appartement d'apparat de la résidence de Bonn : une tentative de reconstitution

Marc Jumpers

Après la confessionnalisation, la branche bavaroise de la maison Wittelsbach réussit à consolider systématiquement sa position et son pouvoir dans le Saint-Empire et en Europe, en confiant notamment des sièges épiscopaux aux princes héritiers. Ce processus culmina au XVIII^e siècle. Les princes-électeurs de Bavière, Max-Emmanuel puis Charles-Albert, empereur à partir de 1742 sous le nom de Charles VII, s'employèrent à impliquer leurs frères, les princes-électeurs et princes-évêques de Cologne Joseph-Clément et Clément-Auguste, dans leur stratégie d'élévation du rang de la maison de Bavière. Porté par l'ensemble de la maison Wittelsbach, cet objectif politique se manifesta en Bavière comme dans l'électorat de Cologne par un ambitieux mécénat, associé à un cérémonial toujours plus prégnant et subtil. Sur le plan artistique comme sur le plan politique, les Wittelsbach évoluaient entre la cour impériale de Vienne et la cour du roi de France à Versailles. On retrouve cette bipolarité dans la structure et l'aménagement de la résidence principale de l'électorat de Cologne à Bonn.

L'histoire de l'art ne s'étant jusqu'ici penchée que sporadiquement sur cet important édifice[1], il n'existe pas encore de description complète de la résidence de Bonn[2]. Ainsi, la présente étude ne peut être qu'un état

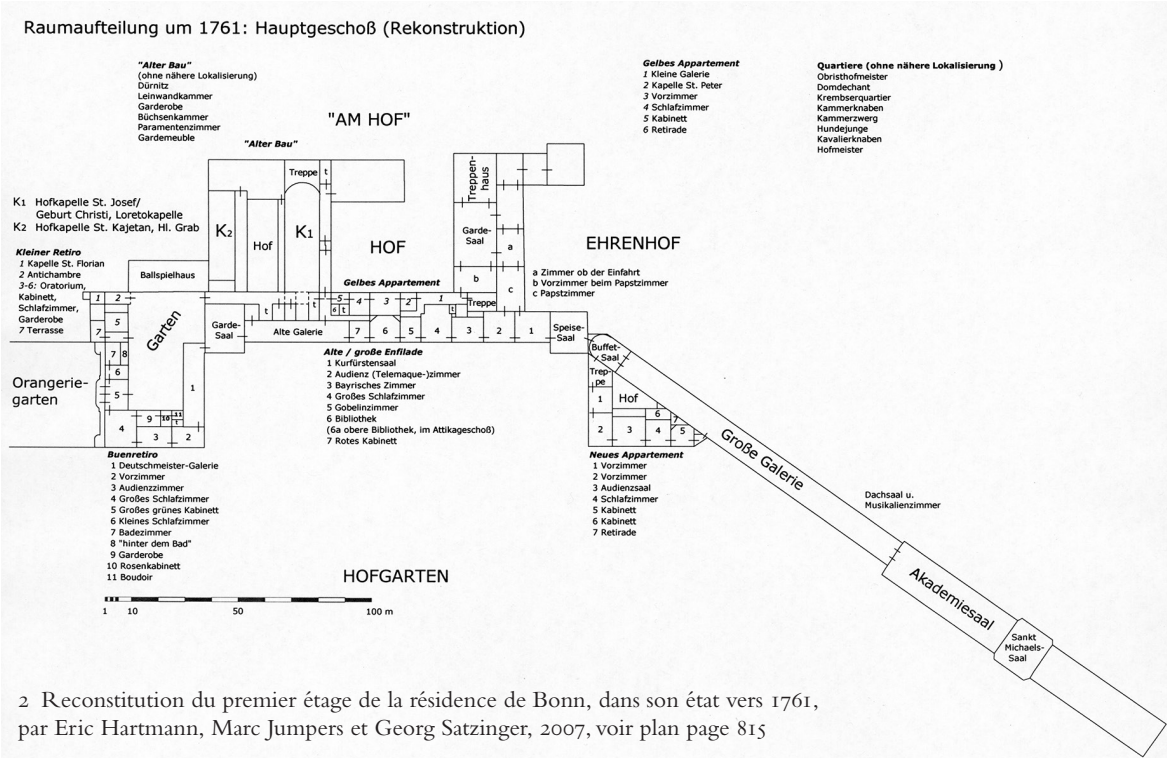
1. Voir Edmund Renard, «Die Bauten des Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. Erster Theil», dans *Bonner Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* XCIX, 1896, p. 164-240 (par la suite Renard, 1896/1) ; *id.*, «Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. Zweiter Theil», dans *Bonner Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* C, 1896, p. 1-102 (par la suite Renard, 1896/2) ; Felix Hauptmann, *Das Innere des Bonner Schlosses zur Zeit Clemens Augusts*, Bonn, 1901 (Bilder aus der Geschichte von Bonn und seiner Umgebung, 12) ; Walter Hahn, *Das Bonner Residenzschloß der Kölner Kurfürsten* [inédit], thèse, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1938.
2. L'ouvrage de Georg Satzinger constitue une première étape vers un travail scientifique conséquent sur le château de Bonn ; voir Georg Satzinger, *Das kurfürstliche Schloß in Bonn*, Munich, Berlin, 2007.



1 Reconstitution du rez-de-chaussée de la résidence de Bonn, dans son état vers 1761, par Eric Hartmann, Marc Jumpers et Georg Satzinger, 2007

intermédiaire des recherches actuelles. Nous nous proposons donc de reconstituer, après un bref exposé de l'histoire du bâtiment, le plan des appartements princiers à l'étage principal du corps de logis en les mettant autant que possible en relation avec des bâtiments comparables. Du fait des divers dommages subis par le bâtiment initial, ce travail ne peut néanmoins se fonder que sur des sources d'archives, et en particulier les inventaires de 1723[3] et 1761[4], ainsi que les différentes ordonnances de service et de cour[5] et les factures des travaux[6]. Pour plus de clarté, nous proposons une reconstitution graphique des plans du rez-de-chaussée et de l'étage principal (ill. 1 et 2).

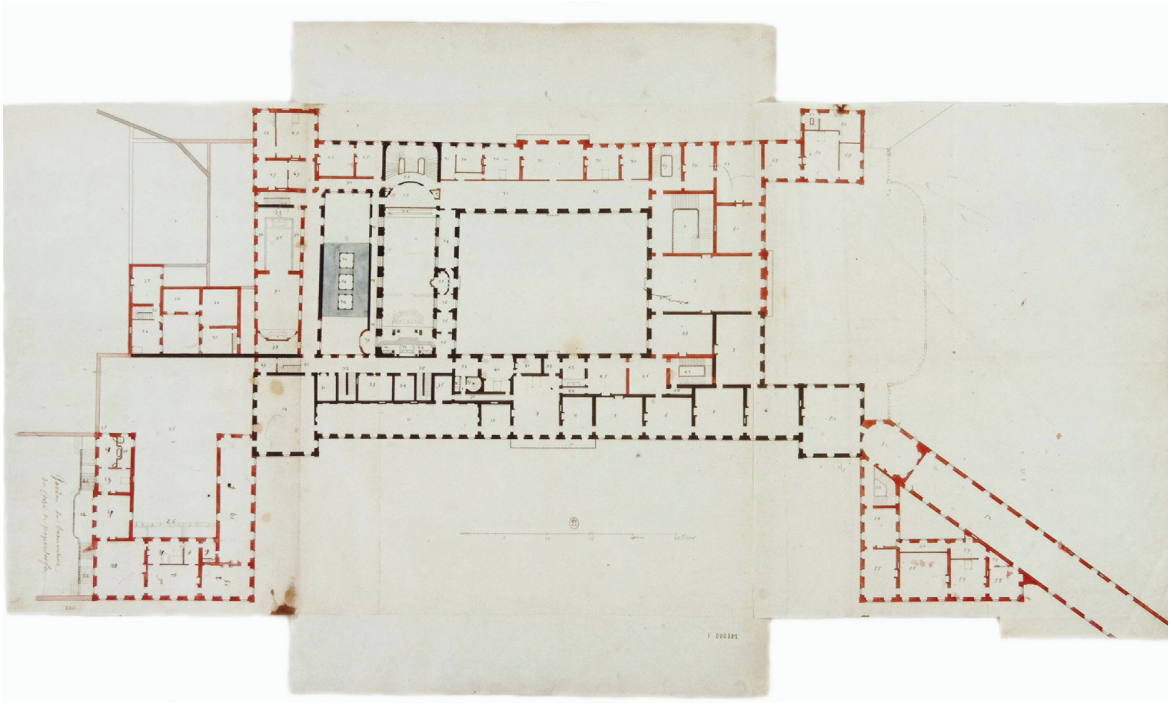
3. Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Kurköln (par la suite HStAD, KK) II 61. Ce document n'a pas été pris en considération jusqu'à ce jour ; seul Demoulin l'étudie, sans toutefois le rapporter à d'autres sources et être ainsi en mesure de réviser certaines conclusions erronées de la recherche ; voir Bruno Demoulin, « Vie de cour et beaux-arts sous un mécène impécunieux, Joseph-Clément de Bavière, au temps de Louis XIV », dans *Art and Fact* 2, 1983, p. 101.
4. HStAD, KK II 265.
5. Sur les questions concernant la cour de l'électorat de Cologne et le cérémonial, voir les ouvrages essentiels de Aloys Winterling, *Der Hof der Kurfürsten von Köln. 1688-1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung « absolutistischer » Hofhaltung*, Bonn, 1986 et André Krischer, « "Ein nothwendig Stück der Ambassaden". Zur politischen Rationalität des diplomatischen Zeremonielles bei Kurfürst Clemens August », dans *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein* 205, 2002, p. 161-200.
6. HStAD, KK IV 4349a, 4349b, 4354-4390. Toutes les indications sur le mobilier et le décor des salles sont tirées des inventaires de 1723 et de 1761.



2 Reconstitution du premier étage de la résidence de Bonn, dans son état vers 1761, par Eric Hartmann, Marc Jumpers et Georg Satzinger, 2007, voir plan page 815

Aperçu de l'histoire du bâtiment et de son utilisation

L'ancien château des princes-électeurs à Bonn ayant subi de considérables dégâts en 1689, lors de la guerre de la Ligue d'Augsbourg, certaines parties firent l'objet d'un aménagement provisoire jusqu'à ce que le prince-électeur Joseph-Clément décide finalement de reconstruire une résidence adaptée aux exigences de son temps. L'architecte officiel de la cour de Bavière, Enrico Zuccalli, originaire des Grisons, dressa les plans d'un bâtiment qui fut érigé à partir de 1697; c'était un édifice rectangulaire à quatre ailes encadré d'imposantes tours d'angle, avec une cour d'honneur s'ouvrant à l'est. Cependant le chantier de cet ensemble architectural inspiré du castel italien fut rapidement interrompu par la guerre. Comme son frère Max-Emmanuel, Joseph-Clément s'était engagé aux côtés de Louis XIV dans la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714). Au cours des hostilités (1704-1715), il fut le plus souvent dans l'obligation de quitter sa résidence de Bonn pour vivre en exil à Valenciennes. Isolé politiquement et militairement, il occupa une partie de son temps à méditer la reconstruction de sa résidence. La proximité avec la cour de France lui permit d'entrer en correspondance avec Robert de Cotte. Par une première lettre de 1712, le prince-électeur commandait à de Cotte des plans pour l'aménagement intérieur de



3 Agence de Robert de Cotte, *Projet alternatif pour le premier étage du château de Bonn*, daté 1715, Paris, Bibliothèque nationale de France. Nota : Ce dessin ne correspond qu'en partie aux plans effectivement réalisés, mais il rend compte en détail de la disposition des salles de la résidence de Bonn.

son château de Bonn[7]. Dans un premier temps, il voulait conserver au moins en partie les quatre ailes du bâtiment de Zuccalli qui, en 1703, se trouvaient en partie édifiées. Les lettres conservées dans la succession de Cotte montrent cependant que le commanditaire dépasse rapidement cette conception. Les nombreux plans conservés, issus de l'agence de Cotte, témoignent de projets plus vastes intégrant le château dans le paysage environnant[8]. Finalement, seuls furent exécutés deux bâtiments composés chacun de trois ailes sur la façade sud – à l'angle sud-ouest, l'aile dite *Buen Retiro* et, en vis-à-vis, l'aile des cuisines au sud-est, avec la galerie communiquant avec l'appartement principal (ill. 3 et 4). La recherche récente suppose que l'aile dite «sur la cour», côté ville, qui jusqu'en 1777 incluait encore des vestiges du bâtiment qui l'avait précédée, ne devait comprendre qu'un seul étage. Ainsi, la stricte ordonnance

7. Sur les lettres de Joseph-Clément, voir *Letters of the Archbishop-Elector Joseph Clemens of Cologne to Robert de Cotte (1712-1720). With supplementary letters from the Architect Guillaume d'Hauberat to de Cotte (1716-21)*, éd. par John Finley Oglevee, Ohio, 1956.

8. Voir François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, Paris, 1997. Les archives de Robert de Cotte, aujourd'hui au département des Estampes de la Bibliothèqeue nationale de France (Ha 19), comprennent un ensemble de trente-deux dessins concernant le château de Bonn (trois plans des environs, neuf plans d'ensemble, quatre plans en coupe dont deux combinés avec un plan ou une élévation, quatre élévations et douze feuillets consacrés à la décoration intérieure).

à quatre ailes prévue jusque-là se serait trouvée ouverte sur la ville. Mais, pour cette partie-là, les plans de Zuccalli, comme ceux de Robert de Cotte, restèrent quasiment à l'état de projets.

Le bâtiment ne fut définitivement achevé – et en particulier son aménagement intérieur – que sous le règne du successeur de son successeur, Maximilien-Frédéric de Königsegg-Rothenfels, dans les années 1760. Après un chantier de quelque soixante-dix années, le château enfin terminé fut, dès 1777, en grande partie détruit par les flammes. Le nouvel édifice, considérablement modifié et tronqué dans son parti, resta le lieu de la cour jusqu'à l'entrée des troupes révolutionnaires françaises entre 1792 et 1794. Puis il connut diverses utilisations jusqu'à ce qu'il devienne, à partir de 1818, le siège officiel de l'Université de Bonn. Les destructions de 1944 entraînèrent la disparition de ce qu'il demeurait de l'aménagement intérieur[9].

4 Johann Martin Metz, *Vue depuis le sud sur le jardin et le château et sur la ville de Bonn*, dessin préparatoire pour la gravure de la résidence de Bonn, tiré d'une série de gravures sur les châteaux du prince-électeur Clément-Auguste, vers 1755, Bonn, Stadtarchiv

9. Sur l'histoire du bâtiment, voir Satzinger, 2007 (note 2), qui comprend une bibliographie plus complète.

La suite principale

L'appartement d'apparat est le cœur de toute résidence baroque. A Bonn, cette suite occupait pratiquement l'ensemble de l'étage de l'aile est et de l'aile du jardin. Nous tenterons de reconstituer la fonction de cet appartement d'apparat à partir du cérémonial de la cour du prince-électeur Clément-Auguste tel qu'il est arrêté le 19 juillet 1726[10].

L'hôte de marque pénétrait dans le vestibule par la cour d'honneur (ill. 1). Ses dimensions spacieuses permettaient au visiteur d'arriver en carrosse, d'en descendre à l'abri des intempéries, tandis que le véhicule pouvait faire demi-tour dans la Grande cour. Depuis ce porche, on accédait au vestibule à trois voûtes du grand escalier. Nous ne disposons pas d'éléments précis sur l'aménagement de cette entrée et de l'escalier d'apparat. Conformément aux règles baroques, le décor du porche et du vestibule devait être sobre, orné principalement de colonnades. Quatorze lanternes de verre suppléaient à l'éclairage naturel qui provenait des arcades de la cour d'honneur et des arcades ouvertes de la Grande cour[11]. Dans la suite de l'aile tournée vers la ville et donnant «sur la cour», deux marches annonçaient l'escalier proprement dit. Aux trois voûtes du porche et du vestibule répondaient les trois volées de marches de l'escalier. Comme l'escalier allait jusqu'au mur extérieur de l'aile côté ville, le vestibule, entre le porche et l'escalier, était très profond; l'accès en était autorisé aux membres inférieurs du train de maison, comme par exemple les religieuses, les personnes attachées au service de la cour, les marmitons, les officiers chargés d'accompagner des visiteurs de rang supérieur[12]. Cette aile desservie par l'escalier ne comprenait qu'un étage et ne fut sans doute pas surélevée ultérieurement. Aussi, le mur ouest, comme le mur nord, pouvait comporter au premier étage des baies encadrées de pilastres. La lumière qu'elles procuraient déterminait une gradation de l'éclairage typique d'un vestibule relativement sombre jusqu'à l'escalier.

Cette reconstitution du vestibule, de l'esplanade et de l'escalier se fonde sur un dessin de l'agence de Robert de Cotte (vers 1717), que recoupe un projet fourni par l'architecte Krakamp de Cologne pour la reconstruction du château après l'incendie de 1777[13]. Il est très probable que l'escalier ne fut vraiment praticable que sous Clément-Auguste. Tandis que l'inventaire de 1723 suggère qu'il est encore à l'état de gros œuvre, celui de 1761 mentionne une grande lanterne et plusieurs lustres.

10. HStAD, KK II 533.
11. Les ouvertures de la Cour d'honneur ont peut-être été clôturées par des grilles, tandis que celles de la Grande cour n'en comportaient sans doute pas pour ne pas rompre l'harmonie des arcades.
12. Pour le rang protocolaire attribué aux différents membres de la cour, voir l'ordre de la cour du 19 juillet 1726 (HStAD, KK II 533).
13. Aujourd'hui à Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv (HStAD).

L'escalier lui-même « […] était de beau marbre, avec un plafond bien peint et faisait une impression splendide »[14]. Concernant le plafond, il serait intéressant de connaître son auteur ainsi que son iconographie, afin de pouvoir apprécier l'ensemble du programme[15]. Le décor des murs était certainement à l'origine de l'effet produit par cet espace de trois étages, les marches en marbre blanc veiné de bleu témoignant quant à elles des ambitions politiques de la maison Wittelsbach sur l'électorat de Cologne[16]. L'escalier de la résidence de Bonn est l'un des premiers exemples d'une longue série de grands escaliers d'honneur bien attestés en Allemagne du Sud, en Franconie notamment, et en Autriche. Sa situation, dans l'aile latérale d'un ensemble composé d'un corps de logis et deux ailes en retour, évoque également l'escalier des Ambassadeurs de Versailles.

Au premier étage, la salle des Gardes, rectangulaire, surmontait le vestibule et la partie ouest du porche, et donnait directement sur l'escalier d'honneur (ill. 2). Cette salle occupait la largeur de la galerie de l'escalier. Elle était orientée nord-sud et précédait une autre salle donnant sur la cour d'honneur. Il est impossible de vérifier si la salle des Gardes, éclairée par les trois fenêtres cintrées de l'avant-corps donnant sur la cour d'honneur, remplissait l'éminente fonction que lui prêtent son intitulé et sa position dans le plan. En effet, elle n'apparaît pas dans les inventaires, et lorsqu'elle est mentionnée dans les factures établies pour le prince-électeur Maximilien-Frédéric en 1765 et 1766, c'est comme la « grande chambre au-dessus de l'entrée »[17]. On ignore si elle correspondait à une étape dans le déroulement du cérémonial. En outre, on peut se demander quel lien elle entretenait avec l'enfilade qui s'ouvrait plus à l'est. L'application d'une succession classique comprenant l'escalier, la salle des Gardes et les salles suivantes était impossible du fait de l'emplacement de la salle des Gardes. Il manquait une articulation. Pourtant, ce rôle aurait pu revenir à la salle située à l'est que nous avons mentionnée, ou, comme nous le proposons ci-dessous, à une salle attenante au sud.

On dispose toutefois de quelques indications quant à l'aménagement de la salle des Gardes. La fresque du plafond était peut-être due à Johann Adam Schöpf[18], un artiste bavarois qui travailla souvent pour

14. « [Das Stiegenhaus] war von schönem Marmor, hatte ein gut gemaltes Platfond und machte ein herrliches Ansehen. » (Konstantin von Schönebeck, *Mahlerische Reise am Niederrhein*, 3 vol., Cologne, Nuremberg, 1784-89, t. I, p. 28).
15. Une attribution à Carlo Carlone est proposée par Renard (Renard, 1896/2 (note 1), p. 50 et suivantes), mais réfutée par Metternich (Edmund Renard, Franz Graf Wolff Metternich, *Schloss Brühl. Die Kurkölnische Sommerresidenz Augustusburg*, Berlin, 1934, p. 180 et suivantes, note 77) ; aucune de ces hypothèses n'est satisfaisante étant donnée la rareté des sources.
16. Le blanc – ou l'argent – et le bleu sont les couleurs héraldiques de la maison de Bavière.
17. HStAD, KK IV 4385.
18. Renard, 1896/2 (note 1), p. 51 ; voir Christine Riedl, « Johann Adam Schöpf. Maler in Bayern, Böhmen und Kurköln. Leben und Werk », dans *Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing*

Clément-Auguste[19]. Contrairement à l'inventaire de 1723, celui de 1761 indique que la salle des Gardes disposait d'« une grande lanterne de verre avec monture de cuivre »[20]. On peut en inférer que la phase la plus importante de l'aménagement intérieur du château est celle des dernières années du règne du dernier prince-électeur Wittelsbach et de celui de son successeur. Comme le prouvent les paiements effectués au stucateur Giuseppe Brillie, le décor de la salle fut achevé vers 1765-1766[21]. En ce qui concerne le décor, la question du grand mur aveugle de la salle côté est reste en suspens. On pourrait envisager qu'il était orné d'un portrait de représentation, de miroirs, de moulures en stuc ou d'une rangée de pilastres, mais aucune de ces possibilités n'est mentionnée. L'inventaire de 1761 ne renseigne pas de mobilier pour cette salle, ce qui irait dans le sens de sa fonction puisque, lors des cérémonies de réception, s'y rassemblaient « les sous-officiers de la garde du prince-électeur avec la garde », « les trompettes de la cour », des représentants d'autres grades militaires et les « laquais » d'autres plénipotentiaires et ministres, c'est-à-dire un nombre important de personnes[22].

Dans presque tous les plans de Robert de Cotte pour la résidence de Bonn, la salle des Gardes s'ouvrait au sud sur une salle donnant sur la cour par deux rangs de fenêtres. Dans l'inventaire de 1723, il est question d'une « antichambre de la chambre des Papes »[23]. Cette fonction est tout aussi plausible que celle de « salle du billard » que détermine son emplacement entre la salle des Gardes et les appartements privés du prince-électeur[24]. On trouve souvent dans les châteaux de cette époque des salles ou antichambres destinées au jeu de billard. Cette pièce aurait ainsi eu pour fonction de faire la transition entre la salle des Gardes et l'enfilade principale tout en étant en même temps l'antichambre des appartements d'habitation privés du prince, tandis que la chambre des Papes, donnant sur la cour d'honneur, aurait été l'antichambre d'une succession de salles d'apparat[25].

---

und Umgebung 93, 1991, p. 336 et suivantes.

19. Il n'est pas possible de proposer une hypothèse fondée pour l'identité du peintre et le programme de la fresque du plafond. On peut supposer le choix d'un sujet à connotation dynastique comme les guerres turques du prince-électeur de Bavière Max-Emmanuel ou le gouvernement de l'empereur Charles-Albert, dans la mesure où le plafond fut exécuté sous le règne de Clément-Auguste. Cette thèse pourrait être étayée par la fonction de la salle comme lieu de représentation de la force militaire et dynastique, ainsi que par le choix d'un programme iconographique comparable pour le plafond de la salle des Gardes de l'Augustusburg dans l'électorat de Cologne, exécuté à la même époque par Carlo Carlone.
20. « […] große glaserne Lantern mit Kupfer montirt […] » (HStAD, KK II 265).
21. Renard, 1896/2 (note 1), p. 51.
22. Voir notes 10 et 12.
23. HStAD, KK II 61. L'inventaire de 1761 ne mentionne qu'une antichambre pour l'Appartement Jaune, qui pourrait correspondre à la même salle que l'« antichambre de la chambre des Papes » (HStAD, KK II 265).
24. Renard, 1896/1 (note 1), pl. III.
25. HStAD, KK II 61 ; HStAD, KK II 265.

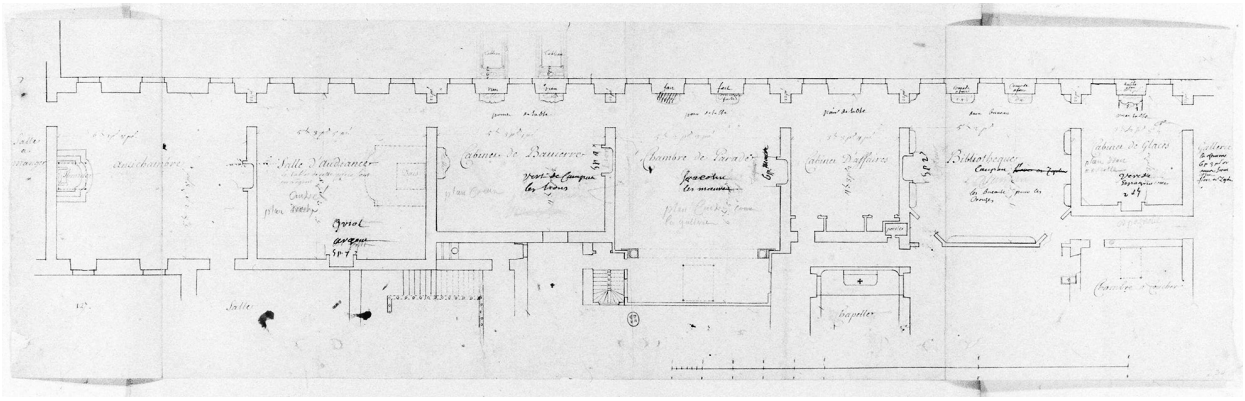
Ce statut d'antichambre attribué à la pièce dite « chambre des Papes » est indiqué par les inventaires de 1723 et 1761. Y sont mentionnés sept grands portraits, quatre dessus-de-porte, deux lustres de cristal, « deux paires de chandeliers de bronze », un paravent de velours rouge, un poêle en fonte et une « table de marbre, aux pieds dorés », sans doute une console[26]. Le nom de la salle suggère que les portraits étaient des portraits de papes, qui rappelaient les liens étroits qui liaient la maison Wittelsbach et l'Eglise de Rome ainsi que la fonction du château, résidence d'un souverain ecclésiastique. Des quatre dessus-de-porte, on peut inférer l'existence de quatre portes : permettant d'accéder, en venant des pièces situées à l'ouest et au nord, d'un côté à la salle d'audience et à la chambre du prince-électeur, et de l'autre à la chambre des Papes. A cette salle, désignée également à plusieurs reprises de salle des Chevaliers dans les instructions de service, avaient également accès à certaines occasions les membres plus élevés de la cour et de la noblesse, comme les médecins (« Leibmedici ») et les « vraies sénéchaux » (« würkliche Truchsesse ») ainsi que les abbés des abbayes de Bonn, les bourgmestres et les conseillers de la ville (« churfürstlichen Residenzstätter »). Dans la salle du prince-électeur – également nommée « antecamera » – attenante et précédant immédiatement la salle d'audience, prenaient place les évêques, les comtes d'Empire et les ambassadeurs[27].

L'angle de la grande enfilade de l'aile donnant sur le jardin était occupé par la salle des Princes-Electeurs. Le nom évoque une sorte de galerie des ancêtres des princes-électeurs de Cologne ; l'inventaire de 1761 mentionne, outre une cheminée, « cinq portraits des cinq princes-électeurs, ducs de Bavière de très heureux souvenir »[28]. L'inventaire de 1723 est encore plus précis : il donne les noms d'Ernest, Ferdinand, Maximilien-Henri et Joseph-Clément, mentionnant même l'auteur du portrait de ce dernier, le peintre Joseph Vivien, qui se trouvait au service des Wittelsbach[29]. Le portrait du prince-électeur régnant, Clément-Auguste, est sans doute venu compléter la galerie après 1723. Une salle présentant une telle signification dynastique dans une résidence ecclésiastique ne s'explique que par le cas absolument singulier de la succession Wittelsbach (1583-1761), qui se transmit familialement la monarchie censément élective qu'était l'électorat de Cologne[30].

26. « […] ein Marmor disch, mit Vergoltetem fuß […] zwey Paar armbleuchter Von brontze » (HStAD, KK II 61).
27. Voir notes 10 et 12.
28. « […] fünf portraits Denen fünf Churfürsten, herzogen zu Bayeren höchst-Seel. Andenckens » (HStAD, KK II 265).
29. HStAD, KK II 61.
30. Dans la résidence des princes-évêques de Münster édifiée quelques dizaines d'années plus tard ainsi que dans d'autres résidences ecclésiastiques, on trouvait certes des cycles de portraits de

A l'est de cette salle dynastique, la salle à manger constituait le véritable point de départ d'une enfilade exceptionnellement longue. Il est remarquable que cette salle ait été uniquement destinée à accueillir les repas publics du prince. Les deux étages de la salle permettaient aux spectateurs de suivre le cérémonial depuis la galerie circulaire[31].

Si l'on remonte maintenant l'enfilade vers l'ouest, on constate, passée la salle à manger des princes, de grandes divergences entre les indications des inventaires et les conclusions de la recherche. Pour celles-ci, il faut évoquer les tentatives de reconstitution de Renard, qui s'appuyait manifestement sur des dessins de l'agence de de Cotte qui semblaient ne pas avoir été exécutés. Mais si on les compare à un autre projet proposé par l'architecte pour l'aile côté jardin, les différences s'atténuent (ill. 5). Il apparaît que les travaux en question furent bien réalisés. Concernant le mobilier et les matériaux, de Cotte entre ici, comme nulle part ailleurs, dans un grand détail. En lieu et place de la bibliothèque dont la situation avant la salle d'audience et la chambre à coucher aurait été particulièrement insolite, l'enfilade se poursuivait ici avec la salle d'audience ou « chambre de Télémaque »[32]. La dénomination de cette salle provient des six tentures que l'inventaire de 1723 rapporte à l'histoire de Télémaque d'après le roman de pédagogie morale et politique de François de Salignac



5 Agence de Robert de Cotte, *Plan d'exécution (?) de la moitié est des appartements principaux du premier étage de l'aile sud de la résidence de Bonn*, vers 1717. Nota : Ce plan donne des indications très détaillées sur le mobilier des salles, il est également conforme aux inventaires de 1723 et 1761.

souverains ou d'évêques, mais les salles où ils étaient accrochés ne présentaient pas la composante dynastique d'une galerie des ancêtres ; voir Dirk Strohmann, *Anton Joseph Stratmann (1734-1807). Leben und Werk des Malers aus dem Paderborner Hochstift*, Paderborn, 1997, p. 172.

31. Voir Holger Kempkens, « Die zeremonielle und künstlerische Inszenierung der höfischen Tafel unter den Kölner Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August », dans *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, éd. par Frank Günter Zehnder, Köln, 2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, 7), p. 407-444, qui reproduit également un projet de l'entourage de de Cotte sur le décor mural de cette salle.

32. HStAD, KK II 61.

de la Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*. Publié en 1695, il servit d'argument littéraire à de nombreuses commandes de peinture et jouissait, au début du XVIII^e siècle, d'une grande popularité[33]. Le même esprit pédagogique se retrouve dans les « huit fauteuils avec des fables d'Esope », relayant eux aussi un projet moral et didactique convenant parfaitement à la destination d'une salle d'audience[34], tout comme le mobilier particulièrement précieux – six tabourets et une cheminée de marbre « garnie d'argent des deux côtés et au centre »[35]. Au-delà des attendus iconographiques d'ordre protocolaire, il faut noter que Joseph-Clément avait rencontré Fénelon lors de son exil en France, ce qui avait marqué en profondeur son cheminement spirituel[36].

Toutefois, il reste surprenant que les inventaires ne fassent nullement mention d'un fauteuil d'audience ou d'un baldaquin, bien que de Cotte, suivant en cela les idées de Joseph-Clément[37], ait prévu d'installer dans la salle des Princes-Electeurs un « trône » et une estrade avec baldaquin dans la salle de Télémaque. Cette absence de siège souverain dans une salle d'audience pourrait être le fait du cérémonial spécifique de la maison Wittelsbach[38]. A la cour de Bavière, qui fusionnait l'étiquette française et l'étiquette impériale[39], on ne donnait pas d'audience assise. Le souverain se tenait appuyé à une table, sous un baldaquin, pour recevoir les lettres officielles[40]. On peut supposer que l'électorat de Cologne avait adopté cette pratique.

Le décor de la salle suivante, la « salle bavaroise », dite chez de Cotte « cabinet de Bavière », comportait de nombreux portraits d'enfants de la maison de Bavière ainsi que des rideaux de « velours bleu sur fond argent »[41] ; l'ensemble présentait ainsi des caractéristiques dynastiques manifestes. Par ailleurs, une pendule et des chandeliers dorés soulignaient par leur préciosité l'élévation du rang du décor.

Ce cabinet était suivi de la chambre à coucher d'apparat, point culminant de l'ensemble décoratif. Jusqu'ici, il était acquis que la salle

33. René Nünlist, « Telemachos », dans *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, éd. par Hubert Cancik et Helmuth Schneider, Stuttgart, Weimar, 2002, col. 92. L'ouvrage de Fénelon est répertorié en 1761 dans l'inventaire de la bibliothèque sous la cote n° 562 (Libri in 8vo=et 12mo).
34. « Acht […] Sessel mit […] Asopischen fabulen mit überzug » (HStAD, KK II 61).
35. HStAD, KK II 61.
36. Voir Robert Bragard, « Fénelon, Joseph-Clément de Bavière et le Jansénisme à Liège », dans *Revue d'Histoire ecclésiastique* 43, 1948.
37. Max Braubach, « Von den Schloßbauten und Sammlungen der kölnischen Kurfürsten des 18. Jahrhunderts. Lesefrüchte aus politischen Akten », dans *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 153/54, 1953, p. 109, note 41.
38. Sur la signification du siège d'audience, voir *Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München*, éd. par Brigitte Langer, Munich, 2003, p. 197.
39. Henriette Graf, *Die Residenz München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002, p. 116 et suivantes.
40. *Ibid.*, p. 253, 257. L'estrade exceptionnellement grande que prévoit de Cotte permettait d'installer une table sous le baldaquin, voir ill. 5.
41. « […] blau geschorenem Sammet und silbernen grund » (HStAD, KK II 61).

d'audience et – comme à Versailles – la chambre à coucher étaient situées derrière les travées centrales des fenêtres de la façade sur le jardin ; nous pensons qu'il y a lieu de réviser cette conclusion. Les deux salles se trouvaient dans la moitié est de l'enfilade, tandis que la salle des Gobelins et la bibliothèque occupaient le centre de l'aile. La chambre à coucher d'apparat de Bonn présentait un décor très riche composé de nombreuses porcelaines et textiles précieux et surtout d'une cheminée ornée de bronzes dorés. Le décor de la chambre à coucher avec ses tableaux à sujets sacrés – un *Ecce homo*, une madone, les évangélistes et d'autres saints – peut être considéré comme caractéristique de l'époque[42].

La chambre à coucher donnait accès à un cabinet, la salle des Gobelins, dite chez de Cotte « cabinet d'affaires »[43] et dans l'inventaire de 1723 « cabinet des sciences »[44]. La dénomination de la salle pourrait indiquer que les murs présentaient une vaste surface d'accrochage. Toutefois, la superficie de la salle est relativement limitée. Les « douze panneaux de Gobelins » étaient très certainement des pans relativement étroits, ce que confirme l'inventaire de 1723[45]. Dans l'espace compris correspondant aux cinq travées centrales de la façade sur le jardin, que souligne l'attique, se trouvait la bibliothèque (en 1723, « grand cabinet » ou « bibliothèque inférieure »). Deux chauffages, une table de jeux, un billard et un grand bureau indiquent que cette pièce centrale était également un cabinet de travail et de jeu[46]. La collection de livres répertoriée dans les deux inventaires était sans doute conservée dans des armoires murales, l'inventaire ne mentionnant aucune armoire mobile.

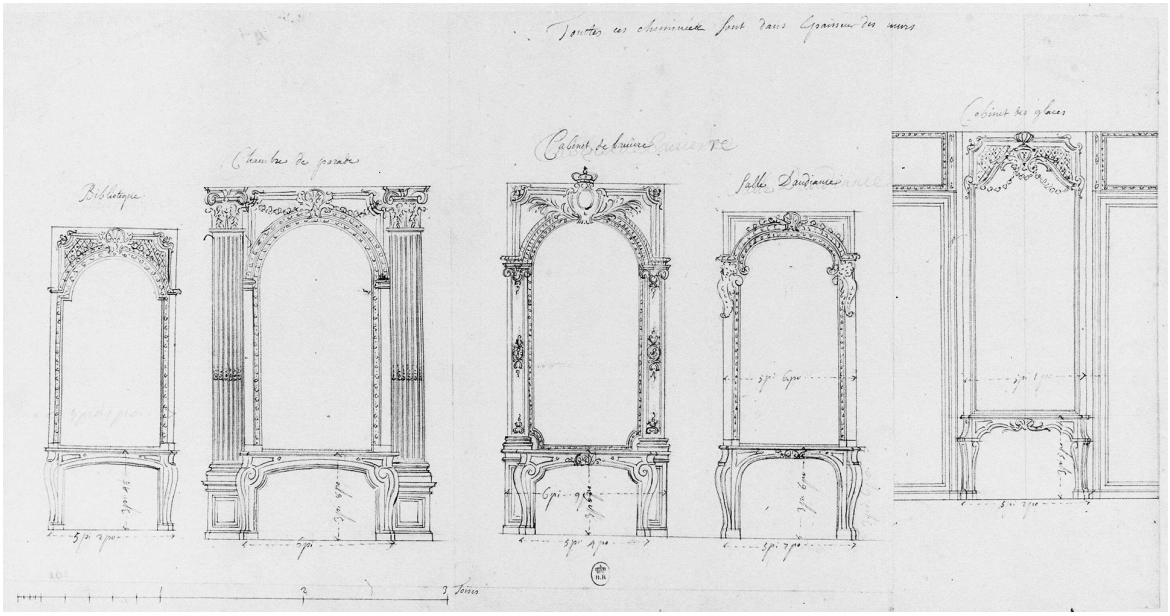
Un autre cabinet séparait cette bibliothèque de l'« ancienne galerie »[47]. L'inventaire de 1761 permet de conclure que le cabinet rouge (dit chez de Cotte « cabinet des Glaces »[48] et dans l'inventaire de 1723 « cabinet Indien »[49]) abritait une collection de porcelaines qui comprenait de nombreuses pièces provenant d'Asie, mais aussi de Saxe ; ses dessus-de-porte représentaient des « jeunes gens de la très excellente maison de Bavière ». Comme la galerie de dix travées qui le suivait et qui était elle aussi ornée de porcelaines, de nombreuses tables, de petit mobilier et d'objets précieux, ce Cabinet rouge manifestait une prédilection, incontournable à l'époque, pour les chinoiseries de toutes sortes[50]. De 1723 à 1761, la galerie elle-même donne l'impression d'une

42. HStAD, KK II 61 ; HStAD, KK II 265.
43. Voir ill. 5.
44. HStAD, KK II 61.
45. *Ibid*.
46. *Ibid*.
47. HStAD, KK II 265.
48. Voir ill. 5.
49. HStAD, KK II 61.
50. HStAD, KK II 265.

accumulation plus ou moins hétéroclite d'objets d'art, dont le caractère semble plus privé que public. Ceci induit à penser que la salle n'avait pas de destination particulière, d'autant plus qu'elle se trouvait sous Clément-Auguste à proximité directe de la galerie des grands maîtres du Buen Retiro. Comme la salle à manger de la tour sud-est, l'enfilade se terminait dans la tour sud-ouest par une autre salle des Gardes. Une telle salle était devenue nécessaire dans la mesure où, côté jardin, l'on avait ajouté, non seulement l'aile des cuisines mais aussi l'aile du Buen Retiro, où fut aménagé sous Joseph-Clément un appartement d'apparat privé. Les plans de 1723 montrent toutefois que les salles se trouvaient encore, pour la plupart, à l'état de gros œuvre. Il fallut attendre le règne de Clément-Auguste pour que soit aménagée une seconde suite d'apparat[51]. Lors de cette campagne ultérieure de travaux, les plans de décoration intérieure conçus par l'agence de Cotte, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale à Paris, ne furent vraisemblablement pas exécutés[52].

Avant de poursuivre l'étude des salles sises à l'étage noble du bâtiment principal côté cour, soulignons que la suite de pièces jusqu'ici envisagée présente une gradation classique, de la salle d'audience à la chambre à coucher, dans la richesse du décor et le raffinement de l'aménagement. Si l'on considère par exemple les différents modes de chauffage, la gradation nous conduit du poêle en fonte à la cheminée simple puis à la cheminée en marbre appliquée de décors d'argent et enfin à la cheminée ornée de bronzes dorés dans la chambre à coucher d'apparat. Les différents modèles fournis par l'agence de Cotte pour l'exécution des cheminées ont été conservés (ill. 6). Hormis le projet pour la salle à manger mentionné plus haut et les factures dont nous disposons, c'est la seule source qui permette de reconstituer le décor de l'enfilade principale du château de Bonn. En regard des projets antérieurs de Zuccalli et de de Cotte, il apparaît que, dans la disposition effectivement réalisée, la chambre à coucher a été déplacée de l'axe central vers l'est tandis que l'idée de multiplier les antichambres a été abandonnée – il n'en reste que deux – à l'avantage de plusieurs cabinets. La position du cabinet de Bavière[53] entre la salle d'audience et la chambre à coucher renvoie à la tradition du cérémonial impérial, où la chambre à coucher n'appartenait pas entièrement à la sphère publique, comme c'était le cas à la cour de France[54]. De cette modification des plans rendent compte les instructions de la cour et les comptes rendus des réceptions. Le 7 novembre 1717, une «instruction

51. HStAD, KK II 61.
52. Voir Fossier, 1997 (note 8).
53. A l'époque de Zuccalli, une salle était prévue pour séparer la salle d'audience de la chambre à coucher.
54. Hugh Murray Baillie, «Etiquette and the Planning of State Apartments in Baroque Palaces», dans *Archaeologia* 51, 1967, p. 193-199.



6 Agence de Robert de Cotte, *Plan d'exécution (?) des trumeaux des cheminées des appartements principaux du premier étage de l'aile sud de la résidence de Bonn*, vers 1716

pour le service de la cour» de Joseph-Clément simplifia des conventions compliquées, qui exigeaient un nombre plus élevé d'antichambres – comme le prévoyaient d'ailleurs les plans antérieurs[55] –, et servit encore de modèle au décret de Clément-Auguste en 1726[56].

L'«Ancien Appartement Jaune»

Les pièces situées au nord, côté cour, constituaient les appartements privés du prince-électeur Joseph-Clément. On trouve également dans le Versailles de Louis XIV ces pièces confortables, de dimensions réduites, situées derrière l'enfilade principale. Le roi les utilisait comme «appartements de commodité», pour des séjours relativement brefs. La qualification d'«ordinaire» pour les pièces de Bonn indique qu'elles étaient effectivement utilisées par le souverain comme pièces d'habitation[57]. L'appartement d'apparat n'était sans doute utilisé que pour les cérémonies; on ignore si les cérémonies du lever et du coucher étaient pratiquées dans les appartements d'apparat de Bonn[58]. Le prince-

55. Voir Winterling, 1986 (note 5), p. 222 et suivantes.
56. Voir notes 10 et 12.
57. HStAD, KK II 61.
58. Louis XIV était mort le 1er septembre 1715. Le Régent et les successeurs du roi de France n'utilisèrent, comme Joseph-Clément et Clément-Auguste, les chambres à coucher d'apparat que dans le cadre de cérémonies, voir Winterling, 1986 (note 5).

électeur habitait plutôt les appartements privés plus petits et plus faciles à chauffer.

Pour comprendre la structure de ces appartements, il paraît judicieux de revenir sur «l'antichambre près de la chambre des Papes»[59]. Bien que l'inventaire ne la mentionne pas, de Cotte avait prévu de placer dans l'angle de la salle d'audience et de la chambre des Papes une cage d'escalier secondaire qui aurais permis d'accéder directement de la «Petite Galerie» à cette antichambre[60]. Cette galerie, qui comprenait sans doute quatre travées, peut être interprétée comme la seconde antichambre des appartements privés. Un corridor permettait de contourner la chapelle Saint-Pierre (sans doute l'«oratoire secret» de 1761)[61]. Le vocable de cette chapelle privée renvoie à celui qu'il faut considérer comme le second patron, après la Vierge Marie, de l'archevêché de Cologne et de sa cathédrale. Après une autre petite «antecamera» venait la «Petite chambre à coucher», c'est-à-dire la chambre à coucher privée[62]. Le plan de de Cotte (ill. 5) se termine ici, mais la réalisation de 1723, ainsi qu'un autre plan, permettent de penser que la chambre à coucher était suivie du «Petit cabinet», de la «petite voûte près du petit escalier», de «l'escalier secret» et de l'«oratoire Saint-Joseph»[63]. Dédié à saint Joseph de Nazareth, patron du prince-électeur et de la Bavière (depuis 1663), cet oratoire se trouvait ainsi à proximité immédiate du grand autel de la chapelle du château, dans l'aile ouest de la résidence[64]. Outre les appartements que nous avons décrits, le château de Bonn comprenait encore d'autres enfilades ou successions de salles. Au rez-de-chaussée de l'aile sud, vers le jardin, se trouvait un appartement d'été, tandis que les ailes du Buen Retiro et des cuisines comportaient des espaces décorés dont il n'est pas possible d'approfondir ici l'analyse du détail.

Faste et nécessité

L'étude comparée des inventaires de 1723 et de 1761 et des plans et dessins issus de l'agence de Robert de Cotte permet de revenir sur un certain nombre de conclusions jusqu'ici établies par la recherche sur le château de Bonn. Aucun des plans étudiés jusqu'ici ne peut être considéré comme un plan d'exécution définitif. Sans doute s'agit-il plutôt

59. HStAD, KK II 61.
60. *Ibid*. Cette cage d'escalier est attestée dans tous les projets de de Cotte.
61. HStAD, KK II 265.
62. HStAD, KK II 61.
63. *Ibid*.
64. La référence à l'origine bavaroise des maîtres d'œuvre est présente dans le choix de la majorité des vocables des autels et des chapelles du château. Ainsi, saint Florian, auquel est consacrée la chapelle de la petite retirade, est un saint très populaire en Bavière.

d'alternatives comprenant, pour chacune d'entre elles, certains éléments de l'architecture finalement mise en œuvre. Robert de Cotte a adapté le projet d'Enrico Zuccalli aux contraintes du cérémonial pratiqué à la cour d'un prince de l'Empire. Il remodèle la succession des cabinets qui devait occuper l'imposante aile latérale. La chambre à coucher, qui en occupait le centre, est déplacée, de Cotte la faisant précéder par un cabinet qui contribue à l'isoler. Cette réorganisation de la distribution modifie la signification de l'espace affecté au sommeil du souverain. Dans une lettre autographe, Joseph-Clément se montre très conscient de la différence de signification que portent les appartements princiers en France et dans l'Empire[65]. Contrairement à ce que pourraient laisser penser le choix de l'architecte et le long exil de son commanditaire, Bonn n'est donc pas une adaptation en règle des modèles français. Il s'agit bien plus d'une synthèse de plusieurs éléments opérée en fonction des besoins d'une principauté d'Empire.

Comme nous l'avons montré, le maître des lieux exerça une forte influence sur la conception de l'ensemble. Après la séparation, qui n'était pas prévue à l'origine, entre appartements privés et appartements d'apparat, il souhaita par exemple maintenir la possibilité de pouvoir voir de son lit l'autel de sa chapelle privée[66].

Si, en outre, on part du principe que de Cotte avait prévu un ensemble formé d'un corps de bâtiment et de deux ailes en retour, la position de l'escalier et de la chapelle du château dans les ailes en retour s'inscrit dans une prestigieuse lignée d'édifices comparables, où les théâtres, opéras, chapelles, escaliers ou bibliothèques se voient souvent attribuer des emplacements éminents, tels les pavillons d'angle[67]. Si de Cotte a bien adjoint à la chapelle du château un second escalier d'apparat, Bonn présentait deux espaces en vis-à-vis comparables dans leur fonction qui, avec le grand nombre de galeries d'apparat, indiquent l'ambition de l'édifice. Pourtant, on a l'impression que cette multiplication des salles

65. « Il y a cette difference dans nos usage, qu'en France tout le monde entre et passe par les appartements du Roy et des Princes, et que chez Nous tres peut de gens joüissent de cet honneur, et ont cet avantage. Je dois donc me conformer, êtant en Allemagne, aux coutumes du Païs, pour ne point choquer la Nobless, qui est fort jalous de as sortes d'entrées, et qui pretend que ce privilege n'est dû qu'aux gentils hommes titrez. » (Lettre du 15 août 1714, citée d'après Oglevee, 1956 (note 7), p. 30-31. Je remercie Eric Hartmann pour cette indication)

66. « I Chambre à coucher avec l'estrade de l'alcôve, une cheminée et un poche, et un fenêtre pour entendre la Messe au lit en cas de maladie. » (Cité d'après Oglevee, 1956 (note 7), p. 187. Je remercie Eric Hartmann pour cette indication). On notera la référence à l'Escorial qui s'exprime dans ce souhait. Dans le contexte des projets de Bonn, Joseph-Clément était souvent attentif à l'Espagne. La référence est par exemple manifeste dans la dénomination de « Buen Retiro ». Si l'on considère que l'un des fils de Max-Emmanuel, prématurément disparu, avait été envisagé pour la succession du trône d'Espagne et qu'ainsi les Wittelsbach manifestaient leurs prétentions dans la guerre de succession de ce pays, cette observation prend une signification particulière.

67. Outre la comparaison abordée plus haut avec l'escalier des Ambassadeurs de Versailles, on trouve en Allemagne d'autres exemples procédant du même principe. Ainsi, la résidence de Mannheim présente une situation comparable pour la chapelle et la bibliothèque.

et lieux de mêmes fonctions n'avait pas de véritable nécessité[68]. En effet, la cour de Bonn – cour d'un prince ecclésiastique – ne comptait qu'un nombre relativement réduit de courtisans, tandis que le château affichait les dimensions d'une véritable résidence dynastique. Cette contradiction pourrait expliquer que le chantier ait été si long à s'achever, dans la mesure où les espaces qu'il devait procurer n'étaient pour personne d'une absolue nécessité.

La mise en regard des inventaires permet de constater que l'appartement d'apparat ainsi que l'Appartement Jaune étaient terminés et décorés avec faste à la mort de Joseph-Clément en 1723. Si l'on excepte les aléas de l'entretien courant, ces appartements ne firent sans doute pas l'objet de modifications sous le règne de Clément-Auguste. Certes, les décors et les objets d'art sont moins nombreux dans l'inventaire de 1761, mais sans doute de qualité supérieure. La résidence de Bonn put ainsi compter jusqu'au grand incendie de 1777 parmi les ensembles princiers les plus impressionnants et les plus riches du centre de l'Europe.

68. Winterling rappelle qu'ordinairement seules seize personnes de rang supérieur faisaient partie de l'entourage direct de Clément-Auguste (voir Winterling, 1986 (note 5), p. 83).

4 Brühl, Augustusburg, Appartement d'été, vue de la première antichambre

Le rôle des diplomates français dans la formation du « bon goût » chez le prince-électeur de Cologne Clément-Auguste

Martin Miersch

Clément-Auguste de Bavière, fils du prince-électeur Max-Emmanuel, connut une carrière exceptionnelle entre 1719 et 1732. Il réussit en effet, avec l'autorisation du pape, à réunir cinq évêchés dans sa personne, en plus de la dignité de prince-électeur de Cologne. Cette carrière atteignit son apogée en 1731, lorsque lui fut décernée la dignité de Grand maître de l'Ordre teutonique, qui certes n'impliquait aucun pouvoir, mais jouissait d'un prestige d'autant plus grand. Cette accumulation d'honneurs alla de pair avec des exigences de représentation croissantes et une véritable frénésie dans ses projets de construction : « la vie de cour de l'électorat de Cologne atteignit des sommets dans les dépenses et la fréquence des événements »[1]. Cependant un tel déploiement de faste n'était nullement en rapport avec la situation financière des évêchés confiés à Clément-Auguste, la manifestation de sa grandeur prenant entièrement le pas sur les préoccupations économiques. Comme avant lui ses prédécesseurs dans la dignité de prince-électeur et archevêque de Cologne, Clément-Auguste était très attiré par la France en matière de commande artistique. Néanmoins, après sa venue pour le mariage de Louis XV à Fontainebleau en 1724, il ne revint plus jamais sur le sol français[2]. Clément-Auguste resta certes un grand admirateur du monarque français, mais dut désormais se contenter des rapports de ses agents et de ses conversations avec les envoyés français très souvent dépêchés à la cour de Bonn[3].

1. Aloys Winterling, *Der Hof der Kurfürsten von Köln 1688-1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung « absolutistischer » Hofhaltung*, Bonn, 1986 (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das Alte Erzbistum Köln, XV), p. 141.
2. Une politique pro-française était surtout nécessaire avant l'élection de son frère Charles-Albert sur le trône impérial. Voir Martin Miersch, *Das Bild des electeur soleil – Herrscherikonographie des Rokoko am Beispiel des Kölner Kurfürsten Clemens August*, Marbourg, 2007 (Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, LXV), p. 199.
3. Pour éclairer le rôle des diplomates français à la cour de Bonn, je m'appuierai sur les sources diplomatiques et notamment les *Mémoires de la vie galante, politique et littéraire* de Pierre-Charles

A Paris et à Versailles, de nombreux conseillers et agents du prince-électeur avaient pour mission de passer des commandes de portraits à des artistes français de renom et d'informer régulièrement leur commanditaire des nouveautés en matière d'architecture[4]. Les diplomates français, l'abbé de Guébriand et l'abbé Aunillon, ne manquèrent pas d'instrumentaliser la passion du prince-électeur pour l'art et l'architecture afin de le gagner à la cause de la France en matière politique[5]. Dès qu'il était question d'art et d'esthétique, l'avis de l'abbé Aunillon, en particulier, était déterminant auprès de Clément-Auguste. Comme il ressort des *Mémoires* de l'abbé, ce dernier sut gagner la confiance du prince-électeur de Cologne en lui servant d'intermédiaire auprès des artistes ou en le faisant profiter d'une conversation avisée sur la chasse et sur l'art[6]. Comme l'indique l'abbé Aunillon, Clément-Auguste prit l'habitude de le consulter en permanence pour toutes les questions concernant l'architecture et les jardins. Le portrait gravé de Tardieu fut exécuté à Paris grâce à son entremise et à ses frais, d'après un dessin que lui avait remis Clément-Auguste.

Comme le montrent les instructions du Ministère des affaires étrangères, la mission d'Aunillon était difficile à remplir. D'une part, il devait flatter le prince-électeur et ainsi gagner sa confiance ; d'autre part, il devait l'attacher par tous les moyens au parti français et faire échouer toute alliance de Cologne avec les puissances maritimes. L'abbé note dans ses *Mémoires* : « Quelque goût pour les bâtiments et pour les jardins m'attira la confiance d'un prince qui en fait une de ses principales occupations, au point qu'il ne faisait plus rien sans me consulter[7]. » Même si cette remarque n'est pas dénuée d'arrogance, les lettres de Clément-Auguste prouvent elles aussi la relation d'exceptionnelle confiance

---

Aumillon de la Barre (2 vol., Paris, 1808) ainsi que sur les mémoires secrets remis aux envoyés français désignés par le Ministère des affaires étrangères qui réunissaient les directives officielles quant à leur comportement à la cour du prince-électeur. Voir également Miersch, 2007 (note 2), p. 103 et suivantes.

4. Pierre Girost était « agent de son Altesse l'Electeur de Cologne » à Paris. En tant qu'agent et marchand, il effectua de nombreuses acquisitions pour Clément-Auguste. Les factures non payées se montaient à 58 968 livres à la mort du prince-électeur. (Dela von Boeselager, *Capella Clementina. Kurfürst Clemens August und die Krönung Kaiser Karls VII.*, Cologne, 2001 (Studien zum Kölner Dom, VIII), p. 358 et suivantes).
5. Voir le rapport de l'abbé de Guébriand, envoyé français, du 21 novembre 1747 sur son audience chez Clément-Auguste à Brühl. Le comte de Sade (1701-1761), prédécesseur d'Aunillon, accrédité à Bonn à partir de 1741, s'occupa notamment de se procurer des objets d'art à Paris. En s'acquittant de tels services, il cherchait à accroître son influence politique sur le prince-électeur dans la perspective de l'élection de l'empereur en 1742. (Boeselager, 2001 (note 4), p. 35). Les ornements épiscopaux confectionnés à Paris pour la *Capella Clementina* furent en partie pris, pour le compte de Clément-Auguste, sur les subsides français (600 000 livres par an) que gérait de Sade (Boeselager, 2001 (note 4), p. 77).
6. Miersch, 2007 (note 2), p. 241.
7. Voir le *Memoire pour le Sr Abbé Aunillon* du 6 décembre 1744 (Paris, Archives du Ministère des Affaires étrangères, Correspondance Politique, Cologne, vol. 79, fol. 315-327), reproduit dans *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France. Depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution Française*, 31 vol., Paris, 1884-1998, t. XXVIII/II, *Etats allemands, L'électorat de Cologne*, éd. par Georges Livet, Paris, 1963, p. 218.

qu'il entretenait avec le diplomate[8]. Aunillon constate que le goût de Clément-Auguste en matière d'architecture le portait vers la France et qu'il avait pour sa part l'intention d'encourager cette prédilection pour obtenir qu'en matière de politique, également, le prince se tourne résolument et définitivement vers la France[9]. Contrairement à son prédécesseur, le comte de Sade, dont les procédés furent fort malhabiles et qui avait vainement tenté en 1741 de rallier Clément-Auguste aux points de vue français, l'abbé Aunillon réussit à attirer l'attention du prince à travers des conversations confidentielles sur la chasse, l'art des jardins et l'architecture de sorte que, versatile comme l'était Clément-Auguste, il se détourna bientôt de l'empereur au profit de la France.

L'Appartement Jaune du château d'Augustusburg

Jusqu'à ce jour, la recherche s'est surtout intéressée au Grand Appartement Neuf situé au premier étage de l'aile sud du château d'Augustusburg, ainsi qu'à l'Appartement Jaune du premier étage de l'aile nord (ill. 1). Construit de 1728 à 1730 dans le style Régence par Cuvilliés, l'Appartement Jaune est inspiré de modèles français, notamment à travers ses élégantes moulures de stuc blanc et or. Cette suite était surtout un appartement d'habitation privé.

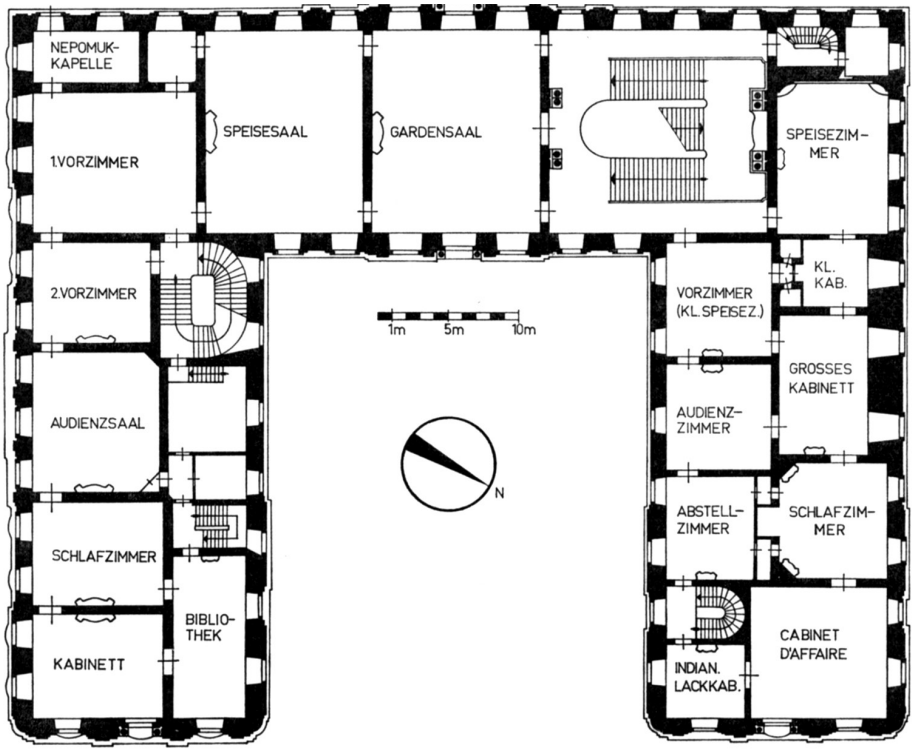
Clément-Auguste fit appliquer très tôt le style rocaille[10]. Dès le début des années trente, la rocaille est reprise par Cuvilliés à l'Amalienbourg et dans les pièces d'apparat de la résidence de Munich, tandis qu'elle est mise en œuvre quasiment dans le même temps au sein des châteaux d'Augustusburg et de Falkenlust près de Brühl.

Le Grand Appartement Neuf présente certes un caractère d'apparat beaucoup plus prononcé que l'appartement d'été, mais il ne fut jamais

8. Clément-Auguste ne soupçonna pas les activités d'espionnage d'Aunillon, ou bien il fit mine de les ignorer pour ne pas avoir à renoncer aux conversations stimulantes qu'il avait avec lui. Il lui faisait très largement confiance, et se montra même prêt, sur les conseils de l'abbé, à renvoyer son secrétaire d'Etat Stephné, présenté comme peu sûr, et en tout cas anglophile. Bien qu'Aunillon tomba un temps en disgrâce et fut rappelé à Paris en 1747, Clément-Auguste continua à garder un excellent souvenir de lui, allant même jusqu'à mettre tout en œuvre pour que Louis XV le renvoie officiellement à Bonn. Malgré ses prières insistantes, qu'appuya l'entremise de Madame de Pompadour auprès du roi, Clément-Auguste ne réussit pas à obtenir le retour de l'abbé. A la place, Aunillon se vit octroyer par le roi une pension de 1500 livres, son caractère ayant donné lieu aux plus grandes louanges de la part de Clément-Auguste. Voir Livet, 1963 (note 7), p. 208, ainsi que la copie non publiée de la lettre de Clément-Auguste à Madame de Pompadour du 5 décembre 1756, Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv (HStAD), Kurköln VI, feuillet 59.

9. «Le goût français y a une large part, et ces relations constantes dans le domaine de l'art permettent d'être indulgent à l'égard des palinodies du domaine politique.» (Livet, 1963 (note 7), p. XLI).

10. C'est ce dont témoigne surtout l'aménagement intérieur du château de Falkenlust près de Brühl, l'une des solutions architecturales les plus subtiles apportées au modèle de la maison de plaisance dans la tradition de Blondel.



1 Brühl, Augustusburg, Plan du premier étage (avant les destructions de la Seconde Guerre mondiale)

utilisé à des fins protocolaires du vivant de Clément-Auguste, dans la mesure où il ne fut achevé qu'après sa mort en 1761. L'appartement d'été de Brühl revêt ainsi une signification plus importante puisqu'il fut le véritable lieu du cérémonial de réception et l'immédiat avant-courrier, dans ce contexte, du futur appartement d'apparat.

L'appartement d'été (1740-1745)

L'appartement d'été se trouve dans l'aile sud du rez-de-chaussée (ill. 2). On ne dispose que de très peu de documents sur sa construction ou de factures qui permettraient d'en reconstituer la genèse. Wilfried Hansmann a cependant réussi à mettre en rapport les rares données conservées avec l'étude du bâtiment lui-même, ce qui lui a permis d'établir une première chronologie[11].

11. Voir Wilfried Hansmann, *Schloss Augustusburg in Brühl*, Worms, 2002 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 36/1), p. 116 et suivantes.

Vers 1724, les plans de transformation de l'architecte Johann Conrad Schlaun prévoyaient une solution modeste qui incluait encore les donjons de l'ancien château à douves. Mais, sous l'influence du prince-électeur Charles-Albert de Bavière, Clément-Auguste décida d'adopter une nouvelle conception. Charles-Albert avait convaincu son frère de confier la direction des travaux à François de Cuvilliés, architecte de la cour de Bavière. Le budget s'en trouva nettement augmenté, passant de 40 000 à 600 000 Taler[12].

Avec deux antichambres, une salle d'audience, une chambre à coucher, un cabinet auxquels s'ajoute la chapelle du Saint-Esprit, l'appartement d'été correspond au Grand Appartement Neuf du premier étage et, comme lui, il était dévolu au cérémonial. Contrairement à son prédécesseur, Clément-Auguste n'accordait toutefois que peu de valeur aux

2 Brühl, Augustusburg, Plan du rez-de-chaussée

12. Voir Martin Stumpf, «Das Sommerappartement von Schloss Augustusburg in Brühl», dans *Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, 8 vol., éd. par Frank Günter Zehnder, cat. exp., Brühl, Schloss Augustusburg, 2000, t. VI, *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, p. 91-110, en particulier p. 92.

3 Brühl, Augustusburg, Appartement d'été, vue de la salle à manger

arcanes complexes de l'étiquette. Plus encore qu'au raffinement extrême de celle-ci, il tenait à la magnificence décorative des salles qui formaient le théâtre des réceptions, d'ailleurs assorties d'une salle à manger d'été. A partir de 1745, Clément-Auguste, quand il séjournait à Brühl, recevait donc ses hôtes dans l'appartement d'été, dans la mesure où le Grand Appartement Neuf n'était pas encore disponible. Les deux suites comprenaient une chapelle décorée avec faste, ce qui semblait particulièrement important aux yeux d'un prince et archevêque très croyant.

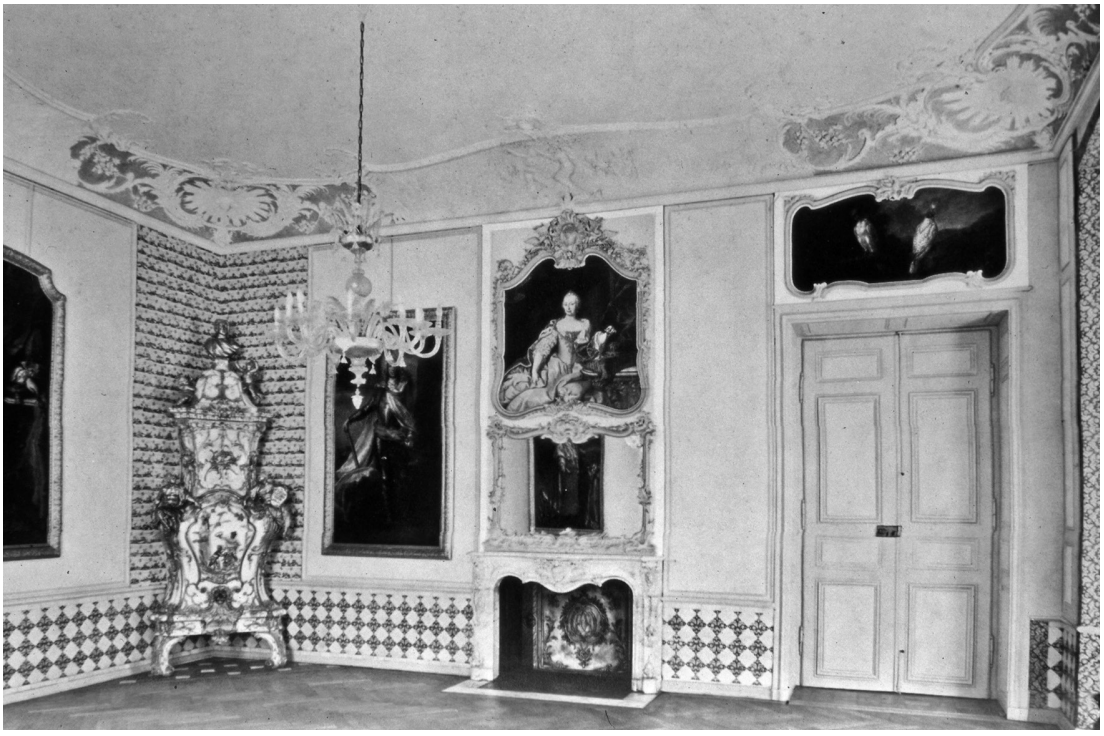
La salle à manger d'été, terminée vers 1745 (ill. 3 ; sur le plan ill. 2, le n° 4), présentait un décor de carreaux de faïence qui se développait du sol au plafond, selon une idée inspirée de modèles hollandais. La salle à manger d'été du château d'Oranienbaum dans les environs de Dessau, construit entre 1683 et 1695 par Cornelis Ryckwaert pour servir de résidence de veuve à Henriette Catherine d'Orange-Nassau, est un exemple typique de ce style néerlandais en Allemagne. La salle à manger d'été est ici située dans le sous-sol du château et présente des tableaux de carreaux provenant de Delft.

A Brühl, les carreaux proviennent de la manufacture De Bloempot à Rotterdam. Les carreaux, dont la combinaison forme le plus souvent de larges motifs à dominante bleue, soulignent la fonction de cet

appartement, qui accueille les hôtes pendant les chaleurs de l'été. Les contemporains témoignent de l'agrément et de la fraîcheur de cette salle[13]. Une fontaine située dans une niche servait à rafraîchir les bouteilles de vin, solution empruntée à la salle à manger (aujourd'hui détruite) du château de Bonn. Précédée à l'est d'un corridor qui reliait le vestibule à l'appartement, la salle à manger d'été de Brühl n'était éclairée à l'ouest que par trois fenêtres. Ses dimensions modestes lui confèrent un caractère plus privé que la pièce dotée de la même fonction au premier étage. L'inventaire mentionne vingt-six chaises recouvertes de cuir destinées aux hôtes de la table du prince-électeur[14]. On peut supposer que le prince prenait place devant le poêle de faïence, face à la niche de la fontaine. Contrairement à la salle à manger du Grand Appartement Neuf[15], la salle à manger d'été ne comportait pas de galerie circulaire pour les spectateurs ou les musiciens, ce qui renforce encore son caractère privé, semi-officiel. Même lorsque les convives étaient nombreux, Clément-Auguste aimait se soustraire aux règlements officiels et à l'étiquette de la cour. Les *Mémoires* d'Aunillon indiquent par exemple qu'il ne respectait pas les conventions du plan de table lors des soupers, ce qui lui permettait d'éviter d'éventuelles querelles de préséance tout en se jouant de la rigueur des règles[16]. Sous le règne de Clément-Auguste, l'organisation des repas d'apparat, fixées par le cérémonial figé de son prédécesseur Joseph-Clément, fut progressivement simplifiée[17]. En 1731, on rapporte que Clément-Auguste renonça même au service de ses ministres et des officiers de la cour pour se faire servir par un cavalier en uniforme de chasse[18]. Le prince allait parfois jusqu'à se servir lui-même de boissons, celles-ci, contrairement à la tradition, n'étant plus reportées à la table du sommelier[19]. Etant donné les libertés que prenait ce cérémonial vis-à-vis des règles de l'étiquette, il était donc nécessaire que les émissaires français soient assurés du fait qu'ils faisaient l'objet des mêmes « honneurs » que ceux qui étaient accordés aux envoyés de l'empereur[20].

En raison de l'aménagement d'un office également décoré de carreaux de Rotterdam et qui desservait directement la salle à manger, la profondeur de la salle à manger était moindre que celle des autres salles de l'appartement. La chapelle (sur le plan, n° 6) présente encore son

13. Voir la visite de Lady Coke à Brühl (Stumpf, 1999 (note 12), p. 106).
14. Holger Kempkens, « Die zeremonielle und künstlerische Inszenierung der höfischen Tafel unter den Kölner Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August », dans Zehnder, 2000 (note 12), p. 407-444, p. 419.
15. Cette salle à manger ne reçut son décor qu'après la mort de Clément-Auguste.
16. Voir Winterling, 1986 (note 1), p. 139 et suivantes.
17. Cette évolution est déjà amorcée avec l'« instruction pour le service de la cour » de 1726.
18. Kempkens, 2000 (note 14), p. 412.
19. Dans ce cas-là, Clément-Auguste ordonnait que le vin soit posé devant lui sur la table, de sorte que le service des boissons n'était plus de rigueur, *ibid.*, p. 413.
20. Voir Winterling, 1986 (note 1), p. 133.



5 Brühl, Augustusburg, Appartement d'été, vue de la seconde antichambre

sol initial, en marbre rouge de la Lahn, ainsi que ses fresques exécutées sur les murs et les plafonds en 1750 par Johann Adam Schöpf. Les murs reçoivent une architecture de colonnes et de pilastres en trompe-l'œil. On accède à la première antichambre (ill. 4 ; sur le plan, n° 7) par le corridor dit des faucons. Les voussures du plafond, dont la décoration de stuc reste sobre, présentent dans les angles des concrétions de rocaille associées à un motif de doubles cornes d'abondance florales. Au centre de chacune des voussures, on trouve des cartouches en rocaille ocre pâle ornés de têtes de lion, sur fond bleu clair. Les ornements stuqués de l'appartement d'été ont été réalisés d'après les dessins du « dessinateur de la cour » Johann Adolf Biarelle. Biarelle était venu d'Ansbach à Brühl en 1743. Contrairement à la France, où l'on trouvait fréquemment des décors de stuc or et argent, la Bavière et l'électorat de Cologne préféraient le stuc blanc ou de couleur. Quant au virtuose poêle de faïence, il a été réalisé d'après un dessin de François de Cuvilliés.

La deuxième antichambre (ill. 5 ; sur le plan, n° 8) prolonge l'enfilade vers l'est et se distingue par une voussure de stuc très complexe. Sur fond vert de mer ont été apposés dans les angles de riches cartouches de rocaille centrés par un soleil – ce motif renvoyant à la mise en scène

de Clément-Auguste en «Electeur soleil»[21]. Les allégories des quatre saisons, au centre, sont exécutées en blanc sur blanc, le relief de stuc représentant l'allégorie de l'automne figurant Pan et Bacchus ainsi que des angelots dans une vigne.

Dans la salle d'audience de l'appartement d'été (ill. 6; sur le plan, n° 9), nettement plus grande, les portes sont décorées de rocailles de bois sculpté. Une porte secrète s'ouvre dans l'angle coupé côté nord-est, son vis-à-vis au nord-ouest étant aveugle. Les angles du plafond en stuc représentent des signes du Zodiaque surmontant des scènes agrestes avec des angelots jouant et des fontaines. Sur les côtés, des trophées d'armes en stuc font allusion à la dignité de Grands maîtres de l'Ordre teutonique des princes-électeurs. Les portraits sont ceux de deux des huit filles de Louis XV, Mesdames de France Adelaïde et Victoire. Les dessus-de-porte de l'enfilade et des angles biseautés du mur nord présentent des natures mortes de gibier et des chiens à la chasse, tandis que le portrait en pied du mur nord représente Clément-Auguste accompagné d'un page[22].

La chambre à coucher d'apparat était avant tout destinée à impressionner les hôtes de marque par le faste de son décor (ill. 7; sur le plan, n° 10). Les stucs particulièrement fournis du plafond montrent, au

6 Brühl, Augustusburg, Appartement d'été, vue de la salle d'audience

21. Voir Stumpf, 2000 (note 12), p. 100.
22. Vers 1746, atelier Desmarées, à l'arrière-plan le château de Falkenlust. Sur le tableau, voir Miersch, 2007 (note 2), p. 29.

7 Brühl, Augustusburg, Appartement d'été, vue de la chambre de parade

centre et dans les angles, des *putti* participant aux allégories des éléments de l'eau, de l'air et du feu. Chacun des angles présente deux *putti* sur des nuages, versant de l'eau dans un bassin. Au centre des murs en longueur, les motifs de fontaines, sommées de faucons et de hérons s'affrontant et crachant de l'eau, sont encadrés de sphinx regardant en arrière ; dans leur eau jaillissante s'ébrouent des *putti*[23]. Les voussures sont quant à elles ornées d'une alternance d'ornements de rocaille peints en bleu, sans doute par Johann Adolf Biarrelle, et de figures aviaires dues à Johann Matthias Schild.

L'inventaire recense deux peintures de Georges Desmarées, une *Sainte Madeleine* et une *Sainte Famille* (ill. 8), l'une comme l'autre placées au-dessus d'un miroir. Ces tableaux à sujet religieux, de même qu'un crucifix et un banc de prières renfermant des objets aux vertus miraculeuses, indiquent que la chambre à coucher était aussi un lieu de recueillement. Le lit qui s'y trouvait devait être effectivement utilisé pour le repos, comme le suggère la liste des objets personnels du prince-électeur que la pièce renfermait.

23. On retrouve des oiseaux crachant de l'eau dans les décors stuqués de François de Cuvilliés pour la salle du jardin nord du Nouveau Château de Schleissheim (voir Ernst Götz et Brigitte Langer, *Schloßanlage Schleißheim. Amtlicher Führer*, Munich, 2005, p. 141).

8 Brühl, Augustusburg, Appartement d'été, vue d'un mur de la chambre de parade avec *La Sainte Famille* de Georges Desmarées

Le cabinet (ill. 9; sur le plan, n° 11) était utilisé par Clément-Auguste comme cabinet de travail. Sa fonction initiale de salle de bains du prince-électeur fut semble-t-il abandonnée ultérieurement. Comme le montre l'inventaire de 1761, le mobilier, qui consistait en un bureau et un ensemble d'objets d'art, en particulier des vases de porcelaine, est parfaitement conforme à ce qu'il était convenu de trouver dans un prestigieux cabinet princier. La pièce était décorée de carreaux en bleu et blanc. Le décor stuqué du plafond représentait des objets de toilette, tandis que le mur était orné d'un portrait officiel du prince-électeur, dont le cadre était estampé d'une tête de Mars, rappelant ainsi la fonction militaire de Clément-Auguste en tant que Grand maître de l'Ordre teutonique[24]. Il est signé par Georges Desmarées et daté 1746 de sa main.

On accédait par l'arrière du cabinet à un autre petit cabinet (sur le plan, n° 15), dont l'ameublement a disparu. Il comprenait des sièges, une table de jeux et une autre table sur laquelle étaient dressés, selon l'inven-

24. Sur ce point, voir Miersch, 2007 (note 2), p. 26, 28.

9 Brühl, Augustusburg, Appartement d'été, vue du cabinet

taire, un service à café et un service à thé en porcelaine de Meissen. Ce cabinet à thé donnait à son tour sur un autre cabinet, privé, avec un lit de repos et des tapisseries de soie chinoises. Près de l'escalier, une petite pièce « d'aisance », soit un réduit de toilette, abritait la « chaise de nuit » du prince-électeur. Curieusement, vingt-deux tableaux incrustés dans les murs de cette petite pièce représentaient les précieux faucons de chasse de Clément-Auguste, rappelant ainsi l'une de ses occupations préférées, la chasse au héron.

En novembre 1747, effectuant sa première visite officielle en tant qu'émissaire du roi de France, l'abbé de Guébriand fut reçu dans la salle d'audience de l'appartement d'été du château d'Augustusburg. Evoquant sa visite du château, il loue à plusieurs reprises le « bon goût » du prince[25] :

> « Après une conversation de près d'une demi-heure il passa dans la pièce de l'appartement où sa cour était assemblée, de là dans la salle à manger. Se mit à table et me fit placer à sa droite. […] L'électeur me fit la grâce après le diner de me montrer tous les appartements du château avec

25. Dans la mesure où le rapport détaillé du diplomate ne mentionne pas d'escalier, l'appartement qu'il décrit ne peut être que l'appartement d'été. Voir Winterling, 1986 (note 1), p. 132, note 55.

> cette complaisance que l'on a d'ordinaire pour son propre ouvrage. Il n'y en eut point de ma part pour les louanges que mérite en effet l'exécution des ornements et des ameublements dont le bon goût surpasse tout ce que l'on peut attendre d'un pays aussi ingrat[26]. »

A Brühl, c'est dans l'appartement d'été que Clément-Auguste organisait les réceptions officielles, les appartements du premier étage prévus spécialement à cet effet, auxquels conduisait l'escalier d'apparat, n'ayant été achevés qu'après sa mort en 1761[27]. Avant de se rendre à Brühl, Guébriand avait reçu, par un mémoire confidentiel du ministre français des affaires étrangères, la mission de vérifier les rumeurs qui couraient sur le prince Wittelsbach à Paris, selon lesquelles il n'aurait pas utilisé les subsides considérables de la France pour constituer, comme convenu, une armée puissante, mais pour décorer ses nombreux châteaux[28]. Il était donc dans l'intérêt du roi que l'envoyé porte une attention particulière au luxe du décor afin de renseigner l'ampleur des fonds dilapidés, d'autant plus que les Français nourrissaient également le soupçon que l'Angleterre, c'est-à-dire le camp ennemi, soutenait également le prince-électeur par de copieux subsides. Clément-Auguste avait quant à lui un intérêt non négligeable à présenter ses appartements d'apparat aux diplomates étrangers afin que se confirme sa réputation de défenseur du «bon goût». En cela, les plénipotentiaires étaient pour lui de précieux messagers. S'ils étaient impressionnés par le faste de ses châteaux et de leurs décors, ils étaient susceptibles de faire connaître à l'étranger le goût exquis du prince Wittelsbach. Du point de vue du marquis d'Argenson, ministre français des affaires étrangères, la frénésie constructrice du prince ne relevait en fait que de la «pure ostentation»[29].

L'influence française – l'œuvre de François de Cuvilliés à Brühl

François de Cuvilliés, originaire de Wallonie, séjourna de 1720 à 1723 à Paris, où il suivit, auprès de François Blondel, une formation qui lui permit de se familiariser avec le nouveau vocabulaire de la Régence. Cuvilliés ne revint ensuite en France qu'en 1754. Par quel biais se familiarisa-t-il dans ce court intervalle avec les innovations architecturales

26. Voir le rapport de l'abbé de Guébriand du 21 novembre 1747 sur son audience chez Clément-Auguste à Brühl (*Schloss Brühl, die kurkölnische Residenz Augustusburg und Schloss Falkenlust*, éd. par Wilfried Hansmann, Gisbert Knopp, Cologne, 1982, p. 129; voir également Stumpf, 2000 (note 12), p. 94).
27. En 1748, Guébriand propose au prince-électeur de faire exécuter par Nattier les portraits qu'il souhaite du Dauphin et de la fille du roi de France (voir Stumpf, 2000 (note 12), p. 95).
28. Voir le *Mémoire pour servir d'instruction au S. Abbé de Guébriand* du 18 octobre 1747, dans Livet, 1963 (note 7), p. 218.
29. *Ibid.*

du premier rococo ? Manifestement, une fois installé dans l'Empire, il sollicitait ses anciens contacts pour se tenir constamment au courant des nouveautés artistiques françaises. Inspiré par le *Livre d'ornements* de Juste-Aurèle Meissonier (1734), François de Cuvilliés intégra très tôt la rocaille à l'ornementation architecturale et ce, de façon pionnière, dans l'Appartement Jaune du château de Brühl[30].

Au moment où Cuvilliés séjournait à Paris, c'était Gilles-Marie Oppenord qui était considéré comme l'artiste phare du style Régence. Dans les années 1720, il dessina de nombreux plans pour Brühl et Bonn et, en 1736, il conçut le décor du cabinet des Glaces de Falkenlust, qui présente des motifs de palmes caractéristiques de son style. Les panneaux de laque qui s'y trouvent ont également été réalisés d'après des dessins d'Oppenord[31]. De même, les boiseries que ce dernier fit exécuter pour la sacristie de Saint-Sulpice à Paris (achevées en 1731), avec ses trophées en pendentifs, peuvent avoir inspiré certains décors de Brühl[32]. Le « livre nouveau de douze morceaux de fantaisie », recueil de modèles gravés publié par Lajouë en 1736, a peut-être inspiré lui aussi Cuvilliés, notamment la première série d'ornements qu'il publie en 1738[33]. Sa connaissance pointue des dernières évolutions du style français, il la doit sans doute aussi à Michel Leveilly, son proche collaborateur à Brühl. Elève de Robert de Cotte, l'architecte Michel Leveilly travailla à Bonn de 1721 jusqu'à sa mort en 1762. Il y occupait la charge de « dessinateur » avant d'être nommé, sous le règne de Clément-Auguste, architecte de la cour. En cette qualité, doublée d'une réputation de très bon praticien, les artistes et artisans chargés de l'exécution des travaux étaient placés sous son égide. Bien que subordonné à Cuvilliés, il prit, en tant que chef des travaux, une part importante dans l'aménagement intérieur des châteaux du prince-électeur à partir de 1728. Grâce à son frère qui vivait à Paris, il maintenait le contact avec les artistes français les plus réputés[34].

Le prix d'une influence

Sous l'électorat de Clément-Auguste, après 1726, on accorda de moins en moins d'intérêt à l'application précise et réglée du cérémonial. Le seul

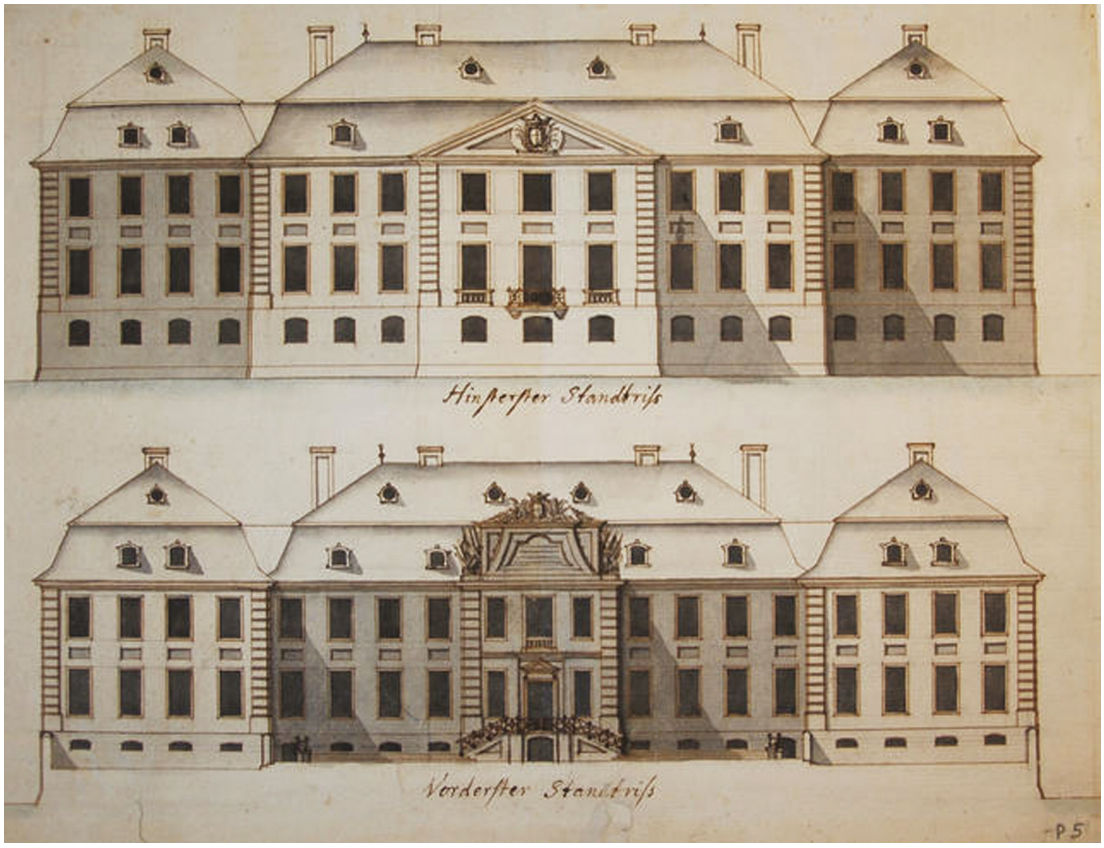
30. L'Appartement Jaune de Brühl présente à partir de 1728-1729 les premiers signes d'un passage progressif au rococo, bien que, contrairement aux modèles gravés d'ornements français, ce soit encore la symétrie qui domine.
31. Hansmann, Knopp, 1982 (note 27), p. 103.
32. Voir Boeselager, 2001 (note 4), p. 227.
33. Voir Wolfgang Braunfels, *François Cuvilliés. Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko*, Munich, 1986, p. 113.
34. Voir *Internationale Künstler in Bonn 1700-1860*, éd. par Wilfried Hansmann, Gisbert Knopp, cat. exp., Bonn, Ernst-Moritz-Arndt-Haus, 1984, p. 17.

protocole qui fut vraiment conservé, celui du repas public du prince-électeur, se déroulait dans la salle à manger de la résidence de Bonn[35]. A Brühl, on accordait beaucoup moins d'importance à ces conventions. C'est la raison pour laquelle la salle à manger de l'appartement d'été avait été conçue sans galerie pour les spectateurs. Le caractère semi-officiel de cet appartement qu'Hansmann qualifie de «résidence de plaisance»[36], s'exprime également à travers la décoration des cabinets, intime et luxueuse à la fois. Dans la salle d'audience et la chambre à coucher, les motifs de fontaines exécutés par les stucateurs renvoient, tout comme les oiseaux et les saisons, au jardin sur lequel donnait l'appartement. Malgré le comportement très séculier du prince-électeur, celui-ci a fait accorder une attention toute particulière à la chapelle, qui constituait à ses yeux une partie intégrante de ses appartements.

Les manières du prince et la somptuosité qui l'entourait, le décor coûteux et complexe des appartements du château d'Augustusburg n'étaient pas seulement le fait de la vanité. L'ensemble de ces dispositions était conçu pour renvoyer à la cour mais surtout aux diplomates étrangers une image de la compétence du prince et de son importance politique, en réalité insignifiante, mais susceptible d'être imaginée effective à l'aune du faste architectural qu'il déployait et de sa capacité à mettre en œuvre les idées des architectes et le talent des décorateurs.

En 1747, quand l'abbé de Guébriand remplaça l'abbé Aunillon dans ses fonctions diplomatiques, l'appartement d'été de Brühl n'en restaura pas moins les formes du cérémonial. Les conversations sur l'art et l'architecture servirent alors à l'émissaire français de moyen pour remplir la mission qui lui avait été confiée par le ministre français des affaires étrangères. Son prédécesseur dans la place, l'abbé Aunillon, avait réussi à gagner ainsi la confiance de Clément-Auguste, par ailleurs assez versatile, et à le rallier à une politique pro-française. Les énormes subsides qu'il avait reçus de la France n'avaient donc pas été dépensés à perte, bien que le ministre français des affaires étrangères considérât qu'ils avaient été en grande partie gaspillés à construire des édifices inconvenants[37].

35. A aucun moment du règne de Clément-Auguste, le cérémonial ne constitua un instrument d'asservissement de la noblesse. Voir Winterling, 1986 (note 1), p. 150.
36. Wilfried Hansmann, *Baukunst des Barock. Form, Funktion, Sinngehalt*, Cologne, 1983², p. 128.
37. Voir Miersch, 2007 (note 2), p. 241 et suivantes.



7 Gottfried Laurenz Pictorius, *Château de Nordkirchen, élévation côté cour d'honneur et côté jardin*, 1702, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Le château de Nordkirchen, le « Versailles de Westphalie » ?

Architecture, distribution et décor des appartements de la résidence du prince-évêque de Münster et de la famille Plettenberg

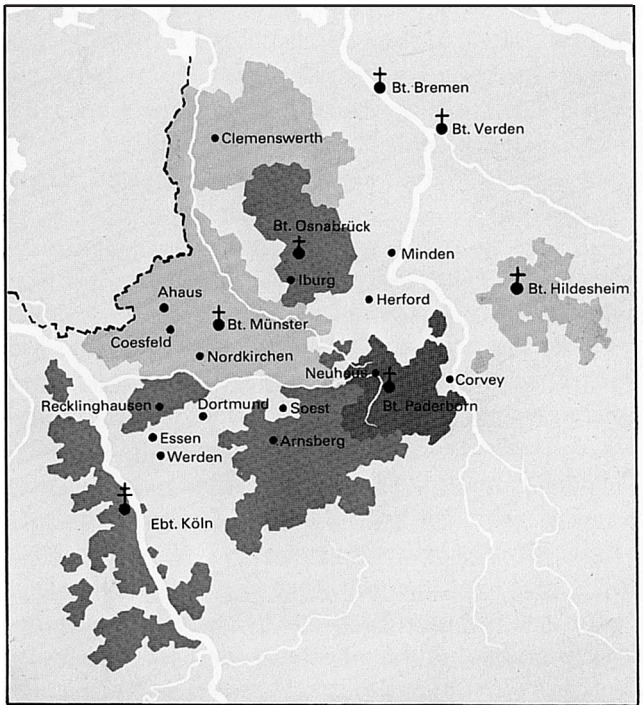
Frédéric Bussmann

Dans l'ancien Haut-Evêché de Münster, au sud de la ville, un panneau au bord de l'autoroute attire l'attention du voyageur sur une attraction touristique particulière, le « château de Nordkirchen – le Versailles de Westphalie »[1]. Une telle comparaison entre la plus célèbre des résidences françaises et un château à douves de Westphalie semble au premier abord surprenante ; de fait, la région ferait plutôt penser au baron Tunder-ten-tronckh du *Candide* de Voltaire qu'aux rois de France. Mais si l'on considère la silhouette de l'édifice telle qu'on la distingue sur le panneau, on est frappé de la ressemblance manifeste entre les deux bâtiments. Quelle est donc l'influence qu'ont pu exercer sur les commanditaires et les architectes du Haut-Evêché de Münster le château de Versailles et l'architecture française qui, vers 1700 déjà, semblaient rayonner jusqu'à la plaine de Westphalie et sont, aujourd'hui encore, des références essentielles pour l'image de marque de la région ? Avec le château de Nordkirchen, la résidence du prince-évêque de Münster, membre de l'influente et riche maison Plettenberg, nous nous proposons d'étudier ici la relation qui peut être établie entre l'influence artistique

1. « Schloß Nordkirchen – das westfälische Versailles. » Les études les plus anciennes citent à maintes reprises Versailles comme modèle de Nordkirchen ; voir par exemple : « L'ancien Versailles de Louis XIII, de 1661, est sans doute dans l'ensemble de sa disposition, l'un de ses modèles. » (Engelbert Kerckerinck zur Borg et Richard Klapheck, *Alt-Westfalen. Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance*, Stuttgart, 1912, p. XXVIII). Pour la longue liste des textes qualifiant Nordkirchen de « Versailles de Westphalie », nous ne citerons que Wolfgang Braunfels dans son analyse, par ailleurs fort subtile : « A Nordkirchen, on a réussi à combiner la grande idée de Versailles et la tradition des châteaux à douves de Westphalie. » (Wolfgang Braunfels, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, 6 vol., t. II, *Die geistlichen Fürstentümer*, Munich, 1980, p. 336). Cette idée de Versailles comme modèle non seulement architectural mais aussi politique est étrangement répandue parmi les historiens : « Le caractère exemplaire de Versailles aux yeux de la cour princière se reflète en outre dans l'adaptation architectonique de la résidence royale française par F.C. von Plettenberg pour la construction de son château familial à Nordkirchen. » (Marcus Weidner, *Landadel in Münster, 1600-1760. Stadtverfassung, Standesbehauptung und Fürstenhof*, 2 vol., Münster, 2000, t. I, p. 243).

et architecturale de la France et les normes politiques et sociales en vigueur dans le Saint-Empire.

Le Grand-Evêché de Münster se situait au nord-ouest du territoire du Saint-Empire (ill. 1). Malgré sa situation, il se trouvait en relation plus directe avec la cour de Vienne que d'autres territoires du nord fort éloignés, sous bien des aspects, de l'Empire et de ses institutions. A quelques exceptions près, le prince-évêque fut généralement fidèle à l'Empire, ne serait-ce que par simple calcul politique. Depuis le haut Moyen Age, le



1 Les territoires ecclésiastiques en Westphalie au XVIII^e siècle

Grand-Evêché entretenait principalement des relations politiques, économiques et culturelles avec certains des territoires appartenant au Cercle impérial du Rhin inférieur et de Westphalie, le *Niederrheinisch-Westfälischer Reichskreis*, c'est-à-dire la Rhénanie, les Pays-Bas et les Flandres[2]. Le centre du Grand-Evêché était la ville de Münster, dont les bourgeois commerçants et les nobles du chapitre de la cathédrale ne favorisaient pas l'émancipation politique de la capitale des princes-évêques. Ceux-ci

2. Le Grand-Evêché (*Hochstift*) de Münster était, dans le Saint-Empire, le territoire ecclésiastique le plus important (env. 300000 habitants pour 9900 m² vers 1789); il comprenait le Bas-Evêché (*Niederstift*) qui allait presque jusqu'à la mer du Nord, et le Haut-Evêché (*Oberstift*) de Münster qui s'étendait jusqu'à la Lippe. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le prince-évêque de Münster cumula généralement cette fonction avec celle de prince-électeur de Cologne, pratique que l'Eglise condamnait; ainsi Clément-Auguste de Bavière, de la maison Wittelsbach, neveu et successeur de Joseph-Clément, fut surnommé «Monsieur des cinq églises» parce qu'à côté de sa dignité de prince-électeur de Cologne (1723), il était aussi prince-évêque de Münster (1719), Paderborn (1719), Hildesheim (1724) et Osnabrück (1728) et enfin Grand maître de l'Ordre teutonique (1732).

cumulaient souvent, en union personnelle, leur dignité épiscopale avec celle de prince-électeur de Cologne. Dans ce cas, ils ne résidaient que rarement en ville. Depuis le Moyen Age, lorsqu'ils séjournaient dans le Grand-Evêché, ils préféraient à la résidence urbaine les châteaux de la campagne. Il fallut attendre le XVIII[e] siècle pour qu'ils comprennent l'intérêt politique et social qu'ils pourraient avoir à entretenir leur propre cour, excepté pour ceux qui résidaient à Bonn et y entretenaient déjà leur cour en tant que princes-électeurs de Cologne. C'est Frédéric-Christian de Plettenberg, le maître d'œuvre de Nordkirchen, qui, selon les sources, fut le premier à tenir une cour régulière[3]. Bien que le chapitre de Münster lui imposa, par la capitulation électorale de 1688, la construction d'un château au sein de la cité, les habitants de la ville, qui aspiraient à l'autonomie politique, résistèrent à l'installation d'une résidence des princes-évêques. Plettenberg ne put sous son règne y faire édifier un château comme celui dont Johann Conrad Schlaun dressa les plans pour ses successeurs à partir des années 1730[4].

Pour le prince-évêque Frédéric-Christian de Plettenberg, le projet de Nordkirchen devait remédier à l'absence de résidence officielle et familiale de prestige, et donner lieu à une construction située stratégiquement entre Münster et la Rhénanie[5]. Ce château somptueux, financé

3. La chronique de Münster tenue au XVIII[e] siècle par l'architecte Corfey indique à propos du prince-évêque : « [C'est] un seigneur très intelligent et sensé, que beaucoup de missions ont conduit en grande cour et qui a de même franchi tous les échelons jusqu'à cette dignité. Il a toujours eu des serviteurs choisis et capables, tenu régulièrement une belle cour et régna en somme de manière tellement exemplaire en toutes affaires de l'Eglise, civiles et militaires, que l'on doit bien reconnaitre que le *Hochstift* Münster n'a jamais été aussi florissant que sous son gouvernement. » (« [Er ist] ein sehr klueg und verstendiger herr, in viel gesandtschaften an grosse hofe gebraucht und gleichfalls staffelweise zu dieser dignitet gestiegen. Er hatte allzeit auserlesene und capable bediente, fuhrte eine schone und regulierte Hofhaltung, regierte in summa dergestalten loblich, sowohl in geistlichen, civilen und militärischen sachen, dass man gewiss bekennen muesse, das stift Münster habe nimmer besser floriert als unter seiner regierung. » *Die münsterischen Chroniken von Röchell, Stevermann und Corfey*, éd. par Johannes Janssen, Münster, 1856, p. 275).

4. Les travaux de construction proprement dits ne commencent qu'à partir de 1760. Ce n'est qu'avec l'élection de Clément-Auguste, devenu prince-évêque en 1719, que le chapitre de la cathédrale exigea fortement que ce dernier « fasse construire une résidence permanente pour le futur souverain et ses successeurs », et que le prince-évêque demanda à Johann Conrad Schlaun de projeter la construction d'un château à la place de l'ancienne citadelle. (« […] eine beständige Residentz Behuef den künfttigen Landtsfürsten et dessen Sucessoren uffgebauet. » Cité ici d'après Max Geisberg, *Die Stadt Münster*, 6 vol., Münster, 1932-1941 (Die Baukunstwerke von Westfalen, 41), t. I, *Die Ansichten und Pläne, Grundlage und Entwicklung, die Befestigungen, die Residenzen der Bischöfe,* 1932, p. 376 ; voir, en complément à Geisberg, Weidner, 2000 (note 1), t. I, p. 239 et suivantes. Ulrich Schulze a annoncé la publication de sa thèse d'habilitation de 2001 sur le château de Münster, dans laquelle il analyse aussi l'influence du cérémonial viennois sur la disposition et la décoration de l'appartement de parade, avec le titre *Überformung. Johann Conrad Schlaun und das Konzept der Residenz Münster*).

5. « […] il [F. C. de Plettenberg] a la belle maison de Nordkirchen pour sa famille, pour le pays, il a construit Ahaus en 1690, Sassenberg en 1698, l'arsenal et les casernes de Vecht. » (« […] das schone haus nordkirchen fur seine familie, fur das land aber Ahaus anno 1690, Sassenberg anno 1698, das zeuchhaus et die casematten zu Vecht gebawet. » *Münsterische Chronik* (note 3), p. 279). Sassenberg et Ahaus étaient deux châteaux du Haut-Evêché en possession du prince-évêque qui ne purent cependant jamais se prévaloir de la même élégance dans la représentation

par des subsides reçus à titre personnel, demeurerait dans le patrimoine familial après le décès du prince-évêque. Toutefois, sous le règne de son neveu et héritier Ferdinand de Plettenberg – « un jeune homme qui a de l'esprit et de la vivacité », écrivait Montesquieu en 1729 –, le statut du château oscille toujours entre le lieu de représentation politique et la retraite familiale[6]. Ce double statut n'échappe pas aux contemporains eux-mêmes, comme l'indique la chronique épiscopale de Münster pour les années 1720-1722 : « Le seigneur de Nordkirchen a fait construire près du village de Nordkirchen une résidence pour sa famille, tellement curieuse qu'elle pourrait passer pour un palais royal[7]. »

Historique de la construction du château de Nordkirchen

Frédéric-Christian de Plettenberg fit édifier le château de Nordkirchen à partir de 1702-1703[8]. Les travaux de construction se poursuivirent et

---

que Nordkirchen plus tard. Du fait du caractère non dynastique du pouvoir dans le *Hochstift*, et donc de l'alternance à la fonction de prince-évêque d'une noblesse locale et d'une noblesse extérieure à la région, le statut et la répartition des résidences restèrent flou. Les résidences de famille étaient préférées par la noblesse locale, tandis que les résidences en quelque sorte officielles, comme par exemple le *Fraterhaus* de Münster, étaient mises à la disposition des nobles qui n'étaient pas natifs de la région. Voir au sujet de la relation entre prince-évêque, chapitre, aristocratie et bourgeoisie, Weidner, 2000 (note 1), t. I, p. 192-315 ; voir au sujet de la cour de Frédéric-Christian de Plettenberg, *ibid*., p. 284 et suivantes.

6. « Le comte de Plettenberg, faisant fonction de premier ministre, jeune homme qui a de l'esprit et de la vivacité, était neveu d'un évêque de Münster, qui lui laissa du bien et du crédit dans le Chapitre. Livré à la maison de Bavière, il travailla pour cette élection et engagea une partie de son bien pour la faire réussir ; promit, donna un argent immense, et se conduisit adroitement. Il étoit ruiné si l'affaire avoit manqué. Il est souvent sur l'Electeur pour les affaires étrangères. C'est lui qui, lors des deux traités, fit faire ce sot traité aux électeurs de Bavière et de Cologne avec l'Empereur, moyennant des subsides, pour l'accession de Vienne. Il étoit mécontent de la France, à qui, au voyage de l'Electeur en France, il avoit fait beaucoup d'ouvertures et proposé plusieurs projets dont on n'avoit pas fait grand cap. Est prodigieusement riche. » (Montesquieu, *Œuvres complètes*, éd. par Roger Caillois, 2 vol., Paris, 1949, t. I, p. 837).

7. « Der herr von Nordtkirchen hat negst beym dorff Nortkirchen einen adelichen sitz bawen lassen, so überaus courieus, als das wohl ein solches für einen könniglichen pallast bestehen konnte. » (Münster, Westfälisches Staatsarchiv, ms. 5 (autrefois NR 925), *Münsterische Bischofschronik*, 1720-1722 ; cité ici d'après Helmut Lahrkamp, « Corfey und Pictorius. Notizen zur Barockarchitektur Münsters 1700-1722 », dans *Westfalen* 58, 1980, p. 139-152, ici p. 139).

8. Voir au sujet de Nordkirchen, Karl E. Mummenhoff, *Schloß Nordkirchen*, Munich, 1975 (réédition augmentée et corrigée par Gerd Dethlefs, Berlin, 2012) ; sur Nordkirchen et Schlaun voir *id*., « Schloß Nordkirchen. Die Bauten Schlauns für Ferdinand de Plettenberg », 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, Cologne, 1995 (par la suite Münster, 1995), p. 238-297 ; « Schloß Nordkirchen », dans Florian Matzner et Ulrich Schulze, *Johann Conrad Schlaun. 1695-1773. Das Gesamtwerk*, 2 vol., Cologne, 1995 (par la suite Schlaun, 1995), n° 11, « Schloß Nordkirchen, 1723-35 », p. 55-105, avec bibliographie comprenant des ouvrages plus anciens ; Weidner, 2000 (note 1), t. I, p. 477 et suivantes. Voir sur Gottfried Laurenz Pictorius en dernier la thèse de Jörg Niemer, *Gottfried Laurenz Pictorius*, Münster, Westfälische Wilhelms-Universität, 2002, et son article « Die Baumeisterfamilie Pictorius », dans *Westfalen* 83, 2005, p. 106-179. Voir sur les architectes et l'architecture des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles à Münster, Klaus Bußmann, « Architektur der Neuzeit », dans *Geschichte der Stadt Münster*, éd. par Franz-Josef Jakobi, 3 vol., Münster, 1993, t. III, p. 463-521. Les archives

s'achevèrent sous son neveu Ferdinand, futur Grand chambellan et Premier ministre du prince-électeur de Cologne Clément-Auguste de Bavière. Nordkirchen fut construit par l'ingénieur-architecte Gottfried Laurenz Pictorius, de Münster, sur l'emplacement d'un château-fort médiéval entouré de douves appartenant à l'origine aux seigneurs de Morrien et acquis en 1694 par Frédéric-Christian de Plettenberg, qui l'avait alors fait agrandir[9]. Les travaux furent financés par des subsides provenant de Paris et de Vienne, mais aussi des Pays-Bas, au bénéfice de l'habile tactique du prince-évêque lors des guerres de coalition entre les puissances européennes à la fin du XVII[e] siècle[10]. Après la mort du maître d'ouvrage en 1706, c'est son frère Ferdinand de Plettenberg, prieur de la cathédrale de Münster, qui surveilla les travaux en tant que tuteur de l'héritier et neveu de Frédéric-Christian, Werner-Anton de Plettenberg. Après la mort prématurée de ce dernier en 1711, le château revint à son jeune frère Ferdinand qui fit agrandir et aménager la résidence pour en faire, jusqu'à sa disgrâce en 1733, le plus magnifique château de Westphalie.

Avant le début des travaux en 1703, divers plans avaient été élaborés au cours des années 1690 par Gottfried Laurenz Pictorius et son frère Peter le Jeune, ainsi que par Jacob Roman. Après une période d'hostilités, c'est sans doute le rapprochement politique avec les Etats généraux de Hollande, sous son prédécesseur Bernard de Galen, qui avait incité Frédéric-Christian à s'adresser non seulement à son propre architecte Pictorius, mais également à l'architecte du gouverneur (*stadhouder*) hollandais Guillaume III d'Orange.

Les premiers plans de Pictorius prévoyaient de conserver et d'intégrer les quatre ailes de la forteresse des Morrien sans vraiment modifier l'ensemble. Le projet de Roman (ill. 2), en revanche, proposait

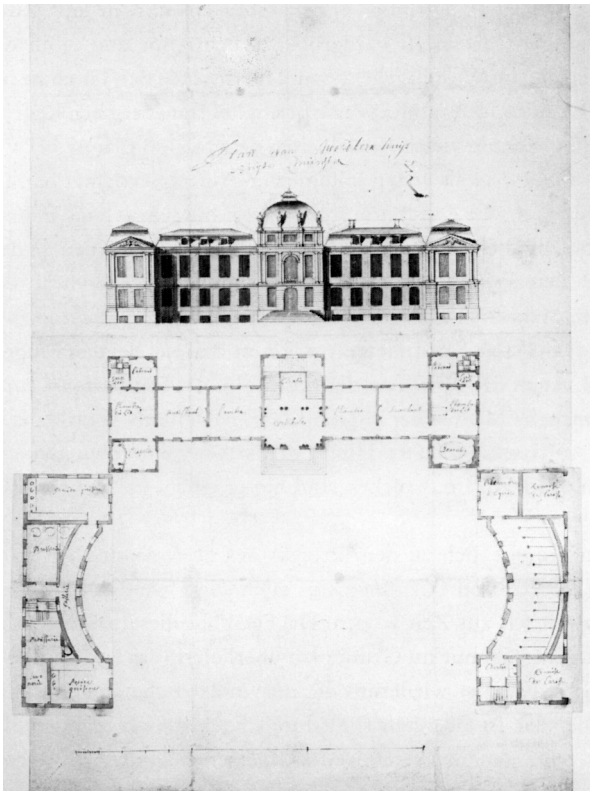
---

de Nordkirchen sont aujourd'hui conservées au Westfälisches Archivamt à Münster (par la suite Archiv Nordkirchen), où peuvent également être consultés les papiers personnels de Karl Eugen Mummenhoff, spécialiste défunt de Nordkirchen, très informatifs au sujet du château.

9. Le prince-évêque Frédéric-Christian de Plettenberg, de la branche des Plettenberg-Lenhausen, avait été élu en 1688 successeur de Maximilien-Henri de Bavière à Münster ; il avait acheté les terres et leurs juridictions pour agrandir le domaine familial après la mort des derniers représentants des seigneurs de Morrien en 1694. Son neveu Ferdinand de Plettenberg hérita de ses biens en 1711, après la mort de son frère aîné Werner, et notamment de sa fonction de maréchal héréditaire (« Erbmarschall ») ; il poursuivit les travaux jusqu'en 1734. Au XIX[e] siècle, le domaine revint par mariage aux comtes hongrois Esterhazy qui finirent par vendre tous les biens mobiliers et immobiliers aux ducs d'Arenberg en 1905 ; après la Seconde Guerre mondiale, dont Nordkirchen n'eut pratiquement pas à souffrir, ces derniers vendirent le château au Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie qui y installa une école supérieure des finances qui s'y trouve encore aujourd'hui.

10. Voir au sujet de l'importance des subsides pour les petites cours en général, Max Braubach, *Die Bedeutung der Subsidien für die Politik im spanischen Erbfolgekrieg*, Bonn, 1923 ; voir au sujet des subsides pour les princes-évêques de Münster, Weidner, 2000 (note 1), t. I, p. 216-221 ; et Max Braubach, « Politik und Kultur an den geistlichen Fürstenhöfen Westfalens gegen Ende des Alten Reiches », dans *Westfälische Zeitschrift* 105, 1955, p. 65-81 ; voir pour la politique des subsides du prince-évêque Frédéric-Christian de Plettenberg en relation avec ses ambitions architecturales, Gerd Dethlefs, « Schaukelpolitik und Residenzbau. Das Fürstbistum Münster im Zeitalter des Hochbarock », dans *Westfalen* 83, 2005, p. 82-101.

une construction entièrement nouvelle inspirée de la disposition et de la façade d'édifices français comme la maison de plaisance de Vaux-le-Vicomte, également ceinturée de douves, ou le château de Roissy-le-Franc. A partir de 1685, Roman avait été avec Daniel Marot l'architecte du château d'Het Loo (ill. 6), l'un des témoignages les plus importants du baroque classique hollandais. Pour le bâtiment principal de Nordkirchen, il proposait un plan en « H » avec une façade classique à deux étages[11]. Cette dernière devait être soulignée par un avant-corps central surélevé et décoré de quatre statues, ainsi que par deux

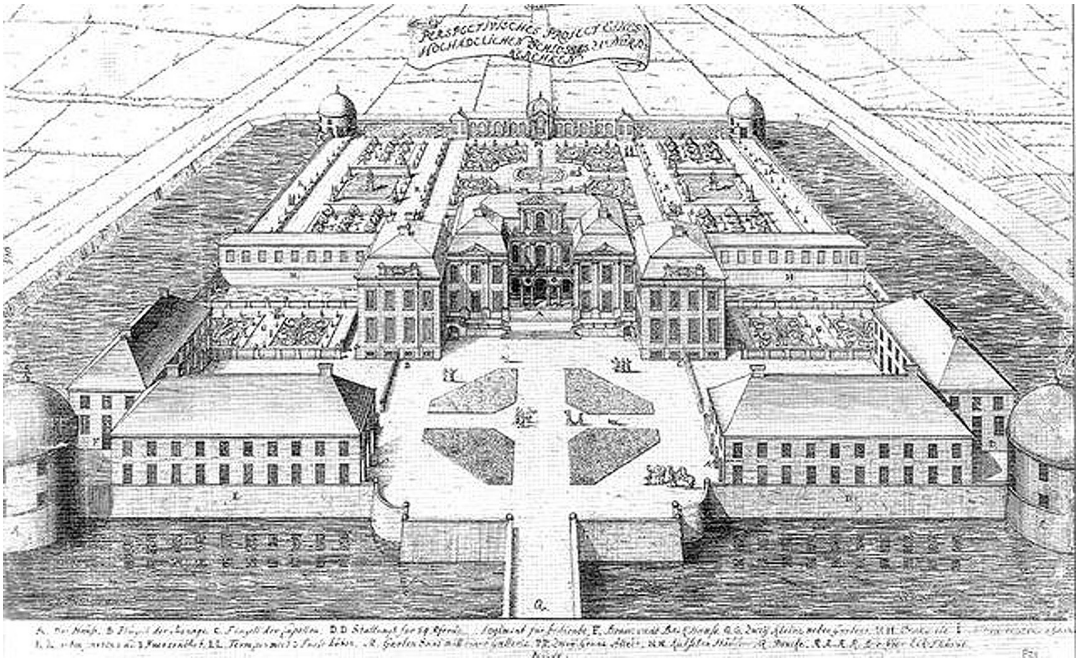


2 Jacob Roman, *Plan pour le château de Nordkirchen* (« *Plan van Noordkern huys buyte Münster* »), non exécuté, 1698, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

11. Louis Réau, soulignant à plusieurs reprises sa thèse du rayonnement de Versailles dans toute l'Europe et d'une francisation de celle-ci, écrit à propos de Daniel Marot et Het Loo : « L'imitation du château de Versailles y est flagrante, le grand escalier est une réplique du fameux escalier des Ambassadeurs […]. » (Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, t. II, *Belgique et Hollande – Suisse, Allemagne et Autriche – Bohème et Hongrie*, Paris, 1928, p. 53.) Toutefois, les similitudes stylistiques que présente Het Loo avec Versailles résident plutôt dans l'extérieur de l'édifice que dans le grand escalier. Le château d'Het Loo, avec sa disposition étendue de pavillons, a servi à côté des châteaux français, de source d'inspiration à Enrico Zucalli pour la construction du château de Nymphenburg, à partir de 1702 pour Max Emmanuel de Bavière (voir *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, cat. exp., Munich, Altes und Neues Schloss Schleißheim, 2 vol., 1976, t. II, p. 288 et suivante ; au sujet de la construction de Het Loo par Daniel Marot et Jacob Roman, voir également l'article de Konrad Ottenheym dans le présent ouvrage). Voir en résumé des discussions méthodologiques en histoire de l'art sur la notion de Versailles comme modèle à copier par l'Europe entière, l'article critiquant cette idée francocentrique de Eva-Bettina Krems, « Modellre-

pavillons d'angle – le château de Pommersfelden, un peu plus tard, présente une disposition semblable, bien que plus imposante. Les plans de Marot comportaient deux corps de communs précédant le bâtiment principal et ouverts en demi-cercle sur la cour d'honneur[12].

Finalement, les frères Pictorius livrèrent en 1698 un deuxième plan (ill. 3), reproduit dans leur pré-projet intitulé *Perspectivisches Project eines Hochadelichen Schlosses zu Nordkerchken*[13]. C'est ce plan, sous une forme légèrement modifiée, qui est à l'origine du plan général d'exécution des travaux de 1702 que Gottfried Laurenz Pictorius signa finalement,



3 Gottfried Laurenz Pictorius, *Plan en perspective d'un très noble château à Nordkirchen* (« *Perspectivische Project eines Hochadelichen Schlosses zu Nordkerchken* »), pré-projet de 1698, non exécuté, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

zeption und Kulturtransfer : Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660-1740) », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, p. 7-21.

12. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster (dans la suite Landesmuseum Münster), Inv. P16, P25 et P27. Le plan de Jacob Roman (P25) prévoyait un escalier central, sur lequel donnait de part et d'autre un appartement avec plusieurs pièces en enfilade ; le plan désigne chacune de ces pièces, dans la partie centrale : « Cabined, GardRob., Chambre du lid, Chapelle, AntiCham, Cambre, Vestibule, Escalie, Chambre, Antichamb, Cabined, GarRob, Chambre du lid, Beains ». Le plan P26 (« pour la maison de Noorkerke a Münster »), provenant vraisemblablement aussi de l'atelier de Roman, est un plan sur le modèle d'une maison de plaisance ; au centre, un vestibule précède le « Salon » ovale, à gauche se trouvent le « Grand Escalier » et un appartement comprenant deux pièces, « Antichambre, Chambre du lid » ainsi que « Cabinet, Garderobe », à droite un appartement pour le maître des lieux comportant trois pièces, « Chambre, Antichambre, Chambre du lid » ainsi que « Cabinet, Garderobe » et un « Escalier ».

13. Gottfried Laurenz Pictorius, *Perspectivisches Project eines Hochadelichen Schlosses zu Nordkerchken*, vue à vol d'oiseau depuis le nord, pré-projet de 1698, Landesmuseum Münster, P24 (voir ill. 3).

accompagné de vues de détail pour le prince-évêque[14]. La même année, Pictorius s'était rendu à La Haye pour soumettre son projet à l'architecte Steven Vennekool, qui avait déjà fait office de conseiller des deux frères et avait ainsi été consulté pour les premiers projets de 1696[15]. Avec Jacob Roman, Vennekool s'était notamment fait un nom en 1695 en procédant aux transformations du château de Middachten, comparable sous bien des aspects à celui de Nordkirchen ; le classicisme baroque de Nordkirchen n'est sans doute pas sans rapport avec son influence. Mais nous ignorons aujourd'hui quelle fut sa contribution exacte dans la suite des plans.

Le plan général de 1702 présente une disposition identique à celle de la perspective à vol d'oiseau de 1698, hormis quelques légères modifications ; les bâtiments qui terminent le jardin et les galeries situées de part et d'autre, à l'est et à l'ouest du corps de logis, ont été supprimés ; de plus la forme générale des communs a subi quelques transformations. L'ensemble se présente comme une résidence d'un type tout à fait nouveau en Westphalie, symétrique, avec un corps de logis et des ailes en retour, des bâtiments secondaires et un jardin baroque, le tout constituant un îlot délimité par des pavillons d'angle. Selon les plans d'origine, une *loggia* située au rez-de-chaussée de l'avant-corps devait faire office de hall d'entrée. L'utilisation d'éléments architecturaux italianisants, et par là-même inadaptés au climat nordique, explique le caractère un peu éclectique de la conception. Les pavillons d'angle arrondis, qui remplacent les anciennes tours de guet, constituent, avec les doubles douves, les seules réminiscences de l'ancien château fortifié des seigneurs de Morrien, rasé pour faire place au nouveau bâtiment[16].

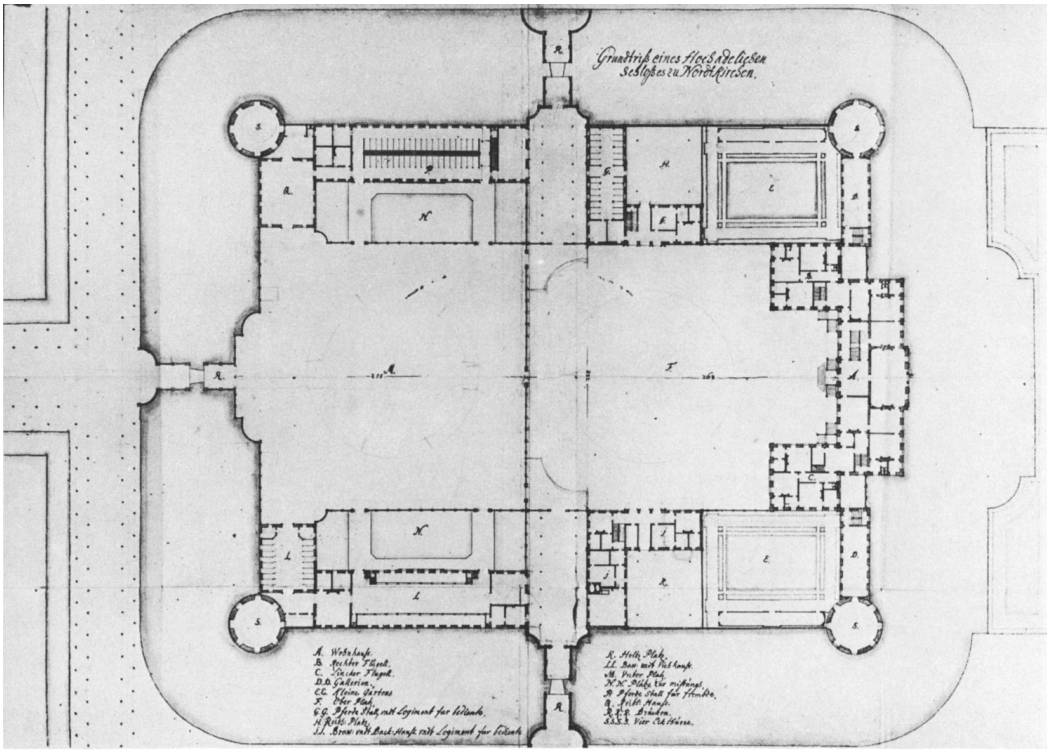
C'est peut-être pour des raisons financières que le choix du prince-évêque s'était finalement porté non pas sur Jacob Roman, mais sur Gottfried Laurenz Pictorius. En effet, ce dernier se trouvait déjà à son service et ses plans étaient par ailleurs, dans l'ensemble, plus simples. Si l'on compare les deux projets de Pictorius avec celui de Roman, on constate clairement certains emprunts du premier aux idées du second. Dans le premier projet, Pictorius s'en tenait encore à la disposition de la forteresse d'origine, conservant notamment l'asymétrie du bâti-

14. Les projets, pour la plupart dûs aux Pictorius, sont aujourd'hui conservés au Landesmuseum Münster, voir *Schloß Nordkirchen*, vers 1703, P84 ; on trouve d'autres plans et élévations sous P24, P2, P16, P19, P30, P84, P23, P24, P25 ; liasse Nordkirchen, 64-155 ; je remercie pour leur aide les collaborateurs du musée de Münster, et en particulier Gerd Dethlefs. La chronologie ainsi que les auteurs des différents dessins ne sont pas toujours établis ; mais dans la mesure où les dessins et les projets étaient remis à leurs successeurs par les ingénieurs-architectes, employés du prince-évêque, on dispose d'un aperçu complet de toutes les phases de conception des travaux.

15. Voir Theodor Rensing, « Fürstbischof Friedrich Christian von Plettenberg als Auftraggeber und Mäzen », dans *Westfalen* 38, 1960, p. 174-201, ici p. 185 (sources *ibid.*, annexes).

16. Les douves ou fossés caractéristiques des châteaux de la région devaient demeurer jusqu'en 1732 un élément déterminant de la conception de la résidence de Münster ; voir sur le type des châteaux fortifiés, Ulrich Schütte, *Das Schloß als Wehranlage. Befestigte Schloßbauten der frühen Neuzeit*, Darmstadt, 1994, p. 274 et suivantes.

ment et des douves, tandis que le projet suivant témoigne beaucoup plus clairement de la réception du classicisme baroque de Marot et de Roman. Dans le nouveau plan de Pictorius, la symétrie de l'ensemble répond aux conventions baroques ; les douves sont alignées et les corps de bâtiments disposés symétriquement suivant un axe sud-nord (ill. 4). L'échelonnement des volumes du bâtiment principal, la structure rigoureuse des fronts latéraux et la sobriété de la façade côté jardin, presque entièrement dénuée de décoration, manifestent l'influence du classicisme néerlandais.



4 Gottfried Laurenz Pictorius, *Plan pour un château très noble à Nordkirchen* (« *Grundriß eines hochadelichen Schloßes zu Nordkirchen* »), plan d'ensemble des bâtiments, 1702, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Dans la structure échelonnée des bâtiments autour des deux cours d'honneur se révèlent des influences françaises – notamment la cour d'honneur de Vaux-le-Vicomte (à partir de 1656) – reformulées par les Pays-Bas. Daniel Marot y avait diffusé à partir de 1685 des gravures représentant des vues d'architecture et des modèles de décoration venus de France. On peut également mentionner l'influence du Versailles de 1661 sans qu'on puisse néanmoins parler d'une véritable imitation du château français. Certains éléments extérieurs du bâtiment, la succession

des cours ou les trois arcades de la façade des ailes latérales, peuvent avoir été inspirés du répertoire formel de Versailles. Pourtant, le plan intérieur et la disposition des espaces semblent échapper à cette influence directe et font plutôt référence aux idées françaises en général. Le château de Het Loo ne constitue pas non plus un modèle direct. Les façades de la cour d'honneur (y compris les frontons des ailes latérales) et le portail d'entrée de Nordkirchen apparaissent certes comme une référence directe au château hollandais, mais, en ce qui concerne la succession des salles et la structure de l'ensemble, il est difficile d'établir un parallèle. Au contraire, si l'on compare Nordkirchen à ces châteaux plus anciens, on constate que la résidence se présente comme une création véritablement nouvelle. Certaines formes de différents châteaux connus ont été reprises pour être combinées avec un savoir-faire issu des traditions régionales.

La première pierre du château fut posée le 13 juin 1703, celle de la chapelle en 1705. Les travaux furent ensuite interrompus en 1706 par le décès du prince-évêque, à un moment où la disposition de l'ensemble – le corps de logis central et les deux pavillons des ailes – était déjà terminée[17]. Par la suite, on acheva les deux ailes latérales, les écuries et l'aile de la chapelle ainsi que les quatre pavillons d'angle qui délimitent l'îlot. Le mariage du jeune Ferdinand de Plettenberg avec Bernhardine Felicitas von Westerholt zu Lembeck, issue de la riche noblesse terrienne, en 1712, donna un regain d'intensité à la poursuite des travaux, dont bénéficièrent notamment la décoration intérieure et les jardins. Entre 1712 et 1720, Ferdinand fit édifier les deux pavillons de guet sur le pont sud, accès principal de l'îlot, l'étable à l'est et les remises à l'ouest.

En 1724, Plettenberg fut élevé du rang de baron au rang de comte du Saint-Empire. Il se consacra alors pleinement à l'aménagement intérieur du château. Désormais, il ne recula plus devant aucune dépense pour que sa résidence, ou tout au moins les salles dont l'aménagement n'était pas encore exécuté, soit à la hauteur des plus belles résidences européennes. C'est Johann Conrad Schlaun qui prit alors la direction des travaux. Depuis un voyage d'études qui l'avait conduit à Wurtzbourg, en Italie, à Vienne et en France, il était familier des dernières tendances en matière de goût et de décoration. Il réalisa une grande partie de la décoration intérieure de l'aile ouest, la salle à manger, la construction de l'élégant Oranienburg ainsi que l'aménagement des jardins, achevant la construction du château et son aménagement[18]. La dernière phase, consistant surtout dans l'aménagement des jardins, dura jusqu'en 1734. Par la suite, les frais engagés pour

17. En 1706, Johannes Quincken, chapelain de la cour et chanoine de l'église Saint-Martin de Münster, vicaire de la cathédrale de Münster et directeur des travaux de Nordkirchen, considérait le plus gros du bâtiment comme achevé, Archiv Nordkirchen, dossier 6450, feuillets 4 et suivants.

18. Outre les plans de Schlaun, il existe également un projet de l'architecte Lambert Friedrich Corfey, qui avait fait son « voyage d'études » en France, pour Nordkirchen, qui date sans doute

le château diminuèrent considérablement, Plettenberg étant, en 1733, tombé en disgrâce auprès de Clément-Auguste et se trouvant relevé de ses fonctions du fait d'intrigues de cour à caractère politique[19]. Il essaya alors de se tourner davantage vers Vienne, mais contrairement à ses espérances, il ne put obtenir de Charles VI qu'une charge inférieure à Rome. Il mourut à Vienne en 1737, pendant les préparatifs de son installation en Italie. Au cours de ces dernières années, il n'accorda qu'une attention limitée à son château de Nordkirchen.

Plan général du château

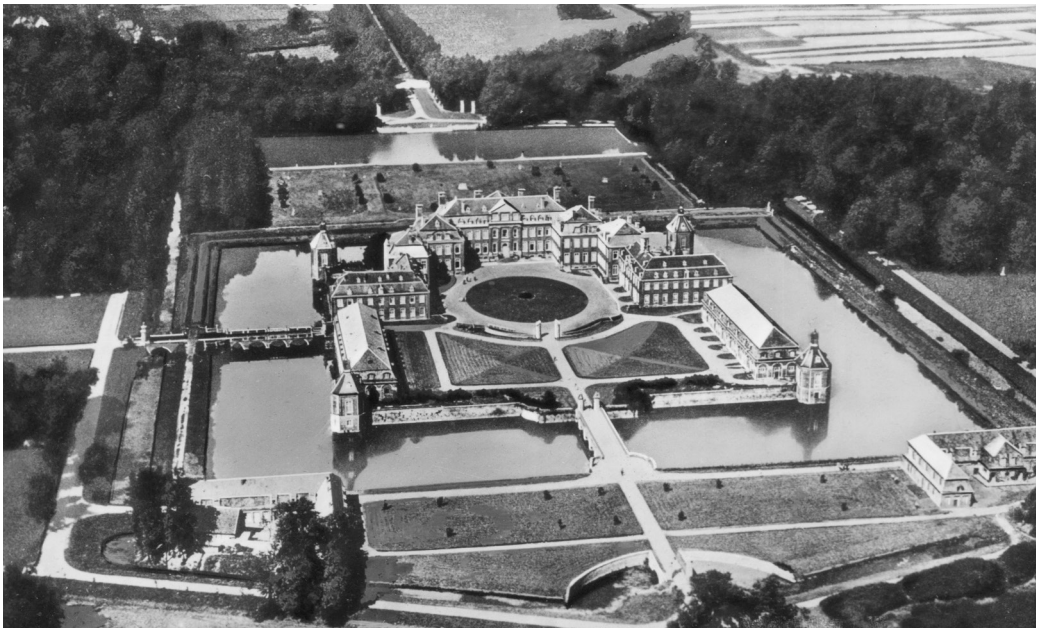
L'accès principal se faisait par le sud. Après avoir dépassé les premiers bâtiments des communs, on franchissait les douves par le pont-levis donnant accès aux deux portails. Après être passé entre les deux pavillons d'entrée, on traversait la cour d'honneur (ill. 5). Dans celle-ci, les deux sculptures du portail de la cour d'honneur représentent les allégories de l'*Honneur* et de la *Vertu*, exécutées en 1722 par Johann Wilhelm Gröninger. Leur iconographie renvoie moins à un contexte dynastique qu'à un contexte politique. Deux bâtiments légèrement en retrait encadrent de chaque côté le bâtiment principal à deux étages. Adoptant la forme d'un « U », il ne déploie sa splendeur que lorsque l'on s'approche du château : l'orangerie et les écuries à droite et à gauche attirent le regard ; les bâtiments échelonnés en hauteur, à gauche le pavillon plus bas destiné à loger les serviteurs, et à droite la chapelle conçue pour faire symétrie avec le premier, conduisent le visiteur vers le corps de logis en forme de fer à cheval. Dans l'ensemble originel, les ailes étaient séparées ; ce n'est que depuis le début du XX^e^ siècle qu'elles forment un ensemble continu, avec une gradation dans la hauteur jusqu'au bâtiment principal[20]. L'entrée dans le château obéit à la mise en scène baroque d'une progression dans l'espace et l'ornementation des corps de bâtiments, progression qui culmine dans l'avant-corps de la partie centrale, transversale, qui est décoré d'un fronton triangulaire ouvragé en manière de cartouche.

---

d'avant 1707 et dont on ignore toujours aujourd'hui quelle fut la destination, voir l'étude de Hans J. Böker, « Eine Planung Lambert Friedrich Corfeys für Schloß Nordkirchen », dans *Westfalen* 68, 1990, p. 89-100.

19. Voir, pour Ferdinand de Plettenberg, Max Braubach, « Ferdinand von Plettenberg (1690-1737) », dans *Westfälische Lebensbilder* 9, 1962, p. 34-51 ; au sujet de Ferdinand de Plettenberg comme premier ministre et favori de Clément-Auguste de Bavière, voir récemment Marcus Leifel, « Ferdinand von Plettenberg und Wittem als kurkölnischer "premier ministre et favori de l'électeur" », dans *Der zweite Mann im Staat. Oberste Amtsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit*, éd. par Michael Kaiser et Andreas Pečar, Berlin, 2003, p. 77-100.

20. Un pavillon relie aujourd'hui le bâtiment principal en « U » et chacune des ailes latérales séparées à l'origine, celle des serviteurs et celle de la chapelle. Les pavillons ont été construits sous les ducs d'Arenberg pour préparer la visite de l'empereur Guillaume II en 1911.

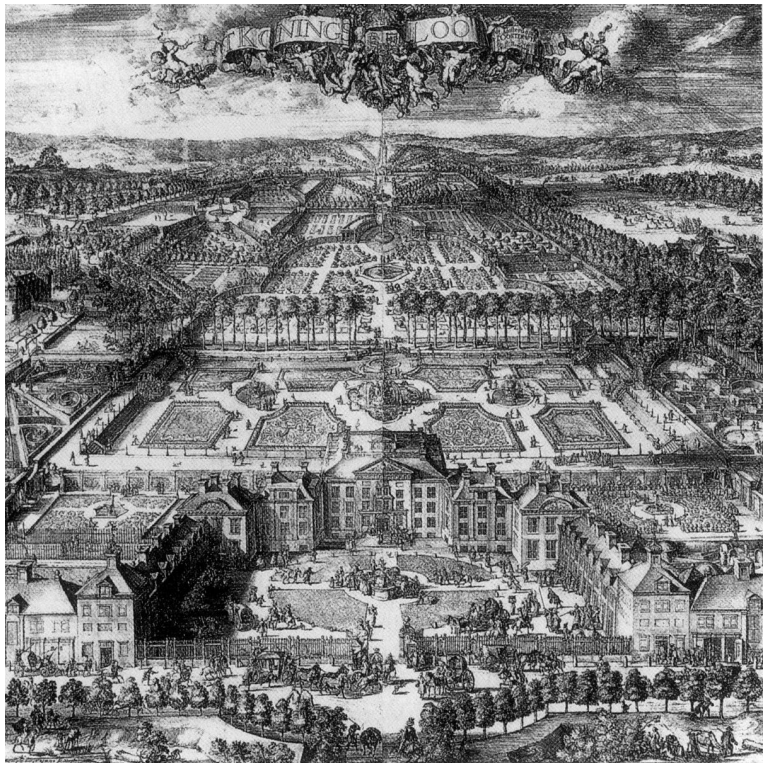


5 Nordkirchen, château, Vue aérienne prise du sud, carte postale des années 1950 (avant les modifications par le Land de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie)

Conformément au style de la région, l'ensemble a été bâti en brique rouge et grès jaune. On retrouvera la même alternance de couleurs et de matériaux dans la résidence de Münster. Le toit mansardé, qui permettait un net gain de place, est le signe d'un goût venu de France destiné à conférer à l'édifice plus de noblesse. L'extérieur est strictement symétrique et ne comporte pas de décoration particulière (ill. 7). Seul l'avant-corps central donnant sur la cour d'honneur se distingue par un attique qui interrompt la continuité du toit. Le fronton de grès avec en son centre l'écu frappé des armes couronnées des Plettenberg ainsi que les quatre pilastres ioniques de briques qui se détachent de la façade du rez-de-chaussée et du premier étage confèrent à l'avant-corps central un caractère imposant. Un escalier conduit à l'entrée du château qui est précédée par une terrasse d'honneur cernée d'une balustrade. Le seul décor des façades des ailes latérales consiste en un fronton curviligne ornant les pignons, reprise d'un motif que l'on trouve aussi à Het Loo. La façade sur jardin, elle aussi épurée, est dominée par un avant-corps central à trois travées et quatre pilastres qui tranche sur les cinq travées se développant de part et d'autre. Comme du côté de la cour d'honneur, l'attique de la partie centrale se termine par un fronton triangulaire lui aussi estampé des armoiries de la famille, entourées de *putti* et de *famae*, de pommes de pin et de trophées. Il est surprenant que ce ne soit pas la façade ouverte de la cour d'honneur, mais celle fermée sur jardin, qui soit tournée vers le village

de Nordkirchen. Si Versailles avait servi de modèle à la résidence du prince-évêque, l'orientation de l'ensemble aurait été inversée[21].

Le plan d'ensemble prévoyait l'aménagement d'un jardin baroque orienté vers le village par le biais d'un axe nord-sud qui aurait relié en ligne droite le village de Nordkirchen, le château et le village tout proche de Südkirchen. L'aménagement du jardin fut confié à Dominique Girard, qui avait travaillé à Versailles et puis à Munich, au service des Wittelsbach. Les sources mentionnent aussi le nom de François de Cuvilliés sans qu'il soit possible d'établir en quoi consista sa participation. Certains bâtiments du village de Nordkirchen furent réaménagés dans le même temps : Plettenberg fit par exemple reconstruire par Schlaun l'église, le presbytère et la maison des pauvres. Dans les années 1730, Schlaun dut aménager en outre un axe est-ouest incluant un grand jardin baroque à l'ouest, qui s'inscrivait dans une organisation géométrique du paysage caractéristique de l'époque. Ces aménagements ne sont pas sans faire référence aux plans de Le Nôtre pour Versailles, les deux axes



6 Romeyn de Hooghe, *Vue du château Het Loo*, 1698

21. Certains projets, non exécutés, prévoyaient également une orientation vers le village, par exemple le *Perspectivisches Project eines Hochadelichen Schlosses zu Nordkeerchken*, Landesmuseum Münster, P 24.

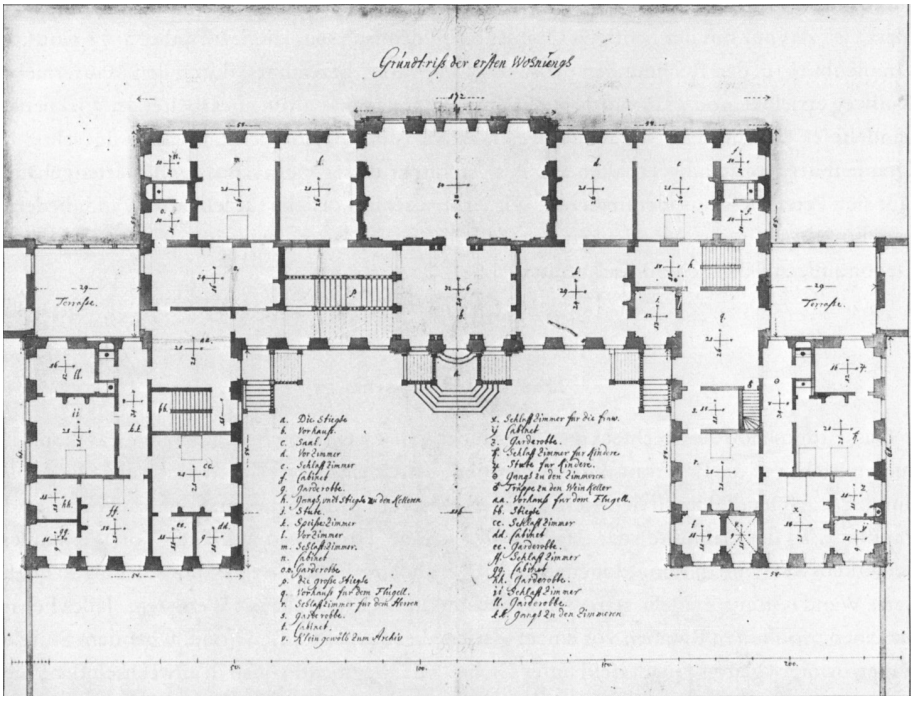
permettant d'intégrer le village et les alentours dans l'ordonnance de l'ensemble architectural et de démontrer ainsi, pour la population locale et les familles concurrentes de la noblesse de Westphalie, que la nature et les villages environnants étaient soumis au pouvoir du château.

La distribution des appartements

On pénétrait dans la résidence familiale des Plettenberg par le vestibule central, sorte de hall d'entrée qui assurait la liaison entre l'extérieur et l'intérieur (ill. 8)[22]. A gauche, c'est-à-dire à l'ouest, un grand escalier conduisait au premier étage où se trouvaient la bibliothèque et un appartement d'hôte. Au premier étage également, une galerie des ancêtres introduisait à l'histoire de la famille en affirmant le statut dynastique du château. Les appartements d'apparat du château étant de plain-pied, l'escalier et les salles du premier étage ne jouaient pas de rôle particulier dans le cérémonial, comme c'est souvent le cas dans d'autres résidences allemandes. Les appartements de parade sont aménagés en enfilade côté jardin, des deux côtés de la salle des Fêtes centrale, qui est desservie par le vestibule, aujourd'hui appelé salle de Jupiter. A l'ouest de la salle de Jupiter se trouvent les salles dites de l'empereur ; à l'est s'ouvre l'appartement du seigneur du lieu. Côté cour, en face du grand escalier (*Große Stiege*), sur le côté droit du vestibule, s'ouvre la salle à manger aménagée par Schlaun. Elle est donc desservie par le vestibule ou par l'antichambre de l'appartement de Plettenberg. L'aile gauche comprend des appartements de commodité pour les hôtes. Ultérieurement, elle fut partiellement affectée à la bibliothèque. Dans l'aile droite, directement après l'appartement d'apparat du comte de Plettenberg, s'ouvre l'appartement de commodité du couple princier avec ses différents salons et cabinets. Les appartements privés du maître des lieux n'auraient pas pu se trouver au premier étage, car ils se seraient alors trouvés au-dessus des appartements de parade réservés au souverain, ce qui aurait été ressenti comme un affront, comme ce fut le cas à Vaux-le-Vicomte pour Louis XIV.

Le château comprend deux appartements de parade dans le corps de logis, respectivement destinés au souverain et au maître des lieux. L'appartement de gauche se composait d'une antichambre pour le prince-électeur (« churfürstliche Antechambre »), comme l'indique l'inventaire de 1732. Du temps du prince-évêque Frédéric-Christian, cette

22. Voir le plan de Gottfried Laurenz Pictorius pour Nordkirchen, datant sans doute de 1702, Landesmuseum Münster, liasse Nordkirchen 64-155 c, pl. III, avec désignation des pièces. La restauration des pièces de l'appartement de parade est récente, notamment celle de la salle des Fêtes qui s'est achevée en 2002 ; elles donnent une idée de l'état du lieu au XVIII[e] siècle, à l'exception des biens mobiliers vendus après la Seconde Guerre mondiale, voir Karl E. Mummenhoff, « Das Schloß Nordkirchen von 1918 bis 1976 », dans *Westfalen* 56, 1978, p. 146-173.



8 Gottfried Laurenz Pictorius, *Plan du château de Nordkirchen, rez-de-chaussée*, 1702, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, voir plan et légendes page 831

pièce remplissait la fonction de salle d'audience du prince («fürstliches Audienzzimmer»)[23]. Se succédaient ensuite à l'ouest, du côté du prince-électeur, la chambre à coucher, un cabinet et un cabinet de garde-robe. Cette distribution se retrouvait côté est, dans l'appartement du comte de Plettenberg, avec une antichambre, une chambre à coucher avec cabinet et cabinet de garde-robe. Depuis l'antichambre princière, on pouvait gagner, par le vestibule puis le cabinet «de son Excellence le comte», qui se trouvait derrière la chambre à coucher, la salle à manger donnant sur la cour d'honneur[24]. La salle à manger faisait partie des appartements officiels; elle s'ouvrait sur les appartements des maîtres des lieux.

23. La pièce est désignée comme salle d'audience du prince («fürst. Audienzzimmer») sous Frédéric-Christian et pendant les années 1710, voir par ex. dans Archiv Nordkirchen, dossier 6412, feuillet 26, 11.4.1709, ou *ibid.*, feuillet 32, 23.12.1708 : «audienz- und schlafzimmer ad sinistra des großen Saals». Le changement de qualification et le passage au complément «du prince-électeur» («churfürstlich») se fait à partir des années 1720, par ex. *ibid.*, dossier 6447, feuillet 31verso, 4.9.1724 (mise en place du lit d'apparat pour Clément-Auguste); le terme se maintiendra dans l'usage pour cette pièce, voir par ex. *ibid.*, dossier 6410, feuillet 39, 6.8.1732, ou également dans l'inventaire de 1766, *ibid.*, Kastenarchiv, boite 21, n° 5. L'inventaire de 1732 du château de Nordkirchen se trouve dans Archiv Nordkirchen, Kastenarchiv, boite 89, zz; voir Simone Epking, *Der Quellenwert und die archivische Erschließung von Inventaren am Beispiel der mobilen Innenausstattung von Schloß Nordkirchen (1695-1781)* [inédit], thèse de diplôme, Potsdam, Fachhochschule, 2007.

24. Voir Gottfried Laurenz Pictorius, *Grundriß Schloß Nordkirchen, Erdgeschoß*, Landesmuseum Münster, liasse Nordkirchen 64-155c, pl. III (voir ill. 7) et l'inventaire des années 1730, Archiv Nordkirchen, Kastenarchiv, boite 89, zz.

La distribution des salles d'apparat rend compte des attendus protocolaires qui s'imposaient à une résidence princière. Toutefois, les fonctions de représentation étant réduites à Nordkirchen, qui est avant tout une résidence familiale, on ne trouve qu'un nombre réduit de salles, et notamment ni salle de garde ni seconde antichambre[25]. Un nombre plus élevé de pièces n'aurait pas été convenable, Frédéric-Christian de Plettenberg devant, en tant que prince-évêque de Münster, se conformer aux règles de l'Empire. Le prince-électeur de Cologne Clément-Auguste, supérieur à lui par le rang et la dignité, avait énoncé dans une lettre du 25 juin 1713 à Robert de Cotte son point de vue quant au nombre de pièces convenable pour un prince « de moindre conséquence » : « Pour les appartements des Princes de moindre conséquence Il ne faut Qu'une Salle des Gardes. Une anti-chambre. La Chambre du Lict. Un Cabinet. Une Garderobe[26]. » Cette idée n'est pas encore appliquée à Nordkirchen : il n'y a pas de salle de Garde, ce qui peut être interprété comme un indice du caractère familial de la résidence. De même les dénominations alternatives mentionnées dans les actes des années 1710 et 1720 ou 1730 – par exemple « antichambre du prince-électeur » au lieu de « salle d'audience du prince » – renvoient à des affectations différentes des salles et témoignent ainsi d'une évolution du statut du maître des lieux.

Nordkirchen est un cas particulier : en effet, en tant que résidence familiale située sur un territoire ecclésiastique, elle changea de statut en l'espace d'une génération, pour passer de celui de demeure d'un prince-évêque (de l'évêché de Münster) à celui de résidence d'un ministre important, mais subordonné au prince-électeur souverain (de l'électorat de Cologne). Devenu en 1724 comte d'Empire de Witten, Ferdinand de Plettenberg posséda à partir de 1732 un siège et une voix au collège des comtes de Westphalie de la Diète d'Empire, et eu égard à ce rang plus élevé il augmenta d'autant les frais engagés pour la décoration de Nordkirchen. Le bâtiment, la fonction des salles et leur décor reflètent ce changement de statut ainsi que les ambitions politiques du comte.

La disposition des salles procède plus de traditions françaises ou hollandaises que de traditions allemandes. L'enfilade du côté jardin (cabinet

25. Dans les résidences du Saint-Empire, au début des temps modernes, les appartements princiers comportaient une suite normée de pièces – salle de garde, salle des chevaliers et de la table, antichambre, salle d'audience – qui conduisaient directement aux pièces d'habitation, composées de la « retirade », d'un espace semi-public, et de la chambre à coucher. Au château de Münster, dernière résidence baroque de l'Empire, se succédaient deux antichambres, une salle d'audience, une chambre à coucher et plusieurs cabinets (voir Ulrich Schulze, « Das Residenzschloß in Münster », dans Schlaun, 1995 (note 8), p. 343-406, en part. p. 379 et suivantes ; voir sur la succession des pièces des résidences princières, Leonhard Christoph Sturm, *Vollständige Anweisung großer Herren Palläste*, Augsburg, 1718, p. 22 et suivantes).

26. *Letters of Joseph Clemens to Robert de Cotte*, éd. par John Finley Oglevee, Bowling Green, 1955, p. 8, cité d'après Hugh Murray Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartements in Baroque Palaces », dans *Archeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* 101, 1967, p. 169-199, ici p. 197.

de garde-robe, cabinet, chambre à coucher, antichambre, salle, antichambre, chambre à coucher, cabinet, cabinet de garde-robe) obéit à une distribution empruntée à l'architecture française, comme Charles d'Aviler en avait formulé le modèle dans son *Cours d'Architecture* de 1691. Ce traité fut traduit en allemand et en partie modifié par Leonhard Christoph Sturm dans ses directives détaillées sur l'architecture civile (*Ausführliche Anleitung der ganzen Civil-Baukunst*) en 1699. Dans son *Cours d'Architecture*, d'Aviler publie, pour le rez-de-chausée d'un hôtel particulier, une distribution tout à fait comparable à ce que les Pictorius ont réalisé peu après[27]. Elle se compose d'un vestibule avec une salle à manger sur la gauche (à Nordkirchen à droite) et un grand escalier sur la droite (à Nordkirchen à gauche), d'une salle centrale comparable au salon d'Hercule à Nordkirchen et enfin d'un anticabinet associé à un grand cabinet sur la partie droite, faisant pendant à une antichambre associée à une chambre de parade sur la gauche. C'est ici que les Pictorius modifient les propositions de d'Aviler en reprenant une succession devenue classique dans les hôtels particuliers parisiens, celle de l'antichambre, de la chambre et du cabinet. Ils adaptent ensuite la fonction des pièces aux exigences protocolaires de l'Empire, en créant un appartement de parade pour l'empereur à gauche et un appartement de parade pour le prince-évêque à droite.

La distribution en appartements doubles respectivement composés d'une antichambre, d'une chambre et d'un cabinet se développant à partir d'une salle des Fêtes centrale, elle-même desservie par un vestibule, correspond à l'ordonnance spatiale d'un type particulier de château français, la maison de plaisance, ou résidence de campagne. Cette suite « française » fut reprise pour la première fois en 1701, en Westphalie, par Gottfried Laurenz Pictorius, pour le palais de Beverfoerde à Münster. C'est à Nordkirchen qu'elle fut appliquée pour la première fois dans une résidence princière de Westphalie. Aucune source ne permet de savoir si l'un ou l'autre des frères Pictorius avait découvert ce modèle lors d'un voyage d'études en France. Il faut supposer qu'ils se l'approprièrent par le biais des traités et œuvres gravés qui faisaient autorité, tel que le *Cours d'Architecture,* que l'on retrouve entre autres ouvrages dans la bibliothèque du château, et sans doute aussi via les plans de Jacob Roman pour Nordkirchen[28]. Dans la distribution, on voit se manifester

27. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture*, Paris, 1691, p. 177, réimpression éd. par Thierry Verdier, Montpellier, 2002. Au sujet de la maison de plaisance, voir Katharina Krause, *Die maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, Munich, 1996 ; pour la Westphalie en particulier, et notamment Schlaun, voir Karin Zinkann, *Der Typ der Maison de Plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun*, Münster, 1989 (Schlaunstudien, 4).

28. Pour les traités français, d'Aviler et Sturm et l'influence des théories françaises en matière d'architecture sur les architectes de Westphalie, notamment Schlaun, voir l'étude de Katharina Krause dans le cat. exp. Münster, 1995 (note 8), « Schlaun und Frankreich », p. 205-235 ; voir également sa contribution dans le présent ouvrage.

dès 1703 l'influence croissante de la France – il est vrai, combinée avec les besoins politiques de représentation de l'Empire. En témoigne le choix du double-appartement pour l'empereur et le prince-évêque, se déployant à partir d'un centre formé par le vestibule, l'escalier et la salle des Fêtes, l'ensemble permettant que s'appliquent les différentes stations d'un cérémonial semi-public[29].

Le décor des appartements

Dans l'ensemble, la décoration des salles de la résidence conçue et exécutée sous le prince-évêque Frédéric-Christian de Plettenberg présente un style régional, sobre et rustique. Elle se composait de lambris de chêne, parfois combinés à des faïences hollandaises, de poutres recouvertes de stuc et de planchers de bois. On trouve ces éléments surtout dans l'aile ouest et au premier étage. En revanche, les appartements aménagés par Ferdinand dans le corps de logis, dont le décor est plus recherché et le souci de représentation plus manifeste, s'inspirent plus nettement du goût « international ». Une attention particulière semble avoir été accordée à la décoration intérieure de ces appartements plus récents ainsi qu'à la chapelle qui, précisément parce qu'elle était celle de la résidence d'un prince ecclésiastique, bénéficiait d'un aménagement particulièrement riche[30]. Dans ce contexte, on peut distinguer deux phases : d'une part, les travaux exécutés sous Pictorius dans un style Louis XIV alors déjà dépassé ; de l'autre, les décors ultérieurs, conçus sous l'égide de Schlaun et parfois par l'architecte lui-même dans le style Régence alors à la mode. Les appartements de société du corps de logis relèvent, à l'exception de la salle à manger, de la première ; la salle à manger et les lieux de retraite privés de l'aile latérale datent de la phase ultérieure qui porte l'empreinte de Schlaun.

Dans le vestibule, le visiteur est directement confronté au programme dynastique de la résidence. Son regard se porte sur le plafond de stuc

29. Voir Annegret Möhlenkamp, *Form und Funktion der fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus* [inédit], thèse, Philipps-Universität Marburg, 1991, p. 115 et suivantes ; l'auteur en arrive à la conclusion que pour des raisons d'ordre politique et cérémoniel, l'Empire n'éprouva pas le besoin de réaliser des imitations fidèles de Versailles ; si l'on en reprit certains éléments, l'accent qui, à Versailles, était mis sur le caractère central et ouvert de l'habitation, avec une succession de pièces qui étaient celles de l'appartement du roi, n'était justement pas jugé souhaitable dans l'Empire.

30. La chapelle fut décorée à partir de 1713 par le stucateur Stephano Melchion et le peintre Johann Martin Pictorius, voir notamment Archiv Nordkirchen, dossier 6415, feuillet 20, 26.12.1714 ; reçu d'un travail effectué par Melchion (« wegen verfertigter Stucador arbei ») dans *ibid.*, dossier 6419, feuillet 28, 17.11.1713 ; *ibid.*, dossier 6451, feuillet 1, 18.5.1713, travail dans la chapelle et le vestibule ; située dans l'aile est, accessible par un portail très orné, la chapelle présentait la décoration la plus riche, en cela, elle constituait le cœur du décor du château, comme le voulait la dignité ecclésiastique du maître des lieux.

décoré par Antonio Rizzo, Giovanni Antonio Oldelli et Gaspare Molla, auquel s'ajoutent deux peintures de Johann Martin Pictorius représentant des allégories du bonheur et de la renommée de la maison Plettenberg[31]. Les armoiries, des portraits et des sculptures qui intègrent la décoration des murs font référence au maître d'ouvrage et à sa famille. L'élément sculpté le plus important est constitué par les bustes de Ferdinand de Plettenberg et de son épouse, la comtesse Bernhardine, exécutés par Johann Wilhelm Gröninger entre 1721 et 1724, et situés de part et d'autre de l'entrée de la salle des Fêtes[32]. Ces deux statues accueillent en quelque sorte le visiteur, incarnant ainsi la présence des commanditaires même s'ils sont physiquement absents, comme c'est le cas également dans les escaliers d'apparat de Brühl et Pommersfelden ou encore dans l'escalier des Ambassadeurs à Versailles. Des colonnes d'ordre corinthien en bois et décor de faux marbre, œuvre de Kir Kiersen, scandent les murs et attirent le regard vers la salle des Fêtes en en soulignant l'accès, leur couleur noire, reprise dans le motif noir et blanc du sol, conférant à la salle une certaine noblesse[33]. Dans l'ensemble, le vestibule, ses dimensions et son aménagement, gardent une certaine sobriété qui autorise une progression dans les salles suivantes, et notamment dans la salle des Fêtes qu'il commande directement. C'est également dans le vestibule que se trouvait la sculpture sans doute la plus importante de la collection de Ferdinand de Plettenberg, un *Ganymède* de Jérôme Duquesnoy, dont le sujet évoque l'alliance du pouvoir et de l'art[34].

L'entrée de la salle des Fêtes située au nord du vestibule est surmontée de deux blasons des Plettenberg entourés de lions et rassemblés sous une couronne qui indique la présence du prince-évêque. Cette salle des Fêtes est positionnée dans l'axe de deux enfilades latérales et ouvre sur les jardins par trois travées de fenêtres disposées face à l'entrée. C'était la salle la plus vaste et la plus ornée du château. Elle ne comprend pas,

31. Les peintures furent exécutées sur commande du prieur de la cathédrale de Münster, Ferdinand de Plettenberg, frère de Frédéric-Christian, voir Archiv Nordkirchen, dossier 6411, feuillet 56, 6.5.1712 ; la facture comporte en outre quatre autres peintures représentant les allégories des saisons (« negst der sala verfertiget 6 stück mahlerei die vier jahreszeiten genannt »). Les ouvrages de stuc furent exécutés surtout par Rizzo, Molla et Oldelli se contentant de les compléter et de les retoucher, voir Archiv Nordkirchen, dossier 6408, feuillet 87, 10.11.1713.

32. Sur le travail de Johann Wilhelm Gröninger, qui se chargea aussi d'une partie de la décoration de la chapelle et des sculptures du jardin, voir Archiv Nordkirchen, notamment dossiers 2249, 2250, 2255, 2259 et 2263 (1720 à 1723) ; les dossiers mentionnent également le sculpteur Fleront qui aurait travaillé à Nordkirchen (*ibid.*, dossier 6480, feuillet 10, 17.2.1723). Sur la famille d'artistes Gröninger et spécialement sur le père de Johann Wilhelm Gröninger, voir Udo Grote, *Johann Mauritz Gröninger : ein Beitrag zur Skulptur des Barock in Westfalen*, Bonn, 1992.

33. Kir Kiersen est mentionné comme étant l'auteur du faux marbre des colonnes, voir Archiv Nordkirchen, dossier U 3251, feuillet 4, 1.9.1707. Karl E. Mummenhoff suppose que la distribution est ici inspirée du « célèbre vestibule de la chapelle du château de Versailles par Jules Hardouin Mansart et Robert de Cotte », voir Mummenhoff, 1975 (note 8), p. 54. Cette analogie ne tient pas si l'on compare l'ensemble de la situation, le décor et la fonction des deux lieux.

34. Voir Alain Jacobs, « Le "Ganymède et l'aigle" de Jérôme Duquesnoy le Jeune », dans *Revue de l'art* 132, 2001, p. 57-66.

comme à Vaux-le-Vicomte, les deux étages du *salon à l'italienne*, mais dans ses proportions, elle est plus haute que les pièces voisines. Entre les ouvertures des portes de l'enfilade se trouvaient de grandes cheminées de marbre noir dont les trumeaux moulurés présentaient deux portraits ovales, d'une part celui du prince-évêque Frédéric-Christian soutenu par des anges et couronné par un motif de baldaquin, et de l'autre celui de son neveu et successeur François-Arnaud von Wolff-Metternich. La salle des Fêtes était garnie des meubles « les plus à la mode » et « les plus magnifiques », que Ferdinand de Plettenberg avait commandés à Paris, notamment chez un marchand nommé Calley[35]. Cet ensemble marquait encore les esprits après sa mort : « Son château est bâti de façon princière et son ameublement l'est tout autant[36]. »

Les murs sont aujourd'hui tendus de brocart pourpre. Jusqu'en 1914 on pouvait y admirer six tapisseries d'après des dessins de Jan van Orley, qui avaient été commandées chez Auwercx à Bruxelles en 1709[37]. Deux grandes tentures ornaient le mur côté vestibule et quatre plus petites étaient disposées en vis-à-vis, près des fenêtres. Elles représentaient des scènes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* estampées des armes des Plettenberg. La scène centrale de la série était inspirée de l'histoire de Télémaque, fils d'Ulysse ; depuis que François de Salignac de la Mothe-Fénelon, précepteur de Louis XIV, l'avait mise en scène dans ses *Aventures de Télémaque*, cette figure mythologique exemplaire de la fidélité du fils à l'égard de son père jouissait au XVIII^e^ siècle d'une grande popularité

35. Lettre de Mme Calley de Paris quant à la livraison de meubles au comte de Plettenberg, 27.12.1729, Archiv Nordkirchen, dossier 5470 (avec la remarque : « quand on veut du parfait il faut bien rapporter des attentions »). Les sources attestent également l'acquisition d'un tableau à Paris par l'intermédiaire du prêtre Thenot en 1727, et des commandes de meubles, d'objets de décoration et de luxe destinés à Bonn et Nordkirchen auprès de divers marchands parisiens comme Mondet et Calet dans les années 1720, voir Archiv Nordkirchen, dossier U 2817 ; *ibid.*, dossier 10753, 17.10.1727, lettre de Thenot concernant un portrait de famille ; *ibid.*, Kasten 125, n° ss, tt et vv, divers reçus et factures. En 1725, il profita de son voyage avec le prince-électeur de Cologne à l'occasion du mariage de Louis XV pour acquérir lui-même des objets à Paris, notamment un bureau et un lustre, voir *ibid.*, Kasten 125, n° vv, feuillet 70.

36. « Reste à mentionner que feu le Comte de Plettenberg fut un catholique zélé et grand ennemi des protestants. Il légua des biens princiers mais aussi de grandes dettes. Sa vaisselle d'argent aurait pesé dans les 90 000 livres. Sa Seigneurie de Nordkirchen, de même que l'ameublement, est digne d'un prince. » (« Von dem verstorbenen Grafen von Plettenberg ist noch anzumercken, daß er ein eifriger Catholick und grosser Feind derer Protestanten gewesen. Er hat Fürstliche Güther, aber auch grosse Schulden nachgelassen. Sein hinterlassenes Silber-Geschirr soll auf 90 000 Pfund gewogen haben. Sein Residenz-Schloß Nordkirchen ist Fürstlich gebauet, und ebenso meublirt. » [Michael Ranfft,] *Der Genealogische-Historische Archivarius…*, Leipzig, 1737, t. XXXI, p. 488 et suivante ; cité ici d'après Weidner, 2000 (note 1), p. 480).

37. *Herstellung von Wandteppichen für Plettenberg durch die Meister Auwerex Vater und Sohn in Brüssel*, 1709-1711, Archiv Nordkirchen, dossier 14176 ; *ibid.*, dossier Nachtrag B 122 et suivantes, 12.7.1709, reçu de Jan van Orley. Albert Auwercx, qui travaille dans son atelier avec ses enfants Nicolas, Guillaume et Philippe, a aussi tissé des tapisseries pour le prince-électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière. Elles furent décrites en détail par Josef Aistermann en 1911, et en 1914, Arenberg, leur propriétaire d'alors, les fit restaurer en Belgique ; leur localisation est aujourd'hui inconnue (voir « Beschreibung des Schlosses und des Parkes von Nordkirchen », dans *Nordkirchen. Festschrift zur Prinz Heinrich-Fahrt*, Münster, 1911, p. 73-130, ici p. 106).

dans les milieux cultivés européens. On trouve aussi dans la salle d'audience du château de Bonn des motifs de l'histoire de Télémaque[38]. A Nordkirchen, la référence à Télémaque n'est pas sans évoquer la situation familiale de Ferdinand de Plettenberg, en particulier la relation qu'il entretient avec son oncle, le prince-évêque Frédéric-Christian. Les tapisseries et leur emplacement privilégié soulignent ici le lien dynastique qui l'unit au premier maître d'ouvrage du château[39].

Le plafond de la salle des Fêtes comporte un important décor de stuc d'Antonio Rizzo[40]. Le plafond est séparé du mur par une corniche en forte saillie – une manière bien peu française de traiter le mur –, avec un décor de chérubins portant des guirlandes dans les voussures et dans les niches de grands coquillages. Les anges, les coquillages et les motifs floraux déclinent avec les aigles le vocabulaire formel et emblématique des décors impériaux. Les peintures figurant au-dessus des niches biseautées de la salle, où étaient logés des vases ou des statues, représentent quatre scènes inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide. Elles ont été peintes en sépia sur cuivre par Johann Martin Pictorius qui est aussi l'auteur d'une grande partie des autres peintures du château. Le programme iconographique de la salle, appelée aujourd'hui à tort salle de Jupiter, est consacré à la vie d'Hercule. Outre les quatre peintures insérées au centre des voussures, les deux grandes peintures du plafond, exécutées par Engelbert Ernst Witte, représentent l'ascension d'Hercule vers l'Olympe et l'admission d'Hercule parmi les dieux[41]. Après avoir découvert en entrant une résidence dédiée à la famille Plettenberg, les hôtes de Ferdinand se trouvaient confrontés ici aux ambitions politiques de la parentèle, qui entendait gravir un à un les échelons de la dignité impériale et, grâce à Ferdinand, endosser peut-être la charge de vice-chancelier. Ainsi la représentation dynastique et la

38. Voir l'article de Marc Jumpers sur Bonn dans le présent ouvrage.

39. Josef Aistermann prétend que les traits de Télémaque sont ceux de Ferdinand de Plettenberg (voir Aistermann, 1911 (note 37), p. 106). Ce rapprochement nous semble peu plausible, d'une part parce qu'un tel motif, lié à l'éducation d'un prince, serait très insolite dans une salle des Fêtes ; d'autre part parce qu'à cette époque, l'héritier vivant des Plettenberg était encore Werner, l'aîné des deux frères, et non Ferdinand.

40. Contrairement à ce qu'il écrivait dans sa monographie de 1975 (Mummenhoff, 1975 (note 8)), dans laquelle Karl E. Mummenhoff considérait Antonio Rizzo comme l'auteur des stucs, c'est Caspare Molla et Giovanni Antonio Oldelli qu'il mentionne dans son article de 1978 (Mummenhoff, 1978 (note 22), p. 155). Pour le décor intérieur plus ancien, les sources indiquent encore Giovanni Battista Duca (qui achève son ouvrage en collaboration avec Rubini, Melchion, Rinaldi, Anthonini et Parlasca en 1706, Archiv Nordkirchen, dossier 6450, feuillet 1, 8.2.1706) ; voir également *ibid.*, dossier 6428 ; *ibid.*, dossier U 3251, feuillet 1, 11.9.1706 ; *ibid.*, feuillet 2, 24.5.1707, un reçu mentionne également un stucateur du nom d'Antonio Melchion.

41. Les commandes avaient été effectuées par Frédéric-Christian. Johann Martin Pictorius est également mentionné comme étant l'auteur de ces peintures, mais c'est le nom de Witte qui apparaît dans les factures à partir de 1708, Archiv Nordkirchen, dossier 6412, feuillets 10 et suivants, surtout feuillets 41 et 64 et suivants ; voir également Mummenhoff, 1978 (note 22), p. 155. 1708 est toutefois une date trop ancienne pour permettre de voir dans ce décor un ensemble au service de la promotion de Plettenberg ; il s'agit avant tout d'une référence au prince évêque de Münster, plus tard attribuée à Plettenberg.

représentation politique, après s'être succédées dans la progression jusqu'à la salle des Fêtes, fusionnent-elles ici, au cœur du château.

C'est sur le côté gauche (ouest) de la salle des Fêtes que se trouvaient les appartements réservés aux hôtes importants, comme le prince-évêque ou le prince-électeur ; ces appartements sont aujourd'hui appelés salles impériales (*Kaiserzimmer*) bien que, à l'exception de Guillaume II, aucun empereur n'y ait sans doute jamais séjourné[42]. Cette dénomination se fonde sur une série de portraits d'empereurs, dont celui du duc François-Etienne de Lorraine, futur empereur François Ier, dont on suppose qu'il s'était rendu à Nordkirchen alors qu'il n'était encore que duc de Lorraine. On trouve aussi celui de sa future épouse Marie-Thérèse ainsi que celui du souverain régnant au moment de la construction du château, l'empereur Joseph Ier avec son épouse. Le plafond de l'antichambre de cet appartement représente la *Soumission des Titans par les dieux*. Quatre peintures en médaillons représentant Mercure, Minerve, Vénus et Mars entourent cette composition. Des effigies antiquisantes d'empereurs, modelées en stuc, font référence aux hôtes de marque auxquels ces pièces étaient destinées. Le plafond de la chambre attenante représente une scène de l'histoire de Prométhée. Un lit d'apparat richement décoré, qui a aujourd'hui disparu, occupait autrefois le centre de la pièce. Un cabinet et une garde-robe pour les hôtes de marque complétaient enfin cet appartement. Les murs de la salle impériale étaient tendus de brocart aux couleurs des Plettenberg, jaune d'or à reflets bleus.

Le fait d'avoir réservé les appartements de gauche aux hôtes de rang élevé ou à l'empereur répond à la norme de l'étiquette des principautés ecclésiastiques. Dans les salles impériales, il est fait référence à la présence de l'empereur en tant que protecteur et suzerain séculier dont la dignité est la plus élevée[43]. L'existence, plutôt inhabituelle dans une résidence familiale, d'une salle de ce type ne correspondait ici qu'en partie aux critères d'une salle impériale. La dénomination antérieure de « chambre du prince-électeur » (*kurfürstliche Zimmer*) serait historiquement plus appropriée. Si l'on trouve ici une salle impériale, c'est sans doute parce qu'une fonction plus large lui était assignée en tant que lieu de représentation politique d'un prince évêque en tout premier lieu, puis d'un comte d'Empire. Après sa disgrâce, Ferdinand de

42. On prétend que l'empereur Charles VI aurait séjourné à Nordkirchen (voir Aistermann, 1911 (note 37), p. 108 ; voir également Rudi Jung, *Schloß Nordkirchen. Das "westfälische Versailles"*, Lüdinghausen, 1990, p. 42, qui fait référence à une visite de Charles VI et plus tard de François Ier ; mais aucun indice ne permet de conclure à une telle visite, pas plus d'ailleurs que dans le cas de François-Etienne de Lorraine).

43. Pour les salles impériales, voir l'étude de Johannes Erichsen, « Kaisersäle, Kaiserzimmer. Eine kritische Nachsicht », dans *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. 962-1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806. Essays*, cat. exp., Berlin, Deutsches Historisches Museum, Dresde, 2006, p. 273-287 ; au lieu d'avancer des arguments iconographiques, il propose de rapporter la dénomination de cette salle au fait qu'elle dépendait de l'appartement dévolu à l'empereur.

Plettenberg fut nommé « Envoyé impérial, détaché et plénipotentiaire dans le cercle du Rhin inférieur et de la Westphalie, et comte fidèle bienaimé de l'Empire » à Cologne – pour reprendre les termes qu'emploie Charles VI en 1733. Il rechercha alors la proximité et la protection des Habsbourg[44]. De fait, les portraits et dessus-de-porte des deux pièces représentent les princes-évêques du pays, Clément-Auguste vers 1720, Christophe-Bernard de Galen et Ferdinand de Fürstenberg, associés à des copies des portraits des princes-électeurs Wittelsbach de Cologne, Ernest, Ferdinand et Maximilien-Henri, qui se trouvaient à Brühl. On y trouvait également des portraits d'apparat d'autres membres des maisons Wittelsbach et Plettenberg, comme ceux du prince-électeur Max-Emmanuel de Bavière et de François-Joseph de Plettenberg, fils de Ferdinand. Quant à la place d'honneur au-dessus de la cheminée, elle était occupée par le prince-électeur Joseph-Clément sous le règne duquel avait été édifiée une grande partie du château.

L'appartement de société du prince, situé en vis-à-vis, côté est, était un lieu de représentation. Le programme iconographique de l'appartement d'apparat du maître des lieux, en particulier les peintures des plafonds de chacune des pièces, est soumis au principe protocolaire de la gradation. Dans l'antichambre, aujourd'hui salle du Paradis, le plafond représente Bacchus et Cérès. Dans la salle suivante, aujourd'hui salle d'Olympe, on reconnaît les quatre dieux principaux, Jupiter, Junon, Vénus et Neptune, encadrés sur les côtés par les allégories des quatre éléments. Comme dans la salle des Fêtes, ces peintures sont de Johann Martin Pictorius[45]. Des dessus-de-porte figurant les cinq sens complètent la décoration de la pièce. Dans la deuxième salle, plus importante, on atteint un degré supplémentaire dans le faste décoratif, le fond légèrement bleu vert du plafond renforçant encore les ornements floraux en stuc. Dans ces salles comme dans les salles impériales, des portraits ornaient les murs, mais ici il s'agissait en premier lieu de portraits de famille. Tableaux de dieux et allégories s'inscrivent dans la norme des conventions de l'Empire en usage pour les salles des souverains, telles qu'elles furent appliquées plus tard par Carlo Carlone dans la salle des Fêtes, plus riche, de Brühl. A travers ses peintures, l'ordonnance de l'appartement renvoie à l'ambition politique du maître des lieux ; en effet, le plafond du cabinet d'angle nord-est fut décoré en 1733 par le peintre de Münster Gerhard Kappers

44. « […] kayserlicher Gesandter, bevollmächtigter Abgesandter in dem Nieder-Rheinisch-Westphälischen Kreis, und des Reichs lieben getreuen Grafen. » (Lettre de Charles VI à Ferdinand de Plettenberg, décembre 1732, dans Archiv Nordkirchen, Kastenarchiv, boite 89, n° i, feuillet 92). C'est à juste titre que Plettenberg recherche cette protection, le château ayant été occupé en 1734 par les troupes du prince-électeur sous les ordres du lieutenant-général von der Horst, voir également *ibid.*, Kastenarchiv, boite 13, n° 15 et suivants.

45. Facture de Johann Martin Pictorius dans Archiv Nordkirchen, dossier 6415, feuillet 20, 26.12.1714.

d'une allégorie de la remise de la Toison d'or, Ferdinand de Plettenberg ayant été cette année-là admis par l'empereur dans cet ordre de l'Empire[46]. Pareil décor manifestait ainsi l'espoir de Ferdinand de poursuivre sa carrière politique à Vienne au plus haut niveau.

Pour la salle à manger qui, selon les indications de Sturm, était l'une des pièces de société les plus importantes du château – elle constituait en effet un cadre plus intime et plus chaleureux qu'une salle des Fêtes[47] –, nous connaissons des projets de Gottfried Laurenz Pictorius et de Johann Conrad Schlaun, plus jeune[48]. Tandis que les dessins de Pictorius, complétés par certains éléments empruntés à des œuvres gravés comme le *Fürstlicher Baumeister* de Paul Decker[49], témoignent encore de fortes influences classiques, ceux de Schlaun sont empreints des souvenirs du Grand Tour qu'il venait d'accomplir en se rendant à Paris. La première tranche de l'aménagement fut effectuée selon les plans de Pictorius (ill. 9 et 10). Les grotesques et les arabesques dans le style des alentours de 1700, telles que Bérain les avait développées, marquent encore la manière de Pictorius, tandis que Schlaun utilise davantage le style rocaille. Dans ses plans, Pictorius emprunte aussi des motifs issus de décors français qu'il n'a pas pu connaître directement, les empruntant à des ouvrages gravés de Daniel Marot, Jean Le Pautre ou Jean Bérain[50].

Lorsque Schlaun arrive à Nordkirchen en 1723, il modifie les plans pour les adapter au goût moderne de la Régence (ill. 11 et 12). La salle à manger est entièrement exécutée en lambris de chêne, sans peinture ni dorure, ce qui est inhabituel pour une résidence, ce type d'éléments étant plutôt réservé aux édifices sacrés ou à des décors régionaux de type rustique. Deux miroirs apposés entre les fenêtres amplifient l'impression

46. Facture de Kappers pour la modification de peintures existantes et pour deux portraits peints jusqu'aux genoux, l'un de Christophe-Bernard de Galen et l'autre de Ferdinand de Plettenberg, dans Archiv Nordkirchen, dossier 6410, feuillets 36 et 39, 1732. Schlaun note encore à ce propos : « ces deux portraits sont placés dans l'antichambre du prince-électeur. » (« […] diese beyden portraiter seynd in die churfürstliche Antechambre placiret », *ibid.*).

47. Leonhard Christoph Sturm, *Erste Ausübung der vortreflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst Nicolai Goldmanns*, Brunswick, 1699, p. 158. La salle à manger était chauffée par un poêle dessiné à cette fin par Schlaun, voir Schlaun, 1995 (note 8), p. 72 ; qualifié dans la facture de Kock de « poêle à la nouvelle mode » (« newmodeschen offen »), dans Archiv Nordkirchen, dossier 6435, feuillet 18, 24.4.1732.

48. Landesmuseum Münster, pour Pictorius : 101, 102, 105, 106, 107 ; pour Schlaun : Schl.-vol. 105, 106, 107 ; voir cat. exp. Münster, 1995 (note 8), p. 279 et suivantes ; pour la description des différentes salles, voir Mummenhoff, 1975 (note 8), p. 52-68, utilisé ici en complément des sources et de notre thèse. Pour la collaboration de Bernhard Fix de Münster, voir Archiv Nordkirchen, dossier 6452, 1723 ; *ibid.*, dossier 6494, feuillet 9, 19.9.1731 ; *ibid.*, dossier U 2871, feuillet N 112, 11.12.1728.

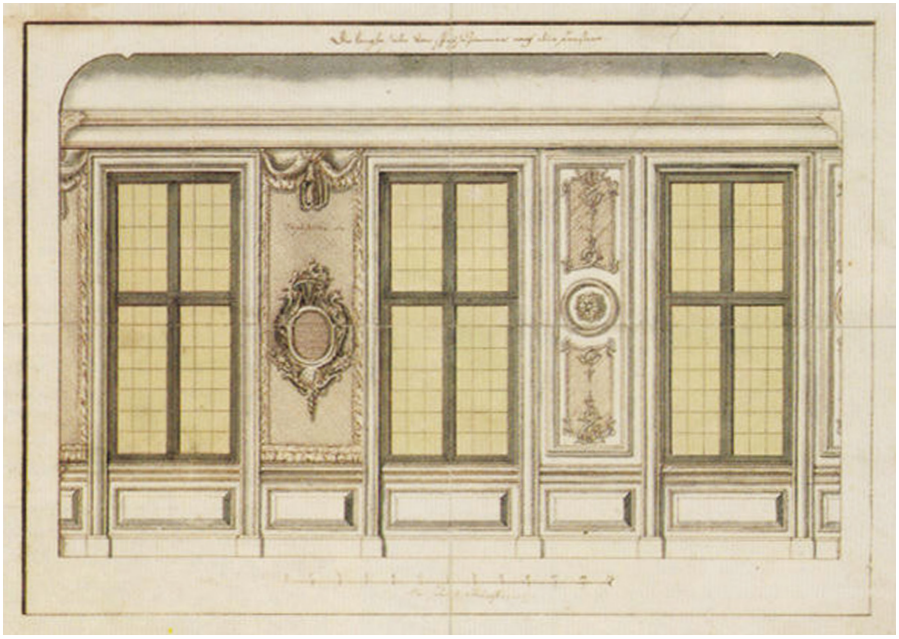
49. Voir la planche 16, *Lange Seite des ersten Vorgemachs zu dem Audienzzimmer*, dans Paul Decker, *Fürstlicher Baumeister*, 3 vol., t. I, Augsbourg, 1711, auquel Pictorius, comme le constate justement Mummenhoff, a emprunté un traitement simplifié du mur ainsi que des motifs de décoration (voir Münster, 1995 (note 8), p. 279).

50. Voir Mummenhoff, 1975 (note 8), p. 64. Dans l'inventaire de la bibliothèque de Nordkirchen, ces recueils et œuvres gravés ainsi que d'autres ouvrages français, italiens et hollandais, sont répertoriés (voir note 65).

d'espace, comme c'était alors la mode dans les hôtels parisiens. Selon les dessins initiaux de Schlaun, ces miroirs devaient surmonter chacun une console présentant des ornements de rocaille et de guirlandes, mais ces éléments ne furent pas exécutés[51]. Schlaun fut assisté pour ce travail par le sculpteur sur bois Johann Bernhard Fix. Ce sont les murs est et ouest, avec une cheminée à l'est et une crédence à l'ouest, dont le décor était le plus raffiné. Pour le mur ouest, Pictorius avait déjà envisagé un meuble comparable. Schlaun s'inspirera de son projet, mais en l'enrichissant d'un décor plus élégant. Les fontaines en forme de coquilles, situées de part et d'autre et réalisées par le maître Rochedaux de Namur, furent livrées en 1723[52]. Le miroir initialement prévu au-dessus de la crédence fut remplacé par Schlaun par une armoire encastrée dans le mur et surmontée d'un panneau comportant les armoiries du maître des lieux. Le panneau devait à l'origine être orné d'un portrait de Ferdinand de Plettenberg, aujourd'hui disparu, qui aurait eu pour pendant, sur le mur opposé, celui de son épouse Bernhardine. De part et d'autre, les lambris comportaient des lisènes interrompues au centre par des rosaces à la hauteur des linteaux des portes. L'aménagement du côté est suivait le même principe, avec un décor de pampres, la crédence, l'armoire murale et la fontaine étant remplacées par un cadre de cheminée en granit rose surmonté d'un miroir là aussi destiné à agrandir visuellement l'espace, le mur se terminant de nouveau par un trumeau. On retrouve ce même type de décoration, en plus raffiné, dans la chambre du prince du château de Condé à Chantilly, livrée par François Antoine Vassé ; Plettenberg aurait pu connaître cet antécédent remarquable, puisqu'il s'était sans doute rendu à Chantilly avec le prince-électeur Clément-Auguste à l'occasion des cérémonies du mariage de Louis XV en 1725 à Versailles[53].

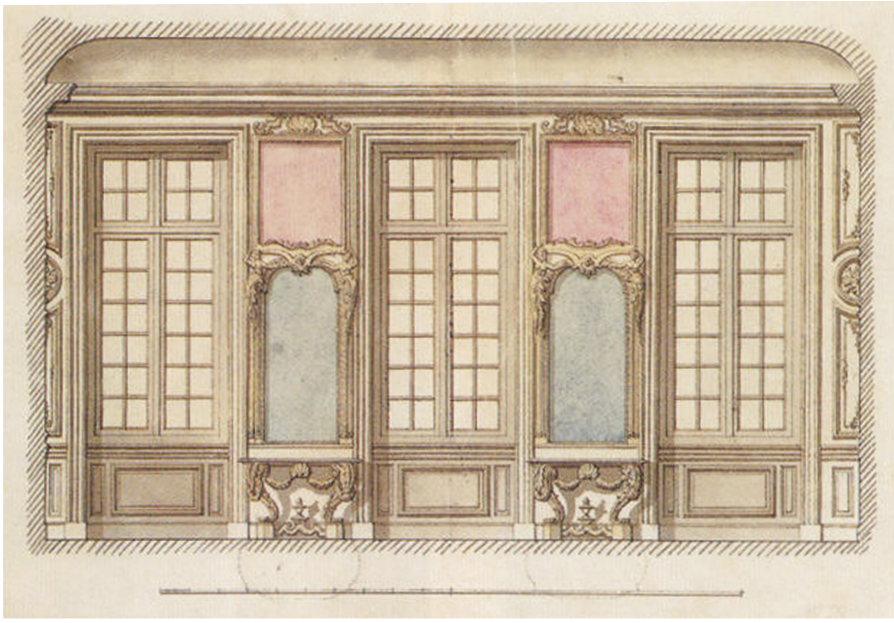
Le plafond de la salle à manger, exécuté vers 1730, est garni de stucs. Le dessin en filigrane de motifs de rocaille dont ils sont rehaussés témoigne de l'influence française, tandis que les tonalités jaune pâle font ressortir les motifs des moulures. Le décor de venaison, de volailles et de corbeilles de fruits du plafond renvoient à la fonction de la salle. Comparés aux moulures des deux appartements d'apparat, les ornements de cette salle témoignent de toute la légèreté et de l'élégance du style Régence. Les trumeaux de la partie nord sont occupés aujourd'hui

51. Johann Conrad Schlaun, *Neues Schloß. Dekorationsentwurf des Speisezimmers. Aufriß der Fensterwand*, Landesmuseum Münster, 105 ; voir Schlaun 1995 (note 8), p. 280.
52. Contrat pour la réalisation de deux bassins de marbre d'après des dessins de Schlaun pour le château de Nordkirchen, du 29 septembre 1723, entre Johann Conrad Schlaun et Bernhard Fix de Münster d'une part et Joann Rohcaudaux de Namur de l'autre, dans Archiv Nordkirchen, dossier 6452, 25.9.1732.
53. Voir *Das Hofreisejournal des Kurfürsten Clemens-August von Köln 1719-1745*, établi par André Krischer, éd. par Barbara Stollberg-Rillinger, Siegbourg, 2000, p. 114. Je remercie André Krischer qui m'a aimablement fait parvenir le texte.

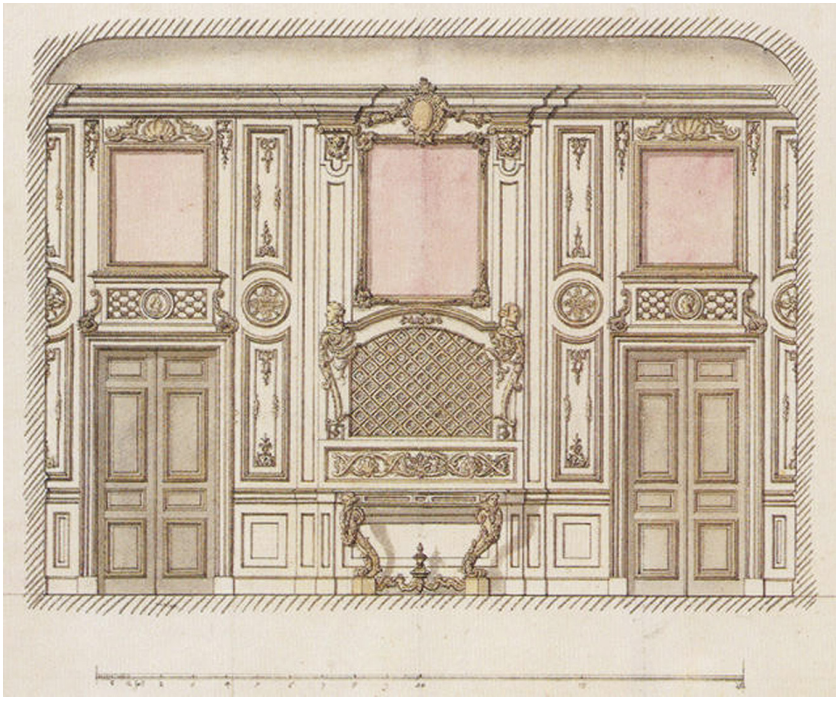


9 Peter Pictorius le Jeune, *Plan pour la salle à manger, mur de fenêtres*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

10 Peter Pictorius le Jeune, *Plan pour la salle à manger, mur ouest*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte



11 Johann Conrad Schlaun, *Plan pour la salle à manger, mur de fenêtres*, 1723, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte



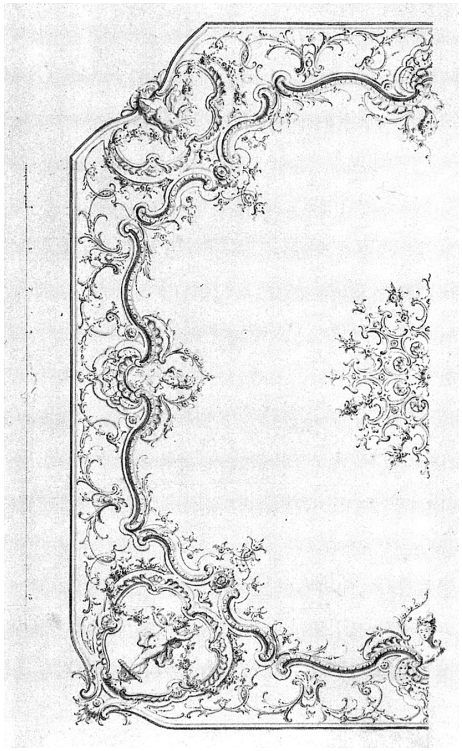
12 Johann Conrad Schlaun, *Plan pour la salle à manger, mur ouest*, 1723, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

par deux grands portraits des princes-électeurs Wittelsbach Joseph-Clément et Clément-Auguste, alors que les projets initiaux prévoyaient de simples tentures. Les dessus-de-porte présentent des portraits des familles Plettenberg et Westerholt, par Jan Frans Douven, peints entre 1722 et 1726[54].

En adaptant le décor alors démodé de Pictorius à un style plus moderne inspiré de modèles français, Schlaun réussit à réaliser à Nordkirchen un ensemble unique dans la Westphalie de cette époque, se rapprochant ainsi du goût alors dominant en Rhénanie. C'est cet œuvre de Schlaun, auteur des « plus beaux intérieurs de ce style Régence d'influence française en Westphalie [… et] le premier exemple de ce genre dans tout le pays », qui incita Plettenberg à le recommander au prince-électeur Clément-Auguste pour l'aménagement de l'Augustusburg de Brühl, lui permettant ainsi de devenir l'un des architectes baroques les plus importants de Westphalie[55].

Les appartements privés de Plettenberg, situés dans l'aile est, se composaient de trois appartements de commodité habilement imbriqués. Conçus pour lui-même, son épouse et ses enfants, ils ne furent aménagés par Johann Conrad Schlaun qu'après la mort de Gottfried Laurenz Pictorius, en 1729. Le décor de l'appartement sud-est manifeste le désir de Plettenberg de rivaliser avec la résidence de Brühl. Ambition politique et décoration sont ici inséparables. Le décor des murs et des plafonds, daté de 1732-1733, était l'un des plus raffinés et des plus modernes du Grand-Evêché et pouvait largement soutenir la comparaison avec la résidence de Bonn. En 1730, Plettenberg en avait confié l'exécution aux stucateurs Carlo Pietro Morsegno et Carlo Pietro et Giovanni Domenico Castelli qui avaient déjà signé l'Appartement Jaune de Brühl pour Clément-Auguste[56]. Les dessins de Michel Leveilly pour Nordkirchen – complétés par ceux de Stephan Laurent Delarocque et Johann Adolf Biarelle – révèlent toute la diversité et l'élégance d'une ornementation (ill. 13) qui suscita l'enthousiasme des cours Wittelsbach bien qu'elle

54. Voir Mummenhoff, 1978 (note 22), p. 58.
55. Mummenhoff, 1975 (note 8), p. 64.
56. Factures de Morsegno, dans Archiv Nordkirchen, dossier 2277 (1730) ; *ibid.*, dossier 2284 (1731, chapelle) ; *ibid.*, dossier 2282 (1732, avec Domenico Castelli dans la chapelle) ; *ibid.*, dossier 6423, feuillet 1 (1730, notamment pour des travaux dans l'« entrata del palazzo ») ; *ibid.*, dossier 6410, feuillet 27 (1732, différents travaux dans la chapelle et dans les salles, avec Castelli) ; *ibid.*, dossier 6494, feuillet 1 (4.7.1731, chapelle). Les deux frères Castelli étaient les fils de Johann Peter Castelli qui travailla à partir de 1724 à la résidence de Wurtzbourg ; Morsegno et Castelli travaillèrent également ensemble à Brühl (1728-31), Falkenlust (1731-33) et Clemenswerth (1740-41) ainsi qu'au Palais Thurn und Taxis de Francfort (1733-37) et à Ansbach (1734-1745). Le palais de Francfort, construit de 1733 à 1735 par Robert de Cotte et Guillaume Hauberat, présente un décor très proche de celui de Bonn et de Nordkirchen, comme le montre particulièrement bien la forme des rosettes des plafonds. Au sujet de Morsegno et Brühl, voir Wilfried Hansmann, *Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses*, Düsseldorf, 1972, p. 31-32.



13 Johann Adolf Biarelle, *Projets de stucs pour le plafond du salon ouest de l'aile est de Nordkirchen*, 1730, Münster, Stadtmuseum

fut empreinte d'une inspiration politique toute française[57]. Les salons et cabinets de l'aile est, décorés de lambris blancs ou en partie dorés, de cheminées et de miroirs Régence, présentaient surtout, au niveau des plafonds, de gracieux ornements de rocailles ou de fleurs entrelacés aux autres motifs[58]. Ainsi en allait-il dans le Salon Bleu de la comtesse, avec ses allégories des beaux-arts animées de putti, et dans le Salon Jaune du comte Plettenberg, donnant sur la cour d'honneur. Comme en écho à l'Appartement Jaune de Brühl, il présente des murs tendus de brocart jaune et un plafond à claires moulures jaune pastel d'ailleurs réalisé par les artistes de Bonn. Peu de temps après, Delarocque, Leveilly et Schlaun réalisèrent pour le prince-électeur Clément-Auguste un décor dans un goût tout aussi raffiné pour le pavillon de chasse de Clemenswerth. Ici, ce ne sont plus les portraits qui rendent compte de l'alliance politique

57. Voir sur le travail de Delarocque l'*Etat des quinzaines de ceux qui m'ont aidé à travailler au platfond de p. E. Monsieur le Comte de Plettenberg*, dans Archiv Nordkirchen, Kastenarchiv, boite 125, n° n, feuillet 61, où se trouve mentionnée la collaboration de Biarelle et Morel ; voir les articles de Gerd Dethlefs, qui attribue différents projets de décor pour Nordkirchen à Delarocque tout comme à Johann Adolf Biarelle, Gerd Dethlefs, « Fünf Dekorationsentwürfe von Stephan Laurent Delarocque », dans *Johann Conrad Schlaun in Münster*, éd. par Hans Galen, cat. exp., Münster, Stadtmuseum, Münster, 1995, p. 58-63, et *id.*, « Zwei Entwürfe für Stuckdecken von Johann Adolf Biarelle », dans *ibid.*, p. 64-77.

58. Les salons furent en partie décorés à la feuille d'or par le doreur de la cour de Bonn, Franz Joseph Heideloff, voir Archiv Nordkirchen, dossier 2282, 1732 ; *ibid.*, dossier 6410, feuillet 30, 1733.

que Plettenberg entend pérenniser avec le prince-évêque de la maison Wittelsbach – et subsidiairement de leur égale dignité –, mais le style introduit à Brühl par Cuvilliés et Leveilly.

La relation avec Cologne, la collection d'art et le goût français

Outre les dessus-de-porte et les portraits que nous avons évoqués, le château abrita, surtout dans les petits cabinets du premier étage, la première grande collection d'art de Westphalie. Plettenberg l'avait constituée à partir de 1725 en procédant à des acquisitions à Munich et plus tard à Amsterdam[59]. Lorsqu'en 1732 le baron Pöllnitz rend visite à l'électeur de Cologne, il décrit en ces termes le premier ministre Plettenberg :

> « Comme il est né un des plus riches Seigneurs de l'Allemagne, il en est aussi un des plus magnifiques. Sa dépense est considérable. Son Hôtel est richement meublé et rempli d'excellens Tableaux des plus habiles Maitres. Mais la magnificence de cette maison n'approche point encore de celle de son Château de Nordkirchen, où tout est superbe et ressent le Souverain. Cependant Mr. le Comte de Plettenberg l'embellit tous les jours, il y fait actuellement travailler à des jardins, qui auront peu de pareils en Allemagne[60]. »

Les collections tout comme le château et les jardins à la française dessinés par Schlaun, ainsi que les sculptures qui y figuraient, étaient constitutives

59. Voir Archiv Nordkirchen, Kastenarchiv, boite 21, n° 1-4 ; c'est Plettenberg qui veilla personnellement à l'inventaire de sa collection jusqu'en 1734, voir Georg Erler, « Beiträge zur Geschichte der Nordkirchener Gemäldegalerie », dans *Westfalen* 4, 1912, p. 22-29, p. 59-65 ; voir également Gerd Dethlefs, « Johann Conrad Schlaun in seiner Zeit », dans cat. exp. Münster, 1995 (note 57), p. 10-22, ici p. 13. Après 1734, il emporta sa collection, tout d'abord à Vienne, puis au Palazzo Altemps à Rome. Lui-même ne parvint jamais en Italie ; il mourut en 1737 à Vienne. Sa veuve vendit une partie des objets aux enchères à Rome et fit rapporter les peintures à Amsterdam, où elles furent mises en vente en 1738, voir Archiv Nordkirchen, Kastenarchiv, boite 14, n° 47. Certaines œuvres revinrent finalement à Nordkirchen, où eut lieu une seconde vente des peintures. Le reste demeura en possession des descendants. Comme le Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie renonça aux biens mobiliers lorsqu'il acquit le château en 1958, la collection fut dispersée sur le marché international.

60. « Wie er als einer der reichsten großen Herren Deutschlands geboren ist, so gehört er auch zu den prachtliebendsten. Seine Ausgaben sind beträchtlich. Sein Bonner Hof ist reich möbliert und enthält ausgezeichnete Gemälde der besten Meister. Aber der Glanz dieses Hauses reicht nicht im entferntesten an die Pracht seines Schlosses Nordkirchen heran, wo alles hervorragend ist und an die Residenz eines Souveräns erinnert. Dabei läßt Graf Plettenberg es dauernd weiter verschönern, zur Zeit wird vor allem an den Gärten gearbeitet, die kaum Ihresgleichen in Deutschland haben. » (Karl Ludwig von Pöllnitz, *Memoires contenants les observations qu'il a faites dans ses voyages et le caractere des personnages qui composent les principales cours de l'Europe*, 3 vol., Francfort, 1738 ; cité d'après Max Braubach, « Ferdinand von Plettenberg. Ein westfälischer Politiker und Diplomat des 18. Jahrhunderts », dans *Westfalen* 22, 1937, p. 165-175, ici p. 165.)

14 Joseph Vivien, *Ferdinand de Plettenberg-Nordkirchen*, vers 1721-1722, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

de la symbolique politique de Nordkirchen. Pour paraphraser Pöllnitz, elles « ressentent le souverain ». Elles représentaient une part du capital culturel grâce auquel Plettenberg entendait faire du château la résidence d'un souverain et mettre ainsi en valeur sa propre position. La collection se composait de plus de 250 peintures principalement dues à des maîtres nordiques, mais aussi français et italiens. Plettenberg fit réaliser par l'intermédiaire de Schlaun des cadres uniformément dorés et compléta sa collection de peinture par des objets précieux, de l'argenterie et de la porcelaine d'Augsbourg (de la fabrique Seuter), d'Amsterdam et de Paris[61]. Pour exécuter de nombreux portraits du maître des lieux, de sa famille et du prince-évêque, il fit engager Joseph Vivien qui travaillait également à Munich et Brühl (ill. 14). Il passa aussi des commandes à un autre peintre parisien, Robert Tournières, et à des artistes de Mannheim tels que Johann Philipp van der Schlichten, Pierre Goudreaux et David Le Clerc ainsi qu'à Jan Frans van Douven, Anton Paulsen

61. Archiv Nordkirchen, dossier 8018, feuillet 26. Sur les acquisitions de porcelaine et d'argenterie à Augsbourg en 1728, voir Archiv Nordkirchen, dossier 14308, feuillet 82 et *ibid.*, dossier 12879 ; voir *Elfenbein, Alabaster und Porzellan aus der Sammlung des fürstbischöflichen Ministers Ferdinand von Plettenberg und der Freiherren von Ketteler*, éd. par Hartmut Krohm, Hans-Ulrich Kessler et Manfred Meinz, cat. exp., Münster, Stadtmuseum, Berlin, 2001.

et Johann Conrad Sartori qui travaillait aussi à Bonn[62]. La liste de ces artistes témoigne des liens étroits qui l'attachaient non seulement aux Wittelsbach de Bonn, mais aussi à ceux de Munich, puisque Plettenberg confia à Franz Joseph Winter, peintre de la cour de Bavière, la réplique de deux portraits en pied du prince-électeur Max-Emmanuel et de sa femme d'après Joseph Vivien. Ces artistes s'inspiraient des modes et du goût en vogue à Paris quand ils n'étaient pas eux-mêmes originaires de la capitale française.

Ce goût apparaît également dans le choix des décorateurs, jardiniers et ingénieurs qui, comme Stephan Laurent Delarocque ou Dominique Girard, un Français actif en Bavière, exercèrent une influence directe sur la réception des décors à la française en Rhénanie et en Westphalie[63]. Girard s'était formé à Versailles entre 1709 et 1715 et avait mis en pratique son savoir-faire dans l'aménagement des jardins de Nymphenbourg et de Schleissheim. Avec son assistant, Moreau, il dessina les jardins de Nordkirchen en 1725. Les jardins jouaient alors dans la diffusion des idées esthétiques et de la philosophie politique un rôle tout aussi important que la distribution et la décoration du château lui-même. Certes, la politique pro-française, scellée en 1724 par l'Union des différentes lignées de la maison Wittelsbach (*Wittelsbacher Hausunion*), ne correspondait guère aux intérêts de l'ambitieux Plettenberg, lesquels l'incitaient plutôt à se tourner vers Vienne[64] et vers la cour de l'électorat de Cologne, à la sensibilité esthétique duquel il porte une attention soutenue. Mais l'engagement d'artistes français ou inspirés par la France permit néanmoins à Plettenberg d'entrer en résonance avec cette ligne politique.

Le tropisme pro-français que manifestait le prince, en matière de goût et d'art à tout le moins, se manifeste également dans la bibliothèque du château, dont les ouvrages avaient été reliés « à la manière française », spécialement pour Plettenberg[65]. Cette bibliothèque com-

62. Archiv Nordkirchen, dossier 8667, feuillets 48 et 99 (Paulsen 1725) ; *ibid.*, feuillet 111 (Douven 1725) ; *ibid.*, dossier 8339, feuillet 12 (Goudreaux 1726) ; *ibid.*, dossier 8357, reçu 164 (Tournière 1730, voir également *ibid.*, boite 125, n° ww, feuillet 83) ; *ibid.*, dossier 11666, reçu du 8.5.1725 (Schlichter), du 16.2.1725 (Le Clerc) ainsi que différents travaux de Sartori mentionnés dans *ibid.*, dossier 13356, feuillet 96 verso, *ibid.*, dossier 13358, feuillet 118, *ibid.*, dossier 12501, feuillets 61 verso et 64 verso, *ibid.*, dossier 13361, feuillet 87, *ibid.*, dossier 13364, feuillets 113 et 135, *ibid.*, dossier 8667, feuillet 86, *ibid.*, dossier 8666, feuillets 27-28, *ibid.*, dossier 9119, feuillet 84 et *ibid.*, dossier 9663, reçu 106, voir Dethlefs, 1995 (note 57), p. 13 et suivantes.

63. Les deux architectes de jardins entreprirent avec Plettenberg et Schlaun une sorte de voyage de formation pour visiter les parcs allemands les plus connus ; leur parcours les mena à Munich, Stuttgart, Mannheim, Mayence, Bonn, Brühl, Cologne, Nordkirchen, Münster, Osnabrück, Hanovre, Hildesheim, Kassel, Francfort, Mannheim, Karlsruhe et de nouveau Munich ; factures du voyage dans Archiv Nordkirchen, dossiers 11884-11886 ; voir Dethlefs, 1995 (note 57), p. 14.

64. Le récit de voyage de Montesquieu (1729) dresse un portrait peu flatteur de Ferdinand de Plettenberg : « Je vis aussi son ministre Plettenberg, qui a toujours l'air très petit-maître. Sa vanité se tourne un peu en ambition. Il veut être vice-chancelier de l'Empire en faisant enrager l'Empereur, voyant qu'il n'est pas plus avancé pour l'avoir servi », Montesquieu, 1949 (note 6), p. 860.

65. Contrat pour la reliure des ouvrages du fonds de la bibliothèque par Conradt Wege, Archiv Nordkirchen, dossier 6448, feuillet 194, 8.9.1725.

prenait des ouvrages français, italiens et allemands importants, portant sur des questions de théologie, de diplomatie, de stratégie militaire, de littérature et de civilisation, comme on pouvait s'y attendre de la part d'un aristocrate qui avait voyagé et qui aspirait à une reconnaissance européenne au sein de l'Empire. Outre des ouvrages en latin moderne, généralement italiens, l'inventaire de la bibliothèque du château de Nordkirchen, dressé en 1769, mentionne toute une série d'ouvrages et de traités d'architecture français qui pourraient avoir procuré des références et servi de source d'inspiration esthétique et politique au propriétaire du château[66]. Hormis les traités d'architecture de Blondel, de d'Aviler et de Leclerc complétant ceux de Serlio, Branca et Bosboom, l'inventaire comprend des ouvrages renseignant le détail de la société française de cour : des récits de voyages à Versailles, Paris et Fontainebleau, des traités de comportement à la cour, des ouvrages sur l'usage correct de la langue française ainsi que des biographies des rois et princes de France les plus notables[67]. Ferdinand de Plettenberg avait, tout comme son frère aîné Werner, séjourné à Paris et Angers lors de son Grand Tour, et y avait découvert les manières et les modes de la cour[68]. Il appliqua en Westphalie les idées qu'il s'était person-

66. « *Description du château de Versailles*, par Mr Félibien à Paris, 1696 ; *La galerie des peintures*, à Paris, 1663 ; *Le voyage de Fontainebleau*, à Paris, 1678 ; *Traité de la cour ou instruction des courtisans*, par Mr du Refuge, à Paris, 1658 ; *Abrégé des analyses de la ville de Paris*, à Paris, 1664 ; *Traité d'Architecture*, par Seb. Le Clerc, à Paris, 1714 ; *Cours d'architecture*, par M. le Sieur Daviller, à Paris, 1694 ; *Cours d'architecture*, par M. Blondel, à Paris, 1675 ; *Libro primo d'Architettura*, di Sebastiano Serlio, in Venetia ; *Cours d'Architecture*, par M. Franc. Blondel, à Paris, 1683 ; *Recueil des planches des Sieurs Marot père et fils* ; *Manuale d'Architettura*, di Giov. Branca, in Ascoli, 1629 ; *Description de la ville de Paris*, par Gemain Brice, à Paris 1706 ; *Description des chateaux et parcs de Versailles et de Marly*, seconde édition 1704 ; *Dessein divers des châteaux à bâtir* ; *Cheminés et portes à la mansarde à Paris* ; *Lambris de galeries, chambres, et cabinets*, par J.B. le Roux ; *Desseins de lambris de menuiserie*, par Cottar ; *Alcoves à la françoise, plafonds, termes, porte-cochères*, par J. le Pautre ; *Desseins de diverses ornemens et moulures antiques et modernes* ; *Plans du dessein*, du p. le Blond ; *Les Œuvres et desseins de Marot père et fils* ; *Onderwys van de vyt colomen door Simon Bosboom*, Amsterdam 1686. » (*Catalogue ou l'abrégé de tous les livres françois, italiens, espagnols, grecs, anglois de la bibliothèque à Nordkirchen*, 1769, Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) Münster, département des manuscrits, NK 189, p. 16 et suivantes, et *Catalogue des livres de la bibliothèque de Nordkirchen écrit en l'année 1797 sous les auspices de Monseigneur Maximilien Frédéric Comte regnant de Plettenberg Wittem*, 1797, dans ULB Münster, département des manuscrits, NK 191 et NK 192. Le fonds de la bibliothèque se trouve en partie à la ULB Münster et au Stadtmuseum Münster).

67. L'inventaire comprend des ouvrages sur le cardinal Richelieu, le cardinal Mazarin, Colbert, le cardinal d'Amboise, Sully, Plessis, les rois de France Henri III, Henri IV, François I[er], Louis XII, Louis XIII, Louis XIV (plusieurs), les maréchaux de France, les princes français, le duc d'Orléans, le prince de Condé, Henry de Montmorency, etc., ainsi que des œuvres littéraires de Balzac, Boileau, Molière, Rabelais, etc. ; de plus, il mentionne : *Histoire des princes illustres*, 1699 ; *Traité de la cour ou instruction des courtisans*, par Mr du Refuge, 1658 ; *Le cabinet ou la bibliothèque des grands*, par Gedeon Pontier, 1682 ; *Le devoir d'un jeune cavalier voyageur*, 1698 ; *Traité de la civilité qui se pratique en France*, 1702 ; *Des mots à la mode, et des nouvelles façons de parler*, troisième édition, 1698 ; *Du bon et du mauvais usage dans les maniéres de s'exprimer, suite des mots à la mode*, 1698 ; *Instruction du roy en l'exercice de monter à cheval*, de M. Antoine de Pluviel, 1625 ; ainsi que les revues de l'époque telles que le *Mercure de France*, le *Mercure galant*, le *Journal des scavans*, les *Nouvelles des cours de l'Europe*, etc., *ibid*.

68. Le Grand Tour de Ferdinand de Plettenberg a été reconstitué et étudié par Georg Erler in *id*., « Erziehung westfälischer Adeliger im 18. Jahrhundert », dans *Westfalen* 1, 1909, p. 103-124, ici

nellement faites de la vie de cour en France, que les livres et œuvres gravés permettaient à ses contemporains de partager. Les ouvrages sur l'histoire de France et la politique, sur les mœurs et les cérémonies, la philosophie, la science, les arts et l'architecture en France révélaient à la noblesse terrienne westphalienne de toutes nouvelles perspectives et de nouveaux horizons de civilisation à l'aube du siècle des Lumières.

Cérémonies, cour et codes politiques à Nordkirchen

La disposition des pièces et l'aménagement ainsi que la fonction semi-représentative du château de Nordkirchen témoignent d'un minimum de formalisation dans l'organisation des visites des hôtes officiels, hiérarchiquement supérieurs ou non, sans qu'on puisse néanmoins parler d'un cérémonial aussi subtil que celui qui était par exemple pratiqué à Bonn et à Brühl. Le répertoire d'actes prévus par l'étiquette sous Joseph-Clément, que nota entre 1712 et 1720 le chambellan Mathias Biber, était également en vigueur sous Clément-Auguste et valait pour son Premier ministre Plettenberg[69]. Dans la mesure où Nordkirchen n'avait pas de statut officiel et n'était ni une maison de plaisance ni une résidence officielle, ces règles d'étiquette ne pouvaient que partiellement s'y appliquer. Le journal de voyage de cour de Clément-Auguste, une source de première importance si l'on veut comprendre les conventions du cérémonial de la cour du prince-électeur, mentionne quelques visites de ce dernier à Nordkirchen. Il y est question d'une première visite les 12 et 13 décembre 1719, peu après son élection comme prince-évêque de Münster :

> « […] où Votre Altesse le duc – accompagnée des coups de canon qui y furent nombreux et d'autres honneurs rendus conformément à son rang – est arrivée pour Votre plus grand agrément et a aussi trouvé un grand plaisir à prendre du repos quelques jours, ceux des 12 et 13 décembre, dans cette si excellente maison tandis que monsieur le Grand Chambellan [Plettenberg], comme déjà mentionné, a tenté de distraire Votre Excellence, un hôte de rang si élevé, par toutes sortes de divertissements dans le cadre de ses possibilités, mais en particulier

p. 121 et suivantes.

69. Voir Aloys Winterling, *Der Hof der Kurfürsten von Köln. 1688-1794*, Bonn, 1986. La conclusion de Winterling est que Joseph-Clément avait certes introduit une cour « absolutiste » à Cologne, mais sans conséquences politiques ou sociales, c'est-à-dire sans souci de mise au pas de la noblesse ; son successeur Clément-Auguste poursuivit dans le même sens, notamment en ce qui concerne les envoyés étrangers. Les instructions de l'étiquette ont été réunies par George Livet, *Recueil des Instructions données aux Ambassadeurs et Ministres de France depuis les Traités de Westphalie jusqu'à la Révolution Française*, vol. II, Paris, 1963 ; voir également *Hofreisejournal* (note 53).

> grâce à un magnifique et précieux feu d'artifice des airs et des eaux ; et ces messieurs les prélats et membres du chapitre ainsi que d'autres nobles personnes de haut rang de Münster et du Grand-Evêché ne manquèrent pas d'apporter leur contribution, notamment en témoignant de leur plus humble soumission, à la satisfaction de ce grand prince[70]. »

Il ressort de ce compte rendu que le cérémonial n'était pas seulement un code destiné à la représentation politique et impériale, mais s'adressait aussi et surtout à la noblesse locale, voire même à la population[71]. Même si Nordkirchen n'était pas doté d'une fonction politique éminente, la construction du château était un signe adressé aux Etats du Grand-Evêché, et en particulier aux familles de la noblesse concurrente de Westphalie et au chapitre de la cathédrale de Münster, ainsi qu'à d'autres visiteurs « de l'extérieur » comme les princes-électeurs de Cologne, les autres princes de l'Empire ou les envoyés des maisons régnantes de l'Europe. Certes, la visite des 12 et 13 décembre 1719 ne nous apprend ici rien de précis quant aux « honneurs rendus » et aux « divertissements », mais en revanche, Nordkirchen se présente alors clairement comme une étape dans le cérémonial de la principauté épiscopale, où les sujets venus de Münster et du Grand-Evêché firent symboliquement allégeance au nouveau souverain avant que ce dernier ne se rende le 15 décembre à Münster pour sa visite officielle d'entrée en fonction. Les années suivantes également, le prince-électeur séjourna à plusieurs reprises à Nordkirchen quand il se rendait à Münster ou en revenait[72]. Le prince-

70. « […] wohselbst Ihro Hertzogliche Durchlaucht unter lösung derer in ziemblicher anzahl daselbst obhandener canons und sonsten gebührenden ehrenbezeugungen zu ihrem höchsten vergnügen angelanget, auch ein hohes gefallen getragen auf diesem so vortrefflichen hauße ein paar tage als den 12 und 13 dito [Decembris] auszuruhen, während welcher zeit Ihro Excellenz der herr obristencämmerer [Plettenberg] obgemelt diesen seinen so hohen gast mit allen nur ersinnlichen und möglichsten divertissements, besonders aber durch ein fürtreffliches und kostbares lufft- und waßer feuerwerck zu divertieren gesucht, wozu dann die herrn thumb-praelaten und capitularherren samt anderen vornehmen standes-persohnen aus Münster und dem hochstift das ihrige samt bezeugung ihrer unterthänigsten devotion zum contenement dieses hohen printzen beyzutragen keines weges ermangelte. » (*Hofreisejournal* (note 53), décembre 1719, p. 41).

71. Voir comme introduction au cérémonial de la cour après la Paix de Westphalie en 1648, sa fonction et la formation qu'il exigeait, Volker Bauer, *Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus*, Vienne, 1997 ; sur l'organisation à l'intérieur et vers l'extérieur, voir *ibid*., p. 35.

72. « […] également parce que Son Excellence le Grand Chambellan [Plettenberg] n'épargna pas sa peine pour recevoir au mieux ces derniers, et tous ceux qui étaient avec » (« […] weillen Seine Excellenz der herr obrist cammerer [Plettenberg] ala kein fleiß spardte, höchst dieselbe auf das päßt zu bewirten, auch alle die mit dahin kommen seind, auf das kostligste dractirt worden. » *Hofreisejournal* (note 53), octobre 1726, p. 134). C'est ainsi par exemple que l'on sait que Clément-Auguste, se rendant en Hollande, s'arrêta à Nordkirchen le 11 mars 1723 avec une partie de sa cour, dont le baron von Schorff, le comte de Trauner, le marquis Caponi, le baron de Thaen, le baron de Aertzen, le père Ellspacher, le marquis Trotti, le baron de Lutzelburg ainsi que leurs garçons d'honneur, serviteurs et laquais, pour y séjourner une semaine, voir *ibid*., mars 1723, p. 80 et suivantes.

électeur était logé dans l'appartement d'apparat du côté ouest du corps de logis et sa suite dans les appartements attenants de l'aile ouest.

Non seulement, sous Ferdinand de Plettenberg, le château de Nordkirchen accueillit le prince-électeur lors de ses voyages à travers le Grand-Evêché, parce que l'édifice était la résidence de la famille de son Premier ministre, mais il fut aussi le lieu d'une vie de cour spécifique, certes limitée et temporaire, mais à laquelle participait un grand nombre de nobles en partie liés à Plettenberg par des liens de famille. Dressé sans doute au début des années 1730, l'inventaire du château recense de nombreuses pièces attribuées nominalement à des membres de la cour, notamment au « seigneur de Wachtendorn, à la dame de Lembeck, au comte de Lippe, au seigneur de Beverförde, au seigneur et à la demoiselle de Droste, à la comtesse de Schönborn, aux seigneurs de Binder »[73]. Cette noblesse était accompagnée d'une suite en conséquence et formait à Nordkirchen une société dont le référent, en l'absence du prince-électeur, était le propriétaire des lieux, Plettenberg. Mais comme cette compagnie n'y séjournait pas en permanence, on ne peut pas véritablement parler d'une cour durablement installée dans le château.

Le château de Nordkirchen matérialise, quant à l'ensemble du domaine et à son décor, la volonté de puissance du prince-évêque régnant Frédéric-Christian de Plettenberg tout autant que celle de son héritier, le jeune et ambitieux ministre de l'électorat de Cologne Ferdinand de Plettenberg. De la même façon, les projets de Peter Pictorius le Jeune pour le palais de Nordkirchen à Münster, bien que ne correspondant nullement au statut du maître des lieux et à celui de la ville, devaient renforcer cette volonté d'hégémonie sur l'élite westphalienne et constituer, à côté du palais de Bonn, l'arrière-plan représentatif d'une ascension politique dans l'Empire – il ne furent pas réalisés, mais on connaît deux variantes, l'une « italienne » et l'autre « française », c'est-à-dire inspirée des plans du Bernin pour la façade du Louvre[74].

Le château de Nordkirchen était un ensemble politiquement signifiant qui subit des modifications au cours du temps, conformément aux objectifs politiques que poursuivirent ses propriétaires successifs. Par le biais de l'architecture et du décor, la résidence formalisait les ambitions politiques de chacun, constituant un enjeu symbolique pour le prince-évêque Frédéric-Christian puis le gage d'une carrière impériale pour

73. *Inventarium sämtlicher Möbel im Schloß, auf der Oranienburg, in der Fasanerie u. Orangerie*, années 1730, dans Archiv Nordkirchen, Kastenarchiv, boite 89, zz. Une de ses filles avait épousé un membre de l'éminente famille Schönborn, ce qui témoigne encore une fois d'une grande ambition politique.

74. Voir au sujet des différents projets pour le Nordkirchener Hof, un hôtel particulier à Münster, de Peter Pictorius le Jeune, de Johann Conrad Schlaun et de Moreau, Geisberg, 1932-1942 (note 4), t. IV, *Die profanen Bauwerke seit dem Jahr 1701*, 1935, p. 102-110 ; Mummenhoff, 1995 (note 8), p. 292 et suivantes ; Schlaun, 1995 (note 8), t. I, p. 108-115 ; Dethlefs, 1995 (note 57) ; Weidner, 2000 (note 1), t. II, p. 962-982 ; Niemer, 2005 (note 8).

Ferdinand de Plettenberg. Architecture et décor n'étaient pas seulement l'expression de cette ambition, ils étaient également constitutifs de la position et du prestige de l'aristocratie dans la société féodale[75]. Néanmoins, sous Ferdinand de Plettenberg, le château n'exprime pas directement une aspiration politique et n'accueille pas non plus un véritable cérémonial dans la mesure où n'y séjournaient ni prince régnant ni cour constituée.

Versailles, source d'inspiration plutôt que modèle

La position politique de second rang du Grand-Evêché de Münster, sa proximité géographique avec la Hollande, le rapprochement, temporaire, avec un prince-électeur de Cologne francophile, issu de la famille Wittelsbach, ainsi que la propension politique des Plettenberg de Nordkirchen à se tourner vers la cour de Vienne constituent le cadre de la présente étude. Certes, le château de Nordkirchen doit en premier lieu être considéré comme une résidence de famille, mais l'étude a montré que le projet avait été réalisé dans l'optique d'une ascension sociale et politique de Ferdinand de Plettenberg et que l'aménagement du château obéissait à des règles de cour. Plettenberg aspirant à une fonction directement liée à l'Empire, peut-être même à celle de vice-chancelier, on peut considérer que l'architecture de son château de Nordkirchen anticipe cette promotion sociale et politique. Les dimensions et la structure de l'ensemble, son décor et la distribution ainsi que la décoration des appartements, témoignent de l'ambition que les Plettenberg nourrissaient par rapport à cette résidence de Nordkirchen, laquelle dépassait largement les seuls attendus relatifs à une résidence de famille.

Pour savoir si Versailles a joué un rôle d'exemple, de modèle ou de simple source d'inspiration pour Nordkirchen, il faut mettre en regard la situation socio-politique du Grand-Evêché de Münster et celle de Versailles. Quand, comme le montre le panneau en bordure de l'autoroute, on fait aujourd'hui encore référence aux analogies constatées par les historiens d'art, on s'appuie le plus souvent sur la forme extérieure du château, sur certains aspects de la disposition architecturale, de la décoration ou de l'aménagement intérieur. Mais la construction doit être avant tout mise en relation avec un cérémonial codé et un système social de

75. En 1721, Christian Wolff considérait que la pompe et l'étiquette étaient des éléments constitutifs de l'ordre social : « Si les sujets doivent reconnaître la majesté du roi, il doivent reconnaître qu'il y a chez lui l'instance et le pouvoir suprême. Et il est donc nécessaire qu'un roi et souverain organise sa cour et son Etat de telle sorte que l'on puisse y reconnaître son pouvoir. C'est de cette source que découlent toutes les cérémonies de la cour. » (Christian Wolff, *Vernünftige Gedancken Von dem Gesellschafftlichen Leben der Menschen*, Halle, 1721, p. 499 ; cité d'après Günther Vogler, *Absolutistische Herrschaft und ständische Gesellschaft*, Stuttgart, 1996, p. 73.)

cour en vigueur sous l'absolutisme. Ainsi Versailles était-il l'illustration du système socio-politique de la France contemporaine. Mais, en tant qu'ensemble architectural, Versailles n'était guère représentatif du reste de la France ; de plus, le château de Louis XIV était davantage le résultat complexe de différentes phases de construction et de l'application de différents concepts architecturaux que l'application systématique et délibérée de l'absolutisme politique en architecture. Il était d'autre part impossible de transposer exactement cet absolutisme dans d'autres pays européens, même si l'on tenta parfois de l'imiter. Le modèle d'interprétation qui présuppose l'efficience d'une imitation de l'absolutisme de cour ne peut s'appliquer aux principautés ecclésiastiques, dans la mesure où aucun des princes-évêques, élus par les chapitres des cathédrales et soumis aux Etats, n'aurait véritablement eu la latitude de l'introduire[76].

Les résidences des principautés ecclésiastiques ne témoignent pas non plus d'une aspiration à l'absolutisme. Ainsi, la résidence de Münster dont la première phase de travaux fut entamée par Ferdinand de Plettenberg et dont Schlaun signa les plans en 1732-1734, non sans emprunter à Nordkirchen de nombreux éléments, est, dans l'iconographie architecturale du régime, l'expression d'une principauté épiscopale où le souverain s'appuie sur les Etats qui à leur tour le contrôlent. En aucun cas l'édifice ne peut donc être considéré comme un outil de mise au pas de la noblesse comme c'est le cas à Versailles.

Lorsque l'on parle de Nordkirchen, on fait le plus souvent référence à Versailles. Ce rapprochement est discutable, dans la mesure où Versailles ne doit pas être seulement perçu comme un ensemble architectural – dont le rayonnement n'a d'ailleurs pas forcement touché toute l'Europe – mais aussi comme un système de représentation politique[77]. On ne retrouve pas à Nordkirchen, ni plus tard à Münster ou à Brühl, une

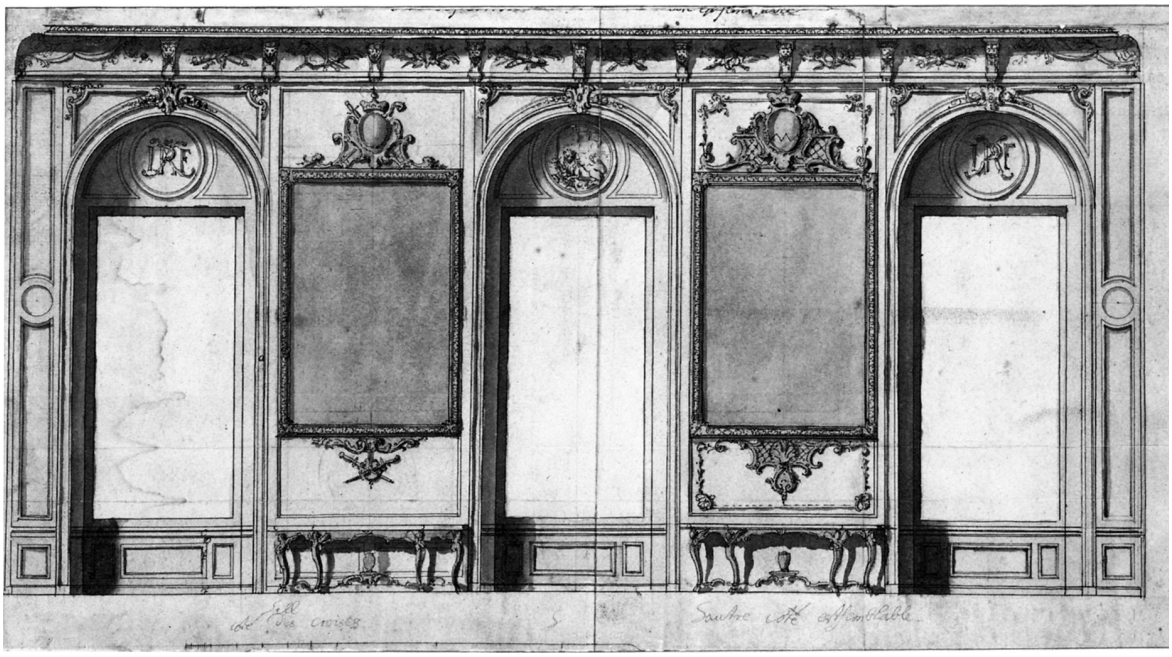
76. Sur la relation que l'empereur entretient avec les Etats après la Paix de Westphalie, en regard de la France, voir Klaus Malettke, *Les relations entre la France et le Saint-Empire au XVII^e siècle*, Paris, 2001 ; pour la situation politique particulière des principautés ecclésiastiques quant à leurs besoins de représentation, voir Lars Reinking, « Herrschaftliches Selbstverständnis und Repräsentation in den geistlichen Fürstentümern des 18. Jahrhunderts : das Beispiel "Schloß Brühl" des Kölner Kurfürsten Clemens August », dans *Geistliche Staaten im Nordwesten des Alten Reiches*, éd. par Bettina Braun, Cologne, 2003, p. 117-137 ; la question du cérémonial, de la fonction et du décor des résidences dans les conditions particulières qui sont celles des Etats ecclésiastiques mériterait une étude plus approfondie.

77. Pierre du Colombier avait déjà établi cette conception de l'« exemple » versaillais ; à propos de Nordkirchen, il faisait remarquer que le château était, après Rastatt, le deuxième exemple d'une imitation de Versailles dans le Saint-Empire : « Versailles inspira certainement aussi Nordkirchen conçu par Godefroy-Laurent Pictorius à une date à peine postérieure [Rastatt 1700] et où l'architecte Schlaun, qui dessina les jardins vers 1708, trouva dans les eaux abondantes de la Westphalie des facilités qui avaient été refusées à Versailles. » (Pierre du Colombier, *L'architecture française en Allemagne au XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1956, t. I, p. 73) Pour lui rendre justice, il faut cependant ajouter que, contrairement à de nombreux historiens d'art après lui, il considère Versailles comme un système social : « Entendons-nous : dans l'esprit de ceux qui les [les mémoires] écrivent, l'architecture n'est pas tellement en cause, mais bien ce que l'histoire appelle aujourd'hui […] un "genre de vie". » (*Ibid.*, p. 72).

volonté politique de recréer un nouveau Versailles tant, à l'intérieur comme à l'extérieur, la situation politique était fondamentalement différente. De même, si l'Europe entière était sensible, au niveau le plus élevé, aux enjeux et aux formes de la représentation versaillaise, le rôle que Nordkirchen jouait à cet égard se situait évidemment à un niveau beaucoup plus régional. Il concernait seulement la noblesse proche de l'Empire, voire même la seule noblesse de Westphalie et de Rhénanie. Dans une résidence comme Nordkirchen, l'imitation du système que Versailles incarnait n'était ni socialement appropriée ni politiquement souhaitée[78].

Synthèse des châteaux à douves du Münsterland et des châteaux hollandais, qui plus est structurée par une distribution et des décors à la française exécutés par des maîtres italiens, Nordkirchen exprime toute la vision culturelle et politique d'une noblesse locale sûre d'elle-même, dont le pays a toujours été une région de passage et qui, faute d'indépendance artistique, n'a jamais pu procéder à d'importantes innovations qu'en les associant à des apports étrangers. Si les traditions régionales et l'attraction traditionnelle pour la Hollande jouèrent un rôle important dans l'édification du château, il faut néanmoins souligner l'influence du goût français. A Nordkirchen, il est aisé de reconnaître la force de l'influence qu'exerça la France d'un point de vue culturel en général et, en particulier, du point de vue du goût, auprès d'une noblesse locale d'extraction relativement fraîche et dénuée de pouvoir. Nordkirchen manifeste bien la combinaison du goût français, de la virtuosité italienne et des traditions régionales. La distribution à la française des pièces ainsi que l'enthousiasme pour la civilisation de ce pays furent ici significatifs et déterminants. Les traditions architecturales de Rhénanie et de Westphalie ou des Pays-Bas ainsi que l'artisanat italien marquèrent beaucoup plus durablement le château de Nordkirchen qu'un prétendu désir d'imitation du modèle français. De ce point de vue, cette étude permet de conclure que Versailles ne fut en aucun cas un exemple ou un modèle, mais bien plus une source d'inspiration architecturale parmi d'autres, laquelle connut de nombreuses transformations jusqu'à sa mise en œuvre. Versailles était en Europe une volonté, et non pas un modèle ! Dans le cas des principautés ecclésiastiques, on peut même constater que ce n'était ni l'un ni l'autre.

78. Dans son indispensable étude sur la relation entre le cérémonial et les appartements d'apparat, Hugh Murray Baillie met en garde contre une vision trop générale et sans nuances de ce qu'on considère comme des imitations dans les maisons princières européennes : « Although the European courts of the seventeenth and eighteenth centuries display a considerable degree of similarity in their organization and costums, we should, I suggest, be careful not to over-estimate the amount of imitation that took place between them […]. » (Baillie, 1967 (note 26), p. 170).



2 Atelier de Germain Boffrand, *Coupe et plan élevé d'un salon*, 1724, Delin. III, Wurtzbourg, Universitätsbibliothek. Projet pour le premier salon du premier appartement de l'évêque

La décoration française à la résidence de Wurtzbourg

Les projets du premier appartement de l'évêque de Wurtzbourg

Verena Friedrich

A l'automne 1719, quelques semaines à peine après son avènement, le prince-évêque de Wurtzbourg, Jean-Philippe-François de Schönborn, avait décidé d'engager de grands travaux de transformation de la résidence construite par son prédécesseur[1]. Pourtant, dès le début de l'année 1720, il projeta de remplacer ce qu'on appelait le « petit château de Rennweg » par une nouvelle construction aux dimensions généreuses. Pour ce faire, il se mit en quête de conseillers compétents. Son oncle l'électeur Lothaire-François de Schönborn, prince-évêque de Mayence, mit à sa disposition l'architecte de la cour de Mayence, Maximilian von Welsch, et l'architecte de la cour de Bamberg, Johann Dientzenhofer. Son frère, Frédéric-Charles de Schönborn, vice-chancelier de l'Empire à Vienne, lui proposa Johann Lucas von Hildebrandt. Mais le prince-évêque de Wurtzbourg parut ne pas se satisfaire de cet aréopage de conseillers. Comme il l'explique lui-même, il envisagea d'inviter plus de dix autres architectes du Saint-Empire comme de l'extérieur – de Rome et Paris – à lui proposer des projets pour la construction de sa résidence[2].

Le chantier fut néanmoins confié à Balthasar Neumann, ingénieur en chef de l'évêché de Wurtzbourg, à peine remarqué jusqu'alors. Neumann sut accorder les vœux du prince-électeur avec ses propres idées, qu'il présenta avec une sélection de projets. La première pierre de la résidence de Wurtzbourg fut posée le 10 mai 1720.

1. Sur l'histoire de la construction de la résidence de Wurtzbourg, voir Richard Sedlmaier, Rudolf Pfister, *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg,* Munich, 1923.
2. Karl Lohmeyer, Walter Boll, « Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz », dans *Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn Fürstbischof von Würzburg und Bamberg,* éd. par Karl Lohmayer, Sarrebruck *et al.*, 1921, p. 182, n° 29 ; *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn,* éd. par Max Hermann von Freeden, t. I/2, *Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn, 1693-1729,* Augsbourg, 1955, n° 676, 693.

Les voyages d'études effectués par Balthasar Neumann à la demande du prince-évêque de Wurtzbourg

C'est apparemment vers la fin de la même année que le prince-archevêque de Wurtzbourg décida d'envoyer Neumann à Paris, en séjour d'études, sur le conseil de son oncle de Mayence. On sollicita des lettres de recommandation et d'introduction qui devaient permettre à Neumann de prendre contact avec les deux grands architectes français, Robert de Cotte et Germain Boffrand. Le bailli de Mayence, Philipp Christoph von Erthal, qui avait été l'élève de Germain Boffrand lors de son voyage d'études à Paris, fut également sollicité, tout comme l'intendant de la cour d'Ansbach, Carl Friedrich von Zocha, qui, pendant son séjour à Paris, avait travaillé dans le bureau du premier architecte du roi, Robert de Cotte[3].

Après un départ différé, Balthasar quitta Wurtzbourg au milieu de l'année 1723. En cours de route, il reçut une lettre de recommandation pour le cardinal Armand-Gaston-Maximilien de Rohan, évêque de Strasbourg et grand aumônier de France. On le sait, le cardinal de Rohan était l'ami du duc d'Antin, qui occupait depuis 1703 la charge de directeur des Bâtiments du roi. Le cardinal entretenait également des relations avec la famille Schönborn. Strasbourg était évêché suffragant de Mayence, ce qui permet de supposer que le cardinal de Rohan et le prince évêque de Mayence, Lothaire de Schönborn, étaient en relation permanente. Il existait en outre des liens amicaux entre le cardinal de Rohan et le cardinal Hugues-Damien de Schönborn, prince-évêque de Spire, un autre frère du prince-évêque de Wurtzbourg.

Pendant son séjour parisien, Neumann dut, à l'exception des études d'architecture et des échanges avec de célèbres architectes de Paris sur les projets de plans pour la résidence, se consacrer essentiellement à la décoration intérieure et à l'aménagement des jardins. Quant au voyage lui-même, dix-neuf lettres adressées par Neumann au prince-évêque le renseignent en détail[4]. L'itinéraire qui conduisit l'ingénieur de Wurtzbourg à Paris le mena à Mannheim, Bruchsal et Strasbourg en passant par Saverne, Lunéville et Nancy.

Depuis la Réforme, le château de Saverne était la résidence de l'évêque de Strasbourg. Entre 1712 et 1730, le cardinal Armand-Gaston-Maximilien de Rohan en fit rénover l'intérieur par l'architecte du roi, Robert de Cotte[5]. Jusqu'en 1723, priorité fut donnée à l'aménagement des

3. Voir Lohmeyer, 1921 (note 2), p. 201, n° 114 ; von Freeden, 1955 (note 2), n° 835 ; Wilfried Hansmann, *Balthasar Neumann. Leben und Werk,* Cologne, 1986, p. 29.
4. Karl Lohmeyer, *Die Briefe Balthasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723,* Düsseldorf, 1911.
5. Voir à ce sujet l'*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, t. IX, *Bas-Rhin, Canton Saverne,* éd. par le Secrétariat d'Etat à la culture. Commission régionale d'Alsace, Paris, 1978, p. 336 et suivantes.

appartements d'apparat. Dans ses lettres, Neumann fait surtout état de son admiration pour la réalisation des escaliers et le décor. Il compare la largeur des marches avec ce qui avait été prévu pour Wurtzbourg et remarque avec intérêt l'emploi de rampes de fer forgé plutôt que les balustrades habituellement adoptées dans les châteaux allemands. Ce qui l'impressionna surtout, c'était le vaste hall d'entrée comprenant six travées, suivi d'une cage d'escalier pourvue de vestibules au rez-de-chaussée et à l'étage supérieur. Neumann nota les dimensions des lambris et des portes, admira les mécanismes de clôture des portes et des fenêtres et termina sa description du château de Saverne en remarquant que « tout avait été dessiné dans le détail avec les coûts correspondants pour la réalisation […] »[6].

En quittant la résidence alsacienne, Balthasar Neumann fit route vers Lunéville, la résidence voisine des ducs de Lorraine[7]. A partir de 1711, ce château fut agrandi et aménagé par l'architecte Germain Boffrand, au service du duc de Lorraine. Neumann ne s'attarda pas sur les intérieurs en cours d'achèvement. Une lettre manque parmi celles qu'il adressa régulièrement à Wurtzbourg ; sans doute cette lettre perdue évoquait-elle La Malgrange, le château du duc de Lorraine également en cours de construction, qui n'est pas mentionné dans la correspondance conservée.

Neumann arriva enfin à Paris. Les résidences du prince-évêque de Strasbourg et du duc de Lorraine qu'il avait visitées pendant son voyage pouvaient se comparer à Wurtzbourg du point de vue de la convenance et de la bienséance. Ces deux attendus du projet de construction incitèrent l'architecte de Wurtzbourg à saisir toute occasion d'étudier les travaux les plus récents des architectes qu'il espérait rencontrer à Paris, surtout Robert de Cotte et Germain Boffrand. Grâce au cardinal de Rohan, Balthasar Neumann put échanger une première fois avec Robert de Cotte le 11 février 1723. Neumann tint le prince-évêque au courant de cette rencontre importante, lui rapportant la célèbre déclaration que de Cotte fit à propos des projets de résidence pour Wurtzbourg : « on voyait bien, que ce serait beaucoup de style italien et un peu d'ajout allemand […][8]. »

De Cotte, qui était chargé de l'aménagement intérieur, demanda de nouveaux dessins du plan dans lesquels il devait intégrer ses proposi-

6. « […] welches alles in particulari schon gezeignet vndt alle zahlen darzu geschrieben, damit hernach componiren könne […]. » (Lettre de Balthasar Neumann envoyée de Nancy au prince-évêque, le 21 janvier 1723, Lohmeyer, 1911 (note 4), p. 11 ; von Freeden, 1955 (note 2), n° 1023).
7. Martine Tronquart, *Les Châteaux de Lunéville. Meurthe-et-Moselle*, Metz, 1999 (Images du Patrimoine, XCI) ; voir également la contribution de Jörg Garms dans le présent ouvrage.
8. « […] man sehete wohl, daß es viel auf die Italienisch manier vndt etwaß teutsches dabey wehre […]. » (Lettre de Paris, du 15 février, Lohmeyer, 1911 (note 4), p. 14-17, ici p. 15 ; von Freeden, 1955 (note 2), n° 1029).

tions. Entre deux réunions avec de Cotte, Neumann visita de nombreux palais. Dans la lettre qu'il adresse au prince-évêque le 1er mars 1723, il décrivait ainsi la mode décorative de l'époque :

> « Le goût plus répandu que j'ai trouvé […] est celui des boiseries, toute la pièce en était recouverte, différemment coudées avec de fines lames taillées, mêlées partiellement à des mosaïques, dorées sur fond tout blanc, toutes les cheminées en marbre surmontées de grands miroirs que l'on plaçait partout où ils ne gênaient pas […][9]. »

Il est regrettable que Neumann ne mentionne pas les noms des hôtels qu'il a visités. Il s'est probablement intéressé à l'ouvrage qui faisait autorité auprès des visiteurs de Paris, la *Description de la ville de Paris* rédigée en 1713 par Germain Brice et que mentionne d'ailleurs le catalogue de la vente de la bibliothèque de Neumann[10]. Bon nombre des plus remarquables aménagements intérieurs avaient été publiés sous forme de gravures qui servirent de documentation à Neumann. Celui-ci écrivit au prince-évêque qu'il avait l'intention de dessiner certains édifices particulièrement intéressants, dont on ne vendait pas encore de reproduction en gravure sur cuivre.

Balthasar Neumann ne réussit guère à recruter des artisans d'art prêts à se rendre à Wurtzbourg. Il put cependant engager le tapissier Jean-Jacques Gillet ainsi que le doreur Louis Le Preux pour le grand évêché, mais il ne réussit pas à débaucher un serrurier, un menuisier ou un stucateur. Neumann, qui s'intéressait beaucoup aux décorations stuquées, n'en vit guère à Paris[11]. Contrairement aux cours allemandes où des artisans italiens itinérants avaient réalisé dès la fin du XVIIe siècle de fastueux décors en stuc, la cour et l'aristocratie françaises n'avaient pas de prédilection pour ce type de plafonds. Les voussures produites par les lambris étaient souvent travaillées dans le bois et ornées de sculptures décoratives. Si bien que pour les plafonds, les décorations de stuc des palais de la noblesse étaient encadrées de simples corniches, avec des médaillons d'angle et des rosaces pour les lustres, conformément au goût décoratif du temps.

---

9. « […] den grösten gout, den ich gefunden […] ist von der boiseri, das gantze zimmer mit lauter fillungen aber verschiedentlich verkröpfet mit denen darauf geschnittenen feinen laubern, theils mit mosaique vermischt, vergolt vndt deren grundt gantz weiß, alle caminer so von marmor mit darauf gesetzten großen spigeln vndt woh mann spigel nur ohne dissordre anbringen kann […]. » (Lettre du 1er mars, Lohmeyer, 1911 (note 4), p. 19-21 ; von Freeden, 1955 (note 2), n° 1036).
10. *Verzeichnis der Bücher, Kupferstiche und Handzeichnungen aus der Verlassenschaft des fürstlich Würzburg. Herrn Artillerie-Oberst und berühmten Architekten Franz Michael Ignaz von Neumann*, Wurtzbourg, 1804, n° 296.
11. Lettre de Paris du 17 février, Lohmeyer, 1911 (note 4), p. 17-19, ici p. 18 ; von Freeden, 1955 (note 2), n° 1032.

Quand il eut réglé les dispositions qui devaient être prises avec Robert de Cotte, Neumann prit rendez-vous avec Germain Boffrand le 12 mars. De Cotte avait donné à Neumann des projets de plans pour la construction de la résidence et Germain Boffrand accepta de faire parvenir à Wurtzbourg des plans détaillés. Balthasar Neumann pouvait conclure ainsi le compte rendu de son séjour en France : «J'ai bien observé le goût local et je saurai l'appliquer à la satisfaction de votre Grâce [...][12].»

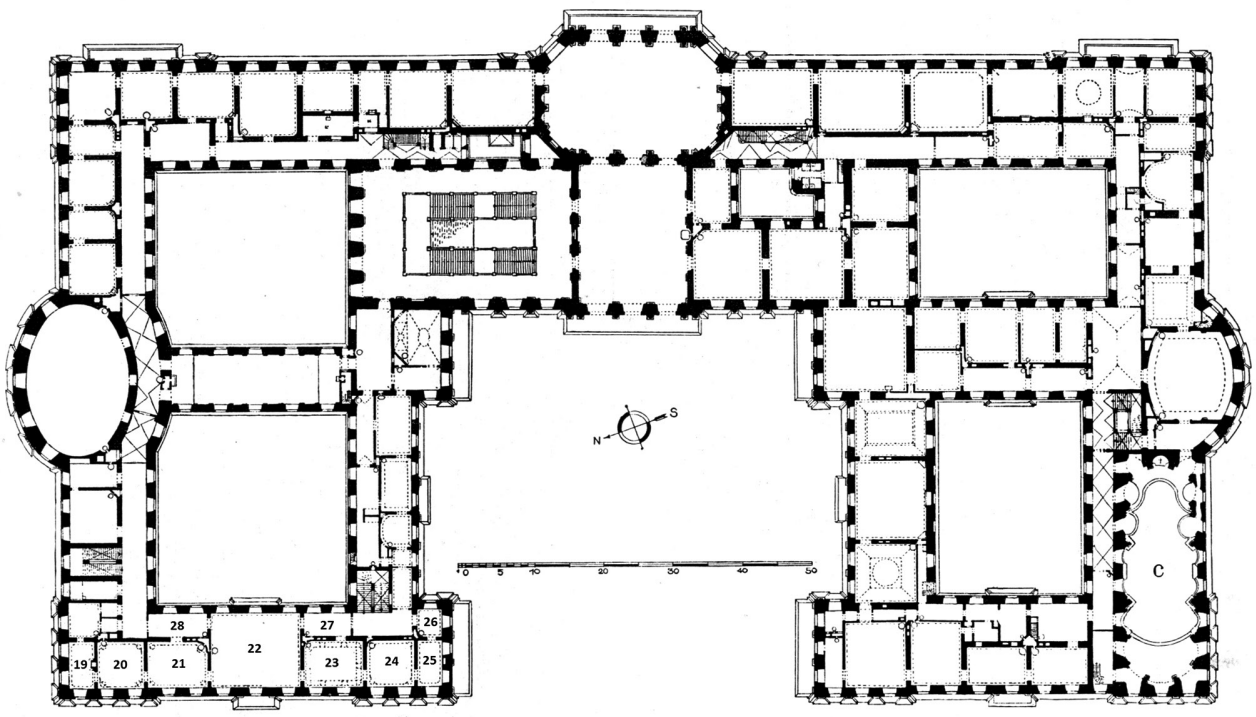
Les appartements princiers de la résidence de Wurtzbourg à l'époque de Jean-Philippe-François de Schönborn

Il semble que la distribution définitive des pièces de l'aile ouest de la résidence ait été fixée après le séjour parisien de Balthasar Neumann. Le plan masse, manifestement conçu dès 1723, donc après ce voyage, montre, à l'exception de quelques variantes, l'ensemble des aménagements réalisés[13]. Une salle occupant tout un côté de l'aile est suivie de deux appartements. L'appartement du nord est composé de trois pièces et celui du sud de quatre pièces de tailles inégales. Deux cages d'escaliers latérales permettaient d'y accéder.

On peut reconstituer la distribution des pièces du premier appartement de l'évêque d'après une note du livre de comptes de l'année 1731 (ill. 1). Il s'agissait de l'appartement méridional composé d'une antichambre, d'une salle d'audience, d'une chambre à coucher et d'un cabinet[14]. L'iconographie du décor des pièces jouxtant la salle au nord permet de penser que celles-ci devaient servir de salons.

Dès l'hiver 1723, il fut possible d'engager à Wurtzbourg des artistes qui avaient été formés à mettre en œuvre les modèles français. A la mort du prince-électeur et évêque de Cologne, Joseph-Clément, tous les travaux de construction du château de Bonn et de celui de Clemensruhe avaient été suspendus. Les artistes qui y travaillaient sous la direction de l'architecte français Guillaume de Hauberat, élève et collaborateur de Robert de Cotte, se mirent à la recherche d'un autre chantier[15]. Il y avait

12. Lettre du 29 mars, Lohmeyer, 1911 (note 4), p. 34 et suivantes, ici p. 34 ; von Freeden, 1955 (note 2), n° 1044.
13. Autrefois collection Eckert 305+ ; sur les projets voir *Sammlung Eckert. Plansammlung aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg,* éd. par Hanswernfried Muth, Elisabeth Sperzel et Hans-Peter Trenschel, Wurtzbourg, 1987.
14. Sur le projet prévoyant de loger le prince évêque Christophe-François de Hutten dans cet appartement, les armoiries de l'encadrement de la cheminée de la chambre à coucher ne laissent subsister aucun doute.
15. Voir Wend Graf Kalnein, *Das kurfürstliche Schloss in Poppelsdorf. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Beziehungen im 18. Jahrhundert*, Düsseldorf, 1956 (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 4), p. 125 et suivantes.



1 Wurtzbourg, château, Plan du premier étage

Premier appartement du prince évêque Jean-Philippe-François de Schönborn
19. Cabinet jaune (Gelbes Eckkabinett)
20. Bureau vert (Grünes Schreibzimmer)
21. Antichambre rouge (Rotes Vorzimmer)
22. Petite salle blanche (Kleiner weißer Saal)
23. Antichambre bleue (Blaues Vorzimmer)
24. Salle d'audience jaune (Gelbes Audienzzimmer)
25. Cabinet vert (Grünes Eckkabinett)
26. Cabinet de Hutten (Huttenkabinett)
27-28. Pièces de service

parmi eux les stucateurs Carl Anton et Johann Peter Castelli, le ferronnier d'art Thomas Ollig et l'ébéniste Charles Bienelle.

Au début de l'été de 1724, le stucateur Carl Anton Castelli et son frère Johann Peter travaillaient encore au château d'été du prince à Werneck. En juillet, Anton Castelli reçut un nouvel acompte pour des travaux de stuc « dans la salle de la nouvelle résidence de Sa Grâce le prince »[16]. Avec le ferronnier Ollig et l'ébéniste Bienelle, les contrats ne furent signés qu'en juillet de l'année 1724.

16. «[…] in dem saal der hochfürstl. neüen residenz […].» (Wurtzbourg, Staatsarchiv (StAWü), Rechnungen 39449, fol. 42).

Il semble que les plans d'aménagement du premier appartement de l'évêque ne soient parvenus à Wurtzbourg qu'à l'été 1724, lorsque Germain Boffrand séjourna à la cour du prince-évêque de la fin juin 1723 au début du mois d'août. Le livre de dessins intitulé *Delin. III de Balthasar Neumann* conservé à la bibliothèque de l'université de Wurtzbourg contient des projets esquissés de décoration murale pour le premier appartement de l'évêque (ill. 2). Il n'est cependant pas possible d'identifier avec certitude leur(s) auteur(s). Richard Sedlmaier et Rudolf Pister attribuent à l'architecte français Germain Boffrand les ébauches du projet et à Johann Peter Castelli la mise au propre et à l'échelle des dessins, d'où la dénomination valant attribution d'« Esquisses Castelli-Boffrand » choisie par eux[17]. Reprise par l'étude raisonnée de Joachim Hotz[18], elle est contestée par Bruno Pons dans un article consacré aux projets de Wurtzbourg, qu'il conclut ainsi : « En fait, il ne peut s'agir de dessins de sculpteur, mais sans que l'on puisse les donner directement à Boffrand, ils sont à l'évidence le type même de dessins d'une agence d'architecture française au début du XVIII^e siècle[19]. »

A l'aval de ce point de vue, nous remarquons que les projets de décoration de Wurtzbourg semblent porter des inscriptions de la même main que les projets de Boffrand pour l'aménagement du château de Lunéville. *Delin. III* contient quatorze vues réparties sur plusieurs pages in folio, parfois regroupées. Trois d'entre elles reproduisent au recto des projets de décoration murale de la grande salle, tandis qu'on trouve au verso les profils des corniches correspondantes. Les projets présentent trois élévations de cette pièce dont deux dans le sens de la longueur qui sont percées de trois travées de fenêtres. Différents détails font penser que nombre de ces projets ne furent pas réalisés, en particulier le fait que les deux murs pourvus de fenêtres de la salle de l'appartement de l'évêque furent conçus différemment.

La fenêtre centrale de la façade côté ville présente un arc en plein cintre qui souligne l'axe du portail. Un projet d'élévation publié propose de lui substituer une niche estampée associée à l'emblème du prince-évêque – le lion de Schönborn tenant l'épée et la balance – qui renvoie à sa devise, *pro securitate et justitia*. La lettre précise que « […] l'autre côté

17. Sedlmaier, Pfister, 1923 (note 1), note 230. Il s'agit des dessins dans le livre d'esquisses de Balthasar Neumann *Delin. III* de la bibliothèque de l'université de Wurtzbourg, fol. 38-43, 46-47, 49-53. Voir aussi l'article de Jörg Garms dans ce volume.
18. Joachim Hotz, *Das « Skizzenbuch Balthasar Neumanns » Delin. III der Universitätsbibliothek Würzburg. Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meisters und zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert,* 2 vol., Wiesbaden, 1981.
19. Bruno Pons, « Germain Boffrand et le décor intérieur », dans *Germain Boffrand 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant,* cat. exp., Paris, 1986, éd. par Michel Gallet, Jörg Garms, Paris, 1986, p. 220 et suivantes.

est semblable », ce qui indique qu'à l'époque de cette publication on n'avait pas encore arrêté définitivement les détails de la construction[20].

Les trois fenêtres ouvrent sur la salle par des baies en plein cintre, dont l'encadrement profilé est relié à la corniche saillante par de larges agrafes se développant à partir des clefs. Elles forment une travée avec les tondi placés au-delà de la corniche saillante. Inscrits dans une large pénétration de la voûte en forme de niche, ils portent les initiales du prince-évêque « I P F » avec le « S » en relief de Schönborn brochant dessus. L'ensemble est couronné par les armoiries du prince-évêque. Les écoinçons des arcs sont travaillés sur champ et pourvus de crossettes, souvent utilisées par Boffrand pour le traitement des angles[21]. Les trumeaux des fenêtres donnèrent lieu à deux projets. Une variante montre en effet qu'on envisagea d'aménager au-dessus du jambage un petit espace mural permettant de contenir un tableau rectangulaire dans le sens de la hauteur, allant mourir sous la corniche[22]. A la partie inférieure du cadre pendent des trophées, tandis que la partie supérieure est ornée d'un cartouche ovale couronné par une mitre derrière laquelle se profilent l'épée et la crosse. Le second jambage présente un cadre intérieur associant listel et moulure d'inspiration végétale. La partie inférieure de l'encadrement est pourvue d'un petit arc en fer à cheval sertissant une surface ornée de mosaïque, au milieu de laquelle est placée une palmette. Quant à la partie supérieure, elle est ornée en son centre d'un cartouche armorié couronné par une mitre sur laquelle prennent appui des volutes qu'enserrent des mosaïques. Bruno Pons a signalé une ressemblance avec le langage formel que Boffrand avait utilisé, par exemple, pour les décorations intérieures de La Malgrange, non sans considérer que ce répertoire ornemental – celui des grilles en rosace et des décorations de mosaïque – trouvait son origine dans les motifs de boiseries de l'hôtel de Mayenne[23].

Lorsqu'en 1776, sous le prince évêque Adam Friedrich von Steinsheim, les pièces du premier appartement épiscopal furent transformées dans un style plus classique, on renonça – sans doute pour des raisons d'économie – à restructurer les plafonds et les voussures de la plupart des pièces, ce qui permit de conserver les stucs Régence du premier aménagement.

20. Voir *Delin. III* (note 17), fol. 52 v.
21. « Crossette », littéralement : imbrication. Voir Prosper Morey, « Notice sur la vie et les œuvres de Germain Boffrand, Premier Architecte de Léopold, duc de Lorraine et de Bar », dans *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, éd. par l'Académie de Stanislas, Nancy, 1865, p. 237.
22. Il n'est pas possible de douter du fait qu'il s'agit du cadre d'une peinture. Le bureau de Boffrand avait l'habitude de colorier les miroirs en bleu clair, la peinture en rouge clair.
23. Pons, 1986 (note 19), p. 221.

Les importants bombardements de mars 1945, qui auraient pu anéantir la résidence, n'affectèrent que les voussures stuquées. Leur reconstitution ainsi que les importantes restaurations que nécessitaient les cartouches d'angle et la rosace du Lustre furent effectuées d'après des photographies antérieures à la Seconde Guerre mondiale.

L'appartement du prince-évêque, ses héritiers et les Castelli

La mort imprévue, le 18 août 1724, du premier maître d'ouvrage de la résidence de Wurtzbourg, Jean-Philippe-François de Schönborn, n'interrompit pas l'avancée du chantier. Durant la période de vacance du siège épiscopal qui s'ensuivit, le stucateur Carl Anton Castelli obtint, contre toute attente, un acompte pour des travaux de stuc effectués dans la résidence.

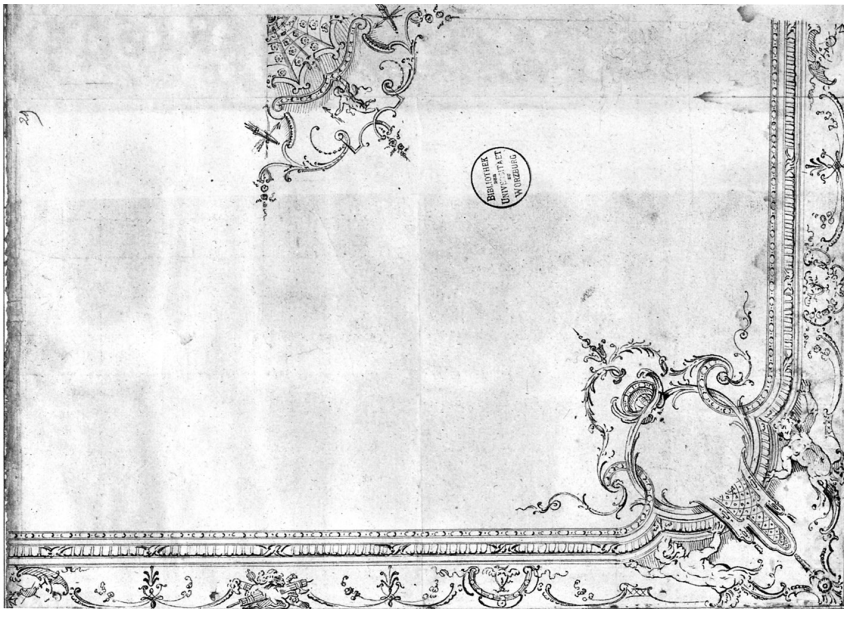
Le 2 octobre suivant, le doyen du chapitre, Christophe-François, baron de Hutten, fut élu prince-évêque de Wurtzbourg. Il avait souvent affiché une position très critique à l'endroit des activités de son prédécesseur. La correspondance des membres de la famille Schönborn nous apprend d'ailleurs que le nouveau prince évêque ne tenait pas particulièrement à poursuivre la construction et l'aménagement de la résidence. Considérant que l'assise financière du chantier était précaire, Christophe-François fit effectuer un contrôle des contrats des artisans quelques jours à peine après son élection. Il fut aussitôt frappé par le montant relativement élevé des salaires des artisans de la cour. La Chambre reçut l'ordre de résilier ces contrats, mais de laisser aux artisans la liberté de s'installer à Wurtzbourg. Finalement, l'ébéniste français Bienelle et le serrurier Thomas Ollig quittèrent Wurtzbourg. Mais les stucateurs Carl Anton et Johann Peter Castelli restèrent sur place et obtinrent un nouveau contrat. Grâce aux livres de comptes qui ont été conservés, on constate qu'en regard des boiseries prévues sous Jean-Philippe-François de Schönborn pour l'appartement de l'évêque et l'appartement voisin, seuls les lambris furent réalisés. Pareillement, seuls les plafonds de stuc du premier projet d'aménagement, dont l'exécution était entamée, furent achevés[24].

L'un des frères Castelli, Johann Peter, avait travaillé à Wurtzbourg dès la fin du XVII^e siècle. Au début des années 1720, les Castelli – les deux frères Carl Anton et Johann Peter ainsi que les fils de celui-ci Domenico et Carl Peter – œuvraient à Bonn. Les travaux en stuc des frères Castelli réalisés avant ceux de Bonn étaient empreints de la tradition des Cortona et il n'était pas rare qu'ils copient littéralement les gravures de Carlo Maria Pozzi. A Bonn, les Castelli entrèrent en contact avec l'art

24. StAWü, Rechnungen 39451 et suivantes.

décoratif français contemporain, par le biais d'esquisses et de travaux d'artistes parisiens invités à Bonn. En 1714, le prince-évêque de Bonn, l'électeur Joseph-Clément, avait prié l'architecte Robert de Cotte de lui envoyer des stucateurs expérimentés. De Cotte recommanda Benoit de Forestier, actif à Bonn en 1715-1716, puis son élève Guillaume de Hauberat, déjà mentionné. Celui-ci sollicita la venue de dessinateurs français pour faire face aux travaux d'aménagement qui lui furent confiés.

Dans son étude sur les résidences de Bonn, Wend Graf Kalnein note que l'intervention de Johann Peter Castelli au château de Clemensruhe à Poppelsdorf induisit un changement de style déterminant dans l'œuvre du stucateur et de ses collaborateurs. Kalnein avance aussi l'hypothèse – à notre avis erronée – selon laquelle, à Wurtzbourg, les Castelli n'auraient pas travaillé d'après des projets français[25]. Les projets de stucs de Poppelsdorf furent fournis à l'époque par Pierre Lepautre (mort en 1716) et surtout François Antoine Vassé[26]. Conformément aux termes du contrat de 1725, Johann Peter Castelli avait présenté pour la décoration en stuc de la salle principale une épure personnelle d'après laquelle les travaux devaient être exécutés. Pour la pièce jouxtant la salle au nord, le contrat précisait que : « […] sur ordre de Sa Grâce, soient prévus d'après le dessin



3 Gilles Marie Oppenord (?), *Projet pour un quart de plafond en stuc*, 1723. Delin. III, Wurtzbourg, Universitätsbibliothek. Utilisé par les Castelli pour le Salon jaune du premier appartement de l'évêque

25. Kalnein, 1956 (note 15), p. 126 et suivantes.
26. *Ibid.*, p. 41.

quatre bas-reliefs dans les angles présentant des scènes de chasse ou d'autres devises […] »[27].

Balthasar Neumann avait consacré un projet très détaillé à la décoration de cette pièce. Trois détails présentent une frise de stucs se développant dans la voussure. Celle-ci est ornée de têtes de sangliers vues de face se détachant en forte saillie sur un fond de trophées d'armes de chasse. Flanquées de chiens de chasse bondissant sur des sentiers en lacets, les têtes de sangliers se trouvent ainsi placées au centre d'un réseau de courbes serpentines que complètent les courbures ornementales des feuillages s'enroulant autour d'arches au pied desquelles attendent d'autres chiens. Au sommet de chacune de ces arches est suspendue une arme de chasse. L'absence des cartouches d'angle suggère que l'on a visiblement eu recours à des esquisses déjà existantes pour la décoration de cette pièce, car les Castelli ne sont pas payés pour de nouveaux projets, que la correspondance n'évoque d'ailleurs pas.

D'autres projets de décoration stuquée ont été conservés (ill. 3). A l'exception du cabinet, ils ont été réalisés – avec de légères modifications ou stuc simple – dans les autres pièces du premier appartement de l'évêque et de l'appartement voisin. Exécutés à la plume, ces projets ont été attribués par Jean Daniel Ludmann à Gilles-Marie Oppenord[28]. Les caractéristiques du style des dessins d'Oppenord – bien décrit par Katharina Krause – permettent de penser que, même s'ils ne sont pas tous de la main de celui-ci, ils sont issus de son proche entourage[29]. Il reste étonnant que Neumann n'évoque Oppenord dans aucune de ses lettres de Paris, bien qu'il parle abondamment des décors qu'il livra pour le Palais Royal, sans le citer. L'architecte de Wurtzbourg, qui avait les meilleures relations avec les agences parisiennes, ne l'évoque pas plus quand il écrit : « […] et j'ai déjà pris des mesures avec des amis pour qu'à tout moment je puisse obtenir ce que je demanderai à Paris, aussi bien en personnel qu'en travaux, pour l'intérieur comme pour l'extérieur des pièces […][30]. »

Un projet fut réalisé sous une forme simplifiée dans la salle d'audience, dite Salon Jaune[31] (ill. 4). Trois projets de Balthasar Neumann se révèlent être des plans pour la chambre à coucher du premier appartement de l'évêque. Là aussi les décorations en stuc furent interprétées plus simplement que le projet ne les prévoyait ; d'ailleurs, les restaura-

27. StAWü, Admin. 10 516, p. 93-95 ; von Freeden, 1955 (note 2), n° 1248.
28. Jean-Daniel Ludmann, « Interior Decoration and Furnishings : The Palais Rohan », dans *Apollo* XCIV, 1971, p. 105 et suivantes ; voir par ailleurs plus détaillé *id.*, *Le Palais Rohan de Strasbourg,* 2 vol., Strasbourg, 1980, t. II, p. 518.
29. Katharina Krause, « Zu Zeichnungen französischer Architekten um 1700 », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53, 1990, p. 59-88.
30. StAWü, Baus. 355 I/1, 3 avril 1723 ; Lohmeyer, 1911 (note 4), p. 39.
31. *Delin. III* (note 17), fol. 29 v.

4 Wurtzbourg, château, Stucs de l'angle du plafond dans le Salon jaune du premier appartement de l'évêque, endommagés pendant la guerre, reconstruits avec les parties d'origine

tions des années 1770 modifièrent la voussure de façon conséquente. Un autre projet présente le quart de la rosace d'un lustre que Castelli avait réalisé dans le Salon Vert, en 1724, sous une forme assez modifiée[32]. Plus tard, cette variante fut remployée par Castelli, qui la conjugua avec une version restée assez proche du projet.

Quand ils eurent achevé la décoration du premier appartement de l'évêque, les Castelli retournèrent en Thuringe. Entre 1724 et 1737, une rosette du plafond s'inspirant fortement du dessin exécuté sous la direction de Neumann fut réalisée dans l'angle nord-ouest du rez-de-chaussée du château d'Altenbourg. Il est vrai que là aussi les stucateurs renoncèrent aux putti et aux masques pour les médaillons, mais l'écart avec le projet reste moins important qu'à Wurtzbourg[33]. Par contre, le plafond en stuc du palais de Thurn und Taxis à Francfort que réalisèrent les Castelli entre 1733 et 1737 n'est pas sans évoquer de très près la variante de Wurtzbourg[34].

32. *Delin. III* (note 17), fol. 12 r.
33. Helga Baier-Schröcke, *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18 Jahrhundert,* Berlin, 1968, pl. LXIII, ill. 137.
34. Ludwig Baron Döry-Jobahaza, «Die Stuckaturen der Mainzer Deutschordenskommende. Fragen der kunstgeschichtlichen Entwicklung von Raumdekorationen in der Zeit um 1735», dans *Mainzer Zeitschrift* 56/57, 1961/62, p. 55-86, 84, ill. 59; attribution faite là à Johann Peter Castelli. Voir aussi *id.*, dans *Dizionari Biografico degli Italiani*, éd. par Alberto M. Ghisalberti, Rome, 1978, *ad vocem* «Castelli», t. XXI, p. 673-677, 675.

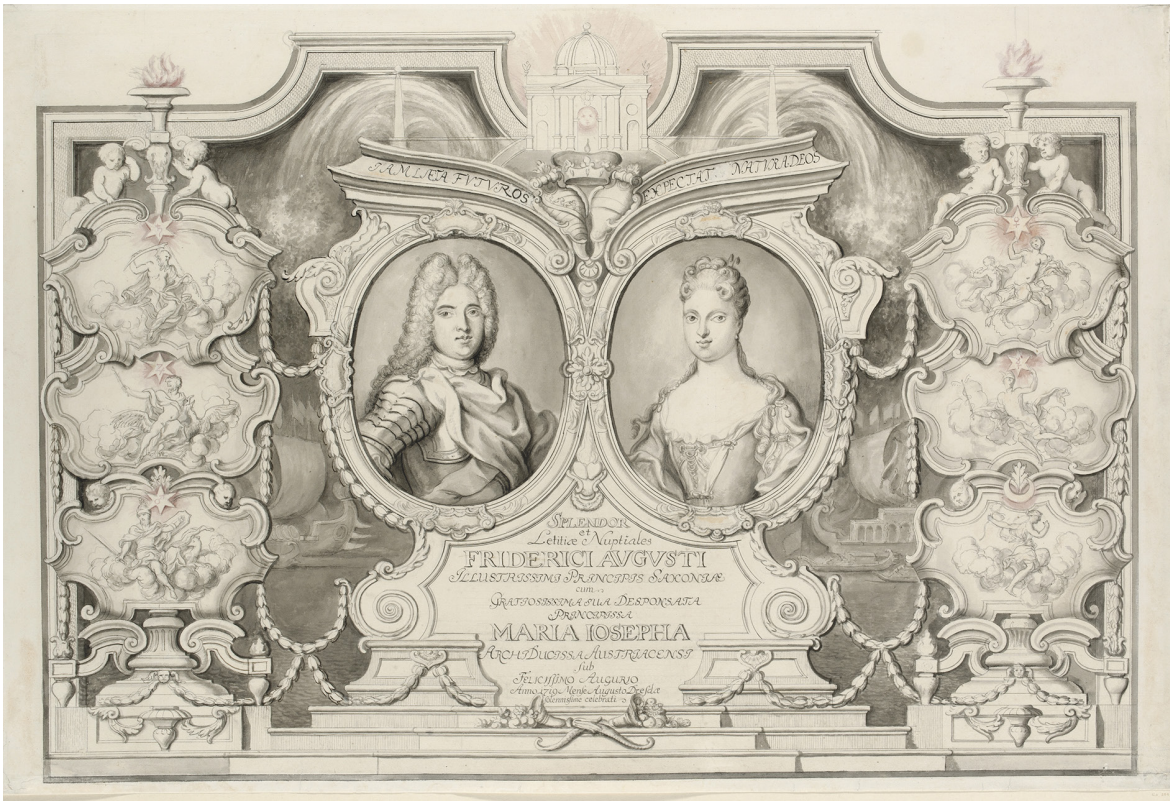
En France, il existe au moins un exemple de réalisation de ce projet de rosace de lustre, dont rend compte, en format miniature, la tabatière du duc de Choiseul. Œuvre de Louis-Nicolas van Blarenberghe, l'intérieur de la boite en or est décoré de miniatures représentant les pièces de l'hôtel de Crozat de Châtel, rue de Richelieu. Sur le couvercle de ce joyau, on reconnaît bien la reproduction du plafond en stucs dorés de la chambre à coucher[35].

En conclusion

En plus des projets d'aménagement procurés par les agences de Boffrand et d'Oppenord, le premier chantier de décoration de la résidence de Wurtzbourg recourut et adapta d'autres modèles d'origine française. Des gravures ornementales de Jacques de Lajoüe furent utilisées dans le cadre du remplage de la chambre dite vénitienne, à la fin des années 1730. Durant l'été 1740, le sculpteur Jean-Gaspard Caillon de Paris eut une influence décisive lorsque les travaux dans la chambre d'apparat de l'aile sud, côté jardin, aboutirent enfin au percement de la rocaille ornementale de Wurtzbourg. Sur le modèle de Jean-Charles Delafosse, les stucateurs Lodovico, Agostino et surtout Materno Bossi, tous formés sous Nicolas Pigage, créèrent des ensembles stuqués dans le « goût grec », qui témoignent du premier néo-classicisme français. Enfin, Nicolas Salins de Montfort réaménagea dans le style Empire l'appartement de l'évêque disposé dans l'aile sud, où s'installa le grand-duc Ferdinand III de Toscane. Il mit ainsi un brillant point final à l'histoire de l'aménagement de la résidence de Wurtzbourg[36].

35. La tabatière se trouve au Musée des Arts Décoratifs à Paris. L'hôtel de Crozat de Châtel fut construit par l'architecte Pierre Bullet en 1702-1707 pour le financier Antoine Crozat et transformé en 1747 par Pierre Contant d'Ivry.

36. Verena Friedrich, *Rokoko in der Residenz Würzburg. Studien zu Ornament und Dekoration des Rokoko in der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg*, Munich, 2004 ; Iris Ch. Visosky-Antrack, *Materno und Augustin Bossi. Stukkatoren und Ausstatter am Würzburger Hof im Frühklassizismus*, Munich, Berlin, 2000 ; Irene Helmreich-Schoeller, *Die Toskanazimmer der Würzburger Residenz. Ein Beitrag zur Raumkunst des Empire in Deutschland*, Munich, 1987 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 16).



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

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

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

Claudia Schnitzer

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

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

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

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

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

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

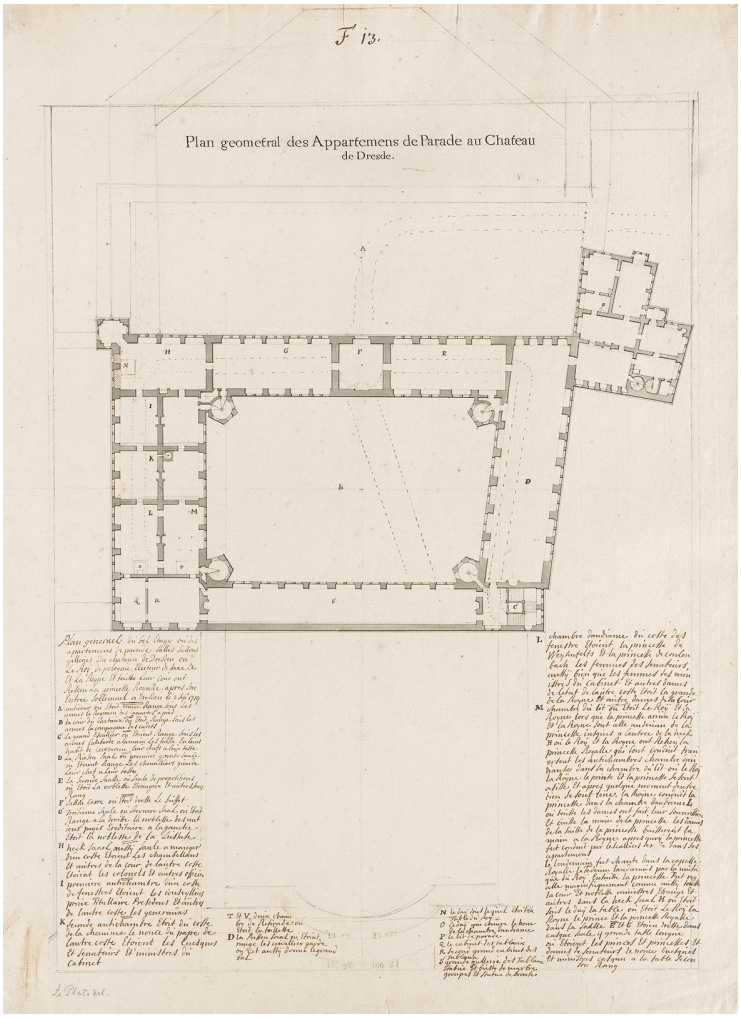
5. *Ibid.*, fol. 21a.

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

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

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

7. Oelsner, Prinz, 1990 (note 6), p. 180.
8. Voir SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett, Briefwechsel Augusts II. mit Wackerbarth, 2095/200 et 2095/201 (par la suite, les références apparaissent abrégées, avec les numéros de l'emplacement et de volume).
9. Oelsner, Prinz, 1990 (note 6), p. 180-181 ; voir SächsHStA, OHMA P Cap. I A, Nr. 10 : *Plan du deuxième étage du château de la Résidence*, vers 1719, reproduit dans Oelsner, Prinz, 1990 (note



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Le récit de Fête

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

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

13. « [Die Hochzeitsfestlichkeiten] nicht nur auf das beste zeichnen, sondern auch davon eine geschickte und ausführliche beschreibung dergestalt verfertigen zu laßen, daß dadurch der späten Nachwelt ein unauslöschliches Andencken erwüchße. » (SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 762/2, fol. 6a, *Acta. Die Zeichnung, Beschreibung und Edition bey Vermählung des Königl. Prinzens Hoheit und Einhohlung Dero Gemahlin Hoheit angestellt, gewesenen und gehaltenen Festivitéten betr: ao. 1719*).

14. Gabriel Tzschimmer, *Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft / Oder: Historische Erzehlung / Was Der Durchlauchtigste Fürst und Herr / Herr Johann George der Ander / Herzog zu Sachsen / Jülich / Cleve und Bergk […] im Monat Februario, des M.DC.LXXVIIIsten Jahres […] aufführen und vorstellen lassen […]*, Nürnberg, 1680.

15. Voir Claudia Schnitzer, « Ein *Cabinet du Roi* für Dresden? – Frankreichrezeption im Kupferstich-Kabinett Augusts des Starken », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, p. 22-50.

16. Voir les explications de Johann Georg Keyßler qui rendit visite, en 1730, à la ville-résidence de Dresde et évoqua le projet d'une série de gravures d'une envergure fantastique dans un récit de voyage très populaire à l'époque : « Sous le roi actuel [Auguste le Fort], la cour de Dresde a toujours été très brillante, et toutes les solennités importantes, tournois, processions et autres occasions où le souverain du pays fait preuve de magnificence sont gravées sur cuivre ; cet ouvrage nécessitera un coût de 20 000 thalers et servira de cadeau pour les grands seigneurs. » (« Der Dresdenische Hof ist unter dem jetzigen König [August dem Starken] stets sehr prächtig gewesen, und werden alle grosse[n] Solennitäten, Ritter=Spiele, Aufzüge, und wo der Lands=Herr sonst eine Magnificenz gezeiget, in Kupffer gestochen, welches Werck bey 20000. Thaler Unkosten erfordern und nur zu einem Geschenck vor grosse Herren dienen wird. » Johann Georg Keyßler, *Fortsetzung Neuester Reisen, durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen, […]*, Hanovre, 1741, p. 1094).

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

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

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

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

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

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

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

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

mieux son sujet en décrivant chaque fête de manière aussi exhaustive que possible, jusque dans les moindres détails[21].

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

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

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

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

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

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

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

23. Cela est révélé par un « protocole de transmission », daté du 28 août 1728. Des planches gravées de ces représentations par Leplat furent envoyées à la Bibliothèque royale en vue de leur conservation. Elles montraient le plan général de la ville de Dresde et des alentours, les armes destinées à la feuille de titre, le Grand Couvert pendant les festivités de Vienne, les pièces de parade du château de Dresde, la chapelle de la cour, l'inauguration de la Fête des planètes avec sérénade et feu d'artifice, ainsi que l'entrée des mineurs à la Fête de Saturne et la remise de l'Ordre de la Toison d'Or en 1722. SächsHStA, 10006 OHMA B 20c, fol. 602A ; la même liste dans sa version définitive, *ibid.*, fol. 663a-664a.

24. En apparence, le format du dessin préparatoire n'était pas nécessairement identique à celui de la gravure à exécuter, ce qui est également suggéré par différents devis au sujet des gravures. Il est intéressant de constater que, à la fois les dessins préparatoires de Leplat des pièces du château, et les autres dessins préparatoires du récit de fête étaient également conçus en grand format. Nous ne pouvons pas définitivement répondre à la question de savoir s'il s'agissait là d'un changement de projet, ou si le choix d'un format plus grand était uniquement censé permettre une représentation plus détaillée.

25. Voir Thomas Rahn, « Herrschaft als Zeichen. Zum Zeremoniell als "Zeichensystem" », dans *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900*, éd. par Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, cat. exp., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2002, p. 22-31, ici p. 27.

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

2. Le parcours cérémoniel à travers le château

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

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

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

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

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

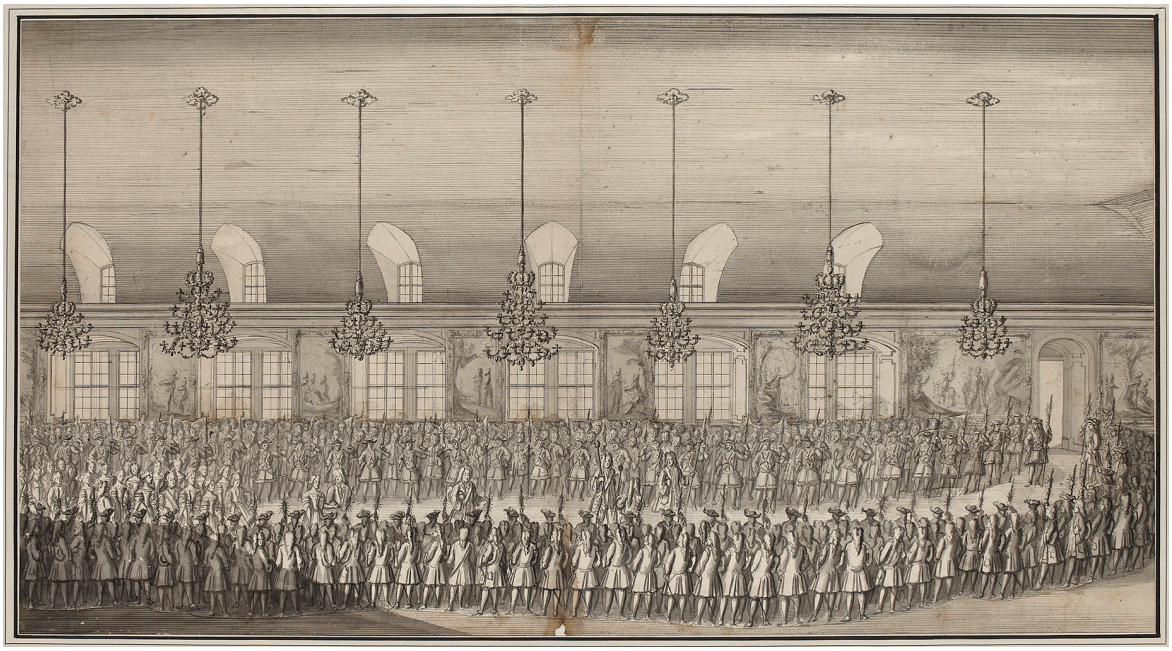
26. SächsHStA, 10006 OHMA B 20a, fol. 207a–209b, fol. 210a (plan).

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

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

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

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

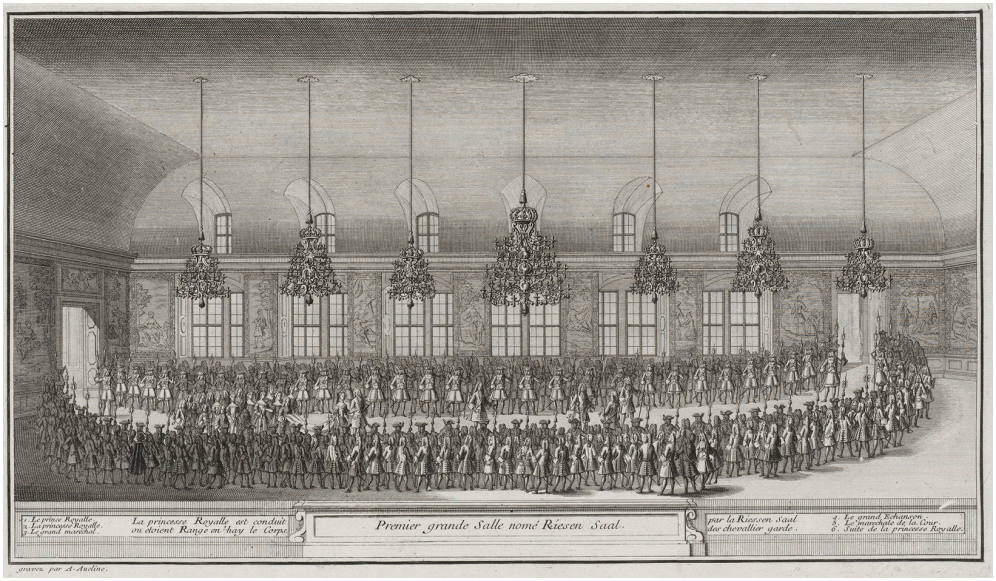


7 Raymond Leplat, *Salle des Géants au moment de la réception de Marie-Josèphe au château de Dresde, le 2 septembre 1719*, plume et pinceau en gris, collages ultérieurs sur grande surface, lignes de contour à la plume en noir (sur passe-partout), 38,8 × 71,2 cm (extrait de passe-partout), 60,7 × 91,5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

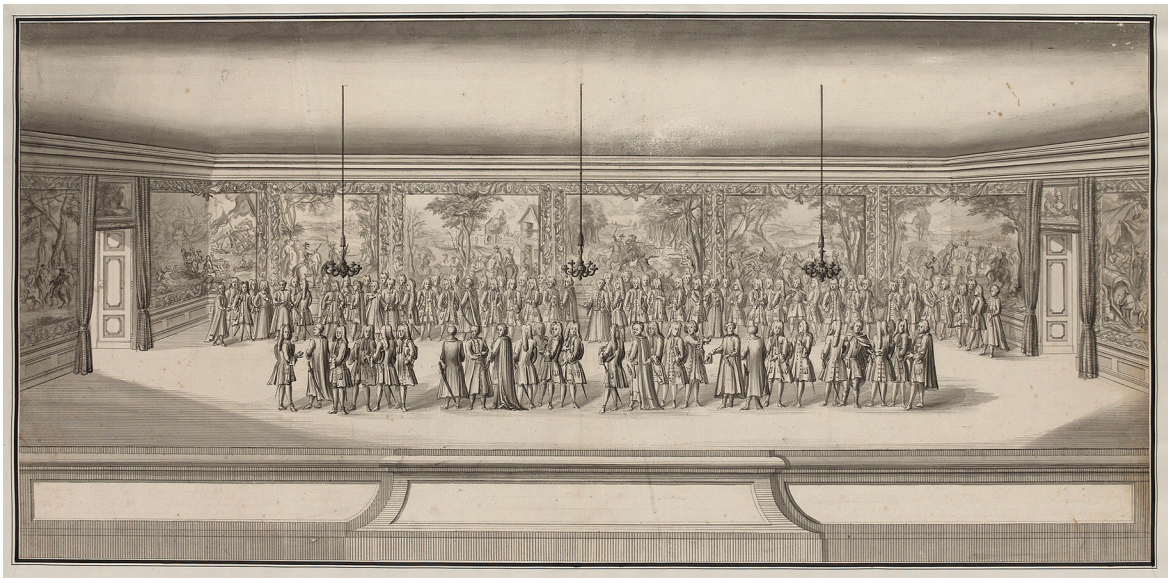
et 14)[28]. Au seuil des pièces de parade proprement dites, on trouvait à l'angle de l'aile ouest la salle de parade (*Eckparadesaal* ou *Ecktafelgemach*) où devait avoir lieu, le lendemain, le Grand couvert (ill. 15 et 16). C'est seulement ici que la mariée fut reçue par le couple royal qui l'accompagna personnellement à travers ses appartements de parade – en transitant par les deux antichambres (ill. 17 et 18) et la salle d'audience (ill. 19 et 20) pour atteindre la chambre du lit de parade (ill. 21 et 22). Les deux pièces situées entre la salle de parade et la chambre du lit – la garde-robe et la « retirade », absente de l'illustration de la relation – ne faisaient semble-t-il pas partie du parcours cérémoniel de la mariée[29]. Cela contredit la thèse régulièrement soutenue de deux parcours cérémoniels déployés à partir de la salle de parade – un parcours « à la française » menant jusqu'à la chambre du lit, et un parcours « à l'allemande » conduisant à la salle d'audience du roi[30].

28. Depuis 1722 salle des Etats (*Propositionssaal*).
29. Le plan du deuxième étage de Leplat n'inclut pas non plus ces deux pièces dans le circuit. Voir aussi SächsHStA, OHMA P Cap. I. A, n° 10, plan du deuxième étage du château de la Résidence, vers 1719. Le plan numérote les deux pièces adjacentes à la chambre du lit. La retirade et la garde-robe ne furent pas garnies de tentures murales modernes, mais aménagées avec « les anciennes tentures des quatre éléments » (« alte Tapeten von denen 4. Elementen »).
30. Voir Syndram, 2001 (note 6), p. 62.

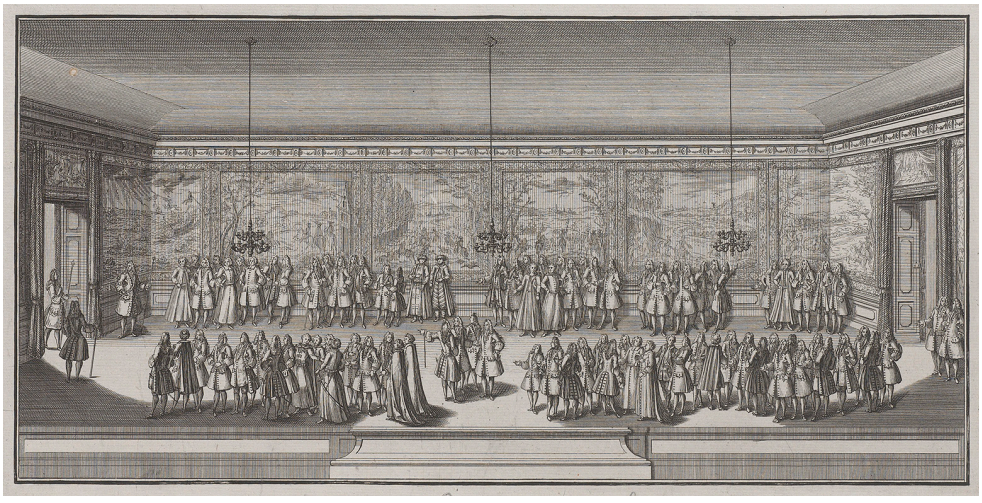
Les titres évocateurs que mentionne la liste des dessins préparatoires montrent clairement qu'il ne s'agissait pas seulement de rendre compte de l'aménagement des pièces d'apparat, mais également de documenter leur utilisation dans le contexte du cérémonial (voir annexe 2). Les légendes des estampes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



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



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



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

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

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

3. Dessins préparatoires et gravures : une comparaison instructive

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

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

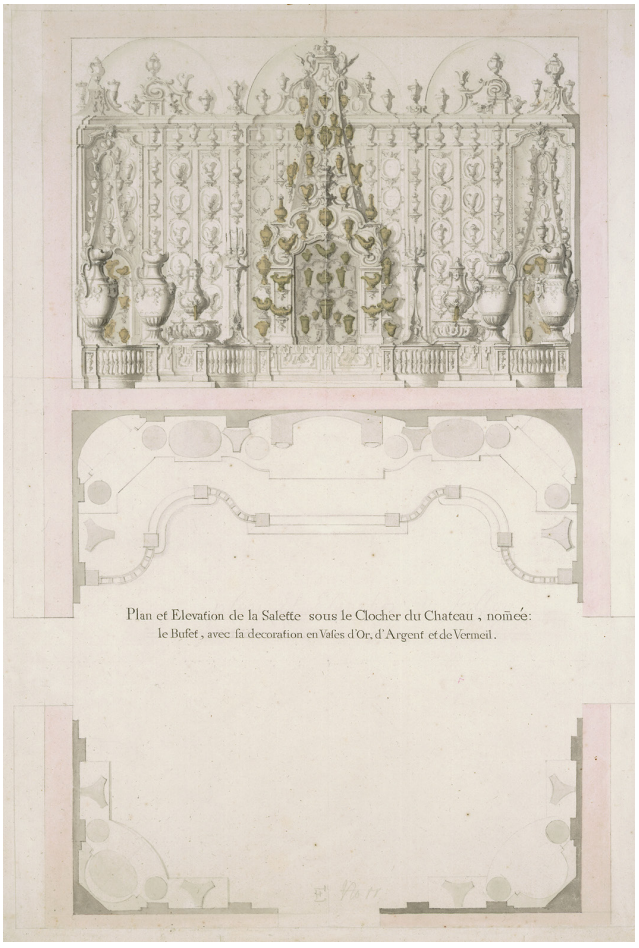
Symétrie

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

Mise en scène de la lumière

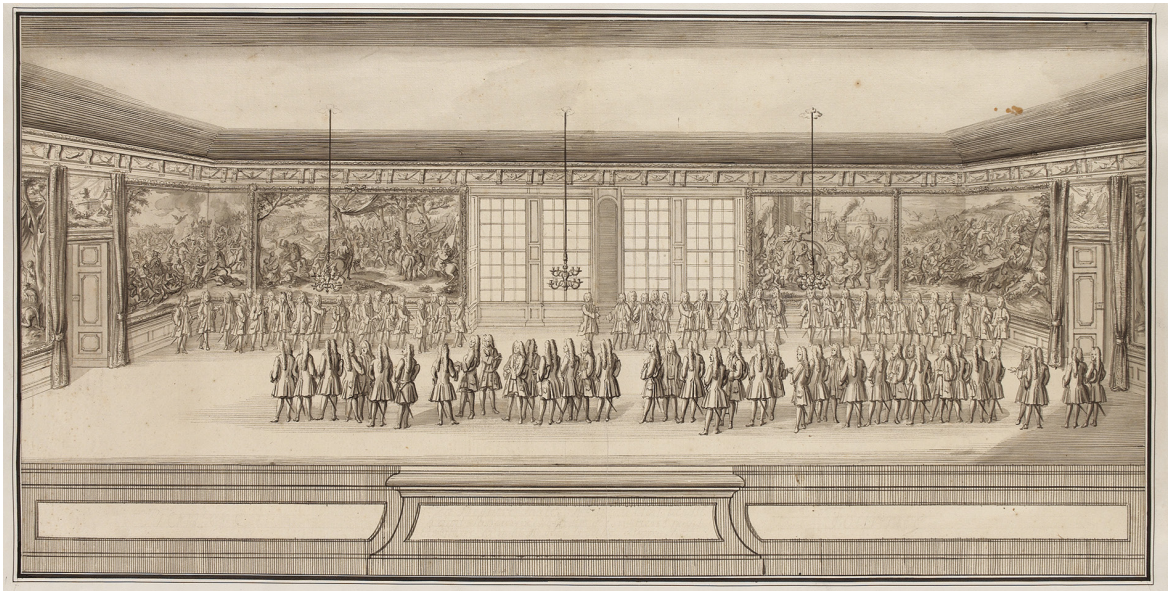
Comparées aux dessins préparatoires, les gravures se distinguent par une véritable mise en scène de la lumière. Leplat, qui fait apparaître dans ses dessins l'arrivée effective de la lumière dans les pièces – des zones de lumière et d'ombre sur le sol, par exemple dans la salle de parade, dans la salle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

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

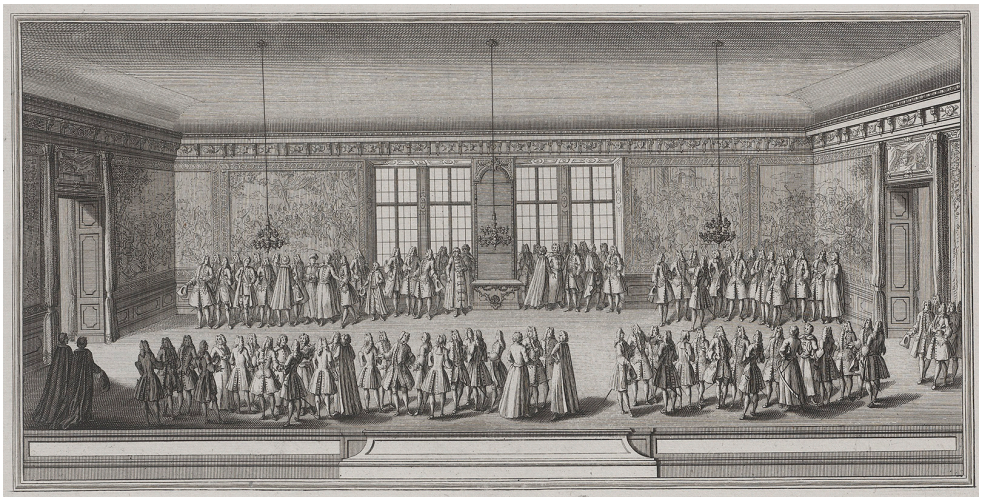


11 Raymond Leplat, *Vue et plan de la chambre de la tour comprenant le buffet d'argent au château de Dresde*, Dresde, 1718/1719, pinceau en aquarelles, graphite, 67,2 × 48 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6756 (dans Ca 202, feuille 65)

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



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



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

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

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

Rétrécissement du cadrage

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

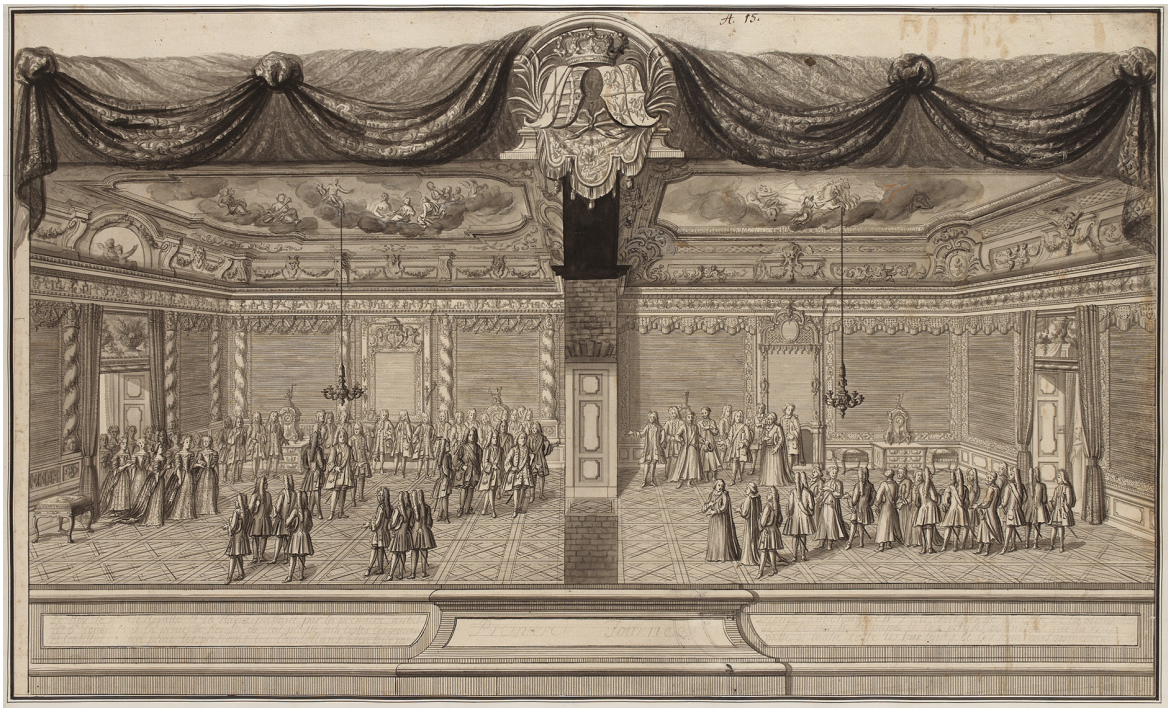
Les figures

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

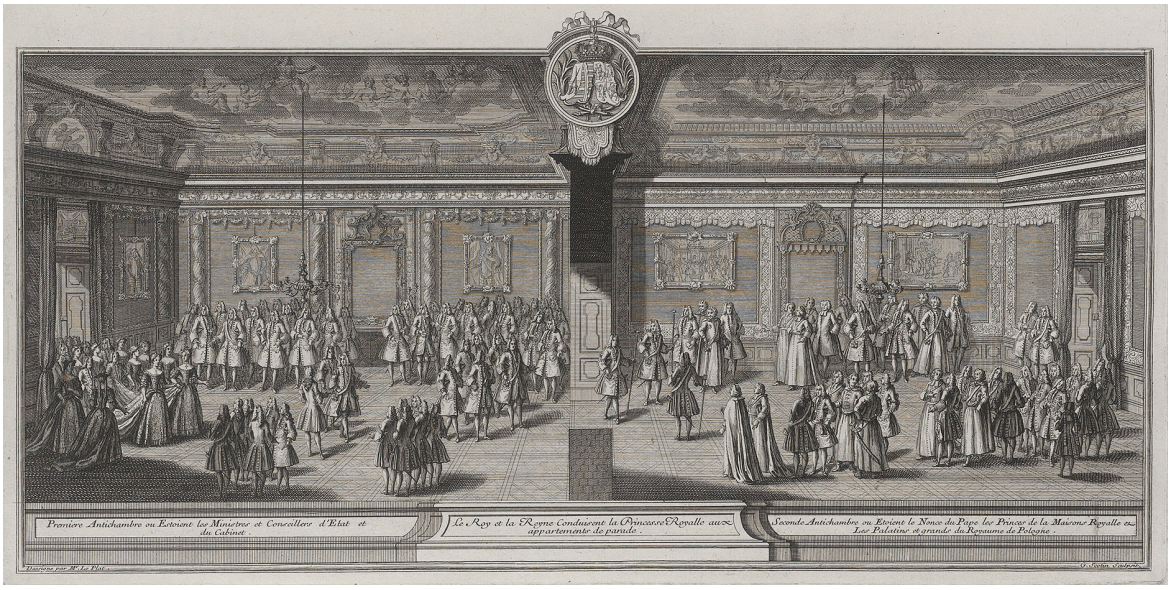
33. Les dessins préparatoires de la salle en pierre par exemple représentent quatre-vingt-quatre personnes, la gravure par contre quatre-vingt-dix-sept.

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

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



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



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

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

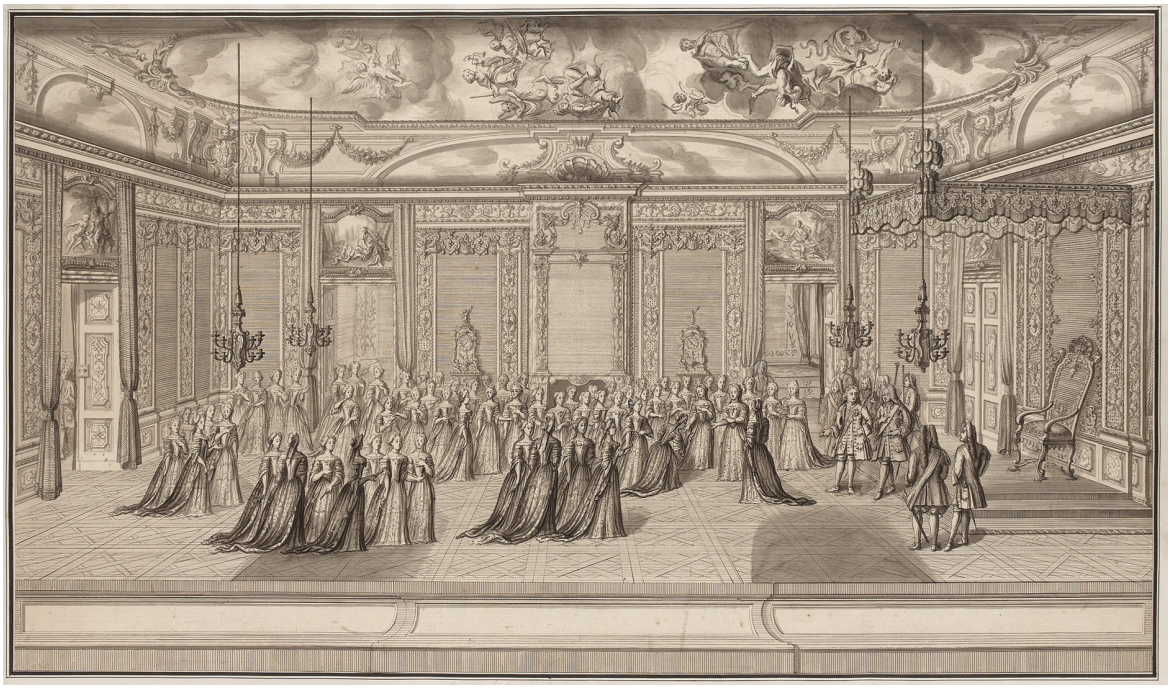
Tandis que Leplat place les premières rangées de personnages au centre de l'image, ce qui affaiblit l'effet spatial, une modification du cadrage les relègue dans les gravures à proximité du bord inférieur. Cela permet d'élargir le parcours cérémoniel tout en procurant à celui qui regarde l'estampe un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

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

Le déroulement des actes cérémoniels

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

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



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

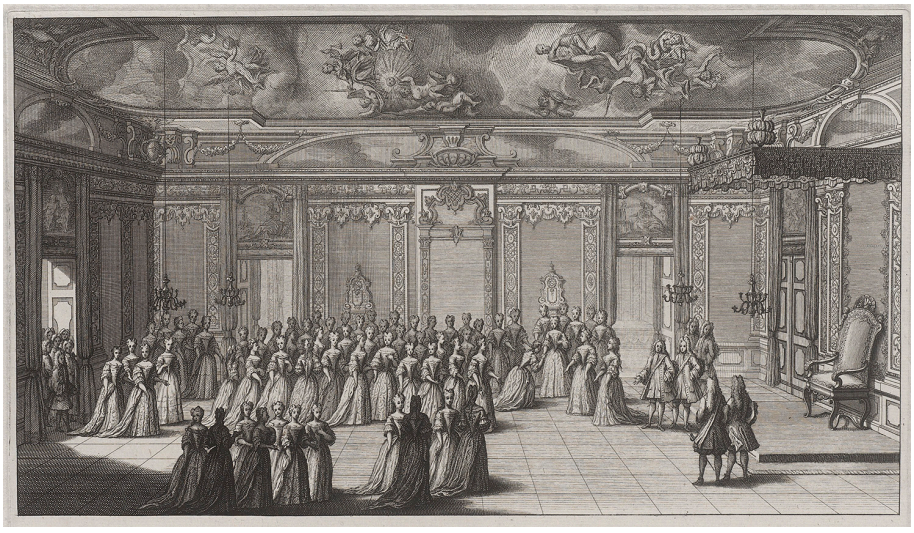
Parmi les nombreuses modifications de ce genre, il convient d'attirer l'attention sur le rôle que jouent les maréchaux en tête du cortège, personnages introduits rétrospectivement dans la gravure. Dans la chambre des Géants et dans les antichambres, ils furent ajoutés près des portes afin d'esquisser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

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

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

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

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



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

36. En comparaison avec le dessin préparatoire, la gravure montre les événements cérémoniels dans la salle de parade vus du dessus avec plus de précision. Le groupe rajouté au premier plan remplit sa fonction en formant la haie, indiquant ainsi la suite du chemin parcouru par la princesse vers l'antichambre suivante.

37. Louis de Silvestre, *Le roi Auguste II de Pologne*, 1718, huile sur toile, 253 × 172 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3943.

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

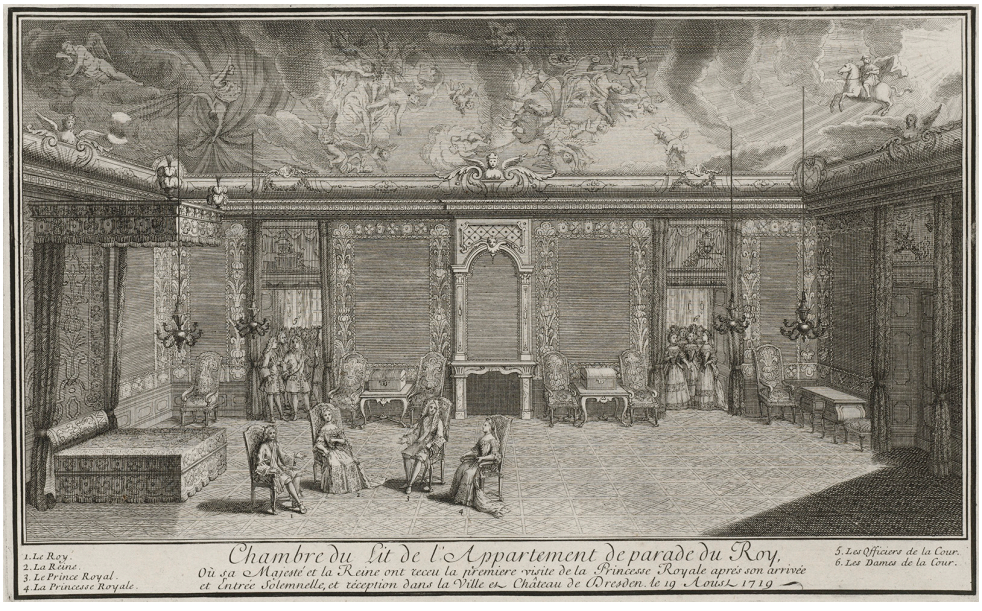
Au terme de l'enfilade, on trouvait la salle d'audience et la chambre du lit (ill. 19-22). Cette bipolarité spatiale distingue le cérémonial impérial des usages français qui réservaient les audiences à la chambre du lit. A Dresde, la salle d'audience occupait le rang le plus élevé parmi les pièces du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

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

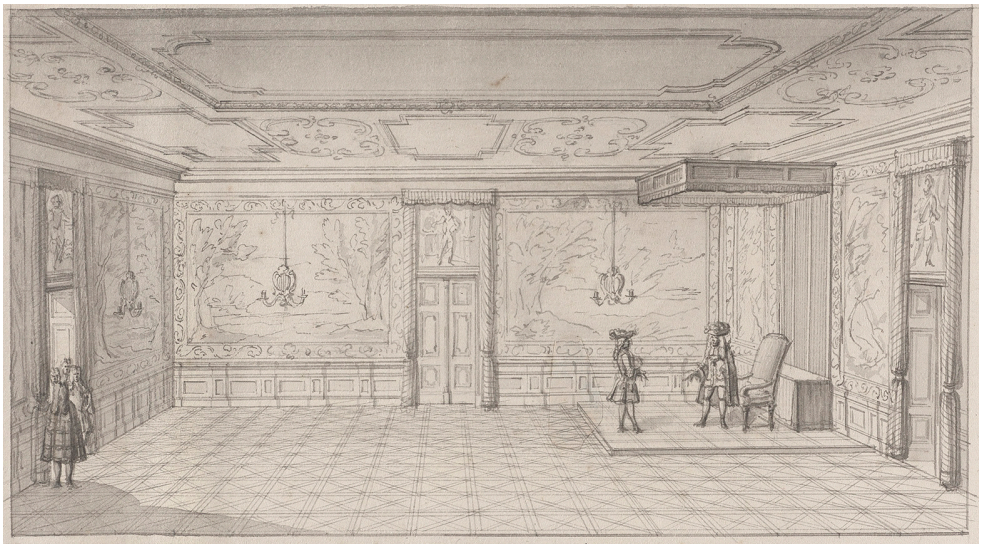
La représentation de la salle d'audience réunit simultanément dans la même mise en scène deux actes cérémoniels : la traversée de la pièce en direction de la chambre du lit et la réception des révérences sur le chemin du retour. La gravure suggère le moment de l'entrée dans la chambre grâce à la disposition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

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

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



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

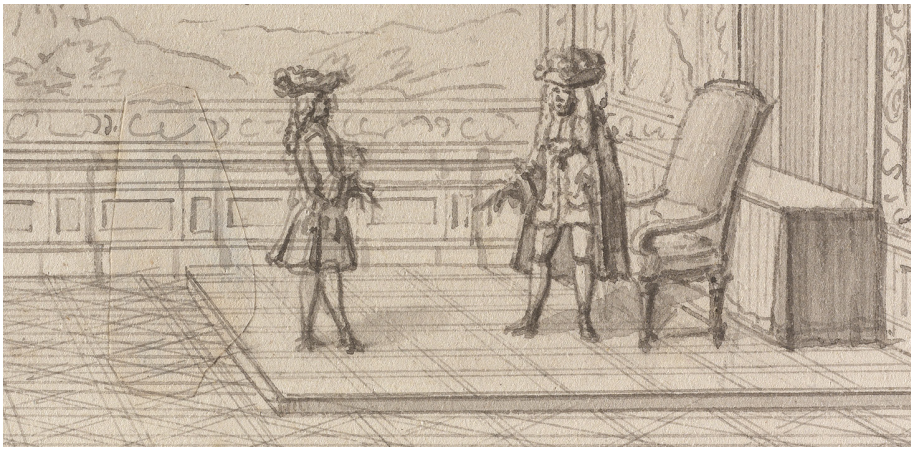


23 Raymond Leplat, *Audience du comte de Flemming auprès de l'empereur Charles VI à Vienne*, plume et pinceau en gris, graphite, collage ultérieur, 18,2 × 31,7 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6725 (Ca 202, feuille 4 (1))

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

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

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



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

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

Décoration des pièces

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

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

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

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

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

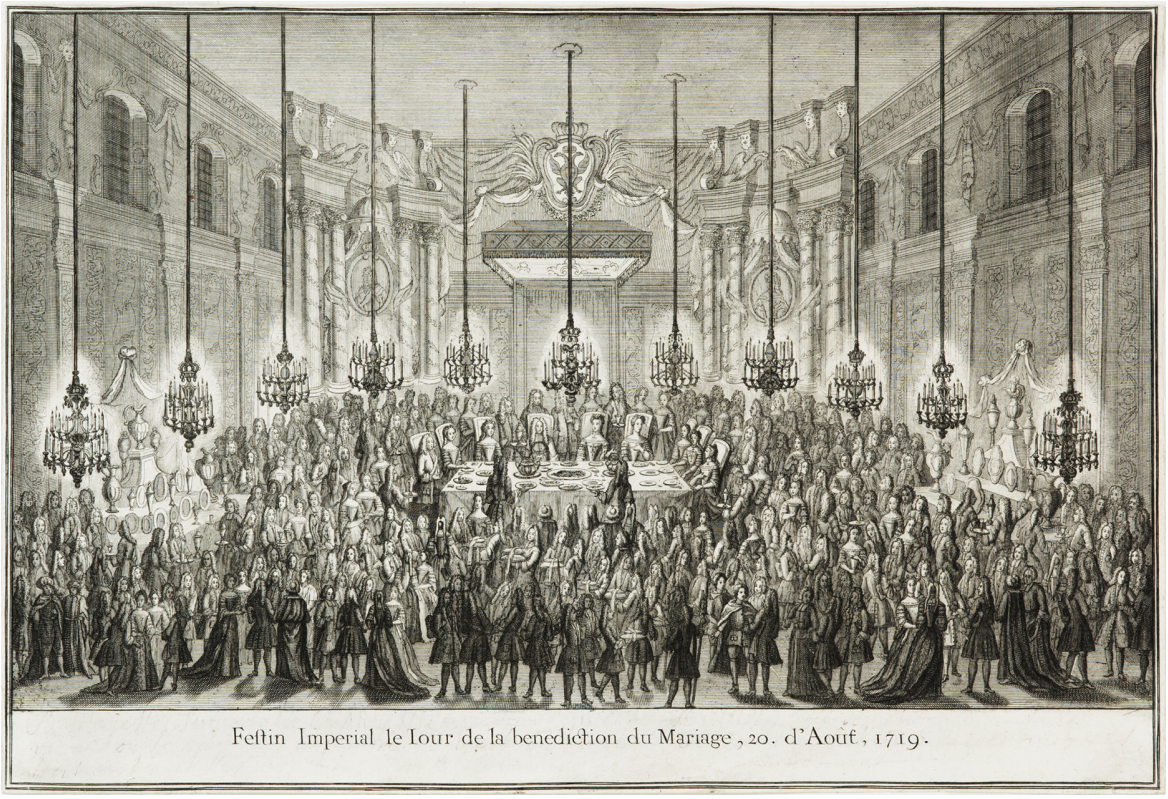
En ce qui concerne la décoration des dessus-de-porte, les gravures présentent de nombreuses modifications. Celle qui a été apportée à la peinture située au-dessus de la porte permettant d'accéder à la chambre de la tour, avec son buffet en argent, est particulièrement éloquente.

---

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

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

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



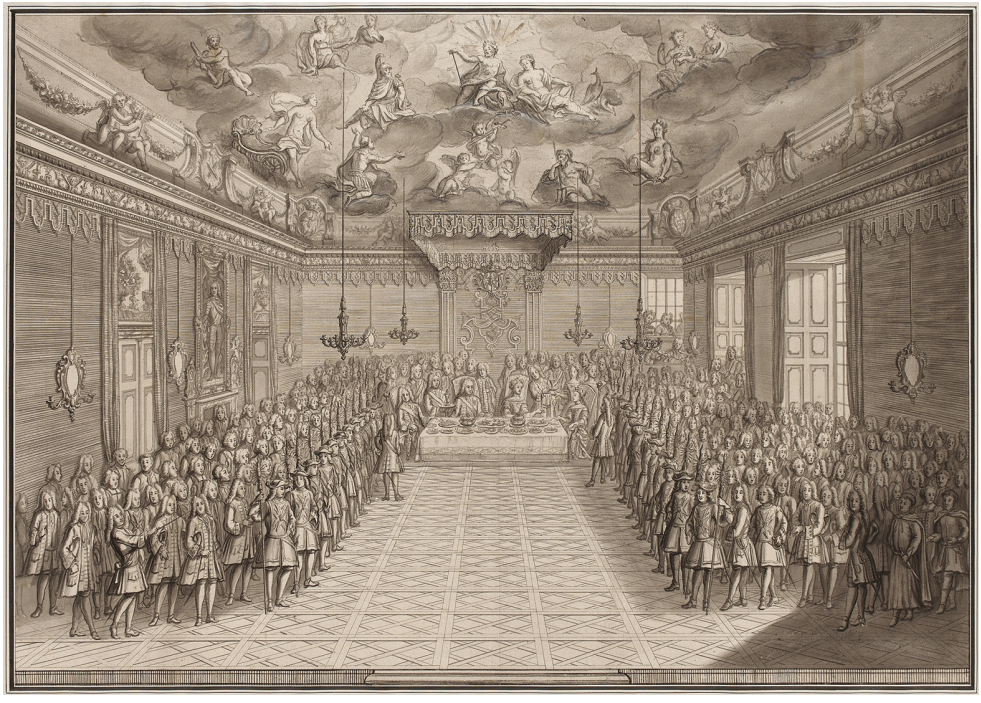
25 Gérard II Scotin (?) d'après Raymond Leplat, *Repas de noces public à l'opéra de la « Favorita » près de Vienne, le 20 août 1719*, avant 1728, gravure sur cuivre et eau-forte, 26,7 × 39,3 cm (découpé), Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. A 153206 (Ca 202, feuille 8 (2))

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

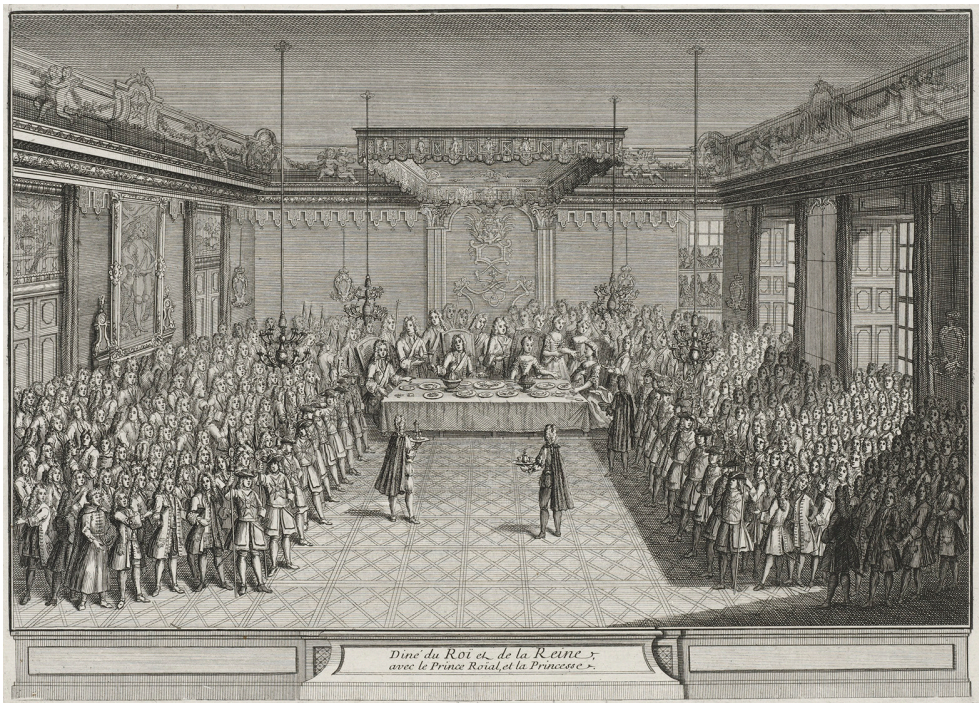
44. En raison des contraintes de temps, la décoration des plafonds avec des fresques fut abandonnée, et Silvestre reçut l'ordre de réaliser des peintures au plafond sur toile. Néanmoins, il semble que le temps ait manqué pour mener à bien le projet tout entier. Seule la gravure de la table de noces dans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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50. Voir SächsHStA, 10026 Geheimes Kabinett 2095/200, fol. 155b-156a.
51. Voir SächsHStA, 10010 HMA 209, *König : Pohlnisches und Churfürstl: Sächß: Hof: Tapezerey-Inventarium* (inventaire des tapisseries), 1720, où les bandes chinoises ne sont pas encore évoquées.

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

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

52. L'inventaire des tapisseries parle des colonnes torses utilisées pour la décoration de «l'autre pièce de parade» («Andern Parade Gemach») : «Eine Gemach Bekleidung von Carmosin Sam[m]et, darzwischen 12. gewundene, reich mit Silber und gold, auf bunder Seyde durchwürckte Seulen, bestehet in 40. blat Sammet, theils ganze theils halbe Blätter, iedes Blat 5 3/8. Ellen hoch, mit einer breiten goldenen Tresse besezt, oben rings umb mit einer gewürckten Einfaßung und unten eine dergl. Gallerie. Diese Gemach Bekleidung befindet sich im Andern Parade Gemach aufn Schloße.» (*Ibid.*, fol. 96a). Deux pages plus loin, les bandes qui apparaissent sur les représentations de la deuxième antichambre peuvent être identifiées pour la troisième chambre de parade : «Eine Gemach Bekleidung von Carmosin Sam[m]t, bestehet in 2. Stück iedes 7. blat breit, 2. Stück iedes 1 ½. blat breit, 4. Stück, iedes 5. blat breit, alle Stücken 6 1/8. Ellen hoch, davon die 6. großen Stücken auf 3. Seiten, mit einer Einfaßung von breiten, mittlern und schmalen goldenen Tressen reich cham[m]eriret, 2. Stücken aber an einer seite, und unten mit dergl: Einfaßung, die 6. großen Stücke unten und an einer seite mit einer schmalen goldenen Franße besezt, die 2 kleinen Stücke aber nur unten mit der schmalen goldenen Tresse hierzu Ein Cranz so rings umb, umb die Tapeten und Portiers gehet, von dergl: Sam[m]et, mit breiten, mittlern und schmalen Tressen reich cham[m]eriret, unten mit einer goldenen Franße Festonen weise besezt. Ist 1719. neu geferttiget worden, und befindet sich im 3tn. Parade Zimmer.» (*Ibid.*, fol. 98a-b). Apparemment, la salle de parade fut définie comme la première pièce faisant partie de l'appartement de parade, par conséquent la première antichambre comme deuxième chambre de parade et la deuxième antichambre comme troisième.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56. Le dessin préparatoire ne permet pas de déceler les traces d'une modification ultérieure par le montage d'éléments supplémentaires ou par le collage.
57. De manière comparable, cela concerne également la représentation de la sérénade d'inauguration pour les Fêtes des planètes au jardin du Palais hollandais, le 10 septembre 1719 : selon la légende, la gravure de Johann August Corvinus à Augsbourg fut réalisée d'après un dessin d'Anna Maria Werner (inv. A 135834) ; le Kupferstich-Kabinett conserve uniquement le dessin préparatoire de Leplat (sans inv. dans le dossier *Festlichkeiten 1719*, dessin n° 4a).
58. Voir Marx, 1975 (note 55), extrait de l'inventaire des peintures de 1722-1728, p. 174-179, ici p. 174, 175, 177 ; Marx, 2000 (note 6), p. 208. Déjà en 1722, les peintures se trouvent dans l'inventaire, et elles ne furent pas rajoutées ultérieurement (à partir de 1723). La numérotation de l'inventaire suggère qu'elles firent partie – avec les deux peintures concernant le Grand Tour du prince et les dessus-de-porte de la salle d'audience – de l'aménagement initial de l'appartement de parade en 1719.
59. Marx, 1975 (note 55), p. 53-54, numéros 6, 7, 8 ; extrait de l'inventaire des peintures de 1722-1728, p. 174-179, ici p. 174.
60. A propos de la peinture du plafond : *ibid.*, p. 34 ; *id.*, 2000 (note 6), p. 195.

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

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

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

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

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

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

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

61. Louis de Silvestre, *Renaud et Armide*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3941 ; Louis de Silvestre, *Vertumne et Pomone*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3745 ; Louis de Silvestre, *Vẽnus et Adonis*, avant 1722, huile sur toile, 105 (122) × 151,5 cm, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3940 ; Antoine Coypel, *Renaud et Armide*, huile sur toile, 123 × 152,5 cm (presque détruite, initialement en format en hauteur), SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Mo 1847. La *Léda et le cygne* fut perdue au moment de la guerre.
62. Marx, 2000 (note 6), p. 201-205.

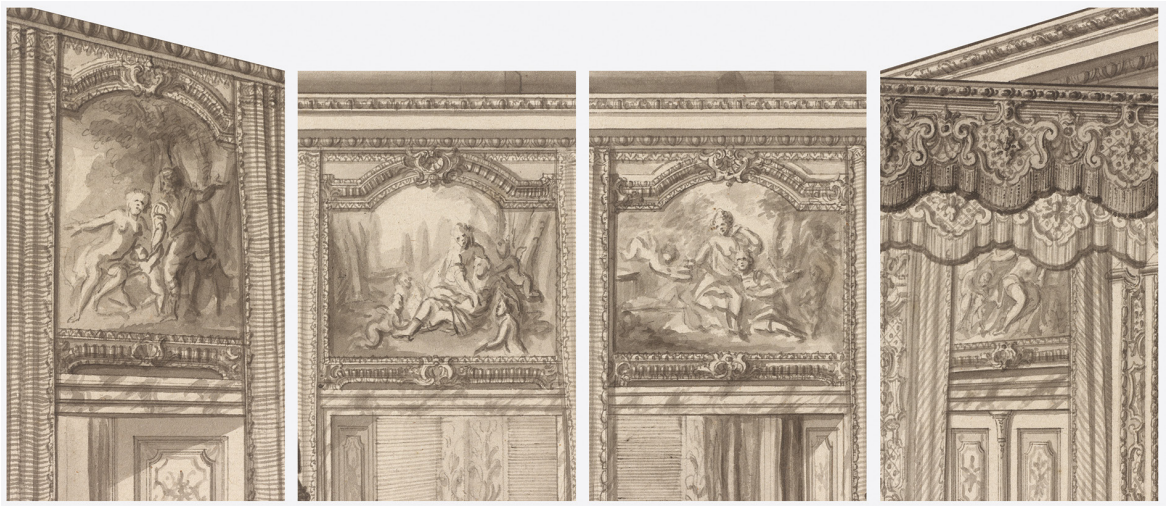
Marx a exprimé son étonnement à l'encontre de la gravure de la salle d'audience qui procure une idée très précise de la décoration intérieure et de la peinture du plafond – mais pas des dessus-de-porte –, bien que la représentation soit exécutée d'après le dessin préparatoire de Leplat impliqué comme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

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

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

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

63. *Ibid.*, p. 205.
64. *Ibid.*, p. 208.



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

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

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

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

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

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

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

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

68. Aujourd'hui, les coffres sont conservés au Kunstgewerbemuseum, SKD, inv. 37607 et 37608.
69. Cordula Bischoff, « "…so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum". Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700 », dans *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, éd. par Heide Wunder, actes, Kassel, 1997 (Zeitschrift für Historische Forschung, 28), p. 161-179, ici p. 176.
70. *Ibid*.

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

4. Annexe 1

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

Zum Schema derer ParadeZim[m]er.
In denen Königl. Parade Zim[m]ern ist der Hof am Tage des Einzuges folgender gestalt nach bey gehenden Schema rangiret gewesen, als:
lit: a. Auf der sogenannten Englischen Treppe ist die Schweizer Trabanten Garde zu Fuß bis an die äuserste Thüre des Riesen Saals gestanden.
lit: b. In dem Riesen Saal No: 1. die Chevalier Garde mit denen Partisanen,
lit: c. In dem Propositions Saal No: 2. die Frembden von Condition, ingleichen die Frembden Ministri so zwar accrediret aber keinen Character hatten, wie auch die Pohlnischen Edel-Leuthe, ohne Chargen.
In dem Zimmer oder Bufet No: 3. ist Niemanden zu stehen permittiret gewesen.
Im Zimmer No: 4. hat rechter Hand lit: d. die Noblesse der alten Erblande, und lit: e. die Laußnizer Noblesse gestanden.
In dem Zimmer No: 5. als im Königl. Speise Saal, wurden diejenigen so in der HofOrdnung nach denen Cammerherren folgen, als die CammerJunckers und andere lit: f. und diesen gegen über die Obristen und übrigen Officiers in unterschiedenen Reihen lit: g. rangiret.
In das Zimmer No: 6. als ersten Anti Chambre haben lit: h. die Geheimen Räthe und Generals, an denen Fenstern aber, lit: i. die Tit: Geheimen Räthe, OberChargen, Præsidenten und Cammerherren nach ihrer Ordnung gestanden.
In dem Zimmer No: 7 als andern Anti Chambre seind lit k. am Camin kommen,
der Päbstl. Nuntius so den ersten locum eingenommen,
die anwesenden Prinzen, und haben sich an diese angeschloßen die Pohlnischen Cron Chargen,
der H. Graf von Sachsen,
die Sächß. Ministri und
die Pohlnischen Hof Chargen. und
An die Fenster lit: l.
Die Pohlnischen Bischöffe und Woywoden.
In das Zimmer No: 8. oder Audienz Gemach, haben sich an der Seite von denen Fenstern herauf bis an die Mauer lit: m.
Ihro Durchl. die Prinzeßin von Weißenfelß,
Ihro Durchl. die Prinzeßin von Culmbach,
Frau Feldherrn Gräfin Pocregn
Frau Woywodin Gräfin Oginska,
Frau Cron Marschallin Gräfin Minszeck,
Frau Cron Schaz Meisterin Gräfin Prebendau,
Frau Gräfin von Sachßen,
Frau Oberhof Marschallin Baronne von Loewendal
Frau Oberhof Marschallin Gräfin von Pflügen,
Frau Geh: Cabinets Ministern Gräfin von Werthern,
Frau Geh: Cabinets Ministern Gräfin von Wazdorff,
Frau Geh: Ministern Gräfin von Mannteuffeln,
Frau Geh: Cabinets Ministern Gräfin Vizthumb von Eckstädt,
und die übrigen Sächß. Dames in ihrer Ordnung gefolget, wobey sich die Fräuleins nach ihrer Eltern Rang angeschloßen.
Auf der andern Seite wo der Camin haben sich gestellet lit: n.
Frau Oberhof Meisterin von Ihro Mayt. der Königin Baronne von Stein,

Frau Oberhof Meisterin von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin Gräfin Fuggern,
Fräul. Cammerfräul. Gräfin Königlin von Ihro K.H. der Prinzeßin
Fräul. Cammerfräul. Gräfin von Scharffenberg von Ihro K.H. der Prinzeßin
Fräul. von Creilsheim von Ihro Mayt. der Königin
Fräul. von Erdmannsdorff von Ihro Mayt. der Königin
Fräul. von Friesen von Ihro Mayt. der Königin
Fräul. von Seckendorff von Ihro Mayt. der Königin
Fräul. von Kyau von Ihro Mayt. der Königin
Fräul. von Knochen von Ihro Mayt. der Königin
Fräul. Godering von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin
Fräul. de Nehm von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin
Fräul. Gräfin Oginska von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin
Fräul. Gräfin Oginska von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeßin
lit: o. aber
Ihro Durchl. der Herzog von Sachßen Weißenfelß,
H. Geh: Cabinets Ministre Graf Vizthumb von Eckstädt,
H. Trabantenhaubtmann Baron von Seyfertiz,
H. Oberhof Meister Graf von Dietrichstein,
H. Oberhof Meister Baron von Stein
In das Zimmer No: 9. oder Schlaff Gemach, begaben sich ganz alleine
No 1. Ihro Königl. Mayt. und saßen dieselbe auf einer Fauteille
No: 2. Ihro Königl. Mayt. die Königin p saßen ebenfalls auf einer Fauteille
No: 3. Ihro Königl. Hoheit der Prinz p auf einer Chaise à bras und
No: 4. Ihro Königl. Hoheit die Prinzeßin gleichfalls auf einer Chaise à bras.

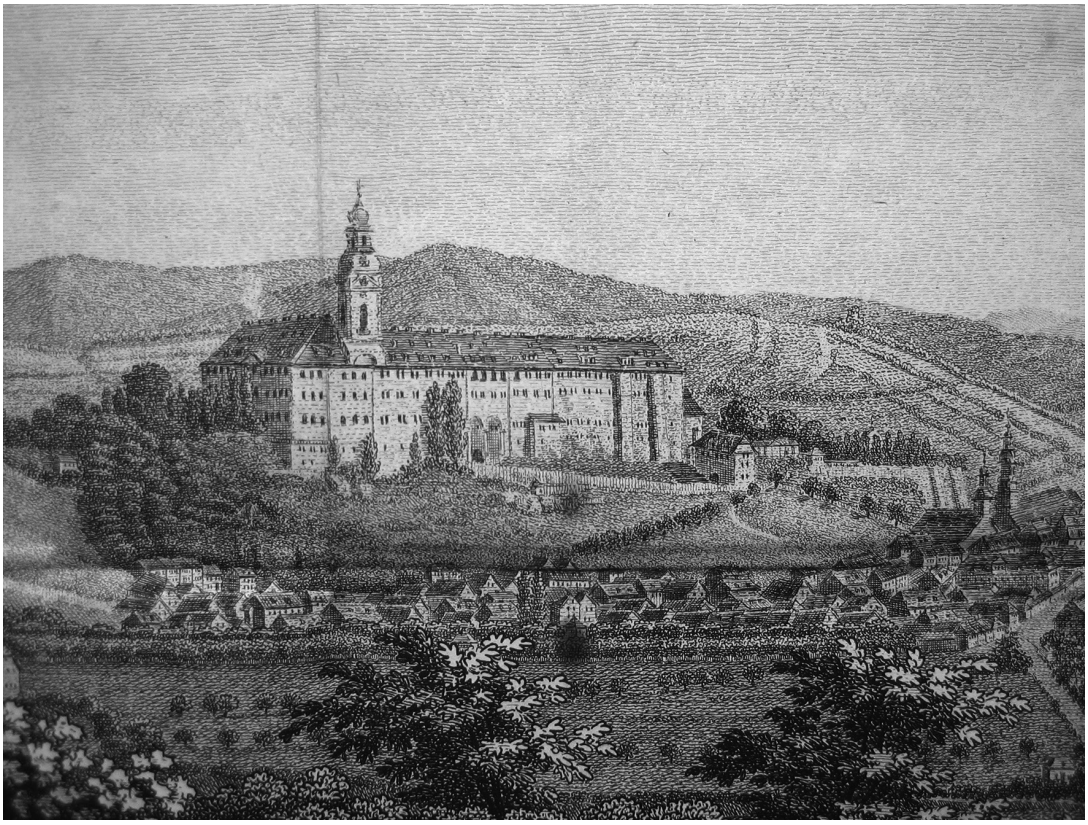
5. Annexe 2

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

Die Zeichnungen Von denen Königl. Prinzl. Beylager Festivitæten Ao 1719
was gezeichnet werden sollen.

I. Zur Entrée und was bey der Einhohlung und Empfängnüß der Königl: Prinzeßin zu Dreßden vorgangen.
[…]
7. Der Grund=Riß vom Königl: Schloße,
8. Der AuffZug des Schloßhofes, wie darinnen die Cadets rangiret, und die Königl. Prinzeßin zu Wagen durch passiret,
9. Die große Treppe mit den Trabanten, wie dabey die Prinzeßin empfangen worden und selbige hinauff passiret,
10. Der Riesen Saal mit den rangirten Chevalier Gardes und der Prinzeßin durch passirung.
11. der Proportions Saal, darinne sich die von der Noblesse ohne Caractere befunden.
12. das Buffet
13. Der steinerne Saal mit den Landständen.
14. Der Eck Saal, in welchen Ihro Königl: Majt. Majt. der König und die Königin Ihro Königl. Hoheit die Prinzeßin angenommen.
15. Die erste Antechambre mit denen H[erren] geheimen und Titular Räthen Præsidenten und Cammerherren.
16. Die andere Antechambre darinnen sich der Päbstl. Nuntius, die Prinzen Bischöffe, Senatores und Cabinets Ministri befunden,
17. Das Audienz Gemach mit der Prinzeßin von Weißenfelß in gleichen denen Dames derer H[erren] Senateurs und Ministres.
18. das SchlafZimmer worinnen Ihro Ihro Majt. Majt. der König und die Königin ingl. Ihro Ihro Hoheiten Hoheiten der Königl. Prinz und Prinzeßin geseßen.

II. Von denen Festivitæten nach der Entrée
[…]
21. Der Eck Saal, wie darinne Ihro Ihro Majt. Majt. der König und die Königin auff Ihro Ihro Hoheiten Hoheiten der Königl. Prinz und Prinzeßin gespeiset.
[…]
26. Der AuffZug von Riesen Saal, wie der große Ball gewesen.
[…]



1 Ludwig Friedrich Hesse, *Rudolstadt et Schwarzburg avec ses environs*, 1816, détail du château

Distribution et ornementation

Le château de Heidecksburg à Rudolstadt et l'influence de l'architecture française sur les châteaux princiers allemands

Katja Heitmann

Les plans et les structures ornementales adoptés en France dans les demeures de la noblesse et de la bourgeoisie situées à la campagne – les maisons de plaisance ou encore maisons de campagne – n'ont cessé d'être présentés par les chercheurs comme des solutions ayant servi de modèles, surtout au cours de la première moitié du XVIII[e] siècle, aux châteaux de plaisance et aux ermitages des territoires allemands[1]. Vaux-le-Vicomte est certainement l'un des châteaux les plus anciens et les plus connus dont s'inspirent de nombreux autres également situés à la campagne[2]. Citons au nombre de ses principales caractéristiques : l'alignement du vestibule et de la salle des fêtes sur l'axe médian du rez-de-chaussée, deux pièces auxquelles succédaient en outre des appartements doubles, composés d'une antichambre, d'une chambre et d'un cabinet. Même les hôtels particuliers, ces palais habités en ville par la noblesse française, avaient des pièces disposées de manière comparable. Le grand nombre de solutions imaginées en France permit d'adop-

1. Au sujet des maisons de plaisance, des châteaux de plaisance et des ermitages, voir tout particulièrement les publications de Dietrich von Frank, *Die « maison de plaisance ». Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland, dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Munich, 1987 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, XXVII) ; Monika Hartung, *Die Maison de Plaisance in Theorie und Ausführung : Zur Herkunft eines Bautyps und seiner Rezeption im Rheinland*, Aix-la-Chapelle, 1989 ; Karin Elisabeth Zinkann, *Der Typ der Maison de Plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun*, Münster, 1989 (Schlaunstudien, IV) ; Katharina Krause, « Schlaun und Frankreich », dans *Johann Conrad Schlaun. 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, éd. par Klaus Bußmann, Florian Matzner, Ulrich Schulze, cat. exp., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1995, Cologne, 1995, p. 204-235 ; et un ouvrage récent offrant une vue d'ensemble des édifices concernés dans les territoires thuringiens : Heiko Laß, *Jagd- und Lustschlösser. Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben, dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts*, Petersberg, 2006, plus particulièrement p. 19 et suivantes, et p. 123 et suivantes. Pour la *maison de plaisance* en France, la thèse d'habilitation de Katharina Krause (*Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, Munich, Berlin, 1996) fait aujourd'hui encore autorité.

2. Voir Patricia Brattig, *Das Schloß von Vaux-le-Vicomte*, Cologne, 1998 (Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 63).

ter avec tout autant de liberté certaines caractéristiques de ce type de construction dans les territoires allemands, d'autant qu'il n'y avait pas dans ces derniers de traités d'architecture explicitant les particularités typologiques de la maison de plaisance ou maison de campagne[3]. C'est au plus tard à partir de la parution des planches gravées – novatrices tant d'un point de vue architectural qu'ornemental – de Jean Mariette (1727), Jacques-François Blondel (1737/1738) et Charles Briseux (1742) que la distribution des pièces typique des maisons de campagne et des hôtels particuliers français commença à être perçue comme un modèle à suivre, et donc à se répandre dans l'Empire[4]. La valeur d'exemple qu'eut pour les résidences princières allemandes la distribution cumulative et compacte des pièces à l'intérieur des demeures françaises privées n'a cependant jusqu'ici jamais été prise en considération[5].

Au XVIII^e siècle, les châteaux des princes allemands furent en effet aménagés et décorés, surtout en cas de première édification ou de reconstruction, de manière à répondre à trois critères : la convenance, la commodité et la beauté. Le règlement de la cour requérait cependant, dans les résidences princières, une disposition des pièces qui dépendait bien plus des exigences d'un cérémonial symbolique que dans un château à la campagne ou le palais d'un noble en ville[6]. Etait-il finalement possible, au regard de ces impératifs, d'adopter dans les résidences princières allemandes les solutions imaginées en France en matière d'aménagement intérieur ?

L'étude du corps de logis de la résidence princière de Heidecksburg à Rudolstadt (ill. 1) – qui fut reconstruit après 1735 – nous permettra de déterminer si les modèles français de distribution et de décoration des pièces étaient applicables aux appartements officiels d'une résidence princière allemande et, si oui, sous quelle forme.

3. Voir Laß, 2006 (note 1), p. 19 et suivantes.
4. Jacques-François Blondel, *De la Distribution Des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en General* [1737-1738], 2 vol., réimpression Farnborough, 1967 ; Charles Briseux, *L'art de bâtir des maisons de campagne, où l'on traite de leur distribution, de leur construction et de leur décoration*, Paris, 1743. Déjà Charles-Auguste d'Aviler avait publié dans les différentes éditions de son *Cours d'Architecture* cette nouvelle manière de bâtir et avait illustré celle-ci par des gravures d'architecture idéale. Voir von Frank, 1989 (note 1), p. 85 ; et à propos des planches gravées, le texte de Katharina Krause dans cet ouvrage.
5. Je remercie Katharina Krause de m'avoir fourni cette information.
6. Les traités consacrés à l'époque à la science du cérémonial nous renseignent sur les pratiques cérémonielles alors en vigueur dans les territoires allemands ; citons, par exemple, celui de Johann Christoph Lünig, *Theatrum Ceremoniale*, 2 vol., Leipzig, 1719-1720, et de Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, Berlin, 1728, ainsi que *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der großen Herren*, Berlin, 1733. Les liens complexes entre la décoration, son symbolisme, le cérémonial et la salle lui servant de cadre sont longuement exposés et analysés par Ulrich Schütte, « Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume », dans *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, éd. par Rudolstädter Arbeitskreis zu Residenzkultur, Munich, Berlin, 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, III), p. 167-204.

Les architectes Johann Christoph Knöffel et Gottfried Heinrich Krohne

Rudolstadt était depuis 1571 la résidence des comtes de Schwarzburg. La dynastie des Schwarzburg ne pesait guère dans les rapports de force politiques au sein de l'Empire. Cette famille de comtes avait certes été élevée dès 1710 au rang de famille princière, mais ce changement de statut n'avait nullement accru sa puissance[7]. Le nouveau rang du maître des lieux n'avait pas non plus déterminé de grands travaux d'architecture[8]. Jusqu'à l'incendie de l'aile occidentale, survenu en 1735, seuls deux projets architecturaux avaient été réalisés : la rénovation de l'accès principal emprunté par les carrosses – situé près de l'aile sud, du côté de la ville – avec introduction d'un motif d'arc de triomphe ; et l'aménagement d'un cabinet des Glaces dans cette même aile[9]. Avec la construction d'un nouveau corps de logis à la place de l'aile incendiée s'offrait tardivement la possibilité de montrer, au travers de l'architecture et de l'ornementation du bâtiment, le changement de rang du commanditaire. Il n'y avait donc eu jusqu'alors aucune suite de salles satisfaisant aux exigences plus importantes du cérémonial, ni de grande salle d'une somptuosité digne de ce dernier[10].

Les deux hommes successivement chargés de la direction des travaux furent deux architectes originaires de Dresde, Johann Christoph Knöffel et Gottfried Heinrich Krohne[11]. Knöffel était entré au service des Bâtiments du prince-électeur de Saxe en 1708 tandis que Krohne avait été nommé en 1726 architecte à la cour du duc de Weimar[12]. Travaillaient aussi à cette époque à la cour de Dresde les architectes français Zacharias Longuelune et Jean de Bodt, qui connaissaient l'architecture

7. A propos des petites puissances de l'Empire, voir Eckhard Olschewski, *Die Schlösser in Saarbrücken und Biebrich. Zwei Residenzen des Grafenhauses Nassau-Saarbrücken – ein Beitrag zur Schloßarchitektur mindermächtiger Reichsfürsten im 18. Jahrhundert*, Weimar, 2001.
8. Voir Hans Hertz, «Der Territorialstaat Schwarzburg-Rudolstadt in der Neuzeit», dans *Rudolstadt – eine Residenz in Thüringen*, éd. par le Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, Leipzig, 1993 (Beiträge zur Schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte, I), p. 18.
9. Voir à ce propos Horst Fleischer, *Vom Leben in der Residenz. Rudolstadt 1646-1816*, Rudolstadt, 1996 (Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte, IV), p. 61-62, 65 et suivantes.
10. La seule grande salle du château avait été jusqu'alors celle qui tenait lieu de salle à manger dans l'aile sud ; les tableaux constitutifs de sa décoration montraient essentiellement les liens de parenté des générations précédentes avec la dynastie saxonne ; voir Rudolstadt, Thüringer Staatsarchiv (ThStA), Kammer Rudolstadt, C XXIV 5b n° 1, fol. 1-2. Pour en savoir plus sur l'importance des grandes salles dans les résidences princières, voir la thèse d'Edith Ulferts, *Große Säle des Barock. Die Residenzen in Thüringen*, thèse, Marburg, 1998, Petersberg, 2000.
11. Il existe sur ces deux architectes deux publications faisant autorité : Walter Hentschel et Walter May, *Johann Christoph Knöffel. Der Architekt des sächsischen Rokokos*, Berlin, 1973 (Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, LXIV/1) ; Hans-Herbert Möller, *Gottfried Heinrich Krohne und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Thüringen*, Berlin, 1956.
12. Voir Hentschel et May, 1963 (note 11), p. 9 ; Möller, 1956 (note 11), p. 26.

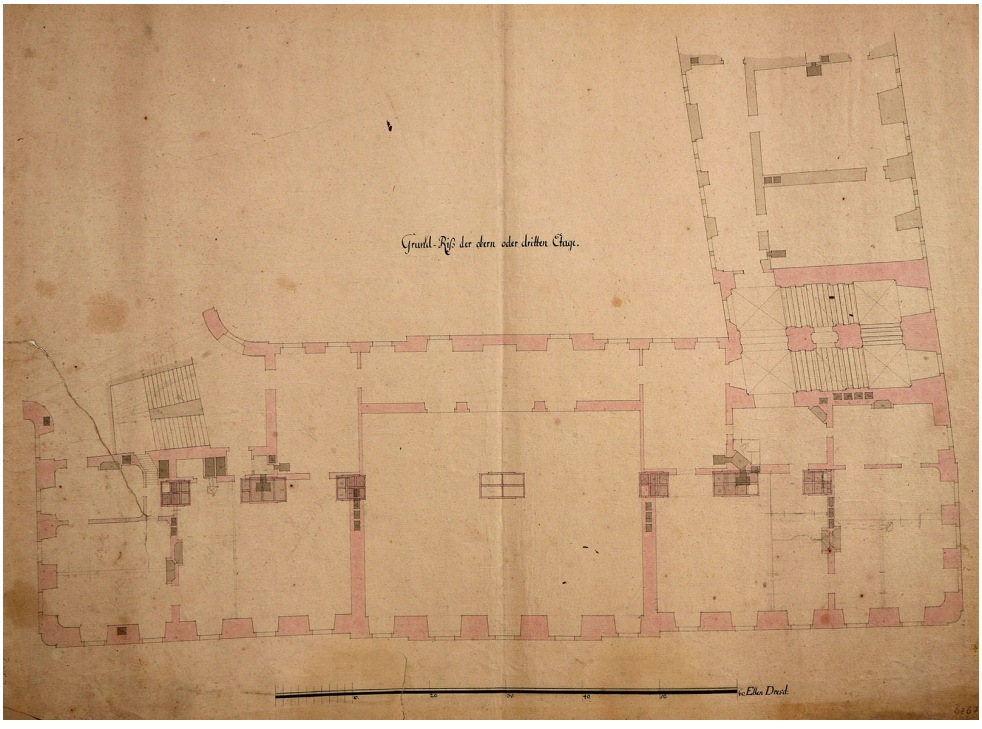
française, et donc le type de la maison de plaisance et de l'hôtel particulier, pour les avoir connus et pratiqués[13]. Si Knöffel, architecte à Dresde, était en contact direct avec ses collègues français et pouvait donc étudier leurs projets de près, rien ne permet d'affirmer que Krohne ait bénéficié d'une même proximité avec le service des Bâtiments de l'électeur de Saxe. Il avait cependant au moins eu la possibilité de suivre l'évolution de l'architecture à Dresde et dans les environs jusque dans les années 1720. Il est impossible de déterminer si Knöffel et Krohne se rendirent en France[14]. Le penchant des deux architectes pour les plans adoptés en France dans les maisons de plaisance et les hôtels particuliers ressort cependant clairement des maisons de plaisance qu'ils ont réalisées[15].

La distribution des pièces dans l'aile occidentale du château de Heidecksburg à Rudolstadt

Le prince régnant, Frédéric-Antoine de Schwarzburg-Rudolstadt, se tourna de nouveau vers Dresde, lorsqu'il décida de faire reconstruire l'aile occidentale du château de Heidecksburg juste après l'incendie qui venait de la détruire en majeure partie[16]. Cela faisait déjà plusieurs années qu'il entretenait des relations avec la cour de Dresde, l'une des plus grandes cours d'Europe au XVIII^e siècle[17]. En 1720, la rénovation de l'accès réservé aux carrosses, côté ville, avait été réalisée à partir d'un projet conjointement élaboré par Johann Christoph Knöffel et Carl Friedrich Pöppelmann, fils de l'ingénieur-architecte (*Oberlandbaumeister*) dont le rôle avait été déterminant dans l'histoire de l'architecture princière à Dresde, à savoir Matthäus Daniel Pöppelmann[18]. Depuis 1732, un ancien directeur des Bâtiments de l'électeur de Saxe, Johann Jacob Rousseau, qui conservait de bonnes relations avec son ancien collègue Knöffel, œuvrait déjà comme architecte pour le prince de Schwarzburg-

13. Sur la vie et l'œuvre de Jean de Bodt, voir Hans-Joachim Kuke, *Jean de Bodt 1670-1745. Architekt und Ingenieur im Zeitalter des Barock*, texte revu et corrigé, Worms, 2002 ; pour Zacharias Longuelune, voir Heinrich Gerhard Franz, *Zacharias Longuelune und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Dresden*, Berlin, 1953.
14. Dans ce cas, ils auraient eu la possibilité de visiter non seulement Versailles et les autres châteaux royaux, mais aussi les palais de la noblesse ; voir Krause, 1995 (note 1), p. 205. Leonhard Christoph Sturm avait, il est vrai, décrit les palais parisiens qu'il avait visités dans *Architektonische Reisenanmerkungen*, un ouvrage publié en 1719.
15. A ce sujet, voir surtout Möller, 1956 (note 11), p. 166-168 ; Hentschel et May, 1973 (note 11), p. 63 et suivantes.
16. Voir ThStA Rudolstadt, Geheimes Ratskollegium, E I 2a n° 83, fol. 12.
17. Pour en savoir plus sur l'effervescence culturelle à la cour de Saxe, voir *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*, éd. par Werner Schmidt et Dirk Syndram, cat. exp., Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Leipzig, 1997.
18. Voir Fleischer, 1996, p. 61 (note 9) ; à propos de l'influence de Pöppelmann sur l'architecture à Dresde, voir *Matthäus Daniel Pöppelmann 1662-1736 und die Architektur der Zeit Augusts des Starken*, éd. par Kurt Milde, actes, Dresde, 1987, Dresde, 1991.

Rudolstadt[19]. Il n'est donc pas surprenant que celui-ci ait donné l'ordre d'aller chercher à Dresde un architecte disposant d'une expérience des grands travaux d'architecture plus affirmée que celle de Rousseau. Mais le conseiller privé chargé de cette mission, Christoph Leopold von Hertenberg, écarta les architectes de Saxe les plus connus, certainement en partie en raison de leurs exigences financières. Il n'était, selon lui, pas plus envisageable de faire appel à Matthäus Daniel Pöppelmann, atteint d'une maladie due à son grand âge, qu'à ses fils, peu qualifiés, ou à Jean de Bodt, qui avait de fortes chances de décliner l'offre en raison du peu de prestige de ce projet[20]. Il est intéressant de noter qu'il ne songea absolument pas, dans un premier temps, à faire appel à d'autres architectes du service des Bâtiments de Dresde, comme Johann Christoph Knöffel ou Zacharias Longuelune. Il proposa en revanche, entre autres, Gottfried Heinrich Krohne qui, au service du duc de Weimar, « [était] d'une bonne habileté et d[evait] être raisonnable »[21]. En outre, Krohne ne demandait que 200 *thalers* par an. Les capacités de ce dernier étant déjà connues en 1735, il semblait possible de lui confier les travaux envi-



2 Johann Christoph Knöffel, *Deuxième étage du corps de logis du château de Heidecksburg*, projet de 1736, Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg

19. Voir ThStA Rudolstadt, Kammer Rudolstadt, C XXIV 5a n° 2, sans foliotage.
20. Voir ThStA Rudolstadt, Geheimes Ratskollegium, E I 2a n° 83, fol. 1-3.
21. « […] ein gutes Geschick habe und sehr reusonable seyn soll. » (*Ibid.*, fol. 2).

sagés. Mais finalement Frédéric-Antoine confia la nouvelle construction à un architecte de Dresde très estimé, Johann Christoph Knöffel, ce qui indique l'importance exceptionnelle que le maître des lieux accordait à cette aile du château.

Bien que les archives datant des premières années de la reconstruction, c'est-à-dire de l'époque où Knöffel dirigeait les travaux, soient bien moins fournies que celles des années suivantes – époque où Krohne avait repris la direction du chantier –, il est tout de même possible, grâce à quelques lettres de l'architecte saxon, de dégager les principales composantes architecturales de la nouvelle aile : à partir de ce qu'il restait des murs du rez-de-chaussée, Knöffel plaça la salle se déployant sur deux niveaux au milieu du bel étage, c'est-à-dire au premier étage du corps de logis, « ce qui à vrai dire conv[enai]t à un château princier » et facilitait la communication avec les appartements qui, situés de part et d'autre, devaient comprendre une chambre (à coucher), un cabinet et une garde-robe (ill. 2)[22]. Les pièces contiguës à cette salle avaient été conçues de manière à être d'une belle dimension, « parce que de petites pièces ne vont pas avec une grande salle »[23]. En outre, de petites pièces n'auraient pas suffi et auraient « manqué de prestige au cas où des seigneurs étrangers à la cour y auraient été logés »[24]. Il avait ainsi été prévu d'utiliser les appartements du nouveau corps de logis certes comme des appartements officiels réservés aux événements s'accompagnant d'un cérémonial, mais aussi pour héberger des hôtes étrangers à la cour ; ils avaient donc été conçus de manière à être polyvalents. Etant donné que l'entrée centrale empruntée par les carrosses devait demeurer en l'état, Knöffel construisit des arcades vitrées conduisant, au choix, à l'escalier de l'angle sud-ouest ou à celui de l'angle nord-ouest – tous deux avaient besoin d'être réparés –, de sorte que la galerie précédant la grande salle au premier étage était accessible des deux côtés[25]. Cette entrée centrale ne devait cependant pas être agrandie. C'était une solution qui, à Dresde non plus, n'était pas habituelle pour un palais, et qui aurait en outre nui à l'équilibre des proportions[26]. Selon ces échanges épistolaires, au début assez soutenus, entre le service des Bâtiments de Rudolstadt et l'architecte de Dresde, la première pierre fut posée dès le 14 mai 1737. A partir de cette date, Knöffel laissa le plus souvent à ses maîtres d'œuvre de Dresde le soin de s'occuper de la suite de la construction, car il avait été nommé en 1736 Premier architecte de l'électeur de Saxe et avait donc de nombreuses autres tâches à accomplir. Son absence ayant entraîné un

22. « […] welches sich eigentlich vor einen fürst. Schloß schückt. » (*Ibid.*, fol. 34). Le plan est celui du deuxième étage de l'aile occidentale, celui du bel étage n'existe plus mais devait être comparable.
23. « […] weil sich kleine Zimmer zu einem großen Saale nicht schicken. » (*Ibid.*, fol. 52).
24. « […] logirung frembter herschafften keinen lüstre machen » (*Ibid.*).
25. *Ibid.*, fol. 34-35.
26. Voir ThStA Rudolstadt, Kammer Rudolstadt, C XXIV 5a n° 7, sans foliotage.

fort ralentissement des travaux, il fut finalement libéré en 1743 des obligations qui lui incombaient à Rudolstadt.

L'avancement du gros œuvre était tel au moment du changement d'architecte qu'il n'était plus possible de modifier l'agencement des pièces aux différents étages. De part et d'autre de la salle centrale, au premier étage, se déployaient en miroir deux ensembles de pièces fermés. On renonça à cette solution dans l'aile sud et l'aile nord. La dimension des pièces allait en décroissant et celles-ci offraient vraiment, en raison de leur faible nombre, le minimum de confort requis. Il était cependant possible de les utiliser tant pour héberger des hôtes que comme appartements de parade à l'occasion d'événements officiels. Knöffel s'était inspiré, pour la disposition des pièces, de celle que présentaient les maisons de campagne françaises, dans lesquelles la chambre à coucher était souvent contiguë à la salle centrale ou n'en était séparée que par une antichambre[27]. Leonhard Christoph Sturm avait lui aussi préconisé dès 1699, dans une édition commentée et complétée par ses soins de l'ouvrage sur l'architecture civile de Nicolai Goldmann, un minimum de quatre pièces pour un appartement moderne, à savoir une antichambre, une chambre à coucher, un cabinet et une garde-robe[28]. L'ordre de succession de ces pièces était assez inhabituel par rapport au cérémonial allemand, car une chambre à coucher était normalement précédée d'une salle d'audience. Knöffel avait donc en l'occurrence adopté de manière irréfléchie la distribution des pièces caractéristique des grandes demeures françaises dans une résidence princière allemande.

La galerie formait rotule entre la grande salle et les deux appartements. L'accès à cet étage s'effectuait par deux escaliers, qui permettaient déjà, avant l'incendie, de rejoindre les pièces d'habitation situées au sud ainsi que l'église du château, alors dans l'aile nord et détruite par le feu. Ainsi, chaque appartement avait une entrée indépendante. Et on pouvait accéder à la grande salle tant à partir de l'un ou l'autre des appartements qu'à partir de la galerie, et inversement[29]. Les possibilités de circulation étaient ainsi très variées, ce qui permettait aux employés, en l'absence fréquente de dégagements, de faire des entrées discrètes. Le thème de la galerie, qui donne à l'aile sud son apparence, avait donc été repris dans l'aile occidentale sans pour autant y être dominant. C'est une pièce intermédiaire au même titre que le vestibule dans les maisons de campagne et les hôtels particuliers de la noblesse en ville, mais elle a pris la

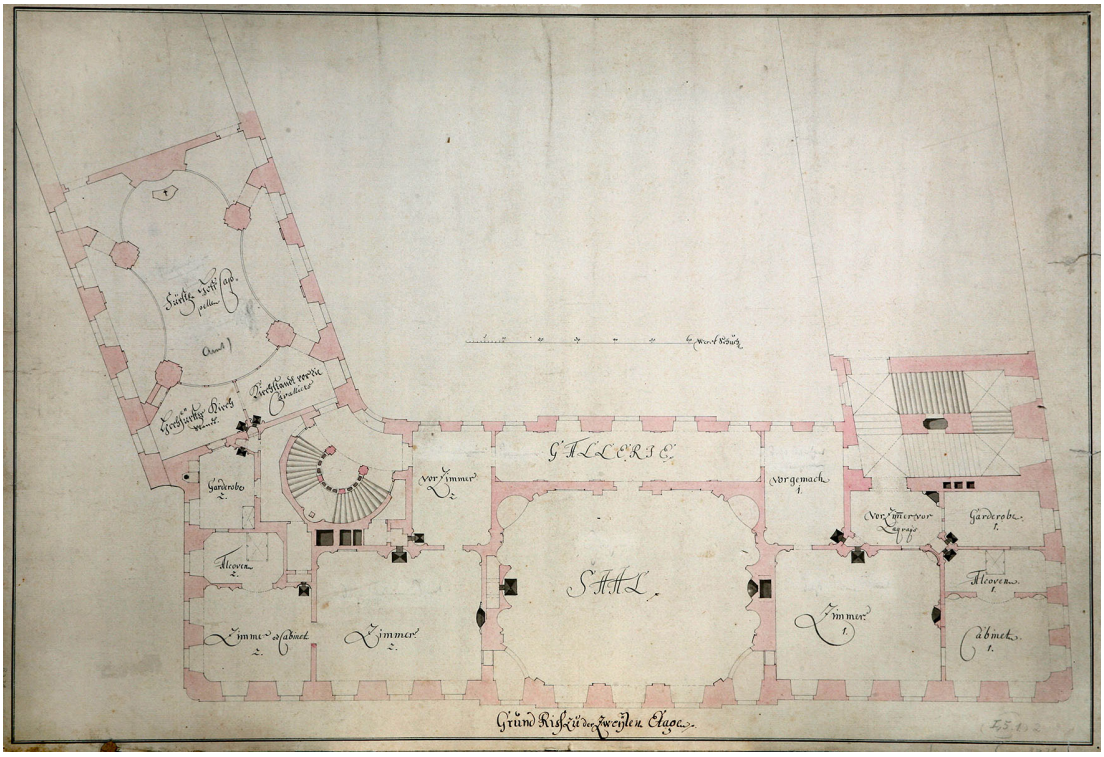
27. Voir, par exemple, les planches 186, 334 et 342 dans les trois volumes de Jean Mariette, *Architecture française* [1727], Paris, 1927.
28. Voir Krause, 1995 (note 1), p. 210.
29. A propos des voies de circulation à l'intérieur des châteaux allemands, voir Frank Druffner, «Gehen und Sehen bei Hofe. Weg- und Blickführungen im Barockschloß», dans cat. exp. Münster, 1995 (note 1), p. 542-551.

forme d'un corridor étroit en raison du manque de place[30]. Le principe de l'enfilade, dont les spécialistes du cérémonial ne cessaient de préconiser l'application pour les salles de parade des châteaux princiers[31], a ici été retenu pour les salles les plus importantes de cet étage : la salle d'audience, la chambre à coucher et la grande salle. Les autres pièces des appartements ne sont pas situées dans l'enfilade. Etant donné que les pièces sont de différentes dimensions mais également proportionnées et qu'on ne les a pas simplement alignées les unes derrière les autres, chaque appartement forme un ensemble fermé sur lui-même, ayant pour point d'orgue la salle centrale.

Bien que Johann Christoph Knöffel ait été contraint de faire quelques compromis, il réalisa au château de Heidecksburg un plan s'inspirant, en raison entre autres de la faible superficie des appartements, de la distribution des pièces à la française. Il ne lui fut naturellement pas possible d'adopter toutes les caractéristiques du modèle français, car les salles d'apparat étaient situées, dans les résidences princières allemandes, non pas au rez-de-chaussée, mais au bel étage[32]. Ainsi, le lien étroit avec le jardin ou, en l'occurrence, le paysage environnant, ne pouvait pas non plus être instauré.

Les autres projets de Knöffel, concernant notamment l'aménagement intérieur, ne furent pas réalisés après son départ en 1743. Etant donné l'état d'avancement des travaux à cette date, il fut impossible à l'architecte d'Eisenach Gottfried Heinrich Krohne – auquel on avait envisagé de faire appel dès 1735 – de modifier radicalement l'agencement de l'appartement, mais il le modula en introduisant de nouvelles cloisons (ill. 3). Krohne avait été engagé sur les conseils du prince héritier Jean-Frédéric ; celui-ci avait fait la connaissance du duc Ernest-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach au cours des deux années qu'avait duré son Grand Tour, et il allait épouser sa fille Bernhardine-Christine-Sophie en 1744[33]. On est donc en droit de penser que l'influence du prince héritier sur le choix du successeur de Knöffel ne fut pas négligeable. Une fois l'architecte d'Eisenach engagé, Jean-Frédéric fut officiellement chargé de la direction des travaux et prit dès lors toutes les décisions relatives à ceux-ci après consultation du prince régnant[34]. Bien qu'il ait été en charge de toutes les affaires gouvernementales à partir de septembre

30. Un cas de figure analogue s'était présenté, par exemple, au château de Bercy, où le vestibule ressemblait aussi à un corridor. Voir Mariette, 1727 (note 27), t. I, pl. 163.
31. Voir von Rohr, 1733 (note 6), p. 73.
32. Voir Leonhard Christoph Sturm, *Vollständige Anweisung/Grosser Herren Palläste starck/bequem/nach den Reguln der antiquen Architectur untadelich/und nach dem heutigen Gusto schön und prächtig anzugeben*, Augsbourg, 1718, p. 10.
33. Pour en savoir plus sur la vie de Jean-Frédéric de Schwarzburg-Rudolstadt, voir Lutz Unbehaun, « Johann Friedrich 1721-1744-1767 », dans *Die Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt 1710-1918*, éd. par le Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, Rudolstadt, 1998, p. 48-65.
34. Voir ThStA Rudolstadt, Geheimes Ratskollegium, E I 2a n° 83, fol. 193.



3 Gottfried Heinrich Krohne, *Premier étage du corps de logis au château de Heidecksburg*, projet de 1743, Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg

1744, date de la mort de son père, les décisions finales concernant l'aménagement du château continuèrent à lui incomber. Etant donnés les villes et bâtiments célèbres qu'il avait visités lors de son voyage, le nouveau maître des lieux connaissait bien les modes de décoration alors en vogue. Krohne proposa tout d'abord, dans ses premiers projets détaillés, des changements structuraux pour l'ensemble de l'aile occidentale[35]. L'introduction de nouvelles cloisons lui permit de créer, dans chacune des suites, une alcôve. Ainsi, les appartements étaient-ils constitués d'un ensemble de pièces adapté au cérémonial pratiqué dans les territoires allemands, et conforme à ce qu'avait finalement préconisé Sturm en 1718 : « Un appartement complet a cependant au moins une antichambre / une salle d'audience ou de parade / une chambre à coucher et une garde-robe[36]. » La distribution des pièces, qui s'inspirait fortement

35. Voir *ibid.*, fol. 171-174, et Kammer Rudolstadt, C XXIV, 5a n° 13, fol. 23-26 ; ces projets ont été reproduits dans Möller, 1956 (note 11), p. 295 et suivantes.
36. « Ein vollkommen Gemach aber hat zum wenigsten ein Vor=Gemach/ein Audienz oder Parade-Gemach/ein Schlaff=Gemach und ein Guarderobe. » (Sturm, 1718 (note 32), p. 22 ; à propos de l'agencement des appartements, voir Hugh Murray Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Places », dans *Archaelogia or Miscellaneous Tracts relating to antiquity* CI, 1967, p. 169-199).

du modèle français, fut donc rendue fonctionnelle d'un point de vue allemand par l'ajout d'une salle d'audience, mais ne fut pas fondamentalement modifiée. La seule alcôve qui ait été réalisée, celle située dans l'appartement du prince et destinée à recevoir le lit de parade, devait à l'origine être pourvue d'une balustrade en bois séparant la chambre du cabinet. Cette balustrade ne fut certes pas mise en place, mais la cloison reçut une porte vitrée cintrée qui, selon les occasions, était ouverte ou fermée. Il est aujourd'hui impossible de déterminer si – ni, le cas échéant, de quelle manière – cette chambre de parade était utilisée à l'occasion d'événements officiels[37].

La réflexion menée par Krohne dans le but de briser la forme strictement rectangulaire que Knöffel avait donnée aux pièces constitue une autre grande caractéristique de son intervention. Il proposa en effet d'arrondir les angles en y aménageant des niches ou en y plaçant des poêles, ce qui fut fait de manière remarquable dans la salle centrale, dont les surfaces murales présentent des ondulations qui animent l'espace. Les formes alternativement convexes et concaves des murs ayant été prises en compte dans le décor en stuc du plafond, la salle des fêtes apparaît presque circulaire. On ne peut savoir quelle aurait été la distribution des salles si Krohne avait été engagé dès 1735 à la place de Knöffel pour la reconstruction du château. Peut-être l'aile occidentale s'inspirerait-elle encore davantage des modèles français de l'époque, comme permettent de le penser les maisons de plaisance dues à cet architecte ; les plans de ces dernières font apparaître une dominante de formes rondes, une rigoureuse symétrie et de justes proportions[38].

Le décor mural de la grande salle du château de Heidecksburg

Les projets de décoration intérieure de l'architecte ingénieur (*Oberlandbaumeister*) de Dresde, Knöffel, dénotaient aussi l'influence des modèles français, dans lesquels dominaient essentiellement des structures murales claires (ill. 4). Le décor envisagé pour les murs de la salle des fêtes était articulé de la même manière que ceux reproduits dans les recueils d'ornements français ; en France cependant, le langage formel dans le domaine de l'ornementation était souvent bien plus varié, et ce, déjà depuis longtemps. Même dans les ouvrages de Mariette de 1727 figurent des exemples témoignant d'une plus grande liberté dans le traitement de l'ornementation, le principe de la symétrie n'apparais-

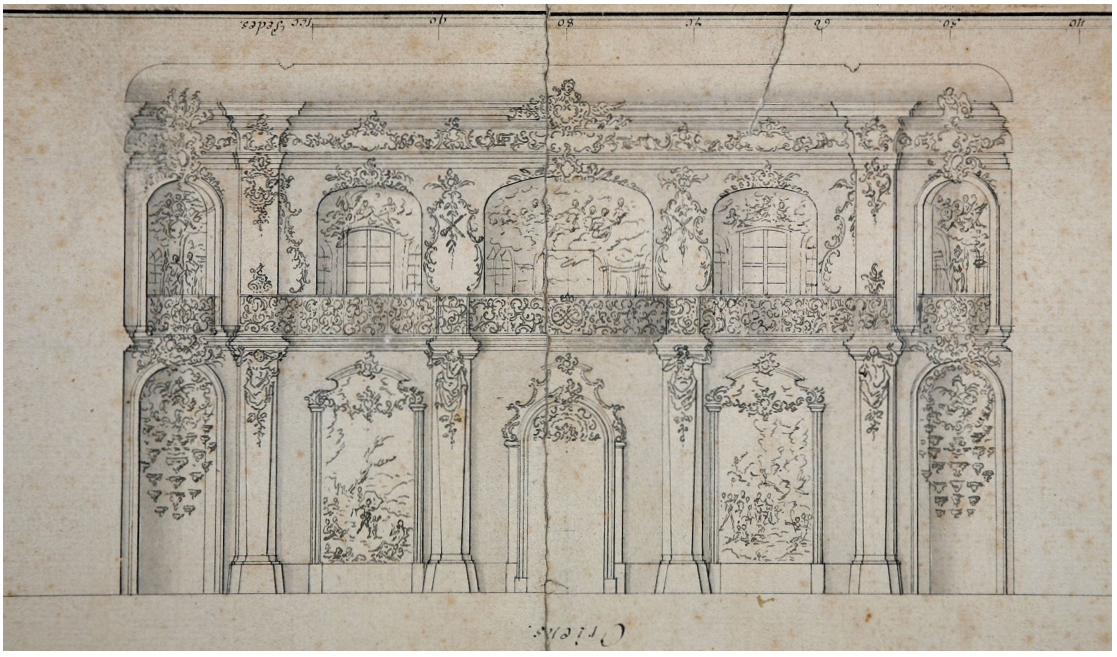
37. A propos de la fonction des chambres de parade dans les châteaux allemands, voir, entre autres, Henriette Graf, « Hofzeremoniell, Raumfolgen und Möblierung der Residenz in München um 1700-um 1750 », dans Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, 2006 (note 6), p. 303-324.

38. On trouvera des illustrations dans Möller, 1956 (note 11), p. 166-168.

4 Johann Christoph Knöffel, *Elévation du mur est de la salle des fêtes au château de Heidecksburg*, projet de 1741, Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg

sant plus comme la règle absolue[39]. Mais Knöffel n'en tint pas compte. Il envisageait pour la salle des fêtes de Rudolstadt une alternance de panneaux muraux étroits et larges, sur lesquels devaient être exécutées des peintures délimitées par une ornementation simple, symétrique et très discrète. L'estrade des musiciens devait aussi être strictement dans l'alignement du mur. En 1741, il était encore prévu de recouvrir entièrement de lambris en bois les murs des pièces, y compris ceux de la salle des fêtes, et d'orner en revanche les plafonds d'une petite gorge en stuc et d'une rosace centrale :

39. Depuis déjà la fin du XVII[e] siècle, les nombreuses planches gravées entre autres par Jean Le Pautre, Jean Bérain, Gilles-Marie Oppenord et Daniel Marot contribuaient à la diffusion des formes ornementales françaises, de même que les traités d'architecture civile de Charles-Augustin d'Aviler et de Jacques-François Blondel. Pour avoir une idée de la profusion des modèles disponibles, voir entre autres Peter Jessen, *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlin, 1920 ; Wilhelm Kurth, *Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1923 ; et Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France & Holland*, New Haven et Londres, 1981 ; voir aussi Katharina Krause, « Zu Zeichnungen französischer Architekten um 1700 », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIII, 1990, p. 59-88.



5 Peter Caspar Schellschläger, copie d'après une esquisse de Gottfried Heinrich Krohne, *Projet d'élévation du mur est de la salle des fêtes au château de Heidecksburg*, détail, 1748 (?), Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg

> « L'habillage susmentionné sera ensuite, conformément au goût du jour, passé en blanc, les sculptures et les lambris seront soit richement dorés, soit en partie dorés […] Les plafonds en stuc dans les pièces et les cabinets ne comporteront qu'une petite corniche et une petite gorge […] Les gorges seront ornées d'un fin feuillage à la française stuqué, de style grotesque ; et les plafonds de même, d'une rosace centrale stuquée. Afin de tout harmoniser, les stucs seront dorés[40]. »

Cela correspondait certes aux modèles d'ornementation français considérés par Sturm en 1699 comme extrêmement modernes, mais ne pouvait répondre, quarante ans plus tard, aux exigences du prince de Schwarzburg, qui voulait une ornementation alors au goût du jour[41].

Gottfried Heinrich Krohne n'adopta pas les projets d'ornementation murale de Knöffel dans la grande salle ; il en soumit d'autres au prince en 1743. Ceux-ci comportaient des indications précises quant aux maté-

40. « Wird hernach vorbesagte Verkleidungs Arbeit nach den heutigen Gusto weiß die Bildschnizerey und Bristen werck Zum Theil reich, zum Theil auch parthien weiß nach iedes belieben gut vergoldet. […] Sollen die Stuckatur Decken in den Zimmern und Cabinetten nur mit einem kleinen Simß und Kehle […] gefertiget, in den Kehlen ein feynes franz. Laub auf grotescken Art und im Plat fonds eine derl. Rose zu welcher wen die Zimer propre seyn sollen nach hero vergoldet werde. » (ThStA Rudolstadt, Kammer Rudolstadt, C XXIV 5a n° 11, sans foliotage).
41. Voir Krause, 1995 (note 1), p. 222.

riaux, aux techniques et aux formes ornementales envisagés, mais aussi quant à la statique et à l'acoustique[42]. Ce sont surtout les modifications apportées au décor de la grande salle qui montrent que l'architecte d'Eisenach réussit à utiliser les formes ornementales modernes réclamées par son commanditaire sans pour autant s'en tenir servilement aux recueils d'ornementation français. Par rapport au décor envisagé par Knöffel, celui finalement réalisé par Krohne est, tout du moins dans la grande salle, bien plus exubérant ; l'architecte a en outre totalement renoncé à structurer les murs à l'aide de lambris (ill. 5). Il a en effet préféré habiller les surfaces murales restantes d'un marbre de couleur gaie, plus précisément d'un stuc imitant le marbre ; du côté de l'entrée, la surface murale est rythmée par des bandes lombardes, des niches et des hermès, qui supportent le balcon en saillie destiné aux musiciens :

> « Dans la salle principale, les bandes lombardes et les hermès ainsi que le reste du mur seront exécutés en stuc à la manière du marbre ; les niches seront en revanche ornées de peintures et de miroirs, dont les cadres ornementaux seront finement dorés ; de même près de la moitié du stuc de la frise et de la corniche doit être recouverte d'une dorure brillante. Le compartiment central du plafond ainsi que les cartouches situés aux quatre coins seront peints à fresque, leurs angles seront adoucis, et leurs ornements en stuc seront dorés. Les autres stucs seront en revanche soigneusement blanchis et rehaussés de couleurs plaisantes[43]. »

Krohne a, lui aussi, utilisé les ornements pour ponctuer le décor, mais il n'a pas lésiné sur la rocaille la plus moderne et a créé une unité entre les différents compartiments muraux par le biais d'ornements en forme de conque. Les décors en stuc qui encadrent le plafond constituent le point d'orgue de cette ornementation. Au lieu de recevoir une simple rosace centrale comme Knöffel l'avait préconisé, le plafond a été peint à fresque conformément au goût italien[44]. Contrairement à l'articulation murale prévue par Knöffel, très plane et très sobre, celle choisie par Krohne montre que l'architecte s'est émancipé des modèles français et a librement décliné couleurs, formes, matériaux et techniques, tout en s'en tenant à l'art rocaille. On notera cependant un point commun

42. Voir ThStA Rudolstadt, Kammer Rudolstadt, C XXIV 5a n° 11, sans foliotage.
43. « In dem Haupt Saal werden die Lesseinen und Thirmen nebst dem Grunde auf geschliffene Marmor Art gefertiget, die angebrachten Füllungen aber mit Mahlerey und Spiegeln ausgezieret, wovon die Einfaßungen mit Zieraten fein vergoldet, derg. die Stucatur-Arbeit in dem so genannten Fries um dem Saal mit der auszierung des gantzen Haupt Gesimses fast die Helffte glanz vergoldet werden soll. Der Haupt-Balcon an der Decke nebst den 4. Eck-Schildern wird in fresco gemahlet, die qvadratur darum planiret, und die Zieraten darauf vergoldet. Die übrige Stucatur-Arbeit aber sauber geweiset und mit lieb. Coleuren ausgesezet. » (*Ibid.*, C XXIV 5a n° 13, fol. 65 ; document reproduit dans Möller, 1956 (note 11), p. 297 et suivantes).
44. Voir ThStA Rudolstadt, Kammer Rudolstadt, C XXIV 5a n° 15, fol. 115.

entre les deux architectes : tous deux exclurent en effet totalement de leur décor les prestigieuses articulations murales qui, habituellement présentes à l'époque dans une salle comme celle-ci, devaient en outre correspondre à l'ordre des colonnes[45]. Si Knöffel avait déjà évité ce type de décor pour la façade de l'aile occidentale, Krohne avait fait de même dans la salle centrale, se conformant ainsi à un autre aspect de l'architecture des maisons de campagne et hôtels particuliers français[46].

Krohne répondit tout à fait à la demande de Jean-Frédéric de Schwarzburg-Rudolstadt, qui désirait un décor au goût du jour. En dehors des formes ornementales d'inspiration française, il se laissa aussi probablement guider par les solutions adoptées dans les églises et les châteaux du sud de l'Allemagne. Une comparaison avec l'architecture de François de Cuvilliés serait en l'occurrence intéressante. Cet architecte était alors déjà connu, et il avait publié en 1738 plusieurs volumes de planches gravées consacrés au vocabulaire formel à l'époque le plus moderne dans le domaine de l'ornementation[47]. Le décor du château de Heidecksburg fut réalisé d'après les dessins de Gottfried Heinrich Krohne, de son vivant et après sa mort, survenue en 1756, date à laquelle la direction des travaux fut confiée à Peter Caspar Schellschläger.

Le château de Heidecksburg à Rudolstadt illustre de manière intéressante le caractère exemplaire que revêtirent la distribution des pièces et l'ornementation françaises dans la mesure où ce n'était précisément ni une maison de campagne, ni une maison de plaisance qui, essentiellement dédiée au divertissement, aurait été peu affectée par le règlement strict de la cour. On a vu que la distribution des pièces dans les maisons de campagne ou les hôtels particuliers français était tout à fait transposable dans les appartements officiels d'une résidence princière, même si les prérequis du cérémonial étaient fondamentalement différents. Le travail réalisé par les deux architectes de Dresde auxquels la direction du chantier fut successivement confiée montre clairement que l'adaptation des modèles français pouvait donner naissance à divers répertoires ornementaux, et dénote de toute évidence une évolution : avec ses arrondis, Krohne a brisé la forme strictement rectangulaire que Knöffel avait donnée aux salles ; il a adapté la distribution des pièces d'inspiration

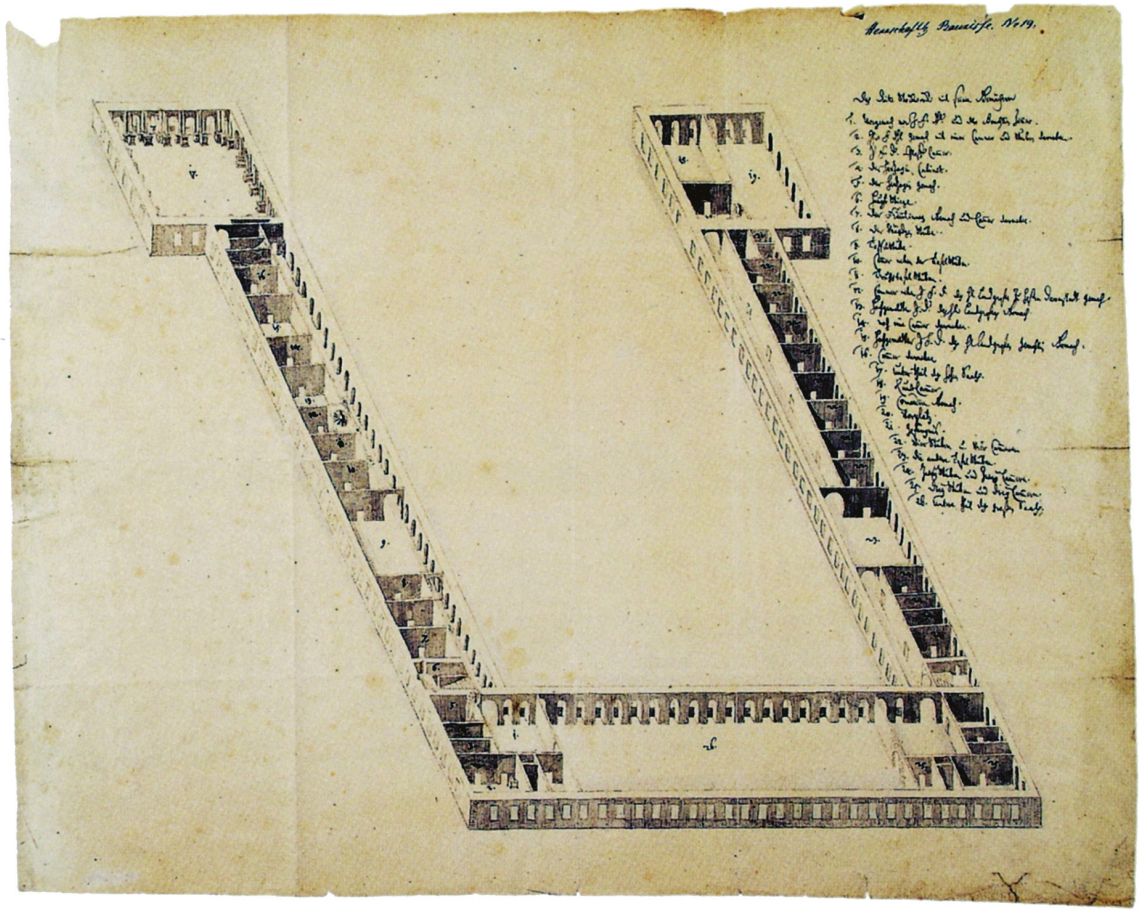
45. Pour en savoir plus sur l'articulation, l'aménagement et l'importance de la principale salle d'un château princier au XVIII[e] siècle, voir Ulferts, 2000 (note 10), p. 107 et suivantes.

46. A propos de la façade, voir Anne Röver, *Bienséance. Die ästhetische Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur*, Hildesheim et New York, 1977 (Studien zur Kunstgeschichte, IX), p. 146-168 ; et Zinkann, 1989 (note 1), p. 22-25. Au Palais Brühl, à Dresde, Knöffel n'avait pas non plus orné la façade d'un ordre de colonnes, suivant en cela des dessins de Longuelune. Voir Möller, 1956 (note 11), p. 170 et p. 172 ; et Hentschel et May, 1973 (note 11), p. 80-93.

47. L'œuvre gravé de François de Cuvilliés ne nous est malheureusement pas parvenu dans son intégralité. Voir un ouvrage qui fait aujourd'hui encore autorité : Wolfgang Braunfels, *François Cuvilliés. Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko*, Munich, 1986.

6 Rudolstadt, château de Heidecksburg, Vue d'ensemble de la salle des fêtes

manifestement française à l'étiquette des cours allemandes en ajoutant une pièce ; il a rejeté l'idée des lambris et du décor géométrique à base d'ornements sobres, leur préférant un vocabulaire formel plus exubérant et tirant parti des multiples couleurs du marbre pour mettre en valeur l'ornementation. Il a en outre introduit dans le château des décors de rocaille qui créèrent une unité entre les différents compartiments des pièces (ill. 6). Ces solutions d'aménagement, dénotant l'influence des types de distribution et de décoration des pièces répandus en France, sont à considérer comme singulières pour une résidence princière, tout du moins en Thuringe.



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

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

Martin Pozsgai

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

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

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

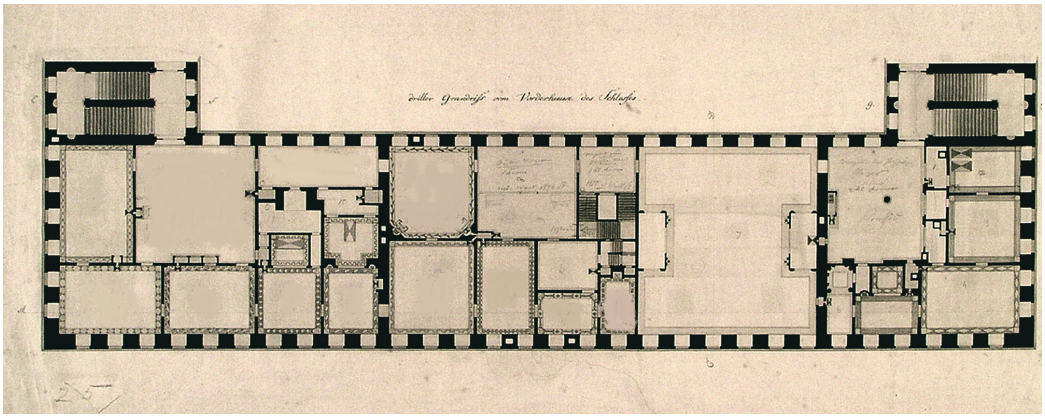
effectuées par l'auteur, que l'on confronte à l'état des questions que renseigne la récente monographie consacrée au château de Wolfenbüttel[2].

Le château de Friedenstein à Gotha

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

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

2. Outre l'ouvrage intitulé *Schloss Wolfenbüttel. Residenz der Herzöge zu Braunschweig und Lüneburg*, éd. par Hans-Henning Grote, Brunswick, 2005, nous renvoyons à l'anthologie consacrée à la résidence de Ludwigsbourg : *Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz*, éd. par Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Tübingen, 2004.
3. Cette information est tirée des travaux de Marc Rohrmüller, « Schloss Friedenstein. Baumaßnahmen unter Herzog Friedrich I. in den Jahren 1675 bis 1691 », dans *Gothaisches Museums-Jahrbuch* 10, 2007, p. 41-60, ici p. 43, qui a réalisé d'importantes recherches d'archives. La légende du dessin, exécuté très vraisemblablement par Andreas Rudolph en vue d'être gravé, mentionne cependant le fait que la chambre du duc est plus grande que celle de la duchesse.
4. Voir également Rohrmüller, 2007 (note 3), p. 48-52.
5. On accède à la première antichambre par l'escalier orienté à l'est. Elle servait peut-être de salle du Conseil comme cela fut aussi le cas à Wolfenbüttel (cf. infra).



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

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

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

6. *Schloss Friedenstein in Gotha mit Park. Amtlicher Führer*, éd. par Heiko Laß *et al.*, Munich, Berlin, 2006, p. 43-50.
7. A plusieurs reprises, le maître d'ouvrage mentionne dans son journal qu'il est occupé à son « chantier de construction », notamment le 25 octobre 1682. Il cite également, parmi les invités, son beau-frère, le Margrave de Bade-Durlach dont l'appartement est situé près de ceux en construction (1er novembre 1682). Voir *Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg. Die Tagebücher 1667-1686*, éd. par Roswitha Jacobsen, Juliane Brandsch, 3 vol., Weimar, 1998-2002, t. II, p. 18.
8. Dans son journal, le duc mentionne régulièrement les nuits passées seul dans son alcôve, voir Jacobsen, Brandsch, 1998-2002 (note 7), t. II, entre autres p. 418 (6 janvier 1686 : « Ce soir seul », « Des Nachts alleine Geblieben »), p. 467 (29 septembre 1686 : « Ce soir, seul pour dormir dans mon alcôve », « Diesen abend alleine Geschlaffen In mein Alcoven »).
9. Voir l'article de Rainer Valenta dans ce volume. Je remercie Rainer Valenta (Membre de l'académie autrichienne des sciences à Vienne) de la discussion qui s'est tenue à la Hofburg de Vienne au sujet de la chambre à coucher impériale.

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

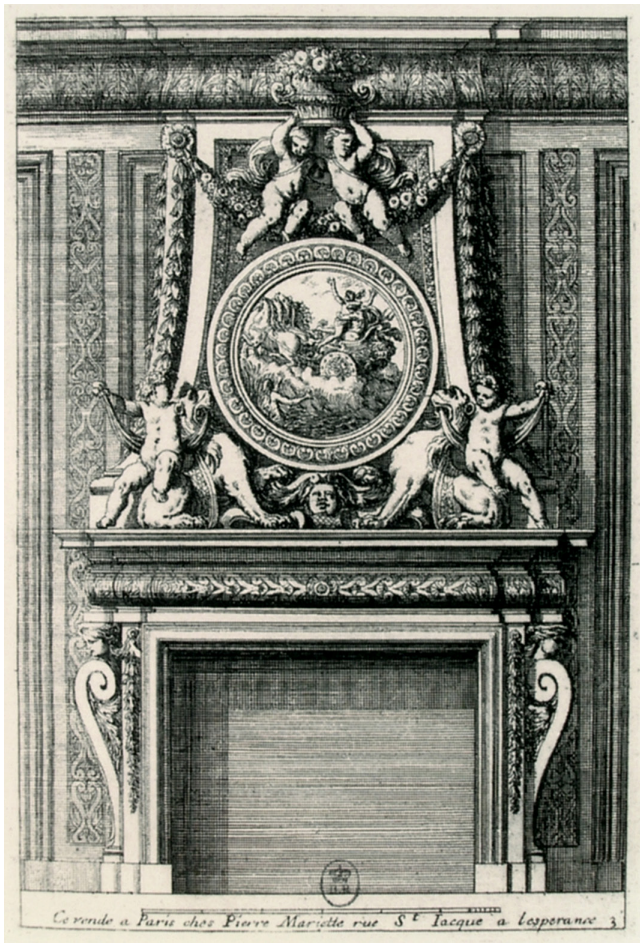
accorda l'empereur Léopold, durant laquelle « Sa Maj. L'Empereur se tint debout près d'une table, portant un chapeau. » Le prince, « que l'empereur traita si bien », observa avec beaucoup d'attention la galerie et le cabinet d'objets d'art (« Gallerie und Kunstcammer »), la bibliothèque et le trésor,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

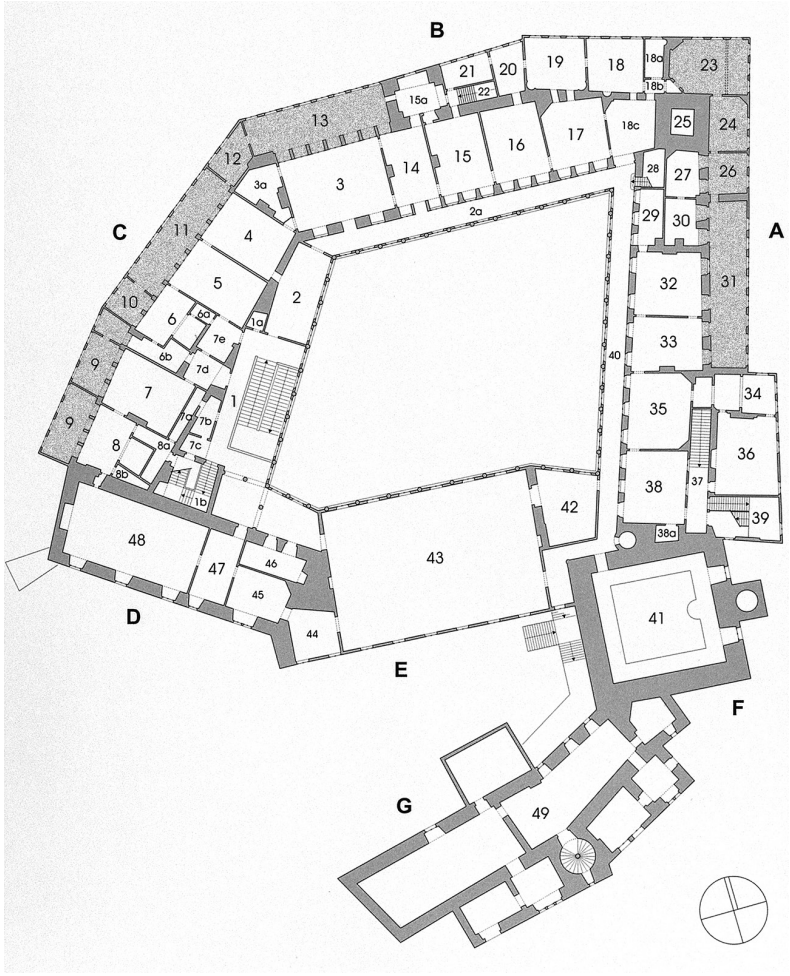
12. On peut rapprocher le dessin de la cheminée située dans la chambre de celle figurée sur la planche 5, intitulée « Cheminée à l'italienne ». Un autre modèle tiré de la série dite des « Grandes cheminées » est repris pour la partie supérieure du manteau. Voir *Inventaire du fonds français. Graveurs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

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

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

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

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



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

Le château de Wolfenbüttel

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

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

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

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

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

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

7 Wolfenbüttel, château,
Salle d'audience du duc

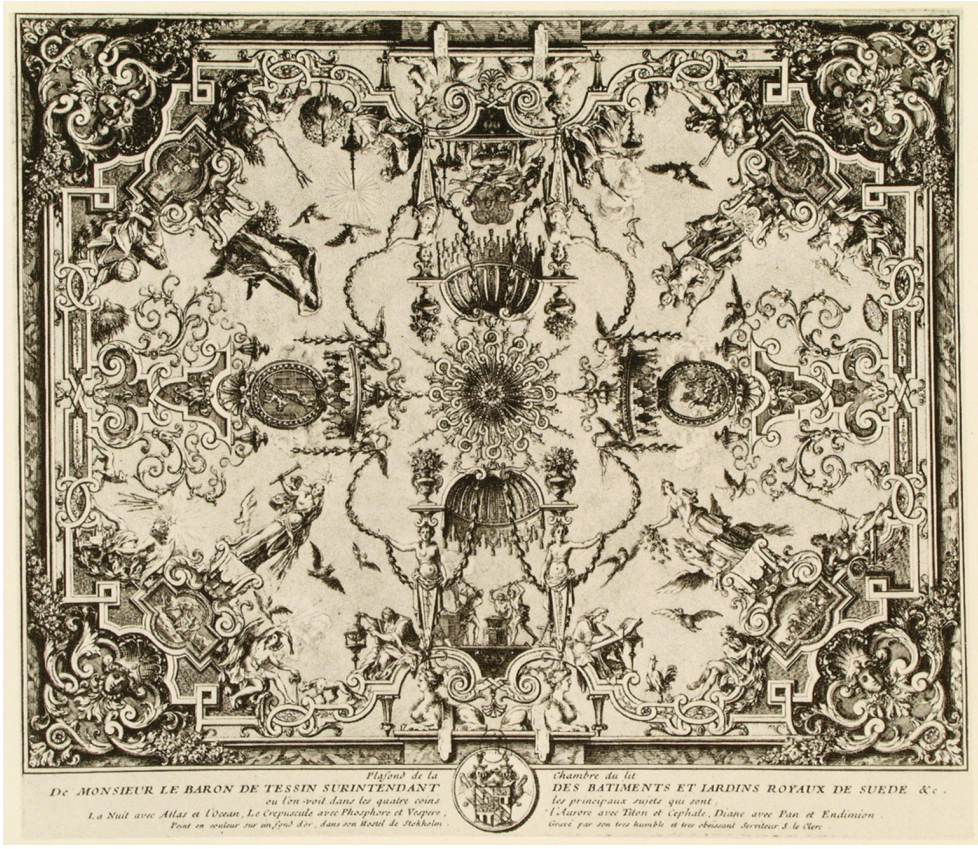
8 Wolfenbüttel, château,
Chambre du duc

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

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

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

22. Grote, 2005 (note 2), p. 96.
23. Gravé en 1702 par Sébastien Leclerc. Voir *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle, t. VIII et IX : Sébastien Leclerc,* éd. par Maxime Préaud, 17 vol., Paris, 1980, t. VIII, p. 249-251.
24. Dans son journal de voyage, Tessin décrit sa rencontre en 1687/88 avec Monsieur Berain en ces termes : « … comme il était mon ami cher, il m'a déballé toute ses productions… » ; *Nicodemus Tessin den Yngres studieresor i Dankmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien,* éd. par Osvald Sirén, Stockholm, 1914, p. 107.



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

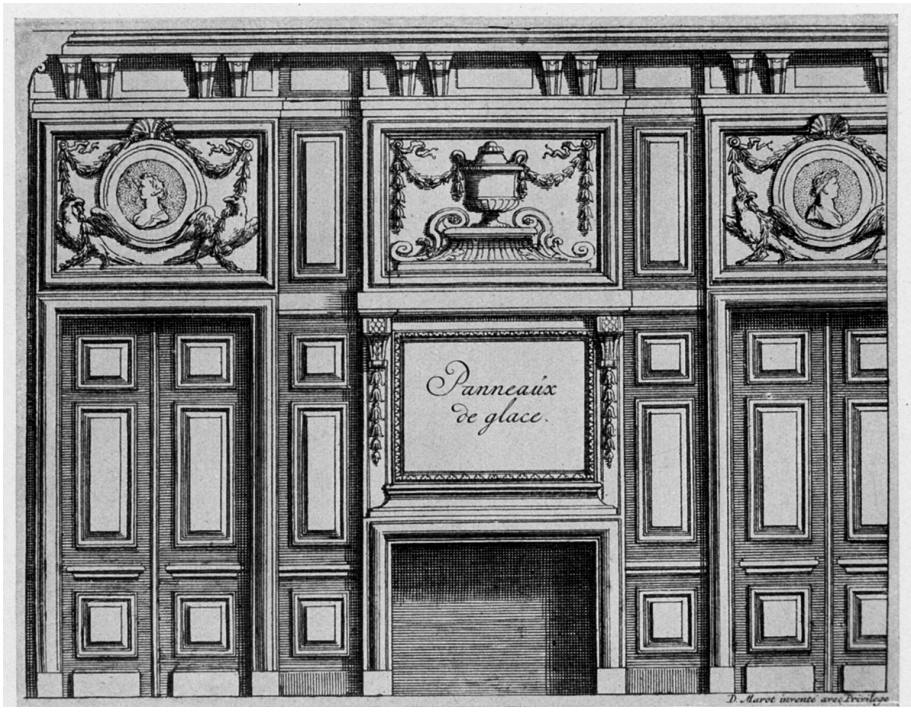
que l'adaptation des motifs décoratifs nouveaux a été initiée et favorisée par la connaissance des pièces des résidences prussiennes à Berlin et Charlottenbourg. A Charlottenbourg, deux chambres à coucher avaient été ornées vers 1705 de peintures à arabesques[25]. Les références à la cour de Berlin ne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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

27. Voir la contribution de Rainer Valenta dans ce volume.
28. Jacobsen, Brandsch, 1998-2002 (note 7), t. II, p. 251 (23. avril 1683), p. 459 (20. août 1686) et p. 482 (16 décembre 1686).
29. L'inventaire a été exploité par Grote, 2005 (note 2), p. 138-141.
30. Du moins jusqu'à la refonte de l'ensemble en 1689. Voir Frances Buckland, « Silver furnishings at the Court of France 1643-1670 », dans *Burlington Magazine* 131, 1989, p. 328-336.
31. Lorenz Seelig, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede im Dienst höfischer Repräsentation*, dans *Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas*, éd. par Reinhold Baumstark, Helmut Seling, cat. exp, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 1994, p. 32-56, notamment p. 46.
32. Déjà en 1670, le prince Karl Eusebius von Lichtenstein avait considéré désirable la possession de tables, de chaises, de lits, de manteaux et de trumeaux de cheminée, de chandeliers ainsi que d'appliques en argent. Voir ses commentaires dans le manuscrit intitulé « Instruction über

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

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

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

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

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

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

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

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

Le nouveau corps de logis du château de Ludwigsbourg

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

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

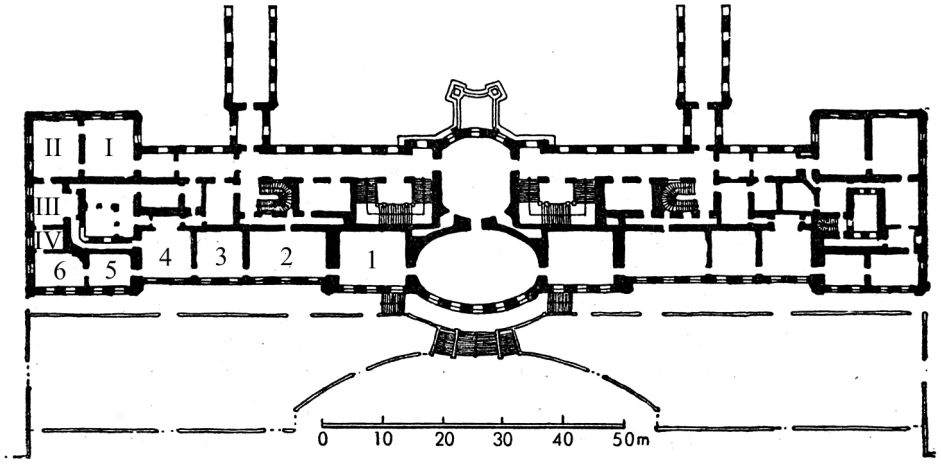
35. Cf. Eckhard Olschewski, « Der Ausbau der Schlossanlage in den Jahren 1721 bis 1733 », dans *Schloss Ludwigsburg*, 2004 (note 2), p. 47-77, qui a étudié attentivement les sources.

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

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

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

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



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

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

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

Ce projet fut encore modifié quelques semaines plus tard, le 8 juin 1725, dans une *Designation Générale* manuscrite[40]. Les grandes lignes furent maintenues mais le parti général fut nettement amplifié. L'appartement d'Eberhard-Louis devait comporter une antichambre, une « salle d'audience ou chambre du Dais », une « Chambre du Conseil » au lieu de la salle du trône, une chambre à coucher avec une alcôve, un Grand Cabinet ainsi qu'un « Arrière Cabinet » (ill. 11, n° 1-6). Cette conception devait s'appliquer aussi bien au premier étage qu'au second, qui prenait désormais le nom de « bel étage ». Les appartements de la maîtresse, qui devaient également occuper deux étages superposés, comprenaient une antichambre, une salle d'audience, une chambre à coucher et un cabinet et jouxtaient finalement les appartements du duc (ill. 11, n° I-IV).

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

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

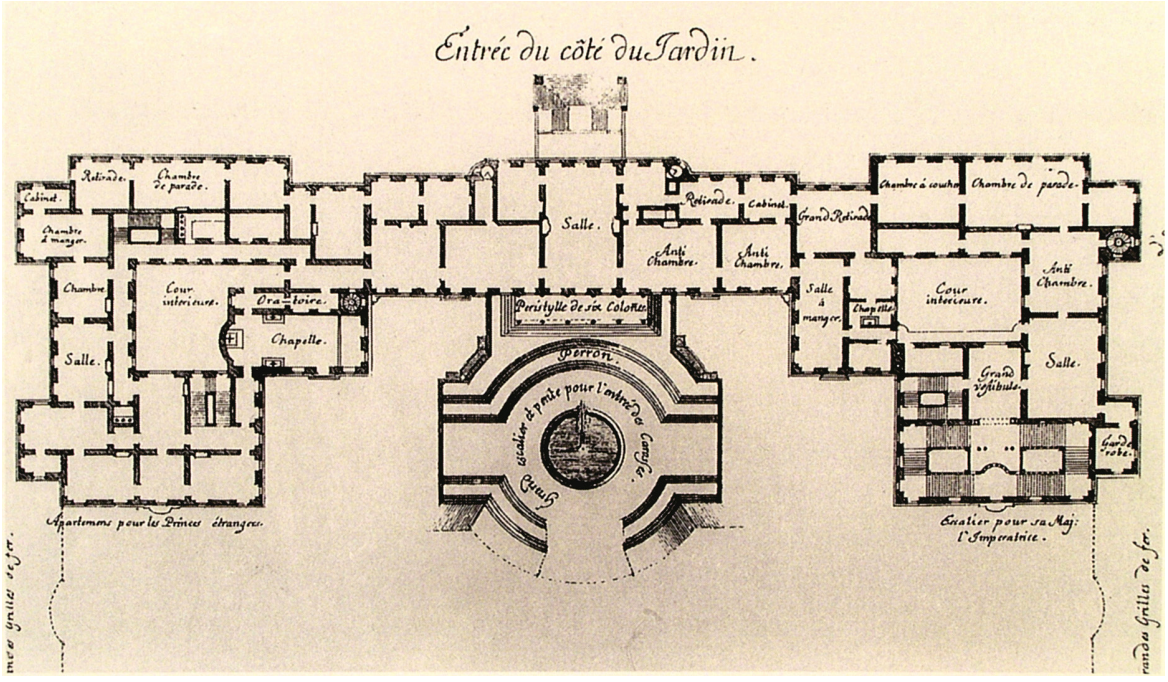
39. Des cheminées en marbre sont déjà mentionnées dans les salles d'apparat du duc Auguste-Guillaume à Wolfenbüttel, réaménagées à partir de 1714.
40. HStAS, A 248 Bü 2243, « Generale Designation », 8 juin 1725.

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

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

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

41. HStAS, A 248 Bü 2243, l'ordre de construction date du 22 décembre 1725.
42. HStAS, A 21 Bü 366, Lettre de Johannes Mayer du 10 janvier 1734.
43. Nous remercions Gernot Närger (Tübingen) pour les bienveillantes remarques dont il nous a fait profiter au cours des discussions que nous avons eues à ce sujet. Concernant Fischer, voir notamment Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich *et al.*, 1992, p. 97-99.
44. Martin Pozsgai, « Donato Giuseppe Frisoni und der Gartenpalast Liechtenstein in Wien. Zur künstlerischen Herkunft des württembergischen Hofarchitekten aus dem Umkreis von Santino Bussi », dans *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag*, éd. par Martin Engel *et al.*, Vienne, Cologne et Weimar, 2007 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 55-56), p. 165-183.
45. L'ouvrage a du rejoindre le fonds de la bibliothèque ducale immédiatement après sa parution. Nous remercions Gernot Närger pour cette information.



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

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

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

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

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

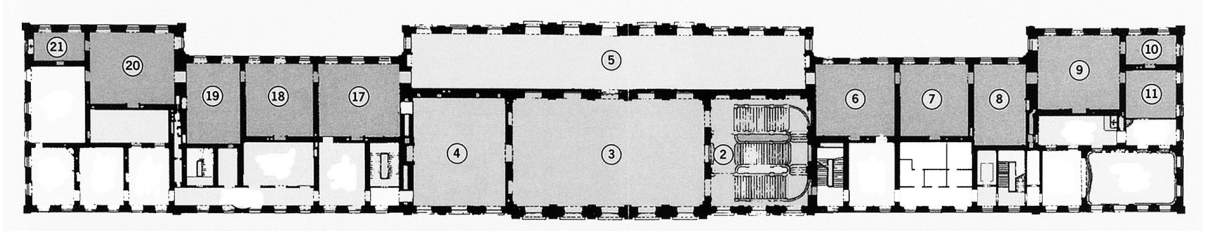
L'influence française dont s'inspirèrent les cours fut en quelque sorte ponctuelle et se limita au luxe des décors et aux accessoires de confort. La salle d'apparat – exemple significatif – avait été, pour des raisons aisées à concevoir, rayée du programme d'aménagement des appartements dès la première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

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

47. HStAS, A 248 Bü 2268, Décret du 10 décembre 1728. Il reste à vérifier où un horloger nommé Frisoni, chez qui le prince-électeur de Bavière avait acheté une montre le 20 septembre 1711, était installé en France et s'il était parent de Donato Giuseppe Frisoni. Voir Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Kasten schwarz n° 16324.
48. Walter Baumgärtner, *Die Erbauung des Ludwigsburger Schlosses. Ein Beispiel staatlicher Bauwirtschaft*, thèse, Université de Tübingen, 1938, Würzburg, 1939, p. 48, également Klaus Merten, « Die Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg bis 1721 », dans *Schloss Ludwigsburg*, 2004 (note 2), p. 7-45, ici p. 9.
49. HStAS, A 6 Bü 91, Lettre de Jacquin de Betoncourt à Eberhard-Louis, 27 juin 1733.
50. Notamment en ce qui concerne la résidence d'Ansbach et celle de Munich. Pour cette dernière, voir Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002 (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, VIII), p. 267 et suivante.
51. HStAS, A 248 Bü 2224, Ludwigsburger Protocoll-Buch 1723-1726, 5 juin 1725.

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

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



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

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

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

53. Voir note 40.

14 Munich, nouveau château de Schleissheim, Cabinet rouge

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

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

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

Conclusion

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

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

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

55. HStAS, A 248 Bü 2243, autorisation de construction datée du 22 décembre 1725.
56. HStAS, A 282 Bü 813 Nr. 36 ½, Frisonis Anbringen, 10 octobre 1722 : « … nacher Augsburg [und] auf München … die sambtl: kostbahre Gebäude [zu] sehen und [zu] betrachten … » ; A 6 Bü 206, résolution du 11 octobre 1722 ; A 248 Bü 2224, procès-verbal du 29 mars 1724. Si l'on se réfère aux accords conclus dans le protocole, Frisoni aurait effectué un autre voyage à Augsbourg durant l'hiver 1723/24. De là, il aurait très bien pu se rendre ensuite à Munich.

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

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

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

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

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

57. A Cologne et à Munich, les princes impériaux de la Maison de Wittelsbach faisaient exception à la règle.
58. Wilhelm Gundlach, *Geschichte der Stadt Charlottenburg*, 2 vol., Berlin, 1905, t. II, p. 237.
59. Richard Sedlmaier, Rudolf Pfister (éd.), *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg*, Munich, 1923, p. 85.

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

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

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

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

60. Voir notamment les estampes de Daniel Marot.
61. HStAS, A 248 Bü 2244, Décret du 16 mai 1725.

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

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

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

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

62. Dora Heinz, *Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen*, Vienne, Cologne et Weimar, 1995.
63. HStAS, A 6 Bü 91, Lettre de Eberhard-Louis à Jacquin de Betoncourt, 1^er juillet 1733.
64. La première étude instructive sur ce sujet est la thèse récemment soutenue de Kristoffer Neville, *Nicodemus Tessin the Elder and German Artists in Sweden in the Age of the Thirty Years' War*, thèse, Université Princeton, 2007, Turnhout, 2009.

Les pièces d'habitation et les salles d'apparat de Sophie-Charlotte et Frédéric Ier au château de Charlottenbourg : finalité, aménagement et usage

Guido Hinterkeuser

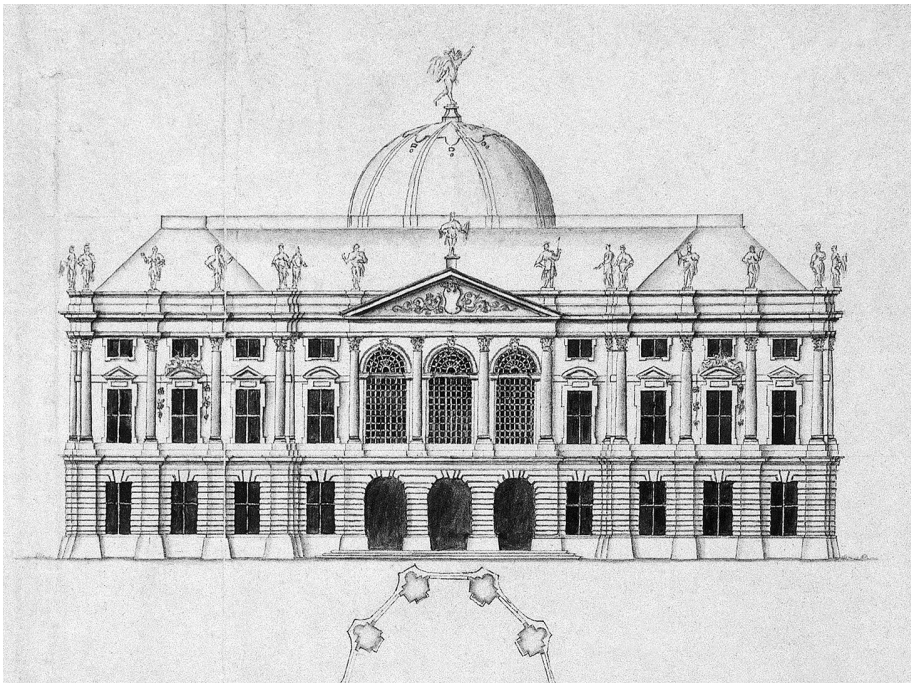
De 1695 à 1713, le château de Charlottenbourg, connu jusqu'en 1705 sous le nom de château de Lietzenbourg, fut porté par une formidable dynamique[1]. En quelques années, il changea plusieurs fois de statut en regard des autres châteaux-résidences de l'Etat brandebourgeois-prussien. A l'origine, il devait 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 Ier, qui s'empressa 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.

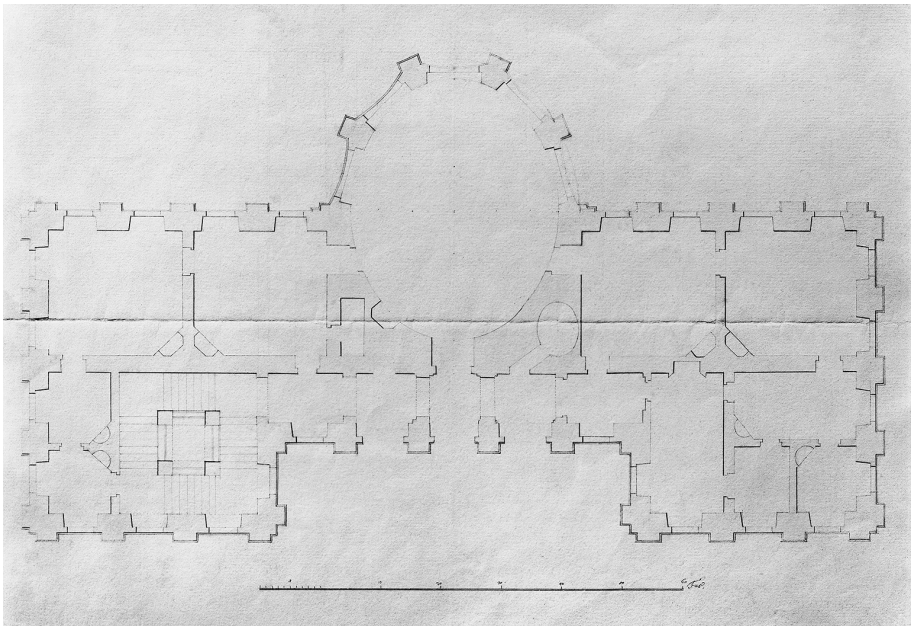
L'ermitage de l'électrice (1699-1701)

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 château[2]. 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). A 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'ouest[3]. 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-chaussée[5]. 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 aménagement[6], 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, 1re 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'audience[7]. 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 peint[8]. Habiller un mur de boiseries peintes était une mode française, qui avait été adoptée dès les années 1630 dans les châteaux des *Stadhouders* néerlandais[9]. 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 murs[10]. 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. » (« Platfond 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 Charlottenburg », 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 Berlin[11], 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 courtisans[12]. 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 Barraband[15]. 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. Concerncant Barraband, voir aussi Claudia Horbas, « Tapisserien (1680-1720) », dans *« Herrliche Künste und Manufacturen ». Fayence, Glas und Tapisserien 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 », « caffe 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 médaille[17], 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. Egalement 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 glaces[20]. 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 royale[21], 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 contemporains[22]. 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 raison[23]. » 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 jour[24]. 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

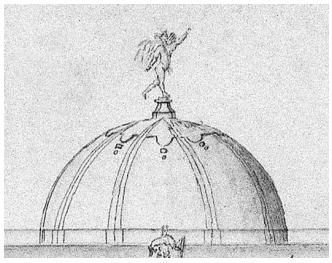
22. John Toland, *Relation des cours de Prusse et de Hanovre*, La Haye, 1706, p. 55-58, et plus particulièrement p. 58.
23. Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, *ad vocem* « Catius », note D, Genève, 1969, réimpression de l'édition de Paris 1820-1924, t. IV, p. 584.
24. Geheimes Staatsarchiv 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 convenir[26]. »

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 Quensuitte 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 irrité[29]. 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 Winsingrode, ces Diablesses mettent dans l'esprit de Madame l'Electrice de ne pas aller en Prusse[30]. » Pour l'historien Carl Hinrichs, il s'agissait d'une « société libertine et lubrique, mais pleine d'esprit et d'élégance[31] ».

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 chére 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 Apulée[32] :

> « 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 hommes[33]. »

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 Plaisirs[34]. » Ainsi le château de Lietzenbourg est-il présenté ici comme un lieu où une suprême harmonie réussit à abolir l'antagonisme entre « Sophipolis » et « Lustenbourg ».

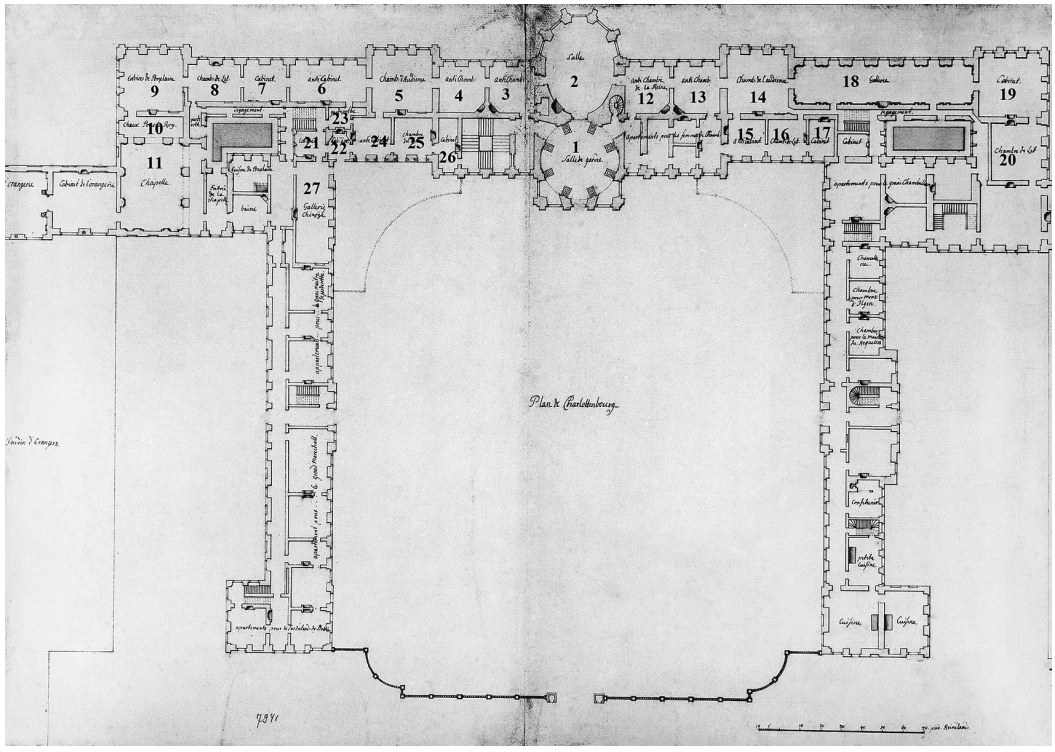
La résidence d'été de la reine (1701-1705)

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 (*Runder Saal*)
2 Salle (*Ovaler Saal*)
3 Antichambre (*Vorkammer*)
4 Antichambre (*Audienzgemach*)

Appartement d'été de Frédéric Ier
5 Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
6 Anticabinet (*Rote Kammer*)
7 Cabinet (*Arbeitszimmer*)
8 Chambre de lit (*Schlafzimmer*)
9 Cabinet de porcelaine (*Porzellankabinett*)
10 Chambre pour le roi (*Königliches Zimmer*)
11 Chapelle (*Kapelle*)

Appartement d'été de Sophie-Charlotte
12 Antichambre de la reine (*Grüne Vorkammer*)
13 Antichambre (*Gläsernes Schlafgemach*)
14 Chambre de l'audience (*Audienzzimer*)
15 Antichambre (*Vorzimmer*)
16 Chambre de lit (*Schlafzimmer*)
17 Cabinet (*Arbeitszimmer*)

Salles d'apparat du côté est
18 Galerie (*Alte Galerie*)
19 Cabinet (*Tafelzimmer*)
20 Chambre de lit (*Schlafzimmer*)

Appartement d'hiver de Sophie-Charlotte
21 Cabinet (*Arbeitszimmer*)
22 Cabinet d'or (*Goldenes Kabinett*)
23 Garderobe (*Garderobe*)
24 Anticabinet (*Toilettenzimmer*)
25 Chambre du lit (*Schlafzimmer*)
26 Cabinet (*Schreibkabinett*)

27 Galerie chinoise (*Chinesische Galerie*)

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 traduisit 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'intégra[36]. 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 nature[37]. 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 cheminées[38].

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 Kühlenthal, 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 appartement[39]. 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 pièces[40]. 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 Ier 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 française[41]. 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 XVIIe et au début du XVIIIe siècle et l'idéal de l'honnête homme[42]. 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 Ier 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 Bandlwerk-Grotesken im Schloß Charlottenburg Berlin. Studien zu den ornamentalen Deckenmalereien in den Appartements 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 académique[43]. 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 chrétienne[44]. 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 Ier 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 précision[45]. 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 Ier, le 28 janvier 1699) ; « […] je ne regarde pas à l'honnête mais a la piété. » (Frédéric-Guillaume Ier, 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 Esterhasichen Husaren, Ulanen und Cosacken verursachet 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'ambre[46]. 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 Selo[47]. 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 documentée[48]. 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 rouge[49].

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 ténèbres[50]. 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'Eglise 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 peinte[51]. 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 privilège[52]. 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 Böcklin 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 Charlottenbourg, après avoir reçu, également à Charlottenbourg 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 couronnement[53]. » 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 Charlottenbourg, 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 Majesté[54]. » 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 schwartzen 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 Aulae 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 étrangers[55]. 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 Ier, 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 Ier 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 Ier 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 Berlin[56]. 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 Ier 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 Ier 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. beliebet, es zum mehreren Lustre des Schloßes in denen Gemächern zu vertheilen und sie damit mehr als Königlich zieren zu laßen. […] Ein jeder admiriret den ungemeinen 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° 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 héritier[58]. 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 Ier. 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 grand[59]. » 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 politique[61]. 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 muses[62].

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 Borussica initii seculi XIIX*, 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 édifiée 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.

Frédéric Ier, Frédéric-Guillaume Ier et Frédéric II

Trois conceptions de la représentation et de l'habitat princier à la cour de Prusse

Thomas W. Gaehtgens

Jusqu'à présent, l'histoire et l'histoire de l'art ne se sont pas encore suffisamment suppléées dans l'aide qu'elles procurent au visiteur des châteaux qui tente de déchiffrer la fonction des différentes pièces. Pour les uns, la mémoire des actes accomplis par les souverains constitue l'intérêt principal des lieux ; pour les autres, c'est l'étude de la décoration en tant que performance artistique qui doit retenir toute l'attention. La présentation des œuvres d'art dans les musées et le fait de les avoir extraites de leur contexte d'origine entravent l'association légitime des conceptions esthétiques et cérémonielles. Pourtant, un château baroque ne prend tout son sens qu'à partir du moment où sa décoration et son usage sont considérés et perçus comme un tout inséparable.

Il est très rare que les intérieurs d'un château aient été conservés dans leur état d'origine. Outre leur liquidation par les ventes et les pillages, leur fonction et leur décoration ont été soumis à des remaniements continuels au fil du temps. A travers l'étude de la cour de Prusse sous Frédéric Ier, Frédéric-Guillaume Ier et Frédéric II, nous aimerions montrer comment, dans un laps de temps d'un peu plus d'un demi-siècle, les exigences et les besoins ont fondamentalement changé. Cette évolution pourrait s'expliquer tout d'abord par la nécessité d'appuyer les ambitions politiques de la Prusse sur une puissante représentation de l'Etat puis par l'individualisation progressive des besoins et du goût. Notre objectif présent sera donc de retracer cette mutation en essayant ce faisant d'esquisser les raisons de ce changement politique, spirituel et culturel, si brève et temporaire que ce soit notre étude[1].

1. Je tiens à remercier Martin Pozsgai, Frédéric Bussmann et Silke Schmickl pour leurs aimables aides et conseils dans la relecture de ce texte.

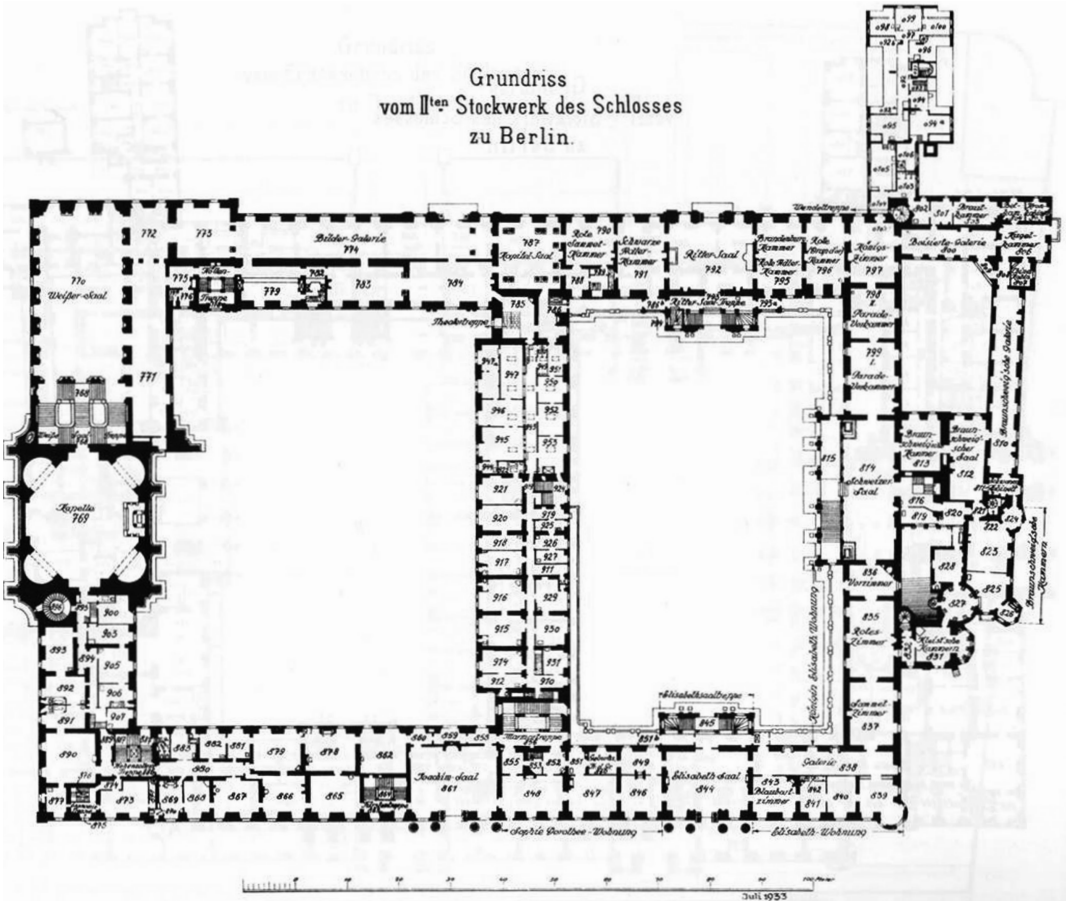
Frédéric Ier

Avec Frédéric Ier, premier roi de Prusse, s'initie un type de représentation dont l'ambition est européenne[2]. Son couronnement en 1701, par lequel l'électeur chercha à s'attribuer, à lui-même comme à son pays, un rang élevé et une stature internationale, mobilisa des symboles susceptibles de soutenir cette revendication. L'agrandissement du château de Berlin et la décoration somptueuse d'un appartement de parade – deux mesures qui exigèrent des sommes très élevées –, devaient servir ce projet. Vers 1700, les salles d'apparat du château de Berlin peuvent être considérées, du point de vue de la décoration, comme le chantier princier le plus ambitieux d'Europe[3].

L'analyse de ces appartements – nous nous concentrons ici sur ceux du roi – exige de connaître le cérémonial adopté par le monarque, ses architectes et ses conseillers. Vienne et Versailles, mais aussi Stockholm, Copenhague et, d'une certaine manière, La Haye pouvaient constituer des modèles, bien qu'il s'avère très complexe d'analyser en détail ces différentes étiquettes[4].

L'instauration d'une monarchie à partir d'un électorat ne se limitait pas à se revendiquer comme telle et à organiser un couronnement. L'élévation du rang exigeait l'introduction d'un cérémonial et la formation d'une cour à laquelle il s'applique[5]. Le château de Berlin, agrandi et embelli par des pièces de parade aménagées à dessein (ill. 1), fournit le cadre adéquat. Bien avant son couronnement, Frédéric s'était attelé à l'aménagement de sa prestigieuse résidence de Berlin. Il consulta d'abord différents architectes, avant qu'Andreas Schlüter, au cours des années 1690, ne reprît la direction des travaux. Après sa démission en 1706, c'est Johann Friedrich Eosander von Göthe qui reprit la fonction. A la mort de Frédéric, en 1713, le château de Berlin, sur lequel nous nous concentrerons ici, était terminé. Il pouvait être alors consi-

2. Au sujet de la personne et des actes du roi, voir Werner Schmidt, *Friedrich I. Kurfürst von Brandenburg, König in Preussen*, Munich, 1996.
3. Le nombre d'études sur le château de Berlin et son aménagement est devenu considérable. Parmi les ouvrages les plus importants, voir Goerd Peschken, Hans-Werner Klünner, *Das Berliner Schloss*, Francfort-sur-le-Main, 1982 ; Goerd Peschken *et al.*, *Das königliche Schloss zu Berlin*, 3 vol., Munich, 1992-2001 ; Albert Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Berlin, 1926, réimpression Berlin, 1993 ; Guido Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin, 2003.
4. Voir, pour plus d'information, Guido Hinterkeuser, « Blick nach Europa. Die Architektur in Berlin im Zeitalter Friedrichs III./I. », dans *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte*, éd. par Deutsches Historisches Museum et Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, cat. exp., Berlin, Schloss Charlottenburg, 2 vol., Berlin, 2001, t. II, p. 254-268.
5. Voir ici Barbara Stollberg-Rilinger, « Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum », dans *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* N. F. 7, 1997, p. 145-176.



1 Berlin, château, Inventaire de 1933, plan du deuxième étage, chambres de parade, voir plan page 814

774. Galerie
787. Salle du chapitre (*Kapitel-Saal*)
790. Chambre au velours rouge (*Rote-Sammet-Kammer*)
791. Chambre de l'Aigle Noir (*Schwarze-Adler-Kammer*)
795. Chambre de l'Aigle Rouge (*Rote-Adler-Kammer*)
796. Chambre du Drap d'Or (*Drap-d'Or-Kammer*)
797. Chambre appelée chambre du roi (*Königszimmer*)
792. Salle des chevaliers (*Rittersaal*)
814. Salle dite « des Suisses » (*Schweizersaal*)
798-799. Deux antichambres appelées « antichambres de parade » (*Paradevorkammern*)
800. La galerie dite boisée (*Boisierte Galerie*)
804. Salle de prière
805-807. Plusieurs petits cabinets destinés à abriter les collections (*Kronkabinett, Kugelkammer, Chinesisches Kabinett*)

déré comme l'une des résidences les plus somptueuses, prestigieuses et modernes d'Europe[6].

La somptuosité décorative était censée soutenir la revendication politique de la Prusse et du rôle que le nouveau royaume entendait jouer à l'avenir. Partout en Europe, ambassadeurs, visiteurs et artistes en voyage avaient décrit l'aménagement des Grands Appartements à Versailles avec leurs revêtements de marbre, leurs miroirs, leurs figures en stuc, leurs peintures au plafond et leurs meubles précieux en argent. Egaler le puissant monarque qu'était Louis XIV fut certainement l'objectif que se fixa le jeune roi prussien. Le bref aperçu que nous proposons ci-dessous des chambres de parade du château de Berlin s'accompagnera de temps en temps d'une observation quant à la manière dont le château de Versailles remplissait éventuellement son rôle de modèle[7].

A l'époque de Frédéric I^er^, le visiteur, qui avait traversé la cour du château de Berlin en venant de l'est, accédait aux appartements royaux en empruntant un escalier monumental au deuxième étage, dans l'aile est. L'enfilade du roi s'étendait alors sur la gauche, comprenant également l'aile du jardin de plaisance. Les appartements de la reine se développaient sur la droite, occupant une partie de l'aile sud. La salle dite « des Suisses » (*Schweizersaal*, ill. 1, n° 814), dans laquelle se tenait la garde, reliait les deux appartements. Du côté du roi, on trouvait deux antichambres appelées « antichambres de parade » (*Paradevorkammern*), qui servaient de salle d'audience et d'attente. La deuxième antichambre s'ouvrait sur la chambre également appelée chambre du roi (*Königszimmer*, ill. 1, n° 797)[8].

Depuis cette pièce qui constituait une véritable salle d'audience, une porte ouvrait sur une partie du bâtiment située à l'est, l'aile la plus ancienne donnant sur la Spree. En traversant la galerie dite boisée (*Boisierte Galerie*, ill. 1, n° 800), le prince pouvait se rendre dans plusieurs petites pièces formant ses appartements privés. Cette retirade n'était accessible que sur l'invitation formelle de Frédéric I^er^. Le roi y disposait d'une chambre à coucher dont il se servait semble-t-il la plupart du temps, d'une salle de prière (ill. 1, n° 804) et de plusieurs petits cabinets

6. Voir Hellmut Lorenz, « Das barocke Berliner Stadtschloss. Königliche Architektur im europäischen Kontext », dans Johannes Kunisch (éd.), *Dreihundert Jahre preußische Königskrönung*, Berlin, 2002 (*Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte*, N. F. 6), p. 159-187 ; Hinterkeuser, 2001 (note 4), p. 262.

7. Parmi les nombreuses études sur Versailles et ses intérieurs, nous indiquons quelques ouvrages très complets plus récents, *Versailles. Photographien von Robert Polidori*, éd. par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, 2001 ; Pierre Lemoine, *Guide du Musée et Domaine national de Versailles et Trianon*, Paris, 2004 ; Nicolas Milovanovic, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints*, Paris, 2005.

8. Peschken et Klünner (Peschken, Klünner, 1982 (note 3), p. 471) supposent que cette pièce a été, avant même les modifications entreprises par Andreas Schlüter, une chambre à coucher de parade. En revanche, les inventaires ne parlent que d'une salle d'audience. Voir Hinterkeuser, 2003 (note 3), p. 211.

destinés à abriter ses collections (*Kronkabinett*, *Kugelkammer*, *Chinesisches Kabinett*, ill. 1, n° 805-807). Cette distribution correspond aux coutumes de la cour des Habsbourg. Les levers ou couchers officiels n'étaient alors pas en usage en Prusse.

Depuis la chambre à coucher, le visiteur devait se rendre du côté du jardin de plaisance pour accéder à l'aile du château récemment construite et aux autres pièces de parade : à la magnifique chambre du Drap d'Or (*Drap-d'Or-Kammer*, ill. 1, n° 796), à la chambre de l'Aigle Rouge (*Rote-Adler-Kammer*, ill. 1, n° 795) et à la salle des chevaliers (*Rittersaal*) ; celle-ci constituait le centre de l'aile du jardin de plaisance. La partie édifiée par Andreas Schlüter se terminait par la chambre de l'Aigle Noir (*Schwarze-Adler-Kammer*, ill. 1, n° 791), la chambre au velours rouge (*Rote-Sammet-Kammer*, ill. 1, n° 790) et la salle du chapitre (*Kapitel-Saal*, ill. 1, n° 787). La galerie adjacente (ill. 1, n° 774) fut seulement construite sous Eosander von Göthe.

Quant à la décoration et à l'usage de l'appartement de parade de Frédéric Ier, nous ne disposons hélas que de sources lacunaires[9]. Néanmoins, l'analyse méthodique de celles-ci permet d'en cerner les grandes lignes. Très différent d'une habitation moderne, un tel appartement se compose d'une suite de pièces qui ne se révèlent que successivement au regard. Cette suite se présente comme un parcours que hiérarchise un progressif déploiement des significations et des honneurs. Plus le visiteur avance dans l'appartement, plus il acquiert la confirmation de son importance et de son rang. La décoration, de plus en plus élaborée et somptuaire depuis la salle des gardes et les antichambres jusqu'au centre de l'appartement, contribue amplement à cette impression. Le livre de cérémonial de von Rohr décrit ainsi ce dispositif :

> « Les meubles et tapisseries varient en fonction de la différence des pièces. Dans la première antichambre, ils sont moins précieux que dans la dernière. Plus les antichambres se rapprochent des pièces princières, plus les meubles augmentent en valeur[10]. »

Un tel appartement présente un caractère quasiment officiel, ou disons semi-officiel. En fait, le roi n'habitait pas du tout, ou du moins à peine, cette enfilade. Lorsqu'il séjournait au château – en raison des campagnes militaires, cela arrivait rarement –, il utilisait uniquement l'apparte-

9. Une iconographie importante révèle l'aspect des pièces, du moins pendant la première moitié du XXe siècle. Voir Peschken *et al.*, 1992-2001 (note 3), t. III.

10. « Die Meublen und Tapisserien sind nach dem Unterschied der Gemächer unterschieden. In der ersten Antichambre sind sie nicht so kostbar, als in der letztern. Je näher die Vorgemächer den Herrschaftlichen Gemächern kommen, je mehr nehmen die Meublen an Kostbarkeit zu. » (Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der grossen Herren*, Berlin, 1733, éd. et comm. par Monika Schlechte, Leipzig, 1990, p. 73.)

ment de parade pour les occasions protocolaires, à savoir des réceptions d'ambassadeurs ou d'autres dignitaires. L'appartement servait à certaines manifestations cérémonielles, à la réunion de la chevalerie et à l'hommage qu'elle rendait au roi. Il était également ouvert à la cour pour des événements familiaux tels que les mariages ou autres occasions. En revanche, l'appartement de parade n'accueillait jamais la vie quotidienne du roi, même lorsque celui-ci séjournait à Berlin.

Quelques sources éparses nous renseignent un peu plus sur l'accessibilité publique. Que certains visiteurs, comme l'inconnu vénitien de 1708, puissent visiter le château et les pièces de parade sans être officiellement invités et reçus est un fait qui témoigne de son accessibilité[11]. Les appartements de parade étaient bien plus que de simples pièces d'habitation ; ils étaient – pour l'exprimer de manière moderne et banale – les *showrooms* d'un concept politique. Cette fonction médiatique avait plus d'importance que l'ancien attendu d'habitat princier. C'est en ce sens que nous poursuivrons cette étude, l'interprétation du programme pictural et l'aménagement de toutes les pièces outrepassant le cadre de cette contribution.

Dès l'entrée, la signification des lieux se révèle grâce au groupe sculpté représentant *Jupiter renversant les Géants* installé au sommet du mur qui surplombe la cage d'escalier d'une hauteur de deux étages[12]. Dans les couloirs de la galerie, les plafonds à caissons soutenus par des atlantes présentent des blasons, des livres, des couronnes de laurier et le symbole solaire, qui n'était pas exclusivement réservé à Louis XIV. A travers cette mise en scène architecturale et sculpturale, Schlüter donne le ton : le visiteur accède au palais d'un roi qui, comme Jupiter, a renversé ses adversaires. Rien que par le motif le plus noble de l'ordre colossal, la salle des Suisses captivait le visiteur. Au plafond de la salle où se tenait la garde, les scènes de batailles faisaient référence aux exploits militaires du souverain.

La première antichambre était surmontée d'un plafond sculpté, certes impressionnant mais toujours moins somptueux que ce qui attendait le visiteur dans les pièces suivantes. Les deux antichambres étaient aménagées de façon relativement sobre avec des tentures murales. Elles servaient de salles d'attente, où l'on pouvait avoir un premier entretien ou remettre des messages aux employés de la cour. Des chaises et des consoles – jamais de fauteuils – alignées le long des murs composaient l'unique mobilier. Dans la deuxième antichambre, le décor était plus élaboré, des figures blanches en stuc contrastaient avec les cadres dorés. Cette deuxième antichambre présentait au plafond un important programme pictural exécuté par Augustin Terwesten. Au centre se trouvait

11. Peschken *et al.*, 1992-2001 (note 3), t. III, p. 225-226.
12. Peschken, Klünner, 1982 (note 3), pl. 76-77.

2 Berlin, château, Vue de la chambre du Drap d'Or

la représentation du couronnement des armoiries de la Prusse par Athéna et la Renommée. Avant même d'accéder à la pièce de réception proprement dite, le visiteur était ainsi confronté au leitmotiv de l'élévation en dignité de l'électeur devenu roi. Dans cette deuxième antichambre se tenait le Grand Couvert du roi. A l'origine, il y avait également un buffet solennel en argent, un peu moins fastueux que celui qui ornait la salle des chevaliers.

De l'aménagement initial de la chambre du roi, déjà évoquée, a été uniquement conservée, sous Guillaume II, une partie de la décoration sculptée du plafond. Elle consistait en figures allégoriques toutes dévolues à la démonstration de l'importance du souverain et du jeune roi. L'appartement se poursuivait le long de la façade qui donnait sur le jardin de plaisance.

Toutefois, l'axe de l'enfilade ne se situait plus au milieu du mur mais se dédoublait grâce à deux portes ouvrant sur les côtés. La chambre du Drap d'Or ou chambre rouge (*Rote Kammer*), comme elle fut appelée aussi, servait en premier lieu de salle de conférence ou de grand cabinet où était dressé un trône en cas d'événements extraordinaires (ill. 2)[13]. On

13. Les inventaires révèlent sans équivoque la fonction de salle de conférence. Voir Hinterkeuser, 2003 (note 3), p. 211.

appelait «drap d'or» la tenture en brocart doré qui ornait la salle et lui conférait son apparence précieuse, encore rehaussée par des miroirs de grande valeur. Citons, parmi d'autres éléments essentiels de l'aménagement, les sculptures au-dessus de la cheminée, les puissantes voussures et les reliefs dorés figurant les allégories des vertus du souverain. La décoration raffinée de cette pièce, que caractérise la profusion ornementale, égale, dans son prestige, les Grands Appartements de Louis XIV à Versailles. Le jeune roi de Prusse avait semble-t-il désiré que cette pièce, d'une somptuosité presque écrasante, fut aménagée selon le modèle français, sans doute dans le dessein de prétendre au même rang que le Roi-Soleil, quoiqu'il ne pût alors espérer de l'égaler effectivement. A cette prétention arrogante correspond le faste un peu surchargé – ou, pour l'exprimer avec un adjectif moderne, légèrement nouveau riche – qui distinguait cette salle.

Les trois salles suivantes de l'appartement royal, exécutées sous la responsabilité d'Andreas Schlüter, forment en quelque sorte une unité. La salle des chevaliers, au milieu, est encadrée par deux pièces consacrées

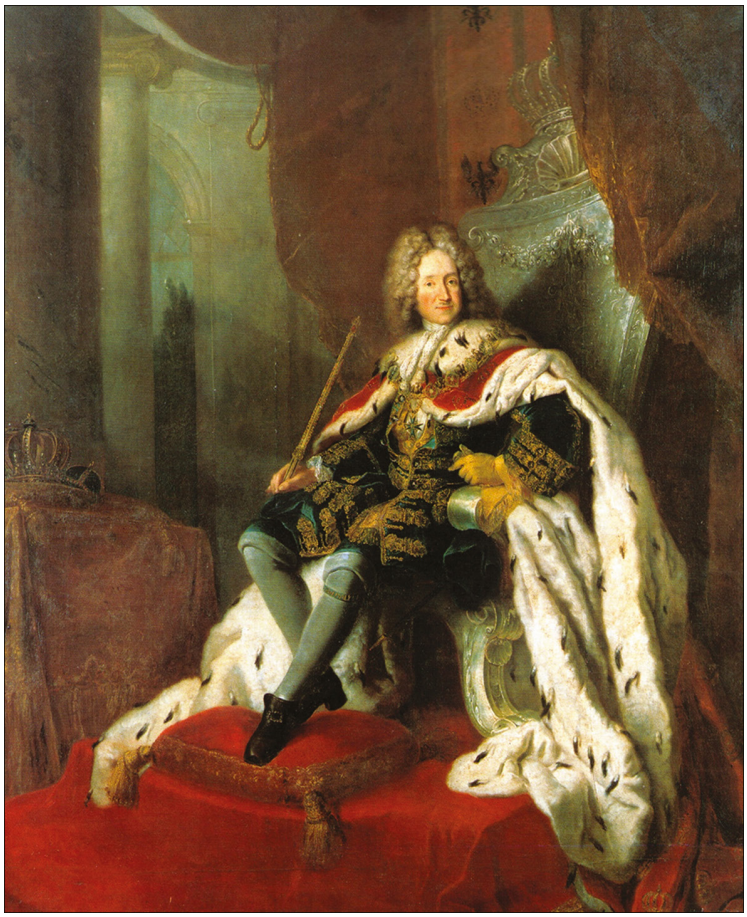
3 Berlin, château, Plafond de la chambre de l'Aigle Rouge avec la *Présentation de la couronne royale de Prusse à Zeus*, peint par Samuel Theodor Gerike

4 Berlin, château, Vue de la salle des chevaliers avec le buffet solennel en argent

aux deux régions du Brandebourg et de la Prusse orientale. La chambre du Brandebourg ou chambre de l'Aigle Rouge fait référence à l'ordre du même nom pourtant créé au XIXe siècle, sous Frédéric-Guillaume IV ; de l'autre côté de la salle des chevaliers se situe la chambre de l'Aigle Noir, c'est-à-dire l'ordre le plus important institué par le roi à l'occasion de son couronnement en 1701.

La chambre de l'Aigle Rouge (ill. 3) présentait au plafond une peinture représentant la remise de la couronne royale à Zeus. Le code mythologique était en accord avec une convention alors répandue partout en Europe. La plupart des salles faisait directement ou indirectement allusion à l'événement du couronnement. Si les chambres de parade ne s'inspiraient pas de l'appartement des Planètes à Versailles, cette salle renvoyait également aux Grands Appartements de Louis XIV par le dispositif associant les voussures sculptées et dorées accueillant des figures assises en stuc et la peinture plafonnante à laquelle elles introduisent le regard.

L'apogée de l'enfilade des chambres de parade de Frédéric Ier était constitué par la salle des chevaliers où le roi, assis sur son trône, recevait l'hommage rendu par la noblesse. Le visiteur qui regarde le château de l'extérieur perçoit cette salle comme la pièce centrale. Du côté du jardin de plaisance, ce sont l'avant-corps central et le balcon qui soulignent le



5 Antoine Pesne, *Portrait de Frédéric Ier sur son trône*, vers 1710, Potsdam, Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten

milieu de l'aile ; du côté cour, c'est une cage d'escalier splendidement conçue. Cet escalier était également indispensable, car il permettait, en certaines occasions, d'accéder directement de l'extérieur à cette salle sans traverser l'appartement.

A l'intérieur aussi, la salle des chevaliers (ill. 4) – qui servait de salle du trône et à certaines occasions cérémonielles de salle à manger – était aménagée avec la plus grande splendeur[14]. Les stucs de différentes couleurs et les peintures débordaient sur les corniches. La loge du trompettiste, entièrement dorée, qui faisait saillie dans la pièce en pendant du buffet en argent, ne fut en revanche aménagée que sous Frédéric-Guillaume Ier en 1738. En tant que centre de l'aile, la salle des chevaliers correspond à la galerie des Glaces à Versailles. Bien que ce type de pièce n'ait rien d'une galerie, cette salle mettait en scène, dans l'enfilade, une

14. Peschken *et al.*, 1992-2001 (note 3), t. III, p. 169-175.

forme d'apothéose de la puissance et de la représentation du souverain. Remarquons toutefois des différences essentielles – iconographiques et stylistiques – avec Versailles : contrairement au plafond de Charles Lebrun, le souverain ne se trouve pas au centre de la représentation. Au château de Berlin, le plafond servait à glorifier de manière allégorique l'accession à la monarchie. Pour la composition, qui est proche du plafond exécuté par Pierre de Cortone au Palais Barberini à Rome, Andreas Schlüter et Samuel Theodor Gericke s'inspirèrent plutôt de la scénographie illusionniste et dramatique qu'avaient élaborée les Italiens. Dans cette pièce, il faut imaginer Frédéric assis sur son trône en argent, tel que Pesne l'a saisi dans son portrait officiel (ill. 5). Ce tableau apparaît comme le véritable pendant du portrait officiel de Louis XIV peint par Rigaud en 1701.

A la chambre de l'Aigle Noir faisait suite la chambre au velours rouge. Il était prévu qu'elle soit aménagée afin de remplir la fonction d'une chambre de parade, ce qui ne fut sans doute pas le cas avant la mort de Frédéric Ier en 1713. En tout cas, aucun document ne prouve que le roi y aurait dormi ou reçu un hôte de marque. En revanche, la peinture mythologique du plafond qui représente le crépuscule, la nuit et l'aube fait directement référence à la fonction de la pièce[15].

Il convient toutefois de se demander pourquoi la chambre où le roi recevait ses invités de haut rang et les membres de la famille dut être déplacée. La raison tient sans doute au fait qu'en la renvoyant à l'extrémité de l'enfilade, les hôtes se trouvaient dans l'obligation de parcourir celle-ci dans son entier. Il ne s'agissait pas d'allonger artificiellement le parcours, mais de donner au visiteur l'occasion de découvrir le programme pictural dans toute sa diversité et splendeur, ainsi que la somptuosité des chambres de parade.

Depuis la chambre, on entrait dans la salle dite du chapitre, à l'origine la chapelle, terminus de l'intervention de Schlüter. Ce n'est qu'ultérieurement, quand Eosander prévit une double cour dans le cadre de la prorogation de l'agrandissement, que la destination de celle-ci fut changée. On accédait à la nouvelle chapelle, achevée seulement au XIXe siècle, par la galerie de peinture adjacente et la salle blanche (*Weißer Saal*). Eosander commença la construction de la galerie de peinture du vivant de Frédéric Ier. Aux extrémités, elle comportait deux antichambres – comme au Palazzo Colonna de Rome, où elles étaient séparées par des colonnes, ou comme au château royal de Stockholm, que l'architecte avait étudié de visu[16]. A Berlin, la voussure du plafond repose sur des consoles monumentales encadrées de pilastres.

15. *Ibid.*, p. 307-314.
16. Alexander Holland, *Johann Friedrich Eosander genannt von Göthe (1669-1728). Anmerkungen zu Karriere und Werk des Architekten, Ingenieurs und Hofmannes am Hof Friedrichs I. in Preußen*, Weimar, 2002, p. 54.

Le plafond orné de la galerie de peinture témoignait du désir qu'avait le roi de Prusse de faire concurrence à la galerie des Glaces. Si, comme cela se généralisera après 1700, les modénatures déclinent une stylistique plus épurée, la composition du plafond qui accueille une série de peintures représentant des actes exceptionnels accomplis par le monarque et des événements cérémoniels clés du règne fait penser au plafond de Le Brun. Il ne fut toutefois pas achevé sous Frédéric Ier mais sous son successeur Frédéric-Guillaume Ier.

L'ambition que nourrit l'électeur Frédéric III d'accéder, en tant que Frédéric Ier, à la dignité de roi de Prusse se reflète également dans son appartement d'apparat qu'il fit aménager au château de Berlin moyennant d'importants travaux et de prodigieuses dépenses. Le volume, la distribution et la décoration de cette enfilade de quatorze pièces soulignaient son désir de se hausser au rang des plus prestigieuses dynasties européennes. C'est pour cette raison qu'il forma une cour et instaura des rituels dont les chambres de parade du château de Berlin devinrent l'écrin cérémoniel.

Pour la distribution, le roi et ses conseillers tentèrent de se conformer au cérémonial et à la représentation des autres cours royales d'Europe. Ce qui nous frappe tout d'abord, c'est la représentation politique que met en scène cet appartement. Il s'agit d'un véritable programme qui le distingue des appartements officiels des autres résidences. Frédéric Ier ressentait l'obligation de démontrer sa légitimité, sa dignité procédant d'une conquête obtenue par le mérite et non d'une simple succession. Le faste pictural ne devait pas exprimer seulement la gloire des actes accomplis par le prince, mais aussi le soutien et la volonté de Dieu dans l'élévation de l'électeur au rang de roi. De fait, les chambres de parade servaient moins à l'habitation du roi qu'à la mise en scène de son pouvoir – comme de coutume, un appartement privé était logé ailleurs dans la résidence. L'appartement d'apparat quant à lui constituait un cadre approprié aux revendications politiques du jeune monarque, dont témoignaient sa distribution et la richesse de son décor.

La distribution résulte certainement d'une étude approfondie des modèles possibles. Versailles était sans doute un exemple pour la mise en scène décorative du château de Berlin sous Frédéric Ier. Certains principes décoratifs – tels que l'intégration au sein des plafonds de peintures et de figures en stuc ou l'aménagement d'une galerie avec les scènes les plus significatives de la vie du monarque – rappellent les Grands Appartements à Versailles. On y retrouve aussi des sujets mythologiques comparables et l'omniprésence du langage allégorique. La différence de contexte politique explique à l'occasion la différence des sujets. Frédéric fut par exemple obligé de représenter son couronnement comme une consécration divine ; au centre du plafond, une

peinture le représentait tel un élu de Dieu, identifiant sa dignité royale à la Réforme.

Différente de celle de Louis XIV, la posture de Frédéric Ier induisit certains écarts au niveau du cérémonial, de la distribution et du décor. Contrairement au caractère quasi sacral de la chambre du roi à Versailles, on n'attribua pas, à Berlin, où il n'existait ni balustrade ni cérémonial du lever et du coucher, la même importance à la chambre à coucher – si toutefois la chambre du roi servit un jour au repos. A la place, la salle des chevaliers (*Rittersaal*), avec ses deux antichambres, jouait un rôle plus exposé.

Une génération avait passé depuis l'aménagement du château du Roi-Soleil. A Berlin, la distribution des pièces de l'enfilade ne correspondait plus exactement à celle de Versailles. La situation de la galerie, par exemple, est totalement différente. Alors qu'à Versailles elle relie les appartements du roi et de la reine, elle se situe, à Berlin, tout à fait à l'extrémité de l'appartement, au-delà même de la chapelle. Dès lors, il faut envisager que la tradition du cérémonial de cour des Habsbourg ait en grande partie déterminé la distribution berlinoise.

Il faut cependant tenir compte du fait qu'à Versailles, en de rares occasions, les visiteurs accédaient aux grands appartements par l'escalier des ambassadeurs; ils traversaient le salon des Planètes et rejoignaient la galerie des Glaces où le monarque, assis sur son trône d'argent, les attendait devant le salon de la Paix. Du point de vue des visiteurs, cette galerie formait le point d'orgue de l'enfilade en même temps que le terme de leur cheminement. Eu égard à son utilisation cérémonielle, Versailles a pu jouer le rôle de modèle dans l'élaboration de l'appartement royal à Berlin. A la chambre du roi par exemple faisait suite, à Versailles, le cabinet du Conseil qu'il est possible de comparer à la chambre du Drap d'Or en tant que salle de conférence.

Remarquable système de représentation de la dignité royale nouvellement acquise, la cour et l'appartement d'apparat conçus par Louis XIV à Versailles constituaient un modèle efficace pour le château de Berlin. Toutefois, le grand art décoratif français ne constitua pas la seule référence pour l'aménagement des chambres de parade. Des artistes néerlandais, allemands et italiens s'impliquèrent aussi dans la décoration des pièces.

Le petit-fils de Frédéric Ier, Frédéric le Grand, reprocha à son grand-père sa prodigalité. Déjà Danckelmann, chancelier de ce dernier, avait attiré l'attention sur les dépenses inouïes qu'il avait engagées à des fins purement représentatives, conformément à une position de bon sens qui honore un ministre veillant au bon équilibre du budget d'Etat. Mais le jugement de Frédéric le Grand doit être interprété différemment. Dans les *Denkwürdigkeiten*, il évoque le déploiement d'un «faste asiatique…

alors que son peuple languissait dans la misère »[17]. Si l'on omet le fait que Frédéric le Grand, avec le Nouveau Palais de Potsdam, ne recula pas non plus devant des dépenses et qu'il se soucia peu des conditions de vie de son peuple au cours des guerres de Silésie, sa remarque est révélatrice du fait que lui-même n'avait plus besoin de faire aménager de fastueuses salles de parade pour mettre en scène et défendre sa légitimité politique. Il était né roi. Par conséquent, il devait les utiliser à peine et encore moins les habiter, d'autant plus qu'elles ne correspondaient pas le moins du monde à son goût.

Frédéric-Guillaume Ier

De par son caractère et sa conception de l'Etat, le successeur de Frédéric Ier, Frédéric-Guillaume Ier surnommé le Roi Soldat, fut très différent de son père[18]. Il n'était absolument pas sensible à la vie de cour et à l'étiquette. Afin de diminuer les dépenses de l'Etat, il ne finança que les visites et réceptions que rendait inévitables la raison d'Etat. La cour fut également en grande partie dispersée et remplacée par la promotion d'un corps aristocratique d'officiers. Sous Frédéric-Guillaume Ier, ce n'était plus le Premier gentilhomme de la chambre, mais le Maréchal général de camp qui détenait la plus haute fonction à la cour.

En Prusse, les aspirations de la noblesse à la carrière militaire déterminèrent une structure sociale toute nouvelle. Le corps d'officiers accéda « au premier état de l'Etat » à la tête duquel se trouvait le roi, toujours vêtu de l'uniforme. Lui-même, comme les fils des princes, commandait un régiment. La politique, poursuivie aussi bien par Frédéric Ier que par Louis XIV, consistant à régir la noblesse par l'étiquette de la cour fut remplacée par une « norme du devoir et du mérite » dont la discipline et le dressage étaient le fondement. « Une noblesse du service se substitua à la noblesse héréditaire plus ancienne », écrit Johannes Kunisch[19].

On a souvent débattu du mode de vie du Roi Soldat. Il fit élever ses enfants dans la plus grande rigueur, en particulier le prince héritier, d'un caractère très différent, et s'adonna avec ses officiers à une convivialité plutôt grossière. Pour ce roi, il ne fut pas question d'utiliser l'appartement de parade du château de Berlin comme un lieu de vie privatif. Frédéric-Guillaume occupa successivement trois appartements

17. « […] asiatischen Prunk […] während sein Volk im Elend schmachtete. » (Cité d'après Schmidt, 1996 (note 2), p. 110)
18. Voir à ce sujet Friedrich Beck, *Der Soldatenkönig. Friedrich Wilhelm I. in seiner Zeit*, Potsdam, 2003 (Brandenburgische Historische Studien, 12).
19. Johannes Kunisch, « Hofkultur und höfische Gesellschaft in Brandenburg-Preußen im Zeitalter des Absolutismus », dans August Buck *et al.* (éd.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hambourg, 1981 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 10), p. 736.

au château de Berlin qu'il fit, pour la plus grande partie, réaménager et décorer à son goût[20]. De fait, il n'est pas tout à fait correct d'affirmer qu'il se désintéressait de son appartement privé, préférant avant tout la sobriété et la simplicité. Il eût été plus économique de réutiliser l'appartement de son père déjà disponible. Négligeant les appartements qui avaient été aménagés pour lui à Berlin, il habita la plupart du temps au château de Potsdam dont il fit transformer le jardin en place d'armes.

Avec la dispersion de la cour, symbolique du repli du monarque vers une sphère privée, les chambres de parade perdirent leur fonction. Dans les différents appartements, petits et modestes, régnaient un aménagement et une ambiance presque bourgeoise. En valorisant le sens de l'économie, la propreté, l'ordre et la discipline, le roi établit des critères tout opposés aux principes promus par son père en termes de politique d'Etat et de représentation. Frédéric-Guillaume Ier mena une vie de premier citoyen de l'Etat, tout en s'appuyant sur le droit de disposer d'une existence privée. La représentation étant de mise, comme par exemple lors des visites respectives à Berlin de Pierre le Grand en 1717 ou d'Auguste le Fort en 1728, il ne s'y opposa pas. En ces occasions, on mobilisa des ressources considérables, en rien inférieures à celles que son père avait mises au service du protocole. Ce souverain, tout concentré qu'il fût sur la destinée militaire de son pays, percevait avec clairvoyance la fonction politique de la représentation. D'un autre côté, il n'avait plus forcément besoin de rendre légitime sa position et sa dignité politiques, les ayant reçues en héritage en un temps où il ne serait venu à l'idée de personne de le remettre en question. Il était en revanche essentiel d'obtenir et de reconstituer une force de frappe militaire et de restructurer l'administration.

Dans ce débat, le clivage des personnalités d'un Frédéric Ier dépensier et d'un Frédéric-Guillaume Ier plus économe n'explique pas tout et correspond assez peu aux circonstances historiques. Il vaudrait mieux le reformuler ainsi : en cas de besoin politique ou diplomatique, Frédéric-Guillaume Ier disposait des aménagements coûteux que son prédécesseur avait fait réaliser au château de Berlin, possibilité qui lui permit de développer un mode de vie en accord avec sa personnalité et avec sa conception du pouvoir et de procéder aux nécessaires réformes qui s'imposaient à son Etat.

Malheureusement, nous sommes mal renseignés sur l'aménagement des appartements occupés par Frédéric-Guillaume Ier. En raison des transformations ultérieures, peu de représentations de ces pièces ont été conservées. Mais on ne peut pas dire qu'elles furent décorées de

20. Voir en résumé Claudia Sommer, «Die Wohnungen Friedrich Wilhelms I.», dans *Friedrich Wilhelm I. Der Soldatenkönig als Maler*, éd. par la Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, cat. exp., Potsdam, Schloss Sanssouci, Potsdam, 1990, p. 9-27.

6 Potsdam, château, Vue du salon de Frédéric-Guillaume Ier

manière particulièrement modeste, plutôt qu'elles employaient un autre style et d'autres conventions, comme l'indiquent les boiseries de la pièce de réception que le roi fit aménager au bel étage, du côté de la place du château, en direction du sud. Les boiseries fines et sculptées avec raffinement attestent, pour les années postérieures à l'époque de Schlüter, un langage formel moins baroque mais plus élégant. Il est toutefois envisageable que l'aménagement, tel qu'il se présentait avant la destruction, ait été considérablement retouché au XIXe siècle[21].

Frédéric-Guillaume Ier est également responsable de la décoration, très riche et totalement dépourvue de sobriété, de la salle blanche (*Weißer Saal*), dont un dessin de 1728 permet de se faire une idée[22]. Celle-ci était immédiatement suivie, dans l'angle ouest donnant sur le jardin de plaisance, d'une pièce exceptionnelle, entièrement ornée d'ambre, qu'il avait fait installer pour y réunir son club de fumeurs. En 1716, il offrit la décoration de la pièce à Pierre le Grand qui l'avait particulièrement admirée lors de sa visite[23].

Bien que nous ne disposions que d'une connaissance réduite de l'aménagement des appartements du château de Berlin sous Frédéric-Guillaume Ier, Peschken peut écrire à leur propos : « Tout bien considéré,

21. Peschken, Klünner, 1982 (note 3), pl. 255 ; Geyer, 1993 (note 3), p. 52, ill. 75.
22. Geyer, 1993 (note 3), p. 57, ill. 83.
23. *Ibid.*, p. 28.

les vestiges témoignent d'une exigence formelle et d'un effort financier tout à fait convenables pour un roi. La légende de la sobriété spartiate des appartements de Frédéric-Guillaume Ier, déjà introduite dans la littérature par son fils, semble très exagérée[24]. »

La documentation est plus fournie pour l'appartement de Frédéric-Guillaume Ier au château de Potsdam. L'appartement du roi ne comprenait que trois pièces, une antichambre, un salon et une chambre à coucher[25]. Le salon, pièce inexistante sous cette désignation au sein de l'appartement de parade du château de Berlin, atteste d'une distribution beaucoup plus simple voire bourgeoise (ill. 6). La décoration était également très sobre. Le plafond était laissé en blanc, les murs uniquement structurés par des glaces simplement encadrées. Ce n'est pas un parquet raffiné, mais de simples planches qui constituent le sol. En utilisant une telle pièce, le roi renonçait volontairement à toute forme de représentation. Aucun programme politique n'y était prévu. Le sens de l'économie et le principe d'austérité n'expliquent pourtant pas entièrement ce type d'aménagement. Sous Frédéric-Guillaume Ier s'affirme en effet un processus d'individualisation qui détermine et soutient le désir d'aménager des espaces d'habitation plus personnels et privatifs. Frédéric-Guillaume Ier sépara consciemment les pièces d'apparat du château de Berlin de sa sphère privée où le faste n'avait plus sa place. En accord avec ce principe, il fit accrocher dans son environnement privé les copies des peintures qu'il réalisait lui-même[26].

Frédéric II

Son fils Frédéric II devait se comporter de manière très différente, tout en restant – peut-être inconsciemment – lié à lui. Si l'on exclut les appartements qu'on lui avait attribués à l'époque de sa jeunesse, il faut ici analyser les sept autres plus ou moins souvent occupés par Frédéric : Rheinsberg, Charlottenbourg (deux appartements), Berlin, Potsdam (trois appartements)[27].

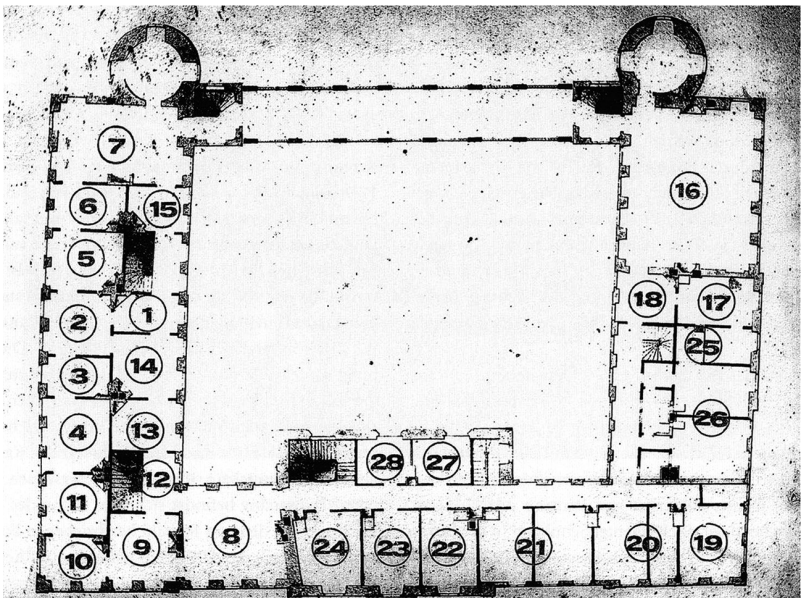
Rheinsber

En août 1736, Frédéric emménagea à Rheinsberg en tant que prince héritier. Les quatre années qu'il y passa furent parmi les plus heureuses de sa vie. Pour lui et son épouse Elisabeth-Christine, il fit installer ses

24. Peschken *et al.*, 1992-2001 (note 3), t. III, p. 149.
25. Voir à ce propos Hans-Joachim Giersberg, *Das Potsdamer Stadtschloss*, Potsdam, 1998, p. 51-54.
26. *Ibid.*, p. 236-237.
27. Pour une vue d'ensemble, voir Renate Möller, « Die Wohnungen Friedrichs II. », dans *Friedrich II. und die Kunst*, éd. par la Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, cat. exp., Potsdam, Schloss Sanssouci, Potsdam, 1986, p. 211-222.

appartements à l'intérieur d'un édifice qui, grâce à l'aide de son architecte Georg Wenzelaus von Knobelsdorff, fut agrandi de toute une aile, d'une deuxième tour et d'une colonnade au cours des années suivantes[28]. La dilection de Frédéric pour les questions relatives à l'architecture et au décor se forma dès cette époque.

Vers 1736, l'appartement de Frédéric était celui d'un prince héritier qui n'avait pas besoin d'un cadre représentatif important. Il transforma le petit château en une cour des muses dévolue à la littérature, à la poésie, à la musique et à la philosophie. On renonça à une étiquette complexe.



7 Atelier de Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, *Plan du premier étage du château de Rheinsberg*

Avec les numéros de l'inventaire de 1742, l'appartement du dauphin (n° 1-7) et la salle de la tour/bibliothèque dans la tour de Klingenberg et l'Appartement de la dauphine (n° 8-12) (d'après Eggeling, voir note 30)

1. Antichambre
2. Chambre d'or (sorte de deuxième antichambre)
3. Ancienne chambre à coucher (*Altes Schlafgemach*)
4. Salon de musique
   Chambre d'or (*Goldene Kammer*)

Appartement de Frédéric II

5. Nouveau cabinet à coucher (*Neues Schlafkabinett*)
6. Petit cabinet d'écriture (*Schreibkammer*)
7. Salle dite des glaces (*Spiegelsaal*)
8. Chambre de la tour (*Turmzimmer*)

28. De manière générale, au sujet du château et de la décoration reconstituée, voir *Rheinsberg. Wiederherstellung von Schloss und Park*, éd. par la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, cat. exp., Rheinsberg, Schloss Rheinsberg, Berlin, 1996 ; Claudia Sommer, *Schloss Rheinsberg. Amtlicher Führer*, Potsdam, 2002.

Nous savons que les quelques quarante membres de cette petite cour pouvaient y circuler en toute liberté[29].

On y trouve le premier appartement dont Frédéric choisit la distribution et la décoration (ill. 7). Il se situait au premier étage de l'aile sud du bâtiment. A cause des modifications ultérieures entreprises par son frère, sa distribution n'a pas été conservée, mais on peut la reconstituer grâce à différentes sources. Il est important de regarder de plus près cet appartement, car sa conception fut déterminante pour les appartements que Frédéric aménagea ultérieurement.

L'appartement comprenait huit pièces disposées en enfilade avec un accès central[30]. En empruntant un escalier, on arrivait dans une antichambre (ill. 7, n° 1) qui menait à la chambre d'or (*Goldene Kammer*, ill. 7, n° 2), sorte de deuxième antichambre. En se dirigeant vers la gauche, on accédait à l'ancienne chambre à coucher (*Altes Schlafgemach*, ill. 7, n° 3), puis au salon de musique (ill. 7, n° 4). Cette pièce communiquait avec l'appartement de la princesse héritière. L'appartement de Frédéric se poursuivait de l'autre côté de la chambre d'or avec le nouveau cabinet de repos (*Neues Schlafkabinett*, ill. 7, n° 5), un petit cabinet d'écriture (*Schreibkammer*, ill. 7, n° 6), la salle dite des glaces (*Spiegelsaal*, ill. 7, n° 7) ainsi que la chambre de la tour contenant la bibliothèque (*Turmzimmer*), très appréciée par Frédéric.

Peu d'éléments documentent l'aménagement des pièces et leur utilisation. Quelques observations peuvent toutefois être faites. Il s'agissait de pièces de petite taille et presque intimes, qui ne permettaient de s'entretenir qu'avec quelques personnes. La place manquait pour mettre en œuvre un cérémonial détaillé. Le cabinet des glaces était la pièce la plus grande et la plus claire, offrant, grâce à des fenêtres disposées sur trois côtés, une vue sur le parc, le lac et la cour. Il servait de salle à manger au prince héritier et à ses invités. Après l'adjonction de la colonnade, il était également possible d'emprunter la terrasse pour accéder à l'aile nord de l'autre côté du château, avec sa salle des fêtes dont le plafond présente une peinture réalisée par Antoine Pesne. Sans avoir de grandes obligations administratives ou de responsabilités gouvernementales, Frédéric disposait d'un cabinet d'écriture destiné à sa correspondance privée et à son travail littéraire.

Bien que nous ne sachions pas précisément de quelle manière Frédéric utilisait les pièces, il s'agissait sans doute d'un appartement aménagé en fonction de ses intérêts personnels. Le cabinet d'écriture ou de tra-

29. *Rheinsberg. Eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts*, éd. par la Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, cat. exp., Rheinsberg, Schloss Rheinsberg, Potsdam, 1985, p. 3.

30. Voir aussi Tilo Eggeling, *Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko*, Ratisbonne, 2003, chapitre «Die Anordnung der kronprinzlichen Wohnräume in Schloss Rheinsberg», p. 71-82.

vail, la bibliothèque et le salon de musique en témoignent et reflètent les centres d'intérêt du prince. Au début, la chambre à coucher se trouvait à proximité du salon de musique, avant d'être déplacée à côté du cabinet d'écriture. Ce fait est également révélateur des préférences de Frédéric, qui décidait librement de l'heure à laquelle il prenait du repos et pouvait à tout moment circuler entre sa chambre à coucher et le cabinet d'écriture. De nombreux aspects de la distribution devaient être remployés dans les appartements qu'il allait occuper ultérieurement. Frédéric utilisait les lieux selon ses besoins et préférences. L'appartement de Rheinsberg n'était en tout cas pas prévu pour que s'y applique une étiquette de cour.

Le plan permet toutefois de déceler une séparation entre la partie plus officielle et la sphère privée. Lorsque le prince héritier souhaitait recevoir un visiteur, celui-ci pouvait accéder par l'antichambre à la chambre d'or (*Goldene Kammer*) où Frédéric pouvait s'entretenir avec lui. Après le déplacement du cabinet de repos, les hôtes pouvaient y rencontrer le prince héritier. En revanche, ceux-ci n'avaient pas accès à la chambre à coucher et au cabinet d'écriture. Il était d'ailleurs possible d'atteindre la salle à manger par la terrasse ou l'escalier de la tour, sans traverser l'espace privé.

Frédéric choisissait aussi la décoration des pièces en fonction de son goût personnel : le fait est bien connu et s'accorde avec la liberté que laisse sa conception de la distribution. Quant à sa bibliothèque – une collection d'ouvrages que l'on retrouve quasiment identique dans tous ses châteaux –, elle reflète ses affinités avec la littérature et la musique d'un côté, l'histoire et la philosophie de l'autre[31]. Non pas qu'il emportât sa bibliothèque lorsqu'il quittait un lieu pour un autre : elle constituait plutôt une partie intégrante voire indispensable de tous ses appartements.

Guidé par son penchant pour la culture française de la Régence, il commença à Rheinsberg une collection de tableaux d'Antoine Watteau et de son école. Ils ne furent pas conservés dans une galerie de peinture mais servirent à la décoration de l'appartement même. En accord avec ce style, le programme pictural et décoratif des peintures du plafond, des portes et des sculptures se référait à la mythologie antique, aux *Métamorphoses* et à sa propre conception de l'Arcadie.

On peut rapprocher ses choix de ce que Johannes Kunisch écrit à propos de Frédéric : « La distribution des pièces après les travaux de modification du château de Rheinsberg révèle cette nouvelle image de soi qui a également caractérisé le futur roi Frédéric. Ce n'étaient ni la chambre à coucher du souverain ni la salle du trône qui constituaient,

31. Toujours important au sujet de la bibliothèque du roi, Bogdan Krieger, *Friedrich der Große und seine Bücher*, Berlin, Leipzig, 1914 ; voir aussi Hannelore Röhm, « Friedrich II. und seine Bibliotheken », dans cat. exp. Potsdam, 1986 (note 27), p. 140-145.

comme à l'époque de l'absolutisme, le point central de la distribution intérieure, mais les centres d'intérêt et le bien-être personnels. […] Ainsi c'est une perception de l'espace qui porte à l'évidence les traits d'une nouvelle conception du pouvoir inspirée de la philosophie[32]. »

Charlottenbourg

A peine devenu roi, Frédéric décida, en 1740, d'installer sa résidence à Charlottenbourg. Cette décision ne fut pas une surprise. Le jeune roi suivait ainsi la tendance de nombreux souverains à résider ailleurs que dans leur capitale, Versailles constituant alors le modèle de référence en Europe. A Charlottenbourg, comme à Paris, il n'était pas possible d'agrandir le château et le parc de façon significative, mais Frédéric était très certainement attaché à l'héritage et au souvenir de sa grand-mère, Sophie-Charlotte. L'intérêt de celle-ci pour les arts et la philosophie – elle avait attiré Leibniz à sa cour – l'avait considérablement marqué. A l'est des constructions déjà existantes à Charlottenbourg, Frédéric fit ajouter par Knobelsdorff la Nouvelle Aile dont le rez-de-chaussée devait abriter son appartement et celui de la reine[33]. L'idée que nous pouvons nous faire de ces appartements transformés ultérieurement reste une fois de plus approximative.

A Charlottenbourg, Frédéric occupa en réalité deux appartements. Le premier, le plus grand, était en accord avec les besoins représentatifs du souverain. Il était divisé en deux parties par l'escalier situé au milieu de l'aile. La distribution était proche de celle de Rheinsberg : les visiteurs accédaient par l'escalier à la salle blanche (*Weißer Saal*), une grande salle décorée avec le plus grand faste servant de salle des fêtes et de salle du trône, puis à la galerie dorée (*Goldene Galerie*) attenante à l'est[34]. Pour rejoindre l'appartement du roi, il fallait emprunter l'escalier et prendre la direction opposée, vers l'ouest. La nécessité de disposer de plusieurs salles d'apparat pour les occasions officielles apparaît immédiatement dans le plan que Frédéric avait élaboré avec Knobelsdorff. Pour son appartement privé, l'aile se composait de deux enfilades ; il y avait sept pièces du côté ville qui trouvaient leur pendant, côté jardin, avec cinq autres pièces un peu plus étroites.

Certaines pièces, par exemple la galerie dorée (ill. 8), étaient ornées de précieuses boiseries dorées ou de stucs rocailles exécutés par Jean-Auguste Nahl père. Dans ses projets, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff s'inspirait volontiers des gravures de Nicolas Pineau reproduites dans

32. Johannes Kunisch, *Friedrich der Große. Der König und seine Zeit*, Munich, 2005, p. 73.
33. A ce sujet, voir Tilo Eggeling, *Die Wohnungen Friedrichs des Großen im Schloss Charlottenburg*, Berlin, 1978 (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften, 5).
34. Voir, à propos de ces pièces, Martin Sperlich *et al.*, *Der Weiße Saal und die Goldene Galerie im Schloss Charlottenburg*, Berlin, 1986 (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften, 1).

8 Charlottenbourg, château, Galerie dorée

L'architecture française de Jean Mariette (1727)[35]. C'est là une belle preuve de la volonté du roi et de ses artistes d'adopter les conceptions décoratives les plus modernes, telles qu'en rendaient compte en tout cas les livres d'architecture français, et de les harmoniser avec l'existant[36]. Knobelsdorff avait certainement étudié des réalisations du même genre lors de sa visite à Paris en 1740, et Nahl était familier du style rocaille pour avoir participé au chantier du Palais Rohan à Strasbourg[37].

Juste après l'achèvement de la galerie dorée, Frédéric fit installer un deuxième appartement composé de quatre pièces, à l'extrémité est de la Nouvelle Aile. Ce fut ici qu'il conserva ses peintures les plus importantes comme l'*Enseigne de Gersaint* et l'*Embarquement pour Cythère*. Ce deuxième appartement exprime le désir du roi de disposer d'un lieu où il pouvait autant que possible se mettre à l'écart de la vie à la cour.

La distribution et la décoration des appartements du monarque à Charlottenbourg attestent une certaine ambivalence. D'un côté, ils sou-

35. A propos de l'origine de la décoration dans la galerie dorée (*Goldene Galerie*), voir dernièrement Eggeling, 2003 (note 30), p. 167-213.
36. Dans ce contexte, nous nous intéressons à l'inventaire des ouvrages de gravures d'architecture appartenant aux bibliothèques de Frédéric II (« Verzeichnis der in den Bibliotheken Friedrichs II. vorhandenen Architekturstichwerke », dans Hans-Joachim Giersberg, *Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam*, Berlin, 1986, p. 320-322).
37. Important à ce sujet, Jean-Daniel Ludmann, *Le Palais Rohan de Strasbourg*, 2 vol., Strasbourg, 1979-1980.

tiennent la revendication de Frédéric en tant que roi. Contrairement à la décoration sobre des appartements de son père, Frédéric s'installa avec raffinement et en accord avec le goût français dont il s'était imprégné grâce aux récits et ouvrages d'architecture. Les décorateurs qu'il engagea assimilèrent et adaptèrent le style rocaille de manière vivante. D'un autre côté, la distribution révèle l'empreinte personnelle de Frédéric. Le désir de se soustraire au cérémonial et à l'actualité politique, de se retirer afin de lire et d'écrire, s'exprime à l'évidence dans la distribution des pièces. Avec l'organisation de ses appartements, Frédéric rompit l'ordre conventionnel en créant des lieux de refuge individuels qui correspondaient à ses centres d'intérêt personnels.

Le château de Berlin

Les travaux dans la Nouvelle Aile de Charlottenbourg n'étaient pas encore terminés que Frédéric aménagea un autre appartement de parade dans le château de Berlin[38]. Il s'y installa chaque hiver mais peu de temps, de la fin de l'année jusqu'à son anniversaire au mois de janvier. On retrouve dans cet appartement les grandes caractéristiques de la distribution que nous venons de décrire.

L'appartement se situait au premier étage, côté sud, avec vue sur la place du château et se poursuivait sur l'angle du bâtiment avec vue sur la Spree. Une partie plus officielle, au niveau des portails I et II, s'y associait à une partie privative côté Spree, où l'on retrouvait, regroupés dans un petit espace, salon de musique, cabinet de travail, chambre à coucher et bibliothèque. Frédéric pouvait même passer directement, par un petit escalier, de la cour du château à la partie privée de l'appartement. La petite chambre de la tour lui rappelait certainement ses jours heureux à Rheinsberg.

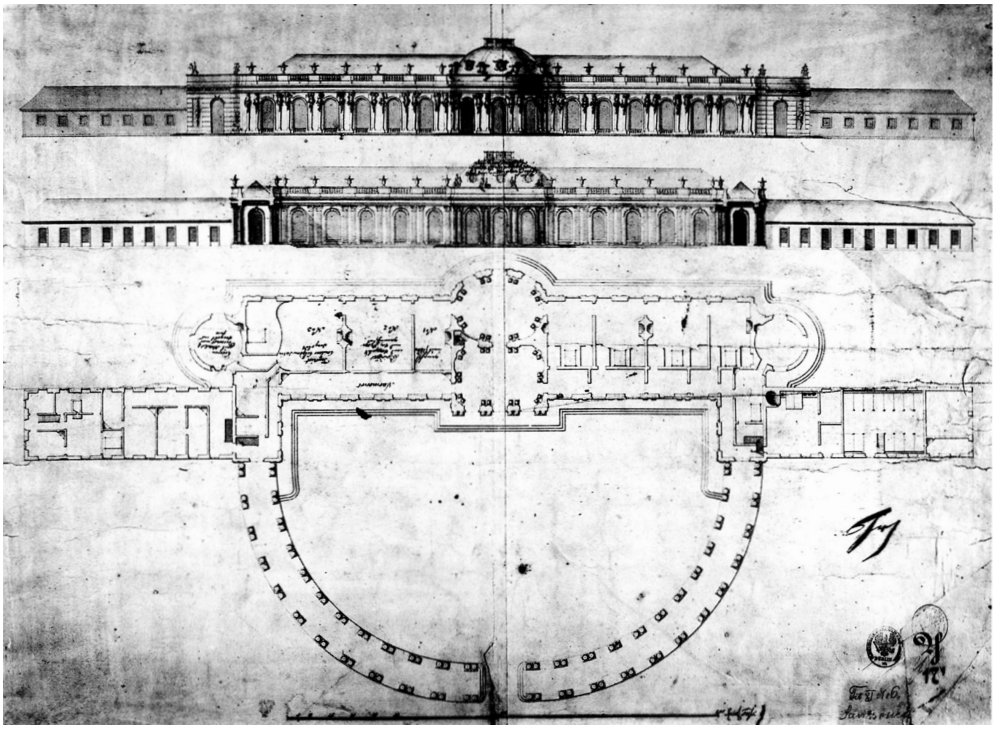
On a dit de Frédéric II et de son père qu'ils n'éprouvaient pas une attirance particulière pour le château de Berlin et même qu'il leur « restait totalement étranger »[39]. Un trait caractéristique de Frédéric est qu'il n'emménagea pas dans l'appartement de parade de son grand-père du côté nord, mais s'installa tout à son goût du côté sud, en s'isolant des pièces princières – comme Louis XV qui, à Versailles, ne changea rien aux Grands Appartements de son prédécesseur, tout en faisant aménager son appartement privé autour de la cour de marbre.

Sous Frédéric le Grand, on peut observer une dissémination de la cour qui se manifeste par la « transformation des résidences occupées

38. Voir Tilo Eggeling, « Die Wohnung Friedrichs des Großen », dans Peschken, Klünner, 1982 (note 3), p. 69-73.

39. Wolfgang Neugebauer, *Residenz – Verwaltung – Repräsentation. Das Berliner Schloss und seine historischen Funktionen vom 15. bis 20. Jahrhundert*, Potsdam, 1999, p. 40 ; voir Carl Hinrichs, *Preußen als historisches Problem,* Berlin, 1964, p. 263.

9 Potsdam, château Sans-Souci, Vue de l'extérieur, côté jardin



10 Atelier de Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, *Plan et coupe du château de Sans-Souci à Potsdam*, vers 1745, avec l'autorisation de Frédéric II (signature « Frch »)

par les membres de la famille en centres indépendants de la vie à la cour». «L'exercice du pouvoir ainsi que la réalisation et la conservation de l'unité intérieure n'ont objectivement plus besoin de la cour comme centre politico-culturel[40].» C'est la raison pour laquelle les longues absences de Frédéric, dues aux diverses guerres, et l'exercice des affaires gouvernementales depuis sa maison de plaisance de Sans-Souci étaient finalement possibles. Sous son règne, le château de Berlin demeura «une résidence inachevée».

Cette évolution était sans aucun doute liée aussi au caractère de Frédéric, à son faible pour l'isolement, à sa réserve parfois perçue comme de l'orgueil, et à sa conception de la discipline et de la responsabilité monarchiques qui lui imposaient, quant aux affaires d'Etat, de prendre seul ses décisions, sans conseils extérieurs. Il s'agissait d'une idée de l'Etat totalement opposée à Versailles et à la royauté française instituée par Louis XIV. Frédéric n'obligea pas du tout la haute noblesse et les princes à résider à la cour, qu'il ne chercha pas non plus à occuper par des rites cérémoniels. Il renvoya plutôt la noblesse sur ses terres et l'éloigna ainsi des centres de décision.

Le château de Potsdam

Immédiatement après le début de son règne en 1740, le jeune roi fit aménager un autre appartement dans le château de la ville de Potsdam[41]. Les travaux commencèrent, bien que la décision de transformer Potsdam en résidence ne fût pas encore prise. Il s'agit avant tout de rénover les pièces se développant à l'ouest de la salle de marbre. A partir de 1743/44, les six salles furent transformées avec le plus grand faste par Jean Auguste Nahl. Dans tous ses appartements, y compris le protocolaire château de Berlin, Frédéric tenait à être proche de son cabinet de travail, de la chambre à coucher et de la bibliothèque. En 1744, il décida de faire définitivement du château de la ville de Potsdam sa résidence d'hiver. Des moyens financiers considérables furent ainsi investis dans les salles situées à l'est de la salle de marbre, qu'il mit à la disposition de ses invités. Aucun appartement ne fut prévu pour son épouse, Elisabeth-Christine.

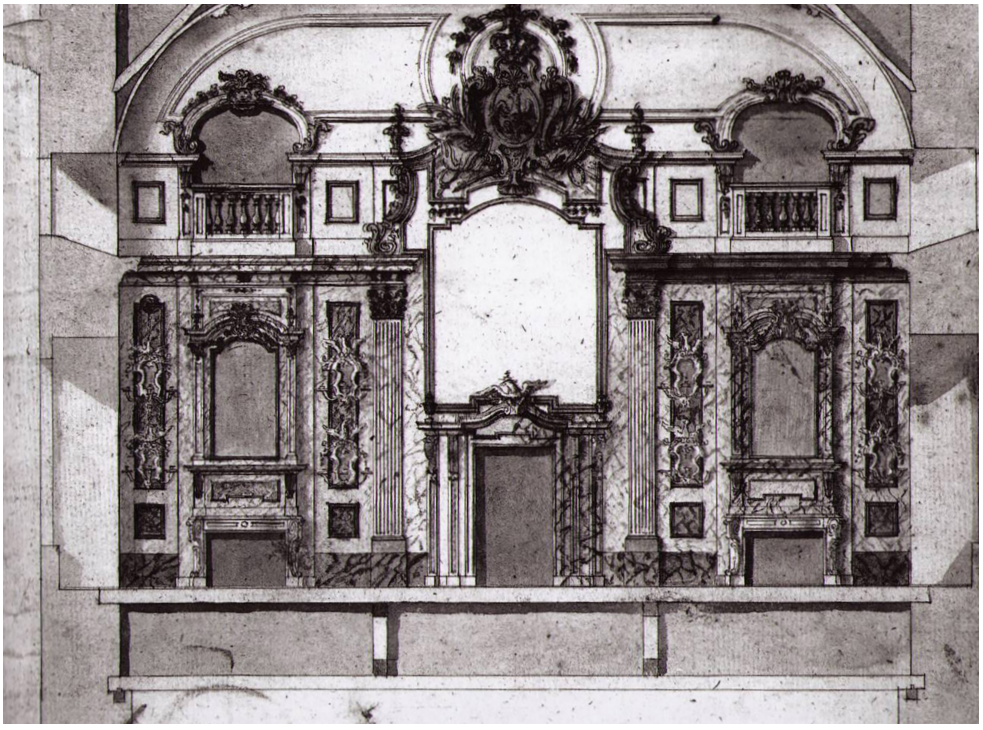
Le château de Sans-Souci

Tandis que l'aménagement des appartements se poursuivait dans tous les châteaux, Frédéric nourrissait déjà le projet d'une résidence d'été. Elle prit le nom de Sans-Souci et fut construite entre 1745 et 1747 (ill. 9)[42].

40. Erich Konter, *Das Berliner Schloss im Zeitalter des Absolutismus*, Berlin, 1991, p. 174.
41. Voir à ce propos Giersberg, 1998 (note 25), p. 64-82.
42. Hans-Joachim Giersberg *et al.*, *Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen*, Berlin, 2005, avec une iconographie importante; Götz Eckardt *et al.*, *Schloß Sanssouci. Amtlicher Führer*, Potsdam, 1996; et toujours aussi important, Paul Gustav Hübner, *Schloss Sanssouci*, Berlin, 1926.

11 Potsdam, château de Sans-Souci, Vue du salon de musique, stucs de Johann Michael Merck et Georg Franz Ebenhech (1746), peintures d'Antoine Pesne (1747)

12 Potsdam, château de Sans-Souci, Mur de cheminée



13 Jacques-François Blondel, *Proposition pour un mur de cheminée*, dans *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration*, Paris, 1738

Le roi s'investit dans le dessin des plans avec la plus grande énergie. Il semblerait qu'il ait pris des responsabilités de maître d'ouvrage, en particulier pour la décoration. D'ailleurs, ce sont leurs divergences d'opinion relatives au chantier qui auraient entraîné l'éloignement de la cour de son mentor et ami Knobelsdorff.

L'histoire de la construction est assez bien connue, mais a-t-on suffisamment souligné que Frédéric, dans cette réalisation, s'était inspiré du type architectural de la maison de plaisance comme on le rencontrait alors en France ? *L'architecture française* de Jean Mariette et *De la distribution des maisons de plaisance* de Jacques-François Blondel avaient publié des exemples de ce type architectural ; le Palais Bourbon et la Maison Crozat à Montmorency ont aussi été cités comme des possibles modèles de Sans-Souci[43].

C'est avant tout la distribution de l'appartement royal qui s'avère intéressante dans le cadre de notre étude (ill. 10). Celui-ci avait été conçu en accord avec les idées de Frédéric, libre de réaliser tout projet selon ses désirs. Après le vestibule et le hall de marbre qui constituent le centre du bâtiment, l'enfilade s'entame par une antichambre commandant le

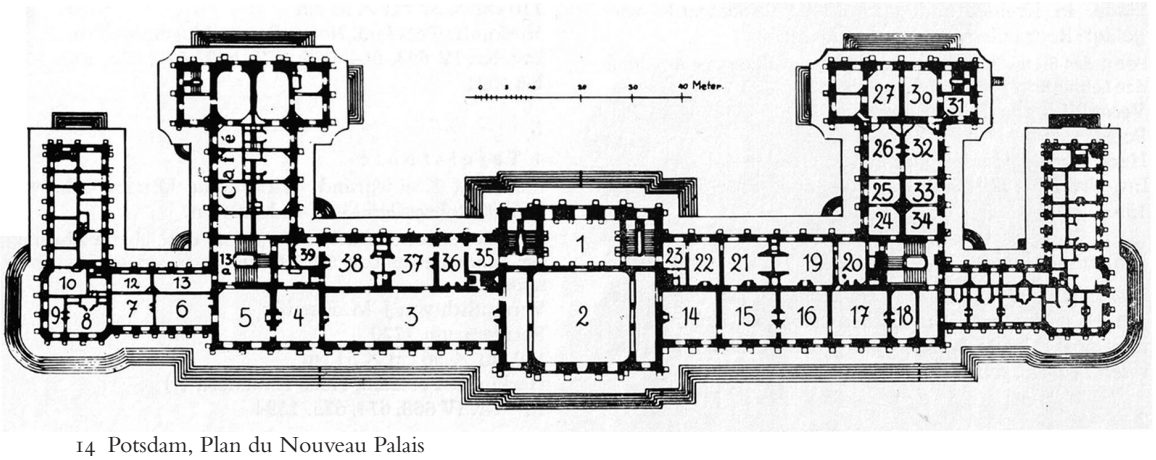
43. Sur le Palais Bourbon, voir par exemple Eckardt *et al.*, 1996 (note 42), p. 131.

salon de musique (ill. 11, 12) dont la décoration rappelle des ébauches de Blondel (ill. 13)[44]. On accédait ensuite à la chambre à coucher et au cabinet de travail réunis dans une même pièce. La bibliothèque, circulaire en souvenir de Rheinsberg, se situe directement derrière cette salle. Un passage étroit sert de galerie de peinture ; on y retrouvait les œuvres tant appréciées de Watteau et son école. A Sans-Souci, les obligations protocolaires ne jouaient pratiquement aucun rôle, ce qui permettait à la distribution d'épouser les désirs de Frédéric. D'ailleurs, le décor rococo du château, hautement raffiné, est qualifié de frédéricien.

En matière de décor, certaines conceptions furent peut-être inspirées de modèles français. Mais dans l'ensemble, Frédéric aménagea Sans-Souci en accord avec sa propre idée de la commodité et n'observa pas les règles théoriques de l'architecture française[45].

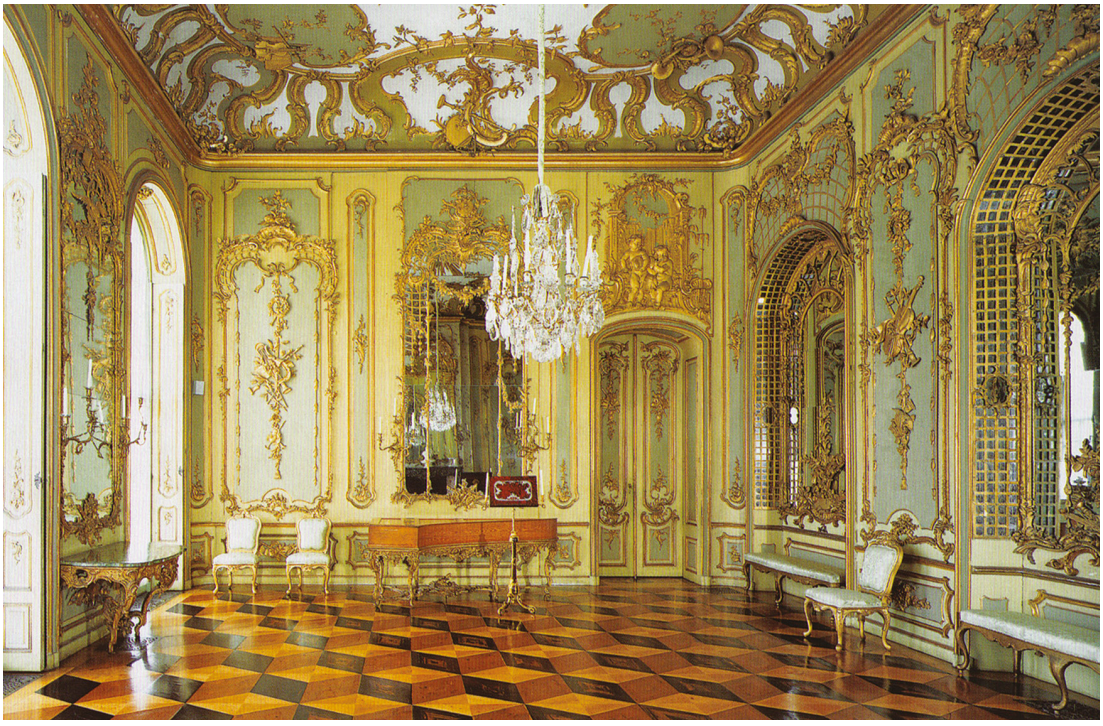
Le Nouveau Palais

Après la guerre de Sept Ans, Frédéric fit aménager un nouvel appartement dans le Nouveau Palais de Potsdam[46]. En fait il lui était moins destiné qu'à la cour qu'il devait héberger lors d'occasions protocolaires,



14 Potsdam, Plan du Nouveau Palais

44. Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration…*, 2 vol., Paris, 1738, t. II, p. 102, pl. 81.
45. Dietrich von Frank, *Die « maison de plaisance ». Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland. Dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Munich, 1989 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 27), p. 172-173.
46. Burkhard Göres, *Das Neue Palais von Sanssouci. Amtlicher Führer*, éd. par la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, 2001 ; Horst Drescher, Sibylle Badstübner-Gröger, *Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik*, Berlin, 1991, p. 68-122 ; *Das Neue Palais. Bauwerk und Ausstattung um 1769*, éd. par la Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, cat. exp., Potsdam, Schloss Sanssouci, Potsdam, 1969.



15 Potsdam, Nouveau Palais, Vue du salon de musique

mais à une distance appréciable de Sans-Souci. Ici aussi, l'appartement correspondait au système que Frédéric avait déjà élaboré dans les autres châteaux (ill. 14). Au premier étage, où se situaient les pièces les plus représentatives, le visiteur devait d'abord traverser une grande salle en marbre et une longue galerie avant de découvrir deux antichambres. La pièce adjacente était le salon de musique (ill. 15), suivi d'un cabinet de travail. Dans le pavillon d'angle (*Eckpavillon*) se trouvait la chambre à coucher du roi, de taille assez réduite, à laquelle se joignait un cabinet d'écriture étroit avec vue sur jardin. La bibliothèque se situait juste à côté.

La distribution des appartements de Frédéric

Lorsque l'on étudie les appartements de Frédéric du point de vue de la distribution des pièces, on s'aperçoit qu'ils présentent un certain nombre de points communs. Le premier logement aménagé à Rheinsberg pose les fondements de la distribution des appartements ultérieurs. Ceux-ci reprirent tous le salon de musique que le prince héritier faisait aménager par passion et qu'il conserva également dans les appartements d'apparat. Ce seul fait confirme l'importance de ses préférences dans le choix de la distribution et de la décoration de ses appartements. Il

disposait systématiquement d'un cabinet d'écriture ou de travail à proximité immédiate de sa chambre à coucher. Dans de nombreux cas, la chambre à coucher et le cabinet de travail étaient réunis en une seule pièce. Cette association lui permettait d'organiser sa journée de manière à pouvoir lire et écrire jusque tard dans la nuit sans avoir à parcourir plusieurs pièces. Pareillement, tous ses appartements disposaient d'une bibliothèque voisine du cabinet de travail et d'écriture. Possible évocation des heureuses années de jeunesse passées à Rheinsberg, elle était installée, au château de Berlin et à Sans-Souci, dans des tours rondes ou au moins dans une pièce circulaire. Ces lieux de refuge intimes où le roi avait accès à ses livres, souvent les mêmes de lieu en lieu, évoquent les cabinets de curiosités des souverains baroques. Frédéric y conservait des ouvrages qui n'étaient pas seulement liés à ses centres d'intérêt mais lui servaient aussi à fonder ses décisions politiques et morales.

En regard de cet espace privatif, complexe et ramifié, les pièces de parade ne firent pas l'objet d'une réflexion approfondie. Dans les châteaux de Berlin et de la ville de Potsdam ainsi que dans le Nouveau Palais, on trouvait plusieurs antichambres et pièces de réception. Au château de la ville de Potsdam et dans le Nouveau Palais, le visiteur du roi devait traverser des salles princières en marbre. A Sans-Souci également, où Frédéric habitait seul et où il disposait de quelques chambres d'amis, le visiteur entrait d'abord dans un vestibule à l'architecture complexe avant d'accéder à une salle à manger couverte d'un dôme qui fut très rarement utilisée. La fameuse peinture d'Adolph von Menzel ne correspond pas à la réalité. Dans son discours prononcé en hommage à Knobelsdorff – à qui il attribua la décoration de cette pièce –, Frédéric l'appela le Panthéon à Rome[47]. La comparaison est significative. Frédéric n'avait jamais eu l'occasion de voir cette construction en réalité ni d'en percevoir les véritables dimensions. Il cherchait néanmoins à conférer une magnificence princière à sa maison de plaisance, ce à quoi contribuait la colonnade, tout à fait inhabituelle dans ce type d'architecture.

La seule distribution des appartements révèle l'absence de tout cérémonial analogue à celui pratiqué par le roi de France. Frédéric ne souhaita ni lever ni coucher officiels. La chambre à coucher était un lieu de refuge appartenant à la sphère privée du roi. Alors que les domestiques et les invités y étaient admis, la cour ne l'était pas.

A Munich, les pièces dont la fonction originelle était protocolaire – en particulier dans la chambre à coucher d'apparat appartenant aux salles de parade (*Reiche Zimmer*) – furent transformées de la même façon. Cette pièce aménagée en 1730 sous l'électeur Charles-Albert, le futur

47. Réimprimé dans *« Zum Maler und zum großen Architekten geboren ». Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 1699-1753,* éd. par la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, cat. exp., Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin, 1999, p. 10-14, ici p. 13.

empereur Charles VII, ne servit à aucun moment au rituel du lever, mais fit partie des pièces de réception que le roi s'appropria pour ses divertissements[48]. La chambre à coucher ne renvoyait pas à un acte cérémoniel pratiqué à la cour de Munich, mais à un type de pièce inconnu, accessoire, du cérémonial à la française. Elle pouvait alors être interprétée comme un signe d'allégeance politique, peut-être aussi de participation à la mode ; la pièce devenait une œuvre brillante et symbolique présentée, en raison de ses qualités décoratives, au public et à la cour[49]. Cette fidélité de l'électeur bavarois à la convention de la cour française, si éloignée fût-elle de sa véritable fonction, est à l'opposé de l'attitude adoptée par Frédéric II. Alors que la résidence de Munich persiste dans le faste des conventions dépassées, les appartements de Frédéric témoignent d'une réflexion aboutie sur les fonctions privatives de l'appartement individuel. Quoique décorés avec somptuosité, ils reflètent aussi le goût personnel du roi. Les éléments essentiels de leur décoration restent fidèles au style Régence qui s'était répandu, durant la jeunesse de Frédéric, comme le style moderne par excellence. Malgré d'autres tendances stylistiques développées en France au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, les artisans et artistes de Frédéric II continuèrent d'employer dans le Nouveau Palais, même après la guerre de Sept Ans, des formes rocailles de plus en plus élaborées, mettant toute la pièce en mouvement. La mise en scène individuelle des appartements correspondait au goût personnel de Frédéric comme il s'exprimait par exemple dans les boiseries et les différents ornements. Rappelons-nous aussi le fait qu'il fit accrocher au mur de ses appartements des tableaux de Watteau et de son école. Pour ses collections très importantes de peinture italienne et flamande, il fit ériger une construction à part, la galerie de peinture, dans le parc de Sans-Souci, et accrocha de nombreux tableaux dans les salles destinées aux fêtes et réceptions officielles dans le Nouveau Palais.

Frédéric avait un certain faible pour Sans-Souci, dont le projet l'avait considérablement occupé. Il n'était possible au roi de gouverner son pays que depuis pareille maison de plaisance, du fait que celle-ci permettait de se placer à l'écart de toute obligation mondaine. Contrairement à la plupart des souverains européens, il ne se retirait pas seulement de la cour, mais refusait en fait le principe de la société de cour. La vie à la cour, rythmée par un cérémonial qui structurait le déroulement de la

48. Voir Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Munich, 2002 (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, 8), p. 212-213.

49. Ulrich Schütte, « Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume », dans *id.* et Peter-Michael Hahn (éd.), *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, Munich, Berlin, 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, 3), p. 167-204, ici p. 186-188.

journée comme à Versailles, n'existait pas sous Frédéric le Grand. Vis-à-vis de l'extérieur, le roi était manifestement le premier citoyen de l'Etat. Il vivait de façon exposée dans ses châteaux où il n'était pourtant visible que pour ceux qui entretenaient des relations officielles ou amicales avec lui. Il n'était confronté à une société de cour que lorsqu'il fallait assister à une fête familiale ou recevoir une visite d'Etat.

Conclusions

Les trois premiers rois de Prusse ont développé des modes de représentation et d'habitation très différents. Frédéric I[er] avait besoin d'une cour et d'une représentation élaborée afin d'asseoir la légitimité de son nouveau statut. Pour ce faire, il médita sans doute le modèle de Louis XIV et de la cour de Versailles. Le premier roi de Prusse se soumettait également au principe selon lequel il convenait de montrer le souverain dans le cadre d'une enfilade somptueusement décorée et accessible à la cour.

Son fils, Frédéric-Guillaume I[er], refusa toute cour princière et se concentra sur le développement de l'appareil militaire. Il emménagea dans des pièces privées et modestes. Frédéric le Grand, qui par ailleurs ne partageait pas grand-chose avec son père, fit sienne cette idée d'un refuge. Il adopta certaines formes de représentation jugées utiles pour le rayonnement extérieur de son pouvoir et différencia son rôle d'homme d'Etat et de roi de ses intérêts privés.

Il n'y a pas décalage plus grand entre la cour des rois de France et celle de Frédéric II. On trouve d'un côté un système raffiné de charges par lesquelles la noblesse était retenue et occupée à la cour pour éviter toute remise en question de la supériorité monarchique et, de l'autre, une pratique gouvernementale qui écarte la famille royale et la haute noblesse de toute responsabilité et se dispense volontiers de leur présence.

En France, au cours du règne de Louis XV on observe toutefois une séparation croissante entre l'appartement officiel et l'appartement privé. Quelques années seulement après son retour à Versailles, le roi fit aménager une deuxième chambre, cette fois-ci privative, et plusieurs salons sur lesquels l'étiquette de la cour n'avait pas prise. Louis XV continua de pratiquer la cérémonie du lever et du coucher instituée par son prédécesseur, tout en habitant au quotidien son appartement privé. Le protocole n'était qu'une enveloppe, quand la personnalité du monarque avait besoin d'une sphère qui fut toute centrée sur lui-même et ses passions. L'intimité des pièces privées du roi, côté nord de la cour de marbre, est tout à fait comparable aux appartements de Frédéric. Elles sont différemment agencées et suivent un autre ordre, en raison des intérêts différents du monarque français et des possibilités spatiales.

Contrairement aux pièces privées du roi de Prusse, celles-ci ne constituaient pas des lieux de décision gouvernementaux.

Au demeurant, le bref aperçu que nous proposons des appartements des trois premiers rois de Prusse permet de discerner une évolution caractéristique. Si la mise en scène de la magnificence constituait encore pour Frédéric Ier un élément déterminant dans l'aménagement de sa résidence, ce sont leurs préférences et leurs choix personnels qui primèrent dans l'aménagement des appartements de son fils et de son petit-fils. Ce changement était lié à l'affirmation d'une nouvelle conception du pouvoir. La dissolution par le Roi Soldat de la cour fastueuse introduite auparavant par Frédéric Ier et la réorganisation de la cour en fonction du mérite et du rang militaires permettaient au monarque de s'approprier ses appartements, libérés des exigences du cérémonial.

Frédéric le Grand suivit la voie tracée par son père en aménageant ses appartements en fonction de son goût personnel. Sa conception était cependant très différente de celle plus sobre du Roi Soldat. Frédéric régna sans conseil, de manière beaucoup plus absolutiste que Louis XV ne l'eût jamais pu ou voulu. A la conception plus individualiste des décorations intérieures correspondait bien le système gouvernemental très personnel qu'il pratiqua. De même qu'il régissait l'identité esthétique de son environnement, il fixa aussi la hiérarchie à l'intérieur de l'appareil gouvernemental.

Frédéric le Grand était toutefois sensible à la nécessité d'une mise en scène monarchique en termes de politique d'Etat. Charlottenbourg, la galerie de peinture de Sans-Souci et surtout le Nouveau Palais sont aussi des monuments destinés à entretenir le rayonnement de son pouvoir. Dans l'approche rhétorique qu'il avait de cette représentation, il renonça aux allusions dynastiques et généalogiques et, plus encore, à l'illustration d'actes héroïques ou militaires. Il promut au contraire un idéal intellectuel très personnel, une utopie d'Arcadie vers laquelle il chercha en quelque sorte à s'enfuir, afin d'échapper aux tensions de la politique et du pouvoir.

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 Räntz 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 exposés[1].

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'Allemagne[2]. 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 Sincérité[3], 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 :

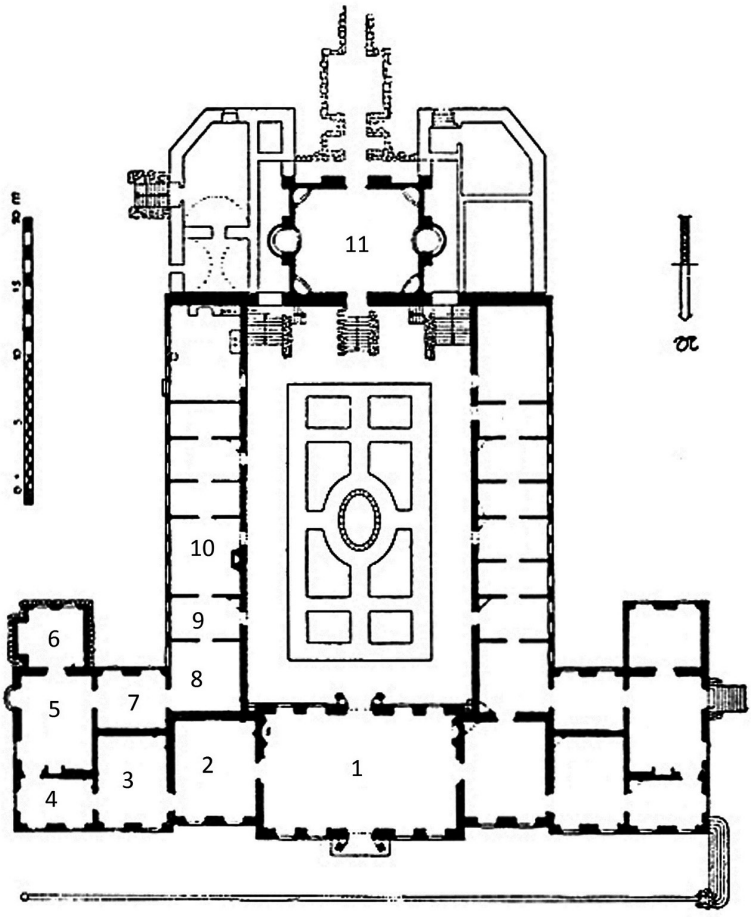
> « […] Lorsque le feu Margrave venoit à l'Hermitage, ce Prince & toute sa Cour étoient habillés en Hermites. Il y avoit des heures auxquelles les Frères Hermites alloient rendre visite aux Soeurs Hermites […] ils étoient soumis à de certaines Règles, dont ils ne pouvoient être dispensés […][4]. »

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 encastrés dans des crevasses de rocher. On en a inféré que la salle des fêtes avait peut-être été édifiée 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 plaisance[5]. 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 (*Audienzzimmer*)
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 Räntz, 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.

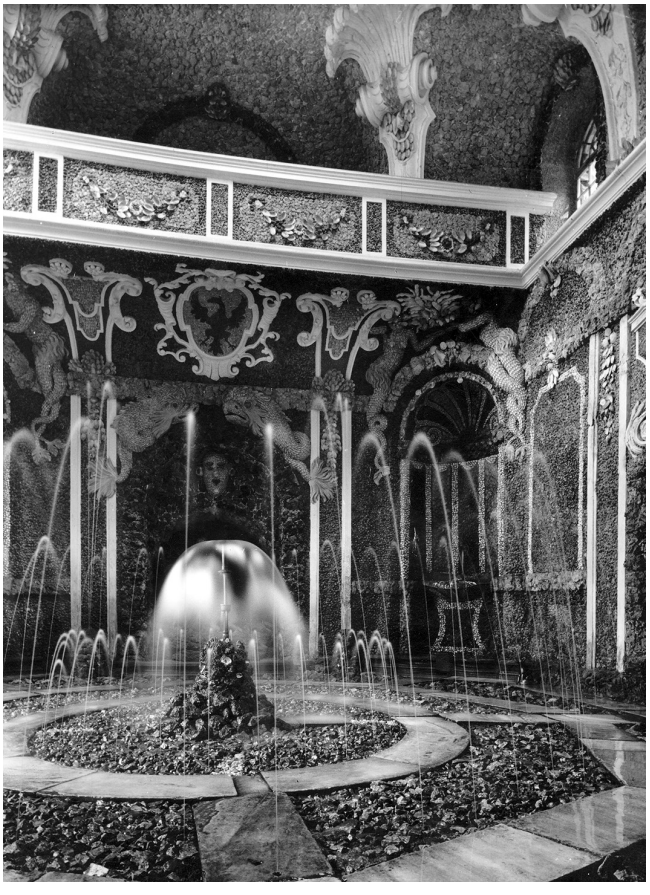
Si, passant sous le Parnasse, on continue tout droit en restant dans l'axe de l'allée, on n'est guère avancé puisqu'on aboutit finalement aux communs. Le fait que le chemin conduisant au château bifurque brusquement vers le nord, presque à angle droit, est typique de l'art de la mise en scène baroque. 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 courtisans, 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 chtoniennes, 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 soubassement 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 ardus 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'apprêtait 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'homme[6]. » 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 Angerona[7]. 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, Apollon[8], 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'Evangile 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 IIIe 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 immanquablement 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 Folichon, 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'élu, 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 écrivit 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 :

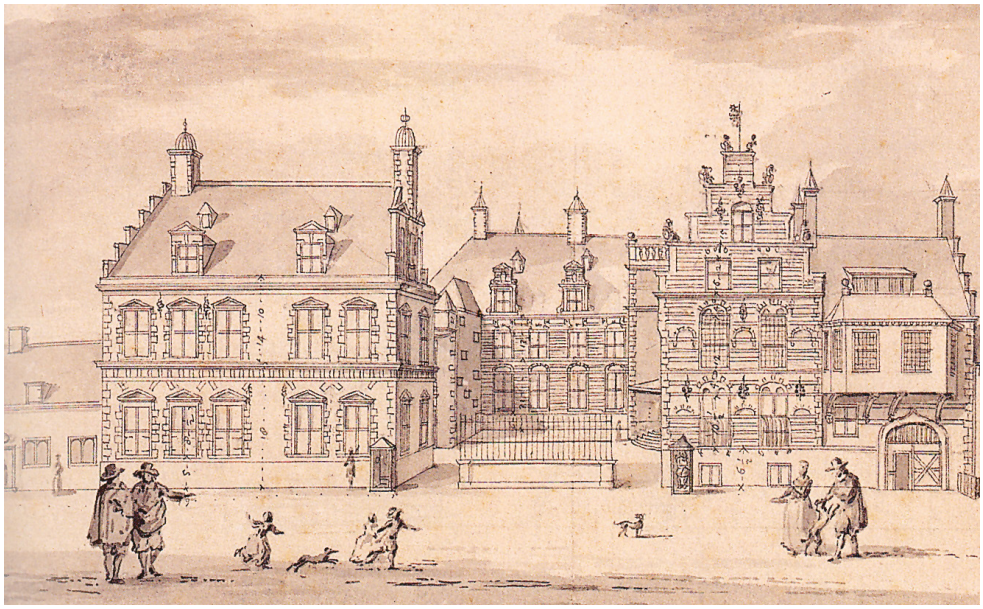
> « On trouvera peut-être singulier, écrivit-elle dans ses mémoires, que j'aie choisi tous ces sujets d'histoire pour en orner mes plafonds, mais j'aime tout ce qui est spéculatif, et tous ces sujets d'histoire que j'ai choisis, représentent autant de vertus, qu'on auroit pu peut-être mieux habiller à la moderne par des emblèmes, mais qui n'auroient pas tant réjoui la vue[10]. »

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.

Les autres grandes cours européennes

Les autres grandes cours européennes, un tour d'horizon



1 Anonyme, Façade du palais du stadhouders à Leeuwarden, autour de 1685, Leeuwarden, Centre Historique de la ville, ancienne collection municipale

L'appartement princier au palais du Stadhouder à Leeuwarden 1650-1710

Johan de Haan

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la République des Provinces-Unies faisait cavalier seul au sein des puissances de l'Europe du Nord. Dans un contexte dominé par le système monarchique, la République des Provinces-Unies brandissait le drapeau de la démocratie, soutenue par une élite à caractère bourgeois. En effet, depuis la rupture avec l'Espagne au XVI^e^ siècle, c'étaient les conseils provinciaux qui gouvernaient et régnaient sur le pays plat – de plus en plus prospère – au bord de la mer du Nord.

Faute de monarque, les attributions régaliennes, en particulier le gouvernement militaire, étaient remplies par le *Stadhouder*, le gouverneur. Le plus célèbre est Guillaume le Taciturne, prince d'Orange, nommé Stadhouder des provinces de Hollande, de Zélande et d'Utrecht par le roi Philippe II en 1559. Même après qu'il eut pris la tête de l'insurrection contre le régime espagnol, le prince d'Orange continua d'être appelé Stadhouder. Dans les années suivant l'assassinat du prince en 1584, son fils le prince Maurice fut appelé au *Stadhouderat* par les provinces les plus importantes du jeune pays indépendant, à savoir la Hollande, la Zélande, Utrecht, Gueldre et Overijssel. Toutefois, les provinces de Frise, de Groningue et de Drenthe décidèrent d'engager comme Stadhouder Guillaume-Louis, comte de Nassau-Dietz, neveu et gendre du feu Guillaume.

Ainsi s'était créée une situation qui devait durer jusqu'en 1702, date de la mort de Guillaume III d'Orange. Celui-ci avait désigné le jeune Stadhouder de Frise, Jean-Guillaume-Friso de Nassau-Dietz, comme héritier et successeur[1]. Avant 1702, il y avait donc deux Stadhouderats et deux cours princières dans la République des Provinces-Unies : celle – la plus

1. Malgré la mort prématurée de Jean-Guillaume-Friso et les procès menés par le roi de Prusse contestant le testament de Guillaume III, le résultat fut magnifique pour les Orange-Nassau-Dietz : en 1747, le fils de Jean-Guillaume-Friso devint Stadhouder de tous les Pays-Bas. De nos

connue et la plus importante – de la famille d'Orange-Nassau à La Haye et celle, plus modeste, des Nassau-Dietz à Leeuwarden, en Frise.

Le palais de Leeuwarden

Cet article porte sur le palais des Nassau-Dietz dans leur résidence de Leeuwarden, capitale de la Frise (ill. 1). Bien que la ville de Leeuwarden ait perdu son statut de résidence princière depuis longtemps, elle conserve de nos jours une apparence royale grâce à ses hôtels particuliers élégants et aux traces laissées par les Nassau-Dietz dans les vieilles rues du centre-ville. Dans la Grote Kerkstraat, on trouve toujours par exemple les vestiges des écuries, qui se situent tout près du Prinsentuin, ancien jardin du Stadhouder, qui occupait une grande partie nord de la ville. Non loin de là, s'élèvent la Princessehof, hôtel particulier de la mère du dernier Stadhouder résidant à Leeuwarden et la grande église, où le visiteur peut admirer une reconstitution fidèle de la loge princière. Le palais des Stadhouders (vendu par la famille royale dès 1971) existe toujours également, malgré la démolition d'une partie importante au début du XIX^e^ siècle et une rénovation (trop) zélée en 1881.

Le palais de Leeuwarden se composait de deux anciens hôtels particuliers, celui de l'ancien trésorier du roi Philippe II et celui de la famille Dekema[2]. Le premier fut acheté par les Etats en 1587 pour être réuni à son voisin en 1603. Dès lors, les deux hôtels formèrent un palais miniature, avec deux ailes parallèles à la rue et une cour d'honneur au milieu. A côté se trouvait la maison du gardien, tandis que les gardes du Stadhouder étaient logés dans un bâtiment en face du palais. Malgré d'importants travaux de réaménagement menés durant plusieurs années, les deux hôtels particuliers étaient toujours identifiables en 1747, quand le Stadhouder quitta définitivement la ville de Leeuwarden et le palais où sa famille avait résidé pendant plus de cent cinquante ans.

Une cour à caractère bipolaire

La cour des Nassau-Dietz peut être considérée comme une anomalie. Elle était princière, voire royale, mais devait fonctionner dans un système politique où toute aspiration monarchique était mal vue et freinée par

jours, un de ses descendants règne sur les Pays-Bas en tant que roi, tandis que tous les autres monarques européens peuvent également se vanter du fait qu'ils descendent tous du jeune héritier de Guillaume III.

2. Sur l'histoire du palais, voir Peter Karstkarel, « Nassause sporen in Leeuwarden. Hofstad Leeuwarden van 1587 tot 1764 », dans *Oranje-Nassau Museum Jaarboek*, 1985-1986, p. 30-63, 34-59.

les Etats provinciaux. En fait, dans le système républicain, le Stadhouder n'était tout simplement que le « serviteur » des Etats provinciaux[3]. Les Nassau-Dietz n'étaient donc souverains que dans leurs territoires en Allemagne. Suivant cette logique, le palais du Stadhouder était la propriété des Etats provinciaux de Frise. Il était mis à la disposition de ce dernier et de sa famille pour servir d'appartement officiel. Quand le Stadhouder désirait faire des changements dans son palais, il devait avoir le consentement des Etats provinciaux, qui pouvaient décider (ou non) de lui accorder une subvention à cet effet.

Il convient également de rappeler que, bien que « fonctionnaire » et serviteur des Etats, le Stadhouder n'en restait pas moins souverain dans ses terres (de plus en plus étendues) en Allemagne, les pays de Nassau, où il pouvait disposer de ses propres châteaux. Qui plus est, le comte Guillaume-Frédéric de Nassau-Dietz devint prince-souverain (*Reichsfürst*) en 1652 et occupa une place parmi les princes de l'Empire allemand. Le palais de Leeuwarden était donc à la fois celui d'un serviteur et celui d'un prince souverain. Par-là, la résidence de Leeuwarden avait un caractère bipolaire, encore articulé par la présence de l'épouse du Stadhouder, invariablement de très haute naissance et souvent d'origine étrangère.

La décoration intérieure du palais comme reflet du rang

Le palais de Leeuwarden appartenait aux Etats de Frise ; les moyens pour modifier l'apparence extérieure du bâtiment étaient donc limités. C'était surtout dans les travaux de décoration intérieure que la famille de Nassau-Dietz cherchait à affirmer son statut. C'est là qu'elle se montrait vraiment royale et qu'elle éblouissait ses hôtes, ses parents et – bien sûr – ses « maîtres », les hommes qui formaient les collèges de l'administration provinciale.

En effet, le contraste entre l'apparence extérieure modeste et la riche décoration intérieure du palais de Leeuwarden semble constituer une donnée historique. Un touriste italien visitant Leeuwarden au XVIII^e siècle remarque : « Le Stadhouder et prince habite une maison modeste, aux ailes irrégulières. La population occupe des logements semblables, ou même de meilleure qualité[4]. » L'Italien, toutefois, ne visita pas le bâtiment et ceux qui nous ont laissé des descriptions du décor intérieur du palais étaient plus enthousiastes. L'Anglais John Farrington par exemple, visitant Leeuwarden en 1710, dit du palais que

3. Voir Gerrit H. Jansen, « Het stadhouderschap van Willem Frederik », dans Simon Groenveld, Johan J. Huizinga, Yme Berend Kuiper, *Nassau uit de schaduw van Oranje,* Franeker, 2003, p. 45-55.
4. Peter Karstkarel, Hugo Kingmans, *Oranje Nassau en Friesland*, Leeuwarden, 1994, p. 23.

l'édifice est pour une grande part « vieux et quelconque », mais fait également mention de nouvelles constructions « assez bonnes » et continue à nous décrire en détail et avec un enthousiasme croissant les tableaux (« a large Abundance of Fine Paintings ») et les meubles du palais, parmi lesquels des tables et lustres en argent[5].

La décoration intérieure des appartements du palais de Leeuwarden semble avoir mis au défi ses occupants : comment affirmer leur rang de grande famille princière sans offenser les institutions nobles et démocratiques de la vénérable province de Frise ? L'examen de l'intérieur du palais du Stadhouder à Leeuwarden peut montrer de quelle manière une famille princière aux grandes ambitions savait réaliser un décor correspondant à ses activités domestiques et politiques, dans un espace limité et relativement modeste.

Entre inspiration et adaptation

En raison de ses dimensions relativement modestes, le palais de Leeuwarden laissait peu de place à une imitation complète et totale des grands exemples procurés par la province de Hollande et la France, pays phares en matière de préconisation artistique dans la Frise des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. L'introduction de nouveaux éléments dans la décoration impliquait donc surtout une interprétation et une adaptation des modèles étrangers.

Cet article propose d'envisager comment deux princesses de Nassau-Dietz ont tenté de mettre au goût du jour leur appartement, et – ce faisant – le palais de leur époux, le Stadhouder de Frise. Les deux princesses en question sont Albertine-Agnès, née princesse d'Orange, et sa belle-fille Henriette-Amélie, née princesse d'Anhalt-Dessau. Toutes deux s'impliquèrent dans trois grands chantiers de réaménagement : le premier entrepris dans les années 1660, le deuxième datant des deux dernières décennies du XVII^e^ siècle et le dernier mené dans les années 1709-1711, quand une équipe d'artisans et artistes travaillait sous la houlette du célèbre architecte Daniel Marot au palais de Leeuwarden.

Ce n'est pas sans raison que l'accent est mis sur les épouses ; les Stadhouders de Frise étaient avant tout des militaires, luttant à côté de leurs cousins les princes d'Orange contre les ennemis de la jeune et riche République des Provinces-Unies. Très souvent, ils étaient en campagne à l'étranger. C'étaient donc surtout leurs épouses qui s'occupaient du palais de Leeuwarden.

5. Kees van Strien, Philip Breuker, « Friesland in de reisverslagen van Britse reizigers omstreeks 1700 », dans *It Beaken* 52, 1990, p. 194-216, en particulier p. 206-207.

En terre inconnue

Le palais de Leeuwarden est largement une *terra incognita* pour les historiens d'art. Il n'existe qu'un nombre limité de publications traitant de certains aspects relatifs au palais de Leeuwarden, comme par exemple un article consacré à la collection de tableaux des Nassau-Dietz et un autre portant sur les résidences de la princesse Albertine-Agnès de Mme Mulder-Radetzky[6]. Toutefois, leur caractère pionnier ne permet guère de situer les Nassau-Dietz et leur cour dans un contexte historique et artistique plus ample.

Ceci est largement dû au fait que la décoration de l'ancien palais a en grande partie disparu. Certes, le grand escalier et la salle de réception datant de 1709 sont toujours là, comme deux boiseries de cheminées de la même période. Mais pour le reste, seuls quelques éléments des deux cabinets du premier étage ont été conservés, aujourd'hui au Rijksmuseum à Amsterdam (ill. 4). A cela s'ajoute le fait qu'il est difficile d'identifier des sources qui permettent de reconstituer l'intérieur du palais de Leeuwarden. Les documents importants concernant les travaux sont dispersés dans différentes archives qui ne sont pas facilement accessibles[7].

En effet, étant donné le caractère pionnier de toute recherche sur les palais des Nassau-Dietz, cet article ne présentera que quelques contours, dont la netteté s'améliorera nécessairement dans les années qui viennent.

Prélude : le palais de Leeuwarden dans la première moitié du XVII^e siècle

Nous connaissons l'aspect extérieur du palais grâce au plan de Leeuwarden dressé par l'ingénieur Sems en 1603, année de l'achat de l'ancien hôtel de la famille Dekema. Depuis cette année-là, le palais de Leeuwarden consistait en un bâtiment central, flanqué de deux ailes en équerre. La cour d'honneur était séparée de la rue par un mur crénelé percé par une porte. Une tour surmontée d'une flèche abritait l'entrée principale ainsi que le grand escalier menant au premier étage, au grenier et aux caves. Le vocabulaire stylistique procédait de la Renaissance néerlandaise ; il combinait les briques rouges, la pierre et s'ornait de motifs classiques, appliqués à l'architecture selon les conventions libérales du maniérisme tardif.

6. Rita Mulder-Radetzky, « De schilderijencollecties van de Friese Nassau's », dans Philip Breuker, *Negen eeuwen Friesland-Holland*, Deventer, 1997, p. 197-205 ; *id.*, « Huizen van Albertine Agnes », dans Groenveld, Huizinga, Kuiper, 2003 (note 3), p. 99-112.
7. L'auteur tient à remercier M. Sytse ten Hoeve à Nijland (Frise), pour avoir mis à sa disposition un dossier sur la cour de Leeuwarden comprenant une liste de données d'archives à ce sujet.

De l'intérieur du palais à cette époque, nous ne savons presque rien. Un inventaire établi en 1633 fait mention de quelque trente-sept pièces, abritant plus de trois cents tableaux[8]. Il n'existe malheureusement pas de plans qui puissent nous renseigner sur la distribution des pièces à cette époque. Ce qui est certain, c'est que le corps central du palais avait toujours les dimensions d'origine, c'est-à-dire relativement petites. Aussi y avait-il peu de place pour une suite de pièces d'apparat. L'appartement du Stadhouder était probablement situé au premier étage de l'aile est, ancien hôtel particulier du trésorier du roi d'Espagne Boudewijn van Loo, acheté par les Etats provinciaux en 1587. Au-dessous de cet appartement se trouvait la grande salle ou salle de réception, situation qui resta intacte jusqu'au départ du Stadhouder en 1747 (ill. 3).

A la mort du premier Stadhouder Guillaume-Louis en 1620, son frère Ernest-Casimir fut désigné comme successeur. Il était marié à Sophie-Edwige, duchesse de Brunswick-Wolfenbüttel. Fière de son rang, elle semble avoir introduit une ambiance princière jusqu'alors inconnue des habitants de Leeuwarden. Malheureusement, il n'est plus possible d'apprécier les modifications apportées sur ses ordres au palais de Leeuwarden. Les comptes payés par les Etats provinciaux permettent néanmoins de constater qu'elle a déclenché une activité fébrile dans les années 1620.

Du décor originel de l'intérieur du palais sous Guillaume-Louis, Ernest-Casimir et Sophie-Edwige, seuls des tableaux ont été conservés, comme les portraits impressionnants exécutés par le célèbre peintre frison Wybrand de Geest, aujourd'hui dans la collection de la famille royale[9]. Ces tableaux, qui représentent des «tapis turcs» et de riches étoffes en damas et or, nous donnent une impression du luxe dont l'épouse du Stadhouder s'était entourée. Les trente-et-un portraits des officiers du régiment frison de Guillaume-Louis, conservés au Rijksmuseum à Amsterdam, ont un caractère plus austère. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ils faisaient partie de la grande antichambre de l'appartement dit d'en bas[10].

Le fils d'Ernest-Casimir et Sophie-Edwige, devenu Stadhouder en 1632 à l'âge de vingt-et-un ans, mourut à la bataille de Hulst en Zélande en 1640. Militaire et célibataire, il n'a pas eu le temps d'opérer de grands changements au palais de Leeuwarden. Son portrait peint par De Geest continua néanmoins de faire partie de la décoration intérieure du palais jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Dans la grande antichambre de l'ap-

8. Sophia Wilhelmina Albertina Drossaers, Theodoor Herman Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken, 1567-1795*, 3 vol., La Haye, 1974-1976, t. II, p. 29-67.

9. Mulder-Radetzky, 1997 (note 6), p. 198; Rudolf Erik Otto Ekkart, «Schilders aan het hof», dans Groenveld, Huizinga, Kuiper, 2003 (note 3), p. 113-126, en particulier p. 114-117.

10. Mulder-Radetzky, 1997 (note 6), p. 197.

partement dit d'en bas, l'image de la liberté à droite du jeune comte rappelait aux visiteurs la tâche primordiale des Stadhouders de Nassau-Dietz : garantir la liberté de la Frise[11].

Une princesse d'Orange à la cour de Frise. L'introduction de l'appartement (1650-1665)

En 1652, après de longues années de négociations, le successeur d'Henri-Casimir, son frère Guillaume-Frédéric, épouse la princesse Albertine-Agnès. Albertine était une des filles du Stadhouder Frédéric-Henri d'Orange et de son épouse Amélie de Solms-Braunfels. La famille d'Orange était connue pour sa magnificence. Le prince et la princesse d'Orange étaient de grands collectionneurs d'art et de vrais amateurs d'architecture. Leurs palais et les demeures étaient admirés par leurs hôtes étrangers, tel que Monsieur de la Serre, qui décrit ainsi le palais Noordeinde : « Cet Hostel d'Orange […] estoit meublé si richement qu'il ne se pouvait rien voir ny de plus somptueux ny de plus splendide[12]. » En 1677, l'Anglais Samuel Pepys parla du grand salon du pavillon d'été d'Amélie comme d'« une des plus belles pièces du monde »[13].

Le prince et la princesse d'Orange, soucieux de marquer leur rang élevé dans la République des Provinces-Unies, utilisaient les différentes pièces de leur appartement selon des règles précises, à l'aide desquelles se déroulait le cérémonial de cour. Guillaume-Frédéric de Nassau-Dietz lui-même était une des « victimes » du cérémonial des Orange ; dans son journal intime, le Stadhouder de Frise, qui désire discuter discrètement d'une alliance entre les Nassau-Dietz et les Orange-Nassau, témoigne de sa frustration de ne pas être invité par la princesse Amélie dans le cabinet de celle-ci[14].

Le nouvel appartement d'Albertine-Agnès

Il était hors de question que le palais de Leeuwarden ne pût souffrir la comparaison avec les palais de la cour d'Orange. Guillaume-Frédéric s'efforça donc de rendre sa résidence plus digne de sa future femme. Sur

11. John Farrington pense en 1710 que c'est un portrait du roi Charles Ier et s'étonne du « pantalon » de l'homme ; Strien, Breuker, 1990 (note 5), p. 206.
12. Paul den Boer, *Het Koninlijk Paleis Noordeinde historisch gezien. The Royal Palace Noordeinde in an historical view*, Amsterdam, Zutphen, 1986, p. 34-35.
13. Samuel Pepys, *Dagboek 1660-1669. Een selectie uit het volledige Dagboek*, éd. et trad. par Albert Alberts, Haarlem, 1981, p. 62.
14. Jacob Visser (éd.), *Gloria Parendi. Dagboeken van Willem Frederik, stadhouder van Friesland, Groningen en Drenthe, 1643-1649*, La Haye, 1995, p. 554, 697.

les ordres du Stadhouder, une nouvelle porte cochère fut construite, ornée des armes de celui-ci et de son auguste épouse. Le Stadhouder fit également venir de La Haye des tentures de cuir doré pour tapisser l'antichambre de la princesse et commanda de nouvelles tapisseries pour le salon d'audience et la chambre de sa future femme[15]. Apparemment, les efforts de Guillaume-Frédéric furent récompensés ; le secrétaire privé de la mère de la mariée écrivit que les tentures murales du palais de Leeuwarden comptaient parmi les plus précieuses du pays. Toutefois, la future belle-mère du Stadhouder se rendit elle-même à Leeuwarden en 1650 pour voir si sa fille serait effectivement convenablement logée.

La princesse Albertine-Agnès n'était pas satisfaite de sa nouvelle résidence à Leeuwarden. Aussi, au début des années 1660, elle fit construire une nouvelle aile orientée au nord, prolongeant l'aile ouest (gauche) du corps central, donnant sur le « kleine tuin », le petit jardin. Cette aile se terminait par une galerie longue de quarante mètres, orientée ouest-est et perpendiculaire à la nouvelle aile[16], dont les pièces prolongeaient l'appartement dit d'en bas. La distribution de cet appartement est connue grâce à un plan de 1664[17]. L'enfilade des pièces de l'appartement était la suivante (ill. 2) : Vestibule bleu (*het blauwe voorhuys*), antichambre (*de voorkamer*), salon d'audience (*de presentiekamer*), chambre (*de slaapkamer*), cabinet (*het kabinet*), nouvelle chambre (*de nijwe slaapkamer*), nouvelle salle à manger (*het nijwe eetsalet*) et galerie (*de gallerij*).

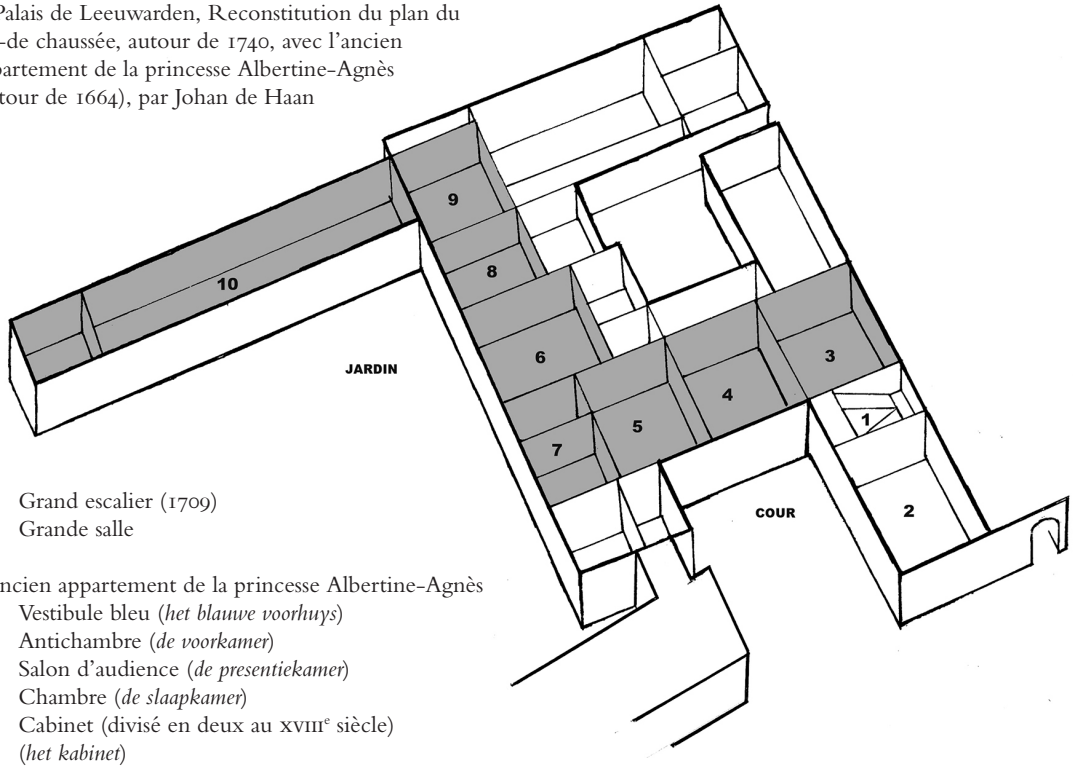
Le point de départ était constitué par les pièces existantes, dont faisaient partie le vestibule, l'antichambre et le salon d'audience dans le corps central du bâtiment. Albertine y ajouta une chambre, une salle à manger et une galerie ainsi qu'une série de pièces à caractère plus privé.

Architecture cérémonielle

En concevant son nouvel appartement, il est probable que la princesse Albertine avait devant les yeux ceux de ses parents aux châteaux de Honselaarsdijk et de Rijswijk[18]. Là aussi, les appartements comprenaient

15. Mulder-Radetzky, 2003 (note 6), p. 101.
16. Il n'est pas inconcevable que Sophie-Edwige ait donné une première impulsion à la nouvelle aile en élevant une chambre au nord du corps de logis. Cette chambre est nommée simplement « Slaapkamer » sur un plan de 1664, alors que les autres pièces de cette aile ont toutes l'adjectif « nouvelle ».
17. Voir Jenny Henriëtte Goslings-Lysen, « Uit het Friesche hofleven in de 17de en 18de eeuw », dans Adrianus van der Minne, *Leeuwarden 1435-1935*, Leeuwarden, 1935, p. 202-224, 206 ; Mulder-Radetzky, 2003 (note 6), p. 103.
18. Sur l'architecture de ces châteaux, voir Konrad Ottenheym, « *"Van bouw-lust soo beseten"*. Frederik Hendrik en de bouwkunst », dans Peter van der Ploeg, Carola Vermeeren, *Vorstelijk Verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*, La Haye, Zwolle, 1997, p. 105-125, en particulier p. 112-120.

2 Palais de Leeuwarden, Reconstitution du plan du rez-de chaussée, autour de 1740, avec l'ancien appartement de la princesse Albertine-Agnès (autour de 1664), par Johan de Haan



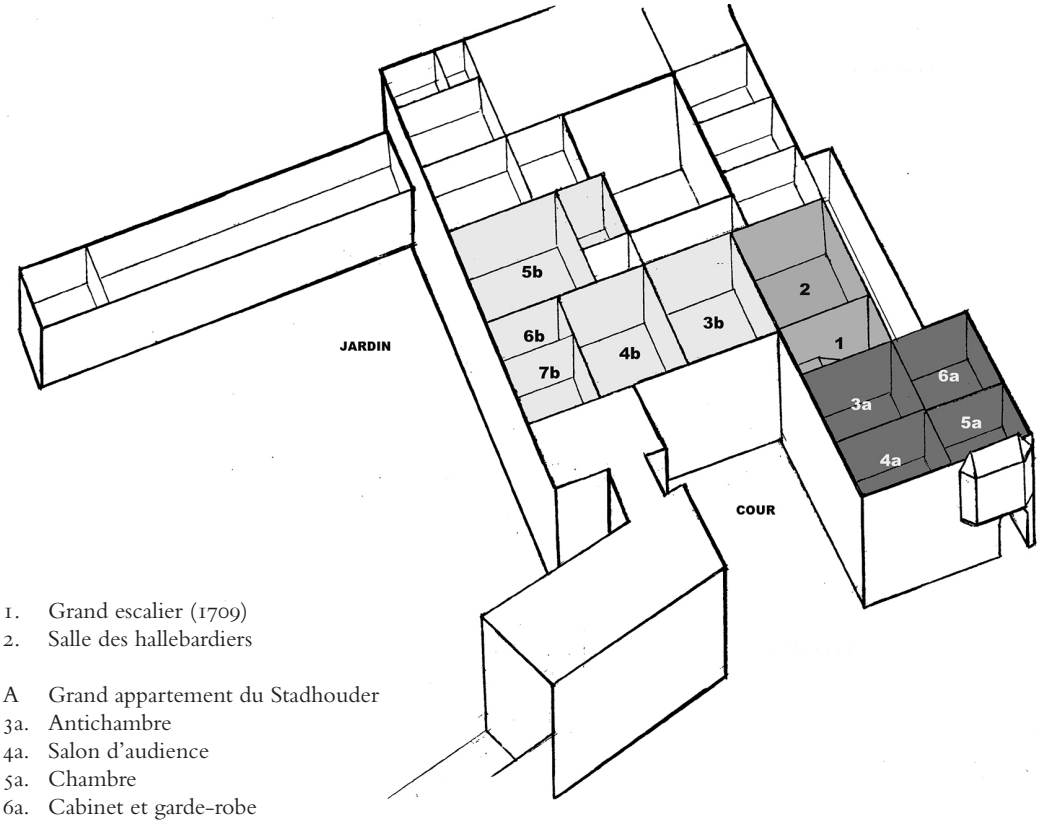
1. Grand escalier (1709)
2. Grande salle

L'ancien appartement de la princesse Albertine-Agnès
3. Vestibule bleu (*het blauwe voorhuys*)
4. Antichambre (*de voorkamer*)
5. Salon d'audience (*de presentiekamer*)
6. Chambre (*de slaapkamer*)
7. Cabinet (divisé en deux au XVIII[e] siècle) (*het kabinet*)
8. Nouvelle chambre (*de nijwe slaapkamer*)
9. Nouvelle salle à manger (*het nijwe eetsalet*)
10. Galerie (*gallerij*)

une antichambre suivie d'une salle d'audience, une chambre avec cabinet ou garde-robe et une galerie[19]. Le père de la princesse avait été élevé à la cour d'Henri IV, roi de France, et semblait avoir adopté très tôt l'exemple donné par la marquise de Rambouillet en introduisant une suite de pièces dans ses nouvelles résidences, dont la construction était supervisée par des architectes français.

Ainsi, le nouvel appartement du palais de Leeuwarden se rapproche de la suite des pièces de l'appartement français sous Henri IV. Qui plus est, la deuxième chambre et la nouvelle salle à manger semblent même empruntées directement au modèle français, ces deux pièces étant inconnues dans les appartements de la cour d'Orange. On peut donc soutenir la thèse selon laquelle Albertine-Agnès transforma le palais de Leeuwarden en un hôtel particulier français[20].

19. Cornelia Willemijn Fock, « Interieuropvattingen van Amalia van Solms, een Frans getint hof in de Republiek (circa 1625-1675) », dans *Gentse interieurbijdragen*, 2005, p. 25-45, en particulier p. 26-27.
20. La manière de situer la nouvelle galerie rappelle le plan et la distribution de l'hôtel Lambert sur l'île Saint-Louis à Paris, également situé sur une trop petite parcelle.



1. Grand escalier (1709)
2. Salle des hallebardiers

A Grand appartement du Stadhouder
3a. Antichambre
4a. Salon d'audience
5a. Chambre
6a. Cabinet et garde-robe

B Grand appartement de l'épouse du Stadhouder
3b Antichambre
4b. Salon d'audience
5b. Chambre et garde-robe
6a. Premier cabinet
7a. Deuxième cabinet

3 Palais de Leeuwarden, Reconstitution du plan du premier étage, autour de 1740, avec l'appartement du stadhouder et de la princesse Henriette-Amélie, par Johan de Haan

L'arrivée de la princesse Albertine semble également avoir donné une nouvelle impulsion aux règles d'ordre et de bienséance à la cour de Leeuwarden. La princesse s'inspira sans doute là aussi du modèle français que ses parents avaient adopté[21]. Les quelques règles qu'elle adopta et dont nous pouvons disposer renforcent cette idée[22]. Elles stipulent par exemple qu'un gentilhomme doit monter la garde pendant la journée dans la grande antichambre et que les visiteurs doivent s'annoncer auprès des hallebardiers dans le vestibule, appelé salle des hallebardiers (ill. 3).

21. Selon ce principe rigide, la princesse Albertine devait rester debout lors de la visite de Cosimo de Médicis à sa mère.
22. Goslings-Lysen, 1935 (note 17), p. 206-207.

La décoration intérieure et le mobilier de l'appartement de la princesse Albertine

Sur un plan plus général, la décoration semble également inspirée des modèles français : pour décorer les nouvelles pièces, la princesse Albertine choisit des tentures textiles monochromes, comme c'était alors la mode en France. Les murs de la nouvelle chambre, par exemple, étaient tendus de damas couleur « feuille morte », avec une frise de satin indien. Une des pièces privées fut revêtue de soie italienne. Par contraste, dans les pièces déjà existantes et la grande chambre, les murs étaient tendus de tapisseries aux scènes bibliques et mythologiques[23].

Malheureusement, il ne reste presque rien du décor initial de l'appartement de la princesse Albertine. Seule une partie de la décoration peinte du cabinet existe encore[24]. Cette décoration montre des arabesques fleuries habitées de motifs animaliers, qui l'inscrivent dans le contexte du « classicisme baroque », tendance stylistique dominante à cette époque aux Pays-Bas ainsi qu'en France. Qui plus est, ces vestiges font supposer que les rapports entre les pièces et leurs fonctions dans le système cérémoniel étaient également exprimés dans la décoration ; dans celle-ci figure le hibou, symbole de la sagesse.

Comme le prouvent les comptes de 1662, 1663 et 1664, un artiste d'Amsterdam, Matthias van Pellecom, était responsable de la décoration du cabinet, de certains plafonds et de la nouvelle galerie[25]. Van Pellecom décora les murs et la voûte de la nouvelle galerie de scènes mythologiques ainsi que des armes du Stadhouder et de celles, bien sûr, de la province de Frise. Pour la cheminée, le Stadhouder commanda un tableau représentant les fondateurs de Rome, Romulus et Remus, et pour les dix-sept colonnes de la galerie, le peintre exécuta les portraits des cinq rois et des douze empereurs romains.

Malheureusement, les sources ne permettent guère d'établir des rapports entre le fonctionnement du cérémonial d'une part et la décoration fixe et mobile de l'autre. C'est regrettable, car nous savons qu'au fil des ans, la princesse Albertine avait constitué une collection extraordinaire de meubles, d'objets d'art, de tableaux et d'objets en porcelaine. A en croire les inventaires dressés après la mort d'Albertine, il s'agissait de milliers d'objets, dont des tableaux de maîtres illustres tels que Holbein, Rubens et Van Dyck[26]. En outre, la princesse passait des commandes chez les portraitistes les plus célèbres des Pays-Bas. Au portraitiste Jan Mijtens elle devait

23. Mulder-Radetzky, 2003 (note 6), p. 107.
24. Quelques fragments de cette décoration peinte furent découverts lors de la rénovation du palais dans les années 1995-1996 ; voir Mulder-Radetzky, 2003 (note 6), p. 103.
25. *Ibid.*, p. 107-108.
26. Drossaers, Lunsingh Scheurleer, 1974-1976 (note 8), t. II, p. 87-120.

le montant de six mille quarante-six florins[27]. Les portraits donnaient probablement une apparence très dynastique à l'appartement d'Albertine.

L'appartement d'Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau (1683-1694)

En 1664, après douze ans de mariage, l'époux de la princesse Albertine mourut à la suite d'un accident survenu lors du nettoyage de son pistolet. Albertine devint alors régente au nom de son fils, le Stadhouder Henri-Casimir II. En 1683, le jeune Stadhouder épousa sa cousine Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau. La jeune femme allait occuper l'appartement situé à l'étage au-dessus de l'ancien appartement de sa belle-mère. Les pièces de la princesse Henriette-Amélie formaient l'appartement ouest du premier étage (voir ill. 2). Nous ignorons si les pièces d'Henriette existaient déjà avant son arrivée. Toujours est-il qu'à cette époque le palais subit de grandes transformations, dont témoignent les comptes conservés aux archives des Etats provinciaux et des Etats députés[28].

C'est encore le mariage du Stadhouder qui semble avoir convaincu les Etats provinciaux de consentir aux travaux nécessaires afin d'adapter le palais aux exigences du jour. Un an avant le mariage, le mur de la cour d'honneur, qui menaçait ruine, fit place à une grille élégante, ornée de lanternes. De même, la vieille tour d'entrée fut remplacée par un pavillon abritant une nouvelle porte principale. Même les alentours du palais changèrent d'aspect : le canal lui faisant face fut couvert pour créer une nouvelle place d'armes, où les gardes du Stadhouder paradaient quand ils se rendaient de leur logement, rénové à son tour en 1686, au palais de leur chef.

Les inventaires du début du XVIII^e^ siècle laissent supposer que la distribution de l'appartement de la jeune épouse du Stadhouder suivait de près celle de l'appartement au rez-de-chaussée, aménagé pour la princesse Albertine quelques décennies auparavant[29]. Seul le cabinet fut partagé en deux pour créer deux cabinets plus petits. Comme sa belle-mère, Henriette-Amélie pouvait également disposer d'une suite de pièces privées. Préludant à la recherche d'intimité propre au XVIII^e^ siècle, le nombre de ces pièces semble avoir dépassé celui de l'appartement du rez-de-chaussée. Grâce aux notes retrouvées dans un inventaire de 1688, nous savons par exemple qu'Henriette-Amélie disposait d'au moins une salle de bains. Cette pièce contenait une alcôve dans laquelle était situé un bassin de marbre, tenu à l'abri des regards indiscrets par des rideaux de damas vert fleuris[30].

27. Voir Mulder-Radetzky, 1997 (note 6), passim ; Ekkart, 2003 (note 9), p. 119.
28. Dossier de M. Sytse ten Hoeve, Nijland.
29. Drossaers, Lunsingh Scheurleer, 1974-1976 (note 8), t. II, p. 260-303 (1712), p. 389-425 (1731).
30. *Ibid.*, p. 141.

Bien qu'il n'existe aucun plan de l'appartement d'Henriette-Amélie datant du XVII^e siècle, le plan de l'appartement de sa belle-mère permet de reconstituer dans les grandes lignes la suite des pièces les plus importantes (ill. 3) : salle des gardes du corps, antichambre, salle d'audience, chambre et garde-robe, premier cabinet et deuxième cabinet.

La décoration intérieure et le mobilier de l'appartement d'Henriette-Amélie

Dans la manière de décorer les différentes pièces de l'appartement d'Henriette-Amélie, on trouve des analogies avec l'appartement aménagé quelques décennies auparavant pour la princesse Albertine. Ainsi, de l'inventaire des possessions d'Henriette-Amélie dressé en 1688 et modifié en 1694, on peut inférer que les pièces à caractère privé étaient de préférence tendues de tissus monochromes, tandis que les pièces à caractère officiel étaient décorées de tapisseries plus conventionnelles. Par exemple, la princesse Henriette possédait deux ensembles de damas pour son « petit cabinet », alors que les murs de sa chambre étaient tendus de huit tapisseries aux satyres et bacchantes et la salle d'audience de six tapisseries représentant des scènes de jeux d'enfant sur un fond de fantaisie architecturale.

Malheureusement, les listes répertoriant le patrimoine d'Henriette contiennent peu d'indications relatives à l'emplacement du très grand nombre de tableaux, d'objets et de meubles appartenant à la princesse. Le trône et son dais avaient bien sûr leur place dans le salon d'audience, et le grand lit en velours bleu aux plumes d'argent a dû faire partie du décor de la grande chambre. En revanche, nous ne savons rien de la manière dont le nombre impressionnant de portraits de princes et de monarques étrangers était réparti entre les pièces de l'appartement.

Les cabinets exotiques

Les deux pièces les plus remarquables de l'appartement d'Henriette-Amélie étaient les deux cabinets. Ces derniers formaient l'*inner sanctum* de son appartement auquel, selon les règles de bienséance, seuls les hôtes les plus importants avaient accès. Il s'agissait d'un premier cabinet rectangulaire, qui servait de vestibule à une pièce plus large figurant sous le nom de deuxième cabinet dans les inventaires du XVIII^e siècle[31].

31. Quand une grande partie du palais fut démolie en 1808, les deux cabinets échangèrent quelques éléments de leur décoration, avant d'être entièrement désassemblés lors des travaux de réaména-

4 Cabinet de laque, combinant des éléments provenant des deux cabinets de la princesse Henriette-Amélie, Amsterdam, Rijksmuseum

Le premier cabinet était tendu de tissu rouge aux passements de fils d'or. Le plafond peint de cette pièce – aujourd'hui au Rijksmuseum d'Amsterdam – avait été probablement commandé aux frères Van Nijmegen, qui travaillaient au palais de Leeuwarden en 1694 (ill. 4)[32]. Le chiffre d'Henriette-Amélie fait partie de la décoration de ce plafond. Les lambris de cette pièce, également conservés à Amsterdam, sont selon toute vraisemblance l'œuvre du sculpteur frison Wytze Allerts, payé en 1684 pour avoir sculpté des ornements destinés au « cabinet de son Altesse »[33]. Le deuxième cabinet était le plus grand et le plus spectaculaire des deux : les murs étaient revêtus de larges panneaux de laque de

gement en 1881. Certains éléments, comme les plafonds et les lambris, ont alors été transportés à Amsterdam, afin d'être intégrés dans les collections du Rijksmuseum, où ils ont été utilisés pour une reconstitution douteuse d'un des cabinets, appelé dès lors « cabinet de laque ».

32. Jan Wolter Niemeijer, « De ateliernalatenschap van het Rotterdamse schildersgeslacht Van Nijmegen », dans *Bulletin van het Rijksmuseum* 17, 1969, p. 77-79.

33. Leeuwarden, Tresoar (Archives Provinciales), Archives des Etats Députés, inv. 57-9, *Extra-ordinaris uitgaven*, fol. 195.

Coromandel, provenant peut-être d'un des paravents mentionnés dans l'inventaire de 1688/94.

Au XVIII^e siècle, une collection impressionnante d'objets en porcelaine était exposée dans les deux cabinets devant de grands miroirs et sur des étagères dorées. L'inventaire de 1731 fait mention de plus de quatre cent quarante pièces de porcelaine, sans compter de nombreux objets en laque et en ambre, comme la table admirée par John Farrington en 1710[34].

En introduisant un décor exotique à la cour de Frise, la princesse Henriette-Amélie se situait encore une fois dans une tradition familiale, inaugurée par sa grand-mère maternelle qui était en même temps la mère de sa belle-mère : Amélie de Solms-Braunfels. La manière dont celle-ci présentait ses collections d'objets de porcelaine et de laque est considérée comme la première manifestation sérieuse d'exotisme dans le décor intérieur européen au XVII^e siècle[35]. En aménageant ses cabinets exotiques, Henriette-Amélie suivait également l'exemple de sa mère. Le salon de thé de celle-ci au château d'Oranienbaum à Dessau comportait également des étagères sur lesquelles étaient placés des objets de porcelaine[36]. De même, certains meubles mentionnés dans les inventaires du palais de Leeuwarden au XVIII^e siècle rappellent les meubles du cabinet de porcelaine de la tante d'Henriette dans son palais d'Oranienburg à Berlin[37].

Introduction de la régularité : un architecte français à Leeuwarden (1708-1711)

Quand l'époux d'Henriette-Amélie mourut en 1696, la jeune princesse devint régente au nom de son fils, le prince Jean-Guillaume-Friso. A partir de ce moment, les activités d'Henriette dans le domaine de l'architecture semblèrent marquées par le souci de sauvegarder l'avenir du jeune prince, futur héritier de Guillaume III d'Orange, qui mourra sans postérité en 1702. Quand le mariage de Jean-Guillaume-Friso avec Marie-Louise de Hesse-Cassel fut annoncé, Henriette sut persuader les Etats provinciaux qu'une rénovation intégrale du vieux palais de Leeuwarden était nécessaire. Le vieux palais avait d'autant plus besoin de

34. Van Strien, Breuker, 1990 (note 5), p. 206.
35. Peter Thornton, *Authentic Decor. The Domestic Interior*, Londres, 1984, p. 21 ; Willemijn Fock, « Frederik Hendrik en Amalia's appartementen, Vorstelijk vertoon naast de triomf van het porselein », dans van der Ploeg, Vermeeren, 1997 (note 18), p. 76-86 ; Fock, 2005 (note 19), p. 38-39.
36. Fock, 1997 (note 35), p. 84.
37. Peter Biesboer, « De chinoiserie in Nederland », dans *Antiek* 13, 2/1978, p. 99-117, p. 106-108 ; Samuel Wittwer, « Porzellan und Fayence im Schloss Oranienburg 1699 und 1743 », dans *Schloss Oranienburg. Ein Inventar aus dem Jahre 1743*, éd. par Claudia Sommer, Gerd Bartoschek, Berlin, 2001, p. 34-52, p. 38.

s'adapter davantage au rang élevé de ses occupants que le testament de Guillaume III était contesté par le roi de Prusse, descendant de la fille germaine du Stadhouder Frédéric-Hendrik.

Le souci des Nassau-Dietz de s'inscrire dans la riche tradition culturelle des Orange-Nassau se traduisit également sur le plan architectural ; en 1707 Henriette-Amélie demanda à Daniel Marot, architecte préféré du feu Guillaume III, de dessiner des plans pour les palais d'Oranjestein à Dietz en Allemagne, et ceux d'Oranjewoud et de Leeuwarden en Frise[38]. Daniel Marot, fils et élève du célèbre architecte français Jean Marot, était passé en Hollande après la révocation de l'Edit de Nantes en 1685. C'est lui qui a introduit de manière cohérente les éléments du style du Roi-Soleil aux Pays-Bas.

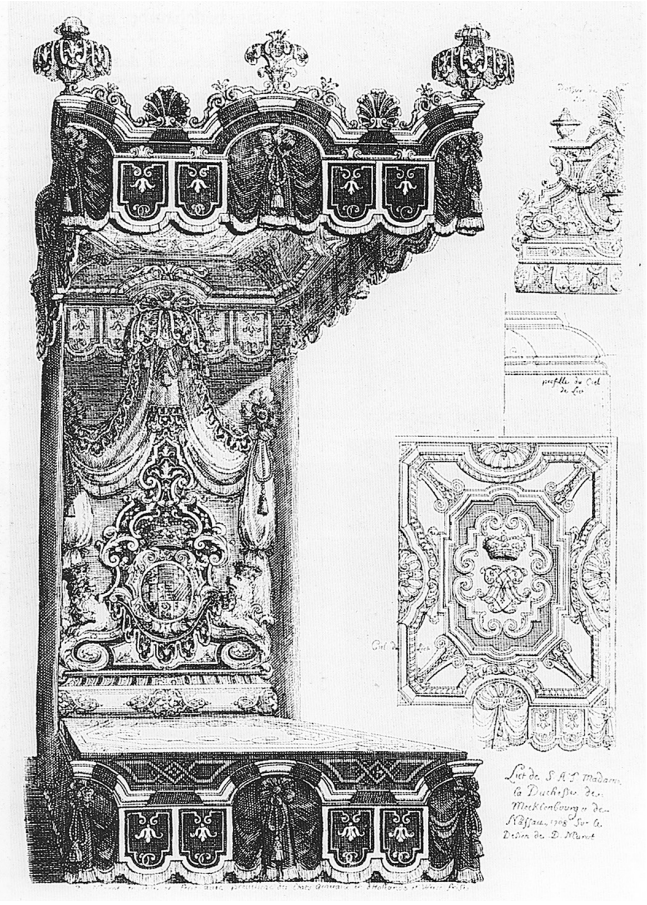
C'est à Marot que revint la tâche de faire du vieux palais de Leeuwarden une résidence digne du jeune prince et de sa future épouse, Marie-Louise de Hesse-Cassel. La comtesse était la fille de Charles VII de Hesse-Cassel, réputé pour les fastes de sa cour. En effet, la rénovation du palais de Leeuwarden a surtout été l'affaire de Marot et de la princesse Henriette-Amélie. Dans une de ses lettres à Henriette-Amélie, Marot ne cite qu'indirectement le jeune Stadhouder quand il décrit son palais comme « la maison que nous luy batison à Leuwaerde »[39]. Du reste, toutes les lettres échangées entre la princesse Henriette et son architecte témoignent du grand intérêt que la mère du Stadhouder portait au décor intérieur du palais de Leeuwarden. Un intérêt dénué de motifs personnels, car elle avait l'intention de quitter la Frise aussitôt son fils marié et l'épouse de celui-ci installée à Leeuwarden.

Des moyens limités

Comme les Etats provinciaux étaient parcimonieux à l'égard de la famille du Stadhouder, Henriette-Amélie n'hésita pas à employer des fonds provenant des terres de Nassau. Cependant, la régente était souvent à court d'argent et Marot avait donc intérêt à réutiliser autant que possible le vieux bâtiment. Dans une de ses lettres Marot envisagea même de conserver une vieille cheminée dans l'antichambre de la princesse car elle était « toute dorée »[40].

Malgré des moyens limités, le palais de Leeuwarden était pour la première fois de son histoire intégralement restauré. Marot remplaça le

38. Murk Daniel Ozinga, *Daniel Marot. De schepper van den Hollandschen Lodewijk XIV-stijl*, Amsterdam, 1938, passim.
39. Alexander Lodewijk Heerma van Voss, « De Friese stadhouders uit het huis Nassau en hun residentie-verblijven », dans *De Vrije Fries* 44, 1960, p. 80-91, p. 91.
40. Ozinga, 1938 (note 38), p. 218.



5 *Lit de S.A.S. Madame la Duchesse de Mecklenbourg et de Nassau*, 1708, d'après le dessin de Daniel Marot, le lit de parade exécuté pour la fille de la princesse Henriette-Amélie à l'occasion de son mariage

pavillon d'entrée par un grand escalier à l'intérieur du bâtiment et fit construire une nouvelle façade sur la cour d'honneur. Cette façade était couronnée d'un grand fronton dans lequel une croisée ronde donnait le jour au nouvel appartement des domestiques, aménagé au grenier.

A l'intérieur, la distribution des appartements du Stadhouder et de ceux de son épouse, datant du XVII^e siècle, reste largement la même. La plus grande modification consista en la construction du nouvel escalier, éclairé par cinq lanternes suspendues au plafond. Cet escalier permit de réunir d'une manière logique l'appartement du Stadhouder et celui de son épouse au premier étage (ill. 5). Marot et ses collaborateurs – parmi lesquels les Français Jean Courtonne, célèbre tapissier d'origine française de Guillaume III, et Antoine Coulon, futur architecte officiel des Nassau-Dietz – ne ménagèrent pas leurs efforts pour introduire plus de régularité en créant une unité sur le plan architectural et décoratif. Selon toute vraisemblance, Marot instaura l'enfilade à Leeuwarden en déplaçant les portes et en les agrandissant. De plus, il sut réaliser une nouvelle coordination stylistique entre les différentes pièces en dessinant

de nouvelles cheminées et en ordonnant de nouveaux plafonds en plâtre, probablement exécutés par l'Italien Giovanni Sima[41]. Le tout dans un style dépouillé mais de caractère royal, parfaitement adapté au goût des Nassau et à la situation particulière qu'occupait leur cour dans la République des Provinces-Unies.

Le thème dynastique dans la décoration et le mobilier de la cour

Il n'est pas surprenant que le thème dynastique soit présent dans la décoration des pièces. Pour le plafond du nouvel escalier, par exemple, Marot dessina des motifs comprenant des oranges, faisant allusion au titre de prince d'Orange. Dans le même sens, le salon de réception ou « grande salle » au rez-de-chaussée fut transformé en « salle de famille ». L'esquisse de la décoration de cette salle est conservée aux archives royales[42]. Marot y a indiqué les portraits de « la famille de Nasseau », du « Prince defund et celuy de S.A.T. Madame » ainsi que celui du Stadhouder « et de son illustre espousse ». La place d'honneur était bien sûr réservée à Guillaume III d'Orange, à qui le Stadhouder devait son titre de prince. Son portrait fut placé au-dessus de la cheminée. L'aspect dynastique était également présent dans les meubles qui ornaient le palais. Le trône que Guillaume III avait utilisé à Kensington Palace à Londres, par exemple, était placé dans le salon d'audience du prince[43].

Une splendeur inconnue

Les inventaires dressés après la mort prématurée de Jean-Guillaume-Friso en 1711 et la description faite par l'Anglais John Farrington en 1710 permettent de constater que le palais de Leeuwarden était alors meublé avec faste[44]. Il s'agissait certainement d'une magnificence orchestrée ; les premières pièces que traversaient les visiteurs, telles que la salle des gardes et les antichambres, présentaient un décor simple, alors que dans les pièces suivantes le décor était de plus en plus somptueux. Le mobilier et les lustres en argent dans la salle d'audience et la chambre de la princesse constituaient l'apogée du trajet cérémoniel, trajet qui se terminait par les cabinets exotiques d'Henriette-Amélie. Cette orchestration de la magnificence allait de pair avec un fort attachement aux règles de bien-

41. Marot fait mention, dans une de ses lettres, du frère de Sima, « pour commencer à metre les rittes » pour le nouveau plafond de la grande salle ; voir Heerma van Voss, 1960 (note 39), p. 91.
42. Voir *ibid.,* p. 86.
43. Van Strien, Breuker, 1990 (note 5), p. 206.
44. Drossaers, Lunsingh Scheurleer, 1974-1976 (note 8), t. II, p. 260-303 (1712), p. 389-425 (1731) ; van Strien, Breuker, 1990 (note 5), p. 206-207.

séance, que les familles nobles frisonnes ne comprenaient pas toujours, comme en témoignent les malentendus sur l'utilisation des sièges et des tabourets en 1710[45].

Dans les deux années séparant le mariage du Stadhouder et la mort de celui-ci, la cour de Leeuwarden semble avoir vécu une période d'activité et d'ambition jusqu'alors inconnue. Elle commença même à donner forme à un mécénat d'allure internationale, dont témoigne le grand lit de parade de la sœur du Stadhouder, commandé à Daniel Marot à l'occasion du mariage de la princesse avec le duc de Mecklembourg-Schwerin. Ce lit magnifique fut immortalisé par son créateur, Daniel Marot, dans une gravure illustrant un des *Livres* à succès mondial (ill. 5). En quelque sorte, ce lit peut être considéré comme la contribution la plus importante de la cour de Leeuwarden à l'histoire des arts décoratifs européens.

Conclusion

L'état que l'on peut restituer des appartements du palais de Leeuwarden autour de 1710 résultait d'une série de réaménagements dont le premier fut inauguré par Albertine-Agnès d'Orange-Nassau dans les années 1650. L'appartement de cette princesse servit de modèle à celui de sa belle-fille, Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau, aménagé dans les années 1680. A son tour, Henriette-Amélie fut la force mouvante de la grande rénovation du palais dans les années 1708-1710, au cours de laquelle ce dernier subit de grandes transformations architectoniques et stylistiques sans que la distribution des anciens appartements en fût altérée.

En examinant la distribution et la décoration de l'appartement de l'épouse du Stadhouder, on prend conscience d'une nette influence française à la cour de Frise. L'appartement de la princesse Albertine-Agnès en fut la première manifestation : il reproduisait les éléments les plus importants de l'appartement noble français des premières décennies du XVII[e] siècle. La princesse Albertine s'inspirait également des modèles français pour décorer son appartement en achetant, par exemple, de nouveaux tissus monochromes afin de revêtir les murs. Un demi-siècle plus tard, ce furent encore les modèles français qui mirent le palais de Leeuwarden au goût du jour. Cette fois-ci, l'influence française était davantage stylistique, l'architecte-décorateur huguenot Daniel Marot et ses collaborateurs se chargeant des travaux. Pour résumer, l'on peut donc constater que les appartements princiers de Leeuwarden datent de

45. Goslings-Lysen, 1935 (note 17), p. 216.

l'époque d'Henri IV et que Daniel Marot les a perfectionnés en créant des enfilades régulières et en introduisant une unité stylistique.

Le transfert et l'adaptation de modèles montre l'importance des liens familiaux et dynastiques. Ainsi, il est probable qu'Albertine-Agnès ait suivi l'exemple francophile de ses parents, le prince et la princesse d'Orange, responsables de l'introduction du principe de l'appartement aux Pays-Bas. Il en est de même pour les cabinets exotiques d'Henriette-Amélie, qui semblent inspirés des cabinets de ses tantes et de sa grand-mère, soupçonnées d'avoir introduit l'exotisme dans le décor intérieur européen. Même le recours à l'architecte Daniel Marot semble avoir été une affaire de famille ; en faisant appel à Marot, architecte favori de Guillaume III d'Orange, la régente Henriette-Amélie a sans doute voulu concrétiser physiquement l'héritage de son fils, à ses yeux le seul successeur légitime de Guillaume.

En adaptant les exemples français à l'échelle frisonne, les Stadhouders de Frise et leurs épouses surent donner à leur cour une allure cosmopolite sans pour autant outrager les institutions démocratiques de leur pays adoptif. Ainsi, le palais de Leeuwarden devint une véritable maison de famille, à mi-chemin entre le palais dynastique et le foyer familial qui formait le noyau de la culture bourgeoise néerlandaise.

Les appartements princiers des résidences du prince d'Orange dans la Hollande du XVII^e siècle

Koen Ottenheym

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, du temps de la République des Provinces-Unies, le prince d'Orange ne régnait pas dans son pays[1]. Sa souveraineté s'exerçait uniquement à l'étranger, sur la principauté d'Orange. En Hollande, il détenait la charge de *Stadhouder*, premier et suprême serviteur des Etats généraux et des différents Etats provinciaux, et capitaine-général de l'armée. Le Stadhouder avait sa résidence officielle au Binnenhof, le château médiéval de l'ancien comte de Hollande, à La Haye. Depuis le transfert du pouvoir aux Etats de Hollande, cette assemblée était devenue propriétaire des bâtiments du Binnenhof qui hébergeaient également divers autres organismes gouvernementaux. Les Etats de Hollande et les Etats généraux occupaient plusieurs salles dans l'aile nord, face à l'étang de la cour (*Hofvijver*), tandis que le tribunal de la province se trouvait dans la partie la plus ancienne, la résidence comtale construite au XIII^e siècle. La salle d'apparat aménagée sur l'avant de la résidence était un peu délaissée à l'époque de la République des Provinces-Unies, car elle ne remplissait aucune fonction particulière. Traditionnellement, le Stadhouder habitait dans l'aile ouest. Ses fenêtres donnaient sur la cour extérieure (*Buitenhof*) et sur la ville de La Haye. Son appartement, rénové dans le deuxième quart du XVII^e siècle, possédait un décor somptueux, mais il n'était pas suffisamment vaste pour accueillir la cour d'un prince bien résolu à entrer dans le cercle européen des monarques régnants.

1. Cet article reprend des éléments précédemment publiés dans Krista De Jonge, Konrad A. Ottenheym, *Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*, Turnhout, 2007 (Architectua Moderna, 5), p. 189-205.

La nouvelle architecture de cour sous Frédéric-Henri et Amélie de Solms, 1625-1647

Les arts fleurissaient alors à la cour d'Orange, bien plus que du temps du prince Maurice. Frédéric-Henri et sa femme Amélie, grands amateurs d'art, eurent à cœur de s'entourer d'une cour de rang international, susceptible d'appuyer également leurs ambitions dynastiques[2]. Les anciennes résidences du Stadhouder à La Haye, de même que ses autres demeures en Hollande, étaient bien trop modestes pour rivaliser avec celles des souverains étrangers. Quant au fief le plus prestigieux de la famille Nassau, le château de Breda, il était retombé aux mains des Espagnols en 1625. Dans ces conditions, il devint indispensable pour Frédéric-Henri et son épouse Amélie de faire construire d'autres demeures à La Haye et dans les environs. Le prince d'Orange concentra ses activités de bâtisseur sur deux types d'édifices, le palais et la place, en s'inspirant apparemment des rois de France, en particulier les Valois et Henri IV.

Le prince Frédéric-Henri était considéré de son vivant comme un fin connaisseur de l'art de bâtir et l'on disait qu'il voulait toujours intervenir personnellement dans l'élaboration des plans. La construction et la rénovation de châteaux, la création de jardins et la décoration intérieure demeurèrent des préoccupations essentielles jusqu'à la fin de ses jours[3]. Ses réalisations les plus célèbres à cet égard sont le château de Honselaarsdijk, au sud de La Haye, où les travaux se sont poursuivis de 1621 jusqu'à sa mort en 1647, et Ter Nieuburg à Rijswijk (sur la route de Delft), bâti en quatre ans seulement, entre 1630 et 1634. De ces châteaux, hélas démolis depuis longtemps, il ne subsiste aujourd'hui qu'une petite partie des dépendances à Honselaarsdijk. L'inclination de Frédéric-Henri pour l'architecture a laissé davantage de traces à La Haye. Par son mécénat, il a contribué activement à la transformation radicale du Oude Hof dans la rue Noordeinde. De plus, il a autorisé Amélie à se faire construire un palais d'été à la sortie de la ville. C'est l'actuel Huis ten Bosch, appelé à l'origine Oranjezaal, ou Salle d'Orange.

2. Willem Frijhoff, « The Princely Court at The Hague. A National and European Perspective », dans *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*, éd. par Marika Keblusek, Jori Zijlmans, cat. exp., La Haye, Haags historisch museum, Zwolle, 1977, p. 10-17.
3. Dirk Frederik Slothouwer, *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leyde, 1945 ; Konrad A. Ottenheym, « Possessed by Such a Passion for Building. Frederik Hendrik and Architecture », dans cat. exp. La Haye, 1977 (note 2), p. 105-125 ; et Vanessa Bezemer Sellers, *Courtly Gardens in Holland 1600-1650. The House of Orange and the Hortus Batavus*, Amsterdam, 2001.

Le modèle français

Le goût de bâtir, très présent à la cour de France que Frédéric-Henri a fréquentée dès son enfance, a dû le marquer très tôt. Il avait quatorze ans quand il accompagna à la cour de son parrain Henri IV sa mère Louise de Coligny pendant dix-huit mois, de septembre 1597 à avril 1599[4]. A l'époque, il visita sans doute à maintes reprises les résidences royales à Paris et aux alentours, le Louvre de Pierre Lescot, les Tuileries de Philibert de l'Orme et Jean Bullant, et le château de Fontainebleau. Par la suite, il est retourné plusieurs fois en France pour de courts séjours, notamment en 1610, 1611 et 1619, où il a pu observer les travaux d'embellissement de la capitale entrepris par Henri IV et quasiment achevés à cette date. Ce vaste chantier urbain conçu comme un ensemble homogène n'avait aucun équivalent aux Pays-Bas. Le Pont-Neuf, la place Dauphine, la pointe de l'île de la Cité, la place Royale (future place des Vosges), la nouvelle aile du Louvre et la « grande galerie du bord de l'eau » qui reliait le Louvre aux Tuileries en longeant la Seine : l'ampleur de ces réalisations suffisait à susciter l'admiration.

Même en restant à La Haye, Frédéric-Henri pouvait aisément se tenir informé des innovations françaises. Les principaux documents sur l'architecture royale de la période se trouvaient dans les recueils publiés par Jacques I[er] Androuet du Cerceau : ses trois *Livres d'architecture* de 1559, 1562 et 1582, qui réunissaient des projets d'édifices pour la ville et la campagne, et son recueil d'eaux-fortes des *Plus excellents bastiments de France*, dont les deux tomes sont parus en 1576 et 1579 respectivement[5]. Les exemples de châteaux, en particulier dans les premier et troisième *Livres d'architecture* d'Androuet du Cerceau, présentent souvent un plan au sol rigoureusement rationnel, comprenant deux ou quatre appartements qui se composent chacun d'une antichambre, d'une chambre, d'un cabinet et d'une garde-robe. Dans les exemples choisis par Androuet du Cerceau, les appartements sont disposés symétriquement de part et d'autre des espaces « publics » que sont le vestibule et l'escalier menant au grand salon. Deux caractéristiques, l'importance accordée aux appartements dans le dessin du plan et l'axe central mis en valeur par l'escalier et le grand salon, allaient prédominer dans l'architecture palatiale au cours des décennies suivantes en France, mais aussi dans la République des

4. Jan Joseph Poelhekke, *Frederik Hendrik, prins van Oranje. Een biographisch drieluik*, Zutphen, 1978, p. 38-42. Voir également Izaak Commelin, *Histoire de la vie et des actes mémorables de Frédéric Henry de Nassau, prince d'Orange, fidèlement translatée du flamand en français*, chez la veuve et les héritiers de Judocus Janssonius, Amsterdam, 1656, p. 1 à 20 (NdT).

5. Françoise Boudon, « Les livres d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau », dans *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, éd. par Jean Guillaume, actes du colloque organisé à Tours en 1981, Paris, 1988 (De architectura, 3), p. 367-396 ; et Jacques Androuet du Cerceau, *Les Plus Excellents Bastiments de France*, réimpression présentée et commentée par David Thomson, Paris, 1988.

Provinces-Unies. De fait, les modèles proposés par Androuet du Cerceau étaient encore assez au goût du jour en 1611 et 1615 pour justifier des rééditions de ses livres[6].

Frédéric-Henri se tenait au courant des dernières tendances, malgré l'éloignement géographique, grâce à ses relations étroites avec sa mère qui était française. Il a eu connaissance, notamment, des solutions adoptées en 1615 pour le palais du Luxembourg, construit par Salomon de Brosse pour Marie de Médicis. Ce palais, dont la façade à bossages spectaculaires s'ornait d'une superposition de trois ordres, illustrait surtout la nouvelle ordonnance géométrique des espaces intérieurs. Au premier étage, les quatre pavillons d'angle abritaient des appartements identiques reliés par de longues galeries entourant la cour d'honneur. L'escalier, placé dans le corps de logis, marquait l'axe du plan général, comme dans beaucoup de gravures d'Androuet du Cerceau. En outre, le jardin du Luxembourg a donné l'idée d'intégrer jardin et bâtiment dans un tout harmonieux, que Frédéric-Henri a introduite en Hollande dans les années 1630. Du reste, le palais du Luxembourg était très connu à la cour de La Haye. Marie de Médicis a dû s'exiler à l'étranger dès 1631, et c'est son fils Gaston d'Orléans, frère cadet de Louis XIII, qui a hérité de la propriété en 1642. L'intendant de Gaston d'Orléans, Nicolas Tassin, était aussi le correspondant de la maison d'Orange à la cour de France, et Frédéric-Henri entretenait des relations avec lui sur tout ce qui touchait à l'architecture. En 1643, il lui a fait transmettre, par l'intermédiaire de son secrétaire Constantin Huygens, un pli contenant les plans du château de Honselaarsdijk qu'il voulait faire agrandir en y ajoutant une chapelle et des galeries destinées à relier le corps de logis aux dépendances. Dans sa lettre d'envoi, Huygens expliquait : « L'intention de S. A. est que vous le communiquiez à vos meilleurs architectes et jardiniers séparément, pour les faire ordonner dessus ce qu'ils estimeroyent s'y pouvoir appliquer pour plus grand embellissement du lieu[7]. » C'est tout de même un architecte hollandais, Pieter Post, qui a dessiné le projet définitif en 1644, comme nous allons le voir.

Les conseillers : le modèle italien

De 1621 à sa mort en 1647, Frédéric-Henri s'est penché sur diverses questions d'architecture en qualité de maître d'œuvre. Pendant toute

6. Une réimpression du premier *Livre d'architecture* [1559] est parue chez Jean Berjon à Paris en 1611. Des réimpressions du *Troisième livre d'architecture* [1582] sont attestées en 1615 et en 1648.
7. Lettre de Huygens à Tassin, le 16 février 1643, reproduite dans *De briefwisseling van Constantijn Huygens*, éd. par Jacob Adolf Worp, 6 vol., La Haye, 1911-1917 (Rijks Geschiedkundige Publicatien, 15, 19, 21, 24, 28 et 32), t. III, p. 369, lettre 3220.

cette période, son secrétaire Constantin Huygens lui a dispensé des conseils avisés. A la faveur de ses missions diplomatiques, Huygens a pu voir les œuvres d'Andrea Palladio et de Vincenzo Scamozzi en Vénétie, et celles d'Inigo Jones à Londres, au début des années 1620. Dès le milieu des années 1630, pendant la construction de sa propre demeure et du Mauritshuis à La Haye, Huygens avait autour de lui un large réseau d'érudits, d'artistes et d'amateurs d'art, tous attentifs à la bonne compréhension des principes de l'architecture gréco-romaine énoncés par Vitruve. En tant que secrétaire du prince d'Orange et membre du Conseil des domaines de Nassau, Huygens avait toute latitude pour favoriser le nouveau style classique en matière d'architecture.

Huygens accompagnait invariablement le prince d'Orange lors des campagnes militaires dans les provinces méridionales. Il écrivait presque tous les jours à Amélie pour lui donner des nouvelles de Frédéric-Henri et raconter les principaux événements. Les soirées d'été leur laissaient manifestement le loisir d'aborder des sujets plus nobles que les vicissitudes de la guerre. « Après l'heure du souper il passa le temps à voir des figures de ma maison à la Haye, et autres choses touchant l'Architecture, qui est un de ses plus agréables divertissements », écrit Huygens le 4 juin 1639[8]. La correspondance démontre clairement que, dans les années 1630-1640, Frédéric-Henri continuait à suivre de très près les travaux sur ses châteaux et ses jardins lorsqu'il conduisait son armée au combat, et qu'il en discutait avec son état-major. Souvent il obligeait à remanier les plans, ou alors il effectuait des ajouts personnels. En 1638, par exemple, le prince d'Orange exécutait au cours d'une campagne des dessins « de sa propre ordonnance » pour le jardin de Ter Nieuburg[9]. En 1640, il étudiait les projets d'agrandissement pour Honselaarsdijk : « Il souppa – très bien, peut estre trop bien – et demeura bien deux heures à ordonner les jardins et bastiments de Honselaarsdijk[10]. »

Comme Huygens, le comte Jean-Maurice de Nassau-Siegen était respecté à la cour pour sa bonne connaissance des arts décoratifs et de l'architecture. Juste avant de partir pour le Brésil en 1636, il a examiné avec le prince d'Orange les esquisses pour les plafonds des galeries de Ter Nieuburg, en formulant des critiques sur le choix des motifs et sur le coloris[11]. Le Mauritshuis, la résidence qu'il s'est fait construire à La Haye entre 1633 et 1644, sur des plans de Jacob van Campen, compte parmi les tout premiers témoignages vraiment probants de l'introduction du classicisme vénitien de Palladio et Scamozzi dans la République des Provinces-Unies. Ailleurs aussi, Jean-Maurice de Nassau a donné

8. *Ibid.*, t. II, p. 456, lettre 2109, datée du 4 juin 1639.
9. *Ibid.*, t. II, p. 388, lettre 1909, datée du 2 août 1638.
10. *Ibid.*, t. III, p. 52, lettre 2426, datée du 30 juin 1640 (La Haye, Koninklijk Huisarchief).
11. *Ibid.*, t. II, p. 194, lettre 1449, datée du 20 septembre 1636.

une impulsion décisive à la réalisation de plusieurs jardins, châteaux et fermes modèles, en tant que gouverneur des possessions hollandaises au Brésil de 1636 à 1644, Stadhouder de Clèves à partir de 1647 et grand bailli de Brandebourg de l'ordre des chevaliers de Saint-Jean de l'hôpital de Jérusalem à partir de 1652[12].

Constantin Huygens et Jean-Maurice de Nassau sont devenus ainsi les principaux tenants de la nouvelle architecture classique dans la République des Provinces-Unis. Leurs demeures respectives à La Haye, dont les travaux ont commencé presque en même temps, en 1633-1634, ont annoncé l'adoption du classicisme dans les milieux de cour hollandais. Un style plus austère allait s'imposer ensuite dans tout le pays. Jusqu'à cette date, Frédéric-Henri prenait modèle sur la France pour ses châteaux, mais dès la seconde moitié des années 1630, il s'est converti à son tour à la nouvelle architecture défendue par Constantin Huygens et Jean-Maurice de Nassau. Le changement a commencé à se faire sentir avec la rénovation du corps de logis à Honselaarsdijk (1635-1637), et s'est confirmé avec la commande confiée à Jacob van Campen pour le Oude Hof en 1639. Cependant, le goût du prince avait évolué sans se transformer radicalement. La différence la plus notable concernait le traitement des façades. Au lieu de jouer sur les contrastes et les effets de relief, il s'agissait désormais d'appliquer correctement les ordres d'architecture, le plus souvent sous la forme de pilastres, afin de se rapprocher autant que possible de l'idéal classique. Mais l'attirance pour le modèle français n'a pas disparu d'un coup. Les hôtels et les châteaux construits récemment en France, en particulier leurs plans au sol, restaient indéniablement une source d'inspiration importante pour Frédéric-Henri.

Les architectes

Quand Frédéric-Henri s'est engagé dans son impressionnante activité de bâtisseur, il n'a pas modifié pour autant l'organisation administrative des chantiers. Pendant des années, le nouveau Stadhouder a maintenu en l'état le système qui existait déjà du temps de Maurice de Nassau. Tous les projets étaient attribués sur appel d'offres à des entrepreneurs et des artisans locaux. Le pouvoir de décision appartenait au Conseil des domaines de Nassau, qui désignait les architectes et les inspecteurs chargés de superviser les travaux. Un des personnages importants de cette administration était Simon van Catshuyzen, régisseur des domaines de Nassau dans la région du Westland (au sud de La Haye), bailli de Naaldwijk et intendant

12. Voir Jan J. Terwen, « The Buildings of Johan Maurits », dans *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, éd. par Ernst van den Boogaart *et al.*, La Haye, 1979, p. 54-141.

de Honselaarsdijk. Il possédait en outre une entreprise de construction qui avait travaillé sur les chantiers de Honselaarsdijk et de Ter Nieuburg. Dans les années 1630, lui et son assistant Arent van ´s-Gravesande ont reçu un paiement pour des projets en rapport avec ces deux châteaux, mais ils n'ont pas dessiné les plans proprement dits[13].

On ignore les noms des architectes qui ont construit les deux châteaux de Honselaarsdijk et Ter Nieuburg dans leur version initiale. De toute façon, le Stadhouder a dû indiquer ses préférences quant aux lignes directrices de ces bâtiments. Les plans avaient peut-être été esquissés en France et mis au net en Hollande. Il n'y avait pas d'architecte de cour avant la nomination, en 1633, du Français Simon de La Vallée, entré en fonctions l'année suivante[14]. Ce choix n'a rien d'étonnant quand on connaît les liens de Simon de La Vallée avec le groupe d'artistes employés sur le chantier du palais du Luxembourg. Il était en effet le fils de Marin de La Vallée, très actif sur ce chantier en tant qu'entrepreneur à partir de 1634, puis architecte à la mort de Salomon de Brosse en 1636, et le beau-frère de Claude Boutin, maître des jardins du palais. Les principales tâches assignées à Simon de La Vallée ont consisté à mener à bien la construction de Ter Nieuburg et à créer un nouvel escalier à Honselaarsdijk, avant son départ pour la Suède dès 1637[15]. Les maîtres jardiniers Louis d'Anthoni et André Mollet, ainsi que le fontainier Joseph Dinant, sont venus également de France pour participer à l'aménagement des jardins.

Pendant la période où Simon de La Vallée occupait le poste de premier architecte à la cour de La Haye, Jacob van Campen a reçu des commandes, en 1635-1636. L'initiative venait certainement de Constantin Huygens, dont la nouvelle demeure était pratiquement achevée, grâce, notamment, à van Campen. La première commande concernait un décor sculpté pour le fronton de la façade principale à Honselaarsdijk et un pavillon pour le parc. Il a continué à travailler pour Frédéric-Henri, en créant surtout des décorations intérieures, et sans jamais occuper de poste aussi officiel que celui qu'a occupé quelque temps Simon de La Vallée. Lorsque Jacob van Campen concevait des ensembles décoratifs, il supervisait l'exécution des peintures commandées à différents artistes, comme il l'a fait pour la galerie de portraits de souverains européens au

13. Voir Annemie de Vos, « Hof van Den Haag en hof van Brussel (1590-1630). Structurele organisatie van de bouwprojecten tijdens de regering van prins Maurits en van de aartshertogen Albrecht en Isabella », dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 98, 1999, p. 201-204 ; et Guido H.P. Steenmeijer, *« Tot cieraet ende aensien deser stede ». Arent van ´s-Gravesande, architect en ingenieur (ca. 1610-1662)*, Leyde, 2005, p. 13-18.

14. Voir Tord Øson Nordberg, *De La Vallée. En arkitektfamilij i Frankrike, Holland och Sverige*, avec des résumés en français, Stockholm, 1970.

15. Voir Badeloch Noldus, *Trade in Good Taste. Relations in Architecture and Culture Between the Dutch Republic and the Baltic World in the Seventeenth Century*, Turnhout, 2004 (Architectura Moderna, 2), p. 38-40.

château de Ter Nieubug en 1638. Plus tard, il a dirigé de même les travaux de décoration au Huis ten Bosch construit pour Amélie.

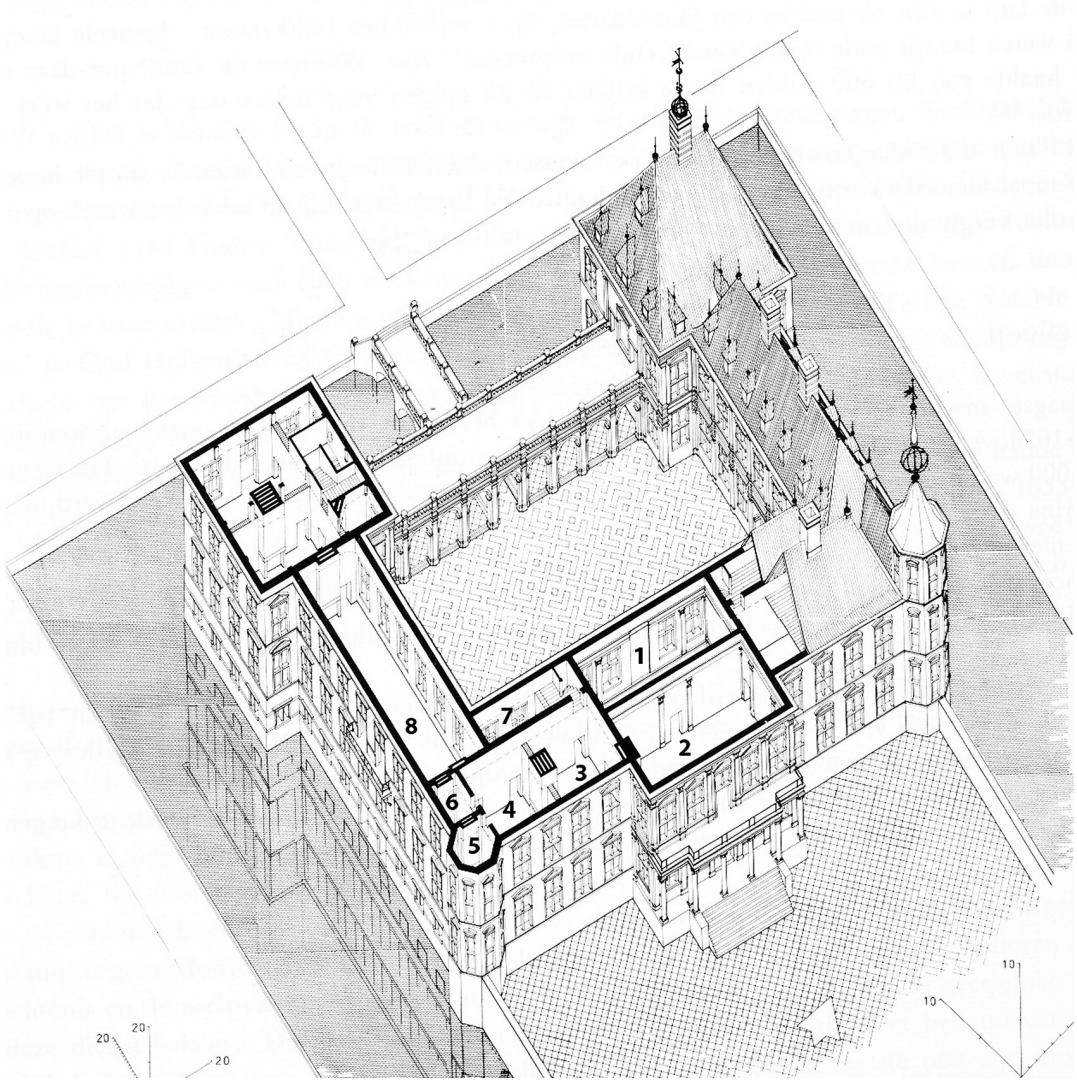
La seule commande vraiment architecturale qu'il ait reçue de la cour de La Haye a consisté à reconstruire le Oude Hof dans la rue Noordeinde. Cependant, il n'a pas voulu conduire le chantier lui-même et c'est Pieter Post qui a obtenu le contrat en 1640. Pieter Post a su profiter de l'occasion pour s'assurer des appuis à la cour et, quatre ans après, en 1644, il était l'architecte attitré du Stathouder. Nommé officiellement en 1645, il a reçu la charge de peintre et architecte ordinaire en 1646. Dorénavant, il faisait partie de la Maison civile du prince, où il a conservé sa place après la mort de Frédéric-Henri[16].

Honselaarsdijk

En 1612, Frédéric-Henri acheta au comte d'Arenberg l'ancien château de Honselaarsdijk (ill. 1 à 5), près de Naaldwijk[17]. Les travaux commencèrent après la Trêve de douze ans avec l'Espagne (1609-1621) et ne furent pas achevés du vivant du prince[18]. Celui-ci ne cessa de faire agrandir le château, ou de commander de nouveaux aménagements intérieurs conformes aux dernières modes du jour. Dans cette longue série de remaniements, on peut distinguer quatre tranches de travaux, qui débutent respectivement en 1621, 1633, 1640 et 1646.

Entre 1621 et 1631, plusieurs portions de l'ancien château furent démolies successivement pour être remplacées par un bâtiment à deux ailes en retour[19]. Le corps de logis, au fond de la cour d'honneur, était orienté au sud. C'est là que se trouvait l'entrée. Le nouveau château dispose de deux pavillons d'angle rectangulaires sur l'arrière, de deux tours d'angle octogonales sur l'avant et d'un large pavillon central en saillie sur la façade du corps de logis. Côté jardin, une galerie rejoint les deux pavillons rectangulaires au rez-de-chaussée, produisant un effet de clôture. Le bâtiment possède une cave, un rez-de-chaussée et un étage. Les murs en brique sont ponctués de nombreux éléments en pierre, tels que les encadrements et frontons de fenêtres, les pilastres et les corniches. Les ordres dorique et ionique superposés ornent la façade de la cour animée par une alternance de frontons triangulaires et cintrés au-dessus des fenêtres. La façade du pavillon en saillie se différencie par une

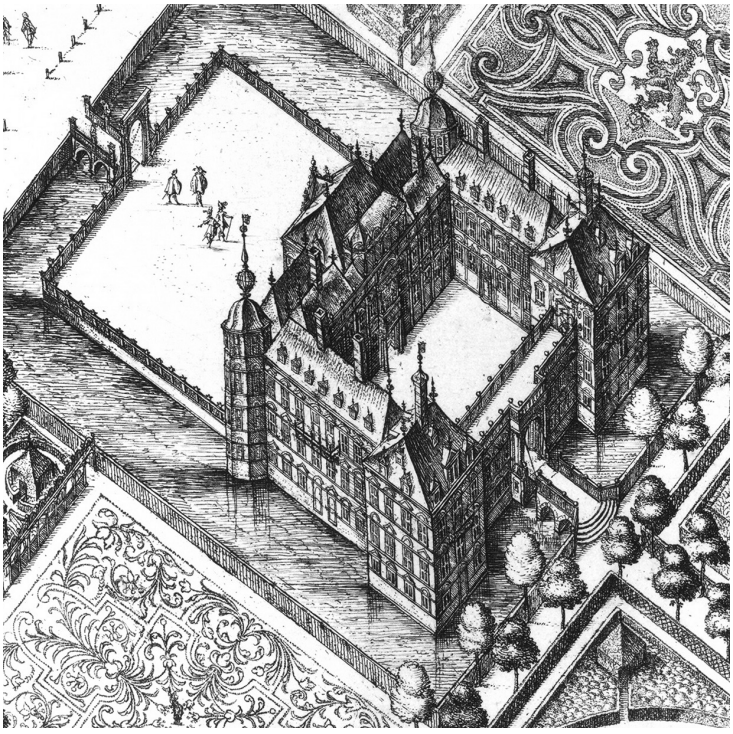
16. Voir Jan J. Terwen et Konrad A. Ottenheym, *Pieter Post (1608-1669). Architect*, Zutphen, 1993.
17. Voir *Arenberg in de Lage Landen. Een hoogadellijk huis in Vlaanderen en Nederland*, réd. par Mark Derez *et al.*, éd. par Jan Roegiers, Louvain, 2002, p. 189-193.
18. Voir Theophil Morren, *Het Huis Honselaarsdijk* [1905], réimp. Alphen-sur-le-Rhin, 1990 ; Slothouwer, 1945 (note 3), p. 39-88 ; et Sellers, 2001 (note 3), p. 15-59.
19. Voir Ruud Meischke, « Het Huis Honselaarsdijk opnieuw getekend », dans Morren, 1990 (note 18), p. 137-183.



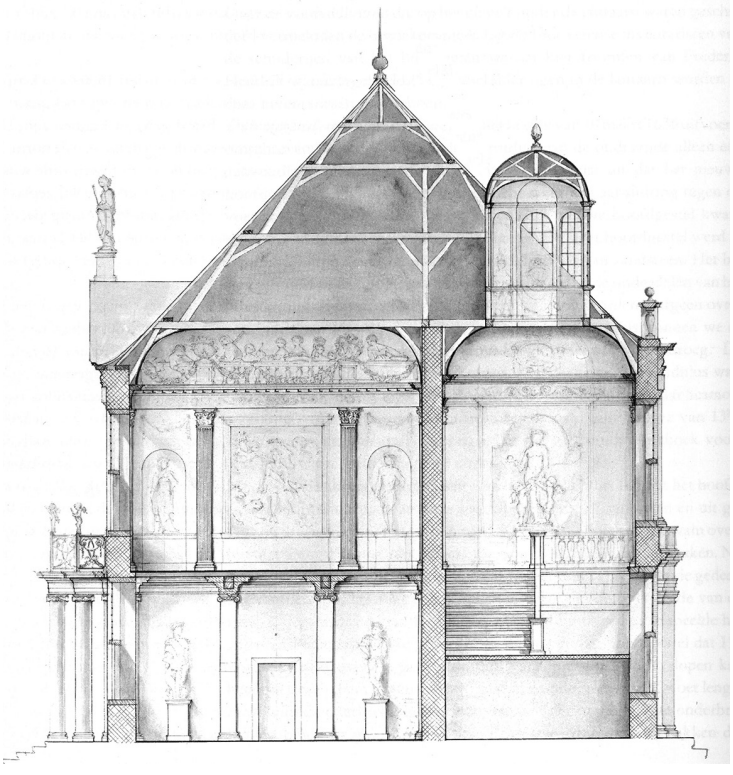
1 Honselaarsdijk, Isométrie de l'état vers 1630-1645, reconstitution de J. J. Jehee

1. Escalier
2. Salon
3. Antichambre
4. Chambre
5. Cabinet
6. Garde-robe
7. Passage
8. Galerie

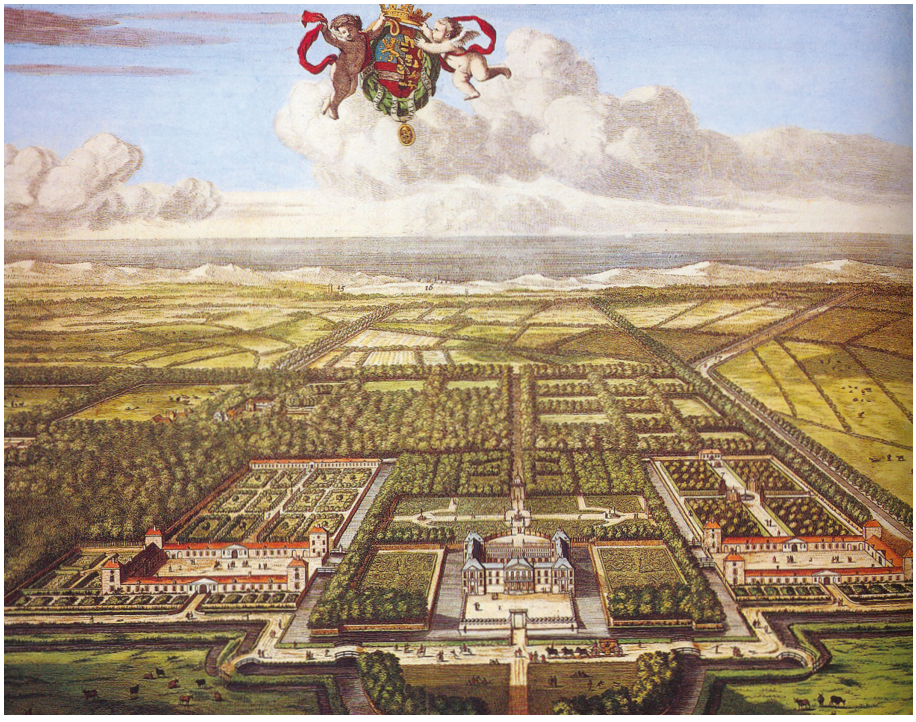
superposition d'ordres ionique et corinthien, qui fait ressortir l'entrée d'honneur. Les appartements principaux sont situés à l'étage du corps de logis, de part et d'autre du grand salon : celui de Frédéric-Henri à l'ouest, et celui d'Amélie à l'est. Chacun comprend une antichambre, une chambre, une garde-robe et un cabinet logé dans la tour d'angle octogonale. Les chambres sont reliées à des galeries qui traversent le premier étage des deux ailes. Tant par la distribution des espaces que par la disposition symétrique des appartements, le château de Honselaarsdijk reconstruit dans les années 1620 se conforme entièrement au modèle



2 Balthasar Florisz. van Berckenrode, *Honselaarsdijk en 1633*, vers 1637, détail



3 Honselaarsdijk, Coupe du corps de logis avec le nouvel escalier de Simon de La Vallée, reconstitution de R. Royaards-ten Holt

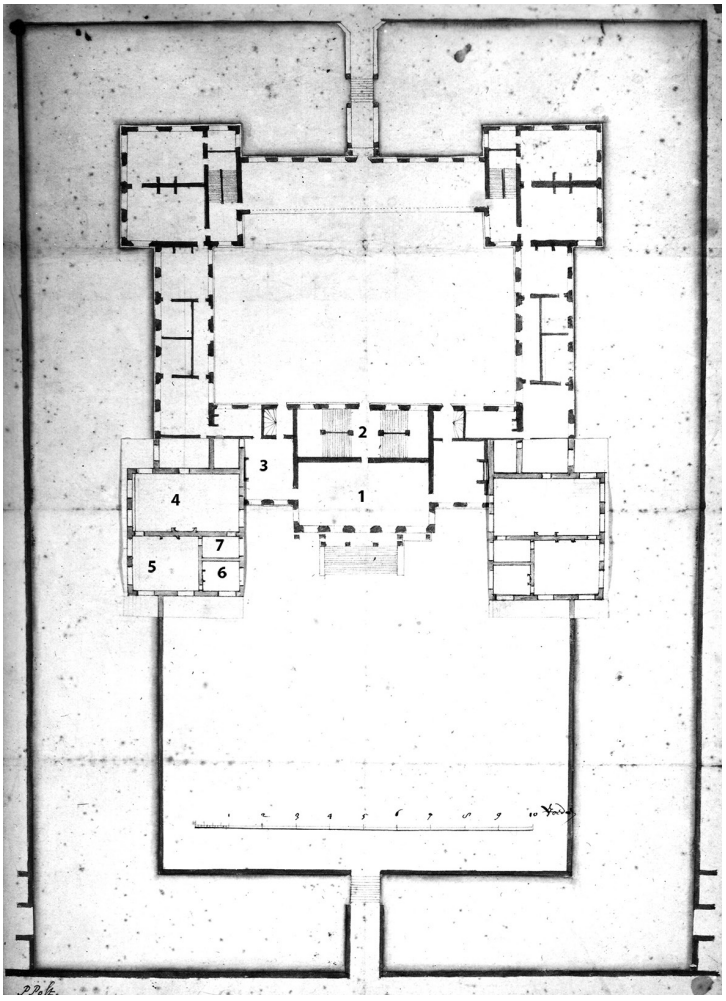


4 A. Bega et A. Blooteling, *Honselaarsdijk*, vers 1680

français diffusé notamment par les ouvrages d'Androuet du Cerceau[20]. Les chambres qui communiquent avec une galerie correspondent également à un arrangement typiquement français, même si, à Honselaarsdijk, les antichambres donnent aussi accès aux galeries, restreignant d'autant leur caractère strictement privé[21].

De 1633 à 1639, le château achevé depuis peu subit des modifications gouvernées par les modèles français. André Mollet crée de nouveaux parterres dans le jardin[22], tandis que l'architecte de cour Simon de La Vallée construit un escalier monumental à double volée et palier intermédiaire sur l'arrière du corps de logis, dans le pavillon en saillie[23]. Pour

20. Par exemple, dans le premier *Livre d'architecture* [1559], les planches XIX et XXVII, et dans le *Troisième livre d'architecture* [1582], la planche XI.
21. Sur l'utilisation des galeries en France, voir Jean Guillaume, «La galerie dans le château français. Place et fonction», dans *Revue de l'art* 102, 1993, p. 32-42; et, dans le contexte de l'architecture des Habsbourg, voir Krista de Jonge, «Le palais de Charles-Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XV^e^ et XVI^e^ siècles et le cérémonial de Bourgogne», dans *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, éd. par Jean Guillaume, actes du colloque organisé à Tours en 1988, Paris, 1994 (De Architectura, 6), p. 107-125.
22. Voir Florence Hopper, «De Nederlandse klassieke tuin en André Mollet», dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 82, 1983, p. 98-115; et Sellers, 2001 (note 3), p. 35-40.
23. Derk P. Snoep, «Honselaarsdijk. Restauraties op papier», dans *Oud Holland* 84, 1969, p. 270-294; Ruud Meischke, «De grote trap van het Huis Honselaarsdijk, 1633-1638», dans *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek* 31, 1981, p. 86-103.



5 Pieter Post, *Honselaarsdijk, esquisse des nouveaux pavillons, plan du rez-de-chaussée*, du 8 avril 1646, La Haye, National Archief

1. Vestibule
2. Escaliers
3. Antichambre
4. Chambre de présence
5. Chambre du lit
6. Cabinet
7. Garde-robe

accroître le volume majestueux, il le surmonte d'une lanterne ovale, innovation quasi contemporaine du remarquable escalier d'honneur conçu par Mansart pour le château de Blois (1635). La nouvelle aile de Blois étant une commande de Gaston d'Orléans; il se pourrait que le prince d'Orange ait disposé d'informations sur le projet avant le début des travaux. L'idée de l'escalier à double volée sur la façade arrière a été introduite dans la République des Provinces-Unies par le château du prince-électeur Frédéric V, édifié à Rhenen en 1630-1631, où cette

nouveauté s'insérait dans une architecture par ailleurs traditionnelle[24]. Alors que l'escalier de Rhenen est surmonté de deux voûtes, une par volée, celui de Honselaarsdijk s'inscrit tout entier dans un seul et même espace. On trouve un exemple analogue d'escalier couvert placé à l'intérieur du corps de logis dans le premier *Livre d'architecture* d'Androuet du Cerceau, mais sans la lanterne monumentale[25].

En 1635-1636, le prince d'Orange fit rénover les baies en saillie sur la façade principale, qui reçut un portique à colonnes en 1635[26]. L'ajout d'un grand fronton date sans doute de cette période, car Jacob van Campen a dessiné le décor sculpté en 1635. On ne sait pas très bien quel rôle exact ont joué les deux architectes de Frédéric-Henri dans ces modifications de la façade. Toujours est-il que Jacob van Campen a poursuivi les travaux à Honselaarsdijk après le départ de Simon de La Vallée en 1637. Cette année-là, il s'est concentré sur la décoration des principales salles d'apparat : le vestibule, l'escalier et le grand salon du premier étage, où des peintures, sur le thème de Diane chasseresse et du repos après la chasse, sont venues agrémenter les plafonds et les murs soulignés par des pilastres[27].

L'accès principal à l'intérieur du château — de la cour d'honneur au salon du premier étage en passant par le vestibule et l'escalier — se transformait ainsi en lieu de réception digne d'accueillir les cérémonies officielles (ill. 5). Pour abriter les écuries, remises et logements des domestiques indispensables dans un château destiné à recevoir beaucoup d'invités, il fallut construire d'autres dépendances entre 1640 et 1644. Elles prirent la forme de bâtiments en « U » édifiés des deux côtés du jardin et composés d'une aile basse flanquée de deux pavillons d'angle beaucoup plus hauts en arrière-corps : le Nederhof à l'est et le Domeinkwartier à l'ouest. Les corps de bâtiment donnant sur le jardin remplissaient des fonctions distinctes. Dans le Domeinkwartier, il servait de logement aux domestiques de la maison d'Orange, tandis que dans le Nederhof, construit sur des plans de Pieter Post, il prolongeait purement et simplement les appartements princiers. On y trouvait une chapelle, une colonnade ouverte sur le jardin, et une galerie ornée de peintures

24. Voir Samuel Muller (Frederikzoon), « Het Koninghuis te Rhenen », et Hendrik E. van Gelder, « Iets over Bartold van Bassen, ooks als bouwmeester van het koningshuis te Rhenen », dans *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 2e série, 4e année, 1911, p. 66-73 et 234-240 respectivement.
25. Planche VIII du *Livre d'architecture* [1559].
26. Constantin Huygens parle de ce portique à colonnes dans une lettre du 26 octobre 1635, reproduite par Worp, 1911-1917 (note 7), t. II, p. 117-118, lettre 1266.
27. Voir Snoep, 1969 (note 23) ; Meischke, 1981 (note 23) ; et Ruud Meiscke, « De modernisering van de twee grote zalen van het Huis Honselaarsdijk », dans *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek* 33, 1983, p. 191-206.

relatant le mythe d'Amour et Psyché, encadrées par des pilastres[28]. Cette galerie menait au somptueux appartement des bains aménagé dans le pavillon orienté à l'est.

En 1646, d'autres travaux furent entrepris afin d'harmoniser les appartements princiers avec l'escalier grandiose et le salon redécoré au premier étage[29]. Ces appartements datent de 1621 et vingt-cinq ans après, tous les observateurs un peu au fait des tendances internationales constatèrent qu'ils ne répondaient plus aux exigences de confort et d'apparat. Après quelques études préparatoires, Pieter Post dessina des plans où de nouveaux pavillons rectangulaires remplaçaient les anciennes chambres et les tours d'angle octogonales. Sur l'extérieur, ces volumes additionnels s'intègrent parfaitement dans l'ensemble de la façade afin de préserver l'unité du château. Les nouveaux pavillons permettent un agencement plus spacieux des appartements, qui apportent un point d'orgue à l'escalier monumental construit dix ans auparavant. Après le vestibule, le splendide escalier surmonté de sa lanterne et le grand salon au premier étage, on arrive aux nouveaux appartements, à gauche et à droite, comportant chacun une antichambre agrandie, une salle de réception appelée « chambre de présence », la chambre à coucher où trône un lit d'apparat, la garde-robe et le cabinet. Les deux chambres de présence donnent sur les galeries latérales. En 1687, l'architecte suédois Nicodème Tessin le Jeune admire la disposition des appartements du premier étage, surtout parce qu'elle permet d'aller et venir entre l'antichambre, la chambre de présence et la galerie sans passer par les pièces à usage privé : la chambre à coucher, la garde-robe et le cabinet[30]. A l'époque, cette organisation de l'espace, qui sépare nettement les parties publique et privée, n'existe que dans les palais des monarques régnants en Europe. A Honselaarsdijk, elle signale clairement les hautes ambitions du prince d'Orange et de son épouse[31].

---

28. Voir Ruud Meischke et Konrad A. Ottenheym, « Honselaarsdijk. Tuin en park ; speelhuis (1636) en Nederhof (1640-1644) », dans *Jaarboek Monumentenzorg*, 1992, p. 118-137, en particulier p. 126-133 ; et Terwen, Ottenheym, 1993 (note 16), p. 46-51. Gonzales Coques a exécuté les peintures d'après des esquisses d'Abraham van Diepenbeeck, qui s'était inspiré lui-même de la voûte de la loge de Psyché créée par Raphaël à la villa Farnesina, à Rome. Voir Jan Gerrit van Gelder, « De opdrachten van de Oranjes aan Thomas Willeboirts Bosschaert en Gonzales Coques », dans *Oud Holland* 64, 1949, p. 40-56, en particulier p. 48 et 53.

29. Voir Jan J. Terwen, « De uitbreidingsplannen van Pieter Post voor Het Huis Honselaarsdijk », dans *De stenen droom. Opstellen over bouwkunst en monumentenzorg*, éd. par Herma van der Berg *et al.*, Zutphen, 1988, p. 298-306 ; et Terwen, Ottenheym, 1993 (note 16), p. 51-54.

30. « Die vertheilung wahr artig genug in dem fall, dass man die vornembsten zimmer kunte durchgehen, undt die alcove, cabinet unds guarderobbe doch auf beijden seiten nicht zu passiren […]. » (Cité d'après Gustaf Upmark, « Ein Besuch in Holland 1687, aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d.J. », dans *Oud Holland* 18, 1900, p. 145).

31. La Maison d'Orange venait de nouer des liens avec des souverains régnants en Europe. En 1641, Frédéric-Henri a marié son fils Guillaume II d'Orange à Marie Stuart, fille de Charles I^er^. En 1647, sa fille aînée Louise a épousé l'électeur de Brandebourg.

Les plans dessinés par Pieter Post en 1646 prévoyaient également la construction de deux ailes basses encadrant la cour d'honneur à la mode française, déjà adoptée quelques années auparavant pour le Oude Hof à La Haye. Après la mort de Frédéric-Henri en 1647, Guillaume II d'Orange mit fin au projet, sans empêcher l'achèvement des nouveaux pavillons, sauf l'agrandissement des antichambres, dont les façades s'alignaient pratiquement sur la portion en saillie. Au lieu de relier les pavillons, comme il l'avait envisagé, Pieter Post leur ajouta un nouveau décor de façade en 1649 et les couronna d'un fronton central. Finalement, la demeure de Honselaarsdijk présentait une apparence plus conforme à l'évolution de l'architecture française vers des formes plus compactes pour les résidences seigneuriales à la campagne, sans les longues ailes en retour. En témoignent à l'évidence le château de Blérancourt, édifié entre 1612 et 1619 par Salomon de Brosse, et le château de Maisons bâti par François Mansart de 1642 à 1646. Il semble fort probable que ces résidences au goût du jour aient stimulé les imaginations à la cour de Hollande et influé sur le nouveau traitement des pavillons à Honselaarsdijk.

Ter Nieuburg

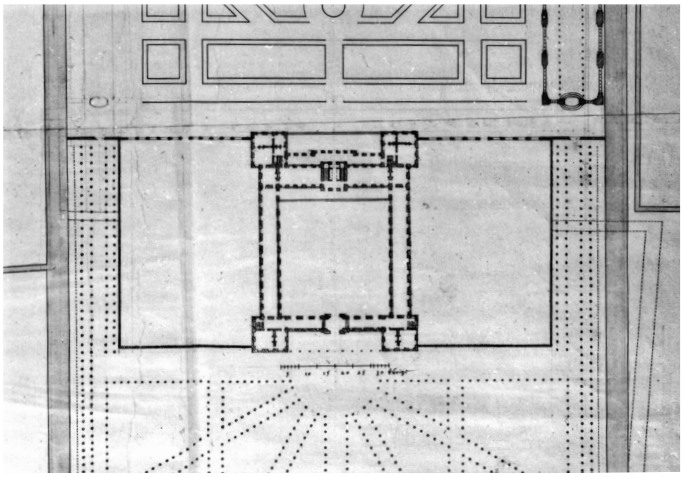
La première tranche de travaux à Honselaarsdijk n'était pas encore terminée quand Frédéric-Henri lança le chantier d'une deuxième demeure à la campagne. Il voulait utiliser le château de Honselaarsdijk comme rendez-vous de chasse et résidence d'été pour toute sa cour, tandis que Ter Nieuburg, à proximité de La Haye, deviendrait un lieu d'habitation plus intime, où il n'aurait pas à loger ses conseillers de cour ni la nombreuse domesticité que cela supposait (ill. 6 à 7).

Frédéric-Henri a acquis le domaine de Ter Nieuburg à l'été 1630[32]. Il y a fait bâtir en quatre ans un palais d'été extrêmement original, en forme de rectangle flanqué de deux longues galeries aboutissant à de petits pavillons carrés aux deux extrémités. Les travaux ont débuté en 1630 et le corps de logis rectangulaire était achevé en 1633. Entre-temps, en 1632, les ouvriers ont posé les fondations des galeries et des pavillons d'angle situés aux deux extrémités. L'année suivante, une entreprise a remporté le marché soumis à une procédure d'appel d'offres pour la réalisation de ces parties de l'édifice et, dès 1634, tout le gros œuvre était terminé. Le second œuvre et la décoration intérieure ont pris encore quelques années et, en 1638, Jacob van Campen a supervisé l'exécution

32. Slothouwer, 1945 (note 3), p. 89-133 ; et Sellers, 2001 (note 3), p. 61-99.

d'une suite de portraits de gouvernants européens[33]. Gerard van Honthorst travaillait en même temps au décor peint pour le plafond du grand salon, qu'il a achevé en 1639.

Le corps de logis abritait deux appartements identiques, comprenant les différentes pièces habituelles : antichambre, chambre, cabinet et garde-robe. Chaque appartement communiquait avec la galerie qui s'étirait sur toute la longueur de l'aile adjacente. Les galeries elles-mêmes menaient aux pavillons d'angle, des appartements plus simples occupaient chaque étage. Les lieux de passage et de réception se regroupaient dans la partie médiane du bâtiment. Au fond du vestibule, au rez-de-chaussée, un escalier à double volée et palier intermédiaire conduisait au grand salon du premier étage. Une arcade à trois voûtes séparait le vestibule de l'escalier. Les marches s'élevaient

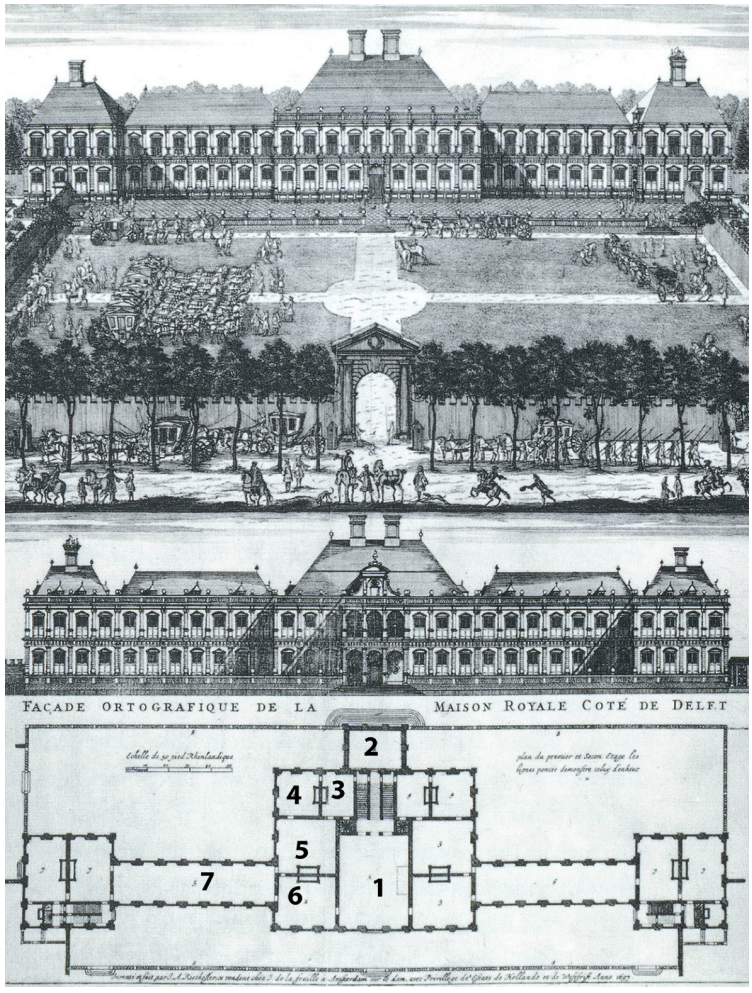


6 Détail de la première esquisse pour Ter Nieuburg, probablement fait à Paris en 1630, La Haye, Nationaal Archief

sur la gauche et sur la droite, tandis qu'au milieu, le passage donnait directement sur le jardin, « comme à Luxembourg de Paris », remarquait un visiteur français en 1638[34]. Les deux volées se rejoignaient au palier intermédiaire pour former ensuite une seule volée centrale. En haut, la dernière marche débouchait sur la porte du grand salon, que l'on pouvait fermer dans les grandes occasions. La façade sur jardin se distinguait par la présence d'un arrière-corps sur la partie médiane, de l'autre côté de l'escalier. Le rez-de-chaussée était délimité par une

33. Voir Quentin Buvelot, « Ontwerpen voor geschilderde decoratieprogramma's », dans *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, éd. par Jacobine Huisken, Konrad Ottenheym, Gary Schwartz, Amsterdam, 1995, p. 121-153, en particulier p. 129-132.

34. François-Nicolas Baudot, sieur Dubuisson-Aubenay, *Itinerario batavico* (1638), Paris, Bibliothèque Mazarine, fonds Dubuisson-Aubenay, ms. 4407, fol. 11.



7 J.A. Rietkessler, *Ter Nieuburg, plan du premier étage*, 1697

1. Salon
2. Salon donnant sur le jardin
3. Garde-robe
4. Cabinet
5. Chambre
6. Antichambre
7. Galerie

arcade ouverte sur les trois côtés, tandis que l'étage formait une sorte de belvédère à voûte en bois, offrant une vue panoramique sur le jardin qui permettait d'apercevoir, au loin, la flèche de la Nieuwe Kerk de Delft. On pénétrait dans ce belvédère par deux ouvertures du grand salon, de part et d'autre de l'escalier. Le toit plat de l'arrière-corps, accessible par une porte monumentale sous les combles, servait de poste de guet. De là, le regard s'étendait à perte de vue, et l'on pouvait apprécier au mieux l'agencement du jardin.

La conception d'ensemble du château et le traitement original des façades dénotaient, là encore, une forte influence française. Le plan ini-

tial du château et de son jardin, imitant assez fidèlement celui du palais du Luxembourg, a même été envoyé de France[35]. Le bâtiment définitif, toutefois, s'inspirait moins du modèle parisien que d'un projet publié par Androuet du Cerceau dans son premier *Livre d'architecture* en 1559, précisément à la planche XXXII. Les façades de Ter Nieuburg présentaient un décor raffiné, scandé par une superposition d'ordres dorique et ionique soulignée de bandeaux lisses (ill. 7). C'était une formule inusitée en Hollande. Douze ans auparavant, en 1618, Hendrick de Keyser avait innové en employant une solution assez comparable pour la façade du nouvel hôtel de ville à Delft. Mais, selon toute vraisemblance, les façades de Ter Nieuburg s'inspiraient plus directement de la Petite Galerie du Louvre, construite vers 1566 pour relier l'appartement royal au quai de la Seine. Et, à nouveau, il est permis de penser que ce choix reflétait les préférences personnelles de Frédéric-Henri.

Si l'on ignore l'identité de l'architecte de Ter Nieuburg, on connaît en revanche les noms de plusieurs personnes qui ont participé à la conception du château et à sa réalisation. Bartholomeus van Bassen, qualifié de « peintre de perspectives et architecte » dans plusieurs documents, a fourni en 1633 des dessins en plan et élévation du château et de son jardin tels qu'ils étaient à l'époque et tels qu'ils devaient être après ajout des ailes latérales[36]. Van Bassen n'étant pas intervenu autrement dans cette entreprise, on peut supposer qu'il s'est borné à exécuter en 1633 d'élégants rendus de l'édifice, en s'aidant des plans de 1630. Le jeune Arent van ´s-Gravesande a participé aux travaux à partir de 1632, comme dessinateur et contremaître[37]. Apparemment, il a eu entre les mains les plans de 1630 et s'en est servi pour élaborer des croquis d'exécution plus détaillés. Etant donné que le plan initial provenait de France et se modelait sur le palais du Luxembourg, il y a de fortes chances que le plan définitif établi en 1630 pour Ter Nieuburg soit venu de France lui aussi, probablement de l'entourage des de La Vallée. Ce ne serait pas étonnant de la part de Frédéric-Henri, qui a certainement consulté des architectes français en 1643 pour l'agrandissement du château de Honselaarsdijk. En outre, les projets ultérieurs de Simon de La Vallée pour la Maison de la Noblesse à Stockholm employaient le même vocabulaire[38].

35. Voir Sellers, 2001 (note 3), p. 67-77.
36. La Haye, Nationaal Archief, « Nassause Domeinraad », 1633, inv. 1042, fol. 258v.
37 . Voir Steenmeijer, 2005 (note 13), p. 14-16.
38. Voir Nordberg, 1970 (note 14), p. 89-98.

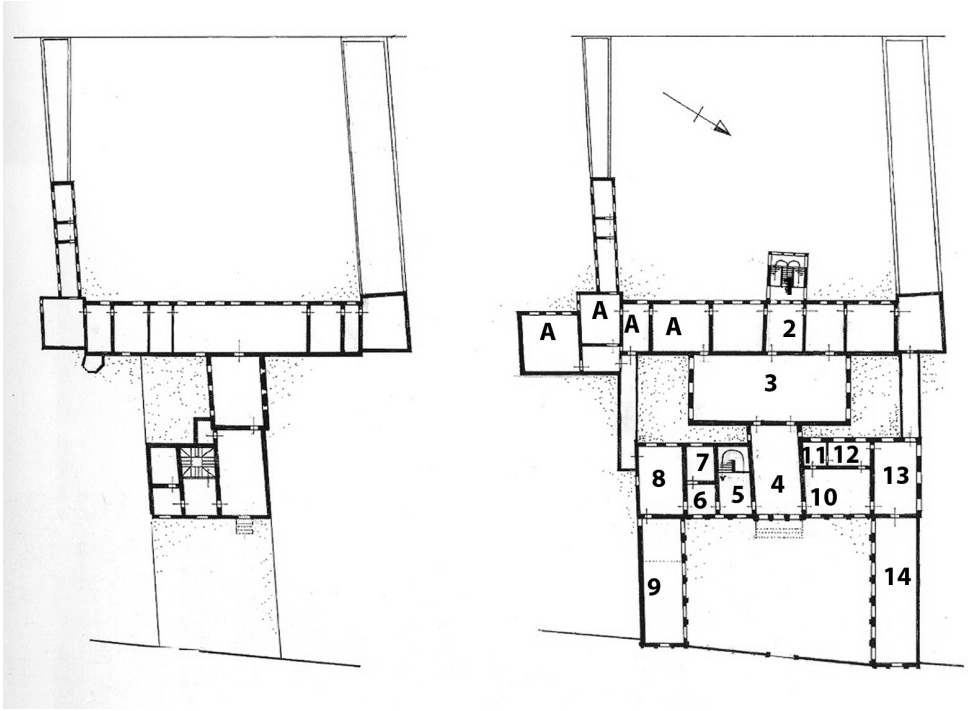
8 La Haye, palais Noordeinde, La façade de Jacob van Campen, 1639-1645

Le Oude Hof, dit palais Noordeinde, à La Haye

A La Haye, Frédéric-Henri habitait depuis l'enfance l'hôtel Brandtwijck, une demeure aristocratique dans la rue Noordeinde (ill. 8 à 9), que les Etats généraux des Provinces-Unies avaient mise à la disposition de sa mère Louise de Coligny en 1591[39]. Après avoir loué cet hôtel particulier pendant quatre ans, les Etats généraux l'ont acheté en 1595 et ils en ont transféré la propriété à Frédéric-Henri en 1609. Le prince, devenu Stadhouder en 1625, est allé habiter dans son appartement du Binnenhof, tandis que son domicile de Noordeinde, appelé Oude Hof (Ancienne cour), servait de résidence pour ses invités de marque et de salle de réception pour les grandes fêtes. C'est là que Marie de Médicis a habité pendant son séjour à La Haye en 1638.

En 1639, alors que le jeune Guillaume II d'Orange, fils de Frédéric-Henri et d'Amélie, s'apprêtait à épouser la princesse anglaise Marie Stuart, des travaux de rénovation complète ont commencé au Oude Hof. Il s'agissait de transformer l'ancien hôtel particulier en une résidence digne du futur Stadhouder et de son épouse de lignée royale, dont l'union marquait l'aboutissement de la politique dynastique de

39. Voir Slothouwer, 1945 (note 3), p. 134-178 ; Robert Jan van Pelt, « Aspecten van de bouwgeschiedenis van het Oud Hof », dans *Jaarverslag Vereniging Oranje-Nassau Museum*, 1979, p. 11-70 ; Jan J. Jehee, *Resultaten van het bouwkundig historisch ondezoek van het Paleis Noordeinde te Den Haag*, Zeist, 1985 ; Terwen, Ottenheym, 1993 (note 16), p. 38-43 ; et Sellers, 2001 (note 3), p. 101-112.



9 Noordeinde, plans du premier étage ; à gauche : situation avant 1639 ; à droite : situation après la modernisation de 1639-1647, par Koen Ottenheym d'après la reconstitution de J. J. Jehee de 1985

A Appartement de la mère du prince :
1. Escalier
2. Vestibule
3. Grand salon
4. Salle de garde

Appartement du prince d'Orange :
5. Antichambre
6. Antichambre
7. Cabinet
8. Chambre
9. Galerie

Appartement de la princesse d'Orange :
10. Antichambre
11. Garde-robe
12. Cabinet
13. Chambre
14. Galerie

Frédéric-Henri et Amélie. Le nouveau palais devait procurer tous les agréments nécessaires à une vie de cour en accord avec son temps, et posséder deux appartements symétriques de part et d'autre d'un grand salon, donnant chacun sur une galerie.

L'ancienne demeure était située en retrait de la rue. Jusqu'en 1639, elle se composait de deux bâtiments parallèles reliés par un passage. Ces bâtiments, à toit en bâtière et pignons à redents, s'élevaient sur un étage au-dessus du rez-de-chaussée. Le plus petit, placé sur l'avant, abritait les logements des domestiques, tandis que le plus grand, côté jardin, contenait les pièces d'habitation proprement dites, notamment une salle de banquet et des appartements. Les travaux commandés par Frédéric-Henri se sont déroulés en trois étapes. Entre 1639 et 1643, on a commencé par agrandir le plus petit bâtiment vers le nord (donc vers la

droite en regardant de la rue Noordeinde) et par ajouter deux galeries en avant-corps du grand bâtiment, de manière à encadrer la cour. La deuxième tranche de travaux, en 1643-1645, a consisté à construire une nouvelle façade pour réunir la partie ancienne et les ajouts récents en un seul et même édifice, et à remplacer le passage par une nouvelle salle de banquet transversale, au premier étage. Pour ce faire, il a fallu élargir le rez-de-chaussée dans la partie centrale en construisant des pièces supplémentaires de chaque côté. Enfin, en 1645-1647, on rénova et agrandit le bâtiment côté jardin, tout en finissant de décorer la nouvelle salle de banquet et les appartements situés sur l'avant.

Les travaux commencèrent en 1639 sous la maîtrise d'œuvre de Jacob van Campen. Comme pour les nouvelles demeures de Constantin Huygens et de Jean-Maurice de Nassau à La Haye, Pieter Post a supervisé l'exécution des plans, avant de devenir le contremaître officiel du chantier en 1640. Van Campen a élaboré le projet d'ensemble, dessiné la nouvelle façade et les galeries, et conçu l'idée de la grande salle de banquet au beau milieu de l'édifice réunifié. Pieter Post, de son côté, s'est chargé de la façade arrière et des décorations intérieures, y compris les cheminées, plafonds et autres éléments d'architecture. Il en est résulté, au moins côté rue, un palais entièrement neuf, qui n'avait rien gardé du double bâtiment initial construit au XVI^e^ siècle. A cette date, la cour d'honneur était séparée de la rue Noordeinde par une muraille. Les appartements de Guillaume II et Marie Stuart donnaient sur la cour, tandis que Frédéric-Henri et Amélie continuaient à habiter côté jardin. Après la mort de Frédéric-Henri en 1647, seul l'appartement d'Amélie, orienté au sud, a été rénové. Sur l'avant du palais, Marie Stuart occupait la partie nord (à droite en venant de la cour) et Guillaume II la partie sud, dans un corps de bâtiment ancien, où le plan était plus irrégulier. Il disposait d'un escalier séparé, permettant d'aller et venir aisément entre l'étage et le rez-de-chaussée, alors que sa femme devait emprunter l'escalier d'honneur, sur l'arrière. Au milieu, une vaste salle de garde communiquait avec les deux appartements. Le nouveau palais s'articulait autour de la salle de banquet qui mesurait dix mètres sur vingt-quatre, sous une hauteur de plafond d'environ neuf mètres. La voûte en bois à grands caissons carrés s'ornait de peintures en trompe-l'œil figurant un ciel peuplé d'oiseaux, et les murs étaient tendus d'une suite de dix-neuf tapisseries sur le thème des amours de Didon et Enée.

La façade spectaculairement transformée, au fond de la cour d'honneur encadrée par les deux nouvelles galeries, reflétait sans doute l'influence de certains hôtels particuliers parisiens récents, notamment celui que François Mansart avait construit pour le seigneur de La Vrillière en 1635 (actuelle Banque de France). Cependant, le décor lui-même, tant par le choix des ordres superposés que par le traitement des galeries à

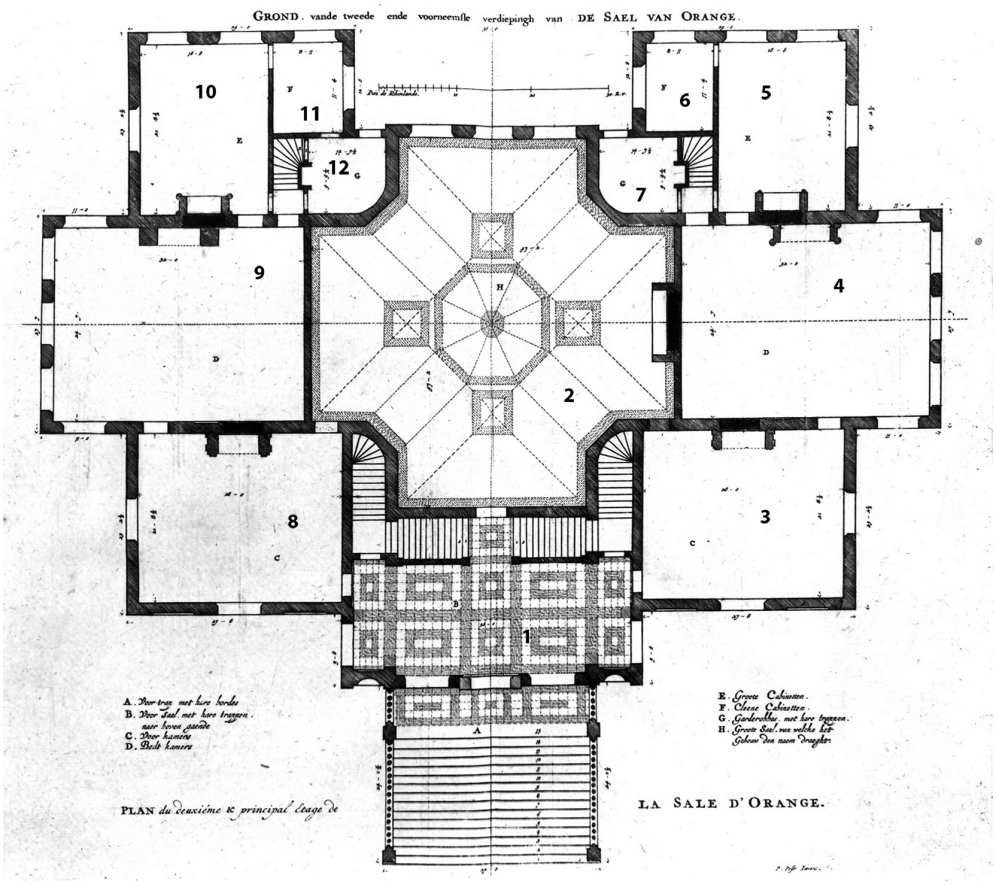
arcades, s'inspirait directement du traité de Vincenzo Scamozzi[40], une source quasi obligatoire pour Jacob van Campen. Le nouveau Huis in't Noordeinde, comme on l'appelait, illustrait en quelque sorte l'alliance heureuse des affinités de Frédéric-Henri pour la culture de cour française avec la vogue de l'architecture classique à l'italienne lancée par Constantin Huygens.

Le Huis ten Bosch (*Oranjezaal*)

C'est Amélie de Solms qui prit l'initiative de faire bâtir une autre résidence pour le Stadhouder aux abords de La Haye[41]. En mai 1645, elle demanda et obtint l'accord des Etats de Hollande pour la construction d'une demeure à la campagne, dans le bois de La Haye (*Haagse Bos*), juste à la sortie de la ville (ill. 10 à 12). Au début, elle envisagea une sorte de villégiature relativement modeste, une maison de plaisance conçue comme un lieu de repos. Une copie du projet initial de Pieter Post

10 La Haye, palais Huis ten Bosch, architecte Pieter Post, 1645-1647, la coupole a été modernisée en 1734

40. Voir Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venise, 1615, I^re^ partie, livre 3, p. 246 ; et le projet pour le palais Cornaro à Venise, reproduit par van Pelt, 1979 (note 39), p. 28-31.
41. Voir Slothouwer, 1945 (note 3), p. 179-224 ; Marten Loonstra, *« Het Huys int Bosch ». Koninklijk Paleis Huis ten Bosch historisch gezien*, Zutphen, 1985 ; Terwen, Ottenheym, 1993 (note 16), p. 56-72 ; et Sellers, 2001 (note 3), p. 112-120.



11 Jan Mathijs d'après les esquisses de Pieter Post, *Huis ten Bosch, plan du deuxième étage*, 1655 (édition 1715)

1. Vestibule
2. Salle d'Orange
3. Antichambre
4. Chambre
5. Grand cabinet
6. Petit cabinet
7. Garde-robe

Appartement d'Amélie de Solms, veuve du prince Frédéric-Henri :

8. Antichambre
9. Chambre
10. Grand cabinet
11. Petit cabinet
12. Garde-robe

est parvenue jusqu'à nous[42]. Il avait imaginé un plan en « H », étiré en longueur, où les deux corps de bâtiment parallèles abritaient des appartements, reliés par un grand salon transversal. L'entrée devait être située au nord, où un long vestibule perpendiculaire à la façade prolongeait la barre du « H ». Sebastiano Serlio a publié au XVI^e^ siècle des projets de villas du même type, et on en trouve également dans le *Troisième livre d'architecture* d'Androuet du Cerceau[43].

42. La Haye, Nationaal Archief, « Atlas topographique », VTH 3323.
43. Voir Sebastiano Serlio, *Architecturae liber septimus*, Francfort, 1575 ; et Androuet du Cerceau, *Troisième livre d'architecture* [1582].

Les plans étaient approuvés et l'on préparait déjà le chantier, quand Amélie sembla changer d'avis. Elle demanda à Pieter Post de dessiner un édifice plus monumental. L'architecte dut soumettre en juillet 1645 un projet modifié qui faisait en particulier une plus large place au salon transversal. Frédéric-Henri, alors en campagne avec son armée dans les provinces méridionales, tenait à rester informé selon son habitude. Il examina les plans remaniés et, d'après Huygens, les apprécia peu de prime abord. Il désirait revenir à des dimensions plus restreintes et affecter le salon central à toutes sortes d'usages : salle de réception, vestibule et « retraicte des lacquais et des honestes gens »[44]. Frédéric-Henri finit par se laisser convaincre, sûrement grâce aux bons offices de Huygens. Amélie reçut donc l'autorisation de faire construire le grand salon majestueux qui allait donner son nom à tout l'édifice : Oranjezaal, ou Salle d'Orange.

Le vaste palais d'été en brique avait des allures de villa classique à proximité de la grande ville, élevée sur deux étages au-dessus du rez-de-chaussée. De part et d'autre du grand salon, les appartements comprenaient chacun une antichambre, une chambre spacieuse, un cabinet et une garde-robe. L'accumulation dense de volumes rectangulaires accentuait l'aspect monumental du palais. Depuis les travaux d'agrandissement et de réfection de la façade réalisés en 1734, cet effet n'est plus perceptible que sur l'arrière, côté jardin[45]. Alors que le type de la villa italienne a visiblement influencé la conception du palais et de son salon central, il est impossible d'identifier une source d'inspiration précise parmi les exemples connus. En fait, Pieter Post a mélangé le modèle de la salle cruciforme, comme dans la villa Barbaro construite par Palladio à Maser ou la villa Badoer dessinée par Scamozzi à Peraga, avec le modèle de la salle octogonale à coupole, comme dans la villa Pisani bâtie par Scamozzi à Lonigo. Cette création originale formait le noyau central d'un ensemble rigoureusement agencé, complété par une cour d'honneur et deux bâtiments utilitaires au nord, et des jardins d'ornement au sud. Les travaux ont avancé à un rythme rapide. Au bout de dix-huit mois, pendant l'hiver 1646-1647, le toit était posé. Une fine tour élancée était prévue à l'origine, mais elle a été remplacée par une large lanterne qui laissait entrer la lumière dans le salon central[46]. Une tribune était installée à l'intérieur de la lanterne afin d'accueillir des

44. Worp, 1911-1917 (note 7), t. IV, p. 178, lettre 4034, datée du 20 juillet 1645.
45. Sur les travaux effectués au XVIII^e siècle, voir Konrad A. Ottenheym, Freek H. Schmidt, « "Un dessin qui plaît à la vue". De controverse tussen Anhonie Coulon en Daniel Marot bij de verbouwing van Huis ten Bosch in 1734 », dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 93, 1994, p. 62-75.
46. Deux assemblages de chevrons différents indiquent que le projet pour le toit a été modifié en cours de route. Voir l'étude réalisée en 1986 par Evert Jan Nusselder et Krijn C. van den Ende pour le Rijksgebouwendienst, citée par Terwen, Ottenheym, 1993 (note 16), p. 59-60.

12 La Haye, palais Huis ten Bosch, La salle d'Orange, 1647-1652

musiciens pour les fêtes et les bals, de sorte que le sommet de la voûte répandait en même temps de la lumière et de la musique.

Après l'achèvement du gros œuvre à l'été 1647, le second œuvre et la décoration intérieure pouvaient commencer. Mais Frédéric-Henri était mort entre-temps et Amélie décida de transformer le palais d'été tout entier en un mausolée dédié à son mari. Elle estimait que son devoir de veuve lui enjoignait de continuer à veiller aux intérêts de la maison d'Orange et, surtout, de perpétuer le souvenir de Frédéric-Henri. Par conséquent, les deux thèmes du deuil et de la renommée gouvernèrent la décoration du Huis ten Bosch. Ils ont dicté l'iconographie du grand salon, mais aussi le choix des peintures et l'harmonie de couleurs dans les appartements privés[47]. Le point culminant de tout le palais-mausolée est le grand salon appelé Oranjezaal, ou salle d'Orange, entièrement décoré de

47. Voir Theodoor Herman Lunsingh Scheurleer, «De woonvertrekken van Amalia's Huis ten Bosch», *Oud Holland* 84, 1969, p. 29-66.

peintures aux murs et sur la voûte. Amélie, en étroite concertation avec Huygens, commanda une suite de tableaux à la gloire de Frédéric-Henri, par qui la paix et l'âge d'or advinrent[48]. En 1647, Huygens dressa une liste de trente sujets, attribués ensuite à différents artistes des provinces septentrionales et méridionales. Jacob van Campen dirigea l'exécution de ce décor peint, comme il l'avait déjà fait dix ans auparavant, à une moindre échelle, pour les châteaux de Honselaarsdijk et Ter Nieuburg.

Une architecture feinte souligne la configuration particulière de la salle d'Orange. Des éléments de boiserie imitent des pilastres corinthiens qui encadrent les murs en pan coupé, reliés deux à deux par un entablement commun au sommet. Leur relief feint est peint dans des tons de gris-brun également employés pour les architectures en trompe-l'œil dans les tableaux. C'est ainsi que l'architecture feinte de la salle s'incorpore dans la scène de défilé triomphal figurée au registre inférieur du décor. Architecture et peinture s'unissent dans une seule et même scénographie majestueuse. De l'antichambre de son appartement, à l'est, Amélie accédait directement au grand salon, comme le prévoyaient les plans de Pieter Post. Elle y entrait par une porte dérobée, dissimulée derrière un des grands tableaux[49]. Le tableau pivotait sur des charnières afin de lui laisser le passage et, tout d'un coup, les personnes présentes dans le salon voyaient apparaître la princesse, actrice principale dans un décor théâtral de sa conception, dont la silhouette se détachait devant le chef-d'œuvre qui marquait l'apogée du programme iconographique : *Le Triomphe du prince Frédéric-Henri* peint par Jacob Jordaens.

Une inscription latine, rédigée par Constantin Huygens, court sur les huit faces internes de la voûte, rappelant la vocation commémorative de l'édifice. A l'origine, une étoile à branches multiples couronnait le toit en dôme, tel un pinacle. Elle symbolisait le prince vertueux qui conduit son peuple dans les périodes troublées comme l'étoile qui brille dans la nuit. « Une nouvelle estoille apparoissant signifie aux humains un grand bien ou un grand domage, aussi l'avenement d'un nouveau prince apporte à la République, ou bonheur, ou totale ruine », explique Claude Paradin, dans l'édition néerlandaise de 1615[50]. C'était l'interprétation positive de Frédéric-Henri qu'Amélie de Solms voulait préserver et perpétuer dans la salle d'Orange. Les décisions malencontreuses de Guillaume II et sa mort prématu-

48. Voir Beatrijs Brenninkmeijer-de Rooij, « Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch », *Oud Holland* 96, 1982, p. 133-185 ; et Buvelot, 1995 (note 33), p. 132-141.

49. C'est un tableau de Gerard van Honthorst qui représente Amélie et ses quatre filles, à gauche du *Triomphe du prince Frédéric-Henri* par Jacob Jordaens. La plinthe que l'on voit en bas du portrait est fixée sur le même panneau mobile.

50. Claude Paradin, *Les Devises héroïques de M. Claude Paradin, du seigneur Gabriel Symon et autres auteurs*, Anvers, 1567, cité dans Terwen, Ottenheym, 1993 (note 16), p. 70 ; traduction hollandaise : *Princelijcke Devijsen van C. Paradin, G. Simeon, ende meer ander, traduit par Joost van Ravelenghien*, Leyde, 1615 (NdT).

rée, suivies par l'abolition du stathoudérat en 1650, allaient confirmer rétrospectivement l'importance de ce palais pour la maison d'Orange.

L'influence des châteaux de Frédéric-Henri sur l'architecture hollandaise

Frédéric-Henri a fait bâtir les édifices les plus monumentaux que les provinces septentrionales aient connus à l'époque. Leur plan rigoureusement symétrique disposait les appartements en miroir, de part d'autre des lieux de passage et de réception, tels que le vestibule, l'escalier et le grand salon. Ce schéma est devenu la norme pour d'autres demeures prestigieuses des années 1630 et 1640, comme les hôtels particuliers du cousin du prince, Jean-Maurice de Nassau-Siegen (le Mauritshuis) et de Constantin Huygens. La répartition très stricte des espaces à l'intérieur des résidences princières a fourni également une source d'inspiration notable pour plusieurs sortes de bâtiments officiels dans la République des Provinces-Unies, dont les hôtels de ville et les sièges des *Hoogheemraadschappen* (les régies autonomes des polders, qui s'occupent de la construction et de l'entretien des digues). Même après 1650, les châteaux de Frédéric-Henri ont continué à influer sur l'évolution de l'architecture hollandaise. Leurs escaliers monumentaux et la distribution des pièces dans leurs appartements privés, en particulier, ont servi de modèles pour des demeures moins somptueuses. Dans des bâtiments publics comme les hôtels de ville, on a introduit diverses innovations empruntées aux châteaux princiers, que l'on a modifiées pour les adapter à leur nouvel usage. De même, la noblesse urbaine a continué pendant plusieurs dizaines d'années à prendre les châteaux princiers pour modèles de ses hôtels particuliers en ville et de ses manoirs à la campagne. Toutefois, la symétrie rigoureuse des châteaux de la maison d'Orange était presque toujours délaissée au profit d'une organisation plus souple du plan, procurant à la fois plus de commodité et plus d'intimité. En outre, le principe des deux appartements symétriques ne présentait aucun intérêt dans une demeure bourgeoise où mari et femme habitaient ensemble, contrairement aux coutumes de la haute noblesse. L'hôtel particulier de Huygens à La Haye reste à cet égard une exception remarquable.

Guillaume III d'Orange-Nassau, Stadhouder des Provinces-Unies (à partir de 1672) et roi d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande (à partir de 1688), raviva l'éclat de la vie de cour de La Haye, et plusieurs nouvelles demeures seigneuriales virent le jour à ce moment-là[51]. Le nouvel élan

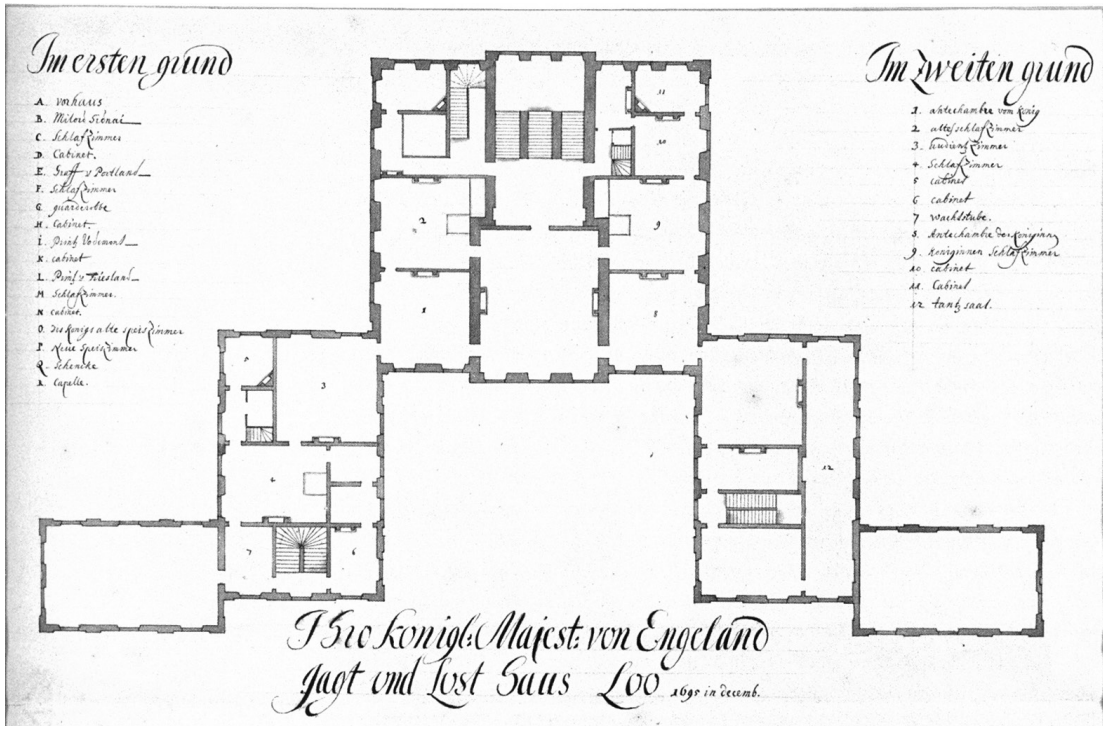
51. Voir l'étude très complète de Stefan van Raaij et Paul Spies, *In het gevolg van Willem III & Mary. Huizen en tuinen uit hun tijd*, Amsterdam, 1988 ; et *The Anglo-Dutch Garden in the age of William*

donné à la cour d'Orange dans le dernier quart du XVII^e siècle se reflète dans l'architecture, surtout après la Glorieuse Révolution de 1688-1689 qui porte Guillaume d'Orange et Marie Stuart sur le trône d'Angleterre. Les membres de la cour de Hollande qui suivirent les deux souverains à Londres durent se montrer à la hauteur de leurs pairs anglais. Durant cette période, les demeures princières datant de la première moitié du siècle fournirent des modèles toujours très appréciés. Le plan du Mauritshuis, par exemple, inspire celui du château d'Amerongen, reconstruit en 1674[52], tandis que l'escalier monumental avec sa coupole en haut de Honselaarsdijk, réalisé en 1633-1636, est imité pour la première fois dans

13 Het Loo, Vue aérienne

and Mary, éd. par John Dixon Hunt, Erik de Jong, cat. exp., Apeldoorn, Rijksmuseum Paleis Het Loo, Londres, 1988 (numéro spécial du *Journal of Garden History* 8, n° 2-3).

52. Sur le château d'Amerongen, voir A.W. J. Mulder, *Het kasteel Amerongen en zijn bewoners*, Maastricht, 1949.



14 Het Loo, Plan du bel étage en 1695

les Provinces-Unies en 1695, à Middachten[53]. Quant au palais Het Loo, bâti en 1686, l'agencement de sa partie centrale serait inconcevable sans le précédent offert par Ter Nieuburg.

Het Loo est situé dans la province de Gueldre, au cœur de la Veluwe, où Guillaume III aimait tant chasser (ill. 13 à 14). En 1684, le Stadhouder acheta la propriété et demanda à l'Académie royale d'architecture de Paris de dresser les plans d'un rendez-vous de chasse. On ignore la suite donnée à cette requête, mais si l'Académie a fait parvenir un projet, Guillaume III n'a pas dû l'utiliser, parce que la conception générale de Het Loo est pratiquement calquée sur celle du corps de logis de Ter Nieuburg, hormis l'arcade en avancée sur le jardin. En 1685, Jacob Roman était encore l'architecte officiel de la ville de Leyde, mais on peut penser qu'il travaillait déjà au projet de Het Loo. Nommé premier architecte à la cour de La Haye en 1689, il a quand même reçu des paiements assez considérables au cours des années précédentes, pour des services dont la nature n'est, hélas, pas précisée. Pour la décoration intérieure et les parterres de broderies dans le jardin, Guillaume III a fait

53. Sur le château de Middachten, voir Konrad A. Ottenheym, «De herbouw van kasteel Middachten, 1695-1698», dans *Middachten. Huis en heerlijkheid*, éd. par Tarquinius J. Hoekstra, Utrecht, 2002, p. 21-47.

appel à Daniel Marot, architecte huguenot et fils de Jean Marot, réfugié en Hollande après la révocation de l'édit de Nantes, qui importa aux Pays-Bas la mode des décors unifiés à la française[54].

Le palais Het Loo avait à l'origine une forme presque cubique, flanquée de deux grandes ailes qui encadraient la cour d'honneur. Dans le corps de logis, la distribution des espaces ressemblait beaucoup à celle de Ter Nieuburg. Au fond du vestibule rectangulaire, l'escalier à double volée délimitait un passage qui menait directement au jardin. A l'étage, l'escalier débouchait sur un grand salon qui était aussi la salle de réception principale, comme à Ter Nieuburg. Cette salle communiquait de part et d'autre avec les appartements, composés chacun d'une antichambre, une chambre à coucher, une garde-robe et un cabinet agréablement aménagé dans l'angle, avec vue sur le jardin. Le corps de logis était relié aux deux ailes par des colonnades ioniques incurvées. En 1692, il fallut adapter le palais à sa nouvelle fonction de villégiature pour la cour anglo-hollandaise. On supprima les colonnades ioniques pour les transporter au fond du jardin, lui-même agrandi. Dans l'espace ainsi libéré de chaque côté, on inséra deux nouveaux éléments qui élargissaient le rez-de-chaussée. Guillaume III reconnut lui-même que ce changement augmentait le confort du palais au détriment de l'effet qu'il produisait[55].

Le premier étage de ces corps de bâtiment supplémentaires abritait un prolongement des appartements de Guillaume III et Marie Stuart. Chez la reine, à droite en venant de la cour d'honneur, la partie ajoutée contenait sa nouvelle chambre à coucher, un cabinet de porcelaine, une chapelle anglicane et une galerie, un peu dans le style des appartements royaux anglais. Chez le roi, à gauche, l'antichambre donnait désormais sur une salle d'audience et sur une nouvelle chambre à coucher, complétée par une garde-robe et un cabinet donnant sur le jardin, à l'ouest. L'influence de l'architecture résidentielle de son grand-père Frédéric-Henri se faisait fortement sentir. L'organisation de l'espace et la distribution des appartements dans la version initiale du palais Het Loo se modelaient de toute évidence sur Ter Nieuburg, la résidence d'été de prédilection du couple. Après les modifications exigées par la nouvelle vie de cour, en 1692, l'appartement de Guillaume III rappelait la solution adoptée finalement au château de Honselaarsdijk, où l'antichambre et la « chambre de présence » étaient séparées des salles à usage privé, c'est-à-dire la chambre à coucher, la garde-robe et le cabinet.

---

54. Voir Murk Daniel Ozinga, *Daniel Marot. De schepper van den Hollandschen Lodewijk XIV-stijl*, Amsterdam, 1938, p. 49-76 ; et Erik de Jong, *Natuur en Kunst. Nederlandse tuin- en landschapsarchitectuur 1650-1740*, Amsterdam, 1993, p. 59-97.

55. « De Coningh […]. Seyde, dat het nieuwe gebouw, dat ter zijde aen het huys van 't Loo gemaeckt wierd, veel gemack daeraen, maer geen welstandt soude geven. » (*Journaal van Constantijn Huygens, den zoon, van 21 October 1688 to 2 Sept. 1696*, 2 vol. Utrecht, 1876-1877, t. II, p. 39).

La chambre de parade sous la monarchie anglaise autour de 1700

Michael Schaich

La chambre à coucher du monarque fut l'objet de l'une des modifications les plus importantes intervenues dans les appartements royaux au tournant du XVIII^e siècle. Depuis que Louis XIV avait transformé cette pièce en un lieu faisant partie intégrante de l'image du roi, elle prenait dans toute l'Europe une dimension emblématique. Le Roi-Soleil ne plaça sa chambre à coucher au point de convergence de l'architecture du château de Versailles – et donc de tout son royaume – qu'en 1701, mais il lui avait donné au cours des décennies précédentes une telle importance dans le cérémonial de la cour qu'elle apparaît bien avant comme l'un des principaux théâtres de la construction de son image. C'est là que se déroulaient le lever et le coucher du roi, que les ambassadeurs étaient reçus, qu'on venait rendre hommage au monarque ou prêter serment, ce qui explique l'intérêt qu'elle suscitait. L'utilisation de la chambre à coucher à des fins cérémonielles ou politiques s'inscrivait certes dans le prolongement de traditions françaises, mais la généralisation de cette fonction constituait un fait nouveau et inhabituel en Europe[1]. Ce n'est donc pas un hasard si la chambre de parade devint par la suite une référence pour les autres souverains européens, et ultérieurement pour les chercheurs. Par n'importe quelle décision relative à cette pièce – qu'il se soit agi, par exemple, d'en autoriser ou non l'accès aux courtisans, de la placer avant ou après le cabinet, de l'utiliser à des fins cérémonielles ou simplement de la décorer de façon somptueuse –, le prince, de l'avis général, faisait d'une part connaître sa propre conception de la royauté et faisait savoir d'autre part si, choisissant une modalité ou une autre de

1. Voir Jeroen Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550-1780*, Cambridge, 2003, p. 163, 204. On trouvera une brève description du lever et de la chambre de parade du roi au château de Versailles dans Henriette Graf, «Hofzeremoniell, Raumfolgen und Möblierung der Residenz in München um 1700-um 1750», dans Peter-Michael Hahn et Ulrich Schütte (éd.), *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, Munich, Berlin, 2006, p. 303-324, et plus particulièrement p. 304-310.

la chambre de parade dans l'éventail des différentes mises en scène de la monarchie, il se sentait proche ou non du modèle français.

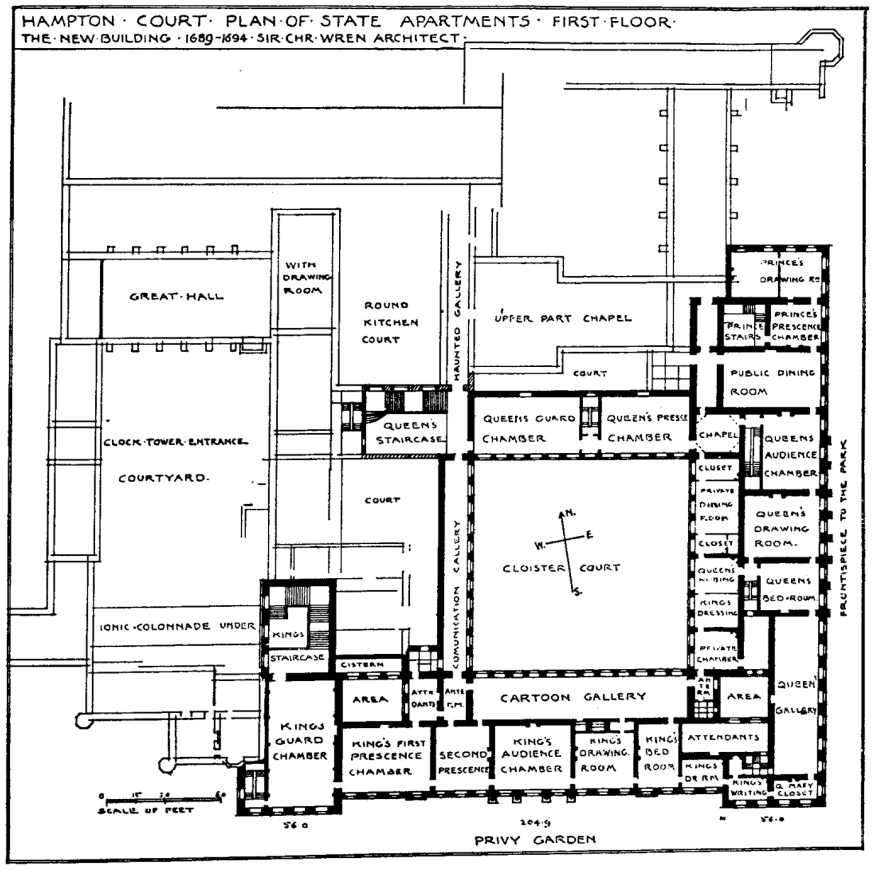
La question se posait aussi pour les rois et reines d'Angleterre, bien que les chercheurs allemands aient principalement étudié l'adoption du modèle français dans le cadre des cours princières du Saint-Empire romain germanique. Comparer des modes de réception différents à travers l'Europe s'avère pourtant instructif : une telle démarche permet en effet de mettre en évidence une gamme plus large de réactions possibles au modèle versaillais, et donc de mieux percevoir les spécificités nationales de l'adaptation de l'exemple français. En outre, l'évidente parenté entre la France et l'Angleterre, qui ont sacralisé la royauté d'une manière analogue, justifie à elle seule d'analyser la question du point de vue de la monarchie anglaise. Comme l'ont montré les travaux de Marc Bloch et d'Ernst Kantorowicz, les deux monarchies avaient en commun un fonds idéologique et rituel relatif à la personne du souverain : de l'idée des « deux corps du roi », admise jusqu'au début du XVII^e siècle, à la coutume thaumaturgique de l'imposition des mains pour guérir des écrouelles[2]. En raison de ces conceptions depuis longtemps communes en matière d'autorité royale, il est donc intéressant de voir dans quelle mesure le modèle de la chambre de parade sacralisée par Louis XIV – inscrite par lui-même au cœur de son royaume – fut adopté dans les palais royaux anglais. Nous examinerons ici l'évolution de la chambre royale en Angleterre de la restauration de la monarchie (1660) à la fin du règne de Guillaume III (1702), puis des premières années du XVIII^e siècle à la fin du règne de Georges I^er (1727)[3].

Les appartements du roi sous Charles II et Guillaume III

Lorsqu'en mai 1660, après l'intermède de la guerre civile et de la République de Cromwell, la monarchie fut restaurée en Angleterre par le règne de Charles II, l'ancienne distribution fit aussi sa réapparition à l'intérieur des palais. Les salles des appartements royaux furent en effet agencées les unes par rapport aux autres selon un schéma qui avait

2. Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre* [1923], Paris, 1961 ; Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* [1957], Princeton, 1997 [édition française : *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Age*, traduit par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989] ; Ralph Giesey, *Le Roi ne meurt jamais : Les obsèques royales dans la France de la Renaissance* [1960], Paris, 1987 ; Jennifer Woodward, *The Theatre of Death : The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England, 1570–1625*, Woodbridge, 1997.

3. Il sera ici aussi question de la chambre de parade des reines d'Angleterre dans la mesure où Marie II et Anne Stuart ont régné personnellement et n'ont pas été simplement les épouses du roi. Je n'ai en outre pas eu accès au texte de Jean McGinnes, *The Bedchamber in the Reign of George II* [inédit], thèse, Colorado University, 1977.



1 Londres, palais de Hampton Court, Plan moderne de l'appartement d'Etat

commencé à se dessiner à la fin du XV^e^ siècle et que l'on retrouvait dans tous les palais de la monarchie anglaise avec quelques menues variantes (ill. 1)[4]. La disposition des salles royales suivait les mêmes règles dans le palais de la ville-résidence – celui de Whitehall puis, à partir des années 1690, ceux de Kensington et de Saint-James – et dans ceux situés à la campagne : le palais de Hampton Court et le château de Windsor[5].

La première des salles était la *Guard Chamber* (la salle des gardes), qui était certes une émanation de l'ancienne salle des gardes mais qui, au

4. Voir Hugh Murray Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces », dans *Archaeologia* 101, 1967, p. 169-199 ; et John M. Beattie, *The English Court in the Reign of George I*, Cambridge, 1967, p. 6-16.

5. Pour en savoir plus sur l'histoire architecturale de ces palais au cours de la période considérée ici, voir *The History of the King's Works*, éd. par Howard Montague Colvin, 6 vol., t. V, *1660-1782*, Londres, 1976 ; Mark Girouard, *Windsor. The Most Romantic Castle*, Londres, Sydney, Auckland, 1993, p. 34-58 ; Simon Thurley, *Whitehall Palace. An Architectural History of the Royal Apartments, 1240-1698*, New Haven, Londres, 1999, p. 99-145 ; *id.*, *Hampton Court. A Social and Architectural History*, New Haven, Londres, 2003, p. 129-285 ; Edward Impey, *Kensington Palace. The Official Illustrated History*, Londres, New York, 2003, p. 23-73.

cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, n'avait plus pour fonction première la protection de la personne royale. Des gardes continuaient à y être postés, comme du reste dans quelques-unes des salles suivantes, mais cette pièce servait surtout de salle d'attente à l'escorte des nobles, qui n'était pas autorisée à aller au-delà, et de lieu d'exposition de la puissance militaire de la couronne : de 1670 à 1700, John Harris d'Eaton accrocha aux murs de la *Guard Chamber* de tous les châteaux des hallebardes, des fusils, des poignards et des pistolets, les disposant de manière à former des motifs géométriques[6]. Ainsi mis en condition, le visiteur pénétrait dans la *Presence Chamber* (la salle d'audience) et la *Privy Chamber* (la chambre privée), dont le décor fut dominé jusqu'au début du XVIII^e siècle par des tapisseries de grande valeur[7]. La *Presence Chamber* était traditionnellement la salle où se déroulaient les grands événements accompagnés d'un cérémonial : réceptions d'ambassadeurs, repas officiels pris en public ou anoblissements. La présence dans cette salle d'un trône surmonté d'un dais sur lequel le souverain prenait place dans les grandes occasions suffisait à indiquer qu'elle était utilisée à des fins cérémonielles[8]. La *Privy Chamber*, conçue dans les années 1490, avait été au contraire considérée jusqu'à la fin du XVI^e siècle comme la première des pièces réservées à l'usage personnel du souverain ; seul un cercle restreint et donc influent était autorisé à y entrer[9]. Toutefois, les choses avaient changé avec l'arrivée sur le trône de Jacques I^er. Suite à une réorganisation des appartements royaux consécutive à l'amplification du rôle politique de l'entourage immédiat du monarque au détriment de l'organe du gouvernement qui avait été longtemps le plus important, le *Privy Council* (le conseil privé), la limite entre appartements officiels et appartements privés avait été repensée[10]. La *Privy Chamber* avait dès lors fait partie des salles de parade et la chambre à coucher était devenue non seulement la pièce où le souverain se retirait, mais aussi le centre du pouvoir politique. C'est là que Jacques I^er et son successeur Charles I^er échangeaient avec leurs conseillers les plus proches.

6. Geoffrey Parnell, « The King's Guard Chamber. A Vision of Power », dans *Apollo* CXL, 390, 1994, p. 60-64.
7. On trouvera des descriptions dans George Bickham, *Deliciae Britannicae : or, the Curiosities of Hampton-Court and Windsor-Castle, Delineated with Occasional Reflections, and Embellish'd with Copper-plates of the Two Palaces*, Londres, 1747, p. 30-53, 179-184 ; et Joseph Pote, *The History and Antiquities of Windsor Castle, and the Royal College, and Chapel of St. George*, Eton, 1749, p. 415-427.
8. Baillie, 1967 (note 4), p. 174, 178. Les salles suivantes ayant perdu leur caractère privé et ayant été incluses dans l'enfilade des salles des appartements officiels, il semblerait qu'un trône ait été aussi installé entre autres dans la *Privy Chamber* (la chambre privée) et la *Drawing Room* (le salon). Voir Bickham, 1747 (note 7), p. 31, 44-46, 52 et 180-182 ; Girouard, 1993 (note 5), p. 52.
9. Voir David Starkey, « Intimacy and Innovation. The Rise of the Privy Chamber, 1485-1547 », dans *id. et al.* (éd.), *The English Court from the War of Roses to the Civil War*, Londres, 1987, p. 71-118.
10. Voir Neil Cuddy, « The Revival of the Entourage : The Bedchamber of James I, 1603-1625 », dans *ibid.*, p. 173-225.

La chambre à coucher du roi était précédée de la *Withdrawing Room* (le salon), dont l'existence est attestée depuis le début du XVII^e^ siècle et qui faisait aussi partie à l'origine des appartements privés. C'est au plus tard sous Charles II que cette pièce prit de toute évidence une dimension officielle, puisque c'est là que se tinrent dès lors les courtisans qui attendaient d'être admis dans la chambre à coucher[11]. A la fin du XVII^e^ siècle, son architecture fut nettement mise en valeur. A partir des années 1670, tous les châteaux royaux furent en effet transformés de manière à faire de cette salle, désormais rebaptisée *Drawing Room* (le salon), une grande salle s'inscrivant au cœur des appartements royaux, comme en témoigne de façon exemplaire l'enfilade de pièces construite pour Guillaume d'Orange et Marie II à Hampton Court dans les années 1690. En règle générale, lui faisait suite une seconde *Drawing Room*, plus petite, qui, parfois appelée *Ante-Room*, devint l'antichambre de la *Bedchamber* (la chambre à coucher). En 1660, les pièces utilisées par le souverain à titre véritablement privé étaient donc essentiellement la chambre à coucher et les pièces plus petites situées dans son prolongement, en commençant par le *Closet* ou cabinet[12].

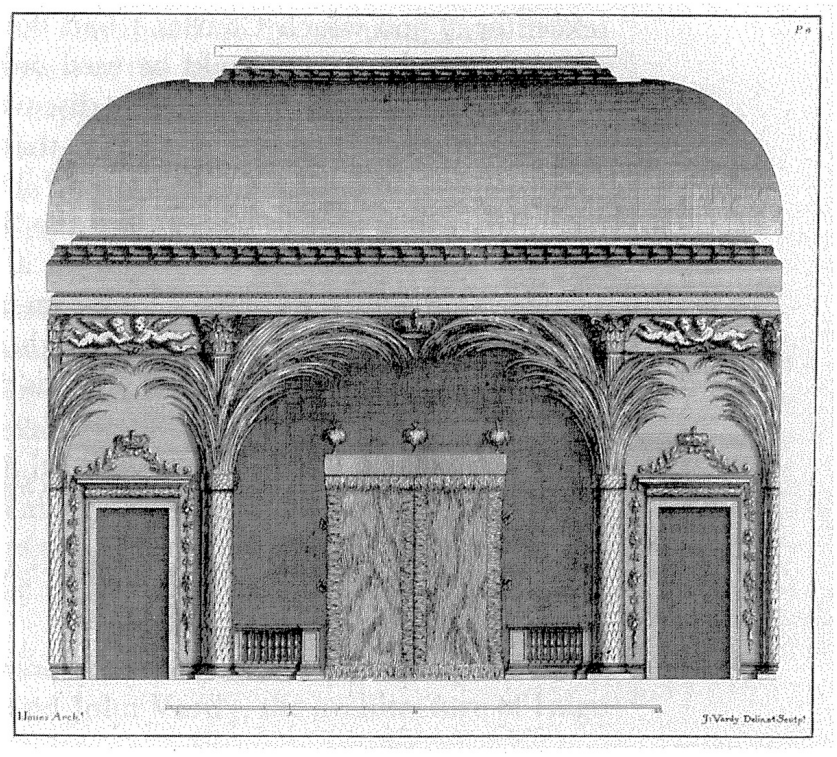
Sous Charles II, la séparation entre les appartements officiels et les appartements privés fut repoussée encore plus loin qu'elle ne l'avait été depuis le début du XVII^e^ siècle. A partir de 1660, le principal signe de l'évolution des *Royal Apartments* (les appartements royaux) est l'ouverture graduelle de la chambre à coucher, qui devient le théâtre d'une mise en scène active de la monarchie. Comme Anna Keay l'a récemment montré, Charles II transféra certaines cérémonies, qui avaient auparavant lieu dans la *Presence Chamber* ou la *Privy Chamber*, dans sa chambre à coucher et y introduisit en outre de nouvelles pratiques emblématiques vouées à prendre place dans une chambre de parade[13] : réception de diplomates en audience dite particulière ; nomination de hauts dignitaires ; tenue des chapitres de l'ordre de la Jarretière et investiture de ses chevaliers ; réunion en séance du *Privy Council*. Sous Charles II s'établit surtout la coutume du lever officiel du roi, qui fit dès lors partie de la routine de la cour. A cette occasion, des aristocrates, diplomates et membres du parlement pouvaient présenter des requêtes au roi – déjà rasé mais vêtu

11. Voir Anna Julia Keay, *The Ceremonies of Charles II's Court* [inédit], thèse, University of London, 2004, p. 49-50.
12. Pour voir les portes donnant accès à ses pièces s'ouvrir en l'absence du roi, il suffisait cependant, tout du moins à la fin du XVII^e^ siècle, de glisser un minuscule pourboire dans la main d'un serviteur ; voir Robert O. Bucholz, « Going to Court in 1700 : A Visitors' Guide », dans *The Court Historian* 5, 2000, p. 181-215, et plus particulièrement p. 192.
13. Voir Keay, 2004 (note 11), p. 23-54, 73-78. A propos des cérémonies de l'ordre de la Jarretière, voir Elias Ashmole, *The History of the Most Noble Order of the Garter. […] Now Compared with the Author's Corrections in His Library at Oxford, Faithfully Digested, and Continued Down to the Present Time*, Londres, 1715, p. 229, 234, 275-277, 436 ; on trouvera un exemple d'anoblissement dans Girouard, 1993 (note 5), p. 52.

de ses seuls sous-vêtements –, ou tenter d'attirer son attention[14]. Si, dès les premières années de règne de Charles II, il allait pour ainsi dire de soi de voir les séances du Conseil privé ou les audiences se tenir dans la chambre à coucher du roi, le rituel du lever se mit en place plus lentement et ce n'est que dans les années 1670 qu'il prit une forme plus définitive. A la fin du règne de Charles II, il ne faisait à vrai dire plus aucun doute que la *Bedchamber*, qui avait été auparavant une pièce privée, était devenue, tout au moins en certaines circonstances, un espace officiel. Le changement de statut de la chambre à coucher avait eu une incidence sur sa décoration. Au château de Windsor par exemple, la chambre du roi, qui avait été entièrement réaménagée à la fin des années 1670, avait reçu une iconographie tout aussi politique que celle des autres salles officielles : dans la fresque d'Antonio Verrio qui ornait le plafond, l'allégorie de la France se prosternait devant un Charles II assis sur le trône d'Angleterre[15].

Ce sont, de l'avis des chercheurs, les usages en vigueur à la cour de Louis XIV qui incitèrent le roi d'Angleterre à ouvrir sa chambre à coucher. Simon Thurley et Anna Keay ont tous deux mentionné comme modèle la chambre de parade d'Henri IV au Louvre, qui servit aussi de chambre à coucher à Louis XIV dans les années 1650[16]. A vrai dire, Charles II connaissait les coutumes de la cour de France pour les avoir vues lui-même. En exil à Paris d'octobre 1651 à juillet 1654, il avait bénéficié de l'hospitalité de la couronne et même vécu un certain temps au Louvre[17]. La façon dont se présentait le lit de parade dans les palais anglais après 1660 dénote l'influence française. Le lit à tentures de velours rouge de Charles II avait été installé en 1661 dans sa *Bedchamber* d'une manière qui s'inspirait en effet de modèles français : posé sur une estrade assez basse, qui le rehaussait légèrement, il avait été placé dans une alcôve fermée par une balustrade (ill. 2)[18]. Une disposition analogue avait été prévue pour les palais de Greenwich et de Winchester, qui ne furent jamais achevés[19]. Le vocabulaire utilisé permet lui aussi de penser que l'aménagement des appartements royaux fut influencé par le modèle français puisqu'un terme dérivé de la langue

14. A propos du lever, voir Keay, 2004 (note 11), p. 34-39, 43-46.
15. On trouvera une description de cette fresque dans Bickham, 1747 (note 7), p. 183.
16. Voir, par exemple, Thurley, 1999 (note 5), p. 106 ; *id.*, 2003 (note 5), p. 153 ; Keay, 2004 (note 11), p. 27, 40-42.
17. Voir Ronald Hutton, *Charles II. King of England, Scotland, and Ireland*, Oxford, New York, 1989, p. 71-86.
18. Voir Thurley, 1999 (note 5), p. 106, 115.
19. Voir *ibid.*, p. 106. Il est intéressant de noter que Thurley n'a pas jugé bon de faire de nouveau figurer cette précision dans un texte écrit ultérieurement sous le titre « Country Seat Fit for a King : Charles II, Greenwich and Winchester », dans Eveline Cruickshanks (éd.), *The Stuart Courts*, Stroud, 2000, p. 214-239. Après les transformations de l'année 1682, la chambre de parade de Charles II au palais de Whitehall n'eut apparemment plus d'alcôve. Voir Thurley, 1999 (note 5), p. 176, note 55.



2 Projet d'alcôve pour la chambre du roi au *King Charles Building* (palais du roi Charles) de Greenwich, 1665-66, gravure d'après un dessin de John Webb

française, *apartments,* vint visiblement supplanter, à la fin du XVII^e^ siècle, le mot anglais jusque-là utilisé, à savoir *lodgings* (logements). Il est en outre possible de mentionner d'innombrables cas où la cour de France servit à cette époque de référence dans le domaine artistique. Au début des années 1660, Charles II essaya d'obtenir, peut-être par l'intermédiaire de sa mère, Henriette-Marie de France, les services d'André Le Nôtre pour l'aménagement d'un parterre à Greenwich[20]. En 1661, il avait déjà fait construire à Hampton Court un terrain de tennis couvert, qui s'inspirait de celui que les Stuart avaient connu au château de Saint-Germain-en-Laye, lors de leur exil en France. Quant au palais de Winchester, que Charles II laissa inachevé à sa mort, il « était clairement, avec la disposition de ses pièces et la prétention de son architecture, à l'image de Versailles »[21]. Sous Guillaume III, pourtant ennemi politique juré de Louis XIV, l'incidence des châteaux du Louvre et de Versailles est encore très perceptible dans les plans de Hampton Court[22], et bien

20. Voir John Bold, *Greenwich. An Architectural History of the Royal Hospital of Seamen and the Queen's House*, New Haven, Londres, 2000, p. 9, 12-14.
21. Thurley, 2003 (note 5), p. 131-132 ; voir aussi *id.*, 2000 (note 19), p. 229.
22. Voir Thurley, 2003 (note 5), p. 153-168, 188-189, 195-198, 204.

3 Londres, palais de Hampton Court, Dais officiel dans la chambre privée du roi

plus encore dans la décoration intérieure du palais. Les salles de parade de Guillaume III furent en effet entièrement décorées à la française. Le lit placé dans la chambre de parade pourrait même avoir été exécuté en France.

L'influence de la cour de Louis XIV dépassa-t-elle cependant le phénomène de mode et eut-elle réellement une incidence sur l'utilisation de la chambre à coucher à des fins cérémonielles et donc, indirectement, sur la perception qu'avait Charles II de sa propre monarchie ? Il est difficile de répondre à cette question. Hugh Murray Baillie a déjà prévenu toute extrapolation : « C'était sa mode que la France exportait, pas son cérémonial[23]. » L'examen de toute une série d'éléments permet en effet de penser que la signification politique conférée par les Stuart à leur chambre de parade ne fut pas identique à celle que dispensait la chambre de parade de Louis XIV. Charles II séjourna à Paris à une époque où la Fronde ébranlait la monarchie et où un jeune roi, encore

23. Baillie, 1967 (note 4), p. 193.

sous la tutelle politique de Mazarin, n'avait pas encore atteint en termes d'image l'aboutissement qui allait le rendre célèbre. En outre, le cérémonial du lever observé à la cour anglaise – que les contemporains ne désignaient pas du reste par le mot français mais par un terme anglais – se différenciait de celui pratiqué à la cour de France à plusieurs égards[24]. Contrairement à Louis XIV, Charles II et ses successeurs ne passaient pas la nuit dans la chambre de parade, mais dans une autre chambre privée, qu'ils s'étaient fait aménager à cet effet[25]. Assez sobre, la séance d'habillage du roi d'Angleterre n'avait pas la dimension théâtrale et quasiment cultuelle qui avait fait du lever de Louis XIV une affaire d'Etat. Enfin, la cour d'Angleterre n'accorda jamais au lit de parade l'importance symbolique qu'il avait en France, où la balustrade l'entourant délimitait un espace considéré comme quasi-sacré[26]. A la cour d'Angleterre, ce sont en revanche le trône et le dais qui, considérés comme des symboles du pouvoir du monarque, étaient vénérés en tant qu'objets cérémoniels (ill. 3). Même en l'absence du roi, les courtisans qui traversaient une salle devaient faire trois révérences devant le trône et son dais ; et se tenir sous le dais était considéré comme un crime de lèse-majesté[27]. Il est significatif que la chambre de parade n'ait jamais acquis architecturalement dans les palais anglais la place centrale qui lui revint par la suite à Versailles. Elle ne fut jamais qu'une des pièces utilisées à des fins cérémonielles, au nombre desquelles figurait notamment la *Presence Chamber*, qui jouissait d'un statut plus élevé en raison surtout de la présence entre ses murs d'un trône surmonté d'un dais.

Si le rôle que la monarchie anglaise attribua à la chambre de parade fut différent de ce qui s'observait à Versailles, le roi en accrut tout de même de façon non négligeable sa fonction politique et cérémonielle après 1660. Ce que Charles II avait en réalité découvert à Paris, c'était le mode de vie des rois français, éminemment public par rapport à ceux des autres monarques européens ; un mode de vie que Louis XIV n'était pas le premier à adopter – puisqu'il l'avait déjà été par ses prédécesseurs – et qui incluait la tenue de cérémonies politiques les plus diverses dans la chambre de parade[28]. Cette découverte, associée à une évolution propre à la monarchie anglaise tendant à accorder depuis le début du

24. Voir Brian Weiser, *Charles II and the Politics of Access*, Woodbridge, 2003, p. 34-35, note 39.
25. L'existence de chambres à coucher privées est attestée au palais de Whitehall, à Hampton Court et, au plus tard à partir du règne de Guillaume III, au château de Windsor. L'aménagement d'une chambre à coucher privée avait aussi été prévu au palais de Winchester. Voir Bickham, 1747 (note 7), p. 100-102 ; Girouard, 1993 (note 5), p. 52-53 ; Thurley, 1999 (note 5), p. 106, 109, 111 ; *id.*, 2000 (note 19), p. 233.
26. Voir Baillie, 1967 (note 4), p. 186-187, ill. LIV, LV.
27. Bucholz, 2000 (note 12), p. 199-200.
28. Pour en savoir plus sur la dimension publique de la monarchie française à partir du XVI^e^ siècle et les antécédents du lever dans ce contexte, voir Duindam, 2003 (note 1), respectivement p. 161-167 et p. 203-204.

XVII^e siècle une place croissante à l'espace public, dut conduire, après 1660, à l'utilisation de la chambre à coucher à des fins cérémonielles. Il est vrai cependant que l'ouverture de la chambre à coucher demeura partielle du vivant de Charles II ; et son statut, à l'intérieur des appartements royaux, ambigu et controversé. Le déplacement de la limite entre espace public et espace privé n'eut aucune retombée sur les structures administratives de la cour. Seules les trois premières salles de l'enfilade royale – la salle des gardes, la salle d'audience et la chambre privée, constituant les *State Apartments* (les appartements officiels), relevaient de la responsabilité du *Lord Chamberlain* (le Grand Chambellan), qui était aussi chargé de l'organisation du cérémonial monarchique, tandis que la responsabilité des autres salles, pourtant partiellement officielles, incombait au *Groom of the Stole* (le Gentilhomme de la garde-robe), dont la première fonction était de superviser la vie privée du roi[29]. En outre, la *Bedchamber* continua, sous Charles II, à être présentée dans le règlement de la cour comme une pièce où le roi se retirait, à laquelle seuls les membres de la famille royale ainsi que quelques courtisans triés sur le volet avaient accès et où le reste de la cour n'était admis que sur autorisation expresse du monarque[30]. Bien que la chambre de parade ait été, sous Charles II, de plus en plus souvent le théâtre d'événements mobilisant un cérémonial, elle conservait sur le papier son caractère privé. A la fin du règne de Charles II, il existait toujours un décalage entre la théorie et la pratique, ce qui conférait à cette pièce une fonction quelque peu ambivalente à l'intérieur des appartements royaux[31].

Les successeurs de Charles II ne mirent pas fin à ces contradictions. Dans les *Bedchamber ordinances* (le règlement de la chambre à coucher) édictées par Guillaume III en 1689 et appliquées jusqu'à une période avancée du XVIII^e siècle[32], celle-ci est encore placée, en tant que pièce privée, sous la responsabilité du *Groom of the Stole* et non sous celle du *Lord Chamberlain*[33]. Nonobstant ce règlement, l'utilisation de la *Bedcham-*

29. Charles II créa une nouvelle subdivision administrative en plaçant le cabinet et les salles suivantes sous l'autorité d'un *Closet Keeper* (un gardien de cabinet). Mais cette innovation ne semble pas avoir survécu après la mort du roi. Voir Bucholz, 2000 (note 12), p. 196-211 ; et Keay, 2004 (note 11), p. 49-50.

30. Voir « Ordinances Made by King Charles the Second for the Government of His Household », dans *A Collection of Ordinances and Regulations for the Government of the Royal Household, Made in Divers Reigns. From King Edward III to King William and Mary. Also Receipts in Ancient Cookery*, Londres, 1790, p. 352-367. Ce règlement donna lieu à une violente dispute en 1682 entre le *Lord Chamberlain* (le Grand Chambellan) et le *Groom of the Stole* (le Gentilhomme de la garde-robe) : celui-ci, faisant valoir son droit de contrôler l'accès au roi, interdit en effet au *Lord Chamberlain*, en une occasion particulière, d'entrer dans la chambre de parade. Voir Weiser, 2003 (note 24), p. 46-48 ; Keay, 2004 (note 11), p. 47-52.

31. Voir dans le même sens Keay, 2004 (note 11), p. 47-48.

32. Voir Beattie, 1967 (note 4), p. 11-14.

33. La question relative à l'officier de la cour auquel devait incomber la responsabilité des pièces précédant la chambre à coucher, c'est-à-dire de la *Drawing Room* (le salon) et de l'*Ante-Room* (l'antichambre) – une question encore controversée avant 1685 –, fut en revanche réglée : ces

ber à des fins politico-cérémonielles s'intensifia précisément après la Glorieuse Révolution (1688-1689). Bien que l'intention de l'élite politique anglaise ait été, en provoquant le départ de Jacques II et son remplacement par Guillaume III sur le trône d'Angleterre, d'empêcher l'établissement d'une monarchie absolue et de surcroît catholique, la chambre de parade du roi n'avait nullement perdu de son attrait dans l'esprit de la cour anglaise. Au contraire, elle allait être, au plus tard dans les années 1690, associée au style français de Louis XIV, traduisant ainsi une certaine idée de l'autorité royale. Pour autant qu'on puisse en juger, Guillaume III tenait, lors de ses séjours à Londres (toujours brefs en raison des nombreux voyages qu'il effectua sur le continent pendant la guerre), à ce que la chambre de parade fût utilisée à des fins cérémonielles. Il est tout du moins attesté que la cérémonie du lever s'y poursuivit sous son règne, et qu'il arma un chevalier dans la chambre de parade. Il est en outre vraisemblable qu'il y reçut aussi des diplomates, même si les sources fragmentaires connues à ce jour ne permettent pas d'en avoir la confirmation[34]. Les documents relatifs aux travaux de transformation et d'agrandissement d'Hampton Court montrent en outre que Guillaume III avait l'intention de renforcer la fonction officielle de la chambre de parade[35]. La *Privy Gallery* (la galerie privée), qui avait jusque-là fait partie des appartements privés, devait, suite à la construction des nouveaux appartements royaux, être intégrée à l'enfilade des salles officielles, et donner accès à la chambre de parade. Les courtisans, toujours plus nombreux à vouloir rendre visite au monarque, auraient ainsi disposé de plus de place. Charles II avait envisagé une distribution similaire pour le palais de Winchester. Contrairement au projet du début des années 1680, celui-ci semblait devoir se réaliser quand, à la dernière minute, le désir de trouver une place appropriée aux célèbres cartons de Raphaël représentant les actes des apôtres Pierre et Paul obligea à boucher le passage déjà aménagé entre la *Privy Gallery* et les *State Apartments* et donc à séparer de nouveau la galerie des salles officielles.

---

pièces passèrent *de facto* sous la responsabilité du *Lord Chamberlain* (le Grand Chambellan) ; voir « Introduction. Administrative Structure and Work », dans *Office-Holders in Modern Britain*, 11 vol., éd. rév. et corr., Londres, 2006, t. XI, *Court Officers, 1660-1837*, p. XX-XXXVII, URL : http://www.british-history.ac.uk/report.asp?compid=43751 [dernier accès : 06.07.2016].

34. Au sujet du lever, voir Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GSPK), I. HA Rep. 11 Nr. 72-75 England Konv. 25 B, f. 64r-68r, et plus particulièrement 65r, *Bericht des preußischen Gesandten von Spanheim*, Londres 16./27.1.1701/02 ; au sujet de l'armement d'un chevalier, voir [Frederick Arthur Crisp], « Memoranda in Heraldry by Peter le Neve 1694-1705 », dans *Fragmenta Genealogica* New Series 1, 1910, p. 91-132, et plus particulièrement p. 111 ; les documents relatifs au cérémonial diplomatique (The National Archives, Londres (TNA), LC 5/2-3) sont très incomplets pour les années 1690. L'utilisation de la chambre à coucher sous Jacques II pour les audiences des ambassadeurs nouvellement entrés en fonction y est toutefois attestée. Voir TNA, LC 5/2, p. 160.

35. Voir Thurley, 2003 (note 5), p. 166, 186, 204.

Cependant, il est indéniable que l'importance de la chambre de parade continua de croître du temps de Guillaume III, comme le montrent clairement les funérailles royales qui eurent lieu sous son règne[36]. Depuis le bas Moyen Age, les funérailles des reines et des rois anglais se déroulaient en trois étapes : l'exposition publique du corps du défunt, sa translation jusqu'à son lieu d'inhumation dans le cadre d'une somptueuse procession ; et, enfin, l'office religieux. La première de ces trois étapes, le *Lying-in-state* (exposition du corps), s'était tenue après 1660 dans différents palais, notamment dans la *Painted Chamber* (la chambre peinte) et la *Prince's Chamber* (la chambre du prince) du palais de Westminster et, à plusieurs reprises, dans la *Presence Chamber* ou la *Privy Chamber* de Somerset House. Cela changea à partir de 1689. Pour les somptueuses funérailles de Marie II, en mars 1695, le corps de la défunte fut exposé dans la chambre de parade du palais de Whitehall. Le « corps » de Marie, c'est-à-dire une effigie, gisait sur un lit de parade surmonté d'un baldaquin. La défunte était entourée d'insignes politiques et héraldiques, la noblesse anglaise attachant une importance toute particulière à ces derniers. Une balustrade était censée contenir les foules qui affluaient, défilant pendant plusieurs jours devant le lit de parade afin d'accomplir le rituel public de l'adieu à la défunte. Donner pour cadre à ce rituel éminemment politique la chambre de parade revenait à insister sur l'importance cérémonielle et politique que cette pièce avait prise depuis 1660. Si l'utilisation que Guillaume III et ses conseillers firent de la chambre à coucher du roi à des fins cérémonielles demeura plutôt sporadique et ne revêtit donc pas le caractère systématique de l'utilisation politique de la chambre de parade sous Louis XIV, le rôle joué par la *Bedchamber* dans la construction de l'image de la monarchie anglaise est indéniable.

Appartements officiels et appartements privés sous Anne et Georges I[er]

L'application de ces nouvelles dispositions fut, il est vrai, de courte durée. Il suffit d'examiner brièvement les enterrements des souverains suivants pour s'en rendre compte. Lors des funérailles de Guillaume III, en 1702, le corps du défunt fut apparemment exposé dans la chambre de parade du monarque, mais cette fois au palais de Kensington. Dès l'enterrement d'Anne, douze ans plus tard, l'idée initiale d'exposer le corps

36. A ce propos, voir au College of Arms, à Londres, le dossier C I 4 ; voir également TNA LC 5/202, p. 93-96 et, sur les funérailles royales en général autour de 1700, Michael Schaich, « The Funerals of the British Monarchy », dans *id.* (éd.), *Monarchy and Religion. The Transformation of Royal Culture in Eighteenth-Century Europe*, Oxford, 2007, p. 421-450.

dans la *Bedchamber* de la défunte fut rapidement abandonnée au profit d'une exposition dans le palais de Westminster[37]. La chambre à coucher ne joua dès lors plus aucun rôle dans l'organisation des obsèques royales.

Ce brusque revirement de situation est symptomatique : il témoigne en effet de la diminution progressive de l'utilisation de la chambre de parade à des fins politico-cérémonielles à partir de 1700. Le cérémonial diplomatique, qui avait joué un rôle important dans l'ouverture de la chambre à coucher, illustre parfaitement cette tendance[38]. Comme nous l'avons vu, Charles II avait de plus en plus souvent reçu en audience particulière, dans sa chambre à coucher, les ambassadeurs des autres puissances nouvellement entrés en fonction. Il n'avait cependant pas complètement renoncé à accorder à ces nouveaux plénipotentiaires des audiences publiques, ce qui avait constitué jusqu'alors la procédure normale[39]. A l'occasion de ces audiences, les diplomates de haut rang étaient conduits en grande pompe à travers les rues de Londres jusqu'au palais de Whitehall, où ils remettaient dans la *Presence Chamber*, dans le cadre d'une cérémonie minutieusement réglée, leur lettre d'accréditation[40]. Etant donnée l'importance de l'événement, certaines audiences se déroulaient même dans la *Banqueting House* (la salle des banquets) édifiée par Inigo Jones, qui était considérée comme une seconde et plus somptueuse *Presence Chamber*, et ceci encore du temps de Charles II[41].

Il est vrai que les audiences publiques présentaient aussi des inconvénients. Etant donné le faste qui s'imposait, elles s'avéraient coûteuses pour les deux partis. En outre, les règles du cérémonial étaient vraiment rigides, de sorte qu'il ne restait au monarque qu'une faible marge de manœuvre pour signifier à son hôte son sentiment personnel, ses bonnes ou mauvaises dispositions à son égard. Les audiences particulières étaient en revanche d'une plus grande souplesse. Dans le cadre du cérémonial officiel, le monarque prenait place sur le trône et suivait, de cette place légèrement surélevée, le déroulement de la cérémonie de façon passive, se levant à l'occasion brièvement. Dans le cadre d'une audience particu-

37. Voir TNA, LC 5/202, p. 229-231.
38. L'auteur de cet essai prépare actuellement un ouvrage destiné à offrir un panorama plus complet du cérémonial diplomatique.
39. Pour en savoir plus sur le déroulement du cérémonial diplomatique, voir TNA, LC 5/2-3 ; et Keay, 2004 (note 11), p. 53-93.
40. L'habitude d'aller au-devant des ambassadeurs sur la Tamise, qui subsista jusqu'en 1668, est décrite plus précisément dans Simon Thurley, « Architecture and Diplomacy. Greenwich Palace under the Stuarts », dans *The Court Historian* 11, 2006, p. 125-133.
41. On trouvera des exemples d'audiences accordées à des ambassadeurs dans la *Banqueting House* (la salle des banquets) dans *The Diary of John Evelyn. Now First Printed in Full From the Manuscripts*, éd. par Edmond S. de Beer, 6 vol., Oxford, 1955, t. III, p. 256, 412, 506, 513 ; *The Diary of Samuel Pepys*, éd. par Robert C. Latham, William Matthew, 10 vol., Londres, 1995, t. III, p. 297 [édition française : *Journal de Samuel Pepys*, trad. de Renée Villoteau, préf. de Jean-Louis Curtis, Paris, 1985]. On trouvera en outre une illustration représentant une audience de ce type s'étant déroulée en 1660 dans Thurley, 1999 (note 5), ill. 93.

lière, il disposait d'un plus grand nombre de façons de saluer son hôte. Il pouvait le recevoir assis sur le lit ou debout, la tête couverte ou découverte ; il pouvait effectuer quelques pas en sa direction pour l'honorer, ou demeurer immobile pour lui signifier une certaine distance. En outre, le type et le nombre de sièges utilisés pour le cérémonial diplomatique n'étaient pas aussi strictement établis dans la chambre à coucher que dans les salles officielles. Il était même possible de renoncer totalement à l'utilisation de sièges. Cette plus grande liberté se trouva pendant longtemps entravée par l'idée que les ambassadeurs se faisaient de leur rang. Les représentants des Etats d'Europe les plus puissants ou les plus anciens, telles les cités-Etats italiennes, tenaient aux audiences publiques d'entrée en fonction et à tout le faste qui les accompagnait.

C'est la raison pour laquelle ces audiences publiques continuèrent à faire partie du répertoire de la cour britannique aussi bien sous le règne de Guillaume III que d'Anne[42]. Il est toutefois significatif qu'elles n'aient plus eu lieu dans la *Banqueting House* mais, en règle générale, dans les pièces beaucoup plus petites des *State Apartments*, à savoir la *Privy Chamber*, la *Presence Chamber* et, de plus en plus souvent, aussi dans la *Drawing Room*[43]. En outre, leur fréquence semble avoir diminué autour de 1700, quand les audiences particulières rythmèrent de plus en plus le quotidien de la cour. La rupture définitive avec la tradition ne se produisit pas, à vrai dire, avant l'arrivée du premier Hanovre sur le trône d'Angleterre, c'est-à-dire sous Georges I^er^. En 1716, celui-ci ne cessa d'ajourner à tout prétexte l'audience publique de l'ambassadeur du Portugal jusqu'au moment où il dut quitter l'Angleterre pour un de ses nombreux voyages à Hanovre[44]. A son retour, il ne fut plus question de toute cette affaire, ce qui créa manifestement un précédent. A partir de ce moment-là, les audiences publiques n'eurent plus lieu à la cour du palais de Saint-James, du moins sous le règne de Georges I^er^. Le cérémonial de ces audiences, qui suivait des règles strictes, ne correspondait plus à la réalité politique marquée par les incessants bouleversements qui agitaient un ensemble d'Etats européens très différencié – réalité complexe qui exigeait de pouvoir nuancer l'accueil réservé aux ambassadeurs nouvellement accrédités[45].

42. Voir, par exemple, TNA, LC 5/2, p. 191, 223 ; LC 5/3, f. 12r, 13r-15r, 18v, 20v-21v ; LC 5/202, p. 15-17.
43. Voir, par exemple, TNA, LC 5/2, p. 168-169, 191, 227 ; LC 5/3, f. 12r, 13r, 15r, 20r-v, 25r, 27v.
44. TNA, LC 5/3, f. 29r-v. Il est intéressant de noter que les audiences particulières accordées dans la chambre à coucher semblent aussi avoir pris le pas sur les audiences publiques à partir des années 1690 à la cour des Stuart en exil ; voir Edward Corp, « The Jacobite Court at Saint-Germain-en-Laye : Etiquette and the Use of the Royal Apartments », dans Cruickshanks, 2000 (note 19), p. 240-255, et plus particulièrement p. 243, 246, 253, note 25.
45. L'aversion de George I^er^ pour tout cérémonial n'est naturellement pas étrangère à la disparition des audiences publiques ; voir Ragnhild Hatton, *George I*, New Haven, Londres, 1978.

Si les audiences particulières étaient d'une plus grande souplesse, c'était essentiellement dû au lieu où elles se déroulaient. La chambre à coucher était une pièce qui, en raison de sa place ambiguë dans la demeure princière, permettait plus de liberté dans l'organisation du cérémonial. Située entre les appartements officiels et les pièces privées, soumise à l'exigence de cérémonial et de distinction sociale des unes bien que disposant de la souplesse des autres, elle tenait un peu des deux : après 1660, elle avait été si bien intégrée à l'enfilade des salles officielles qu'elle pouvait prétendre à un certain statut, mais la rigueur du cérémonial s'y trouvait atténuée en raison de son caractère privé, inscrit dans les *Bedchamber ordinances*. En tant que pièce de transition entre l'espace public et l'espace privé du palais, la chambre à coucher du roi était donc parfaitement adaptée aux audiences particulières, puisqu'au cours de celles-ci, les hauts dignitaires étaient reçus avec moins de formalités.

Le statut politique dont jouissait la chambre de parade lors des audiences accordées en ses murs aux ambassadeurs entrant en fonction ou quittant leurs fonctions fut, à vrai dire, de courte durée. C'est au plus tard en 1719 que ces audiences particulières migrèrent de la chambre de parade vers le *Closet* (le cabinet), la première des pièces privées du monarque[46]. Il n'est pas exclu que quelques audiences se soient tenues dans le cabinet avant cette date. S'il ne fait en effet aucun doute que des diplomates furent reçus dans la *Bedchamber* par Anne et par Georges I^er^ et les deux héritiers du trône au cours des premières années ayant suivi le changement de dynastie intervenu en 1714[47], les sources dont nous disposons ne permettent pas d'affirmer avec certitude que toutes les audiences particulières s'y tinrent. Dans la plupart des cas, les relations ne précisent pas dans quelle pièce l'audience s'est déroulée. Par ailleurs, des récits contemporains signalent dès le règne de Charles II la tenue régulière d'audiences dites particulières dans le cabinet du souverain, ce qui est troublant. Il faut cependant faire une distinction entre ces entretiens informels tournant autour de l'actualité du moment et visant à un échange de vues politique et les audiences particulières dont il a été jusqu'ici question, à savoir celles qui, liées à l'entrée en fonction d'un diplomate, conservaient un caractère cérémoniel en dépit de l'assouplissement du cadre symbolique. A vrai dire, il semble que dès le règne d'Anne, des rencontres accompagnées d'un certain cérémonial – comme la réception du prince Eugène – aient eu lieu dans les appartements privés de la souveraine[48].

46. TNA, LC 5/3, f. 32r.
47. TNA, LC 5/3, f. 25r ; voir Thurley, 2003 (note 5), p. 216.
48. *The Wentworth Papers 1705-1739*, éd. par James J. Cartwright, Londres, 1883, p. 247-248 ; Jonathan Swift, *Journal to Stella*, éd. par Harold Williams, 2 vol., Oxford, 1948, t. II, p. 456, 596.

Quoi qu'il en soit, le cérémonial des audiences accordées à l'occasion de l'entrée en fonction des diplomates se déroula à partir de 1719 dans le cabinet du monarque – une habitude que Georges II conserva au cours des premières années de son règne[49]. Cette nouvelle disposition fut même institutionnalisée en 1727 : à partir de cette date en effet, ce ne fut plus le *Lord Chamberlain* qui présenta les diplomates au roi, mais le *Lord of the Bedchamber* (le Gentilhomme de la chambre) en service ce jour-là dans les appartements privés[50]. Ainsi, le cérémonial diplomatique faisait-il irruption dans la pièce où se trouvaient centralisés, depuis la seconde moitié du XVII^e^ siècle, les prises de décision et le pouvoir politiques, et où le monarque s'entretenait des affaires politiques avec ses principaux ministres[51].

La chambre de parade perdit ainsi son rôle politique alors que son utilisation à des fins cérémonielles n'avait jamais été aussi active à peine deux décennies plus tôt. Sous Georges I^er^ et sous Georges II, elle fut encore épisodiquement utilisée pour des événements familiaux, à l'occasion d'un baptême ou de la conclusion d'un mariage par exemple[52]. Sous la monarchie parlementaire vers laquelle l'Angleterre avait évolué depuis 1689, ces festivités avaient cependant beaucoup perdu de leur importance politique. En revanche, l'ouverture croissante de la chambre à coucher aux mondanités de la cour à partir du règne d'Anne est révélatrice de l'utilisation qui allait en être faite par la suite. Jonathan Swift, par exemple, signale à plusieurs reprises la décision prise par la reine à diverses occasions de transférer les divertissements de la soirée de la *Drawing Room* dans sa chambre de parade ou d'autoriser des courtisans à se rendre dans cette pièce toujours officiellement considérée comme privée[53]. Même le cérémonial du lever, qui avait pris sous Anne et Georges I^er^ une forme rudimentaire mais que le futur Georges II avait déjà fait renaître pendant les voyages de son père à Hanovre, changea de nature

49. Il est intéressant de noter que son épouse, Caroline, qui se montrait très stricte quant à l'inviolabilité de ses appartements privés, semble avoir continué à recevoir les diplomates entrant en fonction de préférence dans la chambre à coucher ; voir, par exemple, TNA, LC 5/3, f. 46r, 51r. Pour en savoir plus sur les appartements privés de Caroline, voir Susan Jenkins, « Queen Caroline's Taste. The Furnishing and Functioning of the Queen's Private Apartments at Hampton Court », dans *Apollo* CXLIII, 411, 1996, p. 20-24.

50. TNA, LC 5/3, f. 45v.

51. « [T]he "Closet" […] was a higher political level than the Cabinet […] and the symbol and sign of real ministerial power was "habitual, frequent, familiar access" to the King. » (« Le *Closet* […] correspondait à un niveau politique plus élevé que le *Cabinet* […] et avoir "habituellement, fréquemment et en toute simplicité" des contacts avec le roi était le symbole et le signe d'un réel pouvoir ministériel. » *The House of Commons, 1715-1754*, éd. par Richard R. Sedgwick, 2 vol., Londres, 1970, t. I, p. 40.

52. TNA, LC 5/3, p. 127 ; LC 5/202, p. 434-436 ; voir Bold, 2000 (note 20), p. 87 ; et Edgar Sheppard, *Memorials of St James's Palace*, 2 vol., Londres, 1894, t. I, p. 243.

53. Swift, 1948 (note 48), t. I, p. 328, t. II, p. 451, 596 ; voir aussi Cartwright, 1883 (note 48), p. 301.

et devint un rendez-vous fixe dans l'agenda des mondanités de la cour[54]. L'évolution de plus en plus nette de la cour depuis le début du siècle – de moins en moins protocolaire et de plus en plus mondaine avec sa kyrielle de festivités informelles, au nombre desquelles figuraient, en dehors des « Appartements » se déroulant plusieurs fois par semaine dans la *Drawing Room,* les bals, les représentations théâtrales et les concerts de musique donnés à l'occasion de naissances au sein de la famille royale ou de dates anniversaires –, explique en outre que d'autres salles aient été plus étroitement associées à la vie de la cour[55]. La *Drawing Room*, dans laquelle la plupart des mondanités et festivités se déroulait, devint une pièce centrale. Servant de cadre aux rituels politiques et dynastiques encore pratiqués, la *Presence Chamber* jouissait, quant à elle, d'un certain statut d'autant que le *Dining in Public* (les dîners officiels) traditionnellement organisé dans cette salle, auxquels Guillaume III et Anne avaient mis fin, fût remis au goût du jour par Georges II pendant les absences de son père lorsqu'il était encore prince héritier, puis réinstaurés plus tard lorsqu'il fut devenu roi[56]. Les cérémonies de l'ordre de la Jarretière furent de nouveau organisées dans la *Presence Chamber*[57]. Dans la mesure où quelques-unes des salles officielles jouirent d'un plus grand statut après 1700, la chambre de parade du monarque perdit la place qu'elle avait occupée pendant un certain temps dans la construction de l'image de la monarchie.

Conclusion

Il est significatif que la distribution des pièces dans les appartements royaux ait anticipé dès 1700 la dépolitisation progressive de la chambre à coucher. Après l'incendie en 1698 du palais de Whitehall, qui servait traditionnellement de résidence aux rois d'Angleterre, Guillaume III et

54. Voir Hatton, 1978 (note 45), p. 204 ; Hannah Smith, *Georgian Monarchy. Politics and Culture, 1714-1760*, Cambridge, 2006, p. 100-101.

55. Pour en savoir plus sur les mondanités à la cour d'Angleterre, voir Beattie, 1967 (note 4), p. 12-16 ; Robert O. Bucholz, « "Nothing but Ceremony" : Queen Anne and the Limitations of Royal Ritual », dans *Journal of British Studies* 30, 1991, p. 288-323, et plus particulièrement p. 299-300, 303-304, 312, 317-322 ; Bucholz, 2000 (note 12), p. 201-206 ; et Smith, 2006 (note 54), p. 197-210.

56. Philippa Glanville, « Repas à la cour des Stuart », dans *Tables royales et festins de cour en Europe 1661-1789. Actes du colloque international. Palais des Congrès, Versailles 25-26 février 1994*, éd. par Catherine Arminjon et Béatrix Saule, Paris, 2004, p. 163-170 ; John Adamson, « The Tudor and Stuart Courts 1509-1714 », dans *id.* (éd.), *The Princely Courts of Europe 1500-1750. Ritual, Politics and Culture under the Ancien Régime (1500-1750)*, Londres, 1999, p. 95-117, et plus particulièrement p. 104-105 ; Thurley, 2003 (note 5), p. 205-206, 248, 250, 255, 261, 269-270, 282. Pour en savoir plus sur le cadre symbolique des repas à la cour, voir aussi les contributions de Michaela Völkel et Barbara Stollberg-Rilinger dans Hahn, Schütte, 2006 (note 1), p. 83-122.

57. *The Form of an Installation of a Knight of the Garter*, [s. l.], 1720, p. 23-24 ; Baillie, 1967 (note 4), ill. LVIII b.

ses successeurs ne furent plus en mesure d'édifier une demeure équivalente. Ils se contentèrent donc du palais de Saint-James, qui devint leur résidence londonienne, bien que l'enfilade des pièces de ce château ne répondît plus aux exigences de l'époque. Elle était certes constituée des mêmes salles que dans tous les autres châteaux de la monarchie anglaise. Ces salles n'étaient cependant pas situées sur un même axe mais disposées, en raison d'un manque de place, en forme de « T »[58]. La salle des gardes, la salle d'audience et la chambre privée (*Guard*, *Presence* et *Privy Chamber*) correspondaient au jambage du T, d'où partaient à gauche une *Drawing Room*, suivie de la *Bedchamber*, et à droite une seconde *Drawing Room* plus grande, suivie d'une *Council Chamber* (la chambre du conseil). Littéralement reléguée au fond des appartements royaux, la chambre de parade perdit nécessairement de son importance dans la vie de la cour. L'évolution du décor de la chambre à coucher témoigne de ce changement de statut. A Hampton Court, dans les *State Apartments* transformés par Christopher Wren, la *Presence Chamber* comme la *Drawing Room* reçurent un décor indéniablement politique : l'une présentait deux tableaux qui magnifiaient Guillaume III ; l'autre célébrait la marine anglaise[59]. Toute note triomphaliste disparut en revanche de la chambre à coucher du souverain. Contrairement au décor mis en place dans la chambre de parade du palais de Windsor vingt ans plus tôt, celui peint en 1701 par Verrio au plafond de la chambre à coucher à Hampton Court représente en effet *Endymion dans les bras de Morphée*, le dieu des songes. Seules les tapisseries murales faisaient alors encore référence, par le truchement d'épisodes extraits de l'Ancien Testament, aux succès militaires de Guillaume III. Vingt ans plus tard, ces références disparurent dans les décors peints par William Kent dans les *State Apartments* du palais de Kensington, transformé par Colen Campbell[60]. Au sein d'un ensemble qui minorait globalement le registre iconographique, il ne subsista dans la chambre à coucher du roi, comme dans toute une série d'autres pièces de ce palais, qu'un décor purement ornemental à base de grotesques, de style dit étrusque : il n'était plus attendu qu'une « décoration gaie »[61].

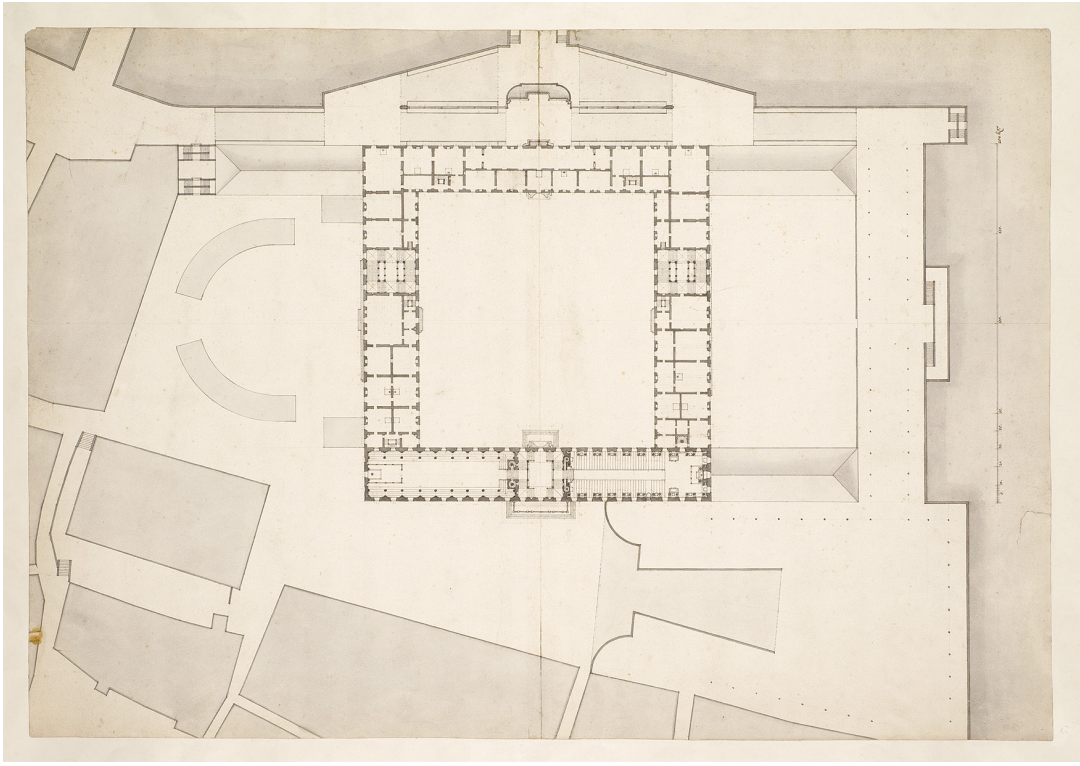
Dès les années 1720, la chambre à coucher des rois d'Angleterre avait manifestement été dépossédée de la fonction politique qu'elle avait acquise après 1660 au cours d'un long processus marqué par quelques tâtonnements. Cette évolution s'était amorcée sous le règne d'Anne et s'était confirmée après le transfert du trône d'Angleterre des Stuart aux

58. Voir *ibid.*, p. 177, où on trouvera en outre la reproduction du plan.
59. Voir Bickham, 1747 (note 7), p. 31 ; Thurley, 2003 (note 5), p. 204, 213.
60. Voir Michael I. Wilson, *William Kent. Architect, Designer, Painter, Gardener, 1685-1748*, Londres, 1984, p. 42-43, 46-55.
61. *Ibid.*, p. 50.

Hanovre[62]. En un temps où le modèle versaillais était le plus actif, quand la chambre à coucher du prince commençait à occuper une place plus en vue dans le Saint-Empire romain germanique, tout du moins dans certaines cours, l'importance de la *Bedchamber* avait déjà commencé à décliner en Grande-Bretagne[63]. Au cours des décennies précédentes, l'emploi protocolaire de cette chambre à coucher avait été plus efficient que dans les châteaux allemands après 1700. Suite à une adoption modérée du modèle français – un modèle lui-même encore inachevé –, la chambre à coucher avait perdu son caractère privé et pris temporairement une place effective – mais non prépondérante – dans le cérémonial, reflétant ainsi l'image que la monarchie voulait donner d'elle-même à un moment précis, qui ne fut cependant que de courte durée. La chambre à coucher demeura certes un espace semi-public, à la frontière entre les appartements officiels et les appartements privés du souverain, mais, au cours du XVIII^e siècle, elle ne soutint plus de façon active l'image de la monarchie.

62. Dans l'état actuel des connaissances, il est impossible de déterminer si le cérémonial des réceptions à la cour de Hanovre eut une incidence après 1714 sur celui de la cour d'Angleterre. Les indications fournies par Carl Otto Ernst von Malortie (*Der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August und der Kurfürstin Sophie*, Hanovre, 1847, p. 131-146; et *Beiträge zur Geschichte des Braunschweigisch-Lüneburgischen Hauses und Hofes. Erstes Heft*, Hanovre, 1860, p. 31, 61-80) ne permettent pas, à vrai dire, de conclure à l'existence d'une influence d'une cour sur l'autre.

63. Voir, par exemple, les articles d'Ulrike Seeger et d'Eva-Bettina Krems dans cet ouvrage.



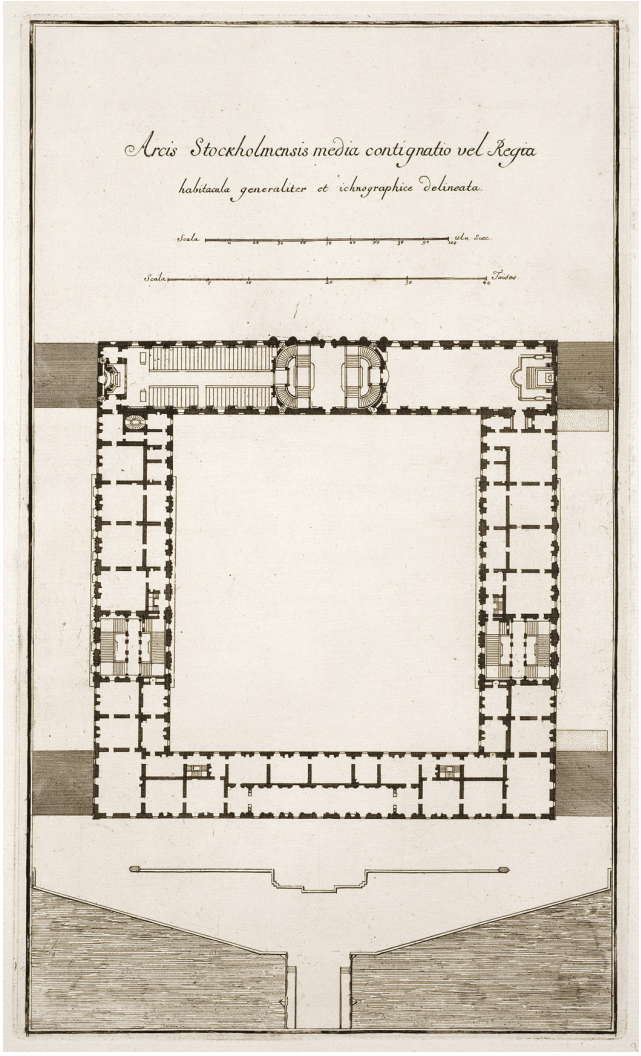
1 Atelier de Nicodème Tessin le Jeune, *Stockholm, palais royal, plan du piano nobile*, 1697, collection du Slottsarkitektkontoret, Palais Royal, Stockholm

Les appartements royaux du château de Stockholm

Linda Hinners et Martin Olin

La construction de ce qui forme aujourd'hui le château royal de Stockholm commença en 1692 et il fut prêt à accueillir la famille royale en 1754. Malgré un chantier d'une durée de soixante ans, il constitue une œuvre homogène, dessinée en une fois par un architecte, Nicodème Tessin le Jeune, et essentiellement exécuté suivant ses intentions[1]. Après la mort de Tessin, son fils Carl Gustaf eut la charge du chantier. Sous la direction de celui-ci et de l'architecte Carl Hårleman, les travaux de gros et de second œuvre continuèrent dans un grand respect des plans de Tessin, même si la décoration intérieure des pièces et l'ameublement tinrent compte des nouveaux modèles. Ainsi, les élévations et les plans montrent seulement des changements mineurs par rapport aux élévations et aux plans directeurs initialement – et minutieusement – élaborés par Tessin en 1704 (ill. 1). Ces derniers furent alors rapidement gravés, sans doute pour assurer la publicité du projet original aux contemporains et en conserver la mémoire pour les générations futures (ill. 2). Dans le château de Tessin il n'y a aucune trace visible de l'ancienne forteresse royale sur l'emplacement de laquelle il a été construit. Le seul élément qui témoigne du fait que le château a été conçu en tenant compte d'un ancien bâti est l'absence d'une aile du côté sud-ouest. L'emplacement d'une église médiévale, Storkyrkan, empêchait l'aménagement d'un château parfaitement symétrique à Stockholm. Hormis ce détail, nous avons affaire à une véritable rareté : un palais idéal dans un noyau urbain

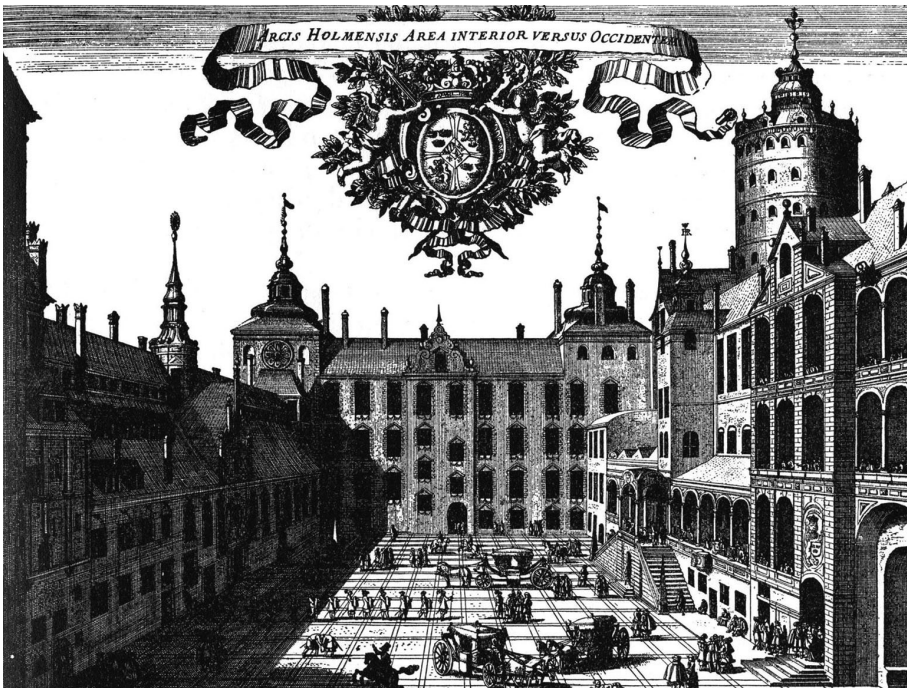
1. Concernant Tessin, voir Ragnar Josephson, *L'Architecte de Charles XII Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV*, Paris, Bruxelles, 1930 ; *id.*, *Tessin. Tiden – Mannen – Verket*, 2 vol., Stockholm, 1930-1931 ; Mårten Snickare (éd.), *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger : royal architect and visionary*, Stockholm, 2002 ; *Konsthistorisk tidskrift* 72/1-2, 2003 (Table ronde, Nicodemus Tessin le Jeune). Concernant le château de Stockholm, voir Martin Olsson (éd.), *Stockholms slotts historia*, t. II, *Det tessinska slottet*, Stockholm, 1940 ; Björn R. Kommer, *Nicodemus Tessin der Jüngere und das Stockholmer Schloss. Untersuchungen zum Hauptwerk des schwedischen Architekten*, Heidelberg, 1974.



2 Claude Haton d'après Nicodème Tessin le Jeune, *Stockholm, palais royal, plan du piano nobile*, gravure dans la série *Arx Regia Holmensis*, 1708-1714, dessins de 1697-1704

ancien qui, une fois achevé, ne présente que de petites modifications en regard du projet initial, malgré un chantier fort étendu dans le temps.

L'arrière-plan historique de ce projet, à première vue sans conflit, ne pouvait être plus dramatique. La plus ancienne partie, dite « corps de bâtiment du nord » (c'est à dire le corps de bâtiment central, sans les ailes, de la partie nord du palais actuel), fut édifiée par Tessin à partir de 1692 comme une extension de l'ancien château. Ce dernier comptait alors parmi les plus anciens bâtiments centraux de l'administration du royaume suédois, et servait de résidence royale depuis le XIV^e^ siècle. Le château était composé de bâtiments composites datant de différentes époques, difficiles à identifier, où les extensions et les reconstructions de la fin du XVI^e^ siècle présentent la spécificité d'un style renaissance néerlandais (ill. 3). Dans un style baroque romain, le corps de bâtiment



3 Jean le Pautre d'après Erik Dahlbergh, *Ancien château de Stockholm, cour vers l'est* (sic !), dans *Suecia antiqua et hodierna* (1698-1701), gravure de 1670, dessin de 1661-62

du nord érigé par Tessin servait de façade écran, car les murs du côté nord cachaient en grande partie les pignons, les tours et les encorbellements de l'ancien château. Cette partie devait comprendre les nouveaux appartements pour la famille royale ainsi qu'une chapelle royale, remplaçant l'ancienne, du côté ouest du corps de bâtiment nord. Pour l'aménagement de cette dernière, Tessin fut confronté au problème de l'adaptation des murs et des ouvertures de l'ancienne église aux niveaux des nouveaux étages et les baies symétriques dans la façade nord. La chapelle, dite église du château de Charles XI, peut être étudiée grâce à deux gravures de la suite de *Suecia antiqua et hodierna*. Des peintures, des sculptures en stuc blanc et des marbres contrastent avec des menuiseries dorées, marquetées et incrustées de pierre peinte de différentes couleurs.

L'incendie de 1697

Le fort religieux Charles XI avait soutenu l'édification d'une nouvelle chapelle royale, achevée pour le nouvel an 1697, quelques mois avant le décès du roi en avril de cette même année. Les travaux dans les appartements royaux du corps de bâtiment nord se poursuivaient encore lorsqu'un incendie violent se déclara, le 7 mai, dans le grenier de la

vieille salle royale. Le chef pompier y tenait une taverne et avait envoyé les gardes pompiers sur d'autres missions. Le feu se répandit à travers les toits à une vitesse incroyable. Rapidement, il atteignit la charpenterie du vieux donjon central, qui s'écroula. La spire de la tour avec les trois couronnes dorées, symbole du pouvoir suédois, s'effondra dans les flammes. Les parties est, sud et ouest du château furent dévastées en quelques heures. Le corps de Charles XI, gisant sur le lit de parade dans la chapelle, fut rapidement mis en sécurité, alors que le feu consumait le *castrum doloris* dessiné par Tessin. Les murs du nouveau corps de bâtiment du côté nord résistèrent, mais les intérieurs furent en grande partie anéantis. L'architecte lui-même participa à la lutte contre les flammes. Dans une lettre adressée à son ami et agent à Paris, le diplomate suédois Daniel Cronström, il décrit comment la bataille des prestigieux appartements royaux fut perdue :

> « A moins d'une demie heure tous les toicts et presque tout les appartements furent si remplys de la fumée, qu'un chacqu'un n'avoit presque le temps que pour se sauver. La nouvelle chapelle et tous les beaux appartements y ont estées mesme si sujectes qu'à peine en voit-on que les vestiges ; deux chambres du feu Roy dans l'estage du millieu, une partie de l'entresolle avec quelques chambres de l'Appartement terrain ont estees sauvées dans le nouveau battiment, tout le reste est consummé, hormis les deux grandes murailles de la grande Façade en dehors comme aussÿ vers la cour[2]. »

Pendant longtemps les chercheurs ont supposé que le feu avait malgré tout épargné certaines parties des nouveaux intérieurs dans l'appartement supérieur[3], ce que contredit aussi bien par la lettre de Tessin du 12 mai qu'une réappréciation des sources d'archives[4]. Artisans et artistes durent repartir à zéro. Toutefois les travaux préparatoires prirent moins de temps puisqu'une partie des moules des ornements et autres avait pu être conservée.

---

2. Nicodème Tessin à Daniel Cronström, 12 mai 1697, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen (Archives nationales, collection Tessin). Pour une transcription un peu différente, voir Roger-Armand Weigert, Carl Hernmarck, *Les relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström*, Stockholm, 1964, p. 169 ; voir également Ragnar Josephson, « Byggnaden », dans Olsson, 1940 (note 1), p. 58.
3. John Böttiger, « Inredningarna », dans Olsson, 1940 (note 1), p. 208.
4. Voir les recherches d'archives inédites, effectuées par Lars Ljungström, premier conservateur du Kungl. Husgerådskammaren (cabinet royal des ustensiles de ménage), 1986, et Stina Odlinder Haubo, 1995 (« Karl XI:s galleri: utredning av dess historia i arkivmaterial », Slottsarkivet, Stockholm, 1995).

Le nouveau château

Le conseil se réunit dès le lendemain de l'incendie pour faire le point[5]. Tessin avait pour mission de préparer des plans pour un nouveau château, mais cette fois sans tenir compte du bâtiment ancien, en partie médiéval, dont il fut décidé de démolir les murs tenant encore debout. Ainsi, le nouveau bâtiment royal pourrait être plus « réglé et considérable »[6]. L'architecte se mit immédiatement au travail et présentait, après six semaines, deux plans d'étages pour le nouveau château : un pour le rez-de-chaussée et un pour l'étage intermédiaire. Ces derniers furent acceptés le 21 juin 1697 par le gouvernement de régence, lors d'une réunion au château de Karlberg (à l'extérieur de Stockholm). Le projet valide découlait de ces deux plans ; pour le reste, les « particularités » furent confiées à Tessin, ce qui comprenait bien sûr le dessin des façades. La grande cour d'honneur carrée est entourée de quatre ailes régulières, chacune sur trois étages et demi (ill. 4). Des ailes plus basses ont été ajoutées sur les côtés ouest et est. Du côté est, elles encadrent un espace occupé par des jardins en parterre, alors que les ailes des gardiens, détachées et curvilignes, forment une cour extérieure à l'ouest, ce qui permet d'établir l'illusion d'un ensemble parfaitement symétrique. A l'extérieur, la situation élevée, entourée d'eau sur deux côtés, donnait à

4 Claude Haton d'après Nicodème Tessin le Jeune, *Stockholm, palais royal, coupe avec la cour vers l'est*, gravure dans la série *Arx Regia Holmensis*, 1708-1714, dessins de 1697-1704

5. Josephson, 1940 (note 2), p. 58-62.
6. *Ibid.*, p. 59.

Tessin la possibilité de créer une résidence présentant des façades variées. Toutes procèdent du modèle du baroque romain tardif, avec la proposition du Bernin pour le Louvre comme source d'inspiration première, parmi d'autres. Quant aux modèles les plus adéquats à chaque partie, le crédo de Tessin, souvent cité, était le suivant :

> « Mon opinion est que pour les façades extérieures toute la préférence doit être donnée aux Italiens, mais aux Français pour la décoration intérieure ; en réunissant toutefois bien les deux, de manière qu'aucun ne veuille céder à l'autre. Ceci ne peut-être fait qu'avec grand discernement, peine et travail, mais ainsi on devra apprendre et s'attendre à être tellement plus comblé par cela[7]. »

Les appartements royaux

La distribution des espaces intérieurs est marquée par une grande régularité. La nouvelle aile sud devait accueillir la chapelle royale et la salle de la Diète réparties de chaque côté d'un vestibule voûté. Deux cages d'escaliers, dans les ailes est et ouest, distribuent les appartements royaux à l'étage intermédiaire et au deuxième étage. Le fait d'éviter l'obstacle de l'emplacement de la chapelle royale dans l'aile nord, ouvrait la possibilité pour Tessin de créer quatre suites (au nord des cages d'escaliers) pour le roi et la reine : deux à l'étage intermédiaire et deux de parade à l'étage supérieur. Ce dernier emplacement pour la suite solennelle suit la tradition suédoise. Quelles que soient les raisons qui ont motivé le fait de placer le *piano nobile* à l'étage supérieur – le climat en est évidemment une –, cela forçait l'architecte à dessiner une cage d'escalier monumentale sur deux étages. Tessin réussit (comme son père au château de Drottningholm) à relever le défi au château de Stockholm, où les cages des escaliers sont une merveille d'architectonique et de raffinement.

La suite royale, qui ouvre sur la cage d'escalier ouest, est composée d'une salle des gardes, d'une antichambre, d'une grande salle d'audience, d'une chambre, d'une petite salle d'audience et d'un cabinet. Puis elle ouvre sur la grande galerie qui joint la suite du roi à celle de la reine, se développant quant à lui à partir de la cage d'escalier est. Celle-ci comprend le même nombre de pièces. A l'étage supérieur, le

7. « Min tanka är att utj ÿttra *Facciaterne* böre lembnas *Jtalienerne* all *Preference*, men åth *Francoserne* den inra *Decorationen* ; men att wähl förena desse bägge, som ingendera willia cedera hwar annan, Kan intet annars Skiee, än med stort omdöme, möda och Arbete, men så lär, man och hafwa att förwänta så mÿcket större full Komblighet däraf. » (Nicodème Tessin le Jeune, *Observationer Angående så wähl Publiqve som Priuate huus bÿggnaders Starkheet, beqwämligheet och skiönheet, in rättade, effter wår Swänska Climat och oeconomie*, éd. par Bo Vahlne, Stockholm, 2002, p. 72.)

cabinet est incorporé dans la galerie, qui est ainsi rallongée de deux travées. Suivant le modèle français, les véritables pièces d'habitation, plus confortables et de plus petites dimensions, sont disposées du côté de la cour. Tessin intervertit les côtés de la reine et du roi en regard du projet antérieur à l'incendie. La répartition finale, qui présente le côté du roi à l'ouest et le côté de la reine à l'est, détermine à son tour la répartition générale des genres dans la distribution des autres suites. La reine mère, Edwige-Eléonore, dispose d'une suite complète pour des occasions solennelles (salle de garde, antichambre, salle d'audience, chambre et cabinet) du côté sud de l'escalier de la reine, dans l'aile est, à l'étage supérieur, avec un appartement privé sur la cour[8]. Le même schéma est répété à l'étage intermédiaire. Du côté ouest, la distribution de l'étage intermédiaire est différente de celle de l'étage supérieur, la salle de garde est suivie par deux salles de conseil et une grande salle jouxtant la salle de la Diète. L'appartement du conseil se trouve ainsi placé entre l'appartement privé du roi et la salle de la Diète, où les principales cérémonies d'Etat se tenaient. Pareillement, il était possible de se déplacer à la chapelle royale depuis les appartements de la reine et de la reine-mère, situés du côté est du château.

Lorsque Tessin dessina le château de Stockholm, la famille royale était composée du roi Charles XII, de sa grand-mère paternelle (la reine mère) et de ses deux sœurs. Edwige-Sophie, la sœur aînée, était mariée avec le duc de Holstein-Gottorp et la cadette, Ulrique-Eléonore, était encore célibataire. L'un des problèmes que Tessin devait résoudre était d'adapter le palais aux besoins d'un nombre plus important de personnes royales. Dans une lettre de 1716, l'architecte écrit :

> « Lorsque j'aurais la faveur d'expliquer les plans du château d'une manière plus détaillée, je vais facilement démontrer de quelle manière sont aménageables, dans les deux appartements supérieurs qui donnent au nord, est et ouest, 12 appartements confortables pour des personnes royales[9]. »

La lettre était adressée à Casten Feif, le chef du *fältkansli* (cabinet itinérant du roi en temps de guerre) de Charles XII, et donc, en réalité, au monarque lui-même. Le commanditaire royal de Tessin se trouvait depuis seize ans à l'étranger, et pour interpréter les plans du château envoyés par courrier à travers l'Europe, Charles XII semble avoir eu

8. Josephson, 1940 (note 2), p. 92-93.
9. « Enär jag får den nåden att nogare uttyda Slottz Ritningarna så skall jag lätteligen wisa, att uti de twenne öfra wåningarne, som wetta emot Norr, Öster och Wäster, finnas 12 beqwäma Appartements för Kongl. Perssoner. » (Nicodème Tessin à Casten Feif, 16 novembre 1716, cité d'après Josephson, 1940 (note 2), p. 93.)

besoin d'un assistant. La clé du fonctionnement des suites jumelées était une bonne connaissance de la vie de cour à la française – un savoir qui manquait à Charles XII.

Un château pour le roi du Danemark

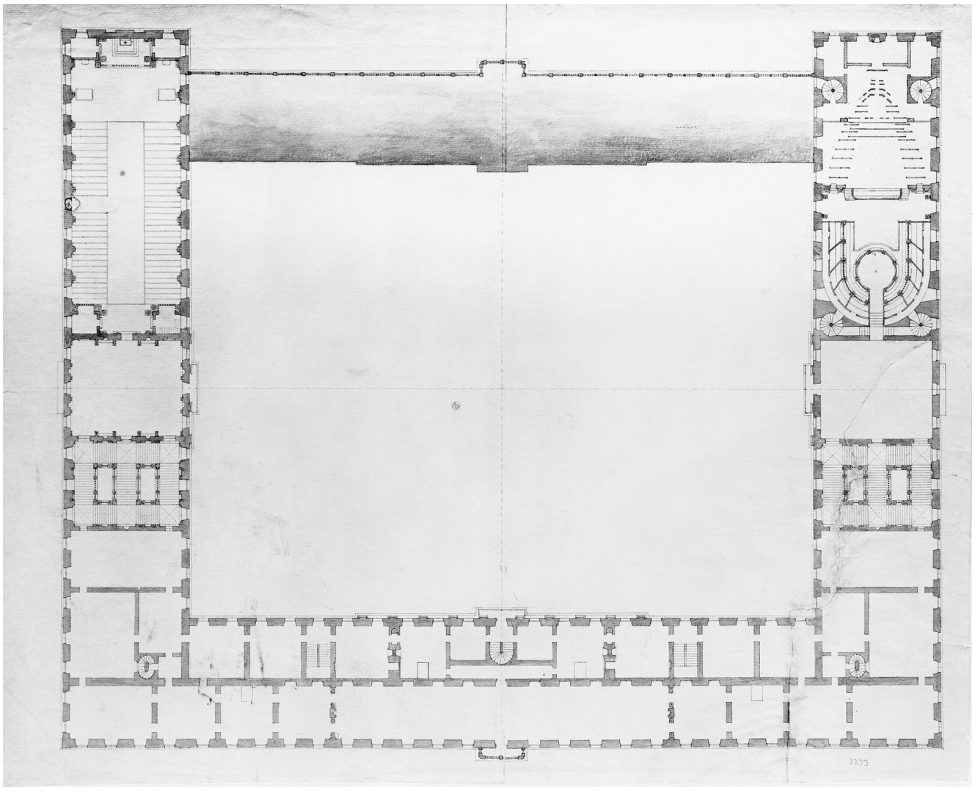
La rapidité avec laquelle Tessin put présenter des plans après l'incendie de 1697 peut en partie s'expliquer par le fait qu'il venait de préparer un projet de château royal à Copenhague. Par l'intermédiaire de son envoyé à Stockholm, le roi danois Christian V avait engagé Tessin qui préparait des plans pour un palais monumental dans le courant de l'année 1694. Un corps de logis principal et deux ailes embrassent une cour rectangulaire, relativement profonde, dont le quatrième côté est fermé par une aile plus basse en terrasse. Le projet présente de nombreux points communs avec le château de Tessin à Stockholm. Une grande maquette fut exécutée et transportée au Danemark, où elle était admirée et a en partie influencé l'architecture nationale par son esprit classique du début du XVIII^e siècle. Mais aucun chantier ne fut lancé[10]. Dans les plans danois, l'architecte avait déjà développé l'idée de deux entrées principales avec deux appartements principaux présentant des distributions semblables et une galerie centrale qui joint deux longues suites ouvrant sur des cages d'escaliers situées dans les ailes (ill. 5). Dans le projet de Copenhague, les dimensions du corps de logis principal sont plus monumentales qu'à Stockholm, vingt-neuf travées à la place de vingt-et-une – la conception que Tessin avait proposée pour la façade gigantesque sur le jardin reste inconnue, aucune élévation n'ayant été conservée. Les grandes suites du roi et de la reine partent des cages d'escalier, identifiées par l'ordre dorique du côté du roi et ionique du côté de la reine, et comprennent, selon l'exposé de Tessin, une salle de garde, une antichambre, une grande salle d'audience, une chambre, une petite salle d'audience, un cabinet et une grande galerie. La suite intérieure, identique pour le roi et la reine, développe, après la salle de garde, une antichambre, une salle à manger, une salle de conseil, une chambre (à coucher), un cabinet et une garde-robe[11].

Tessin commente ainsi l'ordre des chambres dans la grande suite, qui se différenciait de celui que l'on rencontre habituellement dans le Nord : « le fait d'avoir placé l'alcôve avant la petite salle d'audience, s'explique par la parade que l'on observe également dans le Grand Appartement à Versailles[12]. » Les plans des appartements de représentation du château

10. Ragnar Josephson, *Tessin i Danmark*, Stockholm, 1924, p. 28-36.
11. *Ibid.*, p. 56.
12. « […] dass man die Alcove hat placiret vor der kleinen Audientz kammer, geschiehet wegen der parade, welches man auch im grossen Appartement zu Versailles observiret hat. » (*Ibid.*, annexe 9,

de Stockholm et ceux du château de Copenhague montrent, en ce qui concerne le plan, la façon dont Tessin use de Versailles comme un modèle dans l'application duquel il ne tolère que de petits écarts. Les transformations de la distribution ou les adjonctions historiques qui modifièrent Versailles, comme la galerie des glaces, étaient interprétées par Tessin comme des principes universels, dont rend compte son petit traité d'architecture rédigé en suédois, inédit, datant probablement de 1714 :

> « Dans tous les Grands Châteaux il faut une avant-cour, une grande cour d'honneur, des portiques, des grands et petits escaliers, des salles des gardes, antichambres, [une] grande salle d'audience, [une] chambre à coucher, [une] petite salle d'audience, [un] grand cabinet, et [une] galerie, et en plus des garde-robes ainsi que de nombreuses



5 Atelier de Nicodème Tessin le Jeune, *Projet pour un palais royal à Copenhagen (Amalienborg), plan du piano nobile*, Stockholm, Nationalmuseum

p. 188.) Par « parade », Tessin entendait le cérémonial à Versailles en faisant allusion à la chambre de parade du Grand Appartement. Par contradiction, dans le plan de Tessin pour Copenhague, un lit est signalé dans la dernière pièce avant le cabinet (Slottarkitektkontoret, Stockholm ; voir Josephson, 1924 (note 10), ill. 16).

> pièces de retraite ; cette suite est indispensable pour rendre un château logeable[13]. »

Ici comme dans la description du château de Copenhague, Tessin entend respecter l'ordre des pièces que l'on observe alors dans la suite du roi à Versailles. Nonobstant une curiosité : à Versailles, la chambre à coucher du roi avait été déplacée, au début des années 1680, du salon d'Apollon au salon de Mercure[14], pièce immédiatement précédente dans la suite. Tessin partait du principe que la chambre à coucher de la reine occupait la même position que celle du roi. Comme Béatrix Saule l'a déjà souligné, il est peu probable que Tessin ait eu accès aux pièces intérieures de la suite de la reine, et c'est donc pour cela qu'il se trompe en ce qui concerne l'ordre des pièces dans son journal de voyage[15]. Pour le château de Copenhague, il prévoit les deux suites selon ce qu'il considère comme étant l'ordre versaillais, mais il se sent obligé de commenter cet écart par rapport au plan traditionnel. Sur le premier plan du château de Stockholm datant de juin 1697, des lits et des chaises d'audience sont signalés. Ici l'architecte semble d'ailleurs s'être rendu compte de son erreur, car la chambre à coucher et la petite salle d'audience du côté de la reine ont été inversées[16].

L'appartement royal du château de Stockholm – la décoration

La façon dont Tessin utilise Versailles comme un modèle pour ses réalisations apparait également dans son *Traictè de la décoration intérieure*, un manuscrit de 1717, dans lequel il commente le château du roi de France en regard de ses chantiers alors en cours à Stockholm :

> « Rien ne sçauroit estre plus Magnifique que ces Appartemens là [à Versailles] le sont. Toutes les Histoires ÿ son allegoriques â la vie,

13. « Utj alla Stora Slått will wara en *Auancour*, en stor Bårg gård, *Portiqver*, Store och små *Trappor*, *Drabant* Sahl:r Förmacker, Stor *Audiens* Sahl, Säng Cammaar, liten *Audiens* Sahl, Stort *Cabinet*, och *Gallerie* och där brede wijd *Garderobber*, och åtskillige rum för *Retraite* ; denna Suiten är högst nödigt om ett Slått skall wara *logeabelt*. » (Tessin, 2002, *Observationer* (note 7), p. 41.)
14. Béatrix Saule, « Insignes du pouvoir et usages de cour à Versailles sous Louis XIV », dans *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. Objets et Insignes de Pouvoir*, décembre 2005, URL : http://crcv.revues.org/document132.html [dernier accès : 18.07.2016].
15. *Id.*, « Nicodemus Tessin à la cour de Versailles », dans *Konsthistorisk tidskrift* 72/1-2, 2003, p. 69 ; Nicodème Tessin le Jeune, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, éd. par Merit Laine and Börje Magnusson, Stockholm, 2002, p. 205 ; dans son *Traictè dela decoration interieure* de 1717, Tessin décrit à nouveau la suite de la reine à Versailles comme étant symétrique avec celle du roi. Au XVIII^e^ siècle, lorsque Gustaf III aménagea dans l'appartement du roi au château de Stockholm, il déplaça la chambre à coucher à la petite salle d'audience (*id.*, *Traictè dela decoration interieure* [1717], éd. par Patricia Waddy, Stockholm, 2002, p. 76-78).
16. Plan dans Slottsarkitektkontoret, Stockholms slott, inv. 3 (voir ill. 1).

6 Stockholm, palais royal, Grande galerie (galerie de Charles XI)

> et â la Gloire du Roÿ, et se trouvent peintes dans des compartimens de stuc, relevès et dorès. […] Les Appartemens du Chatteau de Stockholm se travaillent dans le même goût, dont il ÿ en a dêja quelques Plafonds achevés. Les Peintures s'ÿ trouvent en Compartimens dorès, et les figures, en peu plus grandes que nature son de stuc et blanches. Depuis les deux Escaillers, jusques aux deux Cabinets â chacque bout dela grande Gallerie, il ÿ aura quattre pieces, tant du costè del'Appartement du Roÿ, que de celluÿ dela Reine ; ou l'on traitte les sujets de quattre Saissons de l'un costè, et de quattre Elements de l'autre[17]. »

Parmi les pièces que Tessin décrit, seule la galerie (avec les deux cabinets) et les deux chambres attenantes à l'ouest, la petite salle d'audience, nommée *L'Eté*, ainsi que la chambre à coucher, appelée *Le Printemps*,

17. Tessin, 2002, *Traictè* (note 15), p. 78.

7 Atelier de Nicodème Tessin le Jeune, *Stockholm, palais royal, coupe de l'aile du nord*, détail, 1700-1704

reçurent leurs décorations plus ou moins achevées du vivant de Tessin[18]. L'iconographie des peintures des plafonds s'inspire de Versailles : dans *L'Eté* elle est dédiée à Apollon et Minerve ; dans *Le Printemps*, à Mars et Venus. L'architecte était responsable de la cohérence alors que l'exécution avait été confiée à des artistes français qui avaient été spécialement recrutés pour cette tâche.

18. Concernant les intérieurs, voir Gunnar Mascoll Silfverstolpe, « Rumsinredningarna i konsthistorisk belysning », dans Olsson, 1940 (note 1), p. 244-273.

La galerie s'étend sur quarante-sept mètres, incluant les cabinets de la guerre et de la paix sur les côtés courts (ill. 6). Des consoles et une frise avec un décor en stuc signalent la séparation entre galerie et cabinet. Au début Tessin avait également prévu des colonnes. Le sculpteur Jacques I Foucquet préparait des modèles pour des groupes de statues avec des motifs d'enlèvement dont il était prévu qu'elles soient disposées par paires sur le côté court de la galerie (ill. 7). Des *bozzetti* ont été conservés ainsi que des modèles à échelle réelle en plâtre qui furent placés dans la galerie au XVIII[e] siècle[19]. Tessin avait également prévu que des miroirs devaient occuper une place plus importante que dans la décoration finale. Outre l'influence évidente de la galerie des glaces, il faut évoquer celle d'autres sources d'inspiration telles que la galerie d'Apollon au Louvre et la galerie du château de Saint-Cloud aujourd'hui démolie.

Un fils du sculpteur Foucquet, également nommé Jacques, décora le plafond du roi avec des peintures représentant la vie de Charles XI et son cheminement victorieux dans la guerre contre le Danemark dans les années 1670, et la paix et le bonheur du côté de la reine. Le plafond

8 Stockholm, palais royal, Grande galerie (galerie de Charles XI), plafond avec *Le Triomphe de Charles XI dans la guerre de Scanie*, par Jacques Foucquet et al., vers 1700

19. Ragnar Josephson, *Bernard Foucquet : den svenska barockens monumentalskultptör*, Stockholm, 1928.

central montre le roi victorieux avec la divinité de Scanie tremblant à ses pieds (ill. 8). La composition porte des traces évidentes de *La Franche-Comté conquise pour la seconde fois en 1674* de Le Brun, la seule scène du plafond de la galerie des glaces qui fut gravée (par Charles I Simonneau). Sur la corniche, qui sépare la galerie du cabinet de la paix, on voit la reine Ulrique-Eléonore – ou plutôt un buste de la reine – à sa toilette. Du côté du roi, vers le cabinet de la guerre, la Renommée semble s'efforcer de souffler dans sa trompette, alors qu'un buste de Charles XI est couronné de laurier. Le décor de stuc est de René Chauveau, l'un des principaux artistes français. L'orfèvre Jean-François Cousinet créa le décor d'orfèvrerie de la pièce dont un bras de lumière en bronze ; il exécuta également des fonts baptismaux en argent pour la chapelle royale. Tessin espérait sans doute pouvoir meubler peu à peu le château dans le style qu'il avait pu observer lors de son voyage de 1687.

Le recrutement d'artistes français : idées et raisons

Dans une lettre datée du 18 mars 1693, Nicodème Tessin le Jeune écrit à Daniel Cronström :

> « Comme le Chatteau est avancé jusques là, qu'il faut travailler la plus part pour le dedans des appartements, ainsy il seroit requis de faire venir trois ou quattre ouvriers en plâtre, ou, plutôt, des bons sculpteurs compagnons, qui eussent travaillés dans les voutes et plafonds du Grand appartement de Versailles, pour avoir assez d'entendement à l'égard des figures de stuc, bas-reliefs et autres ornements, que l'on doit faire dans les appartements du dit chatteau. Pour cet effect, Sa Majesté a résolu d'en faire venir, pourveu que on sceut l'accord avec ceux qui se voudroient resoudre pour le voyage. Pour l'ouvrage, on ne les obligeroit de travailler que dans le vray goust d'Italie, et ou l'on reuscit aujourhuy fort heuresment en France. […] l'habilité doit surtout l'emporter et que l'on ne soit pas trop opiniatre, ny addonné aux debauches[20]. »

Après quelques mois arrivaient trois sculpteurs français nommés René Chauveau, Louis Delaporte et Joseph Jacquin. Jusqu'en 1697 une quinzaine d'artistes furent recrutés pour diverses tâches : des sculpteurs suffisamment compétents pour exécuter des figures et ornements en stuc, bois ou pierre, des fondeurs pour les bronzes et des assistants mouleurs

20. Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 13.

qui exécutaient des moules de plâtre, des peintres d'histoire et d'ornement ainsi qu'un orfèvre spécialiste de l'argent et de l'or.

Les artistes œuvrant pour la cour et le chantier du château, qui travaillaient à l'occasion pour d'autres commanditaires locaux, venaient depuis longtemps de l'étranger, essentiellement de Hollande, de Flandre et d'Allemagne. L'ambitieuse reconstruction du château nécessitait selon Tessin des compétences que n'offraient pas les artistes présents à Stockholm, d'où le recrutement d'artisans français. Quand ils arrivèrent dans les années 1690, la France devint la nation la plus représentée parmi les peintres et les sculpteurs du roi de Suède. Mais quelles équipes vinrent-ils rejoindre ? Dans l'entourage de Tessin, on trouvait alors des sculpteurs très compétents comme Burchard Precht, né en Allemagne, ou les stucateurs italiens Giovanni (qui quittèrent probablement la Suède à la fin des années 1670) et Carlo Carove (mort en Suède en 1697). Mais ces maîtres souvent virtuoses ne suffisaient pas à la tâche. Commander ou faire exécuter l'ornementation à l'étranger aurait été trop long et trop coûteux – probablement inconcevable. Tessin désirait recruter des artisans qui disposaient d'une connaissance *de visu* des décors exécutés dans le vrai goût[21], qu'il avait pu observer lors des séjours qu'il avait fait en France dans les années 1670 et 1680. Mais il était aussi important que les artisans aient travaillé dans une institution telle que les Bâtiments du roi, qui maîtrisait l'exécution et les attendus d'un chantier royal. Tessin entendait disposer d'une équipe capable d'exécuter un décor cohérent avec les espaces intérieurs du château.

L'origine des artistes français et les raisons de leur voyage

La particularité de ce groupe d'artisans franco-suédois est qu'ils ne furent pas contraints à quitter la France. Ceci les différenciait des artistes protestants (huguenots) qui avaient fui le pays pour des raisons politico-religieuses. Les artistes recrutés par Tessin venaient à Stockholm avec l'espoir de disposer d'une meilleure qualité de vie et d'une situation de travail plus avantageuse en Suède. A la suite des guerres que la France avait connues à la fin du XVII^e^ siècle, la conjoncture économique était particulièrement mauvaise, les corporations appauvries et les chantiers rares[22]. Dans une lettre adressée à Tessin, Daniel Cronström raconte de

21. Il faut noter que Tessin et Cronström parlent des « ouvriers ». Les sources n'emploient pas l'appellation d'« artiste » pour les membres de ce groupe. Ils sont mentionnés avec leur spécialité : sculpteur, peintre, etc. Le mot d'artiste employé dans le sens moderne est rarement utilisé avant le XVIII^e^ siècle.
22. Concernant la pauvreté des corporations, voir par exemple Alfred Franklin, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions*, Paris, Leipzig, 1906.

quelle manière les sculpteurs venaient chez Girardon et Coysevox, qui recommandaient les candidats au départ[23].

Les intérêts étaient donc partagés : Tessin souhaitait disposer de compétences spécialisées et les artisans français nourrissaient un espoir de carrière. Considérons la liste des artistes qui partirent pour la Suède lors de la période concernée, suivant l'ordre d'arrivée à Stockholm :

1693

René Chauveau, sculpteur, arriva en août 1693 ; il quitta la Suède à l'automne 1700[24]. Louis Delaporte, sculpteur, arriva l'automne 1693 ; il décéda en Suède en 1701[25]. Joseph Jacquin, sculpteur, arriva en août 1693 ; il décéda en Suède 1703[26].

1694

François Bernard, sculpteur-marbrier, arriva l'été 1694 ; il décéda en Suède en 1706[27]. Jean-François Cousinet, orfèvre, arriva l'été 1694 ; il décéda en Suède en 1714[28]. Jacques Foucquet le Jeune, peintre, arriva l'été 1694 ; il quitta la Suède à l'été 1702[29]. Claude Henrion, sculpteur, arriva l'été 1694 ;

23. Lettre de Cronström à Tessin, 8 mai 1693, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 17.
24. Lettres de Cronström et Tessin, juillet-août 1693, dans *ibid.*, p. 28. Le 20 août 1700, Chauveau demande un passeport, voir Stockholm, Kungliga Biblioteket, Eichhorns samling, 15:3 (Stockholm, Bibliothèque royale, collection Eichhorn).
25. Voir la lettre de Cronström à Tessin, juillet-août 1693, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 28. Décédé à Stockholm le 22 novembre 1701, registres de la chapelle française à Stockholm A1, archives de la paroisse catholique de Sainte-Eugénie. Les renseignements des registres d'église on en partie été publiés par Anatole de Montaiglon (« Actes extraits du registre de la chapelle française à Stockholm (1695-1701) », dans *Revue universelle des arts* IV, 1856, p. 306-313). Nous tenons à remercier Barbro Lindqvist (†) pour avoir mis la totalité des notes des registres de la chapelle française à notre disposition.
26. Voir les lettres entre Cronström et Tessin, juillet-août 1693, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 28. Jacquin décéda le 4 mai 1703 (voir Registres de la chapelle française à Stockholm A1, les archives de la paroisse catholique de Sainte-Eugénie). Christophe-Joseph Jacquin fut reçu maitre-sculpteur-peintre, le 23 avril 1683, Paris, Archives Nationales (AN), Y 9321 ; voir Georges Wildenstein, « Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc », dans *id.*, *Mélanges*, Paris, 1926, p. 147.
27. Voir les lettres entre Cronström et Tessin, juillet-septembre 1694, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 52-61. Décédé à Stockholm en 1706, registres de la chapelle française à Stockholm A1, archives de la paroisse catholique de Sainte-Eugénie. Bernard fut reçu maître à l'Académie Saint-Luc en tant que « peintre-sculpteur » à partir du 14 octobre 1682, Paris, AN, Y 9321 ; Wildenstein, 1926 (note 26), p. 50.
28. Voir les lettres entre Cronström et Tessin, juillet-septembre 1694, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 52-61. Décédé le 24 mars 1714, registres de la chapelle française à Stockholm A1, archives de la paroisse catholique de Sainte-Eugénie. Jean-Francois Cousinet était le fils de l'orfèvre René Cousinet, voir Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2002, p. 286-287.
29. Voir les lettres entre Cronström et Tessin, juillet-septembre 1694, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 52-61. Foucquet retournait en France à l'automne 1702, puis il partait en Italie, d'où il revenait à Paris en décembre 1703. Voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 318-320, 331. Jacques Fouquet séjourna à Rome de 1687 à 1694, il reçut le deuxième prix en peinture en 1691 et le troisième prix en 1692, voir Jules Guiffrey, *Liste des pensionnaires de l'Academie de France à Rome : donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les Concours du Prix de Rome de 1663 à 1907*, Paris, 1908.

il décéda en Suède en 1710[30]. Jean Hubeault, fondeur, arriva l'été 1694 ; il quitta la Suède l'automne 1706[31].

1695

Jacques Foucquet l'Ainé, sculpteur (décédé 1731), arriva l'automne 1695 ; il quitta la Suède en 1706 puis y retourna en 1707[32]. Bernard Foucquet, sculpteur, arriva l'automne 1695 ; il quitta la Suède 1710[33]. Claude Jacquin, sculpteur, arriva l'été 1695 ; il quitta la Suède l'automne 1698[34].

1696

Evrard Chauveau, peintre à Drottningholm, est présent en Suède de 1696 à 1703[35].

30. Voir les lettres entre Cronström et Tessin, juillet-septembre 1694, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 52-61. Décédé à Stockholm le 26 octobre 1710, registres de la chapelle française à Stockholm A1, archives de la paroisse catholique de Sainte-Eugénie. Il est mentionné dans la correspondance entre Tessin et Cronström comme étant spécialisé en taille d'ornements, voir Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E 5714 ; voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 56.
31. Il arriva en été 1694, voir les lettres entre Cronström et Tessin, juillet-septembre 1694, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 52-61. Il repartit en août 1706, voir *ibid*., p. 354, ainsi que Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudbok, 1706, fol. 142 (Stockholm, Archives royales, livre principal, 1706, fol. 142). Il est probable que Hubeault revint en Suède, ce que les registres de la chapelle catholique laissent supposer : un sculpteur « Habeau » décéda en mars 1711, registres de la chapelle française à Stockholm A1, les archives de la paroisse catholique de Sainte-Eugénie.
32. Dans les recherches les prénoms de la famille Foucquet ont jusqu'ici été mélangés. Un Jacques Foucquet « sculpteur du roi », d'Abbeville en Picardie, se mariait en 1666 avec une Jeanne Ninet. Ils avaient deux fils, l'un nommé Bernard (le sculpteur) et l'autre Jacques Foucquet (le peintre). Ces renseignements sont donnés dans un inventaire après décès du 28 mars 1731, d'un Jacques Foucquet, qui avait séjourné en Suède. L'âge et divers renseignements de celui-ci correspondent ainsi avec le sculpteur Foucquet qui arrivait en Suède en 1695, alors âgé de 55 à 60 ans (Paris, AN, MC, ET XXXIII 466, 1731). Nous tenons à remercier Christine Raimbault qui nous a signalé l'existence de ce document. Jacques Foucquet arrivait en Suède à l'automne 1695 et quittait le pays en 1706, mais y retournait en 1707 et semble être resté ici jusqu'en 1711, voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 79-97, 354-359 ; voir Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudbok, 1711, passim (Stockholm, Archives royales, livre principal, 1711).
33. Le second fils de Jacques Foucquet, qui arrivait probablement avec le père à l'automne 1695, est compris dans des comptes en 1695, livre principal, fol. 438, et quitte la Suède en 1710. Kungliga Biblioteket, Eichhorns samling, 15:4. La fille et l'épouse de Fouquet l'Ainé restèrent à Paris, voir les lettres de Cronström à Tessin le 4 décembre/24 novembre 1698, dans Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 210.
34. Il arrivait en Suède en juin 1695, partait en septembre 1698, voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 81, 203. Claude Jacquin, frère de Joseph Jacquin, devient maître sculpteur-peintre le 29 juin 1684 (Paris, AN, Y 9321 ; Wildenstein, 1926 (note 26), p. 147).
35. Evrard Chauveau, 1660-1739, frère aîné de René Chauveau, arrivait en Suède probablement en 1696, employé par la reine mère Edwige-Eléonore à Drottningholm. Il retournait probablement en France en 1703 et y décéda en 1738-39, voir Stockholm, Slottsarkivet, Hedvig Eleonoras huvudkassaböcker, 1696-1702, passim (Stockholm, Archives royales, les livres de comptes principaux d'Edwige-Eléonore, 1696-1702) ; voir aussi René Papillon, *Mémoire pour servir de supplément à la vie de François Chauveau, peintre et graveur, Ecrite par M. Perrault dans ses Vies des hommes illustres, etc Avec celles de ses fils Evrard Chauveau, peintre et René Chauveau, architecte et sculpteur du Roy de France, de Charles XI et de Charles XII, roys de Suède*, publié et commenté par Anatole de Montaiglon, Paris, 1854, p. 13 et suivantes ; John Böttiger, *Hedvig Eleonoras Drottningholm. Anteckningar till Slottets äldre byggnadshistoria*, Stockholm, 1897, p. 61-63.

1697

François Aubry, fondeur, arriva en mai 1697 ; il décéda en Suède en 1713[36]. Zéphirin Adam, sculpteur, arriva en juillet 1697 ; il quitta la Suède à l'automne 1698[37]. Charles Langlois, mouleur, arriva en mai 1697 ; il décéda en Suède en 1703[38]. Jacques de Meaux, peintre, arriva en août 1697 ; il quitta probablement la Suède en 1702, de retour en 1705 ou 1706, il resta au moins jusqu'en 1711[39].

1699

Robert le Jeune, sculpteur[40].

Les artisans français avaient en commun une formation dans la corporation des peintres et sculpteurs de Paris, l'académie de Saint-Luc. Parmi eux, aucun ne semble avoir disposé d'un brevet du roi pour une pension ou un salaire annuel et aucun n'était membre de l'académie royale de peinture et sculpture. En revanche, ils avaient travaillé pour les Bâtiments du roi, souvent, semble-t-il, à la manufacture des Gobelins, puisque nombre d'entre eux étaient domiciliés à la paroisse Saint-Hippolyte, près des Gobelins[41].

Le plus renommé du groupe était le sculpteur René Chauveau. A son propos, J. M. Papillon, auteur d'une monographie sur la famille Chauveau, raconte qu'il avait commencé une carrière plutôt promet-

36. Aubry arriva en Suède en mai 1697 (Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 169), et resta ici jusqu'à sa mort en mars 1713, voir Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Huvudbok, 1713, fol. 730 (Stockholm, Archives royales, livre principal, 1713, fol. 730). François Aubry était « maitre-sculpteur » et « fondeur ordinaire du Roi » (Paris, AN, MC ET LIII, 104, 24 février 1691). En France, il travailla par exemple avec le sculpteur Marc Arcis et Scabol, entre autres pour fondre une statue équestre de Louis XIV à Dijon (voir Jules Guiffrey, « Roger Scabol et Francois Aubry sculpteurs et fondeurs ordinaires du Roi », dans *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1882, p. 111-122).

37. Adam arriva en Suède au printemps 1697, voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 167. A cause d'une mauvaise santé et des problèmes de collaboration, il repartit déjà en août 1698, voir *ibid.*, p. 200. Adam fut, avec le peintre Jacques Foucquet, le seul à avoir été à l'Académie de France à Rome, où il séjourna de 1685 à 1691, voir Guiffrey, 1908 (note 29), p. 51.

38. Langlois arriva en Suède en mai 1697 avec Aubry, voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 169. Il travaillait à la fonderie en tant que mouleur avec Aubry. Il restait ici jusqu'à sa mort en août 1703, voir Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudböcker, verifikationer, 1704, fol. 150 (Stockholm, Archives royales, livres principaux et vérifications, 1704, fol. 150).

39. De Meaux arriva à la fin du mois d'août 1697, voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 177. Il est absent dans les comptes entre 1702-1705 ou 1706. Il resta en Suède jusqu'à sa mort, il vécu au moins jusqu'en 1711, voir Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudbok 1705-1711, passim (Stockholm, Archives royales, livre principal, 1705-1711). Peintre d'ornements, il avait auparavant séjourné chez M. le Cardinal de Furstenberg, il aida également Tessin dans son palais, voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 48.

40. A partir de 1699, un certain Robert le Jeune est également mentionné dans les comptes du château, surtout pour le projet d'une statue équestre de Charles XII, voir Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudböcker och verifikationer, 1699, passim (Stockholm, Archives royales, livres principaux et vérifications, 1699).

41. Dans le registre de l'église Saint-Hippolyte, près de la manufacture des Gobelins, se trouvent René Chauveau et sa famille, Louis Laporte accompagné de son épouse Marie Jeanne Fremery, ainsi que le fondeur Jean Hubeault. Voir Paris, Bibliothèque nationale, département des Manuscrits occidentaux, fichier Laborde.

teuse avant son voyage en Suède. Son père, François Chauveau, était un graveur célèbre et l'un des premiers membres de l'Académie royale de peinture et sculpture. René Chauveau avait bénéficié d'une solide formation aussi bien à la corporation qu'à l'Académie, fréquentant les ateliers de François Girardon et Philippe Caffieri à la manufacture des Gobelins[42]. Avant son séjour en Suède, René Chauveau avait travaillé au Grand Trianon à Versailles et aux Invalides[43]. Il est inscrit comme maître peintre-sculpteur-graveur-enlumineur à l'Académie de Saint-Luc à partir du 2 mai 1693[44].

Plusieurs parmi ces artistes français vinrent en Suède accompagnés de leur épouse, leurs frères, leurs sœurs et leurs enfants. Des mariages à l'intérieur du groupe eurent lieu en Suède et plusieurs enfants naquirent – et décédèrent – lors de leur séjour à Stockholm. Plusieurs membres de ces familles semblent avoir participé activement au travail de l'atelier – ce qui est caractéristique de la tradition de l'organisation du travail des corporations. L'un des noms qui est mentionné dans les comptes et dans d'autres sources est celui de l'épouse de René Chauveau, Catherine Cuccy. Elle était la fille de l'ébéniste Domenico Cuccy employé aux Gobelins, et pratiquait apparemment l'art de la dorure, ce qui fut l'un des arguments pour la laisser venir en Suède. Elle arriva à l'automne 1694, et repartit de Suède, comme son époux, en août 1700[45]. Jeanne Fremery, épouse de Delaporte, arriva le 12 juin 1695 et resta en Suède au moins jusqu'en 1702. Claude Pelisson était l'épouse de Joseph Jacquin. Elle arriva à l'été 1697 et présentait sans doute des compétences artisanales car elle fut autorisée à partir par la surintendance des Bâtiments du roi. A partir de 1698, elle fut employée à la cour en tant que dame d'honneur chez Ulrique-Eléonore la Jeune[46].

Les artisans étaient tous catholiques. Ils vivaient et œuvraient dans une communauté close, près de l'ambassade de France à Stockholm, où ils avaient le droit de pratiquer leur culte catholique, ce qui était alors strictement interdit en Suède.

42. Papillon, 1854 (note 35), p. 8-10.
43. Au Grand Trianon avec le sculpteur La Lande 1687-91, dans le dôme des Invalides : les corniches, les chapiteaux et les cadres avec les sculpteurs Goupil, Briquet, Legrand et Langlois sous Jouvenet qui exécutait les modèles. Les chapiteaux avec Jouvenet et Dedieu, les cadres avec Jouvenet, Varin, Langlois, Monier, Dedieu, Mauberge. Voir François Souchal, Françoise de la Moureyre, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, 4 vol., Londres, Oxford, 1977-1993, t. I, passim.
44. Wildenstein, 1926 (note 26), p. 77.
45. Weigert et Hernmarck, 1964 (note 2), p. 61 ; Kungliga Biblioteket, Eichhorns samling, 15:3
46. Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudböcker och verifikationer, 1695-1702, passim (Stockholm, Archives royales, livres principaux et vérifications, 1695-1702, passim) ; Stockholm, Slottsarkivet, Kunglig Maj:ts hovstatsräkenskaper, 1698, passim (Stockholm, Archives royales, Comptes de la Maison du Roi, 1658).

Conditions

Les artisans reçurent un certificat signé par le surintendant Colbert de Villacerf qui les autorisaient à partir en Suède. Seuls les certificats de René Chauveau, Louis Delaporte, Joseph Jacquin, Claude Pélisson et Charles Langlois ont été retrouvés, mais d'autres ont pu être distribués sans être conservés. Ces certificats ont dû servir à la fois de passeport et de recommandation. René Chauveau reçut son certificat de Villacerf le 21 juillet 1693 :

> « Certificat pour le sieur CHAUVEAU, sculpteur et congé pour aller en Suède (21 juillet 1693) Nous Edouard Colbert, chevalier, marquis de Villacerf et de Payens, etc […] Certifions à tous qu'il appartiendra que René Chauveau, sculpteur, est très habile dans sa profession, qu'il dessine fort bien, et qu'il a toujours très bien exécuté tout ce qui a été ordonné de faire dans son art pour le service du Roi, et que, sur le très humble prière qu'il a faite à Sa majesté d'agréer qu'il allât en Suède pour y travailler, Sa Majesté nous a ordonné de lui permettre. En foi de quoi nous avons signé le présent certificat, etc. […] le 21e jour du mois de juillet 1693. Signé : Colbert de Villacerf, et plus bas. Par mon dit seigneur : Mesmin[47]. »

Tous les certificats sont rédigés de la même manière ; pour Langlois, il est également mentionné que celui-ci devrait retourner en France si la nécessité s'en faisait sentir :

> « Certificat pour LANGLOIS le jeune mouleur et congé pour aller en Suède. Nous, Edouard Colbert, chevalier […] Certifions a tous qu'il appartiendra avoir permis, par ordre du roi a Langlois le Jeune, mouleur, d'aller en Suède pour deux ans a la charge de laisser sa famille a Paris, et d'en revenir au bout dudit temps et même au premier ordre que nous lui en donnerons de la part du Roi, si le cas y eschoit […] En foi de quoi nous avons signé […] Colbert de Villacerf[48]. »

Un contrat fut également établi entre d'une part Sa majesté et Tessin en Suède et d'autre part les artisans français. L'établissement de ces contrats était supervisé par Cronström à Paris. Les contrats stipulent tous les conditions s'appliquant aux Français mais également leurs devoirs. Dans les contrats de Chauveau, Jacquin et Delaporte, qui furent rédigés

47. Paris, AN, O1 1082. Certains de ces certificats ont été publiés par Jules Guiffrey, « Congés accordés à des artistes français pour travailler à l'étranger (1693-1792) », dans *Nouvelles Archives de l'art français*, 1878, p. 4-8.
48. *Ibid.* ; Paris, AN, O1 1082, p. 69.

à Paris en juillet 1693, c'est à dire à peine un mois avant leur départ pour la Suède, le salaire annuel de chacun est fixé : 1000 livres françaises pour Jacquin (666 *thalers* en pièces d'argent suédois), 1500 livres pour Chauveau (1000 *thalers* en pièces d'argent) et 1100 livres pour Delaporte (733 *thalers* en pièces d'argent). Le salaire devait être payé annuellement en quatre fois. Les frais de voyages étaient payés par le roi de Suède, qui devrait également fournir l'habitation et le matériel nécessaire au travail en Suède. Au retour, Jacquin, Chauveau et Delaporte promettaient de voyager sans s'arrêter sur leur chemin. Ils avaient le choix de quitter librement le pays après deux ans pleins, mais ils avaient aussi la possibilité de rester en Suède s'ils le souhaitaient[49].

L'organisation du travail en Suède

Lorsque les premiers sculpteurs français arrivèrent sur le chantier royal à l'automne 1693, ils rejoignirent le chantier de l'église. Chauveau commença son travail dans l'appartement supérieur du corps de bâtiment nord, au plus tard au printemps 1695. D'autres Français étaient alors arrivés, par exemple le sculpteur Claude Henrion, dont il est rapporté qu'il faisait des « festons dans le cabinet et l'appartement supérieur »[50]. Tous les Français étaient au travail dans l'appartement supérieur au moins à partir de 1696 (ill. 9).

C'était le travail dans la galerie de Charles XI, dite la « grande galerie » ou la « galerie supérieure », qui requérait le principal de l'activité des Français au château. Chauveau dut aussi modeler des bas-reliefs, principalement pour les escaliers du château[51]. A partir de 1698 une fonderie fut établie à Stockholm pour la fonte en bronze des sculptures monumentales du château destinées à la façade, mais également pour la galerie ou quatre groupes d'enlèvement étaient prévus. Ces derniers furent exécutés par l'équipe Jacques Foucquet, Aubry et Langlois, mais ils furent uniquement moulés en plâtre (voir ci-dessus)[52].

49. Stockholm, Riksarkivet, Ericsbergsarkivet, Tessinsamlingen, vol. 11, t. XI (Stockholm, Archives nationales, archives d'Ericsberg, collection Tessin, vol. 11, t. XI).
50. Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudboken, verifikationer, fol. 242, 1065 (Stockholm, Archives royales, livre principal, vérifications, fol. 242, 1065). Dans les autres cas il est souvent difficile de comprendre qui a fait quoi, lorsque les comptes uniquement mentionnent « en soustraction sur salaire » pour ceux qui recevaient un salaire annuel.
51. Au total environ 20 pièces de reliefs ont été conservées en magasin. Les reliefs avec le motif des *Métamorphoses* d'Ovide furent fondus et attachés sur la façade sud du château au XIX^e^ siècle. Quatre reliefs supplémentaires se trouvent dans le portail nord, ainsi que dans l'escalier ouest.
52. Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudböcker och verifikationer, 1698-1711, passim (Stockholm, Archives royales, livres principaux et vérifications, 1698-1711) ; voir John Böttiger, *Bernard Foucquet och gjuteriet på rännarbanan*, Stockholm, 1916.

9 Stockholm, palais royal, Décoration exécutée dans l'ancienne chambre du roi (aujourd'hui chambre de l'audience) ; les festons sont modelés par le sculpteur français Claude Henrion

Concernant la décoration, de nombreuses questions restent sans réponse. En plus des sculptures en plâtre ou en bronze, les sculpteurs durent exécuter les décors en stuc. Pour cela il fallait recourir à un savoir-faire maîtrisé par les artistes italiens. Pietro Pagani se joignit ainsi au groupe français, qui travaillait en équipe avec René Chauveau à partir de 1696 et fut rémunéré avec lui[53]. On a longtemps cru que Pagani exécutait les motifs ornementaux quand Chaveau s'occupait des registres figurés. Les paiements laissent cependant à penser que leurs savoir-faire se complétaient, c'est à dire que Chaveau exécutait les modèles quand Pagani modelait le stuc. L'essentiel du décor de la galerie semble avoir été moulé en plâtre, ce qui est d'ailleurs confirmé par les comptes. Aucun moule n'a cependant été retrouvé. Néanmoins, la finition fut probablement exécutée sur place, ce dont témoigne par exemple la livraison de « scies pour scier les plâtres ». Concernant les festons en plâtre exécutés par Henrion dans les pièces attenantes, il est précisé qu'ils ne sont pas

53. Rien n'est connu sur les origines de Pietro Pagani. Il y a éventuellement une parenté avec d'autres artisans Pagani, actifs en Italie depuis le XVI^e siècle. Il est mentionné dans les comptes du château à partir de l'automne 1693 dans la chapelle Royale : « le tailleur d'images » Pagani « modèle et fonde en plâtre » (Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Verifikation, 1693, fol. 2154). Par la suite il travaillait avec les Français dans l'appartement supérieur du château. Dans des cas isolés il est dénommé « le tailleur d'images italien » (*ibid.*, fol. 1356, 1696). Selon un contrat en janvier 1696, il reçoit un « salaire par tâche » avec René Chauveau (*ibid.*, fol. 172, 1696). Il partait avec celui-ci en août 1700, Stockholm, Kungliga Biblioteket (Stockholm, Bibliothèque royale), Eichhorn 15:3.

moulés, mais exécutés à la main. Henrion tailla également, avec Bernard Focquet, dix-huit portes en bois pour les appartements royaux[54]. A partir de 1699, on fit appel à l'orfèvre Cousinet pour la décoration du château : il conçut et fit éxécuter une vingtaine de pilastres ornementaux en bronze pour la galerie de Charles XI. Cousinet, comme d'autres orfèvres, concevait des ornements en métal qui furent fondus par le fondeur Hubeault et plus tard par Aubry[55]. Le travail du groupe français fut au besoin complété par des artisans locaux, tels que des doreurs, des menuisiers et des manœuvriers. Cependant, ces derniers n'obtinrent pas, comme les Français, de salaire régulier (ill. 10).

10 Stockholm, palais royal, Frise de métopes en plâtre réalisée dans la galerie de Charles XI

Epilogue

Le chantier du château ralentit autour des années 1709-10, en raison de la situation politique et de la crise économique. La plupart des artisans français auraient probablement souhaité retourner en France, mais nombre d'entre eux décédèrent en Suède. Ceux qui rentrèrent rencontrèrent tout d'abord un certain succès, par exemple René Chauveau, peut-être parce qu'ils disposaient désormais du titre de « sculpteur du roi » – c'est à dire du roi de Suède. Chauveau fut engagé par des parents de la famille de l'ancien ambassadeur de France en Suède, le comte

54. Ljungström/Odlinder, 1995 (note 4), p. 9-10. Après le décès de Langlois, Henrion travaillait également à la fonderie à Rännarbanan avec Aubry, voir Weigert, Hernmarck, 1964 (note 2), p. 330.
55. Stockholm, Slottsarkivet, Ståthållarämbetet, Slottshuvudböcker, 1699-1709, passim (Stockholm, Archives royales, livres principaux, 1699-1709). Stina Odlinder et Lars Ljungström ont également, dans leur inventaire inédit des comptes du château de Stockholm, souligné que l'exécution des pilastres fut le résultat d'un travail collectif (voir note 54). Les autres orfèvres, à l'exception de Cousinet, s'appelaient Carl Fredrik Waldenburg (ou Wandenburg) et Abraham Carré.

d'Avaux, pour le chantier de leur maison de plaisance à Roissy, dessinée par Tessin[56]. La réussite fut cependant de courte durée, probablement du fait de la conjoncture. Chauveau décéda le 7 juillet 1722 dans des circonstances dramatiques, selon Souchal, après avoir été ruiné par le système de Law, ce que confirme son inventaire après décès[57].

Le groupe des artistes français apparaît toujours dans les sources suédoises comme « les ouvriers français ». Plus qu'une marque d'identité nationale, il s'agissait d'une allusion à la culture qu'ils représentaient. Ce qui caractérise ce groupe de peintres et de sculpteurs, c'est qu'il constituait une équipe de travail cohérente et compétente. Dans les lettres d'anoblissement qui furent décernées à Tessin, l'un des premiers mérites qui lui est reconnu est le « soin clair et infatigable qu'il a eu de recruter d'une foule de travailleurs habiles et gentils, tels que des peintres, sculpteurs, fondeurs, orfèvres et beaucoup d'autres, par le biais d'une correspondance assidue avec la France »[58]. Néanmoins ce ne fut pas seulement pour soutenir le mérite de Tessin que la présence des Français en Suède eut une importance certaine. L'organisation autour de leur intervention au cours du XVII^e siècle contribua à la mise en place de la charge de la surintendance des Bâtiments du roi en Suède et de l'Académie des beaux-arts, établie à Stockholm à partir de 1735 – la mission de cette dernière était d'ailleurs de former des artisans compétents pour les chantiers royaux. A cette date, l'équipe de Tessin le Jeune avait cependant été remplacée par une nouvelle génération de Français. Le renouvellement des modèles français influençait déjà la réalisation des intérieurs de centaines de pièces qui n'avaient même pas été commencées du vivant de Tessin.

56. Concernant Roissy, voir par exemple Josephson, 1930, *L'Architecte* (note 1) ; Jean-Yves Dufour, « Tessin and Roissy : An Error Corrected », dans *Konsthistorisk Tidskrift* 72/1-2, 2003.
57. Paris, AN, MC ET XVII, 626, 1722 ; voir Souchal, de la Moureyre, 1977-1993 (note 43), t. I, p. 92-103.
58. Stockholm, Riksarkivet, Ericsbergsarkivet, Tessinsamlingen, t. II.

L'Union de Pologne-Lituanie a-t-elle eu son « Versailles » ?

Du Wilanów de Jean III Sobieski au Białystok du prétendant au titre de Jean IV Branicki

Anna Oleńska

A la suite de Louis Réau, la plupart des historiens s'accordent à penser que, dans la première moitié du XVIII^e^ siècle, bien des résidences aristocratiques situées dans le royaume de Pologne et dans le grand-duché de Lituanie ressemblaient à des petits Versailles disséminés à travers l'Europe. A première vue, elles ne présentaient aucune différence avec les châteaux bâtis en divers lieux de l'« Europe française », où tout provenait « directement des terres des ducs italiens et des marquis français, comme transporté d'un coup de baguette magique », pour citer une remarque du romancier polonais Józef Ignacy Kraszewski, reprise ensuite par l'historien Władysław Lozinski[1]. « Le Parisien qui voyage en Europe s'aperçoit à peine qu'il a quitté Paris », peut-on lire dans *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe françoise*, un livre paru en 1776 auquel Louis Réau a emprunté la formule « Europe française »[2]. Or, l'auteur de cet ouvrage avait des liens avec la Pologne, puisqu'il s'agissait de Louis-Antoine Caraccioli, qui fut le gouverneur des enfants du comte Wacław Rzewuski, qu'il accompagna dans leur tour d'Europe. Nous ne chercherons pas à savoir si cette Europe, dont faisait partie la Pologne, était « française » uniquement par certaines apparences, telles que les styles décoratifs, la mode, les tendances artistiques ou l'emploi de la langue française dans la diplomatie, la littérature et les divertissements. Nous allons plutôt nous intéresser à l'influence du modèle versaillais au sein du système culturel et politique de l'Etat polono-lituanien au tout début du XVIII^e^ siècle et essayer d'examiner ses effets sur des aspects aussi

1. Józef Ignacy Kraszewski, *Grzechy hetmańskie* [1886], réedition Varsovie, 1975, p. 34-35 ; et Władysław Łozinski, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Cracovie, 1978, p. 22.
2. [Louis-Antoine, marquis de Caraccioli,] *Paris, le modèle des nations étrangères, ou L'Europe françoise, par l'éditeur des lettres du pape Ganganelli*, [Turin et Paris, 1776], 2^e^ édition, Venise et Paris, 1777, p. 169-170. Louis Réau, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1938, p. 9 et 26. Voir également l'étude importante d'Emanuel Rostworowski, « Francja, Polska i Podlaski Wersal », dans *Polska czasów saskich*, éd. par Mieczysław Wrzosek, Białystok, 1986, p. 33.

concrets que l'organisation des cours royales ou seigneuriales et de leur cérémonial.

La principale difficulté à laquelle se heurte l'analyse tient au fonctionnement politique singulier de la cour royale polonaise. A une époque où la majorité des pays européens a instauré des régimes absolutistes, l'Union de Pologne-Lituanie conserve son mode de gouvernement étrangement démocratique, caractérisé par un pouvoir central faible et un parlement fort, où prédomine la petite noblesse qui représente près de dix pour cent de la population. L'Etat polono-lituanien, officiellement qualifié de *rzeczpospolita* ou « république »[3], fascine beaucoup de voyageurs et de philosophes, à commencer par les penseurs français[4]. Trois particularités déterminent en pratique la vie politique et l'image culturelle du pays : la monarchie élective, le principe que « chaque noble vaut un sénateur » et le droit de *liberum veto* qui garantit la liberté d'expression relative aux affaires publiques ; il permet notamment à chaque député de la Diète d'empêcher l'adoption d'un texte de loi – d'où la paralysie de toutes les tentatives de réforme. Le pouvoir réel appartenait en fait à une petite élite d'aristocrates fortunés, dont les domaines équivalaient à des duchés indépendants.

Tous les efforts pour renforcer l'autorité et les prérogatives royales étaient perçus comme des menaces envers la démocratie nobiliaire et aussitôt réduits à néant. Auguste II le Fort en fit l'expérience au début de son règne. Dans ces conditions, l'idée d'organiser la cour sur le modèle de Versailles, Vienne ou Madrid, déplaisait à beaucoup[5]. Un autre facteur tenait à l'idéal de vie rustique entretenu par la noblesse terrienne, qui habitait dans de vastes propriétés dispersées à travers le territoire et méprisait les affaires de la cour. L'opinion publique en général se méfiait du pouvoir central, tandis que la fonction parlementaire et la magistrature locale inspiraient le plus grand respect. Il n'était pas envisageable de créer un organe central comparable à Versailles, régi par un cérémonial

3. *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution Française*, t. IV-V, *Pologne*, publié sous les auspices de la commission des archives diplomatiques au ministère des Affaires étrangères, 2 vol. (t. I, 1648-1729 ; t. II, 1729-1794), Paris, 1888.

4. Voir notamment Gabriel Bonnot de Mably, *Du gouvernement et des lois de Pologne* [1770], *De la situation de la Pologne en 1776 et le Banquet des politiques*, Paris, 1790, rééd. avec une préface de Marc Belissa, Paris, 2008 ; et Jean-Jacques Rousseau, *Considérations sur le gouvernement de la Pologne* [1771], repris dans *Œuvres complètes*, t. III, *Du Contrat social – Ecrits politiques*, Paris, Gallimard, 1964, p. 953-1036. Plusieurs auteurs polonais ont analysé ces descriptions françaises du système politique polonais. Voir Jerzy Michalski, *Rousseau i sarmacki republikanizm*, Varsovie, 1977 ; Jerzy Michalski, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza*, Wroclaw, 1995 ; et Maciej Forycki, *Anarchia polska w myśli Oświecenia*, Poznań, 2004.

5. Janusz Tazbir, *La Culture polonaise des XVI^e^ et XVII^e^ siècles dans le contexte européen*, traduit du polonais par Krystyna Zaleska, Rome, 2001, p. 49 ; Andrzej Rottermund, *Le Château royal de Varsovie*, traduit du polonais par Anita Chiron-Mrozowska, Varsovie, 1996, p. 16-18 ; Andrzej Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza : funkcje i treści*, Varsovie, 1989, p. 16-18.

qui gravitait autour de la personne du Roi-Soleil et structurait la hiérarchie des privilèges, comme l'explique Norbert Elias[6]. Depuis 1596, le siège traditionnel de la monarchie était le château royal de Varsovie, mais il abritait aussi la Diète. Dans la pratique, ce palais ne pouvait être érigé en figure du roi ni soumis à une réglementation aussi centralisée qu'à Versailles. La cour royale de Varsovie se conformait évidemment à l'étiquette édictée par les chefs du protocole (soit le Premier ministre, soit le ministre de l'Intérieur). Mais jusqu'à l'abdication de Stanislas II Auguste Poniatowski en 1795, aucun cérémonial public ne présidait à la vie domestique du roi[7]. Pendant un siècle, les souverains successifs (Jean III, Auguste II, Auguste III et Stanislas II) ont combattu l'opposition nobiliaire en amplifiant les fonctions de prestige du château et en rivalisant de magnificence avec les demeures aristocratiques. De temps en temps, un roi s'est vu contraint de renoncer à un projet artistique ou architectural qui rappelait un peu trop tel ou tel modèle offert par une monarchie absolue. Vers 1700, Auguste II, séduit par la splendeur de Versailles, décide de faire rebâtir le château de Varsovie pour lui donner des proportions plus grandioses et un agencement intérieur conforme à un cérémonial centré sur la personne du roi[8]. Mais il doit abandonner cette idée, et il reporte ses ambitions architecturales sur un hôtel particulier au centre de Varsovie, le « palais de Saxe », qu'il pourra transformer à son gré en s'inspirant des modèles français[9].

Le Wilanów de Jean III Sobieski

La première comparaison entre une demeure polonaise et la résidence du Roi-Soleil, à notre connaissance, remonte à la fin des années 1680. Elle concerne le palais de Wilanow, propriété privée de Jean III en bordure sud de Varsovie (ill. 1). Le roi, issu de la puissante famille Sobieski, comprenait bien la difficulté de la situation où il se trouvait, car il devait

6. Norbert Elias, *La Société de cour*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, 1974, p. 68-75 et passim.
7. Rottermund, 1996 (note 5), p. 10 ; Rottermund, 1989 (note 5), p. 24.
8. L'architecte pressenti pour ce chantier devait être Matthäus Daniel Pöppelmann ou Johann Friedrich Karcher. Voir *Pod jedną koroną*, éd. par Werner Schmidt et Jacek Staszewski, cat. exp., Varsovie, château royal, Varsovie, 1997, p. 180 (version allemande : *Unter einer Krone*, éd. par Werner Schmidt et Dirk Syndram, cat. exp., Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Leipzig, 1997) ; et Walter Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, 2 vol., Berlin, 1967, t. I, p. 91-105. Une variante plus modeste du projet a été étudiée après 1726, pour finir par être réalisée sous Auguste III, dans les années 1740.
9. Sur l'inspiration française de l'axe de Saxe (*Oś Saska*) et son importance pour l'urbanisme de Varsovie, voir notamment Teresa Zarębska, « Wielkie osie urbanistyczne XVIII-wiecznej Warszawy a kreacje André Le Nôtre », *Biuletyn historii sztuki* 1-4, 2001, p. 54-57. Le palais de Saxe et son agencement intérieur mériteraient toutefois une analyse plus approfondie, en particulier la partie réalisée après 1744 par Carl Friedrich Pöppelmann, fortement influencée par l'ordonnance du château de Versailles vers 1710.

1 Bernardo Bellotto dit Canaletto, *Le palais de Wilanow dans les années 1770*, détail d'un tableau peint en 1776, conservé au château royal de Varsovie

son élection à ses actions d'éclat dans les guerres contre les Suédois, les Cosaques et les Turcs. Marié à la fille d'un gentilhomme nivernais, Marie-Casimire Louise de La Grange d'Arquien, il avait des liens avec le parti pro-français et une réputation de mécène, grand amateur d'art italien et français. Un certain abbé F. D. S., relatant son voyage en Pologne vers 1688, écrit que Wilanow « est proprement le Versailles du roi ». Ce palais, qu'il qualifie de « colifichet en gentillesse », lui parut superbement meublé et orné d'objets précieux[10]. On peut s'interroger sur le sens exact de sa comparaison. L'abbé voulait-il dire simplement que la demeure était digne d'un roi ? Ou désignait-il par là une imitation, conçue en émulation avec Versailles[11] ?

On n'a guère d'informations, hélas, sur l'étiquette en vigueur au palais de Wilanow du temps de Jean III Sobieski. La distribution initiale des pièces ainsi que les correspondances entre leur fonction et leur décoration ont plus ou moins disparu à la suite des réaménagements ultérieurs – le Cabinet hollandais, par exemple, a perdu son décor d'origine[12]. Wilanow, comme son nom l'indique (*villa nova*), a vu le jour

10. *Relation d'un voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689, par Mons. l'abbé F.D.S.*, Paris, 1858, p. 24-25.
11. J'emprunte le terme « réaction » à Peter Burke qui l'emploie à propos de Léopold Ier tout en soulignant que ces comparaisons « relevaient du lieu commun ». (Voir Peter Burke, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, 1995, p. 176.)
12. Sur la distribution des pièces et leur fonction initiale, voir en particulier les ouvrages de Wojciech Fijałkowski, *Wilanów rezydencja Króla Zwycięzcy*, Varsovie, 1983, p. 57-100 ; *Wnętrza pałacu w*

tardivement, vers le milieu du XVII^e siècle. La famille Leszczynski y a fait construire un modeste manoir en pleine campagne. Le roi a acheté la propriété en 1677. Son architecte Augustyn Locci a supervisé trois tranches de travaux d'agrandissement et de reconstruction jusqu'en 1696, entouré d'artistes d'origine française ou italienne, et de Polonais formés à Rome. Le corps central a pris forme en 1681-1683, mais c'est en 1683 que Jean III Sobieski a élaboré le programme iconographique définitif, après avoir écrasé, le 12 septembre, l'armée turque qui assiégeait Vienne, délivrant ainsi la capitale de l'empereur Léopold I^er et stoppant l'avancée ottomane en Europe. Jean III et Léopold I^er se sont empressés de revendiquer tous deux ce titre de gloire. En témoignent les deux monuments équestres analogues dans lesquels ils se sont fait représenter en vainqueurs des Turcs. Celui de Léopold est dû à Matthias Steinl (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et celui de Jean III peut être attribué à Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski (palais de Wilanow). La victoire de Vienne a surtout encouragé Jean III à se façonner une image de souverain puissant et de soldat triomphateur, et à chercher pour cela un modèle à sa mesure.

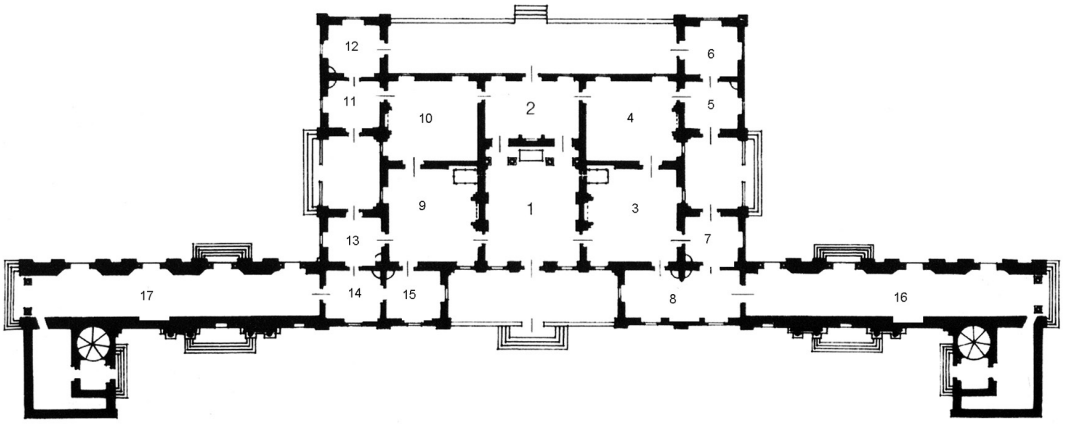
Le programme iconographique mis en œuvre dans la décoration somptueuse de Wilanow, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la résidence, repose sur la symbolique herculéenne (Honneur et Vertu) et apollinienne (Soleil)[13]. Si le choix des motifs reflète l'influence française, notamment en ce qui concerne la symbolique solaire, la distribution des pièces ne correspond pas au modèle français de manière aussi évidente. On sait pourtant que le couple royal (surtout la reine) manifestait un certain attachement à l'étiquette de la cour de France. Marie-Casimire tenait peut-être à mettre son palais en conformité avec ces règles protocolaires, car Wilanow transpose le modèle français à l'échelle d'un bâtiment de plain-pied, amputé du bel étage (hormis une mezzanine accessoire). Cela se traduit par un plan harmonieux, à la fois symétrique et fonctionnel, où les appartements du roi et de la reine sont séparés par un vestibule surélevé, que prolonge un cabinet (ill. 2). Cet agencement rappelle les villas de la Renaissance italienne, mais aussi la tradition polonaise des manoirs[14]. Wilanow a accueilli le siège officiel de la monarchie lorsque Jean III, âgé et malade, s'y est retiré peu avant sa mort en 1696.

Wilanowie, Varsovie, 1986, p. 16-76 ; *Królewski Wilanów*, Varsovie, s.d., p. 62-101 ; et *Wilanow, le palais et le parc*, traduit du polonais par Aleksandra Żaryn, Varsovie, 1978, p. 3-8, 35-37, 48.

13. Voir Wojciech Fijalkowski, *Wilanów rezydencja Króla Zwycięzcy*, Varsovie, 1983, p. 28-30 et 57 ; Mariusz Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Varsovie, 1986 ; et *Sobieski, roi de Pologne, d'après les estampes de l'époque*, cat. exp., Paris, Bibliothèque polonaise, 1933.

14. Wojciech Fijalkowski, *Wnetrza pałacu w Wilanowie*, Varsovie, 1986, p. 16 ; reproduit des plans d'Andrea Palladio, de Sebastiano Serlio et de Jacques Androuet du Cerceau en regard de celui de Wilanow. Sur l'architecture traditionnelle des manoirs polonais au XVII^e siècle, voir *Krotka nauka budownicza dworów, pałaców, zamkow pódlug nieba i zwyczaju polskiego*, présenté par Adam Miłobędzki, Wroclaw, 1957.

Cependant, toutes les grandes cérémonies royales ont continué de se dérouler jusqu'à la fin au château de Varsovie (notamment la réception des nouveaux ambassadeurs). Pour accentuer la grandeur majestueuse du palais, on a étiré le corps de bâtiment en ajoutant des galeries flanquées de tours. Un belvédère abritant une salle à manger d'apparat surmontait la partie centrale, ce qui avait pour effet d'accroître la ressemblance extérieure avec la villa Doria Pamphili à Rome[15]. Les façades sur cour et sur jardin ont reçu de splendides décors sculptés, associés à des motifs



2 Le palais de Wilanow à la fin du XVII^e siècle, reconstitution du plan du rez-de-chaussée, voir plan page 835

1. Grand vestibule
2. Cabinet hollandais

16.-17. Galeries

Appartement du roi :
3. Antichambre
4. Chambre à coucher
5. Cabinet chinois
6. Garde-robe ou cabinet
7. Trésor
8. Bibliothèque

Appartement de la reine :
9. Antichambre
10. Chambre à coucher
11. Cabinet
12. Anticabinet
13. Trois cabinets

architecturaux évoquant les arcs de triomphe et les portiques de l'Antiquité. L'accès principal était divisé hiérarchiquement en une avant-cour et une cour d'honneur afin de souligner la monumentalité cérémonielle du palais. Le bâtiment se dressait entre cour et jardin sur un axe prolongé devant par un canal et derrière par une allée dans le parc. C'était la première fois, dans toute la Pologne, qu'un aussi vaste domaine était aménagé selon des principes d'ordonnance à la française[16].

Parmi les appartements privés et les salles d'apparat disposés sur un même étage, les deux pièces de réception principales se trouvaient dans l'axe médian : le grand vestibule (*wielka sień*), réservé dans un premier

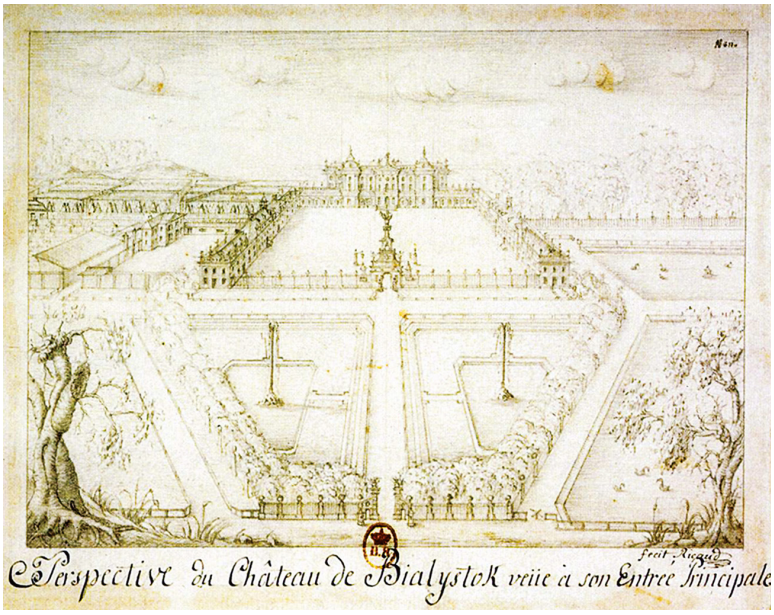
15. Le rapprochement est effectué par Juliusz Starzyński, *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Varsovie, 1933, rééd. 1976, p. 58-59.
16. Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, 2 vol., Varsovie, 1980, t. I, p.401-402.

3 Statue équestre de Jean III Sobieski, vers 1694, autrefois dans le grand vestibule du palais de Wilanow, aujourd'hui dans la tour sud du palais

temps aux fêtes et banquets, puis utilisé pour les audiences publiques[17], et le Cabinet hollandais aménagé sur l'arrière, où se tenaient les cérémonies plus intimes. Un décor luxueux rehaussait chacune de ces deux pièces. Le mobilier du grand vestibule rappelait celui du salon de la Guerre à Versailles, également utilisé pour les audiences solennelles. Des pilastres corinthiens scandaient les murs à droite et à gauche, tandis qu'une colonnade en marbre, face à l'entrée, encadrait la statue équestre de Jean III vainqueur des Turcs (ill. 3), peut-être réalisée d'après des dessins de Szymonowicz-Siemiginowski, un artiste formé à Rome. Le même Siemiginowski a peint sur les murs les victoires d'Alexandre et au plafond une allégorie du Jour et de la Nuit avec Apollon sur son char, entourée d'une bordure sculptée figurant les quatre éléments. La statue et la peinture illustrent toutes deux l'apothéose du monarque, thème de la décoration de ce grand vestibule destiné à un usage public. De là, on accédait au Cabinet hollandais, véritable pôle autour duquel s'articule

17. Wojciech Fijałkowski, « Regia solis erat… Ze studiów nad symboliką dekoracji wnętrz pałacu w Wilanowie », *Biuletyn historii sztuki* 1, 1974, p. 23 ; et Wojciech Fijałkowski, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Varsovie, 1986, p. 18-20.

4 Białystok, palais, Vue de la façade du corps de logis



5 Pierre Ricaud de Tirregaille, *La résidence de Białystok*, vers 1755, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie

le plan du palais. Le Cabinet hollandais reliait les chambres à coucher des appartements du roi et de la reine, disposés symétriquement de part et d'autre, et abritait des œuvres d'art de grande valeur, dont plusieurs tableaux de Rembrandt. Sur la droite, les appartements du roi revêtaient tous les insignes de la monarchie, sans la dimension sacrée introduite à Versailles. Dans la chambre à coucher, l'Apollon polonais était glorifié par une allégorie de l'Eté peinte au plafond, par des motifs en stucs sur la bordure et par la décoration murale sur le thème du *vir magnanimus*. Le lit somptueux s'ornait d'armoiries et d'emblèmes du bon gouvernement, sous un baldaquin tendu d'étoffe précieuse. Il est fort probable que les gravures de Daniel Marot ou de Jean Le Pautre aient fourni des modèles d'inspiration française pour ce décor[18]. L'apparat de la chambre à coucher restait en retrait par rapport à la solennité du Cabinet hollandais et, sans doute, à celle de la garde-robe du roi, dans l'angle sud-est du palais, dont la décoration exaltait les vertus du souverain élu.

A la mort de Jean III Sobieski, Wilanow est devenu un lieu symbolique du roi et du bon gouvernement. Le palais, convoité par Auguste II, qui cherchait à affirmer sa légitimité de successeur sur le trône de Pologne, est devenu la propriété d'Elżbieta Helena Sieniawska, puis de la famille Czartoryski. Auguste II le Fort a dû se contenter de le louer pendant trois ans pour y résider, sans avoir le droit de modifier l'architecture ni la décoration. Dans les années 1720, Elżbieta Sieniawska a fait agrandir le palais. Cependant, quand on pense au rayonnement de Versailles et à son influence sur l'architecture palatiale en Pologne, l'exemple qui vient tout de suite à l'esprit n'est pas Wilanów, mais Białystok, lieu de résidence d'un aristocrate de province (ill. 4 et 5).

Białystok au temps du prétendant au titre de Jean IV Branicki

La réputation de cette demeure remonte aux années 1760 : le théologien et géographe allemand Anton Friedrich Büsching parle alors d'un « Versailles polonais » dans sa description des différents pays du monde[19]. En 1763, le diplomate Pierre-Michel Hennin, secrétaire de l'ambassade de France à Varsovie, évoque « Bialystok ou le Versailles de la Pologne » dans plusieurs de ses lettres[20]. Białystok, situé actuellement au nord-est

18. Wojciech Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Varsovie, s.d., p. 67. Jean III possédait de nombreux livres sur Versailles, dont la présence est attestée dans sa bibliothèque.
19. Anton Friedrich Büsching, *Nouveau traité de géographie*, 10 vol., Zullichow, Strasbourg, 1768-1777, t. II, *Russie, Prusse et Pologne*.
20. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, correspondance de Pierre-Michel Hennin, ms. 1268, lettres du 15 juillet 1763 (p. 276) et du 19 octobre 1763 (p. 286). Voir Michael L. Berkvam, *Pierre-Michel Hennin, ses voyages, sa correspondance, 1757-1765* [inédit], thèse, Madison, University of Wisconsin, 1973.

de la Pologne, se trouvait à l'époque à la frontière du territoire polonais et du grand-duché de Lituanie. C'était la capitale du domaine de Jan Klemens Branicki, général en chef du royaume de Pologne. Autour de leur vaste propriété, composée d'un palais baroque et de magnifiques jardins, les Branicki avaient fait reconstruire toute la ville à leur convenance. Au cours de sa longue vie, le seigneur du lieu n'a pas cessé d'embellir sa demeure. Le palais était très bien placé, sur la route de Grodno où la Diète se réunissait une fois sur trois depuis 1678. Le roi assistait aux sessions qui se tenaient à Grodno et il faisait toujours une halte à Bialystok, escorté de sa suite de courtisans et diplomates.

Les témoins de l'époque et les observateurs contemporains s'accordent à reconnaître que la comparaison avec Versailles est justifiée par la magnificence exceptionnelle du palais, par son aspect « français » et par le mode de vie de ses occupants[21]. Francophile notoire, Branicki a décoré son palais avec des meubles, des étoffes et des objets d'art importés de France, et il a commandé des copies de statues de Versailles et de Marly[22]. Branicki dirigeait le parti pro-français depuis 1752, transformant Białystok en une base avancée du Secret du roi, la diplomatie parallèle de Louis XV, qui tentait d'imposer son propre candidat, le prince de Conti, au trône de Pologne[23].

Branicki avait organisé sa cour sur le modèle royal, avec un chef du protocole, une suite officielle, deux cabinets distincts pour les affaires intérieures et étrangères, des artistes de cour, des gardes de plusieurs régiments différents à l'intérieur et à l'extérieur du palais[24], des laquais en livrée, un règlement intérieur, etc. Il est difficile d'évaluer précisément le nombre de personnes employées à la cour de Białystok. Il y avait près de deux cents artistes et artisans. A la mort de Branicki, on dénombrait cent soixante-quatorze détenteurs d'offices et domestiques

21. Voir William Coxe, *Voyage en Pologne, Russie, Suède, Dannemarc, etc.*, 4 vol., Genève, 1786, t. I, p. 140, 165 ; Emanuel Rostworowski, « Francja, Polska i Podlaski Wersal », dans *Polska czasów saskich*, éd. par Mieczysław Wrzosek, Białystok, 1986, p. 35-37 et 49-53 ; et Jan Nieciecki, « Polski Wersal – Białystok Jana Klemensa Branickiego », *Biuletyn historii sztuki* 1-4, 2001, p. 295-314.

22. Sur Branicki et les arts, voir Elżbieta Kowecka, *Dwór « najrządniejszego w Polszcze magnata »*, Varsovie, 1991 et Anna Oleńska, *Jan Klemens Branicki – "Sarmata nowoczesny". Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Varsovie, 2011. Sur les copies de sculptures, voir Anna Oleńska, « An Analysis of the Layout and Decorations of the Garden Surrounding the Jan Klemens Branicki Palace at Bialystock », dans *Ogród Branickich w Białymstoku*, éd. par Andrzej Michałowski, Anna Oleńska, Varsovie, 1998 (Studia i materiały Ośrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Ogrody, 4/10), p. 23-76.

23. Emanuel Rostworowski, *O polską koronę. Polityka Francji w latach 1725-1733*, Wroclaw, 1958, p. 328-329 ; et Emanuel Rostworowski, « Francja, Polska i Podlaski Wersal », dans *Polska czasów saskich*, éd. par Mieczysław Wrzosek, Bialystock, 1986, p. 33-57. Voir au sujet du prince de Conti, Frédéric Bussmann, *Un prince collectionneur : Louis-François de Bourbon Conti et ses collections au palais du Temple à Paris*, Paris, 2012.

24. D'après le père Jedrzej Kitowicz, chroniqueur du temps d'Auguste III, les gardes de différents régiments se répartissaient en six postes, dont trois devant le palais, un dans le vestibule, un devant la pièce où le général rangeait son bâton de commandement, et un à la porte de sa chambre à coucher. Voir Jedrzej Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, édition établie et présentée par Maria Dernałowicz, Varsovie, 1985, p. 208.

6 Antoni Tallmann, *Portrait de Jan Klemens Branicki*, 1750, Tykocin, église de la Sainte-Trinité, autrefois au palais Branicki de Varsovie (reconnaissable en haut à droite)

attachés à son service[25]. Il ne semble pas avoir suivi un exemple particulier en matière d'étiquette, ni demandé aux artistes de puiser leur inspiration à des sources uniquement françaises. Au dire de Pierre-Michel Hennin, Bialystok mélangeait la « magnificence asiatique avec la délicatesse européenne »[26].

Branicki (ill. 6) fut l'un des hommes les plus riches de l'Union de Pologne-Lituanie, un aristocrate puissant, capable d'influer sur le climat politique de son pays dans les années 1750, et en même temps un personnage très controversé[27]. Mécène doué d'un goût très sûr, politicien ambitieux mais maladroit, il a joué un rôle de premier plan en sa double

25. Elzbieta Kowecka, 1991 (note 22), p. 45.
26. Hennin, 1763 (note 20), lettre du 23 juin 1763, p. 55.
27. Sur Branicki, voir Julian Bartoszewicz, « Branicki Jan Klemens », dans *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbranda*, 18 vol., t. IV, Varsovie, 1860, p. 283-288 ; Wladyslaw Konopczynski, « Branicki Jan Klemens » dans *Polski slownik biograficzny*, 43 vol., t. II, Cracovie, 1936, p. 404-407 ; Alina Sztachelska-Kokoczka, « Jan Klemens Branicki (1689-1771) », dans *Bialostocczyzna* 4, 1989, p. 1-4 ; et « Branicki », dans *Biographie universelle ancienne et moderne,* éd. par Louis-Gabriel Michaud, 45 vol., t. V, Paris, 1854, p. 27.

qualité de général en chef du royaume à partir de 1752, et de castellan de Cracovie (la plus haute dignité parmi les sénateurs) à partir de 1762. Branicki avait amassé une immense fortune qu'il a su gérer habilement tout en menant un train de vie fastueux. Il possédait dix-sept résidences, qu'il a reconstruites et modernisées, les deux principales étant Białystok et un palais à Varsovie. Son pouvoir s'est accru dans les années 1750, à l'époque où il a commencé à avoir des visées sur le trône et à s'engager dans un jeu d'alliances personnelles à l'étranger. En 1753-1755, l'affaire du domaine d'Ostrogsky le propulse sur le devant de la scène politique. Cet énorme domaine enclavé au centre de l'Ukraine ne peut être divisé que par une résolution expresse de la Diète. En décembre 1753, l'héritier en titre décide de le céder par morceaux à différents donateurs afin de rembourser ses dettes. Cette transaction illicite suscite une vive désapprobation du roi Auguste III, de Branicki et, surtout, des nobles attentifs à défendre les traditions nationales et le strict respect des formes légales. C'est Branicki qui a révélé la machination et s'est érigé en justicier d'un acte perçu de manière générale comme une grave infraction à la loi. Il passe pour un « ange gardien de la nation offensée » et pour un « gardien vigilant de l'intégrité nationale ». Bref, il s'est comporté en sauveur de la République. L'affaire du domaine d'Ostrogsky marque une étape décisive dans sa carrière politique, car elle lui vaut un large soutien de la population. Il acquiert une réputation de grand républicain, défenseur des traditions de la démocratie nobiliaire et de l'intégrité de l'Etat. Branicki n'a pas seulement conquis les cœurs des autres aristocrates. Il a conforté sa position de chef du parti républicain et de meilleur candidat pour le trône de Pologne aux yeux des agents secrets de Louis XV. Après la mort d'Auguste III et de son fils Frédéric-Christian, Branicki est très près de remporter l'élection en 1764. Finalement, Stanislas Poniatowski est élu grâce au soutien des Russes.

Dès lors, outre son attirance sincère pour les œuvres d'art, Branicki y voit un excellent support pour ses ambitions politiques. Ce n'est pas un hasard si les thèmes développés dans les programmes décoratifs de ses différentes demeures tournent toujours autour de l'idée du pouvoir mérité. A Bialystok, les décors font une large place à la notion d'héroïsme et Hercule y joue le rôle principal, en accord avec l'image de prétendant légitime au trône de Pologne que cultive Branicki[28]. Les motifs baroques fortement affirmés à l'extérieur du palais suivent un schéma narratif qui redouble le *theatrum ceremoniale*, créant ainsi une sorte d'entrée triomphale que chaque visiteur se doit d'emprunter. Une grande avant-cour précède la cour d'honneur encadrée par les deux ailes

28. Anna Oleńska, « Wątki heroiczne w programie dekoracji białostockiej rezydencji Jana Klemensa Branickiego », dans *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, éd. par Teresa Kostkiewiczowa et Agata Roćko, Varsovie, 2005, p. 245-262.

en retour. De là, on accède à la porte monumentale que l'emploi de l'ordre toscan fait ressembler à un arc de triomphe. Les deux cours sont elles-mêmes séparées par une autre porte sculptée, flanquée de deux groupes figurant les combats d'Hercule avec l'hydre et avec un dragon. L'enchaînement narratif aboutit à la façade du palais, surmontée par Mars et Minerve désignant Hercule qui porte le globe sur ses épaules. Ce programme allégorique, aisément déchiffrable par un large public, identifie le propriétaire du palais à un pilier de l'Etat, sorte d'Hercule polonais, digne de succéder au souverain en raison de ses vertus et de ses actions d'éclat[29].

Plusieurs documents issus des archives de la famille Branicki laissent supposer que Jan Klemens a cherché à conformer l'aménagement de son palais au plus près des exigences du cérémonial et de la préséance. Cette volonté s'est concrétisée dès 1757-1758 par l'aménagement de la cour d'honneur précédée d'une avant-cour (sur plus de cent quatre-vingts mètres de long) et estampée d'une porte monumentale. L'entrée du palais procurait ainsi un cadre approprié à l'accueil des invités en fonction de leur rang, lors des fêtes, galas et réunions solennelles, avant l'élection de 1764 comme après, par exemple lorsque Branicki a reçu le collier de l'ordre de la Toison d'or en 1766. Le désir de donner plus d'importance à l'étiquette procédait en partie des ambitions croissantes de Branicki. Elles l'obligeaient à soigner son image, mais aussi à faire honneur au roi lors de ses visites officielles. Le général, grand commis de l'Etat, connaissait sûrement les manuels de protocoles tels que le *Codex diplomaticus* et le *Theatrum ceremoniale historico-politicum* de Johann Christian Lünig ou le *De nobilium insignibus* de Julius Bernhard von Rohr. Il respectait les usages traditionnellement liés au rang de général en chef du royaume, en particulier dans ses rencontres officielles avec des diplomates[30].

En 1726-1727, 1729, 1730, 1744, 1752 et 1758, chacune des visites royales, courte ou longue, fut soigneusement préparée. Branicki n'avait pas encore suffisamment agrandi son palais pour accueillir dignement la cour en 1726. Pourtant, Auguste II, atteint d'une grave crise de goutte, se trouva dans l'incapacité de poursuivre son voyage et passa les trois mois d'hiver sur place. D'après un témoin, des inscriptions à la craie

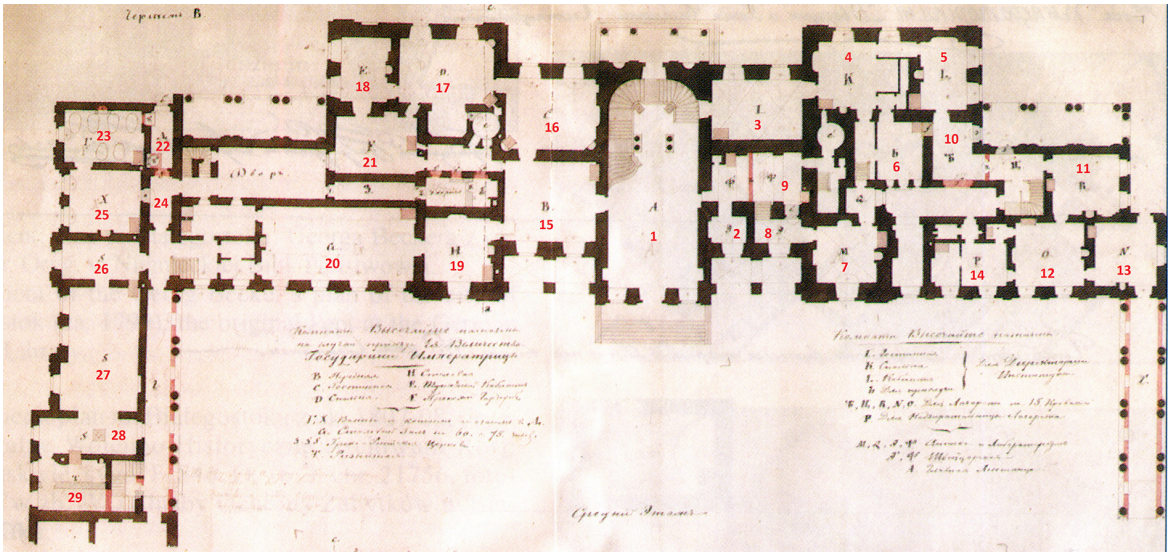
29. Hercule incarne la « dignité », la « vertu de corps et de courage » et la « vertu héroïque », comme l'indique Cesare Ripa dans son *Iconologie*. Voir Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences,* gravées par Jacques de Bie et moralisées par Jean Baudoin, Paris, 1644, et réimpression en fac-similé, Cesare Ripa, *Dictionnaire iconologique*, 2 vol., Dijon, 1999, t. I, première partie, p. 49 et 187, seconde partie, p. 85. Sur l'Hercule polonais, voir Jerzy Banach, *Hercules Polonus*, Varsovie, 1984 ; et Christiane Lukatis et Hans Ottomeyer (éd.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*, Eurasburg, 1997.

30. Jozef Gierowski, « Dyplomacja polska doby saskiej 1699-1763 », dans *Historia dyplomacji polskiej*, éd. par Zbigniew Wójcik, Varsovie, 1982, t. II, *1572-1795,* p. 424-428, 442.

signalaient les pièces réservées au cérémonial et Branicki procéda à divers aménagements architecturaux sur les conseils du roi[31]. Les dimensions trop restreintes du palais constituaient son principal défaut. Le séjour royal de 1726 a sans doute incité Branicki à agrandir la demeure familiale sans attendre. Dès 1728, l'architecte Johann Sigismund Deybel (de la direction royale des Bâtiments) commençait des travaux de reconstruction dans le nouveau style français. Malgré les efforts du général, le palais semblait encore trop petit à l'approche de la visite royale de 1744, et la sœur de Branicki crut devoir le dissuader d'inviter « un monde infini »[32]. Les cérémonies les plus somptueuses se déroulaient parfois à l'extérieur. C'est ainsi que Branicki a reçu les insignes de la Toison d'or dans la grande orangerie, en juillet 1766, tandis qu'un feu d'artifice illuminait le jardin.

Les nouvelles décorations du palais s'inspiraient sans doute des planches du recueil de *L'Architecture française* publié par Pierre-Jean Mariette en 1727, tandis que la distribution des pièces reflétait l'influence du *Cours d'architecture* d'Augustin-Charles d'Aviler, dont Branicki possédait un exemplaire dans sa riche bibliothèque[33]. Au cours des années suivantes, la plupart des modèles provenaient du livre de Jacques-François Blondel *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (1737-1738). L'une des modifications a consisté à diviser le palais en appartements à la française sur deux niveaux, le rez-de-chaussée et le bel étage[34]. Les logements des domestiques ainsi que diverses pièces de service occupaient le deuxième étage. Des galeries de plain-pied prolongeaient le corps de logis de part et d'autre et le reliaient aux ailes en retour, qui abritaient les appartements réservés aux dignitaires de la cour, d'autres appartements pour les hôtes de moindre distinction, des écuries et des cuisines. Dans le corps de logis, chaque appartement se composait de quatre pièces principales : l'antichambre, la chambre, le cabinet et la garde-robe. Le nombre de pièces et la décoration variaient en fonction de la qualité de l'occupant, tout en restant d'un bout à l'autre dans le style rococo le plus raffiné. Il y avait partout des lambris blancs agrémentés de délicates dorures ornementales, des

31. Une rumeur du XIX^e^ siècle voulait que le roi lui-même ait dessiné la porte d'entrée en forme d'arc de triomphe pendant son séjour à Bialystok. Varsovie, Commission du patrimoine national polonais, archives Jan Glinka, dossier 95, p. 11.
32. Lettre d'Urszula Lubomirska à Jan Klemens Branicki, le 6 août 1744, Varsovie, Archiwum glowne akt dawnych (AGAD/dépôt central des archives historiques), archives de Rośś (AR), correspondance, XII/21, p. 89-90.
33. Varsovie, AGAD, AR, ms. 122, inventaire après décès des biens de Branicki, 1772, p. 590-592.
34. L'agencement intérieur du palais à cette époque est connu par l'inventaire de 1772 (voir la note 33 *supra*), par un plan du premier étage datant de 1771-1778 (Varsovie, Biblioteka uniwersytecka w Warszawie, cabinet des estampes, collection Stanislas-Auguste, p. 187, pl. 106) et par deux plans de 1838 (Varsovie, Politechnika Warszawska, département d'architecture polonaise, ms. 9531/I).



7 Le palais de Bialystok dans les années 1750, Reconstitution du plan du rez-de-chaussée, Varsovie, Politechnika Warszawska, département d'architecture polonaise

1. Grand vestibule
2. Salle des gardes

3.-9. Grand appartement de Branicki :
3. Antichambre
4. Chambre à coucher
5. Cabinet
6. Passage-galerie
7. Boudoir
8. Garde-robe
9. Trésor
10. Passage vers les chambres parisiennes

11.-14. Chambres parisiennes, appartement de Mme Branicki :
11. Antichambre
12. Chambre à coucher
13. Cabinet
14. Garde-robe

15.-18. Appartement des invités, ancien appartement de Mme Branicki :
15. Antichambre
16. Chambre de parade
17. Chambre à coucher
18. Cabinet
19. Garde-robe

19. Antichambre de la salle à manger
20. Salle à manger

21.-28. Pavillon des bains, bel étage, à l'époque de la visite royale de 1758 :

Chambres dorées
20. Antichambre
21. Chambre à coucher
22. Deux cabinets
23. Garde-robe

Appartement royal
24. Antichambre
25. Chambre à coucher
26. Garde-robe ou cabinet

Appartement chinois
27. Antichambre
28. Chambre à coucher
29. Cabinet

dessus-de-porte peints, des cheminées surmontées de grands miroirs. Les pièces se différenciaient par la couleur des étoffes tendues aux murs, par le mobilier et par l'assortiment d'objets et les bibelots. Selon la tradition polonaise, le général et ses épouses successives ont toujours logé au rez-de-chaussée (ill. 7)[35]. Leurs appartements se trouvaient sur la droite du vestibule central. A gauche, le vestibule s'ouvrait sur une salle à manger et son antichambre, adossées à un élégant appartement d'invités (les Chambres de parade). Derrière, Branicki a fait construire en 1738 un pavillon des bains à la dernière mode du temps, comprenant douze pièces, probablement d'après les projets de Blondel pour les salles de bains de Saint-Cloud[36]. De même qu'une antichambre reconvertie en salle de billard au deuxième étage, ces bains privés offraient un divertissement aux gens de cour, sans aucun équivalent dans toute la Pologne à l'époque. Cependant, Branicki a eu besoin de récupérer l'espace dans les années 1750 pour y aménager trois appartements supplémentaires à l'intention de ses invités.

Le grand appartement de Branicki se composait de huit pièces, dont trois à usage privé. L'antichambre, la chambre à coucher, le cabinet, le boudoir et le passage étaient des pièces de réception, où le général avait exposé ses œuvres d'art et curiosités les plus précieuses, statues, tableaux, estampes, porcelaines, *camera obscura*, lunette et télescopes. La chambre à coucher abritait sa bibliothèque particulière. Des portraits et des bustes de Jean III Sobieski, d'Auguste II Wettin, d'Auguste III Wettin, et de Stefan Czarniecki, grand-père de Branicki et héros national des guerres contre la Suède au XVII^e^ siècle, servaient à rappeler la dignité du maître de céans. Son grand appartement jouxtait l'appartement de sa femme, appelé les « Chambres parisiennes » parce qu'il contenait beaucoup d'objets précieux importés de France.

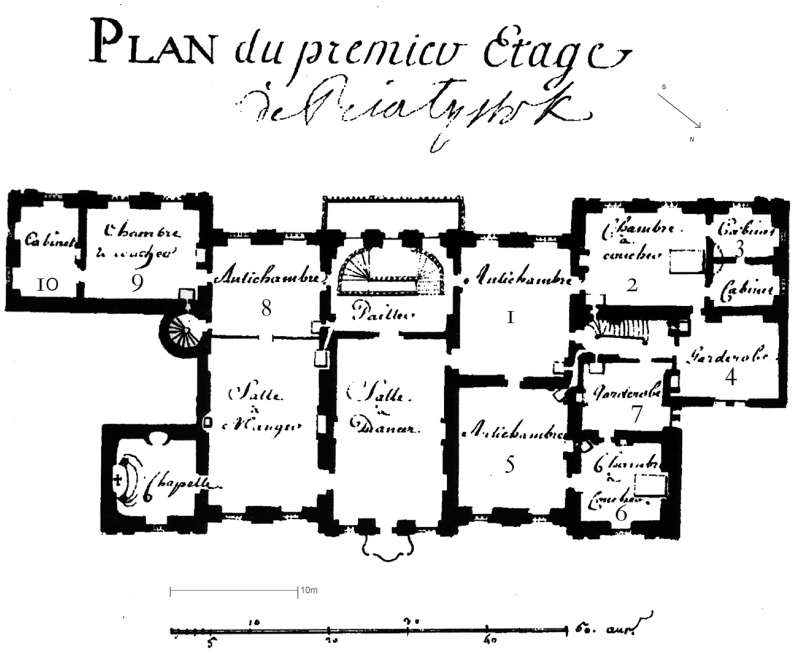
Les salles d'honneur les plus prestigieuses occupaient le bel étage (ill. 8). Le palier donnait directement sur le grand salon, où se tenaient les réunions officielles et les bals. C'était un salon à l'italienne, dont les murs soulignés de pilastres corinthiens s'ornaient de médaillons à l'effigie du couple royal[37]. Pour rejoindre la salle à manger d'apparat, il fallait traverser une antichambre, selon la coutume polonaise. On accédait ensuite à la chapelle aménagée dans une ancienne tour. Divers bustes et une statue d'Hercule ornaient la grande salle à manger, reprenant le thème glorificateur du programme iconographique tout en soulignant la fonction cérémonielle du lieu, car les banquets et festins tenaient une

35. Branicki s'est marié trois fois : en 1720 à Katarzyna Radziwiłł (morte en 1730), en 1732 à Barbara Szembek (dont il a divorcé vers 1739) et en 1748 à Izabella Poniatowska. Il n'a pas eu d'enfants et le palais de Białystok ne comportait aucune nurserie.

36. Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général,* 2 vol., Paris, 1737-1738, t. II (1738), ch. III, p. 129-140.

37. Varsovie, AGAD, AR, ms. 122, inventaire après décès des biens de Branicki, fol. 35r-v.

place prépondérante dans la vie de cour en Pologne. Les autres pièces du bel étage formaient trois appartements distincts. Le premier se distinguait par un décor entièrement dans le goût chinois. Les deux autres étaient réservés au souverain et son épouse. L'appartement royal et les Chambres dorées comprenaient des pièces à usage privé et des salles de réception, dont trois garde-robes, deux chambres à coucher, deux antichambres et deux cabinets. Par respect pour la famille royale, personne d'autre ne pouvait utiliser ces appartements de style rococo, dont les murs tendus de cramoisi et or contrastaient avec le blanc et or des lambris. Autrement dit, la moitié de la surface utile du bel étage restait inoccupée la plupart du temps. Les appartements royaux n'ont subi aucune modification après la mort de Branicki en 1771[38], et sont restés inchangés jusqu'à la vente du palais par ses héritiers en 1802.



8 Le palais de Białystok, reconstitution du bel étage à l'époque de la visite royale de 1758, Varsovie, Biblioteka uniwersytecka w Warszawie, cabinet des estampes, collection Stanislas-Auguste

Chambres dorées :
1. Antichambre
2. Chambre à coucher
3. Deux cabinets
4. Garde-robe

Appartement royal :
5. Antichambre
6. Chambre à coucher
7. Garde-robe ou cabinet

Appartement chinois :
8. Antichambre
9. Chambre à coucher
10. Cabinet

38. Coxe, 1786 (note 21), t. I, p. 166.

Le général avait fait effectuer d'importants travaux de rénovation vers la fin des années 1750, lorsqu'il cherchait à asseoir sa réputation politique. C'est à ce moment qu'il a fait aménager l'avant-cour et la cour d'honneur, mais aussi le grand vestibule central (construit en 1754-1755) et son escalier monumental conduisant au bel étage. Cet espace, ouvert à tous les hôtes de passage, servait de décor au moment le plus spectaculaire de chaque visite officielle, c'est-à-dire l'accueil solennel des invités avec toute la pompe due à leur rang. Il y régnait une atmosphère luxueuse, soulignée par les motifs architecturaux peints à fresque sur les murs, par les marbres blanc et noir du sol, de l'escalier et des colonnes soutenant le plafond, et par une statue du *Rémouleur* au bas des marches. Il s'agit d'une copie de la sculpture de Giovanni Battista Foggini à Versailles, exécutée en marbre de Carrare par Johann Chrisostom Redler. Elle représente l'esclave affranchi Milichus qui avait dénoncé le complot contre l'empereur Néron. Ce *Rémouleur*, bon sujet qui veille au maintien de l'équité, renvoie au rôle de justicier joué par Branicki dans l'affaire du domaine d'Ostrogsky, véritable complot contre la République[39].

Dans le système politique de Pologne-Lituanie, chaque noble avait sa chance de devenir roi. Si l'autorité royale s'en trouvait considérablement restreinte, le mirage du pouvoir suprême n'en attirait pas moins les prétendants, en particulier chez les aristocrates riches et ambitieux. On remarquera que, malgré ses visées non dissimulées sur le trône de Pologne, Jan Klemens Branicki n'a pas aménagé son palais à l'image d'une authentique résidence royale, dont le cérémonial aurait dicté l'agencement architectural. Il a utilisé à des fins personnelles, dans la décoration extérieure, une iconographie herculéenne très en faveur à l'époque. Il a même cherché des motifs rares, comme le *Rémouleur*, mais en préservant toujours la hiérarchie symbolique des espaces. Les pièces principales du palais de Bialystok (le grand salon, le grand appartement de Branicki, l'antichambre des chambres de parade) s'ornaient de portraits des trois rois successifs : Jean III, Auguste II et Auguste III. Cependant, le général n'a jamais admis l'élection au trône polonais de son beau-frère Stanislas Auguste Poniatowski. Il est mort sept ans après, sans avoir mis le moindre portrait du nouveau roi dans un seul de ses palais.

39. Sur les repercussions de l'affaire Ostrogsky dans la carrière politique de Branicki, voir Anna Oleńska, « The Lure of Classical Sculpture in the Mid-Eighteenth Century Polish Commonwealth : On the Figure of the Rotateur in the Palace at Bialystok », dans *Power and Persuasion : Sculpture in its Rhetorical Context*, actes du VI[e] congrès des historiens de l'art polonais et anglais à Leeds, éd par. Urszula Szulakowska et Peter Martyn, Varsovie, 2004, p. 63-74.

Entre Bourbon et Habsbourg ? Les grands appartements du palais royal de Turin

Elisabeth Wünsche-Werdehausen

La Maison de Savoie, qui doit son nom à sa province d'origine située dans les Alpes françaises, avait réussi, grâce à des succès militaires et à une habile politique d'alliances et de mariages, à se hisser à la tête d'une puissance d'Europe centrale non négligeable à partir du XVI^e^ siècle[1]. Les ducs de Savoie étaient en effet parvenus à étendre petit à petit leur territoire et ce, surtout à l'ouest, jusqu'à la plaine du Piémont en Haute-Italie. A partir de 1563, date du transfert officiel du siège du gouvernement de Chambéry à Turin, cette ville commença à se développer et devint le centre politique et culturel du pays. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, elle fut méthodiquement aménagée en ville-résidence[2].

De jure, le territoire des ducs de Savoie était, du moins en partie, sous la suzeraineté de l'empereur[3]. Jusqu'à la fin de l'ancien régime, une partie était en effet donnée en fief par l'empereur à chaque nouveau duc entrant en fonction, et celui-ci lui jurait en retour fidélité. Etant donné que les ducs de Savoie siégeaient à la diète impériale en raison de leur statut de prince d'Empire et occupaient en outre la charge de vicaire de l'Empire dans le nord-ouest de l'Italie, ils figuraient au tout

1. On trouvera un bref résumé de l'histoire de la Maison de Savoie dans Volker Reinhardt, « Savoyen », dans *id*. (éd.), *Die großen Familien Italiens*, Stuttgart, 1992, p. 484-492 ; et un récit plus détaillé dans Giuseppe Ricuperati (éd.), *Storia di Torino*, t. III, *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536–1630)*, Turin, 1998 ; et *ibid*., t. IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, 2002.
2. Pour en savoir plus sur le développement de Turin du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, voir, entre autres, Vera Comoli Mandracci, *Turino,* Bari, Rome, 1983 (Le città nella storia d'Italia, 18) ; Martha D. Pollak*, Turin 1564-1680. Urban Design, Military Culture and the Creation of the Absolutist Capital*, Chicago, Londres, 1991 ; Vera Comoli Mandracci, Sergio Mamino et Aurora Scotti Tosini, « Lo sviluppo urbanistico e l'assetto della Città », dans Ricuperati, 1998 (note 1), p. 355-450 ; Vera Comoli Mandracci, « L'urbanistica per la città capitale e il territorio nella "politica del Regno" », dans Ricuperati, 2002 (note 1).
3. Voir Giovanni Tabacco, *Lo Stato Sabaudo nel Sacro Romano Impero*, Turin, 1939 ; Karl Otmar von Aretin*, Das Alte Reich 1648–1806*, 4 vol., t. II, *Kaisertradition und österreichische Großmachtpolitik 1684-1745*, Stuttgart, 1997, particulièrement p. 202-206.

premier rang des dynasties de la péninsule apennine. Stratégiquement très intéressante, la situation du Piémont-Savoie – entre la France, l'Empire des Habsbourg et les Etats de la péninsule italienne – lui valut d'être sans cesse mêlé aux guerres et affrontements politiques entre les grandes puissances. Au XVII^e siècle, deux régentes étroitement liées à la branche royale des Bourbons firent tomber le Piémont-Savoie dans une grande dépendance vis-à-vis de la France, et celui-ci dut attendre Victor-Amédée II et la guerre de Succession d'Espagne pour en sortir.

La traditionnelle appartenance du duché de Savoie à l'Empire, son ancrage initial dans une région tournée vers la France et sa dépendance accrue vis-à-vis de la France au XVII^e siècle fournissent les deux angles sous lesquels il faut considérer un des lieux les plus importants de la représentativité de la Maison de Savoie, à savoir les principales salles en enfilade de sa résidence turinoise, le fameux Palazzo Reale ou palais royal. L'étude de ces salles pose à vrai dire un problème, car l'architecture et le programme de décoration du Palazzo Reale ont fait l'objet de peu de recherches, et son utilisation à des fins cérémonielles d'absolument aucune étude. On connaît certes les dates des principales étapes de sa construction et de sa décoration murale au cours des XVII^e et XVIII^e siècles – une décoration aujourd'hui en partie conservée –, mais les études portant sur le mobilier, la cour et son cérémonial n'en sont encore qu'à leur début. Tant que de nombreux documents, notamment les règles du cérémonial et les procès-verbaux rédigés par les maîtres de cérémonie, les récits des voyageurs et des ambassadeurs, les inventaires et les livres de compte conservés à la Biblioteca Reale et à l'Archivio di Stato à Turin, n'auront pas été systématiquement dépouillés, il sera impossible d'avoir une vue d'ensemble du sujet[4]. Cet article, qui est le résultat d'une toute première approche du sujet, ne rendra compte par conséquent que de pistes susceptibles d'orienter les travaux de recherche à venir[5].

Construction et aménagement du Palazzo Reale

Le Palazzo Reale, construit suite à la décision de la Maison de Savoie de faire de Turin son lieu de résidence, fut érigé en plusieurs phases, qui

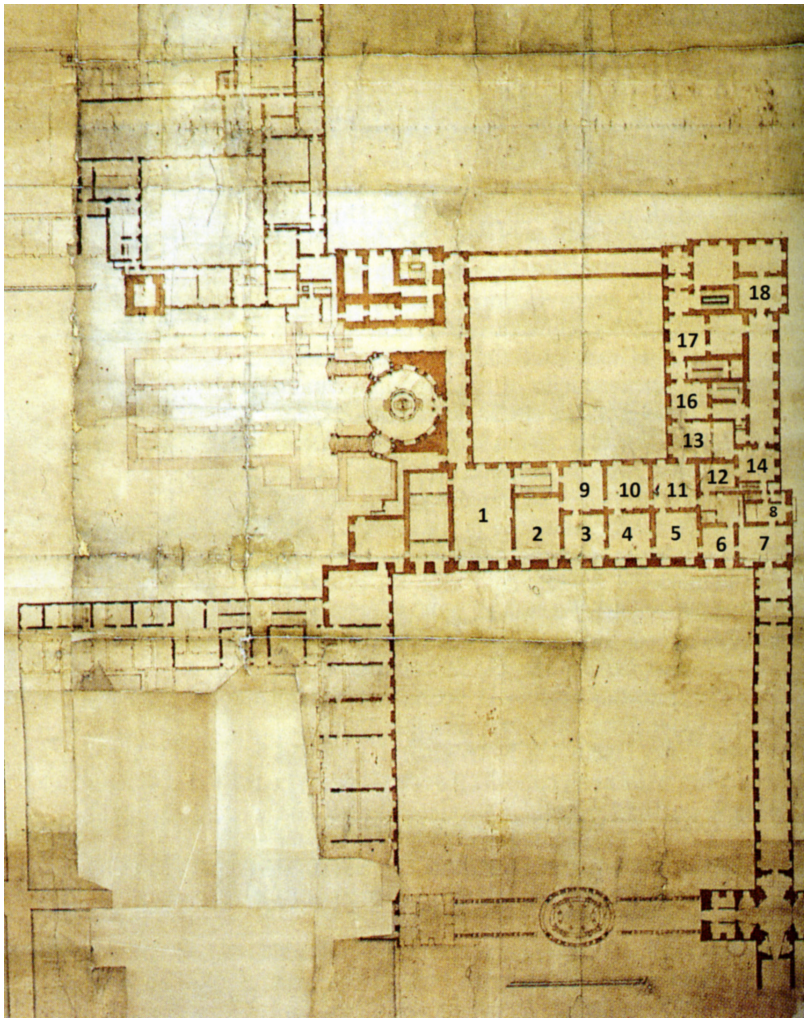
4. Les documents les plus importants sont à Turin, Biblioteca Reale (BRTO), *Ceremoniali di corte*, Ms. Storia Patria 726 (ci-dessous désignés sous la forme abrégée BRTO, St. P. 726), dont les 45 volumes ont été rédigés par les maîtres de cérémonie de 1643 à 1758 (il manque ceux des années 1722 à 1738), et St. P. 720 à 725 ; en outre, parmi les nombreuses archives de l'Archivio de Stato di Turin (ci-dessous désigné sous la forme abrégée ASTO), se trouve celles de Sezione Corte, de la Casa Reale, du Ceremoniale ainsi que de Materie Politiche, et de Lettere Ministri ; et enfin, les livres de compte conservés à l'ASTO, Sez. Riunite. Pour les inventaires, voir note 17.
5. On trouvera des premiers résultats de recherche dans Elisabeth Wünsche-Werdehausen, *Turin 1713-1730. Die Kunstpolitik König Vittorio Amedeos II*, Petersberg, 2009.

s'étalèrent de l'année 1584 au XVIII^e siècle[6]. Cinq générations de ducs de Savoie et de régentes – Charles-Emmanuel I^er, Victor-Amédée I^er et son épouse Christine-Marie de France, Charles-Emmanuel II et Marie-Jeanne-Baptiste de Nemours, Victor-Amédée II et Charles Emmanuel III – s'employèrent, après l'abandon de Chambéry comme capitale, à donner forme à la nouvelle résidence turinoise. L'emplacement et l'orientation du palais sont directement liés au plan d'agrandissement de la ville. Cet agrandissement devait se trouver dans l'axe du palais et de la place qui le précédait. Grand bâtisseur qui ne cachait pas ses ambitions politiques, Charles-Emmanuel I^er, duc de 1580 à 1630, fut le premier à s'atteler à la tâche, adoptant le projet de son architecte Ascanio Vitozzi, également chargé d'inscrire la résidence dans le nouveau tissu urbain. Après la mort de l'architecte et du commanditaire, les ducs de Savoie s'investirent moins dans l'aménagement du site, et les travaux avancèrent donc plus lentement. Sous Charles-Emmanuel II, l'aile sud, qui donne sur la ville, fut pour l'essentiel achevée. Un plan récemment découvert et attribué à Vitozzi montre que, en dépit de toutes les différences notables au niveau de la structure intérieure, deux caractéristiques de la résidence remontent au XVI^e siècle : à l'est du dôme s'étend en effet un bâtiment en « U » dont l'aile sud, côté ville, se distingue par de longues enfilades de pièces[7]. En outre, la disposition des pièces du rez-de-chaussée visible sur le plan semble indiquer que le *piano nobile* de cette aile très large fut conçu dès cette époque sous la forme d'une double enfilade. On ne sait dans quelle intention, mais on peut penser qu'il était prévu d'y installer les appartements du prince et de la princesse, ce qui fut du reste fait ultérieurement.

La réalisation de l'aile orientale – qui avait aussi été conçue par Vitozzi – s'écarta en revanche du projet initial, comme en témoignent le bâtiment lui-même mais aussi un plan daté d'environ 1660 et attribué

6. Pour en savoir plus sur l'édification du Palazzo Reale, voir Clemente Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Turin, 1858 ; Marziano Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino*, Turin, 1959 ; *id.*, « Vicende costruttive del Palazzo Reale di Torino », dans *Mostra del Barocco Piemontese*, éd. par Vittorio Viale, 3. vol., cat. exp., Turin, 1963, t. I, p. 9-19 ; Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Turin, 1967, en particulier p. 109-112 ; Clara Palmas, « La fabbrica del Palazzo Nuovo Grande di Sua Altezza », dans *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, éd. par Andreina Griseri et Giovanni Romano, cat. exp., Turin, Palazzo Reale, Milan, 1986, p. 19-37 ; Giuseppe Dardanello, « Cantieri di corte e imprese decorative a Torino », dans Giovanni Romano (éd.), *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Turin, 1988, p. 163-252, et plus particulièrement p. 173-180 ; Andrea Barghini, « Il Palazzo Ducale a Torino (1562-1606) », *Atti e rassegna tecnica* N.S. 42, 1988, p. 127-134 ; *id.*, « Fonti archivistiche per il palazzo ducale di Torino », dans Gianfranco Spagnesi (éd.), *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621). Atti del XXIII congresso di storia dell'architettura*, 2 vol., Rome, 1989, p. 105-110 ; Vera Comoli Mandracci, « Il palazzo ducale nella costruzione della capitale Sabauda », dans *ibid.*, p. 75-84 ; les notices dans *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, éd. par Michela di Macco et Giovanni Romano, cat. exp., kTurin, Promotrice delle Belle Arti, Turin, 1989, p. 322-324, 350, 356.

7. ASTO, Ministero di Guerra e Marina, Tipi sezione IV, n. 493r ; publié dans Micaela Viglino Davico, *Ascanio Vitozzi. Ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, Pérouse, 2003, p. 49, ill. 12.



1 Amedeo di Castallamonte (?), *Plan du palais royal à Turin*, vers 1660, Turin, Archivio di Stato détail avec reconstitution de l'utilisation des salles

1.-2. Salle des gardes

Appartement du roi :
3.-4. Antichambres
5. Salle d'audience (*Camera di Parata*)
6. Cabinet
7/8. Chambre à coucher

Appartement de la reine :
9.-10. Antichambres
11. Salle d'audience (*Camera di Parata*)
12. Garde-robe
13. Chambre à coucher
14. Cabinet

à l'architecte de la cour, Amedeo di Castellamonte (ill. 1)[8]. Cette aile, achevée seulement à la fin du XVII^e siècle, sous Victor-Amédée II, qui régna de 1684 à 1730, fut en effet élargie par rapport au plan initial, et les pièces qu'elle comporte – notamment une galerie – sont agencées de manière assez fantaisiste, probablement en raison de l'existence préalable de structures plus anciennes. Le plan de Castellamonte est de tous ceux connus à ce jour le plus ancien ; il correspond à la forme actuelle du bâtiment et c'est pourquoi il aura son importance quand nous en viendrons aux pièces en enfilade.

La décoration des deux principaux appartements de l'aile sud débuta dans les années 1640 du temps de la première « Madame Royale », la régente Christine de France, fille du roi de France Henri IV et de son épouse Catherine de Médicis. Mais ce n'est que sous le règne de son fils Charles-Emmanuel II, très précisément à l'occasion de son mariage en 1663, qu'elle fut achevée d'après un projet dû à l'architecte Carlo Morello et à toute une équipe de peintres[9]. Ensuite, Victor-Amédée II fit décorer l'aile orientale par son architecte, Carlo Emanuele Lanfranchi, et le peintre de cour Daniel Seiter, formé à Rome[10]. La fermeture de la cour du palais par une quatrième aile – au nord, côté jardin – remonte, quant à elle, au règne de son fils Charles-Emmanuel III, de même que de coûteux programmes de décors et de fresques[11]. Les travaux commandés par Charles-Emmanuel III marquèrent provisoirement la fin des phases d'édification et de décoration de la résidence turinoise. Mais au XIX^e siècle, des bouleversements politiques déclenchèrent de profondes modifications. Un grand nombre de pièces furent transformées et virent leur fonction et leur ornementation changer. L'architecture intérieure actuelle date de ces modifications de même que la dénomination des

8. Voir ASTO, Sezione Corte, Mappe tipi e carte geografiche ; plan publié entre autres dans Palmas, 1986 (note 6), p. 26. On peut voir sur ce plan le Palazzo Reale, mais aussi tout le reste du site : la place située devant avec, à gauche, le Palazzo Chiablese ; le dôme avec la chapelle en rotonde abritant le Saint-Suaire ; et (tout contre le bord supérieur de la feuille) le Palazzo Vecchio, pour lequel la maison de Savoie avait aussi des projets d'agrandissement.

9. Pour en savoir plus sur la décoration du palais au XVII^e siècle, voir Rovere, 1858 (note 6) ; Bernardi, 1963 (note 6) ; Andreina Griseri, « L'immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città », dans *Studi Piemontesi* 12, 1983, p. 70-79 ; Michela di Macco, « Quadreria di Palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684 », dans Romano, 1988 (note 6), p. 41-137 ; Cesare Enrico Bertana, « Un "itinerario" scomparso : La Sala della Concordia e delle Principesse nel Palazzo Reale di Turin », dans *Studi Piemontesi* 18, 1989, p. 233-242 ; les notices dans cat. exp. Turin, 1989 (note 6), p. 118-123 ; Michela di Macco, « Critica occhiuta : la cultura figurativa (1630-1678) », dans Ricuperati, 2002 (note 1), p. 337-430.

10. A propos de Daniel Seiter, voir Cristina Mossetti, « Vittorio Amedeo II duca. Orientamenti artistici nella capitale sabauda », dans Andreina Griseri et Giuseppe Romano (éd.), *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, Turin, 1989 (Arte in Piemonte, 4), p. 251-268 ; Matthias Kunze, *Daniel Seiter 1674-1705. Die Gemälde*, Munich, Berlin, 2000 ; Gelsomina Spione, « Progettare la decorazione per i palazzi torinesi (1680-1760) », dans Sandra Pinto (éd.), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Turin, 1987 (Arte in Piemonte, 2), p. 197-216.

11. Voir Cristina Mossetti, « La politica artistica di Carlo Emanuele III », dans *ibid.*, p. 11-64 ; Spione, 1987 (note 10).

pièces. Dans de nombreuses salles cependant, tout particulièrement dans l'appartement donnant sur la ville, subsistent encore les vieux plafonds en bois avec leurs dorures et leurs peintures d'origine. Il est en outre possible, grâce à des textes et des documents visuels datant de l'époque baroque, de reconstituer l'apparence qu'avait alors le palais. Nous nous intéresserons tout d'abord aux deux grandes enfilades occupées par le couple princier ainsi qu'à leur programme de décoration au XVII^e siècle, avant d'en étudier, à l'appui des sources disponibles, l'utilisation à des fins cérémonielles sous le règne de Victor-Amédée II.

Victor-Amédée II fait partie, en raison de ses succès militaires et de la politique de réforme qu'il mena à bien à l'intérieur de son territoire, des souverains les plus importants de la maison de Savoie[12]. Il réussit en particulier, grâce à sa participation à la guerre de Succession d'Espagne, à obtenir en 1713 la dignité royale – il devint en effet roi de Sicile puis, à partir de 1920, roi de Sardaigne. Ce statut lui permit de donner au Piémont-Savoie une envergure « internationale ». Le nouveau pouvoir et le prestige du souverain se traduisirent par un ambitieux mécénat, dont la résidence turinoise ne profita cependant guère[13]. Comme l'aperçu historique ci-dessus l'a montré, les travaux d'embellissement auxquels Victor-Amédée fit procéder se limitèrent à l'aile orientale, où ne se situait pas l'appartement officiel. Celui-ci se trouvait depuis toujours dans l'aile sud, que Victor-Amédée avait reprise en l'état quand il s'y était installé. C'est pourquoi il faut tout d'abord expliquer comment se présentaient ces pièces en enfilade lorsque Victor-Amédée en hérita en 1684, date à laquelle il fut en âge de succéder à son père Charles-Emmanuel II.

La disposition des pièces au XVII^e siècle

Le plan de Castellamonte mentionné ci-dessus (ill. 1) montre comment les pièces du *piano nobile* étaient disposées à l'époque baroque, avant les transformations intervenues au XIX^e siècle. A partir du parvis du château, on accédait aux somptueux appartements de l'aile située côté ville en traversant la cour puis en empruntant l'escalier qui conduisait au *piano nobile* – cet escalier n'est pas indiqué sur le plan, mais il se situait à l'extrême gauche. La toute première salle du premier étage était une grande salle (ill. 1, n° 1), à laquelle succédait une salle un petit peu plus petite (ill. 1, n° 2) en raison de la place qu'occupait la cage de l'escalier

12. Voir Geoffrey Symcox, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730,* Turin, 1989; Christopher Storrs, *War, diplomacy and the rise of Savoy 1690-1720,* Cambridge, 1999; Ricuperati, 2002 (note 1).
13. Sur le patronage de Victor-Amédée II, voir Wünsche-Werdehausen, 2009 (note 5).

conduisant au deuxième étage. Le premier étage se subdivisait ensuite en une double enfilade de pièces, constituée chacune de trois salles (ill. 1, n° 3 à 5 et 9 à 11), qui débouchait sur un ensemble de pièces quelque peu labyrinthique (ill. 1, n° 6 à 8 et 12 à 14).

C'est Emanuele Tesauro, « rhétoriqueur à la cour » de Savoie et concepteur du programme d'ornementation du palais, qui nous fournit les premiers indices relatifs à la fonction de cette aile, et ce, au travers de l'explication qu'il a donnée de la signification allégorique des peintures dans son ouvrage intitulé *Inscriptiones*[14]. Après les deux premières salles, le premier étage se subdivisait en deux appartements : celui qui donnait sur le parvis du château, c'est-à-dire sur la ville, était destiné au souverain ; et celui qui donnait sur la cour du palais, à la princesse. Après avoir traversé deux antichambres (ill. 1, n° 3, 4 et 9, 10), on débouchait, dans chaque cas, dans la *Camera di Parata* (ill. 1, n° 5 et 11). Dans l'appartement du souverain suivaient le *Gabinetto* (ill. 1, n° 6) puis l'*Intimius Cubiculum* (ill. 1, n° 7 et 8), qui était certainement la chambre à coucher[15] ; dans celui prévu pour son épouse venaient tout d'abord l'*interius Cubiculum* (ill. 1, n° 13) puis le *Gabinetto* (ill. 1, n° 14). La description qu'a livrée Tesauro des peintures ornant les plafonds confirme l'emplacement des appartements destinés respectivement au prince et à son épouse. Si la décoration des premières salles, communes aux deux appartements, illustrait les origines alléguées de la maison de Savoie – celle-ci prétendait descendre de la maison de Saxe, à laquelle appartenait l'empereur – et les privilèges en résultant, l'iconographie de la double enfilade de pièces ne s'intéressait qu'aux princes ou princesses de la lignée. Les deux premières pièces de l'appartement du souverain – qui est toujours dans un bon état de conservation – célèbrent les vertus des ducs de Savoie et les victoires qu'ils remportèrent. Dans la *Camera di Parata*, cette glorification de la dynastie atteint un point paroxystique : Charles-Emmanuel II y est représenté en prince de la paix. Dans les deux pièces suivantes, le cabinet et la chambre à coucher, on trouve un décor à caractère moins officiel, dans lequel la fidélité et l'amour mais aussi le sommeil occupent une place centrale.

Dans les pièces de l'appartement destiné à l'épouse – un appartement, dont l'aspect d'origine a davantage souffert des transformations réalisées au XIX^e^ siècle[16] –, ce sont en revanche les vertus féminines et les hauts

14. Emanuele Tesauro, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera et diligentia E. Ph. Panealbi*, Turin, 1666, p. 141-193 ; voir Griseri, 1967 (note 6), p. 168-171 ; di Macco, 1988 (note 9), p. 129.
15. Les noms latins sous lesquels Tesauro désigne les autres pièces – *anterius Conclave*, *interius Conclave*, *Regium Cubiculum* (*Camera di Parata*), *intimum Conclave* (*Gabinetto*), *intimius Conclave* et *interius Conclave* – ne nous renseignent guère sur leur fonction.
16. Au XIX^e^ siècle, les pièces n° 9 et 10 (ill. 1 et 2) furent réunies pour faire une grande salle de bal ; les peintures ayant fait partie de la décoration d'origine ont cependant été en partie conservées. Voir les références bibliographiques citées dans la note 9.

faits des princesses de Savoie (ou des princesses d'autres lignées ayant été mariées à un duc de Savoie) ainsi que les liens matrimoniaux de la dynastie qui sont mis en lumière. Le décor de la chambre à coucher (ill. 1, n° 13) célèbre l'alliance entre la Savoie et la France scellée par le mariage de Charles-Emmanuel II et de Françoise-Madeleine d'Orléans, dite Mademoiselle de Valois ; la fleur de lys des Bourbons, présente dans de nombreuses allégories, fait allusion à cette alliance.

C'est l'inventaire de 1682 – le plus ancien inventaire du Palazzo Reale connu à ce jour –, qui nous fournit des indications supplémentaires quant à la fonction des différentes pièces et nous livre les noms sous lesquels elles étaient habituellement désignées à cette époque[17]. Il y est question d'une suite de pièces : « Salone », « Salla » de Gentil homini, « Archieri detta della Dignità », « Camera detta delle Virtù », « Stanza detta delle Vittorie », « Camera di Parata detta della Pace », « Gabinetto di M(adama) R(eale) », « Camera dell'Alcova di M(adama) R(eale) ». Les noms donnés à ces pièces – della Dignità, della Virtù, delle Vittorie, della Pace –, qui font référence à l'iconographie de la décoration, montrent clairement qu'il s'agit des pièces de l'appartement donnant sur la ville. Il semble donc d'autant plus étonnant que l'inventaire impute cette série de pièces à l'« appartamento di M(adama) R(eale) » et y inclue la chambre à coucher et le cabinet de la souveraine. Cela suggère que la destination des deux appartements fut inversée, une idée qui se trouve confirmée par la désignation des pièces en enfilade donnant sur la cour du palais : « Camera detta La Concordia », « Anticamera », « Camera di Parada di S(ua) A(ltezza) R(eale) », « Camera dell'Alcova di Fù S(ua A(ltezza) R(eale) », « Gabinetto detto il Gabinetto Verde »[18]. Les fonctions respectives des deux appartements devaient donc avoir été interverties. On a à juste titre supposé que la régente Marie-Jeanne-Baptiste, ambitieuse et assoiffée de pouvoir, avait dû emménager dans l'appartement du duc après la mort de celui-ci[19] : elle régna en effet de 1675 à 1684 à la place de son fils encore mineur, le futur Victor-Amédée II. Dominant le parvis du palais et la longue avenue du nouveau quartier de la ville,

17. ASTO, Sezioni Riunite, Casa di S.M., fasc. 97 : Inventario mobili presso il Sig. Governatore de' Reali Palazzi Allemandi, 1682. Inventario del Palasso Nuovo ; inventaire publié dans di Macco, 1988 (note 9), p. 130-138. A propos des inventaires du Palazzo Reale, voir aussi Cesare Enrico Bertana et Gemma Cambursano, « Inventari dei Palazzi Reali di Torino », dans cat. exp. Turin, 1986 (note 6), p. 125-135.

18. Dans l'inventaire sont encore mentionnées d'autres pièces, toutes situées entre les salles n° 6, 7, 8 et 13, 14 (ill. 1 et 2) ; leur localisation exacte et les voies d'accès à ces pièces restent cependant à éclaircir ; voir, entre autres, Rovere, 1858 (note 6), p. 202, ainsi que les ouvrages référencés dans les notes 25 et 30.

19. Pour en savoir plus sur cette interversion des appartements, voir Clara Palmas, « A suo tempo : presente e futuro di Palazzo Reale », dans *Orologi negli arredi del Palazzo Reale e delle residenze sabaude*, éd. par Giuseppe Brusa, Andreina Griseri et Sandra Pinto, cat. exp., Turin, Palazzo Reale, Turin, 1988, p. 23-32 ; di Macco, 1988 (note 9), p. 68, 129. On ne connaît à ce jour aucun document datant avec précision ce changement d'appartement ou en révélant les raisons.

cet appartement était incomparablement plus représentatif du pouvoir de la princesse que l'enfilade de pièces donnant sur la cour du palais.

L'inventaire de 1682 fournit en outre une indication importante quant à la subdivision de l'appartement d'un point de vue fonctionnel. La première salle de l'enfilade donnant sur la cour est désignée sous le nom d'*Anticamera*. Ainsi se trouve confirmé ce que la disposition des pièces laissait supposer : les pièces en enfilade précédant la *Camera di Parada* servaient d'antichambres. Une source d'un genre totalement différent nous permet de savoir que, dans cette enfilade, la première grande salle était une salle des gardes : le peintre et historien de l'art Luigi Scaramuccia désigna en effet cette grande salle, à l'occasion des visites qu'il effectua en 1674 au Palazzo Reale, du nom de *Sala de' Tedeschi*, confirmant ainsi que cette salle, connue par la suite sous le nom de *Sala delle Guardie Svizzere*, avait dès le début rempli cette fonction[20]. D'autres gardes, les *arcieri*, se tenaient dans la seconde salle commune aux deux appartements.

En ce qui concerne les deux principales enfilades de pièces de la résidence turinoise sous le règne de Charles-Emmanuel II et la régence de Marie-Jeanne-Baptiste, voici ce qu'on peut affirmer dans l'état actuel des connaissances : pour parvenir à la salle de parade, il fallait traverser quatre autres salles en enfilade, réservées probablement chacune à tel ou tel groupe d'officiers de la cour empêchés par leur rang d'aller plus loin. Le plus frappant est la disposition des appartements du couple princier, qui se présentent sous la forme de deux enfilades de pièces équivalentes et parallèles, celle destinée à l'origine au prince donnant sur la ville, et celle réservée normalement à l'épouse donnant sur la cour intérieure. La veuve de Charles-Emmanuel II intervertit à son avantage cette disposition. Il existe certes des palais romains avec des appartements doubles comparables[21], mais l'adoption de cette solution dans la résidence d'un souverain semble avoir constitué une particularité turinoise, et il reste à en éclaircir les raisons[22]. On retrouve en tout cas cette disposition à l'ouest de Turin, au château de Rivoli, que Victor-Amédée II fit construire à partir de 1716 d'après des plans de son architecte, Filippo Juvarra. On a déjà vu que les principales caractéristiques du Palazzo Reale – la longue enfilade d'antichambres et les deux appartements parallèles – avaient été imaginées très tôt, puisqu'elles étaient déjà présentes dans le projet de Vitozzi de la fin du XVI^e^ siècle.

20. Luigi Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavie, 1674, p. 156, éd. par Guido Giubbini, Milan, 1965.
21. Voir Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge, 1990, p. 13-24.
22. Pour en savoir plus sur les appartements destinés aux épouses, voir les textes publiés dans Jan Hirschbiegel et Werner Paravicini (éd.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart, 2000.

Dans l'appartement autrefois réservé au souverain, celui qui donne sur la ville, la chambre à coucher faisait partie de l'espace privé ; elle se situait après le cabinet[23]. L'iconographie des peintures ornant les plafonds, tout à la gloire de la maison de Savoie jusqu'à la salle de parade mais qui prend « un ton plus intime » à partir du cabinet, montre clairement où se situait la limite entre la sphère publique et la sphère privée.

L'appartement normalement destiné à l'épouse n'est identique à celui du prince que jusqu'à la salle de parade. Ensuite, soit on accède à la chambre à coucher en tournant complètement à gauche, ou on suit un chemin un peu tortueux qui passe par la garde-robe et débouche dans le cabinet. Cette solution, différente de celle adoptée dans l'appartement du prince, est-elle due à l'existence préalable de structures plus anciennes ou est-elle imputable au désir explicite de l'épouse française de Charles-Emmanuel II d'installer sa chambre à coucher dans un endroit plus en vue conformément aux traditions en vigueur dans son pays ? Il est pour l'instant impossible de le dire. Il est néanmoins évident que cette chambre à coucher (qui est aujourd'hui encore dans un très bon état de conservation) est, avec son mur d'alcôve doré et richement sculpté, la chambre la plus ornementée et que la thématique politique des décors de l'antichambre y trouve un prolongement. Nous ne disposons à ce jour d'aucune étude relative à l'utilisation de cette chambre à des fins cérémonielles du temps où elle était encore habitée par la princesse, et nous ne pouvons examiner cette question dans le cadre de cet essai consacré à une époque ultérieure.

Le cérémonial à la cour de Savoie

Avant d'examiner plus avant la fonction des pièces sous Victor-Amédée II, la question du cérémonial à la cour de Savoie s'impose. Ce n'est pas pour rien que les caractéristiques de l'organisation spatiale – le grand nombre d'antichambres et la séparation manifeste entre espace public et espace privé, par exemple – font songer aux châteaux allemands de l'Empire. En tant que princes d'Empire, les ducs de Savoie et futurs rois appliquaient en effet, tout comme l'empereur à Vienne, le cérémonial de cour espagnol, qui réglementait l'accès au souverain au travers de toute une hiérarchie de salles. Pouvoir ou non s'approcher du prince, à quelle occasion et dans quelle salle, dépendait aussi à Turin de la position qu'on occupait à la cour ou au sein de l'élite princière européenne. Fixées par écrit pour la première fois en 1560, l'organisation de la cour

23. A cet endroit, des transformations eurent lieu à la fin du XVII^e siècle, sous Victor-Amédée II : une chambre à coucher de parade (ill. 2, n° 7) fut aménagée avant la chambre à coucher proprement dite (ill. 2, n° 8) ; voir Rovere, 1858 (note 6), p. 37.

de Savoie et les règles de son cérémonial furent formulées une dernière fois de façon systématique et complète en 1679, sous l'autorité de la régente Marie-Jeanne-Baptiste[24]. Ainsi sait-on qu'il existait trois grands services : le service de l'intendance (*Casa*), celui des chambres (*Camera*) et celui des écuries (*Scuderia*). A la tête de ces services, on trouvait respectivement le Grand Intendant (*Gran Mastro*), le Grand Chambellan (*Gran Ciambellano*) et le Grand Ecuyer (*Gran Scudiere*), et sous leurs ordres tout un groupe hiérarchisé d'employés. Une fois devenu roi, Victor-Amédée II n'éprouva pas le besoin d'édicter de nouvelles règles qui auraient pris en compte son rang désormais plus élevé[25]. En dehors de cet ensemble normatif de règles, qui comporte aussi des directives pour la vie quotidienne, on dispose des procès-verbaux de maîtres de cérémonie qui nous renseignent sur le déroulement d'événements particuliers tels que la réception d'un ambassadeur.

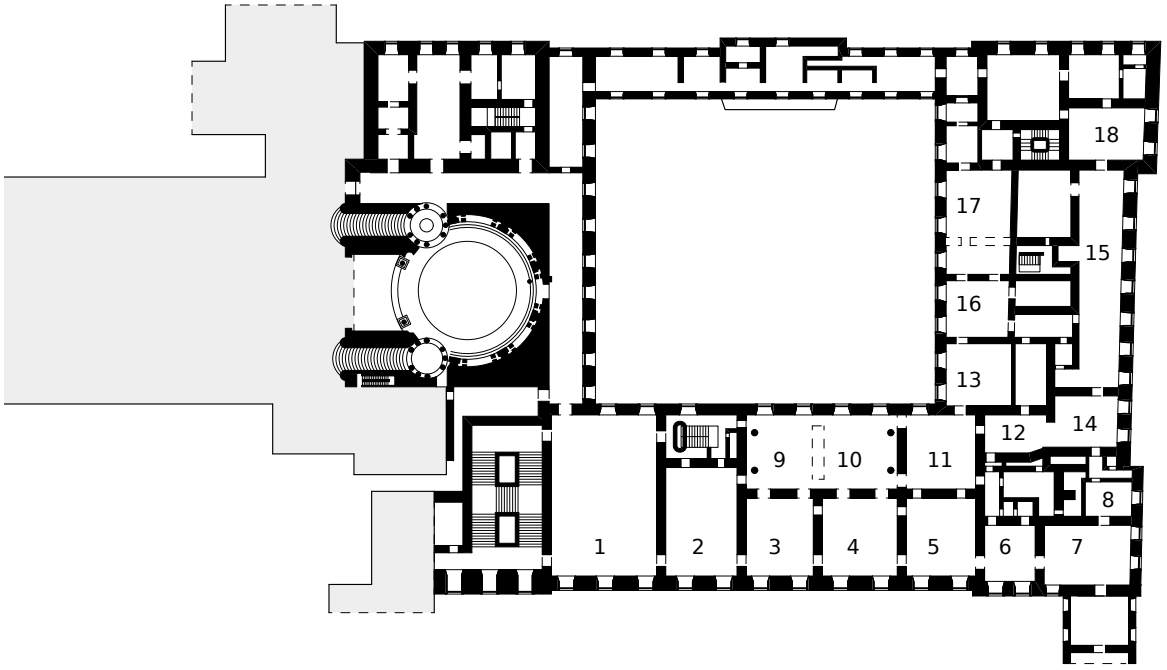
L'appartement sous Victor-Amédée II (1684-1730)

Afin d'en savoir plus sur l'utilisation à des fins cérémonielles des principales pièces en enfilade sous Victor-Amédée II, nous soumettrons à une première analyse, outre le règlement de la cour déjà en vigueur sous la régence et toujours d'actualité, les procès-verbaux du maître de cérémonie de l'époque, Angrogna, ainsi que d'autres sources complémentaires[26]. Il faut tout d'abord rappeler que la permutation des deux

24. ASTO, Sezione Corte, Casa Reale, Cerimoniale, Cariche di Corte, mazzo 1 : Regolamento delle fonzioni spettanti alle tre cariche di Corona…, publié par Felice Amato Duboin, *Raccolta per ordine di materie di leggi, cioè Editti, Patenti, Manifesti ecc. emanati negli stati sardi sino all'8 dicembre 1798*, Turin, 1818-1868, t. VIII, p. 133-227. A propos des difficultés rencontrées par les chercheurs s'intéressant à la cour de Turin, voir Pierpaolo Merlin, « Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea », dans *Studi Storici* 27, 1986, p. 203-244, et plus spécifiquement p. 243. Parmi les rares études traitant de la cour de Turin – des études qui ne prennent à vrai dire guère en compte les discussions actuelles, à l'échelle internationale, sur la recherche et les méthodes employées – citons : Isabella Massabò Ricci, « La magnificenza della corte e la sua memoria documentaria. Problemi di metodo », dans cat. exp. Turin, 1986 (note 6), p. 108-124 ; Isabella Massabò Ricci et Claudio Rosso, « La corte quale rappresentazione del potere sovrano », dans Romano, 1988 (note 6), p. 12-40 ; Pierpaolo Merlin, « La scena del principe : la corte sabauda tra Cinque e Seicento », dans Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso (éd.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Florence, 1999, p. 23-37 ; Maurizio Gentile, « La corte di Maria Giovanna Battista », dans Ricuperati, 2002 (note 1), p. 513-526 ; et Cristina Stango, « Le corti ducali », dans *ibid.*, p. 503-512.

25. Pour en savoir plus sur la vie à la cour du temps de Victor-Amédée II, voir Cinzia Scaffidi, « Il bicchiere del re : ceremoniale, consumi e simbolegia del vino alla corte di Vittorio Amedeo II », dans Rinaldo Comba (éd.), *Vigne e vini nel Piemonte moderno*, Coni, 1992, t. I, p. 249-262 ; Geoffrey Symcox, « La trasformazione dello Stato e il riflesso nella capitale », dans Ricuperati 2002 (note 1), p. 719-870, et plus particulièrement p. 818-840 ; et Rosa di Gilio, *La Corte di Vittorio Amedeo II negli anni 1680-1713* [inédit], thèse, Università di Torino, 1990-1991 (je remercie Isabella Massabò Ricci de m'avoir permis de consulter l'exemplaire conservé à l'Archivio di Stato de Turin).

26. BRTO, St. P. 726, Ceremoniale d'Angrogna 1713-1722.



2 Turin, palais royal, Plan avec reconstitution de l'utilisation des salles sous Victor-Amédée II

1. Salle des suisses (*Salone delle Guardie Svizzere/Salone*)
2. Salle des gardes des corps (*Sala delle Guardie del Corpo/Salla de Gentil homini Archieri detta della Dignita*)

Appartement de la reine
3. Première antichambre (*Anticamera dei Valetti a piedi/Camera detta delle Virtu*)
4. Deuxième antichambre (*Anticamera dei Paggi/Stanza delle Vittorie*)
5. Salle d'audience (*Sala di Parata/Camera di Parada detta della Pace*)
6. Cabinet (*Gabinetto del Circolo/Gabinetto di Madama Reale*)
7. Chambre à coucher de parade (*Camera dell'Alcova/Camera dell'Alcova di Madama Reale*)
8. Chambre à coucher

Appartement du roi
9. Première antichambre (*Anticamera dei Valetti a piedi/Camera detta La Concordia*)
10. Deuxième antichambre (*Anticamera dei Paggi/Anticamera*)
11. Salle d'audience (*Sala di Parata/Camera di Parada di S.A.R.*)
12. Garderobe (*Guardaroba*)
13. Chambre à coucher de parade (*Camera dell'Alcova/Camera dell'Alcova di fù S.A.R.*)
14. Cabinet (*Gabinetto Verde/Gabinetto detto il Gabinetto Verde*)
15. Galerie

Appartement privé
16. Cabinet
17. Chambre à coucher d'été
18. Chambre à coucher d'hiver

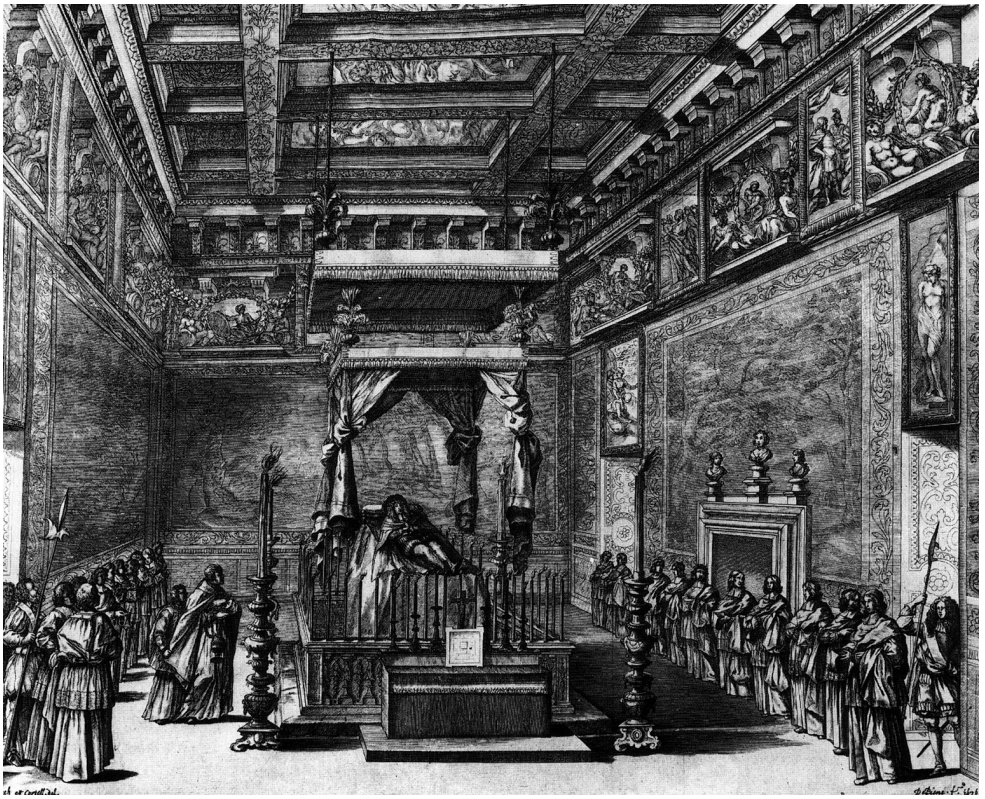
(La deuxième désignation des pièces entre parenthèses provient de l'inventaire de 1682.)

appartements fut maintenue du temps de Victor-Amédée II : celui-ci s'installa en effet dans l'enfilade destinée à l'origine à l'épouse du prince, c'est-à-dire dans l'appartement donnant sur la cour du palais, et ne fut apparemment gêné ni par la décoration « féminine » de ces pièces, ni par le programme iconographique de la chambre à coucher, qui fait pourtant très clairement allusion à la France, son ennemi juré. Nous nous concentrerons sur cet appartement côté cour et n'évoquerons qu'accessoirement l'appartement de son épouse qui, bien que donnant sur la ville, est identique à bien des égards.

L'utilisation que fit Victor-Amédée de son appartement ne diffère pas fondamentalement de la manière dont sa mère utilisa le sien. Au XVII^e siècle se précisent cependant la désignation des pièces et donc, indirectement, leur fonction. Ainsi, dans l'appartement du duc et futur roi, se succèdent le *Salone delle Guardie Svizzere* (ill. 2, n° 1), la *Sala delle Guardie del Corpo* (ill. 2, n° 2), puis deux *Anticamere* (ill. 2, n° 9, 10) qui, en fonction du type de serviteurs en poste dans chacune d'elles, sont alors respectivement appelées *Anticamera dei valetti a piedi et Anticamera dei paggi*. Ces deux antichambres conduisent au centre du cérémonial, à savoir la *Sala di Parata* (ill. 2, n° 11). Viennent ensuite la *Camera d'alcova* (ill. 2, n° 13) et la *Camera d'udienza*, également nommée *Gabinetto verde* (ill. 2, n° 14)[27]. Un document relatif au décor de deuil mis en place dans l'appartement à l'occasion de la mort de Victor-Amédée II permet de saisir comment on accédait au *Gabinetto verde*, ce qui n'était jusque-là pas très clair : « [...] la petite garde-robe, ou plutôt cabinet, par laquelle on peut aller au cabinet vert[28]. » On pouvait donc rejoindre le cabinet sans passer par la chambre à coucher : il suffisait de traverser la garde-

27. *Ibid.*, passim.

28. « Le Palais royal fut orné d'un décor de deuil. La Salle des Suisses, la Salle des gardes du corps, les antichambres des pages et celles des valets de pied étaient entièrement recouvertes de noir, agrémentées de tentures sombres sur les parties hautes des portes. Les deux Salles d'Audience, le Cabinet et la Camera dell'Alcova de Sa Majesté étaient entièrement couverts de noir jusqu'au plafond, sans miroirs et sans aucun ornement de plaques d'argent. Le Cabinet, situé dans la partie plus éloignée des appartements de Sa Majesté et réservé par conséquent aux entretiens avec ses ministres ou avec certaines personnes demandant une audience privée, était orné de noir jusqu'au sol à l'exception du plafond et de la même façon était décorée la petite Garde-robe, ou plutôt le cabinet, que l'on traverse pour aller au cabinet vert. » (« Il Palazzo Reale fu tapezzato a bruno. Il Salone la Sala delle Guardie del corpo, le anticamere de'Paggi, e Valeti à piedi erano tapezzati di tapezzarie nere, e le di sopra porta erano pur tapezzati di nero. La due Camere di parata, il Gabinetto del Circolo, e la Camera dell'Alcova di Sua Maestà erano intieramente coperte di nero col soffito nero senza specchij, e senza verun ornamento di plache d'argento. Il Gabinetto verde, ch'è quello, in cui la Maestà Sua sente li suoi ministri, come altresi quelle persone, che chiamano udienza particolare per esser camera interna, era bensi tapezzata di nero fino à terra, ma non restava coperto il soffitto, e nella stessa forma era aggiustata la piccola Guardarobba, o sia camera, per cui si passa per andar al Gabinetto verde. » BRTO, Archivio Savoia, filza VI, mazzo 13, no. 8.) Sur le plan de Castellamonte (ill. 1), il n'y a pas encore de communication entre le cabinet et la *Camera di Parata* via la garde-robe, mais uniquement via la chambre à coucher.



3 Turin, palais royal, *Sala delle Guardie del Corpo*, exposition du corps de Charles-Emmanuel II en 1675

robe. On pouvait en outre accéder au cabinet à partir de la chambre à coucher[29].

Dans cet appartement existait une séparation nette entre les salles publiques destinées aux cérémonies officielles et les pièces situées en retrait et réservées aux affaires « plus privées », aux rencontres avec le souverain s'accompagnant d'un moindre cérémonial. Le cérémonial réglementait l'accès aux différentes salles en fonction du rang des visiteurs. Qui devait attendre ou était autorisé à entrer, quand et où, était strictement établi. A Turin comme dans d'autres résidences de l'Empire, la hiérarchie qui régnait à la cour s'exprimait au travers de la hiérarchisation des niveaux d'accès dans l'enfilade des pièces.

Comme le laissent entendre les noms donnés à l'époque aux différentes salles, les antichambres qui se succédaient se distinguaient les unes des autres par le type de serviteurs qui y était en poste. La *Camera di Parata* et la *Camera dell'Alcova*, qui se suivaient, étaient réservées à certaines

29. Aussi peut-on lire ces propos du roi : « per la camera, detta il Gabinetto Verde, entrò nell'Alcova » (BRTO, St. P. 726, fol. 17).

occasions, et seul un cercle bien déterminé y était admis. Mais c'étaient surtout les rencontres avec le souverain au cœur du palais, c'est-à-dire dans son cabinet, qui étaient strictement réglementées et dépendaient du rang social du visiteur. Les formules comme « [les personnes] qui ont l'honneur de rentrer dans cette pièce », qui reviennent sans cesse, en témoignent[30]. Nous allons montrer, à l'aide de quelques exemples qui concernent surtout la *Camera di Parata*, la *Camera dell'Alcova* et le cabinet, comment le cérémonial se déroulait concrètement.

Le nom *Camera di Parata* fait songer à la chambre de parade française, mais la dénomination est trompeuse. A Turin, cette salle était, dans l'appartement du souverain comme dans celui de son épouse, la salle d'audience réservée aux grandes réceptions officielles organisées à l'occasion des visites les plus prestigieuses, celle de l'ambassadeur d'une autre cour par exemple. Cette pièce ne comportait pas de lit mais un fauteuil surmonté d'un baldaquin, et c'est assis sur ce fauteuil que Victor-Amédée recevait. Prenons comme exemple l'audience publique accordée au nouvel ambassadeur de France le 12 mai 1715. Le maître de cérémonie a décrit comme suit le cérémonial s'étant déroulé après l'arrivée au Palazzo Reale de l'ambassadeur de France, que le carrosse royal était allé chercher à son lieu de résidence :

> « Je descendis du carrosse royal […] et nous montâmes les marches du palais […]. Lors de cette première audience les valets de pied de Monsieur l'ambassadeur pénétrèrent dans l'antichambre où se tiennent d'ordinaire ceux de Ses Majestés, et il est d'usage que le même cérémonial se répète lorsque l'ambassadeur prend congé du souverain. Lors de toutes les autres audiences publiques […] les valets de pied de l'ambassadeur devront en revanche rester dans la Salle des Suisses et les pages quant à eux entreront toujours dans l'antichambre où se trouvent les pages de Ses Majestés. Au seuil de l'antichambre successive à la Salle des Gardes Monsieur l'ambassadeur fut reçu par Monsieur le Marquis de S. Giorgio grand intendant du palais […]. On parvint ainsi à la salle d'audience de Sa Majesté : le Roi était assis sur un trône à accoudoirs surmonté d'un baldaquin, à sa droite mais légèrement en retrait se tenait debout le Prince royal et, enfin, derrière lui à distance d'un petit pas, les Princes Sérénissimes de Carignano et les frères de Tomaso […]. »

Le texte décrit ensuite le placement des autres membres de la cour en fonction de leur rang, puis il se poursuit ainsi :

30. « […] quali avean l'onor dell'ingresso in detta camera. » (*Ibid.*, fol. 212.)

« Dès que le Roi eut aperçu l'ambassadeur à la porte de la salle d'audience, il se leva et à la première révérence de ce dernier répondit en se découvrant la tête plusieurs fois de suite ; les Princes également firent de même avec leur propre chapeau. Lorsque l'ambassadeur eut atteint le milieu de la pièce, il salua une deuxième fois le souverain qui répondit de nouveau en ôtant puis en remettant son chapeau […] puis s'étant approché du trône il fit la troisième révérence à laquelle répondit de nouveau Sa Majesté qui, sans jamais s'être déplacée convia son hôte à monter sur le trône […]. Ce fut alors seulement que sa Majesté l'invita à remettre son chapeau, ce qu'il fit […]. Quand il eut prononcé son discours, qu'il eut remits à sa Majesté la lettre de créance et lorsqu'il eut terminé de faire compliment et que le Roi y eut répondu, l'ambassadeur partit ensuite accompagné des illustres Marquis de Caraglio et de S.Giorgio, fit les trois révérences d'usage en sortant de la salle d'audience auxquelles répondit le Roi de la même manière qu'à son entrée, en se découvrant et se recouvrant sans jamais quitter son emplacement[31]. »

A l'issue de cette entrevue, l'épouse de Victor-Amédée reçut l'ambassadeur dans la *Camera di Parata* de son appartement, parallèle à celle de l'appartement de son époux.

Lorsqu'un visiteur de haut rang attendait dans l'une ou l'autre des antichambres ou les traversait, les peintures des plafonds lui signifiaient déjà l'importance de la maison de Savoie, tout particulièrement soulignée dans la salle d'audience de l'épouse, où les peintures présentaient les membres de la dynastie en princes de la paix ; dans la salle d'audience du souverain, elles vantaient seulement les vertus des épouses. La place

31. « Scesi di Carozza […] salimmo le scale […] In questa prima udienza li Valeti à piè del Signor ambasciatore entrarono nell'anticamera dove sogliono stare quelli delle Maestà Sue, e lo stesso si praticara nell'ultima udienza di congedo. In tutte le altre udienze pubbliche […] dovranno li valeti à piè dell'ambasciatore restar nel Salone de' Svizzeri, e li paggi entreranno sempre nell'anticamera dove stanno li paggi delle Maestà Sue. Alla porta dell'anticamera ch'entra della Sala delle guardie, fu il Signor Ambasciatore incontrato dal Signor Marchese di S. Giorgio gran mastro della Casa […]. Si pervenne in questa forma alla camera di parata di Sua Maestà : Stava il Re sotto al Baldacchino sedendo in sedia à bracchia, à canto di Sua Maestà alla destra, ma un mezzo passo addietro stava in piedi il Reale Principe, e un piccolo passo più indietro del Principe, li Serenissimi Principi di Carignano, e Tomaso fratelli […]. Subito ch'il Re vide comparire l'ambasciatore sulla porta della camera ; s'alzò in piedi, e quando l'ambasciatore nell'entrare della camera fece le prima riverenza, vi corrispose la Maestà Sua con levarsi il capello, e rimetterlo, il simile facendo li Principi, che stavano altresì coperti. Giunto l'ambasciatore alla metà della camera fece la seconda riverenza, alla quale pur corrispose il Re con levar di tal nuovo il capello, e rimetterlo […] e l'ambasciatore avvicinatosi al trono fece la terza riverenza, alla qual corrispose nuovamente la Maestà Sua con levarsi il capello, e senza muoversi mai dal suo posto, invitò l'ambasciatore à salire sul trono […]. Salito che fu l'ambasciatore sul trono, Sua Maestà l'invitò à coprire, il che fece […]. Quando il Signor ambasciatore ebbe dette alcune parole del suo discorso, rimise à Sua Maestà la lettera credenziale, e finito di parlare, rispose il Re al complimento, indi partì l'ambasciatore accompagnato dalli Illustrissimi Marchesi di Caraglio, e di S. Giorgio, e nell'uscire dalla camera d'udienza fece le tre solite riverenze, alle quali corrispose il Re, come dissimo nell'entrare, con levar, e rimetter' il capello, senza mai moversi dal suo posto. » (*Ibid.*, fol. 301 verso-305.)

4 Turin, palais royal, Plafond de la *Sala di Parata* dans l'appartement donnant sur la ville (salle no. 5), avec l'*Allegorie de la paix* de Jan Miel

prédominante qui revenait dans l'enfilade des pièces à la salle s'inscrivant au cœur du cérémonial n'avait cependant pas donné lieu à une décoration murale particulièrement riche par rapport à celle des autres salles publiques. Le décor peint notamment, demeuré inchangé dans la salle d'audience utilisée par Victor-Amédée mais prévue initialement pour les épouses des souverains, ne reflétait en effet guère l'importance de cette salle dans le cérémonial de la cour.

Si la *Camera di Parata* était avant tout une salle d'audience publique, elle pouvait aussi servir de cadre à d'autres genres de cérémonial. Ainsi

pouvait-on y voir, par exemple, des ambassadeurs prêter serment[32]. Cette salle d'audience tenait aussi lieu occasionnellement de dernière antichambre à ceux qui attendaient d'être admis dans les pièces situées au-delà. Ceci introduit la question centrale de l'utilisation de la pièce faisant suite à la salle d'audience, la chambre à l'alcôve.

Le souverain n'utilisait pas cette pièce comme une véritable chambre à coucher, mais plutôt comme un espace de représentativité semi-public, oscillant entre sphère publique et sphère privée au gré des fonctions qu'on lui attribuait. Elle servait de cadre aux hommages que les représentants du Sénat, de la municipalité de Turin et d'autres institutions venaient présenter au souverain chaque année, le jour de l'an, mais aussi au serment que prêtaient les membres de l'Ordine della SS. Annunziata, l'ordre de chevalerie le plus prestigieux de Savoie, ou encore à des audiences privées accordées sans grande cérémonie[33]. En 1721, Victor-Amédée accorda par exemple, dans cette pièce, une « audience sans formalités » aux représentants de la Sardaigne (dont il avait acquis la couronne en 1720 en échange de celle de la Sicile)[34]. L'alcôve semble n'avoir joué aucune fonction cérémonielle et avoir seulement servi de somptueux décor.

Ainsi cette pièce présente-t-elle des ressemblances avec la chambre de parade française, bien qu'apparaissent aussi des différences capitales. Si l'existence d'une chambre à coucher de parade comme celle-ci, située directement après la salle d'audience, à la charnière entre l'espace public et l'espace privé et se distinguant des autres pièces par la richesse de son ornementation, est peut-être imputable – de même que son utilisation partiellement représentative – à l'influence des épouses françaises des souverains de Savoie, le cérémonial de cour espagnol ne permettait pas de faire de cette salle, comme en France, la salle de réception la plus prestigieuse du palais et le centre du pouvoir proprement dit.

A la fin de cette enfilade se situait le *Gabinetto Verde*, réservé à l'« udienza particolare » ou aux « udienze ordinarie », c'est-à-dire aux audiences privées accordées en petit comité ainsi qu'aux audiences et entretiens quotidiens avec, entre autres, les ministres[35]. La reine, quant à elle, réunissait tous les soirs ses dames d'honneur dans son cabinet, et passait la soirée en leur compagnie. Ces dames étant assises en cercle, cette pièce était aussi appelée *Gabinetto del Circolo*[36].

Les pièces de l'aile orientale, situées derrière la chambre à coucher de parade ou plus précisément derrière le cabinet de Victor-Amédée II, ne sont quasiment jamais mentionnées dans les textes évoquant le

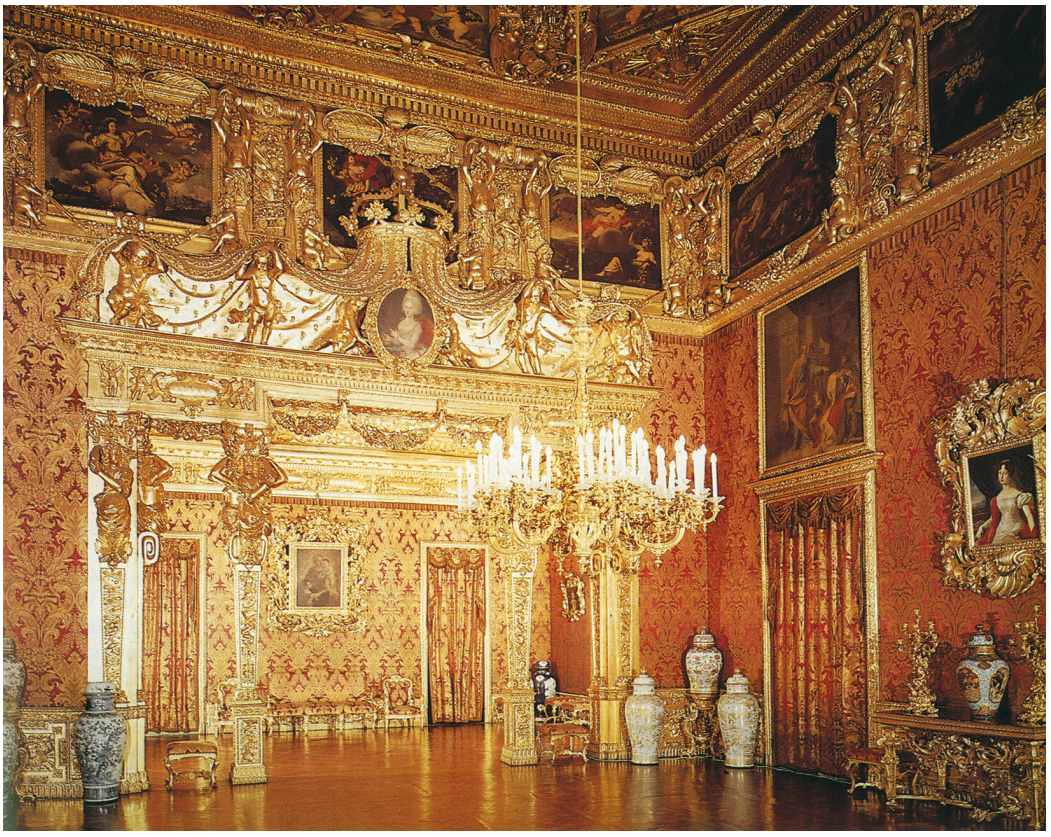
32. *Ibid.*, fol. 131.
33. *Ibid.*, entre autres fol. 14 verso, fol. 224 verso-229 verso.
34. « […] udienza senza formalità […]. » (*Ibid.*, fol. 696.)
35. Voir à ce propos, note 28, la description du décor de deuil mis en place en 1732.
36. BRTO, St. P. 726, passim.

cérémonial de cour, ce qui semble indiquer qu'elles faisaient partie de l'appartement privé du souverain. Ces textes signalent seulement de temps en temps que le maître du palais s'y retirait avec des hôtes[37]. C'est dans cette aile qu'avaient été aussi aménagées les deux véritables chambres à coucher, celle d'été et celle d'hiver (ill. 2, n° 17, 18). Entre le somptueux appartement public et l'appartement privé se situe en outre la galerie, dont la fresque, peinte au plafond par Daniel Seiter, rend gloire à Victor-Amédée II (ill. 2, n° 15). L'emplacement de cette galerie, qui donnait accès aux pièces privées, permet de penser qu'elle avait une fonction représentative, mais le rôle que jouèrent son emplacement ou ses peintures dans le cadre du cérémonial de cour reste à étudier[38].

Lever et coucher ?

L'existence d'une chambre à coucher de parade conduit à se demander si le lever et le coucher du roi donnaient lieu, à la cour de Turin, à un rituel semblable à celui organisé en France sous Louis XIV et déjà connu des souverains de l'Empire. Les règles du protocole turinois de 1679 décrivent très précisément la façon dont se déroulait, tous les matins, le lever du prince[39]. Une fois sorti du lit, celui-ci était habillé dans la *Camera* par un valet de chambre (*Gentiluomo della Camera*). Les détenteurs des trois plus hautes charges à la cour de Turin et les membres de la famille royale avaient également le droit d'être présents dans la chambre. Le grand chambellan et un des princes pouvaient s'ils le désiraient tendre au roi sa chemise. Lorsque le souverain avait sur lui sa chemise et ses chausses, les nombreux valets de chambre qui avaient l'honneur de porter ce titre, sans pour autant avoir de charge, étaient autorisés à entrer. A partir du moment où le roi se peignait, « tutto il resto de'Cavaglieri di corte » avait le droit d'entrer. Ce n'est que lorsque le cérémonial de l'habillage était terminé et que le roi était dans une certaine mesure « présentable » que le valet de chambre allait voir à l'extérieur de la *Camera* si quelqu'un désirait une audience : « Une fois Son Altesse Royale vêtue et occupée à ses affaires dans sa Camera, le valet de chambre de garde doit se tenir au dehors de celle-ci à un endroit opportun afin de pouvoir avertir Son Altesse Royale si quelqu'un désire

37. *Ibid.*, passim.
38. Aujourd'hui, seule la fresque du plafond remonte au règne de Victor-Amédée II ; l'aménagement de la salle en galerie de peintures ne date que de Charles-Emmanuel III. Pour en savoir plus sur cette galerie, à laquelle on ne tarda pas à donner le prénom de l'auteur de la fresque, l'appelant donc « Galleria di Daniele », voir Dardanello, 1988 (note 6), p. 245-252 ; Mossetti, 1989 (note 10), p. 252-260 ; Kunze, 2000 (note 10), p. 32-38, 141.
39. ASTO, Cerimoniale (note 24). Il est impossible de citer dans leur intégralité les longs développements auxquels la description de ce rituel a donné lieu, nous nous contenterons donc d'en livrer la teneur.



5 Turin, palais royal, Chambre à coucher de parade de l'appartement donnant sur la cour, l'alcôve dans son état actuel

être reçu en audience […][40].» Outre les procès-verbaux du maître de cérémonie Angrogna, le récit de voyage de l'Allemand Johann Georg Keyssler – qui se rendit à la cour de Turin en 1729/30 – nous permet de savoir qui était autorisé à entrer dans la *Camera* :

> «La Grande Entrée chez le roi est, à la cour, un privilège particulier et n'y ont droit que les chevaliers de l'ordre de chevalerie le plus prestigieux, les archevêques, les évêques, les commandants en chef de l'artillerie, de l'infanterie et de la cavalerie, les ministres d'Etat, les ambassadeurs et les Envoyés d'autres cours. Elle consiste pour les personnes susmentionnées (au nombre desquelles il faut aussi compter les gentils-hommes de la Cour et l'Officier de garde ce jour-là) à pouvoir entrer dans la pièce du roi le matin après dix heures, lorsque celui-ci est au palais et s'apprête à aller à la messe, alors que tous les autres

40. «Dopo che Sua Altezza Reale è vestita, e che stà nella Sua Camera in negozio, il Gentiluomo della Camera di guardia deve assistere fuori della Camera in luogo opportuno per avvisare l'Altezza Sua Reale caso che alcuno desiderasse da essa audienza […].» (*Ibid.*)

> l'attendent dans l'antichambre, et à pouvoir le précéder au moment de sa sortie, tandis que les autres se tiennent de part et d'autre du cortège. On a ainsi tous les jours, à ce moment-là ainsi qu'au moment de la messe, la possibilité de voir le roi ; il est cependant très rare qu'il parle à quelqu'un, à moins qu'on ait demandé une audience particulière, mais les voyageurs étrangers à la cour ont rarement une raison de le faire[41]. »

Etait donc autorisé à assister tous les jours au lever (et au coucher) du duc de Savoie un nombre assez important de personnes, qui pénétraient cependant dans la chambre à différents moments selon leur rang, la plupart d'entre elles n'étant admises qu'après le cérémonial de l'habillage proprement dit. Le personnel était nettement plus nombreux que celui des autres cours observant le cérémonial espagnol, à commencer par la cour impériale à Vienne. Bien que ce moment dans la journée du duc de Savoie n'ait pas été purement privé, il ne s'agissait pas d'une véritable réplique du lever de Louis XIV[42]. Le cérémonial turinois n'était pas comparable au spectaculaire rituel public imaginé à Versailles, car il était structuré de manière plus simple et n'obligeait pas de nombreux membres de la cour à être présents et à exercer un certain nombre de tâches. La participation à ce cérémonial n'était pas régie par le système extrêmement hiérarchique qui avait fait du lever du roi de France un véritable instrument de pouvoir vis-à-vis de la cour. Il faut cependant souligner qu'un cercle relativement important de personnes pouvait s'enfoncer très loin dans l'espace privé de l'appartement du souverain.

Bien que d'une importance capitale, la question de l'endroit où se déroulait ce cérémonial est difficile à résoudre. En effet, les sources

41. « Ein besonderer Vorzug bey Hofe ist la Grande Entrée beym Könige, und haben solche nur die Chevaliers des obersten Ritterordens, die Erzbischöfe und Bischöfe, die Generale, so en chef die Artillerie, Infanterie oder Cavalerie commandiren, die Staatsminister und Ambassadeurs, desgleichen die Envoyés von auswärtigen Höfen. Sie besteht aber darinnen : daß vormittags nach zehn Uhr, wenn der König in der Residenz ist und in die Messe gehen will, da alle andern in der Antichambre auf ihn warten, die angeführten Personen (worunter auch die gentils-hommes de la Cour und der Officier, so die Garde selbigen Tages haben, zu rechnen sind) in des Königs Zimmer den Eintritt haben, und vor ihm wieder hergehen, da indessen die andern auf beyden Seiten des Durchganges stehen. Bey solcher Gelegenheit und in der Messe kann man den König täglich zu sehen bekommen ; allein es geschieht sehr selten, daß er mit jemendem spricht, es sey dann, daß man besonderes Gehör verlanget, zu welchem fremde Reisende selten Ursache haben. » (Johann Georg Keyssler, *Johann Georg Keysslers Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen* […], Hanovre, 1751, p. 191 ; voir aussi BRTO, St. P. 726, fol. 206.)

42. Pour des raisons de place, ni les sources nous renseignant sur le cérémonial observé à Versailles et à la cour impériale à Vienne, ni les ouvrages consacrés à ce sujet ne sont cités ici ; on trouvera une brève comparaison entre les deux cours dans un texte récent : Henriette Graf, « Hofzeremoniell, Raumfolgen und Möblierung der Residenz in München um 1700-um 1750 », dans Peter-Michael Hahn et Ulrich Schütte (éd.), *Zeichen und Raum. Ausstattungen und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, Munich, 2006, p. 303-324, et plus particulièrement p. 304-311.

parlent certes d'une *Camera* mais sans jamais spécifier laquelle. Il n'existe aucune sorte d'indication précise permettant de savoir si le lever avait lieu dans la véritable chambre à coucher, c'est-à-dire dans l'appartement privé, ou, au contraire, dans la chambre à coucher de parade, celle avec l'alcôve. L'étude des sources, encore incomplète à ce jour, permet simplement de conclure pour l'instant que la pièce en question se situait après la chambre d'audience. Nous ne savons même pas si tout le cérémonial de l'habillage se déroulait du début jusqu'à la fin dans une seule et même pièce ou si Victor-Amédée II, après s'être levé par exemple, passait dans une autre pièce pour y être habillé, comme un texte nous le précise pour son fils Charles-Emmanuel III : « Il est d'usage que Sa Majesté une fois levée soit portée dans la Camera pour y être vêtue[43]. » Tous les matins, Charles-Emmanuel III accordait après son lever des audiences privées dans la *Camera d'Alcova* :

> « En ce qui concerne le protocole ordinaire, le Roi reçoit chaque matin dans la Camera dell'Alcova les personnes qui jouissent du droit d'y entrer selon le règlement établi en la matière. Les autres chevaliers ne bénéficiant pas d'un tel privilège restent dans les chambres d'audience précédentes[44]. »

De plus amples recherches devraient donc permettre d'établir si, sous le règne de Victor-Amédée II, le lever se déroulait dans la véritable chambre à coucher du prince, dans la chambre à coucher de parade ou une autre chambre privée et si un changement de pièce avait lieu au cours du cérémonial. Parvenir à situer le lever est capital si l'on veut pouvoir en mesurer toute la portée et interpréter plus précisément la signification de l'influence française entrant dans son déroulement.

Conclusion et perspectives : Turin entre Bourbon et Habsbourg

L'étude des principales salles en enfilade dans la résidence de Turin montre que l'appartenance du Piémont-Savoie à l'Empire est perceptible dans la disposition des pièces de l'appartement et leur utilisation à des fins cérémonielles. Le long chemin à parcourir pour parvenir à la salle d'audience officielle, la séparation entre l'espace public et l'espace privé ainsi que l'accès très réglementé à certaines pièces,

43. « Suole Sua Maestà uscita dal letto portarsi nella Camera, in cui deve vestirsi. » (BRTO, St. P. 721, fol. 97.)

44. « Corte ordinaria. Il Re vede l'ordinario ogni mattina nella sua Camera dell'Alcova le Persone, che godono del distintivo d'entrarvi secondo il regolamento fatto per l'ingresso nella Camera. Gli altri Cavalieri, che non hanno tal distintivo, stanno nelle Camere di parata. » (*Ibid.*, fol. 4.)

s'effectuant en fonction du rang : tous ces éléments s'inspirent de coutumes habsbourgeoises qui eurent aussi un impact déterminant sur les châteaux-résidences des autres princes de l'Empire. Ni ce lien entre la maison de Savoie et ses suzerains, ni ses répercussions culturelles n'ont jusqu'à présent été pris en compte par les chercheurs, alors qu'ils ne cessent de transparaître dans le domaine artistique. Ainsi au château de Rivoli commencé en 1716, on s'inspira non seulement des toutes dernières évolutions de l'architecture des châteaux de l'Empire, comme le montre le type de plan adopté, mais des appartements pour le couple impérial furent même prévus[45].

Toutefois, la cour de Savoie ne fut pas sans subir l'influence de la France où la situation était différente. La chambre à coucher aménagée dès les années 1660 dans l'appartement destiné à l'origine à l'épouse du souverain et son utilisation par la suite comme chambre à coucher de parade dans l'appartement occupé par le duc dénotent certainement l'incidence des toutes dernières évolutions architecturales françaises, dont Victor-Amédée devait être tenu parfaitement informé par l'intermédiaire de son épouse française. Il serait intéressant d'étudier l'introduction de ce type de pièce à Turin et son évolution. L'utilisation à des fins cérémonielles de cette pièce, qui faisait office de salle de réception et dont on peut prouver actuellement le caractère – au moins en partie – officiel sous Victor-Amédée II, et la grande représentativité du lever pour un simple prince d'Empire témoignent d'une proximité avec la France plus grande que celle de maintes résidences allemandes de l'Empire, comme Munich par exemple, mais celle-ci n'entama pas à vrai dire les fondements du cérémonial espagnol.

Terminons avec une autre question sans réponse : dans quelle mesure la décoration intérieure des deux appartements datant du règne de Victor-Amédée II (y compris le mobilier de l'appartement de la princesse, qui n'a pas encore été reconstitué) était-elle inspirée par la France dans sa forme et/ou sa thématique ? Ou, plutôt – comme les noms des artistes majoritairement italiens semblent l'indiquer –, dans quelle mesure cette décoration s'inscrivait-elle dans la tradition du décor du palais italien ? Ainsi s'ouvre un nouveau champ d'investigation : à l'avenir il faudrait aussi se pencher sérieusement sur les rapports entre Turin et d'autres résidences italiennes, telles que celles de Parme, Plaisance ou Modène.

45. Voir Wünsche-Werdehausen, 2009 (note 5).

1 Francois y Gerard Landry, Almanach Royal, *Le Roi déclare Monseigneur le Duque d'Anjou Roi d'Espagne le 16 9bre 1700*, détail, 1701, Paris, BNF, Cab. Est.

Philippe V de Bourbon à Madrid

Architecture, décor et cérémonial entre changement programmatique et tradition

Markus A. Castor
avec la collaboration de Anne Kurr

Le 16 novembre 1700 Louis XIV annonçait, à Versailles, la reprise de la couronne espagnole par son petit-fils, le jeune duc d'Anjou, qui prenait ainsi la succession du dernier des Habsbourg, Charles II[1] (ill. 1). A peine trois semaines plus tard, le 5 décembre, celui-ci quittait Sceaux afin de porter, sous le nom de Philippe V, la couronne espagnole pendant près d'un demi-siècle[2].

Cette situation, aussi contestée qu'unique en termes politiques, provoquant après le tournant du nouveau siècle une confrontation directe de la Maison d'Autriche avec un roi Bourbon, eut d'énormes conséquences sur le destin de l'Espagne et de l'Europe. Le nouveau règne ne causa pas seulement la Guerre de Succession d'Espagne – et par conséquent la restructuration d'une partie de l'Europe et notamment de la péninsule italienne –, mais entraîna également une transformation de la diplomatie européenne.

Les résidences royales et la cour de Madrid permettent d'examiner à quel point les conséquences de cette décision furent perceptibles au cœur de la représentation du pouvoir espagnol. Celles-là permettent en effet d'étudier la rencontre, les collisions et les assimilations de systèmes

1 Au sujet du lieu choisi pour l'acte cérémoniel, voir Beatrix Saule, « Où le duc d'Anjou fut déclaré roi d'Espagne », dans *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps*, éd. par Yves Bottineau et Sylvie Osorio-Robin, actes du colloque des 7, 8 et 9 juin 1993, Sceaux, 1995, t. II, p. 59-70, de même que le chapitre III dans le troisième volume des *Mémoires* de Saint-Simon : « Le lendemain, mardi 16 novembre, le roi, au sortir de son lever, fit entrer l'ambassadeur d'Espagne dans son cabinet, où M. le duc d'Anjou s'était rendu par les derrières. Le roi, le lui montrant, lui dit qu'il le pouvait saluer comme son roi. Aussitôt il se jeta à genoux à la manière espagnole, et lui fit un assez long compliment en cette langue. Le roi lui dit qu'il ne l'entendait pas encore, et que c'était à lui à répondre pour son petit-fils. Tout aussitôt après, le roi fit, contre toute coutume, ouvrir les deux battants de la porte de son cabinet, et commanda à tout le monde qui était là presque en foule d'entrer. » (ici et par la suite cité d'après l'édition Chernel, Paris, 1856). La proclamation en Espagne eut lieu, le 24 novembre, sur la Plaza del palacio (Plaza de la Armeria).

2 A propos du voyage, voir Jean-Georges Lavit, « Le voyage de Philippe V de Sceaux à la frontière espagnole », *ibid*., p. 71-78.

de signes visuels très différents, malgré le caractère international des conventions diplomatiques et les symboles du langage souverain[3]. Leur confrontation n'est qu'en partie maîtrisable et se caractérise pendant les premières décennies du règne surtout par un va-et-vient permanent entre assimilation, refus ou coexistence.

Au sein des résidences, les appartements royaux nous procurent la matière idéale pour une telle analyse. Car c'est ici qu'il est possible de trouver tous les éléments conditionnant l'expression visible du règne. L'exercice du pouvoir, aussi bien dans la vie quotidienne à la cour que dans le contexte des actes cérémoniels, trouve dans l'appartement son premier espace sémantique. Celui-ci relie le principe visuel d'organisation de la résidence, principe plus ou moins statique, à son utilisation selon des règles qui, souples ou invariables, seront toujours appliquées.

L'étude que nous proposons ici vise à définir la relation qu'entretiennent l'architecture, le cérémonial et la décoration des appartements royaux dans le contexte particulier – et symbolique – d'une Espagne largement dominée par le modèle français sous Louis XIV. En reconstituant les principaux axes du pouvoir en Europe et leurs formes d'expression parmi les maisons régnantes des Habsbourg, des Bourbons et des Orange-Nassau[4], la confrontation directe des traditions et de leur revendication progressivement exprimée devient une sorte de mise à l'épreuve : non seulement pour le jeune régent, mais encore pour ceux qui se prononceraient en faveur d'une référence internationale ou d'une sorte de domination incarnée par le modèle versaillais. Ce n'est pas seulement le changement dynastique qui provoque une confrontation prévisible des traditions et caractéristiques « nationales » dans pratiquement tous les domaines[5]. Les faits clairement établis pour les premières décennies du règne des Bourbons au sud des Pyrénées permettent de déployer un large éventail des facteurs participant au processus dynamique de l'avènement d'un nouveau

3 Les préceptes médiévaux relatifs à la vie de la cour (*Hofordnungen*) sont unanimement appliqués partout en Europe. C'est seulement durant la période moderne que des particularités et des différences dynastiques semblent se développer par la suite. Par rapport aux « systèmes » français, allemand et anglais, systèmes également adaptés aux appartements (Versailles, Bonn, Hampton Court), voir le travail pionnier réalisé par Hugh Murray et Gladwyn Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces », dans *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 101, 1967, p. 169-199. L'auteur considère que la dislocation du système français débute avec la remise en question du pouvoir royal sous le règne d'Henri III, contestation portée par son Grand Maître de France, le duc de Guise. Cette menace se prolonge jusque sous le règne de Louis XIV (durant la période de la Fronde) et contribue à la création d'un cérémonial dicté par le roi qui réduit l'action des courtisans à des actes purement symboliques. Il confère cependant au régent la liberté de soumettre la cour, selon ses besoins, à la loi variable du cérémonial.

4 Voir notamment *Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa. Bourbon – Habsburg – Oranien 1700*, éd. par Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems et al., actes, Philipps-Universität Marburg, 2006, Cologne, 2008, dans lesquels sont envisagés différents modèles dynastiques ainsi que les mécanismes de leur réception.

5 Voir Miguel Moran Turina, « Borbones versus Austrias », dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 91-98.

règne. Contrairement à la réception sélective de Versailles par les différentes cours de l'Empire, c'est ici la volonté active du roi français qui tente d'imprimer sa marque sur l'Espagne.

La réorganisation de l'Espagne, d'abord largement dominée par Versailles et particulièrement marquée dans les domaines militaire, financier, économique et administratif, fut acclamée, des deux côtés des Pyrénées et non sans propagande, comme un renouveau des Bourbons. Cette représentation idéalisée pose la question des moyens économiques disponibles, des ressources techniques et artistiques ainsi que celle des caractères, des prédilections personnelles, des contraintes et libertés créatrices liés aux protagonistes sur place[6]. La face visible du règne telle qu'elle s'exprime dans l'architecture, dans les collections d'objets d'art et à travers les actes constitutifs d'Etat, mais aussi dans la littérature et le théâtre, est un élément indispensable du « bon gouvernement ». Ici se manifestait surtout la nécessité de mettre en scène le règne des Bourbons. Dans ce contexte, l'appartement est le lieu où la stratégie de la transformation peut se développer avec un certain esprit de surenchère.

Dans le cas de l'Espagne du XVII^e^ siècle, en particulier sous le règne de Charles II, on constate un déclin économique que semblent renseigner des « signes de décadence »[7]. Peut-on parler d'une macro-économie

6 Après la mort de Juan de Austria (1679) qui avait gouverné en tant que demi-frère aux côtés de Charles V, l'on parvint, sous le duc de Medinaceli en tant que premier ministre, à stabiliser les finances. En poursuivant la politique d'économie grâce au comte d'Oropesa à la fin du siècle, il devenait possible de parer au déclin financier qui avait marqué toute cette époque. La reprise du pouvoir par l'Italien Giulio Alberoni nous rappelle la réserve qu'il convient de garder en interprétant le renouveau espagnol comme une simple assimilation des structures françaises. En fin de compte, c'était le perpétuel manque de moyens, principalement conditionné par les divergences militaires au cours de la Guerre de Succession, qui rendait impossible la réalisation de projets ambitieux.

7 Les chercheurs ont des avis partagés lorsqu'ils tentent d'évaluer le poids de la situation économique en Espagne sur les projets de construction et d'embellissement. L'état désastreux des finances publiques et la crise économique déterminaient également les ressources dont pouvait disposer Philippe V pour agrandir et transformer ses résidences. Voir Henry Kamen, « The Decline of Castile : The Last Crisis », dans *The Economic History Review* VII.1, 1964, p. 63-76 et, en ouvrage complémentaire Antonio Domínguez Ortiz, *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelone, 1969. Les années 1677 à 1687 étaient les plus noires. En termes économiques, cette situation est essentiellement caractérisée par une brusque alternance de périodes creuses et d'inondations, allant de pair avec la crise financière et l'inflation mondiale. Nous renvoyons à la brillante introduction de J. Lynch qui résume le contexte historique du XVII^e^ siècle espagnol : John Lynch, *Spain under the Habsburgs*, surtout t. II, *Spain and America 1598-1700*, London, 1969. Le phénomène du déclin a, dès le XIX^e^ siècle, donné naissance à une tradition de recherche proprement focalisée sur ces aspects historiques, voir Antonio Cánovas del Castillo, *Historia de la decadencia española*, Madrid, 1854, rééd. 1911. Voir aussi les ouvrages de José Deleito y Piñuela à propos du règne de Philippe IV : *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Madrid, 1952 ; *El rey se divierte*, 1928 ; *Sólo Madrid es corte*, Madrid, 1942, ainsi que *El declinar de la monarquía española*, Madrid, 1947. L'étude de référence pour le règne de Charles II de Gabriel Maura y Gamazo's, *Vida y reinado de Carlos II*, 3 vol., Madrid, 1942, et un travail d'orientation biographique de J. Langdon Davies, *Charles the Bewitched*, London, 1962, complètent ce panorama. En Allemagne, citons l'ouvrage toujours riche d'enseignements de Ludwig Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kempten, 1924, et Sören Brinkmann, *Aufstieg und Niedergang Spaniens. Zum Dekadenzproblem in der spanischen Geschichtsschreibung von der Aufklärung bis 1898*, Sarrebruck, 1999.

stabilisée à la fin du règne des Habsbourg ? Rien n'est moins sûr. D'un point de vue artistique, le XVII^e siècle tardif profite encore des prouesses accomplies pendant la première moitié du siècle. Cela suppose en même temps une consolidation de la tradition qui, depuis le milieu du XVI^e siècle jusqu'à la fin du règne de Charles II, conduit la collection d'objets d'art, essentielle dans la scénographie des appartements royaux, à un sommet artistique en Europe. Vers 1700, il est difficile d'ignorer cette évidence. Ces éléments comme des données contextuelles plus générales permettent de douter de cette nécessité absolue de réformes urgentes dont se font écho les sources françaises, face à une situation présentée comme désolante. C'est cette inquiétude dont procèdent les premiers projets de Philippe V, censés apporter un nouvel éclat à la Couronne à travers des rénovations et de nouvelles constructions, nonobstant d'importantes difficultés économiques qui devaient rapidement freiner l'ardeur du roi Bourbon.

Dans l'esprit des puissances européennes, à la fin du règne Habsbourg, l'Espagne reste un interlocuteur politique de premier ordre en raison de ses territoires d'outre-mer et du poids considérable de sa tradition. Qui plus est, au cours du siècle précédent, c'est encore le modèle espagnol qui conserve une certaine influence sur la cour française, par exemple à travers la disposition radiale des résidences autour du château central à Madrid[8]. Même le vice-chancelier de l'Empire, Frédéric-Charles de Schönborn, prince-évêque de Bamberg et Wurzbourg qui endossa la responsabilité de médiateur dans la Guerre de Succession d'Espagne, introduit dans ses résidences un cérémonial dit « espagnol » au cours des années 1730, dans le contexte d'une sacralisation et d'un renouveau de l'intériorité religieuse[9].

Nous ne désirons pas relater à nouveau les faits déjà bien établis[10], mais plutôt interroger les mécanismes qui révèlent la dynamique des tendances au changement et à l'immobilisme. Les appartements des résí-

8 Le colloque *¿Louis XIV español?* examinait la façon dont la cour française du XVII^e siècle était marquée par la culture espagnole, en s'intéressant inversement aux transferts de modèles espagnols à la cour de Versailles. Voir *Louis XIV espagnol ? Madrid et Versailles, images et modèles*, sous la direction de Margarita Torrione et Gérard Sabatier, actes, Château de Versailles, 2004, Paris, 2009 (Centre de recherche du château de Versailles : Collection Aulica).

9 Voir Reginald de Schryer, *Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665-1715*, Mayence, 1996 (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte, 156), p. 53. Cet ouvrage étudie l'histoire du protocole à la cour de Max II Emmanuel de Bavière qui oscillait entre le cérémonial français et le cérémonial espagnol. Il suggère une répartition en fonction du cérémonial d'Etat (impérial) et du divertissement pratiqué à la cour (appartements, fêtes inspirées du modèle français), négligeant en revanche le problème de l'influence espagnole à la cour de Vienne.

10 Parmi les nombreuses études consacrées au règne de Philippe V d'Espagne, nous citons quelques-unes à titre d'exemple. La réédition du travail d'Yves Bottineau ayant fait date en 1962, *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, s.l. (Paris), 1993 (Mémoires du Musée de l'Île-de-France, Château de Sceaux, I), t. I, ainsi que les actes du colloque organisé pour cette même occasion dans la même collection, voir Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1). L'enjeu du

dences – le Palacio Real et Buen Retiro à Madrid même et dans les environs La Granja, Aranjuez, El Pardo et El Escorial – sont des lieux où la confrontation, voire la collision de deux systèmes antagonistes trouvent leur expression la plus caractéristique[11].

L'occasion est rare de pouvoir comparer la situation précédant un changement dynastique avec les transformations accomplies au cours des premières années de celui-ci. Le fait que de nombreux éléments n'existent que virtuellement, puisque certains projets en cours étaient abandonnés ou n'ont jamais vu le jour, ne retire rien à la qualité du point de vue. La tentative de réunir tradition et innovation dans un décor princier fusionnant les circonstances historiques, le cérémonial, les arts et l'architecture permet de saisir quelque peu la complexité de cette transformation. Un programme en résulte qui permet à la notion contemporaine de « transfert » de prendre une authentique signification.

Qu'il nous soit donc permis, à la fin de ce volume, d'étudier un peu plus en détail son thème général à l'aide d'un exemple précis qui s'y prête particulièrement en raison de la confrontation exemplaire du modèle Bourbons et du modèle Habsbourg. Dans quel contexte doit-on interroger ces transformations ? Quelle est l'interaction entre le cérémonial et l'architecture ? Existe-t-il des stratégies susceptibles de nous renseigner sur les pratiques de cour ? Sont-elles observables sous un angle à la fois moderne et autonome ?

Conditions préalables

La mort, en février 1699, de l'héritier putatif de la Couronne d'Espagne, le prince-électeur Joseph-Ferdinand de Bavière, petit-fils de la sœur de Charles II, avait laissé un vide important. Le dernier des Habsbourg espagnols, Charles II, resté sans descendance, avait fait du petit-fils de sa demi-sœur Marie-Thérèse et de Louis XIV son légataire universel. Avec le décès du monarque espagnol, le 1er novembre 1700 à l'Alcázar de Madrid, le deuxième fils du Grand Dauphin Louis de Bourbon, Philippe d'Anjou, époux de Marie-Anne de Bavière, accédait au titre de roi d'Espagne (ill. 2).

L'extension de la sphère d'influence française servit de prétexte à une réforme de l'Espagne inspirée par Louis XIV et concernant tous les domaines possibles de l'appareil d'Etat et de la représentation. Celle-ci

règne de Philippe V du point de vue de l'histoire de l'art fait l'objet d'un catalogue d'exposition *El arte en la corte de Felipe V*, éd. par José Miguel Morán Turina, cat. exp., Madrid, Palacio Real, Madrid, 2002.

11 El Escorial et Aranjuez se trouvent à environ quarante kilomètres de Madrid. Parmi les « Sitios Reales » figurent de plus Tolède, Aceca, Vaciamadrid, El Pardo, Cadalso, Avila, La Fuenfría, La Granja, Riofrío et Ségovie.

2 Hyacinthe Rigaud, *Felipe V rey de Espana*, 1701, Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon

devait assurer l'acceptation de la nouvelle dynastie tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, en déployant de sérieux efforts de propagande et une mise en scène programmatique. Il ne s'agissait pas seulement de faire preuve d'efficacité dans la vie quotidienne et dans les affaires d'Etat. La force d'innovation revendiquée pour le système administratif et financier devait également se mettre au service de l'art. Le «paysage des résidences» du nouveau roi Bourbon est le symbole visible de ce processus de transformation qui révèle aussi bien les réussites que les échecs de l'entreprise.

Parmi les personnes impliquées dans la réalisation de ce projet en relation permanente avec Versailles, il faut mentionner particulièrement Jean Orry et la princesse des Ursins, *camarera mayor* de la jeune reine Marie-Louise de Savoie et confidente de Madame de Maintenon[12]. Cette

12 Marie-Anne de La Trémoille, fille du duc de Noirmoutier, Louis II de la Trémoille, devint en 1675 «princesse des Ursins», selon la forme francisée du nom de famille de son deuxième époux, Flavio Orsini. Orry avait l'intention de limiter le pouvoir des Cortes afin d'être en mesure de contrôler la situation financière dans un Conseil royal présidé par le roi. De même, il était prévu d'inclure les provinces, en premier la Castille, où l'on instaurait des gouverneurs. Jusqu'alors, le pouvoir exécutif était exercé selon l'usage espagnol par les Corregidores. La grande complexité de la situation se révèle dans la suite houleuse des événements : entrée en guerre contre l'Angleterre et la Hollande en 1702 ; en 1703, début de la guerre avec la Savoie et le Portugal ; capitulation de Gibraltar en 1704 ; évacuation des Flandres et de Milan en 1706, de Naples en 1707 et de la Sardaigne en 1708. A l'intérieur du pays : perte de la Catalogne en 1705, de Valencia en

dernière collationne des informations et joue les courroies de transmission entre la reine d'Espagne et Madame de Maintenon. Elle intervient également de manière plus indirecte entre Philippe V et Louis XIV. Toute l'étendue et la cohérence de cette stratégie de renouvellement apparaissent dans les projets de Philippe V, qui visaient également la langue et la littérature. La création d'une Bibliothèque royale et la mise en place des différentes académies participent d'une véritable tentative de transformation culturelle de l'Espagne[13].

Les efforts français pour aboutir à une monarchie séculière dont l'unité du règne et du roi, des châteaux, de la cour et des collections détermine un ensemble cohérent, inspirent aussi la réorganisation absolutiste de nombreux princes d'Empire, qui s'opposent à l'oligarchie des grands d'Espagne et à l'alliance entre le roi et l'Eglise.

La francisation voulue par Philippe V provoqua de nombreuses frictions entre le gouvernement et la cour. Elles s'exprimèrent, comme l'a montré Yves Bottineau, jusque dans l'organisation des appartements de l'Alcázar, où le flou règne dans les prérogatives du roi et de l'administration. Par les ducs de Bourgogne et la maison des Valois, les nobles de la cour et les officiers sont toujours liés à la « curia regis » des Capétiens. De fait, le cérémonial, a priori immuable, devient progressivement un réseau compliqué, tissé de privilèges et de contraintes[14]. Par sa forme qui exprime la relation au souverain dans toutes ses modalités et pour chaque rang, il impose une sorte de carcan à la personne même du roi, projetant sur lui les idéaux de la Grandezza et de la Gravitas de l'Espagne. L'inaccessibilité du roi, les rituels rigoureux et l'uniformité du quotidien

1705, de la plus grande partie de l'Aragon en 1706. A partir de 1710, la donne change : victoire à Villaviciosa en 1710, lassitude de la guerre du côté anglais, acceptation du trône impérial par l'archiduc Charles en 1711, puis le traité d'Utrecht en 1713. La révolte de l'Aragon et sa reconquête contribuent à l'unification du royaume et permettent d'espérer un Etat moderne et une véritable restauration de l'autorité royale en Espagne. A l'avènement du roi, les fonctions clés revenaient toujours à l'aristocratie espagnole, notamment à travers les conseils.

13 Il faut comprendre par là une transformation partant d'un système structuré vers un règne des organisations, comme l'a souligné Christina Hofmann en mettant en avant les relations « non-institutionnelles », à savoir les relations clientélistes et les facteurs de structuration à la cour et dans la maison royale, voir Christina Hofmann, « Das Spanische Hofzeremoniell – eine spezifische Ausdrucksform nichtverbaler Sprache », dans Volker Kapp (éd.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marbourg, 1990 (Ars Rhetorica, 1), p. 142-148. Au sujet de la réorganisation de l'administration des bâtiments sous Philippe V, voir Virginia Tovar Martín, « La arquitectura en el reinado de Felipe V – su organización administrativa y consultiva », dans cat. exp. Madrid, 2002 (note 10), p. 303-316. La création de la Real Academia Española par Juan Manuel Fernández Pacheco, marquis de Villena, sous la protection de Philippe V en 1713, semble en effet être partiellement une copie de l'Académie de Paris ; elle s'inspire en même temps de l'Accademia della Crusca italiana fondée, en 1582, à Florence. Une des prouesses de l'Académie espagnole est la publication en six volumes d'un *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o motivos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes del uso de la lengua,* 1726-1739.

14 Voir la situation dans le Reich chez Antoni Mączak (éd.), *Klientelsysteme im Europa der frühen Neuzeit*, Munich, 1988 (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien, 9), où l'intérêt porte surtout sur le sud de l'Allemagne.

sont diamétralement opposés au modèle de Versailles. L'administration financière de l'Etat reste cependant en contact avec le roi grâce au fonctionnement de la cour. L'invisibilité du roi dans le cocon de sa fonction quasi divine est couplée avec la visibilité distante du régent dans le rituel des affaires gouvernementales.

Dans cette perspective, il est logique que l'on ne trouve pas au centre du pouvoir, à l'Alcázar, ce qui caractérise Versailles, à savoir : l'identité des fonctions privées et publiques du roi dont la vie mondaine est *en même temps* un instrument d'action gouvernementale. Des appartements destinés aux plaisirs de la cour, les Grands couverts et les fêtes manquent à la cour espagnole. Restent les cérémonies officielles qui ont lieu en dehors de cette sphère. A l'absence du roi espagnol s'oppose l'omniprésence du roi de France. Dans ce contexte, le voyage à Madrid dut se présenter comme une entreprise délicate pour le duc d'Anjou ayant grandi à Versailles et à Marly. Finalement, rien ne change pour les Grands d'Espagne et leur propre image, ni pour l'existence de la cour espagnole[15].

Une telle cour pouvait-elle vraiment s'ouvrir aux influences françaises ? En ce qui concerne la cour espagnole, l'image et les fonctions des grands d'Espagne restèrent les mêmes. Ces derniers n'interférèrent en rien dans le fonctionnement étatique du pouvoir. De fait, une restructuration et les éventuelles réformes conséquentes les intéressèrent peu[16]. Philippe V était d'ailleurs accompagné par tout un entourage de courtisans français, qui auraient été choisis en fonction de leur connais-

15 Ce sont les nombreux conseils qui dirigent les affaires gouvernementales sous l'autorité formelle du roi : Conseil d'Etat (politique et militaire), Conseil de Guerre et Conseil de Castilie (juridique), Conseils d'Aragon, d'Italie, des Flandres, des Indes, des Finances et beaucoup d'autres. En raison de sa complexité, le système se montre excessivement fragile quant aux prises de décisions et à leur exécution. Les interférences et relations clientélistes qui en faisaient partie étaient pratiquement cimentées au cours de l'histoire, provoquant un imbroglio difficile à réformer. Cette oligarchie représentée par les Conseils (l'archevêque de Tolède Porto-Carrero, Don Manuel Arias, Don Baltasar de Mendoza, comte de Montijo, le duc de Medina-Sidonia comme majordome de Charles II, Villafranca, le comte de San Esteban del Puerto, le duc de Montelón, le marquis de Villena) se trouve, par de nombreux mariages, mêlée à un conflit d'intérêts, encore plus facile à instrumentaliser en raison de la participation des différents clans dans les Conseils. Dans ses *Mémoires*, Saint-Simon, ayant lui-même évolué à Versailles, donne un aperçu amusant du réseau relationnel au sein de la monarchie espagnole.

16 Le marquis de Villena y figure comme une exception. Dans une lettre adressée à Louis XIV, il esquisse les projets de modernisation. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure ceux-ci s'inspiraient d'un modèle français concret. Voir Célestin Hippeau, *Avènement des Bourbons au trône d'Espagne, correspondance de M. d'Harcourt, ambassadeur de France auprès du roi Charles II,* 2 vol., *Paris,* 1877, t. II, p. 319-320, lettre du 29 novembre 1700. Don Juan Manuel Fernández Pacheco, marquis de Villena et duc de Escalona, était à la fois vice-roi de Navarre, d'Aragon, de Catalogne, de Sicile et de Naples. Selon la volonté de Philippe, il crée la Real Academia Española et devient son premier directeur, voir Emilio Cotarelo, « La fundación de la Real Academia Española, y su primer director : Don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena », dans *Boletín de la Real Academia Española* I, 1914 et Gregorio de Andrés Martínez, « La biblioteca del marqués de Villena, don Juan Manuel Fernández Pacheco, fundador de la Real Academia Española », dans *Revista española de historia* 48/168, 1988, p. 169-200.

sance de l'étiquette et du goût à la française en matière de savoir-vivre et de gastronomie. Ainsi environ cinquante personnes figurent-elles sur une liste « des personnes destinées à suivre le roi d'Espagne à Madrid »[17].

Stratégies versaillaises

L'influence de Louis XIV sur les affaires d'Etat et les projets architecturaux à Madrid est bien documentée : « Il serait bon dans la suite de convenir de tout ce qui sera capable d'entretenir une parfaite intelligence entre mes sujets et les Espagnols, de les unir à la manière que le même esprit semble les conduire à l'avenir ». La tentative d'aligner Versailles et Madrid sur un même axe s'opère depuis Versailles. Les archives de cette correspondance sont intégralement conservées. Le lien fortement encouragé entre l'Ordre du Saint-Esprit et l'Ordre de la Toison d'Or figure parmi les exemples les plus importants d'un point de vue symbolique[18] (ill. 2 et 3). En mettant sur un pied d'égalité les Grands d'Espagne et les ducs et pairs de France, Louis XIV tenta de synchroniser les structures sociales[19].

L'idée directrice était l'unité des deux pays ; l'intention de reformer la cour, le renvoi de certains Grands qui avaient tenté d'interférer avec le pouvoir, tout cela peut laisser supposer que le modèle versaillais s'imposait progressivement. Mais l'influence réelle de ces premières années – où Madame des Ursins avait l'impression de voir la Maison de France régner dans ce royaume[20] – sera par la suite « corrigée » par le mariage du roi avec Marie-Louise de Savoie (2 novembre 1701).

Les transformations ne se sont pas fait attendre[21]. La nette diminution du personnel alla de pair avec la réaffectation d'un certain nombre d'officiers. Le marquis de Villafranca devint *mayordomo-mayor*, le duc

17 Pour ne citer que les plus importants : confesseur et père (le jésuite Daubenton), premier médecin, premier chirurgien, apothicaire, premier valet de chambre, premier valet de garde-robe (Gaspard Hersent), deux huissiers, trois valets de chambre, valet de chambre tapissier, un barbier, deux garçons de chambre, un porte-manteau, garçon de fourrière, deux officiers pour la cuisine, autant pour l'office, écuyer cavalcadour (marquis de Valouse), douze coureurs de son écurie, quatre valets de pied, une empeseuse, blanchisseuse du corps, sa nourrice ; voir Hippeau, 1877 (note 16), p. 356 et suivantes.

18 Intégralement publié par William Coxe, *Memoirs of the Kings of Spain of the House of Bourbon, from the Accession of Philip V. to the Death of Charles III. 1700 to 1788. Drawn from the original and unpublished documents*, 2e édition, Londres, 1815, t. I, p. 124-128 et Hippeau, 1877 (note 16), p. 517-520. Voir à ce sujet Bottineau, 1993 (note 10), p. 150-151. Une analyse détaillée révèle à quel point la communication était filtrée par Madame de Maintenon et Madame des Ursins.

19 Avec le pair de France, Paul Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, comte de Buzançois et baron de La Ferté-Hubert, un français est pour la première fois nommé Grand d'Espagne, en 1701.

20 Voir Bottineau, 1993 (note 10), p. 173.

21 A propos de l'histoire de la Maison du roi des Bourbons, voir Nicolas Le Roux, « La Maison du roi sous les premiers Bourbons – Institution sociale et outil politique », dans Chantal Grell et Benoît Pellistrandi (éd.), *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle,* Madrid, 2007 (Collection de la Casa de Velázquez, 98), p. 13-40.

3 Simon Thomassin, *Alliance de la France avec l'Espagne*, 1720, Gravure au burin du marbre pour le jardin des Tuileries, 410 × 340 cm, Musée Promenade, Marly-Le-Roi/ Louveciennes

de Medina-Sidonia fut nommé *caballerizo-mayor*, le comte de Benavente, *sumiller de corps*[22]. Les gentilshommes de chambre seront réduits de quarante-deux à six personnes, les maîtres d'hôtel de treize à quatre, le nombre des gentilshommes de bouche de cinquante à vingt-cinq. Claude de La Roche devient le premier des douze *ayudas de cámera*. La *Casa francesa* comprend alors environ soixante personnes. De plus, la coexistence du personnel espagnol et français (on pense surtout aux cuisines) généra des conflits d'intérêt permanents, une partie des Français, découragée, s'en retournant vers la France.

Cette réorganisation de la maison du roi peut également être interprétée comme une mesure d'économie. Il aurait pu s'agir, entre autres, de libérer des moyens afin d'accélérer, en accord avec les idées de Jean d'Orry, l'agrandissement du château Buen Retiro et la transformation de l'Alcázar. Conseiller-secrétaire du Roi, celui-ci fut appelé à Madrid

22 Les trois Grands Fadrique Álvarez de Toledo y Aragón, marquis de Villafrance, Domingo Maria Carlos de Guzman el Bueno, duc de Medinasidonia et Manuela Pimentel y Zúñiga reflètent parfaitement le carcan des traditions familiales qui est également imposé au duc d'Anjou.

en 1701 pour assainir les finances. Il devient, en tant qu'attaché extraordinaire, l'un des premiers administrateurs français avec Amelot[23].

Déjà sous les Habsbourg, les résidences royales avaient connu d'importantes modifications à intervalles réguliers. La transformation de l'Alcázar entreprise au siècle précédent, sous Philippe II et Philippe III, procédait de la nécessité de se conformer aux prescriptions du nouveau cérémonial bourguignon quant à la disposition des pièces et à l'aménagement. Nous évoquerons les particularités tout à fait uniques du cérémonial espagnol, avant d'étudier en détail cette disposition.

Cérémonial et introversion

Les connaissances du cérémonial à la cour espagnole sont étonnamment fragmentées et parfois, contradictoires. L'utilisation souvent inexacte des termes rituels, de l'étiquette, du protocole et du cérémonial a également prêté à confusion[24]. La situation ne s'est guère arrangée avec les témoignages d'Antoine de Brunel, de Marie-Catherine d'Aulnoy et de Saint-Simon, qui confondaient les traditions[25]. Face au caractère rigide, immuable, des configurations cérémonielles espagnoles, de nombreuses réformes de la *Reglamentación borgoña* introduite par Charles et son fils Philippe II ont été opérées. C'est l'ensemble de cette évolution qui caractérise ce que l'on appelle le cérémonial de la cour espagnole.

Celui-ci « était bien moins une somptueuse glorification du règne princier tournée vers l'extérieur qu'une discipline appuyée du monarque et de sa famille à l'intérieur. Le ton de ce cérémonial se caractérisait par une sacralisation et une élévation charismatique du souverain, de la *caesarea maiestas*, de la "majesté catholique". La famille royale n'était pas un objet de "culte extérieur" […], mais bénéficiait d'une vénération universelle. Ce

23 Michel-Jean Amelot, baron de Brunelles et marquis de Gournay, joua un rôle central dans la Guerre de Succession et dans la réorganisation de l'armée espagnole. A partir de 1698, il fut conseiller d'Etat, entre 1705 et 1709, ambassadeur en Espagne.

24 C'est justement l'Office du gouvernement régional de la Styrie et son chef du protocole qui, aujourd'hui, tentent de remédier à l'ignorance générale grâce à un manuel historiquement sérieux et utile pour mettre fin à cette confusion des termes et faire comprendre l'usage et la chorégraphie de ces règles, voir Hofrat DDr. Karl Urschitz, *Protokoll mit Zeremoniell und Etikette*, Graz, sans date.

25 Voir au sujet des nombreux témoignages, notamment de voyageurs français, les explications exhaustives chez Consuelo Maqueda Abreu, « La corte española del Barroco vista por los extranjeros », dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 125-148. De manière similaire, cela concerne le cérémonial de la cour impériale de Vienne qui ne se base précisément pas sur le cérémonial espagnol, mais sur les préceptes héréditaires de l'empereur Ferdinand I[er] en 1572. A propos de la perspective allemande, voir Thomas Weller, « Andere Länder, andere Riten? Die Wahrnehmung Spaniens und des spanischen Hofzeremoniells in frühneuzeitlichen Selbstzeugnissen aus dem deutschsprachigen Raum », dans Andreas Bähr, Peter Burschel, Gabriele Jancke (éd.), *Räume des Selbst. Selbstzeugnisforschung transkulturell*, Cologne, Weimar et Vienne, 2007 (Selbstzeugnisse der Neuzeit, 19), p. 41-55.

genre d'étiquette avait un côté sombre, une certaine gravité, et faisait du souverain une personnalité tabou, l'entourant d'une aura surhumaine, le transportant dans une sphère quasi divine, loin du monde. En Espagne, on ne constate aucunement un "désenchantement de la monarchie de droit divin" comme il devait se produire plus tard et ailleurs. […] En revanche, le cérémonial de la cour espagnole proprement dit se limitait au "cercle intérieur" de la cour ; c'était surtout la famille régnante qui lui était soumise. Le roi et la reine tenaient chacun leur propre cour. On se voyait rarement, on dormait et mangeait séparément. Le régent et la régente étaient "intouchables". Le palais royal de Madrid devint ainsi pour eux une "somptueuse prison"»[26].

Né au XVI[e] siècle, le discours anti-espagnol, qui s'exprimait dans les récits des voyageurs et des diplomates envoyés en Espagne, est étonnamment vivace. Il convient toujours d'interroger les motivations réelles d'une stigmatisation du cérémonial espagnol, volontiers présenté comme rigide voire rigoriste. Est-ce le cadre codifié des actes cérémoniels (entrée solennelle, réception des envoyés, etc.) qui dérange ou bien l'étiquette, c'est-à-dire le cérémonial et les formes spécifiques de comportements qu'il détermine ?

Deux approches essentielles permettent d'évaluer les prescriptions du cérémonial espagnol. L'interprétation la plus ancienne, illustrée par Ludwig Pfandl, met en relief le caractère intangible de la personne du roi, tout en soulignant la relation organique qui unit celui-ci avec l'organisation de la cour. Le cérémonial conforte l'isolement et le confinement du monarque afin de renforcer sa dimension surhumaine. Ses gestes et actes sont régis par des codes précis, stricts. Cette perte d'identité du souverain au bénéfice de sa fonction est assimilée à un véritable acte de contrition et d'humilité chrétienne[27]. L'interprétation espagnole du cérémonial comme mise en scène ne surprend pas, eu égard notamment à la tradition théâtrale sévillane puis madrilène. Si l'on songe à Versailles, on peut se demander si le cérémonial espagnol n'identifie pas strictement l'homme et son rôle, le théâtre et la réalité[28].

Dans son étude historique du cérémonial à la cour espagnole[29], Christina Hofmann a mis l'accent sur le moment de la sacralisation du souverain. Avec la christianisation du cérémonial impérial antique,

---

26 Rainer A. Müller, *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*, Munich, Oldenbourg [1995], 20042 (Enzyklopädie deutscher Geschichte, 33), p. 14.

27 Ludwig Pfandl («Philipp II. und die Einführung des burgundischen Hofzeremoniells in Spanien», dans *Historisches Jahrbuch* 58, 1938, p. 1-33) recourt ici sans doute aux mécanismes révélés par Sigmund Freud (*Totem et tabou*).

28 A propos de la comparaison entre le cérémonial de cour et le théâtre, voir Michael de Ferdinandy, «La forma de vivir del Monarca español», dans *Eco* 176, 1975, p. 115-135.

29 Christina Hofmann, *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500 bis 1700*, Francfort, 1985 (Erlanger Historische Studien, 8), ici également les positions discutées de Pfandl et Ferdinandy, p. 15 et suivantes ; ainsi que son analyse précise déjà citée, Hofmann, 1990 (note 13), et *id.*, «Die Herkunft und Tradierung des Burgundischen Hofzeremoniells», dans Jörg Jochen Berns et Thomas Rahn

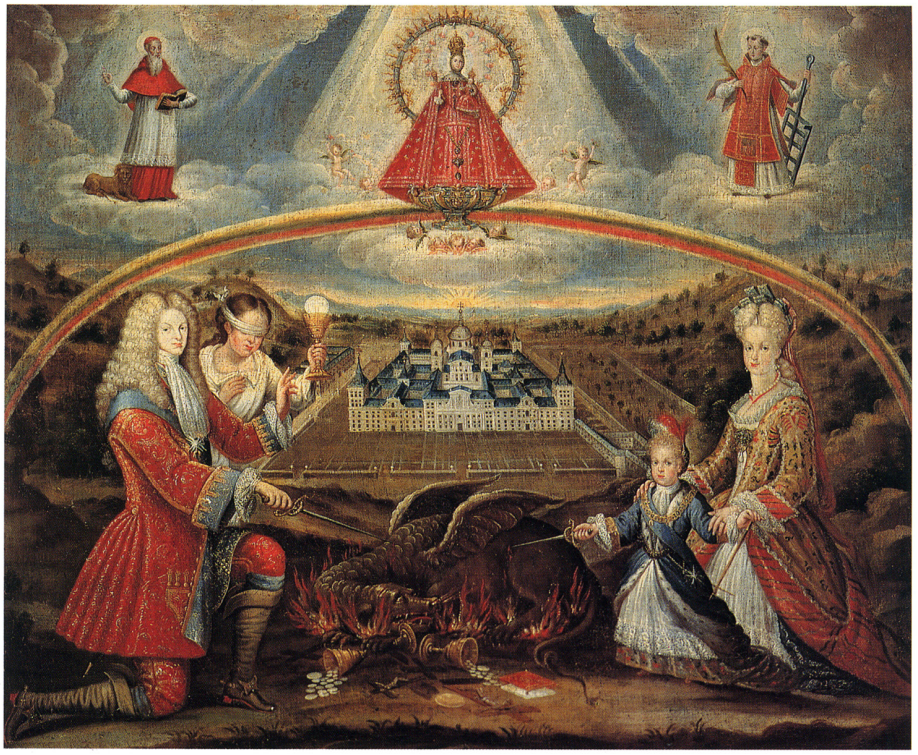
4 Pedro de Villafranca, *Felipe IV*, dans : Francisco de los Santos, *Descriptión breve del monasterio de San Lorenzo et Real del Escorial*, Madrid, 1657, Madrid, Biblioteca Nacional

l'ordre du cosmos divin s'absorbe définitivement dans l'empire[30]. Le lien sacral du roi espagnol vise à confirmer la pérennité du règne en même temps que celle de la cour d'Espagne (ill. 4 et 5). Les deux interprétations sont sans doute justifiées ; toutes deux présentent un cérémonial tourné vers l'intérieur, qui s'incarne littéralement dans la distribution et la décoration des pièces cérémonielles.

Depuis son introduction en 1548, cette étiquette ne changera pratiquement pas pendant plus de deux siècles ; aujourd'hui encore, ses caractéristiques subsistent dans les rapports diplomatiques et dans l'univers de la cour. Ce serait presque absurde de se demander si l'Espagne, compte tenu de son positionnement politique de premier plan sur la scène internationale, aurait adopté le modèle de la cour versaillaise si la Guerre de Succession d'Espagne n'avait pas provoqué l'avènement et la consolidation de la dynastie espagnole des Bourbons. Pendant la régence

(éd.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 1995, p. 150-156. En complément, la thèse instructive de Regine Jorzick, *Herrschaftssymbolik und Staat: Die Vermittlung königlicher Herrschaft*, thèse, Universität Hamburg, Munich, Oldenbourg, 1998.

30 Pour réaliser le changement du modèle cosmologique de la Renaissance en iconographie baroque entre guerre et paix – changement incarné notamment par la collection d'objets d'art en tant que partie intégrante de l'appartement –, voir Fernando Checa Cremades, «Die politische Bedeutung der Gemäldesammlung Philips IV – Der Alcázar von Madrid», dans *1648 : Krieg und Frieden in Europa,* éd. par Klaus Bußmann et Heinz Schilling, cat. exp., Münster/Osnabrück, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1998, t. II, p. 81-86.



5 Felipe De Silva, *Philippe, Marie-Louise de Savoie et Louis I^er^ combattant l'hérésie*, Palais Royal Aranjuez, première moitié du XVIII^e^ siècle

de Philippe IV et Charles II, on ne constate pas la moindre assimilation de modèles ou modes français, bien au contraire. Le fait que Louis XIV et la cour française étaient prêts à reprendre des modes espagnoles parle en faveur de la longévité du modèle, bien que celui-ci se limite de plus en plus à une réception de pure forme[31].

Le cérémonial entre réforme et tradition

C'est Charles Quint qui reprit le modèle bourguignon élaboré sous les Valois en lui ajoutant une nouveauté notable : la stricte séparation des parties consacrées à l'Etat et à la cour. En conséquence, le cérémonial de cour se limite au service princier de la résidence, permettant par la suite un bon nombre de changements qui visent avant tout à modifier la vie quotidienne. Depuis cette adaptation du cérémonial bourguignon, introduite officiellement en Espagne le 15 août 1548, jusqu'au

31 Voir Markus Castor, « ¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles – Images et Modèles, Tagungsbericht von einem Kolloquium im Château de Versailles, 21.- 23. Oktober 2004 », dans *Frühneuzeit-Info* 16/1-2, 2005, p. 113-123.

changement dynastique en 1700, on compte cinquante et une étiquettes (*Hofordnungen)* différentes[32]. Mais quelles étaient les caractéristiques de la *Casa de Borgoña* en termes de disposition des pièces et de décor ?

On remarque tout d'abord un nombre plus élevé d'enfilades. Nous évoquerons plus loin les conséquences architecturales de cette disposition curieuse des appartements espagnols – le doublement des enfilades –, que l'on remarque immédiatement sur les plans des résidences. Mais ce dispositif n'est pas totalement étranger au but symbolique que se fixe la mise en scène royale : l'accentuation de la *gravitas*, qui oblige à renoncer à tout faste. L'étiquette (*Hofordnung*) accentue l'humilité et la distance, mettant ainsi en relief la *caesarea majestas*. De fait, le caractère immuable du cérémonial, souvent perçu comme trop rigide par les observateurs étrangers est, avec les réalisations architecturales et décoratives qu'il inspire, à l'opposé de ce qui, à Versailles, entraînait de fréquentes transformations et un chantier permanent.

A travers le cérémonial, le roi se donne à voir comme représentant de Dieu, non par le truchement d'une mise en scène théâtrale, mais en incarnant une représentation devenue réelle. C'est pour cette raison que les controverses relatives à la portée diplomatique du cérémonial sont de la plus haute importance et dégénèrent facilement. Le cérémonial dicte l'emploi du temps de la cour et définit le cadre de son existence représentative. Pour le formuler de manière provocante, on pourrait dire que l'Espagne n'existe en quelque sorte que depuis Charles Quint. C'est seulement à la fin du XV^e^ siècle que les deux royaumes principaux, la Castille et l'Aragon, nouent des liens plus solides. Le roi gouverne les deux royaumes en respectant leurs structures administratives respectives, ce qui se reflète dans l'organisation de la cour.

Au cœur de cette union, l'unité de la monarchie et de l'Eglise trouve sa propre expression dans différentes formes de sublimation architecturale (chapelle – salle du trône). Dans ce contexte, la monarchie se pense comme une certitude tournée vers l'intérieur et renouvelée par le rituel, non pas comme une forme de légitimation conçue vis-à-vis de l'extérieur. Lors des audiences ou des visites d'Etat à la cour espagnole, rien n'indique

32 Le règlement castillan, très différent et en vigueur jusqu'en 1548, survit, après la Réforme, dans l'ordre toujours appliqué par la Casa de Castilla qui se résume uniquement aux charges en rapport avec la chasse et la garde. Alors que la cour de Castille ne connaissait pas encore de séparation entre les appartements privés (par exemple la *cámara* du prince) et l'hospitium, partie réservée à l'intendance, la cour bourguignonne établit une différence très nette entre l'espace privé et l'espace public aussi bien à l'intérieur de la résidence que dans l'étiquette. L'adoption du cérémonial espagnol à la cour de Vienne n'est pas confirmée, ni en ce qui concerne le moment précis (qui se situe quelque part entre le mariage de Maximilien avec la duchesse Marie de Bourgogne et le règne de Rodolphe II, avec une apogée sous Léopold I^er^), ni par rapport aux assimilations ou transformations concrètes. Pour la relation des résidences autrichiennes avec la tradition espagnole, voir Friedrich B. Polleroß, « Tradition und Recreation. Die Residenzen der österreichischen Habsburger in der frühen Neuzeit (1490-1780) », dans *Majestas* 6, 1998, p. 91-148.

un quelconque besoin de mettre particulièrement en valeur ces actes protocolaires. De même qu'il n'y a pas – à l'exception des provinces italiennes – de monuments officiels représentant le roi à l'extérieur de l'espace privé. A Madrid, il est représenté dans les cours et les jardins des châteaux. Le cérémonial correspond ainsi à un système de signes privatifs, qui ignore l'espace public et se développe dans la résidence où il se déploie dans l'architecture et l'aménagement des appartements. Font exception, tout au plus, les *entradas* solennelles et les cérémonies de «joyeuses entrées» dans l'espace public de la ville[33]. L'absence de fêtes et de cérémonies solennelles publiques dans les demeures royales et, inversement, la multitude des cérémonies et des rites religieux qui participent au cérémonial font partie du processus de sacralisation du souverain. La codification de la gestuelle et de la parole durant ces événements influencent également les plans de construction des édifices princiers qui s'appliquent à modérer eux aussi le faste et l'économie[34]. Tandis que la réforme de l'étiquette prescrite par Louis XIV avait été un moyen de mettre au pas la noblesse française, l'immutabilité du cérémonial espagnol édicté par Dieu est un argument avancé par les Grands d'Espagne pour conserver leurs privilèges.

Cérémonial et espace[35]

La structure de l'espace destiné au cérémonial permet de rendre visible la différenciation entre charges de la cour et exigences des actes d'Etat[36].

33 Qu'il s'agisse d'autodafés ou de théâtre, lors de ces manifestations publiques organisées au théâtre de Buen Retiro ou sur la Plaza mayor, le couple royal se montre en quelque sorte «présent par son absence».

34 Le cadre de cette contribution ne permet pas de détailler la tradition littéraire et philosophique du *theatrum mundi* qui reflète cette introversion, entre autres inspirée des modèles antiques (Sénèque, les stoïciens), comme c'est le cas chez Gracián (Criticon, Discreto ou les aphorismes). Nous n'aurons pas l'occasion de sonder ces rapports avec la scolastique tardive de l'âge baroque (Suarez) ou la *vita contemplativa* mystique.

35 Sans aucun doute, une étude consacrée d'abord à l'architecture et ensuite aux actes cérémoniels qui ont lieu dans ce cadre, pourrait avoir certains avantages. Qu'il soit permis, dans notre cas précis, d'anticiper une partie de la conclusion au sens où l'architecture semble plutôt suivre les prescriptions et les conditions du cérémonial. Au sujet de la relation et de l'interaction entre architecture, décor et cérémonial et leurs implications symboliques, voir Ulrich Schütte, «Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode – Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume», dans *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, Berlin, Munich, 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, 3), p. 167-204.

36 A travers le cérémonial (1701), Saint-Simon nous donne un bel exemple pour réaliser à quel point la sociologie de la cour est reliée à des endroits précis, en évoquant la couverture d'un nouveau Grand (voir plus loin). A propos des charges les plus importantes à la cour, voir Hofmann, 1985 (note 29), p. 83-89. L'appellation de la fonction est alors souvent identique à l'appellation de la pièce, notamment quand il s'agit des pièces de service de l'hôtel (*Frutería-Frutier*, *Salseria-Salsier*, *Cocina-Cocinero Mayor*, *Tapicería-Tapicero* etc.). Les charges les plus importantes (*mayordomos*, *gentilhombres*, *costilleres* et *caballerizo mayor*) étaient certainement occupées par des Grands ou leurs fils. Voir une reproduction des listes des membres de la cour (*Hofstaatslisten*) jusqu'en 1670 chez Hofmann, 1985 (note 29), dans l'annexe, à partir de la p. 209. Au sujet du château en tant que signifiant de normes religieuses, politiques et juridiques, voir la récente

L'éloignement du roi souligné par le cérémonial, à la fois par rapport à ses sujets et au niveau diplomatique, s'accorde et coïncide avec la distribution et la décoration des pièces de la résidence.

Le noyau de l'appartement est l'*aposento* du roi ; il s'agit du cabinet de travail précédé de quatre antichambres aux fonctions différentes : la *sala* comme antichambre, la petite salle d'audience, la *saleta*, la grande salle d'audience, l'*antecámera* ainsi que l'antichambre du cabinet de travail, l'*antecamarilla*. L'espace privé ne commence qu'après l'*aposento* du roi : il se compose de la chambre à coucher (*cuarto de dormir*), de la garde-robe (*vestuario* ou *camarín*) et du cabinet (*retrete*). Ces pièces ne sont pas publiques ; elles n'ont aucune fonction représentative au-delà de la valeur symbolique que prend leur inaccessibilité.

A l'intérieur de cette structure, l'accès à chacune des pièces était strictement réglementé et contrôlé de plus par les gardes postés devant chaque porte. En fonction de leur rang, de leur charge et de leur position, les visiteurs se voyaient attribuer une des pièces de l'enfilade où ils étaient censés attendre l'audience. Selon l'estime dont jouissaient les personnes, on accordait les audiences dans des pièces différentes. L'*aposento* était réservé aux officiers supérieurs (Grands), aux nonces ou cardinaux, de même qu'aux présidents des Conseils d'Etat ou aux vice-rois. A un acte cérémoniel précis correspond toujours le même lieu prédéfini pour chaque occasion.

La façon dont se plaçait le monarque et la décoration du lieu d'audience étaient d'une grande importance : si le trône et le baldaquin identifiaient globalement le lieu réservé au roi, la symbolique du protocole s'appliquait aussi et surtout aux actions : cela représentait par exemple une distinction de se tenir ou de marcher à la droite du roi, de franchir le seuil en premier ou en dernier. L'utilisation de coussins ou le simple fait de se tenir debout ou assis mobilisaient une signification particulière[37]. Percy Ernst Schramm a constaté le premier que le trône n'avait, en Espagne, qu'une fonction subordonnée, d'instrument mobile du cérémonial ; il ne s'agit pas d'un insigne royal à proprement parler[38]. La valorisation du roi est plutôt assurée par sa position à l'écart,

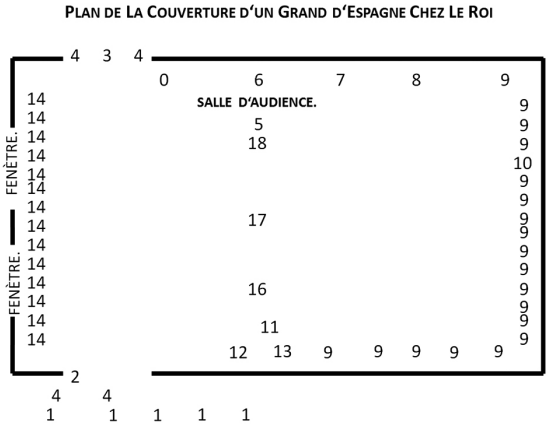
habilitation de Matthias Müller qui fait autorité : *Das Schloß als Bild des Fürsten – Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470-1618)*, Göttingen, 2004 (Historische Semantik, 6) ; il a souligné l'importance de la tradition pour la conservation des plans irréguliers. A propos de la maison du roi d'Espagne, voir aussi la liste chez Saint-Simon (t. XIX, chap. I, 1722).

37 Par rapport à la position assise et l'utilisation quasi divine de ce signe, voir Leopold Schmidt, « Bank, Stuhl und Thron, Sitzen als Haltung, Sitzbehelfe, Sitzgeräte », dans *Antaios* 12/1, 1971, p. 85-103.

38 Percy Ernst Schramm, « Zur Geschichte des Throns in den Spanischen Reichen », dans *id.*, *Kaiser, Könige, Päpste*, Stuttgart, 1970, t. IV, 1, p. 343-351. Voir à ce propos également les explications de René Carlier qui prévoyait le trône comme apogée de l'axe visuel de l'appartement sud, au centre du mur est de la salle des glaces (voir ci-dessous).

installé sur un podium éventuellement recouvert d'un tapis, comme le montrent certains portraits. Cela vaut aussi pour le roi Bourbon, comme on peut le voir sur un croquis réalisé par Saint-Simon au cours d'un séjour qu'il fit à Madrid à l'occasion de la nomination d'un nouveau grand[39]. Après avoir traversé la ville et une fois arrivé dans la cour intérieure où s'étaient placées les gardes « espagnoles et wallonnes en bataille », les arrivants à la suite de l'aspirant étaient accueillis par ce que l'on appelait la « famille du roi », c'est-à-dire un détachement d'officiers sous la direction du majordome de service, le marquis de Villagarcias. Quelques hallebardiers formaient la haie le long de l'escalier, et certains grands descendaient deux marches pour aller à la rencontre des visiteurs. Les membres de la cour se réunissaient depuis l'escalier jusqu'à l'entrée de l'appartement. L'assemblée des Grands et des seigneurs se tenait dans la première pièce de l'appartement. Les gardes du corps armés accompagnaient le passage jusqu'à la salle des gardes. Arrivé dans la pièce située juste après celle-ci (première antichambre ; ill. 6, 7)[40], tout le monde attendait que le roi se soit installé dans la salle suivante :

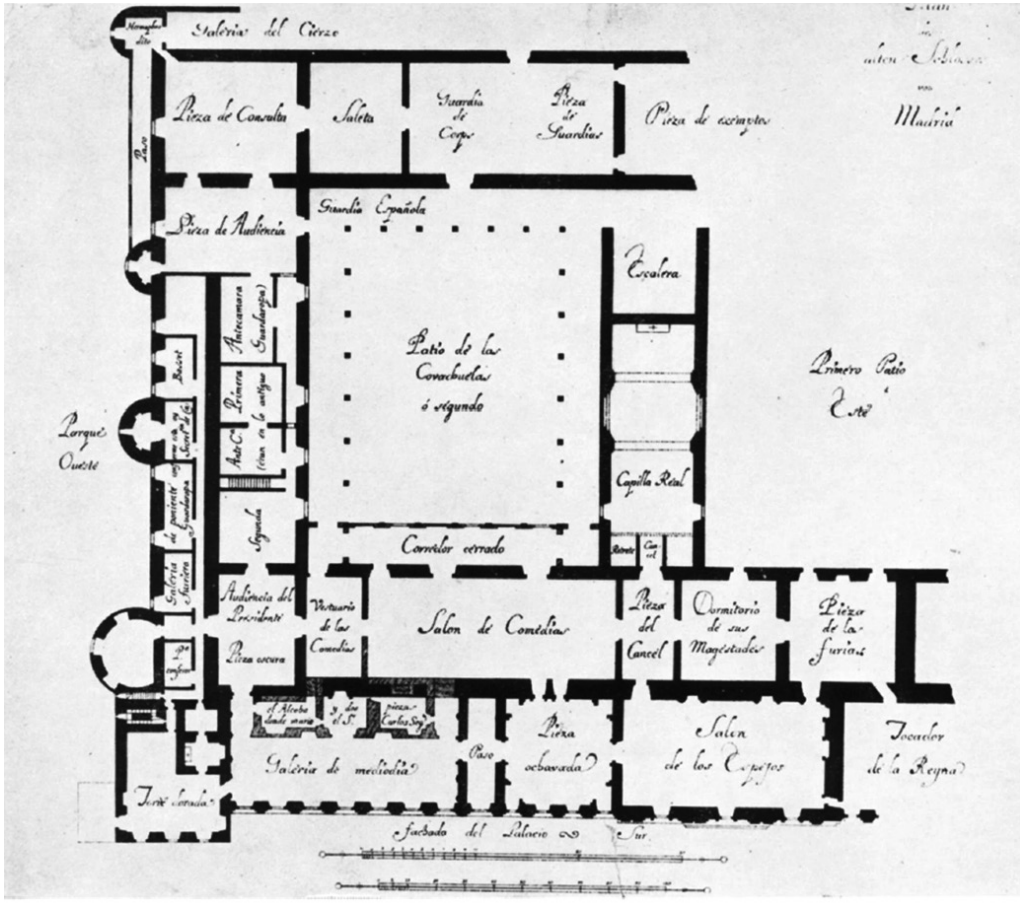
> « Le roi arrive, la cérémonie commence. Le majordome de semaine sort et vient avertir le nouveau grand que le roi est entré par l'autre côté. Tous les grands entrent, saluent le roi et se placent. Les gens de



6 D'après les *Mémoires* de Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (édition Chéruel de 1856, tome III, chap. XIV, page 49). Pour les détails, voir infra note 41

39 Saint-Simon, *Mémoires* III, chap. XIV, p. 47 et, en comparaison, le plan Ardemans/Justi de 1709 ainsi que celui antérieur à 1621.

40 La suite des pièces telle que Saint-Simon l'établit – il remonte quelques années avant les travaux de modification entrepris par Ardemans en 1705 – n'est pas très claire. Si on attribue la saleta à la salle des gardes du corps (ce qui, vu le plan, est tout à fait probable au début du XVII[e] siècle), la salle de réunion des grands sur le plan de Justi équivaudrait à la pieza de consulta, et la pieza de audiencia à la pièce du véritable cérémonial. Il s'agit de l'endroit où les ambassadeurs attendaient leur audience, la seule pièce disposant, dans l'état antérieur au plan de Justi, de deux fenêtres et peut-être équipée de deux passages latéraux sur un même axe, si l'on tient compte des modifications permanentes dans cette partie. Par conséquent, la cloison entre la galerie ouest et l'enfilade intérieure existait toujours, alors que le passage sud de la salle d'audience est déjà décalé vers le côté cour chez Justi.



7 Plan d'Alcazar par Carl Justi (dit Justiplan)

qualité en font autant ; les portes s'investissent de curieux ; et le nouveau grand entre tout le dernier, ayant son parrain à sa droite et le majordome de semaine à sa gauche. La marche est fort lente : ils font presque en entrant tous trois de front et tous trois ensemble une profonde révérence au roi, qui ôte à demi son chapeau et le remet. Il est debout sur un tapis de pied sous un dais, son capitaine des gardes en quartier derrière lui, couvert parce qu'il est toujours grand, le dos à la muraille. Personne du même côté où est le roi que le majordome-major du roi, qui est couvert, le dos à la muraille, vers le bout du côté des grands ; en retour des deux autres côtés jusqu'à la cheminée qui est vis-à-vis du roi, les grands couverts le dos à la muraille, d'un seul rang qui ne se redouble point et personne devant eux. Devant la cheminée, qui est grande, les trois autres majordomes découverts.

Depuis la porte par où les grands et la cour est entrée, jusqu'à l'autre vis-à-vis par où le roi est entré, qui fait le quatrième côté de la pièce

où sont les fenêtres, qui sont fort enfoncées et fort larges, sont tous les gens de qualité de la cour, découverts, pêle-mêle, les uns devant les autres, tant qu'il y en peut tenir, et le reste regarde par les deux portes en foule sans avancer dans la pièce. Cette première révérence faite, le parrain quitte le nouveau grand et se va mettre après tous les grands, entre la porte par où il vient d'entrer et la cheminée, le dos à la muraille, et s'y couvre, et fait ainsi aux autres grands les honneurs pour le nouveau grand. Celui-ci s'avance lentement avec le majordome à sa gauche. Au milieu de la pièce ils font en même temps, et de front, une deuxième révérence profonde au roi, qui à celle-là ne branle pas ; puis, sans partir de la place, salue le majordome-major et les autres côtés des grands, prenant garde de ne pas tourner tout à fait le dos au roi. Le majordome-major, le capitaine des gardes et tous les grands se découvrent entièrement, mais ne laissent pas tomber leur chapeau fort bas, puis tout de suite se recouvrent. […] Lorsqu'il finit de parler, le nouveau grand se découvre, ploie un genou tout à fait à terre, prend la main droite du roi, qui est exprès dégantée, avec la sienne, la baise, se relève et fait une profonde révérence au roi, qui alors se découvre tout à fait et se recouvre à l'instant, et le nouveau grand passe au coin du tapis de pied, salue tous les côtés des grands qui sont découverts et s'inclinent un peu à lui, et il va pour cette unique fois se placer à la muraille au-dessus d'eux tous, à côté et au-dessous du majordome-major, sans aucune façon ni compliment. Là il se couvre et eux tous, et après quelques moments, le roi se découvre, s'incline un peu aux trois côtés des grands, et se retire. Tous vont chez la reine, excepté le nouveau grand, sa famille, son parrain et ses amis particuliers, qui suivent le roi parmi les félicitations, et à la porte de son cabinet lui font leurs remerciements de nouveau, mais sans discours en forme, après quoi le nouveau grand, avec ce qui l'a accompagné, va aussi chez la reine[41]. »

41 Saint-Simon, *Mémoires*, XIV, 1701, « Cérémonie de la couverture et ses différences pour les trois différentes classes chez le roi d'Espagne, et son plan ». Saint-Simon ajoute au plan les légendes suivantes : « 1. Pièce où l'on attend que le roi arrive dans la salle d'audience. 2. Porte par où la cour entre ; fermée avant son arrivée. 3. Porte par où le roi entre ; fermée avant son arrivée. 4. Curieux entassés regardant par les portes. 5. Le roi debout sous un dais sur un tapis de pied. 6. Le capitaine des gardes du corps en quartier. 7. Le majordome-major. 8. Le nouveau grand lorsqu'il se retire à la muraille. 9. Les grands d'Espagne aux murailles. 10. La place à peu près où je me trouvais. 11. Cheminée. 12. Le parrain. 13. Les trois majordomes du roi. 14. Gens de qualité. 15. Le quatrième majordome du roi lorsque, après la deuxième révérence, il a quitté le nouveau grand. 16. Première révérence du nouveau grand, après laquelle son parrain le quitte et se retire à la muraille. 17. Deuxième révérence, après laquelle le majordome de semaine quitte le grand, et se va mettre du côté des seigneurs, et prend garde qu'ils ne s'avancent pas dans la salle, et que l'enfilade des deux portes demeure libre et vide. 18. Troisième révérence du nouveau grand seul ; il se couvre, parle au roi, l'écoute, lui baise enfin la main dans cette même place, puis se retire à la muraille. Personne entre la porte et le roi qui sort par cette même porte, et tout ce qui veut sortir par-là après lui, au lieu qu'il entre seul par là avec ses officiers seulement qui par leurs charges le peuvent. »

Ce qui frappe dans la description du cérémonial par Saint-Simon, c'est le cadre très étroit réservé à l'acte cérémoniel. Cela concerne aussi bien l'arrivée subite du roi et son départ non moins soudain, que l'acte en lui-même, comme enfermé dans la situation locale, structuré jusque dans ses moindres détails et accompli par des protagonistes précis (« *tout y est tellement réglé qu'il n'y a point à s'y méprendre, ni à y accorder ou retrancher quoi que ce soit.* ») La liturgie commence après que les protagonistes se soient réunis selon un ordre bien défini. Elle se termine au moment où le roi se retire. Ce processus ne nécessite aucune enfilade préparatoire et par conséquent se passe de tout axe de visibilité qui aiderait à mettre les parties individuelles en relation avec le tout. Seule la présence du souverain quasi divin construit l'unité nécessaire. Le lieu où se trouve le roi détermine le lieu où se passent les *audiencias*. Les *casas reales* sont là où le roi est présent. « El cuerpo del rey separa y marca distancias, la zona regia en que se mueve es única y exclusiva, sólo él la habita porque es sólo de él y para él[42]. » Dans cette configuration, centrée autour du souverain, toutes les positions sont exclusivement précisées par le roi. Au demeurant, elles se prêtent peu à une interprétation fondée sur la disposition spatiale et architecturale.

L'exemple de la première audience d'un cardinal, issu des *Etiquetas Generales* vers le milieu du XVII^e^ siècle, servira d'illustration concrète. Celui-ci entre avec sa suite dans l'Alcázar. Lui est accordé le droit d'emprunter l'escalier principal devant lequel les gardes se tiennent en son honneur. Les portiers (*uijeres*) qui exercent leur service durant les audiences, toujours en accord avec le nombre de personnes et leurs fonctions respectives, ouvrent les portes vers la *sala* et vers la *saleta*. Les portes des *antecámaras* sont ouvertes par les *uijeres* suivants. Elles restent ouvertes, pendant que l'on annonce l'arrivée au roi. Accompagné par ses *mayordomos* et les *gentilhombres* de sa suite, le roi arrive pour l'audience. Il va ensuite à la rencontre du cardinal jusqu'au milieu du *cubillo*, la pièce sur laquelle donne l'*antecámara*. Le cardinal demande alors la permission de pouvoir baiser la main du roi. Le roi enlève son couvre-chef, salue, le remet et invite le cardinal à faire de même. Il se rend alors avec son invité dans la pièce où il prend d'habitude ses repas. La suite du cardinal, qui avait jusqu'ici attendu dans l'*antecámara,* s'avance jusqu'à la porte de la salle à manger. Le roi prend place, l'*aposentador* apporte une chaise pour le cardinal. A la fin de l'audience, le roi s'adosse contre le *bufete*, le cardinal se découvre la tête et s'incline. Le roi accompagne ensuite le cardinal jusqu'au seuil de la salle d'audience. Il soulève légèrement son chapeau avant de retourner à nouveau dans ses appartements[43].

42 Carmelo Lisón Tolosana, « Referencia y autorreferencia en el ritual aortesano barroco », dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 9.

43 Etiquetas Generales de 1647/51, voir Hofmann, 1985 (note 29), p. 137.

Les envoyés et ambassadeurs de princes italiens ainsi que les archiducs autrichiens étaient toujours reçus debout. Au cours de ces audiences, le roi ne soulevait jamais son chapeau et l'invité n'était pas engagé à se recouvrir la tête. Les grands n'étaient pas non plus salués par ce geste, mais autorisés à remettre leur chapeau. Cette restriction relative – véritable réduction du cérémonial tant au niveau des pièces officielles parcourues que du point de vue des différentes structures de l'acte cérémoniel en lui-même – trouve son pendant dans le langage corporel et dans le décor correspondant. Il faut souligner le fait que la hiérarchisation en fonction du rang nécessite une multitude de pièces cérémonielles sans que celles-ci ne forment une enfilade servant réellement aux différentes occasions. Jamais le cérémonial n'est lié à un grand couvert ou à d'autres festivités[44]. Hoffmann rappelle que « ni le déroulement de la journée, ni des consignes de comportement pour la maison du roi et la cour ou les serviteurs, ni un quelconque repas pris en commun par les membres de la cour ne font partie du cérémonial espagnol ; l'essentiel, c'est une soumission sans faille de la famille régnante par rapport aux prescriptions cérémonielles. Pour ces majestés catholiques, il ne pouvait alors être question d'une "vie privée". Même à l'intérieur de ses appartements, le couple royal restait lié au cérémonial de la cour[45]. »

Une comparaison des étiquettes (*Hofordnungen*) espagnoles du XVII^e^ siècle révèle des règles presque constantes qui seront modifiées ou modernisées uniquement pour des questions de détail[46]. Reflet de l'intériorisation du devoir souverain religieusement légitimé, du caractère quasi divin exprimé dans une mise en scène conjurée par le cérémonial, ces règles sont inévitablement liées à la fonction du souverain et excluent tout écart public. Il s'agit d'un ordre de droit divin. Cette conception, visant d'une part à faire respecter une distance importante, d'autre part à sacraliser la totalité de l'espace dans lequel est présente la personne du roi, nécessitait de séparer les charges, à la cour, au conseil et dans les autres responsabilités publiques. Une telle gradation trouve sa démonstration architecturale dans la chapelle royale disposée au centre de la résidence, laquelle marque une hiérarchie que l'on retrouve dans les charges des personnes qui approchent le roi au plus près : les rangs les plus prestigieux sont en effet ceux de directeur de conscience, d'aumônier et de chapelain.

---

44 D'une manière générale, les « fêtes de la cour » se limitent à des corridas, des mascarades, des bals et de plus en plus au théâtre, celui-ci surtout au Buen Retiro. Le couple royal y était toujours présent incognito, les fêtes étant également soumises à une étiquette.

45 Hofmann, cf. p. 156. Elle rappelle aussi que « l'orientation intellectuelle du cérémonial de la cour espagnole n'accordait pas de place à une extériorisation et à une surenchère de la mise en scène princière à l'âge baroque, avec une dimension absolutiste incluant l'approbation d'une "maîtresse en titre". » (Hofmann, 1985 (note 29), p. 291).

46 Dans les règlements d'étiquette de 1637, 1650 et 1688.

Missions et conditions de l'architecture

L'architecture constitue l'enveloppe à l'intérieur de laquelle le cérémonial peut se dérouler selon ses propres règles. Elle est alors conçue en fonction de sa mission cérémonielle. A l'état de projet déjà, l'architecture représentative est confrontée au problème de la compatibilité avec les exigences concrètes de son utilisation, au-delà des facteurs spécifiquement artistiques qui en déterminent les typologies (modèles, traditions, répertoire de l'architecte). Typologies artistiques et missions cérémonielles donnent lieu à d'inévitables collisions. Il faut alors mesurer à quel point le style et la décoration artistique peuvent s'éloigner de la fonction que l'architecture remplit traditionnellement.

L'architecture, dans sa vocation à servir la figure du monarque, doit tenir compte d'une dimension supplémentaire quand il est prévu que celui-ci se tienne à un endroit unique et exposé, prédéfini dans le cérémonial. Les séquences du rituel et le déroulement chronologique sont toujours encadrés par la structure architecturale. Ce sont les conditions de cet accompagnement qui nous intéresse[47]. Si l'on suit Jörg Jochen Berns selon lequel, au début des temps modernes, le cérémonial de cour et par conséquent l'architecture du château puiseraient dans les traditions de l'architecture sacrale catholique, alors l'Espagne mérite un intérêt tout particulier[48]. Grâce au représentant de Dieu comme point de repère, l'appartement officiel devient un espace quasi sacral avec un centre rituel, en quelque sorte défini liturgiquement, en contrepoint à la position centrale de la chapelle[49].

Toutefois, le cérémonial ne s'identifie pas à l'espace. Si la disposition des pièces suit scrupuleusement les exigences du cérémonial et les attentes de la maison du roi et de la cour, l'espace se réfère toujours, dans le même temps, à d'autres systèmes de signes intemporels. Portraits, généalogies et collections intègrent visuellement l'acte cérémoniel dans la structure chronologique du règne Habsbourg[50]. On pourrait parler ici d'un système de signes relationnel qui se régénère toujours en

47 Voir plus loin, à propos du problème de la transition architecturale, les remarques sur l'appartement de l'Alcazar.

48 Jörg Jochen Berns, «Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Absicht», dans *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 65, 1984, p. 295-311. Une comparaison typologique entre l'architecture du château et de l'église est entreprise par Ulrich Schütte, «Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts», dans Berns, Rahn, 1995 (note 29), p. 410-431.

49 Ce parallèle semble juste, au sens où l'équilibre obtenu des conditions liturgiques entre des moments de recueillement (chapelles, autels en fonction des fêtes) et des moments plus en mouvement (processions) est apparenté au cérémonial séculier du souverain.

50 A propos de la manière toute différente de Versailles de fonctionnaliser l'Histoire à travers des images, voir Chantal Grell, «L'Histoire au service d'ambitions hégémoniques – La monarchie française et l'instrumentalisation du passé au XVII^e siècle», dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 279-305.

fonction de la situation, du moment précis, des différents honneurs et de l'acte cérémoniel. Il faut alors absolument prendre en compte le décor et l'aménagement des pièces lorsque l'on désire percevoir la signification cérémonielle des structures de l'appartement. Ainsi, l'Alcázar a-t-il connu au cours de son histoire, au fur et à mesure que se sont opérés des changements prudents dans le cérémonial, de nombreuses adaptations et transformations tenant compte de l'évolution du costume, du goût, des innovations architecturales et des pratiques artistiques.

La question fondamentale est de savoir à quel point et dans quels domaines le nouveau règne des Bourbons était en mesure de réécrire des règles si étroitement liées à la conception de la monarchie espagnole et si ces règles étaient en mesure de s'adapter et d'assimiler des attentes issues d'une autre tradition protocolaire. Cette question nécessite de s'interroger sur la relation qu'entretenaient au quotidien les règles du cérémonial et la vie quotidienne à la cour, sans confondre ni les unes ni les autres avec les prescriptions du cérémonial d'Etat. De plus, il importe de distinguer les prescriptions du cérémonial des coutumes appartenant à une étiquette générale de la cour. La séparation entre les espaces privés et publics telle qu'elle s'exprime dans la disposition des appartements complique l'analyse. Identifier ce qui relève de la sphère privée à la cour espagnole est complexe, étant donné que l'organisation de la cour constitue une scène presque publique pour le roi, à l'intérieur d'une sphère conçue comme hermétiquement fermée vis-à-vis de l'extérieur. En regard, on ne peut manquer de se demander comment cette étiquette complexe va réagir à l'avènement du règne Bourbon.

Entre étiquette et cérémonial – les nouveautés des Bourbons

C'est Antonio Rodríguez qui a étudié pour la première fois les préceptes de comportement de la Casa de Austria[51]. Les compilations de l'étiquette espagnole active jusqu'à la fin du règne des Habsbourg sont conservées presque intégralement à la Bibliothèque Nationale de France[52]. Yves Bottineau a apporté de nombreux éclairages en analysant la réforme de la cour et du gouvernement à partir de 1700[53]. Les tentatives pour réaliser les

51 Antonio Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, 1893, sans date (1913), (Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés).

52 Les compilations sur l'étiquette jusqu'à Philippe V ont été conservées à la BNF. Voir à ce propos la contribution d'Yves Bottineau, «Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle – Etiquette de la chambre du Roi», dans *Bulletin hispanique* 74, 1972, p. 138-157.

53 Voir ici en particulier les chapitres par Yves Bottineau, «L'imitation de la cour de France et sa signification véritable», «Les essais de réforme de la Maison du roi et leur échec», «La "casa francesa"; ses origines et sa composition», ainsi qu'au sujet du cérémonial, «La vie quotidienne et l'allègement de l'étiquette», dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 168-260.

réformes engagées en 1701 échouèrent en partie ou mirent des années à aboutir – processus qui se termina en 1714 avec le nouveau mariage et la réorientation culturelle de la maison du roi d'Espagne vers l'Italie.

Que se passa-t-il après 1700 ? En termes de prestige, l'adoption du modèle versaillais des gardes du corps (l'organisation comme les uniformes) – dans lequel les officiers sont directement commandés par le roi – induisit une concurrence directe avec les officiers espagnols[54]. Lorsque le roi quittait sa chambre, il était toujours accompagné du plus haut gradé présent qui devait également se tenir derrière lui pendant toutes les cérémonies officielles. L'accès au roi et le droit à la parole étaient accordés par le gentilhomme de la chambre.

Lors d'une audience générale, deux « gardes de la manche » se tiennent, comme à Versailles, à proximité immédiate du roi. Ce sont les officiers des gardes du corps qui marchent aussi près que possible du roi et réceptionnent les pétitions. Lors des audiences publiques, le capitaine des gardes est placé tout près du roi ; au moment des audiences secrètes, il se tient sur le seuil de la porte.

Les actes représentatifs publics du monarque ne sont pas concernés. Le roi ne peut, à aucun moment, se mouvoir librement sans être accompagné, comme le veut l'étiquette espagnole[55]. Tous les matins, il était tenu de se montrer aux Grands pendant une demi-heure et de prendre un repas public. Louis XIV incita Philippe V à abolir cette étiquette contraignante, mais son vœu ne se répercuta que dans quelques aménagements. Philippe s'adapta plutôt aux prescriptions du cérémonial, alors que la reine Marie-Louise de Savoie s'opposa bien davantage à ce carcan inhabituel pour elle.

---

54 Voir Saint-Simon : « La place du capitaine des gardes du corps fit une grande difficulté. Philippe V est le premier qui ait eu des gardes du corps et des capitaines des gardes, sur le modèle de la France. », t. III, chap. XVI, 1701 ; « On a vu en son lieu le temps et la façon dont le roi d'Espagne se forma une garde, le premier de tous ses prédécesseurs, et ce qui se passa en cette occasion. La copie de celle du roi, son grand-père, en fut si fidèle que ce seul mot instruit de sa composition, de son service, de son uniforme, en sorte qu'à voir cette garde on se croyait à Versailles. Il en était de même dans les appartements à l'égard des garçons du palais et des garçons tapissiers, quoiqu'en bien plus petit nombre que les garçons du château et des tapissiers à Versailles, où on s'y croyait aussi à les voir et leur service. Il en était de même pour la livrée du roi, de la reine et de la princesse des Asturies ; et tous les services des compagnies des gardes corps et des régiments des gardes, de leurs capitaines, de leurs colonels, de leurs officiers entièrement semblables à ceux d'ici, sinon qu'il n'y a que trois compagnies des gardes du corps, dont les capitaines et le guet servent par quatre mois chacun, au lieu de trois ici, où il y a quatre compagnies », t. XIX, chap. I, où Saint-Simon décrit minutieusement la Maison du roi.

55 Saint-Simon : « Il faut remarquer que le sommelier et les gentilshommes de la chambre portent tous une grande clef, qui sort par le manche de la couture de la patte de leur poche droite ; le cercle de cette clef est ridiculement large et oblong. Il est doré, et est encore rattaché à la boutonnière du coin de la poche, avec un ruban qui voltige, de couleur indifférente. Les valets intérieurs qui sont en très petit nombre, la portent de même, à la différence que ce qui paraît de leur clef n'est point doré. Cette clef ouvre toutes les portes des appartements du roi, de tous ses palais en Espagne. Si un d'eux vient à perdre sa clef, il est obligé d'en avertir le sommelier, qui sur-le-champ fait changer toutes les serrures et toutes les clefs aux dépens de celui qui a perdu la sienne, à qui il en coûte plus de dix mille écus », Mémoires, t. III, chap. VI.

Ce sont justement les exceptions qui témoignent de l'accaparement rigide du roi : arrivé à Naples le 17 avril 1702, Philippe y reproduit le lever versaillais. Le lendemain, après le concert, il invite les personnes présentes dans l'antichambre de manière informelle dans sa chambre – comportement impensable dans le contexte madrilène.

Entre 1701 et 1714 se déroule un processus que l'on peut décrire comme une assimilation du modèle français. Il s'exprime par exemple dans le cérémonial appliqué lors de la naissance du dauphin, en 1707. Certes, l'étiquette ne permet qu'une accommodation limitée des coutumes françaises. Celle-ci vise surtout à augmenter ou introduire une certaine commodité. Le cérémonial espagnol, dont la structure vise essentiellement à faire exister l'Etat dans la personne du roi, s'avère toutefois une valeur sûre. Il est peu malléable mais procède de principes d'organisation qui confèrent au règne et à la cour espagnole une solidité hors pair. En partant de l'idée qu'à la cour ce cérémonial représente l'instance suprême de l'interaction sociale et des idéaux inébranlables, à savoir l'expression des mentalités réelles telles qu'elles sont véhiculées à la cour espagnole, toute modification ne peut être mise en œuvre que fort progressivement. La tendance exclusive du cérémonial renforce la frontière avec l'extérieur, se défendant ainsi de toute modification imposée.

Les résidences royales

Au début du règne de Philippe V, l'architecture espagnole n'est encore guère sensible à influence française, tant s'en faut. Dans la lignée de Herrera, elle se nourrit, d'une part, de références italiennes (Serlio, Vignola, Palladio), d'autre part, des caractéristiques régionales des différents royaumes (Séville, Barcelone, Valence). Cela vaut aussi pour le décor intérieur avec ses stucatures héritées du maniérisme italien[56].

En 1700, José del Olmo est l'*arquitecto mayor* des constructions royales. Il est assisté, à Madrid, par Teodoro Ardemans qui lui succède comme *maestro mayor* au début du XVIII^e^ siècle. Les relations artistiques franco-espagnoles se limitaient essentiellement aux peintures envoyées d'une cour à l'autre (Anne d'Autriche, Marie-Thérèse), ce qui reste très modeste en regard des échanges traditionnels avec les Etats italiens, notamment avec Naples. Luca Giordano arriva à Madrid en 1692 afin de réaliser les fresques pour Charles II à l'Escorial.

56 Pour une bonne vue d'ensemble, consulter Ramón Guerra de la Vega, *Historia de la arquitectura en el Madrid de las Austrias – 1516-1700*, Madrid, 1984.

Issue de cette intense collaboration avec l'Italie, l'architecture des rois d'Espagne, sublime et gigantesque, est, vers 1700, tout au service de la sacralisation de l'Etat, et à vrai dire assez étrangère à l'idéal français de la commodité. En tant que couvent et panthéon des rois et infants, l'*Escorial* offre uniquement des appartements pour le roi, avec une salle du trône dans l'axe de l'église. En choisissant des artistes espagnols issus de l'école italienne, dont Juan Bautista de Toledo formé à Rome et, plus tard, Juan de Herrera, Philippe II fait de l'architecture profane un geste sacré en concurrence ouverte voire antagoniste avec l'œuvre pontifical – même s'il faut considérer que ce parti-pris soutient la fonction traditionnelle du roi en tant que *rex catholicus*, premier défenseur de l'Eglise, tel qu'il est décrit dans *La historia del señor rey de España Don Felipe II*, de Luis Cabrera de Córdoba[57]. L'*Escorial*, pièce maîtresse de l'Espagne moderne, est à la fois un couvent, un palais et un panthéon. Il renferme aussi une collection d'objets d'art, décrite par Saint-Simon lors de sa première visite au monasterio, chez Philippe V, qui mobilisait à l'occasion l'iconographie de Philippe II[58]. Sous Philippe V, le palais-couvent d'*Aranjuez* fut transformé en villégiature royale (Palacio Real), devenant un des lieux de séjour de prédilection pour les Bourbons. Mais le concept est influencé par l'Italie. Sa façade est conçue par Giacomo Bonavia vers le milieu du XVIII[e] siècle. Les modifications entreprises par Philippe V à partir de 1718 ne concernent que les parterres du jardin à l'est, suivant les plans d'Etienne Boutelous.

Située dans la vieille Castille, à une heure de l'Escorial, *La Granja,* à l'origine dite *de San Ildefonso*, fut baptisée par l'abbé de La Porte « le Versailles de l'Espagne »[59]. Le domaine présente aussi un jardin qui s'inspire très directement du Versailles que le nouveau roi a connu dans sa jeunesse. C'est en 1720 qu'il avait racheté les lieux à l'Ordre de La Granja pour y finir ses jours. Entre 1721 et 1728, les jardins sont dessinés par l'élève de de Cotte, René Carlier. Philippe s'y installe en 1724. Au sein de cette quiétude préparant le monarque à l'éternité, il n'est prévu aucune cour. Hormis le jardin, rien ne semble évoquer le style français. La première phase de construction (1721-1723) est dirigée par l'architecte de la cour Teodoro Ardemans qui a déjà en tête le lieu de retraite

57 Luis Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo, rey de España*, Madrid, 1619, 3 vol., éd. par Consejería de Educación y Cultura, *Historia de Felipe II, rey de España*, Valladolid, 1998.

58 A propos de l'Escorial en tant que galerie royale de peintures, voir Bonaventura Bassegoda i Hugas, « El Escorial como museo o galería de pinturas », dans Manuel Fernández Álvarez (éd.), *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, p. 133-166.

59 Voir Joseph de La Porte, *Le voyageur francois, ou la connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, t. XVII, Paris, 1777. Au sujet de La Granja, voir José Luis Sancho, « El retiro de Felipe V : imagen y sentido del Palacio de La Granja en 1724 », dans *Reales sitios* 38, 2001, p. 37-50, pour la référence au cérémonial versaillais, voir Ramón Guerra de la Vega, « Juvarra en la "chambre du lit" de La Granja – escenografia teatral y arquitectura palaciega », dans *Reales sitios* 31, 1994, p. 25-32.

du monarque âgé. Lors d'une troisième phase, le château est transformé en une construction à trois ailes selon les plans des élèves d'Andrea Maratta, Andrea Procaccini et Sempronino Subisati, et la partie centrale de la façade arrière est conçue par Giovanni Battista Sacchetti, le constructeur même du Palacio Real de Madrid.

Pour comprendre comment l'influence artistique française s'immisce à l'intérieur de l'appartement, il faut étudier, hormis l'architecture des jardins, le château de Madrid, l'Alcázar, ainsi que la *Villa Suburbana* du Buen Retiro, qui procède à la fois du château de plaisance et du palais d'été[60].

Le Real Alcázar à Madrid

Lorsqu'il était duc d'Anjou, le futur roi de Castille, d'Aragon, de Valence et autres territoires forma son goût à Marly et à Versailles. Il assista à la restauration du décor du château de Trianon ainsi qu'à la petite révolution des commodités qui caractérise Meudon et Marly. Le Versailles des grands appartements et de la galerie des glaces de Le Brun faisait brusquement place à un univers tout à fait étranger à ses yeux, celui du confort et de l'agrément. Une fois arrivé à Madrid, à l'*Alcázar*, le roi dut être surpris de voir non seulement un décor inhabituel, mais également une toute autre utilisation de celui-ci : la taille des pièces, l'ameublement clairsemé mais associé à l'accumulation de peintures et de sculptures, enfin la disposition des pièces en accord avec les rigueurs du climat et surtout avec l'étiquette. Comme l'a accentué Juan José Junquera, le nombre d'objets de décoration, de consoles, de guéridons, de girandoles, etc. disposés aux murs et sur les tables dans l'axe des pièces souligne encore la rareté saisissante des sièges[61]. A l'exception de la *pieza ochavada*, il n'y a pas de pilastres en marbre aux murs, ni cheminées, ni parquet. A la place, on trouve au sol des carrelages recouverts de tapis. Les papiers peints et les tapisseries murales ne sont pas encadrés ; les boiseries n'existent pas[62].

60 Il manque toujours une étude sur les nombreux projets non réalisés, par exemple sur les idées de Giacomo Bonavias pour le Buen Retiro en 1746, ou encore sur la coopération de Pedro Caro Idrogos avec Etienne Marchand pour le Palacio Aranjuez en 1728.

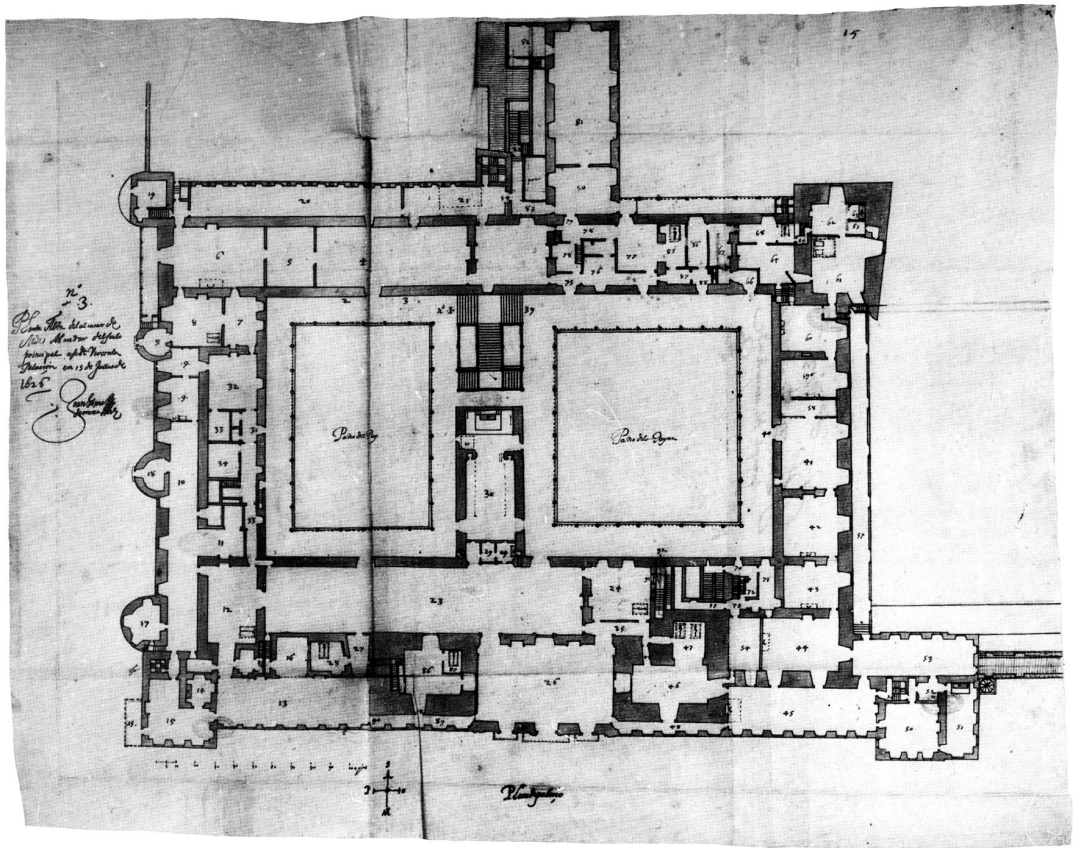
61 Juan José Junquera, « La formation du goût de Philippe V et l'héritage du Grand Dauphin », dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 99-106.

62 La reconstitution de Carmen García Reig nous donne une bonne idée de l'aspect et de la décoration des appartements au XVII[e] siècle, voir « El viejo Alcázar de Madrid, sede virtual del Museo Imaginado », dans *El Museo Imaginado, Base de datos de la pintura española fuera de España,* URL : http://www.museoimaginado.com [dernier accès : 18.07.2016].

Les trois corps du château

Charles Quint, Philippe II, Philippe III et Philippe IV transformèrent l'Alcázar, château fort des rois de Castille, en résidence. A la suite des travaux entrepris par Alonso de Covarrubias et Luis de Vega, l'intérieur devint une structure complexe d'enfilades dont la genèse est difficile à retracer. Il suffit ici de regarder de quelle manière la résidence était structurée avant l'avènement de Philippe V (ill. 8).

L'ensemble de la construction se définissait d'abord par deux cours intérieures fermées et invisibles de l'extérieur : le *primer patio* auquel on ne pouvait accéder que par le *zaguán*, et le *patio de las covachuelas*. A la première cour correspondaient les appartements du *príncipe*, des infants et ceux des *guardajoyas* ; au premier étage, les appartements de la reine et des infantes. En traversant la deuxième cour ouverte à la circulation du public, on trouvait au rez-de-chaussée les pièces consacrées aux tâches administratives et aux affaires de l'Etat, occupées par les conseils espagnols (*consejo de Castillia, de Aragón* etc.). Venait ensuite l'appartement



8 Juan Goméz de Mora, Plan d'Alcazar, 1626, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

d'été du roi, le *cuarto bajo*, qui ouvrait lui-même sur les pièces réservées au roi.

En empruntant l'escalier vers le premier étage, on arrive dans l'aile nord avec les salles des gardes, la *pieza de guardias* et celle des gardes du corps, longue salle étroite entre la loggia supérieure de la cour et la *galería del cierzo* (galerie du vent du nord). Le long de la façade ouest, de la *pieza de consulta* jusqu'à la *pieza oscura*, se situent les pièces officielles, salles où se réunissaient les *cortes*, où étaient accueillis les envoyés et où l'on pratiquait les actes cérémoniels dictés par le calendrier, par exemple le lavement des pieds à l'occasion du Jeudi saint.

Entre le patio de *covachuelas* et la façade sud (*galería de mediodía* jusqu'au *salón de espejos*), se situe la plus grande salle du château, la salle de théâtre (*salón de comedías*). La *pieza de cancel* se trouvant directement devant la *capilla real*, la reine et ses dames de compagnie pouvaient assister à la messe. La *pieza de las furias* et le *tocador de la reina* (la garde-robe de la reine) font déjà partie des appartements de la reine.

La hiérarchisation de l'accès aux appartements de la reine, réglé et légitimé en fonction des rangs différents, se déploie à travers les pièces suivantes : *sala – saleta – antecámara – cámara más afuera – cámara del estrado – cámara más adentro – cámara – retrete*.

Sous Philippe IV, la façade de Juan Gómez de Mora fut construite en direction de la *plazuela*, témoignant ainsi de la volonté d'homogénéiser également l'intérieur du palais. Le premier étage fut équipé d'une enfilade de salles le long de la façade méridionale qui trouve son pendant du côté de la cour intérieure. La pièce centrale, le *salón de los espejos*, est décorée par des peintures de prestigieux maîtres étrangers (Rubens, à partir de 1628), et le *salón dorado* ou salon des comédies (1636) célèbre avec son iconographie les rois de Castille. La rénovation par Diego Velázquez des deux salles à l'étage du midi a entraîné les modifications les plus conséquentes. En mai 1647, alors nommé *pagador y veedor*, il s'intéresse à la *pieza ochavada*. Lors de son deuxième voyage en Italie, il s'est surtout consacré à l'achat d'une collection de tableaux et de sculptures antiques spécialement prévues pour cette pièce centrale[63]. L'artiste espagnol fait venir à Madrid Angel Michele Colonna et Agostino Mitelli, et réalise avec Carreño et Francisco Rizzi la décoration du plafond du *salón de los espejos*. Ultérieurement, Charles II s'était surtout attaché à terminer les travaux relatifs au décor intérieur. En regard, l'arrivée, en 1692, de Luca Giordano, qui s'était installé au *cuarto del príncipe* avait constitué un événement.

63 Voir le catalogue d'exposition *Velázquez – Esculturas para el Alcázar*, sous la dir. de José Maria Luzón Nogué, cat. exp., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007.

Les décisions architecturales permirent une homogénéisation progressive, dans le respect de ce qui pré-existait. La décoration des pièces officielles se concentra sur l'accrochage de la collection et l'exécution des fresques. Les inventaires de l'Alcázar de 1666 et de 1686 montrent combien la collection d'objets d'art était orientée vers l'Italie, la Flandre et l'Espagne elle-même[64]. Chaque pièce faisant partie des appartements officiels remplissait le rôle d'une galerie royale. Le programme iconographique du décor peint, avec ses références symboliques très étudiées à la généalogie et la grandeur des Habsbourg, est un élément indispensable à la lecture des pièces officielles. Malgré une nette gradation qui résulte surtout des sujets et de la qualité des peintures, ces appartements sont à la fois une suite de locaux de service et des espaces séparés avec leurs référents propres ; il ne s'agit pas d'une enfilade soumise à un cérémonial homogène[65].

Les appartements du roi évoluent alors en une série de doubles enfilades. Si la première donne sur les galeries du patio, l'autre se tourne vers l'extérieur en direction du jardin de la *priora*, donnant sur le *parque* et la *plazuela*. En partant du patio, les premières enfilades comprennent la salle de la garde, la *pieza de consulta* dans l'angle nord-est du bâtiment, la *pieza de audiencia* avec ses locaux de service, la *pieza oscura*, le *salón dorado*, puis le passage permettant l'accès au *cancel* et au *dormitorio* des souverains qui précède enfin le cabinet des furies.

64 A propos des inventaires, voir Yves Bottineau, « L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686 », dans *Bulletin hispanique* 58, 1956, p. 421-452 ainsi que dans *Bulletin hispanique* 60, 1958, p. 30-61, 145-179, 289-326 et 450-483. Un bref itinéraire, partant du *cuarto de verano* au nord en direction du couvent San Jerónimo, lieu privilégié de Philippe IV comprenant dix salles en tout, nous offre l'aperçu suivant : *salle d'audience* : *Martyre de St. Barthélémy* de Ribera et peintures de genre flamandes ; *Salle à manger* : *Sacrifice à Bacchus* de Massimo Stanzione, *Triomphe de Bacchus* de Ribera, *L'Infant-cardinal pendant la bataille de Nördlingen* de Rubens, portrait de la reine Christine de Suède à cheval de Sebastien Bourdon, et quelques tableaux flamands ; dans les trois salles suivantes : la peinture plafonnière de Colonna et Mitelli (jour, nuit, chute de Phäeton), quelques travaux de Bassano, *Jean-Frédéric de Saxe* du Titien, une *Adoration des bergers* de Rubens et les *Meninas* de Velázquez, un autoportrait de Dürer dans la *pieza pequeña que mira al picadero*, *Les cinq sens* de Breughel dans le *retiradizo* ; dans la chambre de Philippe IV : L*e jardin d'amour* de Ribera, et *L'Acte de dévotion de Rodolphe I^er de Habsbourg* de Rubens ; dans les *bóvedas* de l'étage au-dessous : de nombreux portraits de rois, des scènes de chasse flamandes et le *Marqués del Vasto* du Titien. La collection est complétée par des buffets en marbre, un miroir en ébène, par des sculptures antiques et des copies en bronze et en marbre ; en direction de la place, à l'étage au-dessous par le *cuarto del príncipe*, menant de la moitié de la façade ouest jusqu'à la *torre dorada*. Les appartements du roi s'étendent à l'étage jusqu'à la façade principale avant de rejoindre les appartements de la reine décorés avec de nombreux portraits de rois et des peintures flamandes.

65 Ulrich Pfisterer, « Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29, 2002, p. 199-252, ainsi que Fernando Checa Cremades, « Die politische Bedeutung der Gemäldesammlung Philipps IV : Der Alcázar von Madrid », dans cat. exp. Münster, 1998 (note 30), p. 81-86. Voir la signification idéologique du programme (*miles Christi*, *pax christiana*, *propaganda fidei*) chez Fernando Rodríguez de la Flor, « Emblemática y síntesis político-teológica del mundo para minorías cortesanas », dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 237-261, et la contribution suivante au sujet du modèle gaulois de la réassurance théologique de la monarchie, Françoise Hildesheimer, « Entre droit et théologie – L'absolutisme gallican », dans *ibid*., p. 263-278.

Les enfilades donnant sur l'extérieur commencent par la *galería del cierzo*[66]. Celle-ci est suivie par le salon de l'hermaphrodite (logé dans tour nord-est) avec une statue de l'hermaphrodite, et par la *galería de poniente* ou *galería dorada*.

Les salles les plus fastueuses de l'Alcázar sont celles de l'appartement royal, qui se développe le long de la façade méridionale et la hauteur de ses pièces comprend deux étages (ill. 9, 10). On y trouve la *galería del mediodía*, la *pieza ochavada* et le *salón de los espejos*. Sur la partie supérieure des murs, la galerie également appelée *galería de los retratos* est ornée de portraits d'empereurs romains du Titien. Suit une autre série de somptueux portraits réalisés par le peintre : Frédéric de Gonzague, Philippe II, Sainte Marguerite, l'impératrice Isabella et Charles-Quint. Le décor intérieur se résume à quatre buffets en porphyre, deux miroirs et deux pendules napolitaines avec des colonnes salomoniques[67].

9 Salon de los espejos d'Alcázar en 1636 – reconstruction d'après Carmen García Reig

66 Ici étaient accrochés *Le Triomphe de Bacchus* de Velázquez, *Le Jugement de Paris*, *Diane et Callisto*, *Marie de Medici* et *Anne d'Autriche* de Rubens, de nombreux flamands ainsi qu'une statuette représentant le *Portrait équestre de Charles II*.

67 La galerie correspond à la manière de Gomez de Mora qui était, en tant qu'architecte de la cour, à l'origine de la façade sud et avait participé à l'agrandissement des appartements. Voir Antonio de León Pinelo, *Annales de Madrid*, Madrid, 1971, p. 235 et suivantes, et en général au sujet de l'Alcázar Bernhard Laule, *Schloß Madrid – Studien zur Planungsmethode und zur Ikonographie*, Olms, 1983.

10 Salon nuevo, direction est vers le Salon del Mediodía en 1636, reconstruction d'après Carmen García Reig

Le *salon octogonal* dont le plan, l'exécution architecturale, mais aussi le dialogue entre peintures et sculptures évoque la Tribune des Offices à Florence, renferme des peintures de batailles, des chasses et des scènes mythologiques de Rubens. Une peinture du Tintoret représentant trois nymphes est enchâssée dans le plafond. Les sculptures en bronze du flamand Jacques Jonghelincks présentent les sept planètes que Don Ferdinand avait envoyées à Philippe IV.

La *salle des glaces* (*salón de los espejos*) peut être considérée comme l'acmé de la collection de tableaux. Entourées d'un décor constitué de six buffets et d'urnes en porphyre, de pendules provenant d'Angleterre, de Paris et de Madrid, ainsi que de huit miroirs ornés d'ailes d'aigle dorées, les peintures célèbrent la grandeur des Habsbourg : *Charles Quint à la bataille de Mühlberg* du Titien, le *Portrait équestre de Philippe IV* de Rubens, *Les Quatre furies* du Titien, son *Philippe II avant la bataille de Lepante*, *Le Rapt des Sabines* de Rubens, son *Combat des Romains et des*

Sabins, *Andromède et Persée*, *Charles II à cheval* de Giordano, *L'Expulsion des Morisques par Philippe III*, quatre peintures mythologiques du Tintoret, trois scènes de l'Ancien Testament par Véronèse, une *Forge de Vulcain* de Bassano, *Jael et Sisara* et *Samson et Dalila* par Ribera, et enfin quelques œuvres de Velázquez : *Apollon et Marsyas*, *Mercure et Argus*, *Adonis et Vénus* ainsi que *Psyché et Cupidon*[68].

L'intérêt ne se concentre pas sur l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas d'une collection groupée autour de différentes écoles, comme une galerie de chefs-d'œuvre. En revanche, le château tout entier est une sorte de pinacothèque du règne espagnol, avec sa généalogie picturale, celle des dieux, des rois et des artistes. Elle n'est justement pas structurée en fonction d'un *telos* qui pourrait nécessiter un sens de la visite conduisant vers un but ou une révélation spécifique ; c'est au contraire l'irrévocabilité de la royauté qui est suggérée par la succession des pièces. Celles-ci suivent en effet le principe de la gradation du faste et des matières, gradation qui doit être comprise comme une hiérarchisation de la sémantique cérémonielle. Il ne s'agit aucunement de vivre cette gradation comme un chemin conçu pour évoluer de la sphère publique vers la sphère privée ou de l'extérieur vers l'intérieur.

Par conséquent, le plan ne présente presque pas de vraies enfilades. Les passages se situent généralement sur l'axe central des pièces et s'inscrivent dans une cloison. Leur fonction se déploie par l'ouverture et la fermeture successive des portes, les axes visuels comprenant plusieurs pièces étant limités par le cérémonial. On ressent encore dans la résidence l'évolution du château-fort vers le palais urbain, que de nombreuses modifications du plan d'origine ont rendu complexe et hétéroclite[69]. Les salles autour du patio sont éclairées par des fenêtres situées en hauteur ; la communication avec l'extérieur est limitée et de nombreuses pièces restent dans la pénombre. L'ameublement clairsemé, les carrelages au sol, les murs nus recouverts uniquement de peintures et de tapis, la coexistence d'un appartement d'hiver et d'un appartement d'été durent paraître inadaptés et inconfortables aux yeux des Français.

68 A l'Alcázar, l'art français n'est pratiquement pas représenté, seul un travail de Mignard et quelques rares tableaux de Poussin et de Claude Lorrain viennent à l'esprit. A propos de l'interprétation de la fonction des peintures, voir Christian Michel, « Les usages de la peinture à la cour de Louis XIV », dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 191-204, de même Patrick Michel, « Les collections royales françaises – Instrument de propagande au service de la monarchie ou ornement nécessaire à l'affirmation de la grandeur souveraine ? », dans *ibid.*, p. 205-235.

69 Voir également, au sujet de l'évolution de l'Alcázar, Véronique Gerard Powell, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984.

Francisation et renouveau

A cette orientation marquée par la tradition espagnole et les critères esthétiques italiens, Philippe V oppose jusqu'en 1715 environ une tentative de francisation. Dans quelle mesure était-il possible de développer un goût et des habitudes de commodité à côté d'un modèle établi qui accorde une place aussi importante à la tradition ? Jusqu'à quel point les prescriptions cérémonielles résistèrent-elles au changement dynastique ? Et comment les exigences du cérémonial réagirent-elle dans ce contexte ? Les réponses ne sont pas les même selon que l'on considère la disposition architecturale, le décor intérieur et le langage symbolique de l'iconographie.

> « […] le rayonnement de la France, presque universel en Europe au XVIII^e siècle, s'est affirmé avec le plus d'éclat dans des Etats où ne régnaient pas des Bourbons : le Portugal, la Prusse, la Suède, la Russie. […] en Italie, en Espagne, au contraire, dont la tradition artistique était longue et glorieuse, il fut fortement combattu, mais reçut l'aide efficace de princes français ou attachés à la France[70]. »

Les études qui précèdent la nôtre montrent assez clairement qu'en matière de cérémonial et de distribution des appartements princiers, la France ne peut pas prétendre incarner un modèle universel. Le constat d'Yves Bottineau est lui aussi révélateur, puisqu'il concerne les mécanismes de reconnaissance tels qu'ils s'observent entre des Etats rivalisant pour le rang le plus prestigieux en Europe. L'Italie et l'Espagne ne participèrent pas à cette émulation.

Aux yeux de la cour en France, Madrid était sans aucun doute arriérée, démodée et inconfortable. En 1703, l'académie d'architecture de Paris étudie à plusieurs reprises différents projets de construction déduits du plan de l'Escorial. Sa critique – résultat d'une ignorance ou d'une incompréhension de l'histoire de l'architecture espagnole – porte en particulier sur l'absence de grands axes visuels. Toujours est-il que Philippe V, en 1704, donna l'ordre de retirer des tableaux qui ornaient depuis plusieurs générations les *Bóvedas del Tiziano* (*Le Rapt d'Europe*, *Diane et Callisto*, *Diane et Actéon* et *Les Trois Grâces* de Peter Paul Rubens).

L'adhésion au modèle français était bien plus qu'une pure attitude mimétique dans les domaines de l'architecture et des beaux-arts. Elle faisait partie d'un plan d'ensemble stratégique visant à régénérer l'Espagne et à y implanter un modèle fertile et moderne. Les inventaires de l'Alcázar documentent un nombre important de tableaux français

70 Bottineau, 1995 (note 53), p. 240.

expédiés depuis Paris entre 1701 et 1734. Ce n'est pas un hasard si cette stratégie se concentre sur La Granja dès 1722.

A partir de 1704, plusieurs tentatives de rénovation semblent avoir eu lieu. Elles concernaient aussi le renouvellement du mobilier, contribuant certainement à augmenter le nombre de sièges : trois tentures de tapisserie, deux lits de damas, vingt-quatre fauteuils de velours et satin, vingt-quatre chaises de maroquin et bien d'autres. S'y ajoutèrent alors de nombreux cadeaux envoyés par Louis XIV depuis Versailles. L'influence de la France pendant les premières années du règne s'est visiblement estompée à mesure que la situation financière provoquée par les différentes guerres s'aggravait. Par ailleurs, les liens encore étroits avec l'Italie ne seront jamais rompus. Si Philippe V n'a pas visité Rome, Florence ou Venise, son voyage à Naples a pourtant occasionné des commandes qui firent à nouveau de l'Italie une référence majeure (Giordano, Domenico Fontana, Scarlatti, Solimena et beaucoup d'autres)[71].

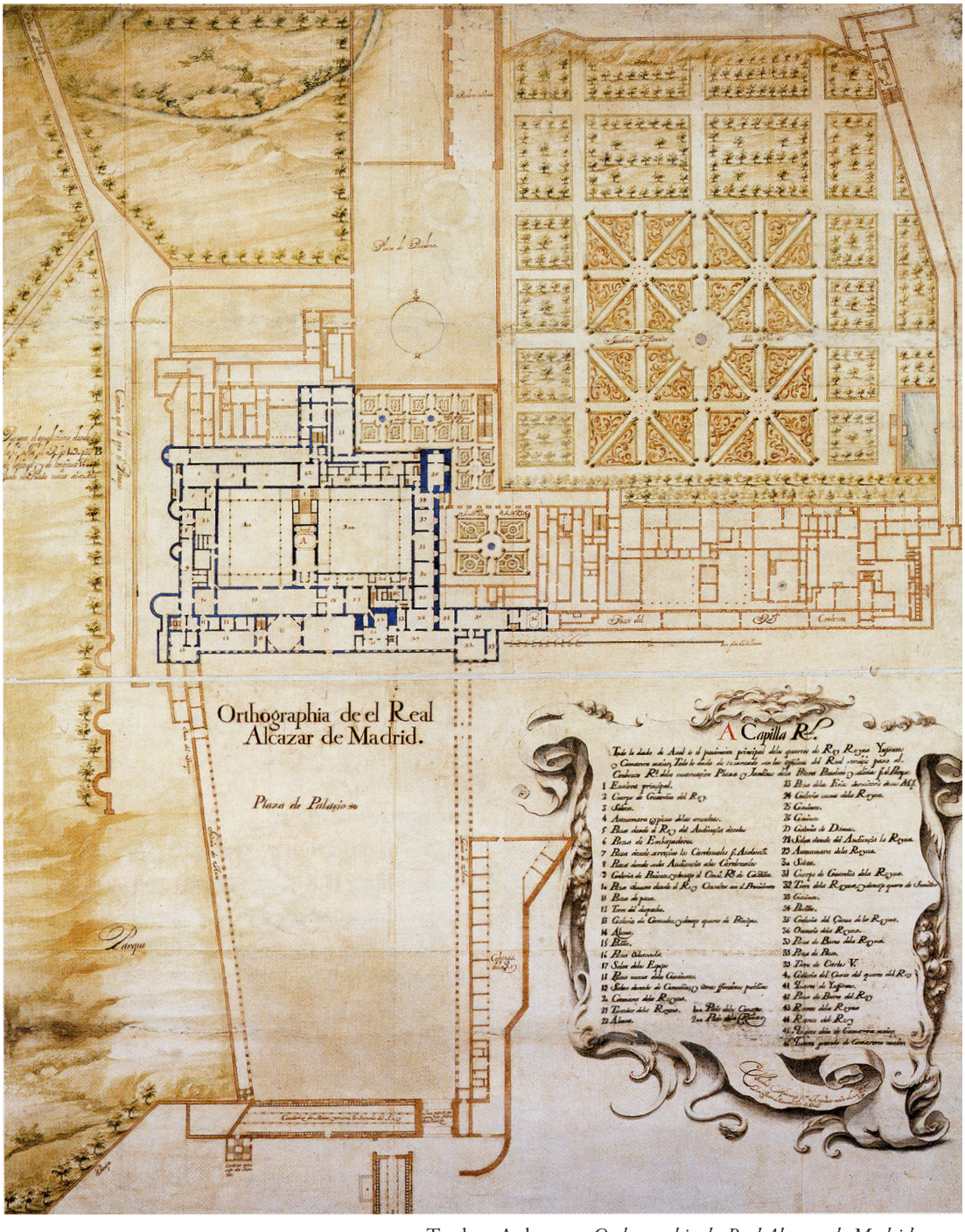
La rénovation des appartements dans l'Alcázar

En raison des restrictions financières et de la situation topographique qui aurait nécessité des travaux de terrassement considérables, il n'était pas vraiment question d'un projet entièrement nouveau pour la résidence de Madrid. Les modifications se concentrèrent alors sur la distribution et le décor. Après la mort de Josef del Olmo, Teodoro Ardemans reprit le poste d'*arquitecto mayor*. L'ensemble des travaux se déroula, à partir de 1700, sous les « yeux d'Argus » de la princesse des Ursins, assistée du marquis d'Aubigny – pour qui de Cotte avait déjà réalisé les plans du château de Chanteloup – et de Jean Orry de Vignory, également client de l'architecte du roi.

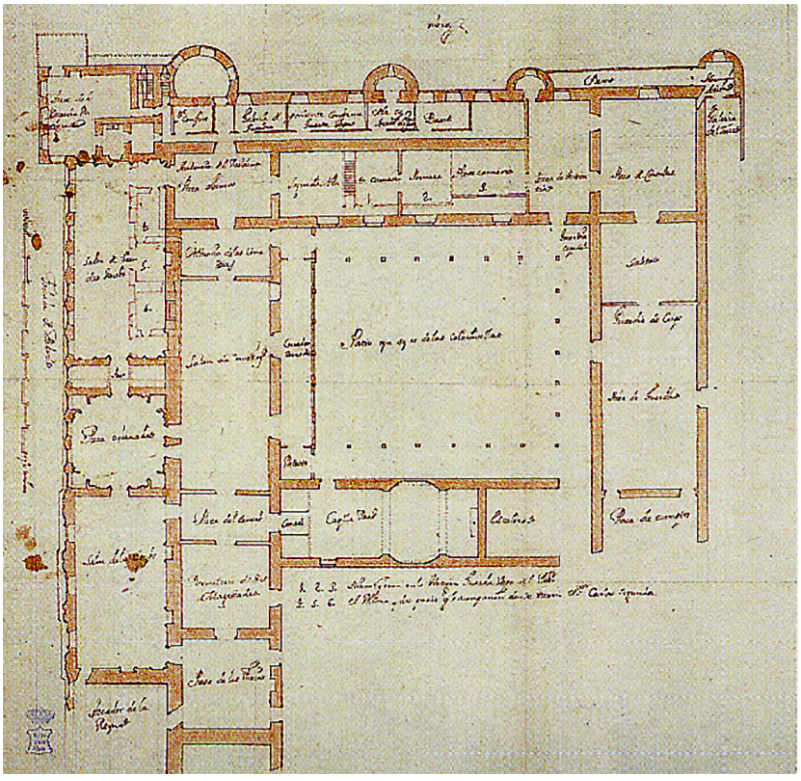
La rénovation du vieil Alcázar débuta en 1705 avec le plan de Teodoro Ardemans, et se poursuivit à partir de 1711 avec ceux d'Antoine du Verger (ill. 11, 12, 7). Un inventaire général fut réalisé au préalable[72]. Une probable collaboration entre Du Verger et René Carlier pourrait être à l'origine du dessin des nouveaux appartements. Le projet présentait notamment des salons en enfilade *midi-plazuela* ainsi que des cours

71 Au sujet du voyage en Italie et de ses influences sur le domaine artistique, voir Bottineau, 1993 (note 10), p. 252-260.

72 A propos de l'histoire précédente de l'Alcázar, voir Powell, 1984 (note 69), et le même auteur au sujet de la décoration et de l'utilisation, « La decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en tiempos de Felipe II », dans Manuel Fernández Álvarez (éd.), *Felipe II y su tiempo, Madrid, Espasa-Calpe*, 1998, p. 331-342. Par rapport aux sources, voir la contribution de Fernando Checa Cremades, « El Real Alcázar de Madrid – fuentes escritas », dans *El Real Alcázar de Madrid*, éd. par Fernando Checa Cremades, cat. exp., Madrid, Palacio Real, Madrid, 1994, ainsi que la bibliographie détaillée sur l'Alcázar dans le même ouvrage.



11. Teodoro Ardemans, *Orthographie du Real Alcazar de Madrid*, 1705, Paris, Bibliothèque nationale, Dép. des cartes et plans, GE AA 2055 VD29 7-6



12 Teodoro Ardemans, Plan étage principal d'Alcázar, 1706-1709, Archivo general de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional, Planos, Inv. 214

intérieures pour roi et la reine. En 1711, la princesse des Ursins lança le chantier de rénovation des antichambres situées dans l'aile est.

Il est difficile de dire à quel moment précis de Cotte intervint. Entre 1710 et 1715, des projets pour réorganiser l'Alcázar virent le jour. Des plans conservés dans les fonds d'archives français et espagnols documentent précisément les transformations effectuées au cours de cette période : il s'agit du plan dit de Justi daté de 1709 et du plan de 1711 envoyé à Paris (plan Ardemans/Verger) – ce dernier est annoté par Antoine du Verger. Evoquons aussi les dessins réalisés à Paris par de Cotte (1712/13-1715) pour les boiseries.

Les plans exécutés par l'agence Robert de Cotte pour l'Alcázar appartiennent au fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale[73]. Le plan Verger (ill. 13), appelé également plan Carlier par Bottineau, dont la légende nous renseigne en détail sur la disposition des pièces, date de 1711. Il se prête parfaitement à une comparaison avec le projet entrepris

73 Plans des appartements de l'Alcázar de Madrid, 1711-1714, dessins du fonds Robert de Cotte : plan Verger : 65,7 x 78,6 cm, plume et encre noir, Vd 29 ; R. de C. 990.

par Ardemans entre 1706 et 1709. Le plan d'Ardemans (ill. 12)[74] fut ensuite copié par Carl Justi (ill. 7) et repris dans la monographie sur Velázquez écrite par celui-ci (plan Justi).

En commençant par la *pieza de guardias*, le plan Justi montre une disposition qui, avec la *saleta*, la *pieza de consulta* en grande pièce d'angle et la *pieza de audiencia*, présente une succession de différents espaces individuels. Les pièces suivantes révèlent cependant un ensemble hétéroclite constitué de petits espaces dont les nombreuses cloisons empêchent tout axe visuel. Il s'agit des antichambres précédant la *pieza oscura* (sur le plan appelée *audiencia del presidente*) qui, selon le plan, faisaient plutôt office de locaux de service et constituaient effectivement une sorte de zone d'attente. D'après les prescriptions du cérémonial de 1626, c'était ici que les ambassadeurs se préparaient, soit à accompagner le roi à la messe, soit à être reçus à l'audience. Les antichambres sont accessibles par le couloir étroit situé du côté cour, sans que l'on soit obligé d'entrer dans les pièces[75]. Ce qui marque déjà une première césure. Les pièces « publiques » selon le cérémonial se terminent par la *pieza de audiencia* où le roi entre depuis ses appartements.

La *pieza oscura*, pièce entièrement dépourvue de la lumière du jour, sert de rotule et se prolonge dans l'axe des antichambres jusqu'à la *galería de los retratos* (ou *galería de mediodía*), salle très allongée et baignée de lumière grâce à ses sept fenêtres. Cette distribution introduit à l'ensemble des grandes pièces d'Etat : la *pieza ochavada*, puis le *salón de los espejos*, fastueusement décoré en regard des coutumes espagnoles et orné de huit miroirs.

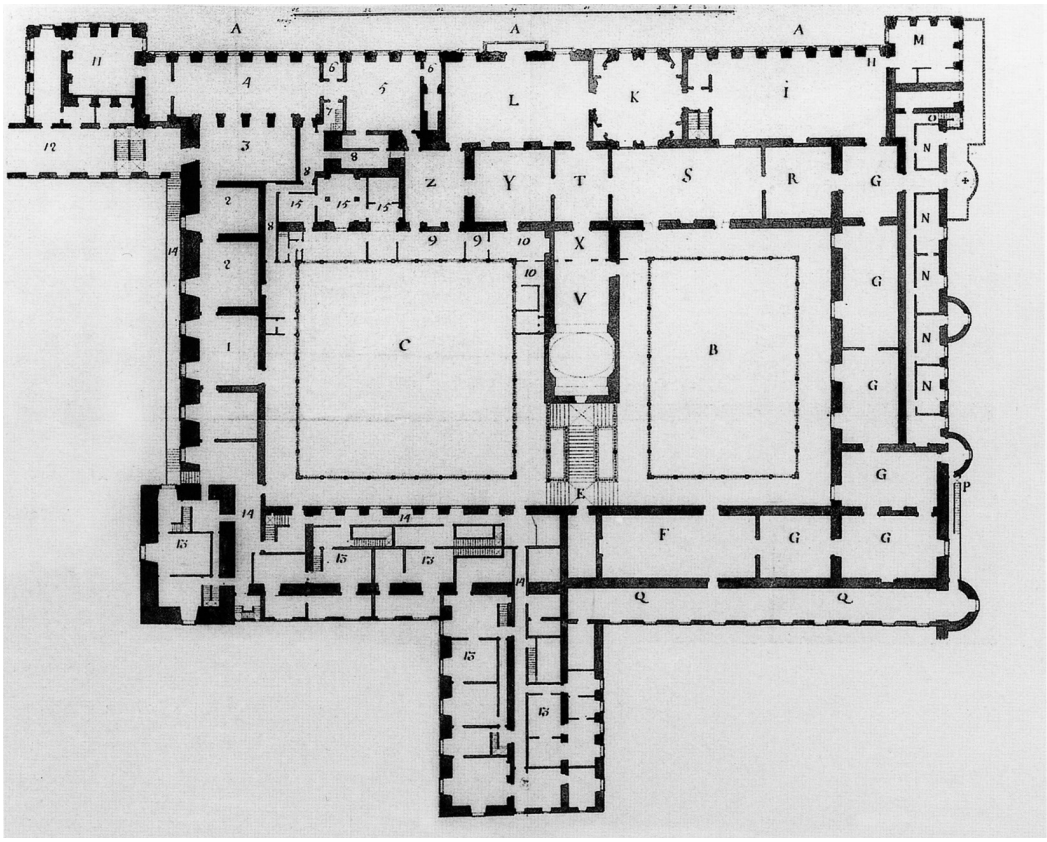
Sur la gauche dans la *pieza oscura*, l'on aperçoit un axe qui mène, parallèlement aux pièces d'apparat situées du côté de la façade, du *vestuario de las comedías* à la *pieza del cancel* en passant par le grand *salón de comedías*. La *pieza del cancel* prolonge cet axe, tout en précédant directement le *dormitorio de sus majestades* adjacent à la salle des furies (*pieza de las furias*) et qui fait déjà partie des appartements de la reine. La *pieza del cancel* se situe à un emplacement stratégique, par lequel on accède à la *capilla real* située entre les deux cours sur l'axe central de tout le complexe architectural. A lui seul, le plan donne l'impression que l'axe en direction de la cour passe par la chambre à coucher du roi et guide

74 « Planta parcial del piso principal del Alcázar Real, Archivo General de Palacio », Madrid, patrimonio nacional, planos, inv. 214 ; son pendant montre l'intégralité de la construction dans son contexte topographique (« Orthografía del Real Alcázar de Madrid »), à la BNF, Cartes et Plans, GE AA 2055, Vd 29/7.6.

75 Ces rajouts semblent nécessaires pour pouvoir utiliser les pièces d'Etat situées au sud comme appartement, sans entrer dans les pièces alignées de l'aile ouest. Mais ce fait renvoie également à un curieux principe d'organisation, puisque nous avons ici affaire à quatre appartements du roi encastrés dans l'angle entre l'aile sud et l'aile ouest, et doublés sur chaque axe vers l'intérieur et l'extérieur.

vers les appartements privés, tandis que les pièces groupées autour de la façade constituent l'appartement d'Etat. Les deux enfilades sont reliées par un seul passage entre la salle de théâtre et la salle octogonale. Côté cour, la galerie menant à l'appartement est protégée par un corridor séparé.

Quelles modifications ont été apportées à cette disposition peu commode ? Le tracé envoyé à de Cotte pour qu'il puisse se faire une idée des objectifs de la décoration est accompagné d'annotations instructives (fonds de Cotte Hd 135 dossier 701 ; ill. 13 et 14) :



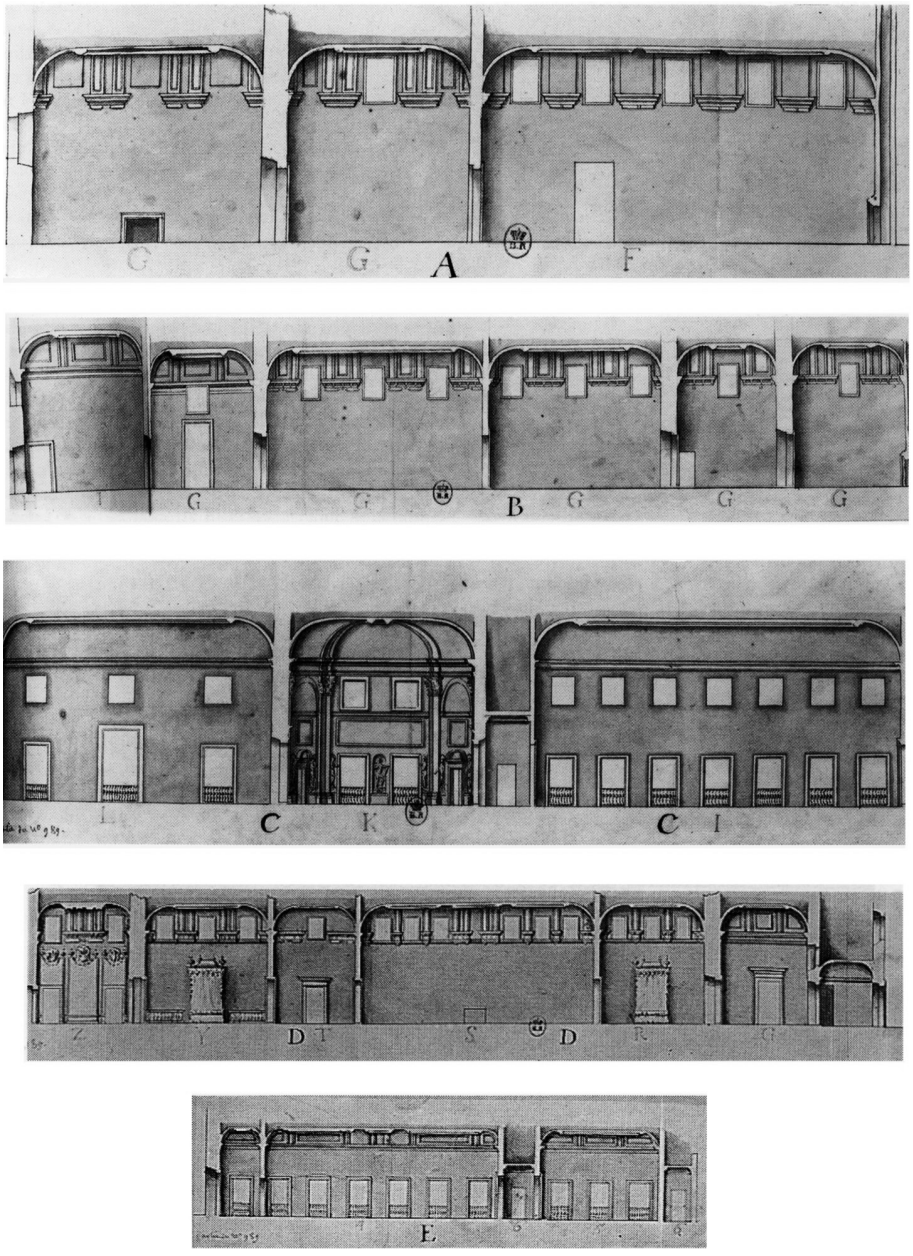
13 Antoine du Verger, Plan de l'étage principal d'Alcázar, 1711, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

« A façade qui regarde sur la place du palais
B cour du Roy
C cour de la Reyne, ces deux cours sont entourées de coridors couverts soutenus par des colonnes de pierre ; les coridors d'en bas se communiquent à la grande porte par des grands passages voutées dessous les salles marquées R S T V

D grand escalier qui correspond aux deux cours
E dernier repos qui correspond d'un coté à l'apartement du Roy, et de l'autre à celuy de la Reyne ; sous ce repos il y a une communication des deux cours
F salle des Gardes de l'appartement du Roy
G suitte d'antichambres qui forment une enfilade jusqu'à la dernière fenestre marquées
H ce sont toutes que l'on a fait de nouveau y ayant auparavant en leur place beaucoup de petits réduits fort obscurs
I grand salon
K autre salon octogone
L autre grand salon dans le fond duquel sera la throne du Roy, de sorte qu'après avoir passé la grande enfilade et entré dans le salin I, la veue rencontrera pour objet ce throne au travers des deux salons K et I
M pavillon d'un des bouts de la facade
N diférant logemens pour les officiers de la garderobe du Roy
O petit escalier dérobé par où descend un des secrétaires des dépêches pour aller à son bureau ; autre escalier … pour l'autre secrétaire
Q grande gallerie dans laquelle on a pratiqué des petits logemens pour les garcons de la garderobe
R chambre où il y a un lit pour le Roy
S grand salon pour leurs Majestez en particulier n'étant point destiné à l'usage du publique
T passage de leurs Majestez pour aller à la chapelle
V la chapelle
X petit oratoire d'où on dit quelquefois la messe pour la Reyne, et d'où leurs Majestez l'entendent aussy à l'autel de la chapelle, au-dessus de cet oratoire est la tribune des musiciens
Y chambre où couchent le Roy et la Reyne, de cette chambre on voit une très belle enfilade quand les portes des pièces T S R sont ouvertes car la veue perce jusque sur une petitte terasse où il y a une fontaine marquée + et delà decouvre une champagne fort agréable d'une grande étendue
Z chambre faitte aussy nouvellement, et rendue très clair d'obscure qu'elle étoit, qui est de l'apartement de la Reyne[76]*. »*

On le voit, l'idée est d'augmenter le nombre de locaux de service et de disposer les appartements des dames à proximité de ceux du roi. En outre, la création d'appartements privés derrière les salons de la façade sud et derrière les galeries de la reine et de la cour intérieure agrandit l'espace dont disposent les membres de la cour. Entre 1702 et 1705, on réalise des travaux dans la pièce des furies (*dormitorio de sus majestades*) ; en 1703, un

76 Nous voyons ensuite l'énumération des pièces de l'appartement de la reine et de Madame des Ursins.

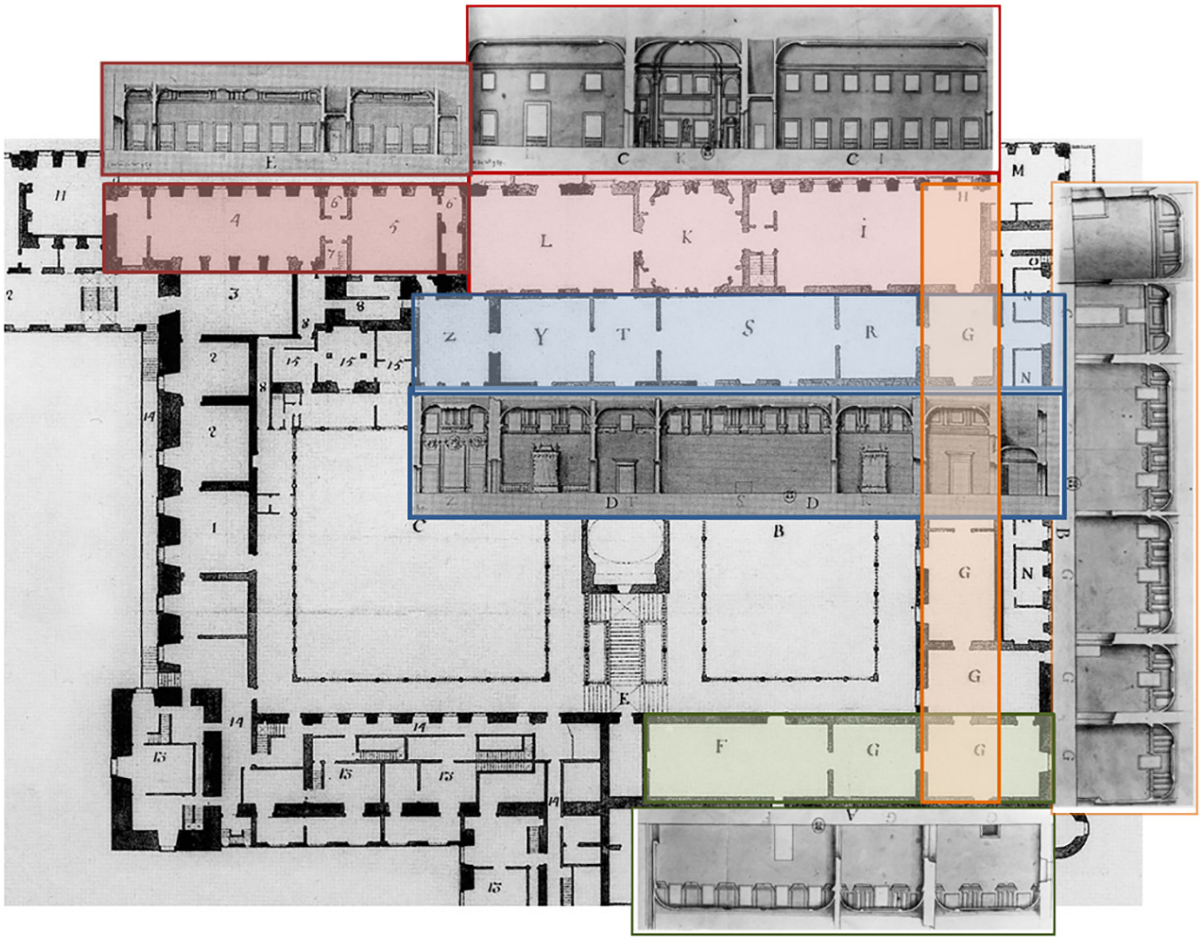


14 Robert de Cotte et René Carlier, Projet pour l'étage principal d'Alcázar, coupes, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Fonds Robert de Cotte

nouveau sol est mis en place et des miroirs sont installés au-dessus des cheminées et des glaces sur les portes, fruit de la collaboration entre le doreur Pedro Gallegos et le manufacturier de fenêtres Antonio de Paris. En plus, des cabinets seront ajoutés près du *salón dorado* et les pièces situées

dans la galerie sud de la cour intérieure de la reine seront séparées pour que Marie-Louise de Savoie et Madame des Ursins disposent de pièces privatives.

La transformation des appartements a sans doute été réalisée entre 1705 et 1711 (plan Ardemans -plan Verger, ill. 17). Dans les galeries sud et ouest de la cour intérieure de la reine, de nouvelles cloisons ont vu le jour, le cabinet de toilette de la reine (nº 5 sur le plan de 1711) fusionne trois petites pièces (nº 20-22 sur le plan Ardemans). Des éléments très novateurs pour l'Espagne durent faire partie du décor : parquets, trumeaux, dessus de cheminées, boiseries et « glaces de Paris ». Mais ces meubles ne furent ni payés ni livrés. Le projet avorta définitivement avec l'exil de Madame des Ursins en 1715. Remarquons toutefois que les boiseries ne furent installées que dans la partie privée des appartements.



17 Plan Ardemans-Verger avec l'application des coupes Carlier-de Cotte

En considérant l'enfilade parallèle aux salons de la façade sud (coupe D de 1711 ; R S T Y Z), on remarque les transformations sur toute leur étendue. Les appartements jusqu'alors seulement éclairés par les galeries de la cour intérieure seront reliés et organisés autour de l'axe menant vers la fontaine à l'ouest. Leur aspect isolé et quelque peu sombre convient bien à leur utilisation comme appartement privé.

La coupe D et ses annotations permettent d'imaginer l'édifice tel qu'il se présentait en 1711 : chambre du roi (R) ; « Grand salon pour leurs Majestez en particulier » S (avant *salón dorado*, appelé sous Philippe IV « salle de l'hyménée » et coupé à chaque extrémité) ; vestibule offrant l'accès à une tribune de la chapelle royale, avec petit oratoire (X) ; *pieza nueva de los gauinettes* correspondant au numéro 18 sur le plan Ardemans, agrandie pour former la chambre de la reine (Y), à savoir celle des deux souverains lorsque Philippe V y passait la nuit avec la reine. D'ici, la vue s'étendait jusqu'à la fontaine. La pièce des furies (Z) située derrière se transforme en cabinet dont le décor mural très soigné se devine sur la coupe D.

Dans l'ensemble, les transformations opérées dans les appartements privés du couple royal ont introduit un certain nombre de commodités et semblent avoir contribué à modifier les pratiques de la sociabilité de cour. Par contre, les modifications apportées aux appartements d'Etat – une longue suite de pièces partant de l'escalier principal jusqu'au salon de la façade sud – semblent destinées à la représentation politique.

A la fin de l'année 1709 furent entrepris des travaux de transformation de la *galería del mediodía* dont la poursuite dut attendre 1715 à cause du manque de moyens. Elle s'appela désormais *salón nuevo* ou *salón grande* ; il s'agit du lieu où se réunissent les Grands d'Espagne et d'où l'on accède aux appartements du roi. Saint-Simon décrit cette pièce déjà transformée lors de son séjour madrilène, notant surtout l'emploi d'une quantité importante de marbre ainsi que la démolition des annexes qui contribuait à relier les différentes pièces[77].

A l'automne 1711, Madame des Ursins transforma la longue galerie située à l'ouest et donnant sur la cour intérieure du roi. Le chemin irrégulier et sinueux se transforma alors en une grande enfilade d'antichambres menant de la *pieza de audiencia* au salon des Grands. Une lettre adressée par la reine Marie-Louise de Savoie à Madame Royale le 30 novembre 1711 exprime l'objectif essentiel du projet[78]. La reine y décrit sa satisfaction « de voir tous les changements qu'on y a faits en passant par un appartement qui a très bon air, au lieu des petits passages effroyables qu'il y avait auparavant. »

77 Voir Yves Bottineau, « Saint-Simon et la topographie de l'Alcázar de Madrid », dans *Cahiers Saint-Simon* 12, 1984, p. 37-44.

78 Cité d'après Bottineau, 1993 (note 10), p. 277.

Le plan Verger permet de bien saisir cette transformation en une disposition adaptée aux exigences de la représentation. L'agrandissement des pièces et leur homogénéisation créent de grandes perspectives. Depuis la salle des gardes (F), en passant par les antichambres (G), le regard peut se déplacer sur une ligne droite jusqu'au salon des Grands (H) qui s'ouvre sur la place. Verger écrit : « Toutes ses salles marqué G sont tendües de très belles tapisseries, et garnies de tables de porphyre, et autres marbres prétieux. » Les fenêtres situées très en hauteur à cause de la galerie menant au patio feraient ressortir, selon Verger, le caractère aérien et expressif des tapisseries alignées tout le long du mur[79].

La troisième enfilade correspond à la coupe C et concerne les pièces situées le long de la façade sud : salon des Grands (I), pièce octogonale (K), salon des miroirs (L). Il s'agit ici de l'enfilade la plus sophistiquée du château. Verger en proposait une description scénographique : « […] dans le salon des miroirs, on placera le Throne du Roy de sorte qu'après avoir passé la grande enfilade, et entrée dans le salon I la veüe rencontrera pour objet ce Throne au travers des deux salons K et I. »

Philippe V perpétue ainsi la tradition des Habsbourg introduite par Philippe IV et Charles II : donner ici les audiences les plus importantes et les plus élaborées. La transformation agrandit certainement l'impression de majesté. Verger note à propos du décor : « […] s'ils paroissent dénües d'ornemens, ils ne le sont néanmoins pas étant remplis de très beaux tableaux du Titien, Paul Véronèse, Tintorette, Rubens, et quelqu'autres, et garnis aussy de tables de porphire d'une grandeur considérables. »

Même si quelques tableaux furent enlevés, comme nous l'avons rappelé plus haut, la plus grande partie conserva sa place dans l'accrochage. Seul l'incendie de 1734, dont les flammes dévorèrent plus de cinq cents chefs-d'œuvre des quelque mille cinq cent quarante-sept tableaux listés dans l'inventaire de 1686, a attenté à cette remarquable tradition de la Maison royale espagnole.

En ces lieux, la commodité – qui est, selon les critères français, une commodité améliorée – s'est aussi fait une place. Au sujet du plan C 988 qui montre un détail du château, Verger note : « Touttes les pièces doivent estre parquettés en observan les embrasements des portes et croizée ; il conviendroit d'envoyer avecq lesdit parquet du bois de la mesme calitez que l'on travailleroit icy pour les endroits de sujettion quoyque le plan soit ausy juste qu'il peut ettre. » Le plan « coté l'aile méridionale » fut envoyé par Verger à Paris afin d'y faire réaliser le décor du cabinet de travail et des appartements R S T Y Z, la salle du trône (L) et la pièce numéro 5.

79 BNF, Estampes, Hd 135 b - 1019,27 : *Explication du palais du roi à Madrid, suivie d'une explication de la coupe des appartements du palais* (1711).

Les coupes et le décor

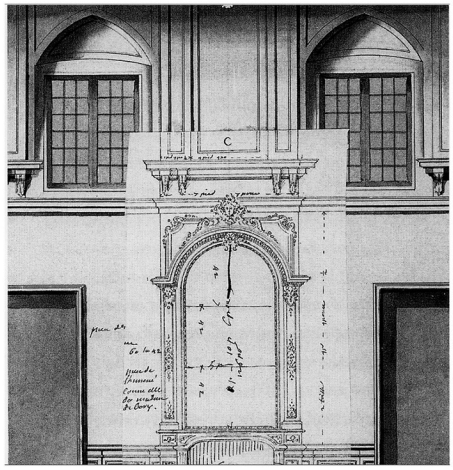
De Cotte se concentrait surtout sur le décor des deux chambres à coucher (du roi et de la reine), la salle des furies et la chambre de l'hyménée. Dans ce cas, il ne se déplaçait pas non plus personnellement, mais faisait exécuter les travaux sur place par son élève René Carlier. Celui-ci conçut, en 1712/13, des plans et des coupes de l'Alcázar auxquels il ajouta un commentaire détaillé avant de les envoyer à son maître. Il s'agit là d'une source déjà utilisée par Louis Réau pour le volume de son *Histoire de l'expansion de l'art français* consacré au « Monde latin »[80]. De Cotte travailla alors sur les dessins et décorations murales de 1713 à 1714 ; l'ensemble puise dans les dessins qu'il avait réalisés en France (ill. 15, 16).

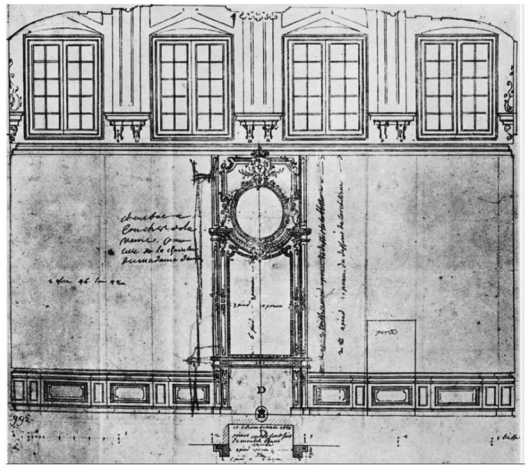
Les sources énumèrent les objets de décoration prévus qu'il fallait acheter ou commander en France : des miroirs de la manufacture parisienne, des sculptures en bois de Degoullons, Legoupil, Taupin et Belan, des sculptures en bronze pour les cheminées de Vassé, du marbre pour les foyers de Tarlé ainsi qu'un bureau décoré de bronze et doré de Boulle. Les objets de décoration réunis aux Tuileries y attendaient leur livraison, sans pourtant entamer le voyage prévu – à l'exception des miroirs et des cheminées. Les boiseries et les sols étaient vendus à Paris ou partiellement rendus.

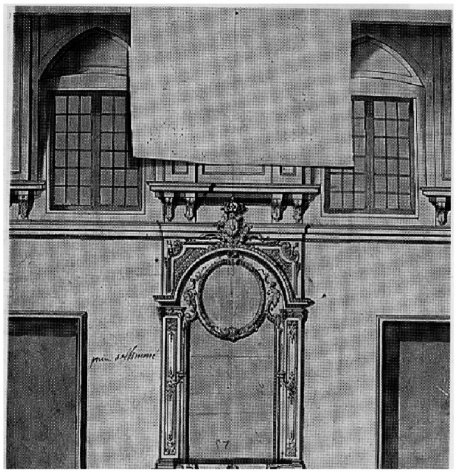
Les plans conservés dans les papiers de de Cotte constituent l'un des rares témoignages permettant de reconstituer la décoration intérieure des appartements de l'Alcázar avant l'incendie de 1734. Yves Bottineau a proposé l'analyse *princeps* des pièces d'archives en question. En reliant le plan Verger aux explications adressées par Carlier à de Cotte, la structure de l'ensemble apparaît.

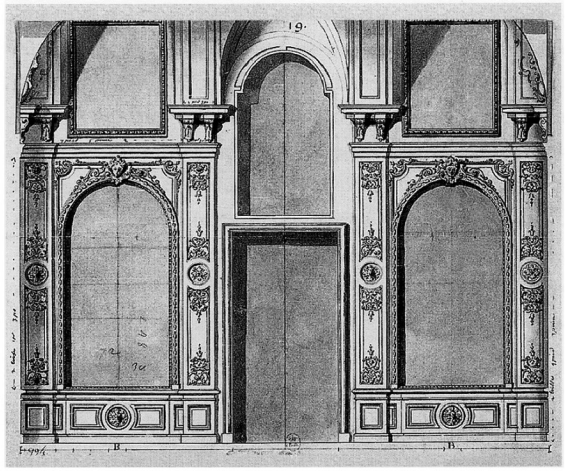
La coupe B[81] fait partie des premiers projets de modification que la princesse des Ursins fait parvenir à Ardemans en 1709. La coupe D[82] représente le nouvel appartement des furies, laissant apercevoir sur la gauche les deux passages menant à la salle du trône et au cabinet de toilette. C993 et les autres coupes montrent « Quatre Dessins des facades de l'appartement du Roy d'Espagne. » Les problèmes de décor intérieur étaient dus à la surprenante hauteur de plafond des pièces, équipées de petites fenêtres. Le décor n'est aucunement une nouvelle création, mais s'inspire directement des dessins préalables réalisés pour les appartements des courtisans à Versailles. Le panneau méridional de la chambre de l'hyménée (R.d.C. 993) porte le numéro 19 et la légende suivante : « pièce de l'himéné comme elle existe dans la chambre de Madame de

80 *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris, 1924-33, p. 228. Le plan dit Carlier se trouve aux Estampes parmi les plans de de Cotte, Vb 147 ; pour les explications de Carlier, voir HD 135b.
81 R.d.C. 989a, 13,3x44,4 cm.
82 R.d.C. 989b.

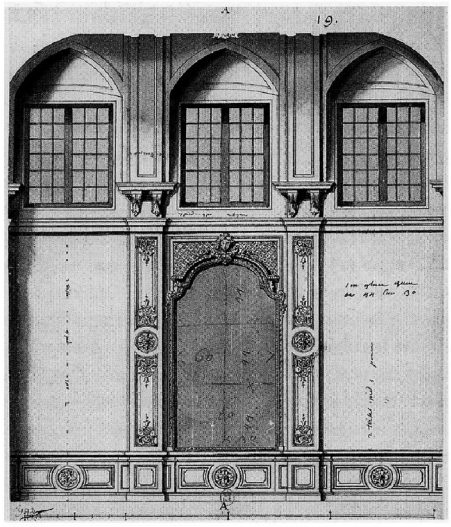


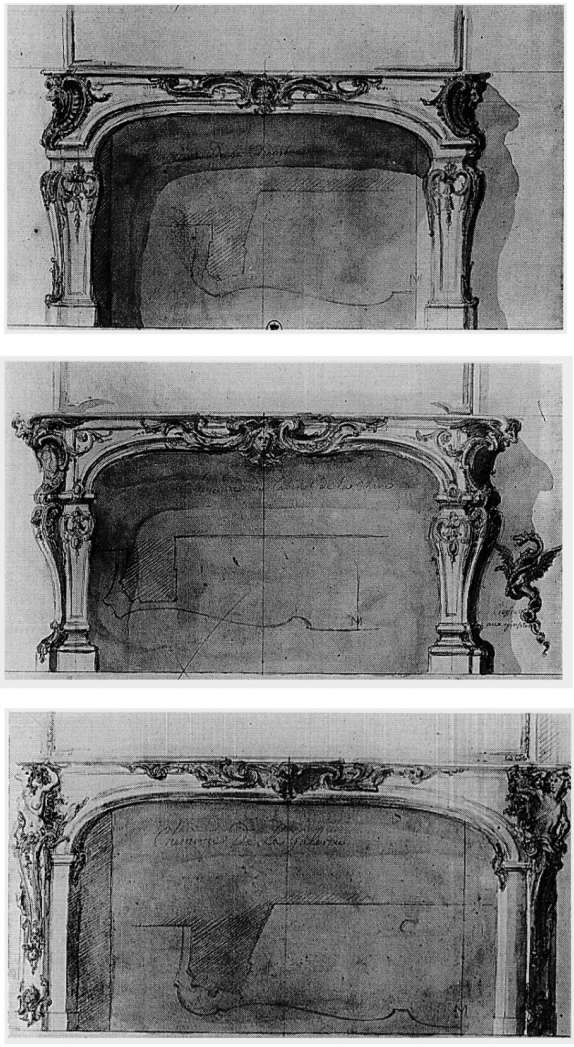






15 Robert de Cotte, Projet pour l'étage principal d'Alcázar,
ci-dessus à gauche : pièce le l'Hyménee ;
ci-dessus à droite : chambre de la Reine
coté nord, pièce de l'Hyménée ;
ci-contre : Chambre du Roy, 1712,
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes





16 René Carlier, Cheminées pour la Chambre de la Reine, la pièce des Furies, la pièce de l'Hyménée, 1712, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

Bery. » Il s'agit de la première proposition, avec un miroir à l'encadrement particulièrement riche et deux pilastres. Le numéro 995 renvoie aux appartements de la duchesse d'Antin à Versailles ou à Paris.

L'influence de la mode et du goût français, bien décelable à partir de 1712, guide les modifications qui se poursuivent jusqu'au moment où la princesse des Ursins tombe en disgrâce. Elles concernent essentiellement la rénovation du décor des appartements privés et des pièces avoisinantes dont la réalisation incombe à René Carlier en raison du départ de Verger pour Lisbonne.

Carlier présente quatre dessins de ou d'après Robert de Cotte qui supervisa, entre 1712 et 1714, la fabrication de nombreux meubles pour la cour espagnole. On peut observer, au sol, la substitution d'un parquet français au carrelage, tout d'abord dans le *cuarto chico* de Madame

des Ursins. Dans une lettre du 20 août 1713, Carlier évoque les difficultés qu'il rencontre pour se procurer les différents bois. En Espagne, explique-t-il, « l'on ne se sert que de sapin et pin, la sculpture est toutte faitte de ses deux espesse, toute la charpente se fait aussy de ce mesme bois, […], tout est carlé de brique ou careau en forme brique mal cuite que l'on arosse souvent dans les grands chaleurs[83]… » Les pièces pour lesquelles un parquet fut commandé à Paris étaient le salon des miroirs, le cabinet de toilette, la chambre du roi, le salon de l'hyménée, le vestibule de la chapelle royale, la chambre de la reine, le cabinet des furies et quelques annexes. On peut supposer que du parquet fut prévu pour toute la partie du château soumise à l'usage quotidien.

Le projet de transformation se concentrait en outre sur l'ameublement et les boiseries, élément jusqu'alors pratiquement inconnu en Espagne. Les murs étaient en général recouverts de tapisseries, d'azulejos ou de tableaux. Au début de l'année 1713, Carlier transmit à son maître une commande de meubles, principalement des meubles exécutés à Paris par Boulle sur l'ordre de de Cotte. Le salon octogonal en faisait également partie, avec des trumeaux, des dessus de cheminée, du parquet, des sculptures en bois de Degoullons et des sculptures en bronze de Vassé.

Le 20 avril 1713, Carlier écrivait à de Cotte :

> « …j'ay eu l'honneur de vous prier de lever la difficulté de l'enfilade de la porte de la chambre à coucher de la Reine qui communique au grand cabinet, l'enfilade se trouve aujourd'huy et s'accorde parfaitement dans ladite chambre quy est de 19 pouces plus long d'un cotte que de l'autre, ce qui fait une diformité aujourd'huy à cause des consolles et ornemens qui sont au dessus de l'entablement des plafonds[84]. »

D'après la lettre de Carlier, c'est Madame des Ursins qui insista pour avoir des glaces de Paris ; la cheminée (ill. 16) rappelle celle ornée de sculptures en bronze conçue par Vassé pour le salon d'Hercule à Versailles.

Les dessins correspondants de de Cotte encore conservés montrent exclusivement la chambre du roi, le salon de l'hyménée et la chambre de la reine. Sur son panneau nord, la chambre du roi présente, face au lit, des miroirs-consoles, des têtes de femmes et des croisillons. Ces éléments font référence aux gravures de Pierre Lepautre pour la chambre de Louis XIV à Marly datant de 1699. Le panneau de lit rappelle également Marly, comme l'indique la coupe D. La pièce de l'hyménée dispose d'une cheminée au nord (« pièce de l'hyméné comme celle de madame de berry ») ainsi que d'un trumeau avec un panneau circulaire

83 BNF, Estampes, Hd 1019-24.
84 *Ibid.*

(prévu pour un miroir ou un tableau). Pour cette pièce, Carlier propose une cheminée Régence un peu plus légère, avec des bronzes dorés représentant Flore et Zéphyr sous des consoles de feuillage. La cheminée de Madame d'Antin sert, d'après les explications jointes, de modèle pour la chambre de la reine.

Le 12 janvier 1715, de Cotte adresse les Mémoires à Carlier, et Orry écrit à de Cotte que le roi pensait attendre l'arrivée de Jules-Robert de Cotte, fils du premier architecte, pour prendre sa décision. Mais le mariage de la nouvelle reine en décembre 1714 paralyse tout. D'Aubigny en fait part à de Cotte le 11 février 1715. Les principaux acteurs du renouveau, Madame des Ursins et Orry, quittent la cour. Les meubles déjà fabriqués à Paris seront alors en partie utilisés aux Tuileries.

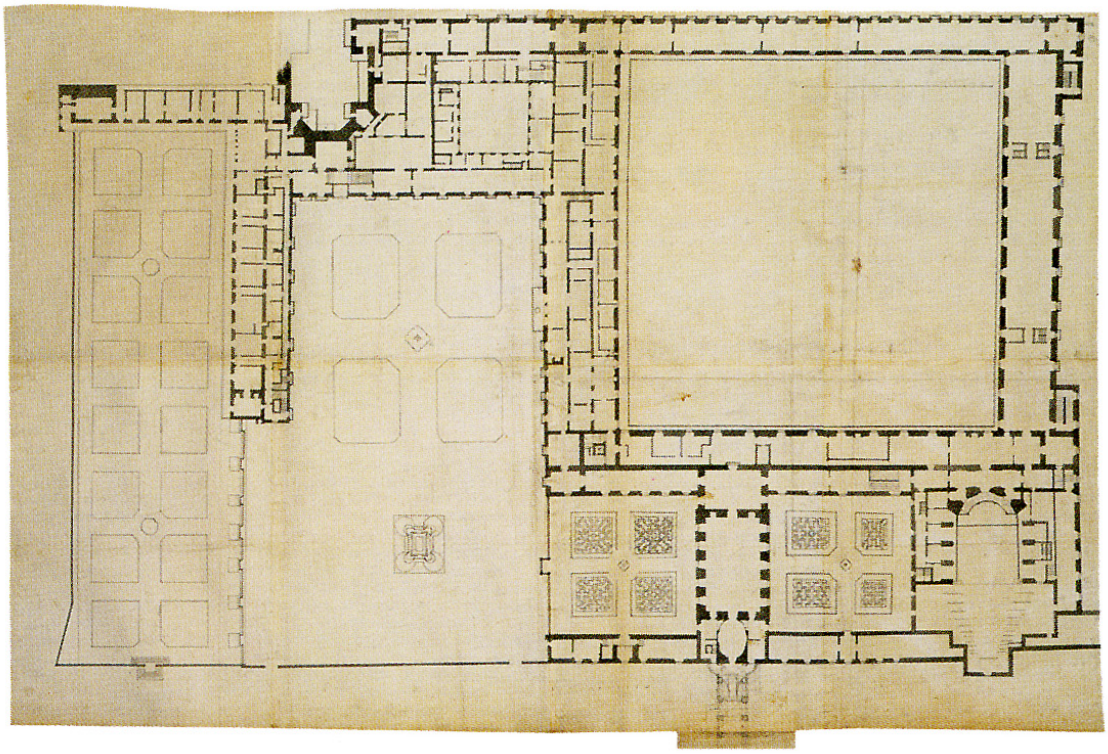
Quelles transformations de Cotte avait-il envisagé ? La nouvelle enfilade des salons au midi donnant sur la *plazuela* tendait à homogénéiser les pièces. Dans le contexte espagnol, le rajout des cheminées à la française et du parquet constituait une nouveauté extravagante plutôt qu'un aménagement. Les travaux se concentrent sur le décor de la chambre de la reine, du cabinet des furies et de la chambre de l'hyménée. Il s'agissait en définitive d'une sorte de compromis qui respectait en principe les structures anciennes, tout en améliorant la commodité et la modernité de l'aménagement. Mais la fonction du décor convient bien à l'ouverture des enfilades puisqu'elle contribue, contrairement au principe antérieur, à dynamiser et homogénéiser ces appartements, en permettant de les comprendre comme un ensemble indissociable.

Pourtant, la plus grande partie du projet ne devait jamais voir le jour. Les commandes passées à Paris furent ajournées, ou bien les pièces réalisées furent vendues à Paris après l'annulation intervenue en 1715. Après que la princesse des Ursins eut quitté Madrid, les projets furent entièrement abandonnés. De Cotte crut encore, en 1715, pouvoir trouver une solution, mais l'intention d'envoyer à Madrid son fils Jules-Robert n'aboutit pas non plus. L'affaire se solda par un échec, lui causant une perte financière importante.

Le Buen Retiro – les projets d'un Palais Bourbon

Le comte d'Ayen[85], en contact étroit avec le monarque espagnol, écrivait vers 1700 : « […] il n'y a rien en fait de véritables maisons de plaisance, qui réponde à celles de notre roi. Il faut espérer que Philippe V fera

85 En 1700, Anne-Jules de Noailles, maréchal de France, accompagna Philippe V à Madrid. Son fils Adrien Maurice de Noailles, nommé Grand d'Espagne en 1711, participa aux campagnes de la Guerre de Succession d'Espagne entre 1710 et 1713.



18 Robert de Cotte, Planta con la distribucion del piso principal del palacio del Buen Retiro previa a los proyetos de reforma, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

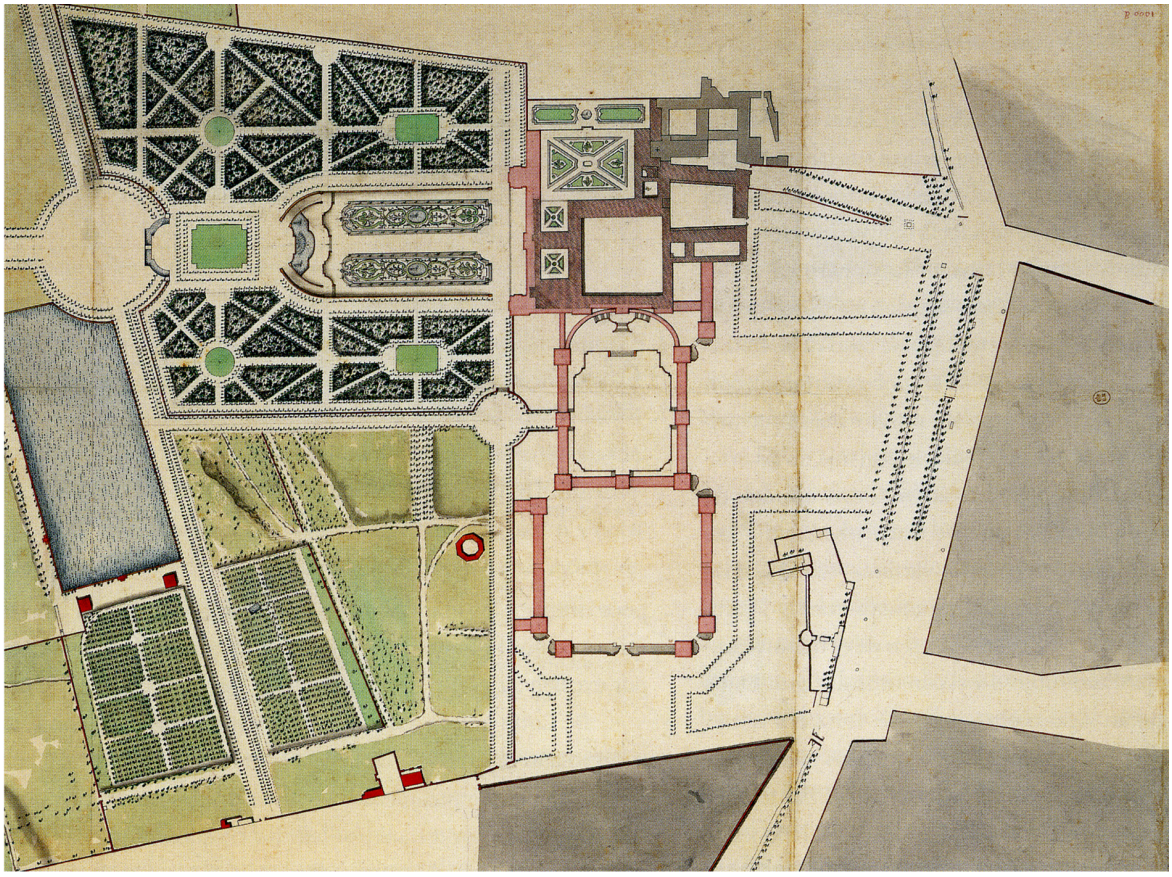
copier dans ce pay-ci quelques modèles exécutés en France par l'ordre du roi[86]. »

Le Palacio del Buen Retiro (ill. 18, 19) fut commencé pendant le règne de Philippe II et agrandi à partir de 1631, sous Olivarez et Philippe IV, d'un vaste jardin particulier[87]. Cet édifice était destiné au divertissement du roi et de sa cour; il n'était pas soumis au cérémonial d'Etat ni lié à la politique extérieure. Il s'agissait d'un ensemble plutôt centré sur la vie privée et les plaisirs personnels de la cour, d'ailleurs complété par une salle de danse et un théâtre très actif[88]. Quant à sa taille et son décor, le palais dépassait de loin les châteaux du Trianon et de Marly. Les moyens financiers étant toutefois limités. Les matériaux, l'aménagement des pièces et l'architecture demeuraient plutôt modestes. A ce propos, Robert de Cotte, qui ne fut peut-être pas entendu, écrivait à son élève René Carlier : « […] tout ce qui se doit presenter doit

86 Archives du Ministère des Affaires étrangères, Mémoires et Documents, Espagne 100, 183 ro.

87 Voir Jonathan Brown et J.H. Elliott, *A Palace for a King : The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, 1980.

88 C'est tout au plus comme point de départ pour les *entradas* cérémonielles en direction du centre-ville, que le palais peut éventuellement jouer un rôle dans le cérémonial d'Etat.



19 Robert de Cotte, Premier proposition pour la réforme du Palais et des jardins du Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

estre grand et spatieux, et dans une belle proportion […][89]. » Le *casón* du Buen Retiro, salle étendue, haute de plafond et située entre deux antichambres dont l'une donne en direction du palais, l'autre, ovale, sur le jardin, présente un plafond orné de fresques de Giordano. Dans la première antichambre ont été peints des épisodes tirés de la reconquête de Grenade par les rois catholiques, dans la deuxième, *Le Char de l'Aurore et les peuples adorateurs du soleil*, et dans le *casón* lui-même *L'Histoire de la Toison d'or*.

C'est le Retiro qui, à la suite de l'incendie de l'Alcázar, allait devenir la seule résidence royale à Madrid. A partir de 1708, on demande à Robert de Cotte de nouveaux projets. Pourvu d'une instruction de de Cotte, son dessinateur René Carlier est envoyé à Madrid[90]. De Cotte ne

89 Lettre de Robert de Cotte à René Carlier du 26 janvier 1713, Bib. nat., Cab. est. Hd 135b-1019, 3.
90 Pièce justificative n°5, dans Fossier, p. 736-738 : *Mémoire instructive pour accompagner le nouveau projet pour un palais que S.M.C. veut faire bâtir au Bien Retire*, Bib. nat., Hd 135, dossier 729.

tarde pas à remettre les projets pour le Retiro à Louis XIV[91]. Le 23 juin 1708, Madame de Maintenon écrit à la princesse des Ursins que le roi (Louis XIV) tient en mains les plans de l'ancien Retiro, et qu'il a l'intention de commander un nouveau projet à Robert de Cotte[92]. En janvier 1713, de Cotte reçoit la commande définitive du duc d'Antin. Le travail insatisfaisant de Carlier et la critique du résident français à Madrid, Orry, mécontent de l'orientation du château et des jardins, retardent les travaux. Ce n'est qu'au mois de novembre de la même année que le marquis d'Aubigny demande à de Cotte de commander les trumeaux et les dessus de cheminée chez Guesnon, les boiseries chez Degoullons, un bureau et une commode chez Boulle et chez Vassé les bronzes pour le nouveau palais. En mai 1714 seront fabriqués, chez Tarlé, les glaces ainsi que les marbres pour les cheminées.

La disgrâce de la princesse des Ursins en décembre 1714 interrompt toutes les réalisations en cours, le départ d'Orry en 1715 allant même jusqu'à mettre fin au projet. Les factures des artisans restent impayées, une vente des parquets et des menuiseries est organisée.

Au total, vingt-cinq plans relatifs au Buen Retiro ont été conservés. Le plan 366,5 nous présente la situation avant la transformation, avec des annotations de de Cotte.

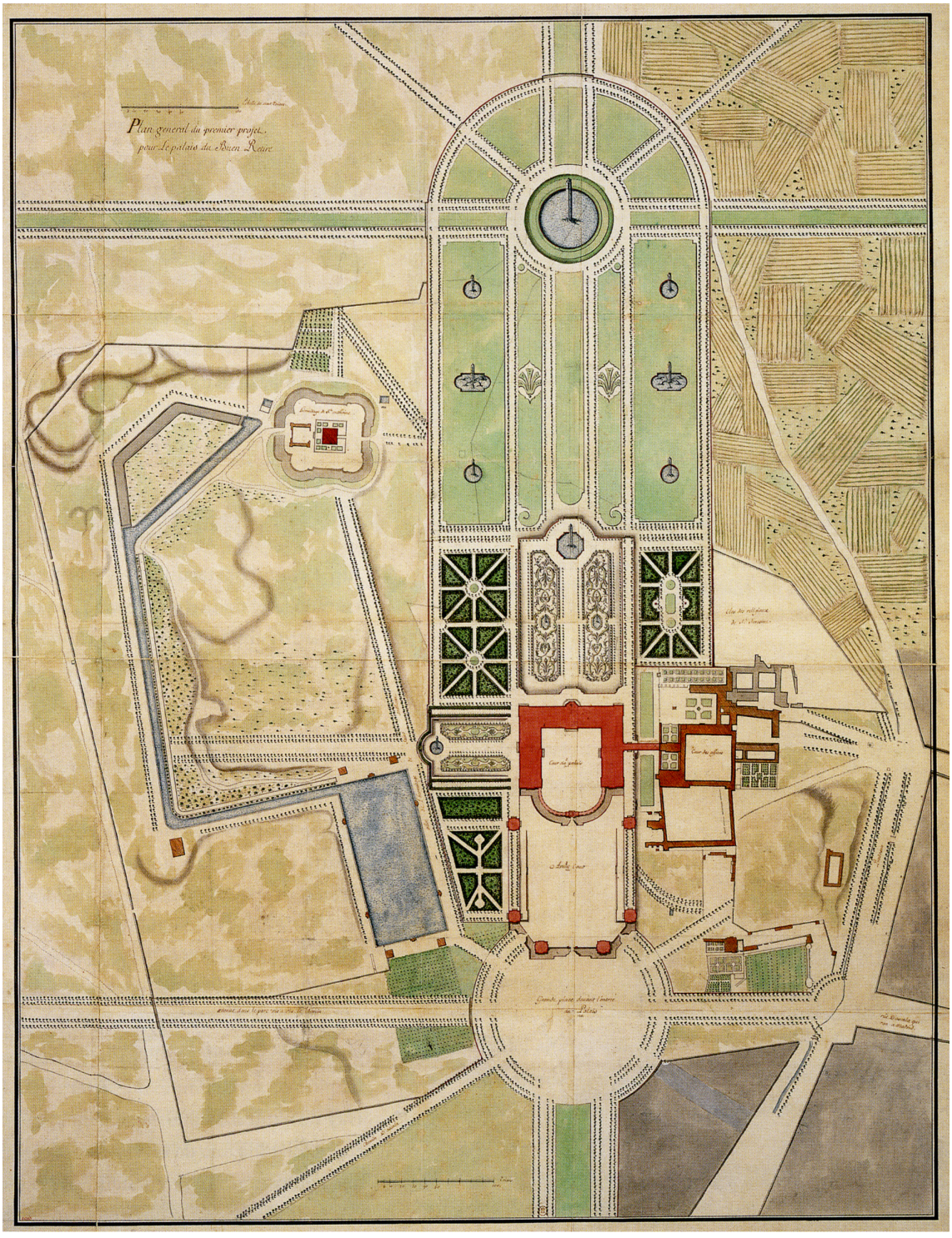
Lorsque les modalités de la paix d'Utrecht commencèrent à se préciser en 1712, de Cotte envisagea une réorganisation des constructions déjà existantes afin de relier les différentes parties et de systématiser les façades symétriques. Le refus des premiers plans conduisit finalement à la toute nouvelle construction d'un palais Bourbon en 1714/15, sur une colline située à l'est de l'ancien Retiro. Relié par une galerie à la nouvelle construction, celui-ci pouvait alors rester en l'état[93].

Les sources révèlent clairement la façon dont les plans de de Cotte étaient contrôlés depuis Paris. Par conséquent, les premiers projets de de Cotte peuvent également passer pour un hommage à Versailles (ill. 20, 21). Avec une galerie à colonnade, le projet évoque le péristyle du Trianon de marbre. La disposition des pièces suit la symétrie axiale, avec des escaliers à gauche et à droite de la cour ainsi que deux ailes réservées au roi et à la reine. De Cotte décrit lui-même le chemin parcouru par le visiteur qui, en venant de l'avenue d'Ascala agrémentée de plantes, franchit le fossé bordé de part et d'autre de quatre et six pavillons (corps de garde), et arrive dans la cour (ill. 22) :

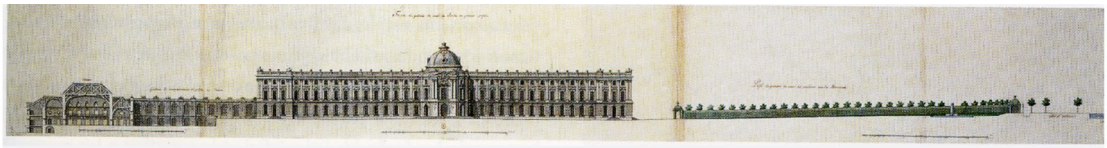
91 N°997.

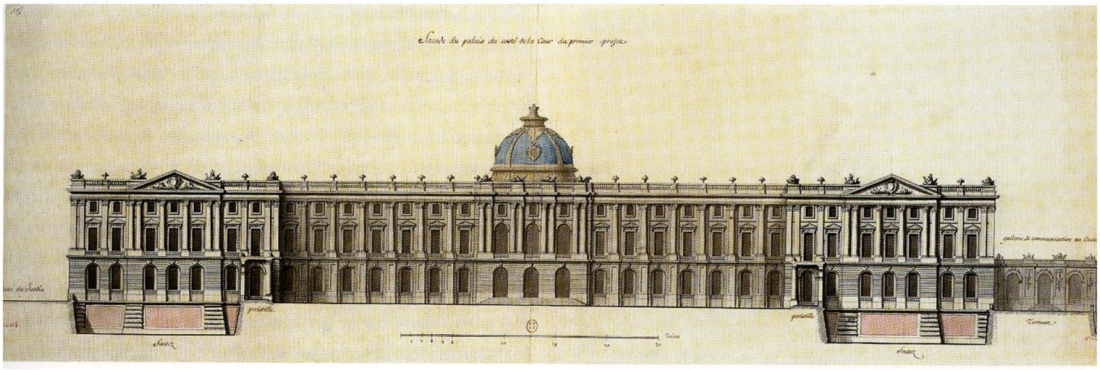
92 Voir Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, *Lettres inédites*, Paris, 1826, t. I, p. 270, 1708 : Madame de Maintenon à Madame des Ursins : «Le plan du Retiro est entre les mains du Roi».

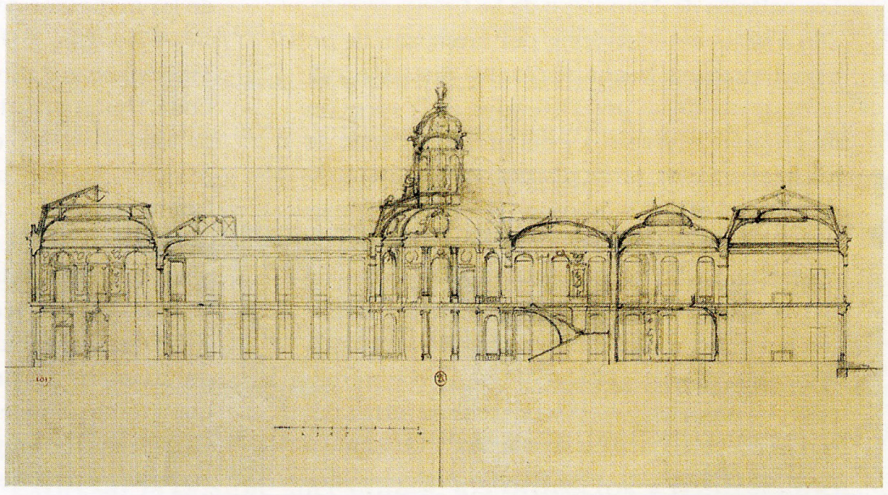
93 A propos d'une grande réorganisation telle qu'elle est évoquée dans une lettre de de Cotte à Orry et selon laquelle tout serait entièrement à reconstruire en une seule fois, voir la transcription chez Bottineau, 1993 (note 10), p. 264.



20 Robert de Cotte, Premier projet pour le Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

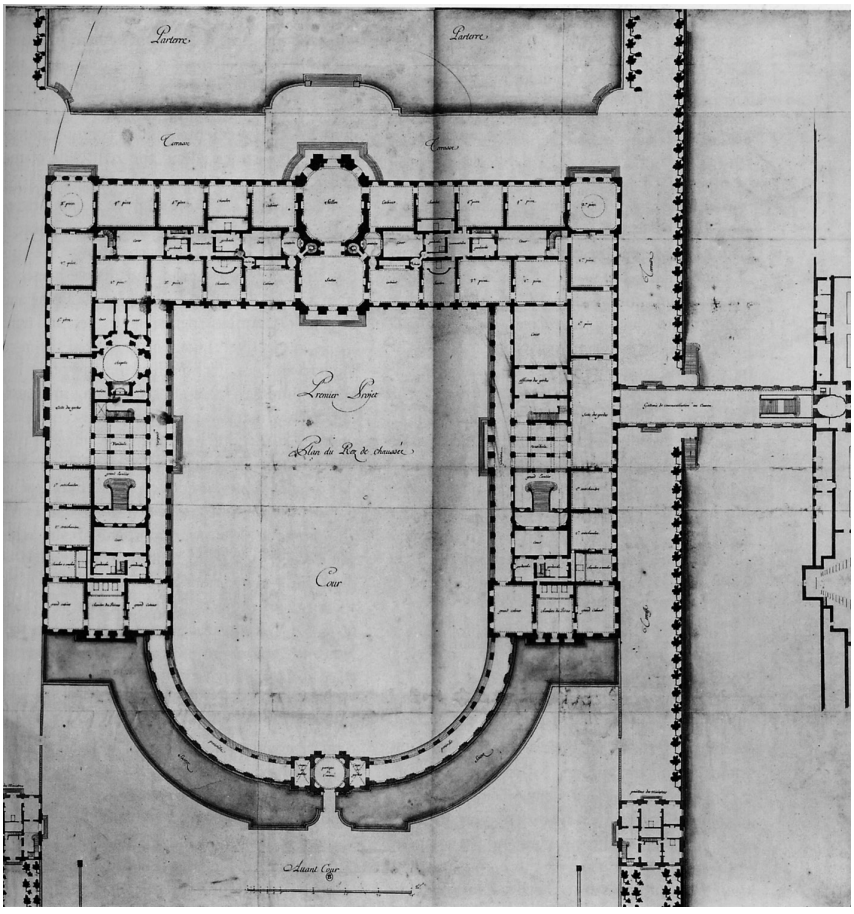






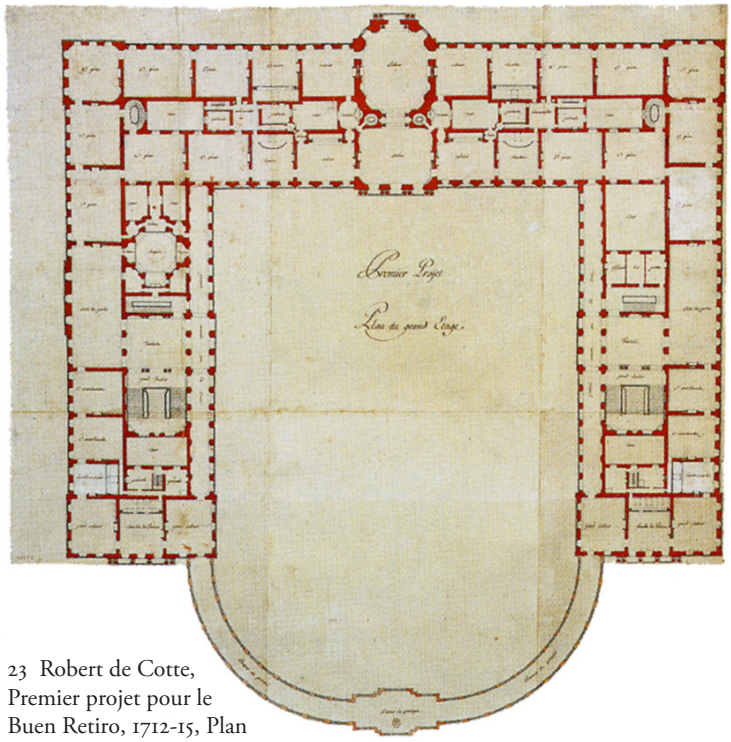
21 Robert de Cotte, Premier projet pour le Buen Retiro, 1712-15, Paris, BNF, Cab. Est., section longitudinale avec la galerie entre Cason et Palais, façade principale, élévation façade du jardin

« On arrive de chaque côté au palais par le milieu des aisles à chaque apartemens par un vestibule décoré de colonnes qui conduit au grand Escalier à triples rampes dont les marches sont grandes et douces avec des palliers ou repos qui arrivent à un vestibule au grand étage qui distribue aux apartemens de leurs Majesté, composé chacun d'une grande salle des gardes, sept grandes pièces de suitte servant de salles et d'antichambres pour arriver aux Chambres de L.M.C., deux grands cabinetz, un oratoire, un endroit pour la chaise de commodité



22 Robert de Cotte, Premier projet pour le Buen Retiro, 1712-15, Plan du rez de chaussée, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

et plusieurs garderobes, le tout ayant leurs dégagements avec des escaliers particuliers, chaque apartemens, l'un exposé au nord et l'autre au midy ont tous leurs commoditez et communications, y ayant observé les enfilades, la régularité, et tout ce que l'art peut donner de correction. Ces quatre apartemens se joignent par deux sallons qui ont la mesme exposision, et ne sont séparez que par quatre colonnes qui portent une tribune pour la musique qui sera entendüe des deux également, et les musiciens auront leurs entrées particulières par une rampe d'escalier qui descendra de l'attique, et qui n'a nulle communication aux apartemens de L-M-C- J'ay placé la chapelle très proche des chambres de L-.M. On entre à la tribune particulière qui est en face de l'autel, par la pièce qui précède la chambre, avec d'autres petites tribunes à côté en cas d'incommodité, il y a encore d'autres tribunes sur les côtéz, l'une pour la musique ayant son entrée par les galleries ouvertes du côté de la cour, et l'autre vis-à-vis pour les



23 Robert de Cotte, Premier projet pour le Buen Retiro, 1712-15, Plan du grand étage, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

seigneurs ayant son entrée par la salle des gardes. Les apartemens du Prince des Asturies et des Infans sont placez au bout des aisles ayant leurs entrées par la salle des gardes, et leurs sorties par les galleries ouvertes du côté de la cour avec les logemens pour les Gouverneurs, des garderobes et des commoditez qui conviennent, qui ont leurs entrées et dégagemens, et escaliers particuliers. […]
Le rez-de-chaussée est distribué comme le grand étage n'étant point informé de la destination, ayant formés des galleries ouvertes du côté de la cour pour la communication et dégagemens des apartemens, et pour la commoditez et ornemens d'un grand Palais, et qui donnent l'entrée à la chapelle aux gens de la Cour y ayant observé des sacristies, il me reste à scavoir sy tout le rez-de-chaussée sera voûté pour donner plus d'épaisseur aux murs[94]. »

Au niveau de l'exécution et de la disposition, les pavillons rappellent Marly. L'organisation des deux étages est identique (ill. 23), et seules les grandes cages d'escaliers indiquent le prestige particulier du bel étage.

94 Bib. Nat., Estampes, Hd 135b-1019,29 (Mémoire de Robert de Cotte pour les projets du Buen Retiro, 1714-1715).

La symétrie axiale absolue, mise à part la chapelle royale encastrée (avec sa coupole), renvoie aux foyers jumeaux occupés par le roi et la reine[95]. Les deux appartements comportent une salle de gardes, sept grandes salles et antichambres en enfilade qui aboutissent à la chambre à coucher du roi, deux grands cabinets, un oratoire ainsi qu'une pièce pour la chaise de commodité et plusieurs petites annexes, des locaux de service dont la sortie se fait systématiquement par des escaliers latéraux.

Avec leur suite de pièces, des plus officielles aux plus privées, ces appartements sont alors conformes à ceux que l'on retrouve dans les maisons royales européennes. La particularité espagnole reste toutefois intacte. Dans l'aile principale, les chambres sont doublées vers l'intérieur et vers l'extérieur, présentant un double point de vue côté cour et côté jardin. Le lit est toujours placé derrière une balustrade. Entre les enfilades organisées de manière parallèle se trouvent les petits locaux de service accessibles des deux côtés : garde-robes, lieux d'aisances, escaliers de service et corridors.

Dans sa monographie sur de Cotte, Robert Neumann a identifié cette construction à trois ailes comme une tentative pour parvenir à l'archétype d'un palais Bourbon, avec Versailles comme point de départ pour déterminer la disposition du vestibule et de l'escalier sur l'axe central des ailes latérales, et les enfilades symétriques des appartements d'Etat côté jardin. Le plan de Versailles est incohérent en raison de l'histoire de sa construction. Mais l'utilisation par de Cotte d'escaliers à rampes sur le modèle d'un escalier de style impérial, comme l'avaient élaboré Antoine Le Pautre dans ses collections de plans et François Mansart dans ses projets pour le Louvre, exclue néanmoins un développement logique. Au moment où les Tuileries furent transformées en résidence entre 1664 et 1667, avant le déménagement pour Versailles, Le Vau construisit un escalier semblable qui menait à l'appartement de Louis XIV. Hardouin-Mansart projeta également un tel escalier pour les anciens châteaux de Chantilly (1687, non réalisé) et Saint-Cloud (1688, réalisé)[96].

Pour le Buen Retiro, de Cotte refusa la situation exposée de la chambre à coucher de Versailles ainsi que les dimensions de la galerie des glaces. La qualité du Buen Retiro consiste dans la suite et les antichambres doublée. Au centre de l'édifice se trouvent deux pièces officielles, le hall rectangulaire et le salon à l'italienne qui, avec leur coupole donnant sur les jardins, rappellent Vaux-le-Vicomte.

95 Cela appelle une comparaison avec le château de Schleissheim, et étant donnée l'activité internationale de de Cotte – il travaillait parallèlement au Buen Retiro pour le régent bavarois et l'archevêque de Cologne –, il est en effet possible de parler d'une internationalisation et d'une certaine stérilité des différentes solutions.

96 Voir *Jules Hardouin-Mansart – 1646-1708*, sous la direction d'Alexandre Gady, Paris, 2010.

L'élément le plus surprenant est sans doute le doublage des antichambres, des chambres et des cabinets, aussi bien au rez-de-chaussée qu'à l'étage principal. Grâce à cette disposition, le roi et la reine disposaient chacun de quatre appartements, une nécessité liée aux particularités de la cour espagnole. Dans une lettre du 7 janvier 1715, de Cotte explique cette pratique qui prévoyait d'aménager les appartements du rez-de-chaussée et du côté nord pour l'été, ceux de l'étage et du sud pour l'hiver, ce qui évitait les déménagements temporaires. Cette disposition permettait par exemple d'habiter du côté nord en été et d'investir parallèlement le côté sud comme appartement d'Etat et pour les besoins du cérémonial[97]. Orry, lui, écrivit le 7 janvier 1715 : « Vous me demandés si L.M.C. logeront au rez de chaussée ou dans l'étage au dessus, je vous laisse à en juger en vous observant que l'usage en Espagne est de loger en été dans le rez-de-chaussée pour y trouver du frais, et en hyver dans les estages au dessus[98]. »

Alors qu'à Versailles la chambre à coucher du roi était précédée d'une pièce d'attente, de la grande antichambre ou du salon de l'œil-de-boeuf, de Cotte prévoit sept antichambres pour chaque enfilade, ce qui marque une différence essentielle dans le cérémonial. A la cour de France où l'on fait attendre tous les visiteurs dans la même pièce avant de leur accorder l'accès à l'appartement de parade, il existe à peine une différence hiérarchique dans la disposition des pièces. La chambre à coucher constitue le centre du cérémonial ; le grand cabinet sert au Conseil, ne constituant plus par conséquent une partie privée de l'appartement.

A partir de 1548, le modèle bourguignon prévit en revanche la répartition des membres de la cour en un grand nombre de groupes hiérarchisés auxquels étaient attribuées certaines positions à l'intérieur de la suite des chambres. L'accès à la chambre à coucher et aux cabinets était interdit à tout le monde, mis à part aux personnes disposant des plus hautes charges et des membres de la famille. Si Philippe V resta fidèle au modèle espagnol contre la volonté manifeste de Louis XIV, cela ne s'explique pas seulement par son caractère introverti et son goût pour la solitude.

Orry ne donne aucune indication sur les fonctions attribuées aux pièces, mais de Cotte était certainement au courant de la réalité que pratiquaient les différentes cours. Connaissant les anciens plans du Buen

97 Voir au sujet de la lettre de de Cotte : Bib. nat., Estampes, Hd 135b, 1019. A propos des appartements d'été et d'hiver qui allaient ensuite jouer un rôle important dans l'utilisation et la conception des logements dans le Nord, voir également la contribution dans ce volume sur le château de Brühl. Pour l'Alcázar, voir Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986, p. 23. Ce sujet, un topos de la théorie de l'architecture depuis *De re aedificatoria* d'Alberti (1452), fait non seulement partie de la pratique architecturale des villas italiennes, il est également repris en France par Louis Savot (*L'architecture francoise des bastimens particuliers*, Paris, 1673) ainsi que dans le *Cours d'architecture* de D'Avilier.

98 Cité d'après Bottineau, 1993 (note 10), p. 267.

Retiro et de l'Alcázar, de Cotte parvint, dans son premier projet pour le Buen Retiro, à insérer les exigences du cérémonial espagnol dans une enveloppe d'apparence Bourbon. Sa solution tint alors compte de la séparation stricte entre l'espace privé et l'espace public. Il augmenta le nombre d'antichambres pour que le cérémonial espagnol dispose de la place nécessaire. En même temps, l'organisation parallèle des appartements privés, qui en quelque sorte tournent le dos aux appartements d'Etat, offre, avec un plus grand nombre de suites, une meilleure commodité. Pour faire certaines concessions, les façades de de Cotte proposent des réminiscences de Versailles, avec en particulier le soubassement et l'attique rustiqués du côté jardin. Par ailleurs, l'ordre colossal, la disposition des fenêtres et les pavillons du Retiro rappellent les ailes est et sud du Louvre. L'élément le plus saisissant, la coupole, fait penser au pavillon de l'Horloge de Lemercier. On peut évoquer une multitude de réminiscences : la façade sud de Le Vau de 1661, les Tuileries du même architecte en 1664, mais aussi le projet d'Hardouin-Mansart pour la cour de marbre (grand dessin de 1678) avec son dôme à l'impériale. Le plan I fait notamment référence au péristyle et aux fossés en arc-de-cercle du Trianon. L'alternance entre les places et les cours à Versailles, et la disposition des deux escaliers dans les ailes latérales, la future évolution en direction des appartements, ainsi que l'orientation de ceux-ci vers la cour et le jardin, frappent par leurs points communs. Les cours vitrées conçues par Le Vau qui éclairent les cabinets particuliers semblent adoptées par de Cotte. La galerie en revanche est absente et se trouve remplacée par deux salons communicants dont l'ouverture vers le jardin rappelle davantage Vaux-le-Vicomte. Il s'agit dans l'ensemble d'une application stéréotypée d'un grand nombre de modèles, avec pour résultat une cour principale inspirée de Marly ou une façade de jardin que de Cotte allait remployer plus tard à Würzbourg (1723). Les projets de de Cotte pour le château de Max-Emmanuel à Schleissheim ou pour le château de Bonn habité par son frère, Joseph-Clemens, déclinent les possibilités contenues dans le premier plan de Retiro.

Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses quant à la raison pour laquelle le premier projet de de Cotte ne réussit pas à s'imposer. Toujours est-il que la nouvelle conception de l'architecte doit être interprétée comme une rupture radicale avec le projet que l'on pourrait en quelque sorte qualifier de Bourbon[99]. De Cotte avait ajouté des explications

99 Quelques questions fondamentales restent sans réponse : ainsi celle de savoir s'il existe une « constellation versaillaise » (Pérouse de Montclos) ou une constellation à l'italienne, celle de connaître le type de construction d'une résidence Bourbon, mais aussi celle de savoir si l'attribution d'un système décoratif indépendant peut être envisagée pour de Cotte. Kimball pense pouvoir attribuer ce schéma à Pierre Lepautre qui trouve un nouveau style sous la direction de Hardouin-Mansart, en 1699. Et en effet, ce style ici employé par de Cotte s'observe en tout lieu à partir de 1710 : à Paris, en province, mais aussi à Bonn et, en l'occurrence, à Madrid.

détaillées aux deux variantes d'un nouveau projet, intitulées *Mémoires instructives pour accompagner le nouveau projet pour un palais que S.M.C. veut faire bâtir au Buen Retiro*[100]. Si Bottineau définit les plans comme une « adaptation d'un palais à la française aux habitudes de vie locales », cela concerne surtout le premier projet de de Cotte[101].

Le deuxième projet pour le Buen Retiro

« […] De l'autre côté en cimetrie ce sont des cours environnées de batimens de mesme pour les écuryes de la Reine avec la mesme quantité de chevaux […] j'entre sou un portique qui conduit à droitte et à gauche, sous des péristilles de colonnes qui forment la cour ; le corps du Palais est un quarée parfait de 58 toises sur chaque face : on entre par le milieu dans un vestibule salle et salon octogone qui fait le milieu de tout sens, le grand escalier se présente en face de l'entrée, montant aisément par trois Rampes et arrivant dans un pareil salon octogone qui distribue à droitte et à gauche aux quatre grands apartemens de L.M. deux qui se joignent au midy un sallon, et les deux autres au nord du mesme, à la réserve que celuy exposé au midy entre sur la tribune de la chapelle ; j'ay joint d'autres tribunes aux côtez pour la musique et les seigneiurs, le sallon au nord se communique à une salle pour les Dames du Palais, qui a son entrée et sortie par le sallon octogone, et ces quatre apartemens ont leurs cabinets, oratoires, garderobes, chaises de commoditez, et escaliers de dégagemens particuliers ; j'ay placez d'autres escaliers qui montent de fond à l'attique à un corridor qui fait la ceinture du bâtiment ; le tout est esclairé et dégagé par des cours intérieurs pour la commodité du service.

Les apartemens du rez-du-chausée sont distribuez de mesme qu'au grand étage pour loger les Princes et officiers qui y sont attachez avec la chapelle de plein pied. […]

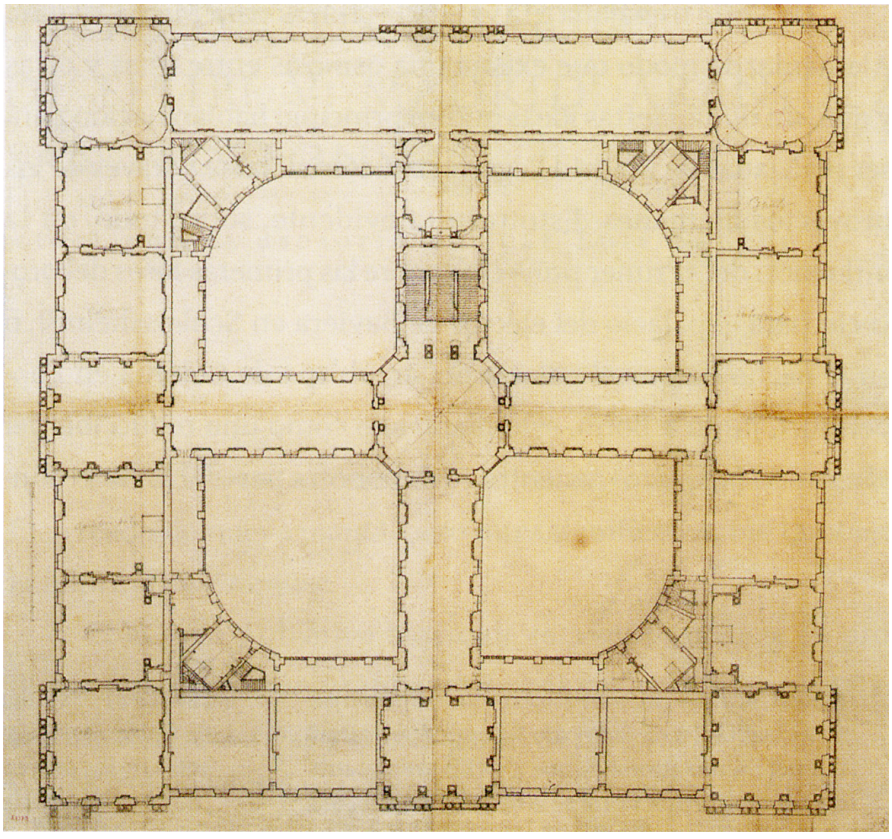
Les jardins sont disposez à peu près de la mesme facon qu'au Premier Projet, à la réserve que je n'ay pas poussé ses extrêmitez aussy loin, j'ay cru que cette idée pourroit convenir en Espagne, étant d'une facon régulière et aisée.

J'ay fait la Facade du côté de la cour, les quatre sont pareilles, dans le mesme goust, et le mesme esprit qu'au premier projet, avec les mesmes hauteurs d'étages avec un profil de tout ce bâtiment où l'on voit la coupe des sallons qui font la jonction des quatres apartemens,

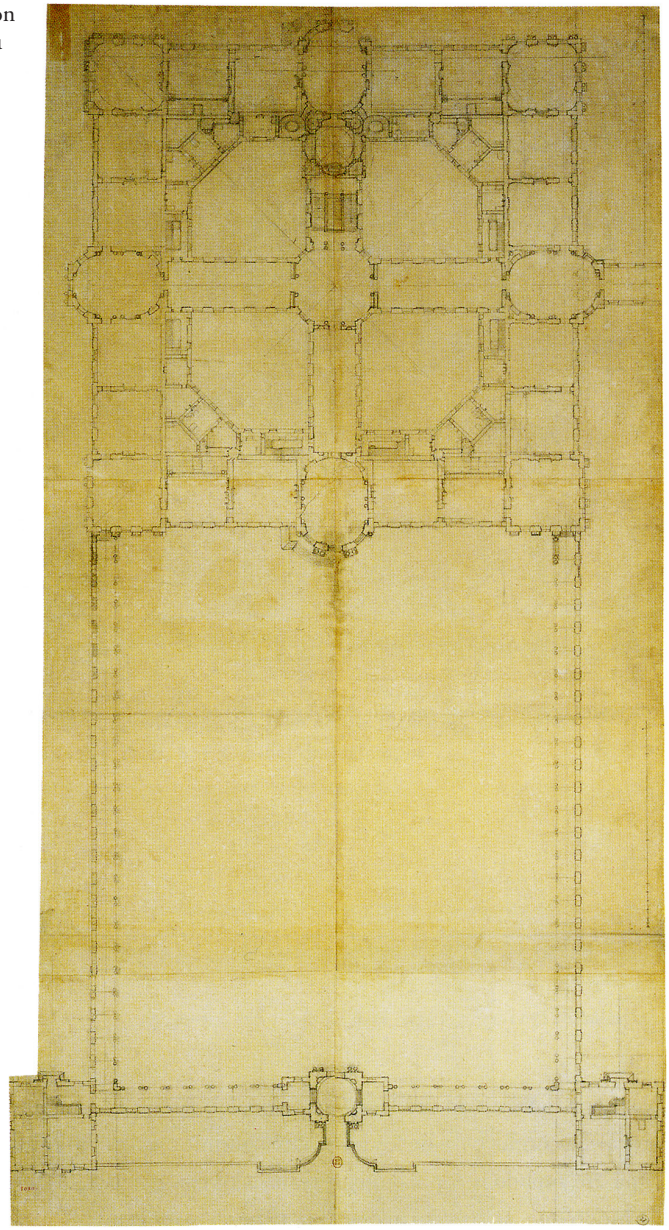
100 Bib. nat., Estampes, Hd 135b, 1019, 29.
101 Bottineau, 1993 (note 10), p. 267.

le sallon octogone au milieu de tout, le grand escalier, la chapelle, les salles, et vestibule. »

C'est tout au plus par son orientation et sa structure fonctionnelle que le deuxième projet ressemble au premier (ill. 24, 25). Avec un pavillon d'entrée, un axe principal à travers la cour d'honneur ou à travers la galerie couverte de la cour, la croix centrale insérée dans un carré permet à nouveau une disposition souple et double, avec son alternance entre nord et sud, rez-de-chaussée et premier étage. Par un escalier, on accède depuis l'octogone central à sa réplique architecturale à l'étage supérieur. Là s'ouvrent à droite et à gauche quatre grands appartements qui mènent respectivement au sud comme au nord vers les salons ovales. Au centre se situe la chapelle royale du premier étage. Alors que les appartements d'Etat sont orientés du côté jardin, le cercle intérieur contient une multitude de locaux de service. Les salles de gardes ovales à l'est et à l'ouest se trouvent entre la suite constituée chaque fois de trois antichambres, devant la chambre à coucher et le cabinet.

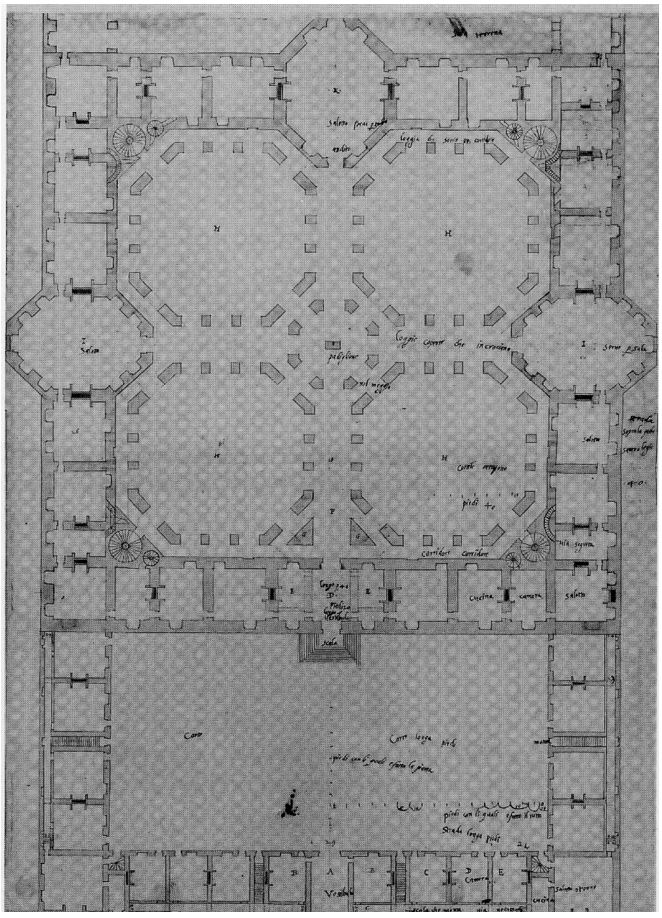


24 Robert de Cotte, Deuxième proposition pour la réforme du Palais et des jardins du Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Premier étage



25 Robert de Cotte, Deuxième proposition pour la réforme du Palais et des jardins du Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Rez de chaussée avec cour principal

L'élévation latérale découvre la coupole au-dessus de l'octogone central auquel s'ajoutent, à droite, l'escalier et la chapelle. Avec le motif clé du bâtiment de plan centré, avec quatre façades identiques, quatre cours intérieures et l'église au centre, cette solution semble être l'antithèse espagnole du premier projet. Si celui-ci était encore concevable comme projet Bourbon, de Cotte propose ici une maison royale qui, si l'on veut chercher un équivalent français, rappelle davantage la construction de Chambord avec sa disposition carrée et ses salles partant du milieu



26 Sebastiano Serlio, *Villa for a King*, ms. architettura, Livre VI, Avery Architectural & Fine Arts Library, New York

de l'escalier central[102]. Mais le plan, avec la coupole dans l'axe, correspond au projet type prévu par Sebastiano Serlio pour un palais royal (ill. 26). D'une part, ce recours tient compte de la tradition du bâtiment de plan centré italien ; d'autre part, il s'inscrit dans un débat théorique au sujet du château rectangulaire déduit du modèle Renaissance, préconisé par l'académie royale d'architecture et également présent dans le *Premier livre d'architecture* de Jacques Androuet du Cerceau. Le plan d'Hardouin-Mansart pour le pavillon du roi à Marly décline cette idée. Mais retenons surtout que le deuxième projet correspond au modèle espagnol traditionnel du château-fort, modèle caractérisé par la symétrie, par un grand nombre de cours intérieures et par des tours d'angle massives. Il s'agit du style de construction de l'Escorial qui, en tant qu'exemple le plus en vue, allait lui-même influencer Libéral Bruand à

102 Les travaux pour Chambord – lors de son voyage pour l'Espagne, Philippe y fait escale en 1700 – furent achevés par Louis XIV en 1682 et devinrent un sujet de discussion à l'Académie d'architecture en septembre 1697.

l'Hôtel des Invalides. En 1703, les participants aux séances de l'Académie royale d'architecture à Paris se penchent à plusieurs reprises sur les plans de l'Escorial, mais également sur ceux de l'Alcázar (plan Verger) avec sa juxtaposition inhabituelle de la chapelle et de l'escalier.

Le plan en forme de croix du deuxième projet s'inspire également de plusieurs modèles. Bottineau parle d'une transformation de Marly[103], établit un parallèle avec Poppelsdorf (1715) et fait même référence au projet d'une nouvelle construction à Versailles de Ange-Jacques Gabriel après 1763. Il me semble avant tout essentiel de mettre en relief à quel point la solution déjà confirmée en Espagne doit être interprétée comme une rupture avec le style français et un rapprochement avec la tradition architecturale espagnole. Des difficultés financières, le mariage de Philippe avec Isabella Farnèse de Parma[104], ainsi que l'exil de la princesse des Ursins en décembre 1714, contribuèrent sans doute à l'échec des projets. Orry démissionna de son poste l'année suivante. Il est tout à fait possible de voir dans les projets de de Cotte pour le Buen Retiro le point de départ de ce que réalisera Vanvitelli à Caserta. Ce palais royal napolitain fut construit par Charles III, fils aîné de Philippe et de sa deuxième épouse.

Changement de paradigme : l'Italie

A partir de 1715, c'est l'Italie, avec Rome et Parme, qui deviennent des références dominantes à la cour d'Espagne. En février 1715, d'Aubigny écrit à Torcy : « Ceux qui ont le moins de pénétration, comme ceux qui en ont le plus, voient clairement, dans la situation où sont les choses, que le roi d'Espagne, livré à la reine par un principe qu'on ne peut que louer, va donner sa confiance à des Italiens, qui en abuseront[105]. » Elisabeth Farnèse, le ministre Alberoni[106] et le mariage des enfants avec

103 Cf. p. 271.

104 Elle épousa Philippe V le 16 septembre 1714 et hérita du duché de Parme et de la propriété de famille à Rome (Palazzo Farnese, Villa Farnesina et les collections farnésiennes). L'union du roi avec cette personne très cultivée et intéressée par l'art, suscite non seulement un intérêt politique plus marqué pour les territoires italiens, mais symbolise aussi une césure quant à l'orientation du goût artistique. A propos de son sens esthétique influencé par l'Italie, voir Giuseppe Bertini, « La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma », dans cat. exp. Madrid, 2002 (note 10), p. 417-433.

105 Cité d'après Bottineau, 1993 (note 10), p. 327.

106 Giulio Alberoni, d'abord au service du duc de Parme, accompagna en Italie le commandant de l'armée française, le duc de Vendôme, pendant la Guerre de Succession en 1706 à Paris, puis en 1711 jusqu'en Espagne. Après sa mort, il devint le représentant de Parme à Madrid, et il réussit, en 1714, à arranger le mariage de Philippe V avec Elisabeth Farnèse. On peut envisager la chute de la princesse des Ursins, jusqu'alors très influente, comme consécutive à cette alliance. D'abord promu conseiller de la reine, Alberoni fut ensuite nommé ministre de la Justice en 1717 après avoir été élevé au rang de cardinal par le pape Clément XI. Il entreprit sa mission avec les mêmes arguments que l'on avait utilisés quelques années plus tôt à Paris : mettre de l'ordre dans les finances afin de soutenir l'autorité du gouvernement.

la Maison d'Autriche traduisent la nouvelle orientation de la cour espagnole.

L'influence française dans le domaine de l'art reste alors intacte en ce qui concerne les jardins, les fontaines, les parterres, les statues en plein air et le portrait (Rigaud) ; elle se perd en revanche dans les domaines de l'architecture et du décor intérieur[107].

Que reste-t-il alors de la nouvelle conception de l'étiquette promue par les Bourbons ? Le changement de cérémonial qu'avait désiré madame des Ursins est à nouveau remis en question lors de son départ. Il est immédiatement à l'ordre du jour de réintroduire l'étiquette de l'époque de Charles II, puisque la nouvelle variante avait conduit à un mélange problématique de tous les courtisans en dehors des cérémonies officielles. Dans ce débat, il faut peut-être suivre Bottineau et faire la différence entre la production artistique d'Etat et les prédilections personnelles du roi. Ardemans domina l'architecture jusqu'à sa mort en 1726 en supervisant les principales activités de construction dans la capitale où se rencontrent les traditions de la Castille et de l'Andalousie. En raison de plusieurs siècles de relation entre l'art espagnol et l'Italie, l'influence française ne pouvait être qu'un intermède qui devait, à long terme, se manifester dans un faible nombre de réminiscences d'ordre décoratif, par exemple chez Pedro de Ribera. Quant aux projets de de Cotte, on peut supposer que tous les plans sont parvenus jusqu'à Paris.

107 Dans la peinture où l'influence française se manifeste en effet de manière plus durable, les tableaux de Michel-Ange Houasse, Jean Ranc et L. M. Vanloo montrent des décors intérieurs tout à fait comparables à ceux de Versailles. Sur les instructions de Carlier, des objets de décoration à la française seront confectionnés jusqu'en 1717, par des artisans madrilènes pour la plupart. Hormis les nombreuses influences italiennes, il convient de relever que, dans les domaines de la sculpture et du jardin, les modèles français restent prépondérants, sinon exclusifs (par exemple à La Granja après 1715, avec les sculptures de René Frémin, Jean Thierry, Guillaume Offement, à Fuencarral non loin du Pardo, et à Aranjuez). L'affinité pour le goût français s'exprime alors surtout dans la commande de meubles chez Charles Boulle, en 1713. Il a déjà été signalé à plusieurs reprises que Philippe approuvait le goût de son père, notamment pour Jean Bérain I[er] dont les projets de décoration avaient été essentiels pour la formation esthétique de Louis XIV. Il faut effectivement noter que le régent espagnol souhaite conserver le mobilier et les objets de décoration après la mort de Louis XIV. Un grand nombre d'objets (une table-bureau en écaille, des commodes, des guéridons, des lustres et des miroirs, des bronzes et des sculptures en cristal, des meubles en bois sculpté et doré, vingt-trois fauteuils et soixante-dix tabourets, deux pendules de Gilles Martinot et bien d'autres) arrivèrent à Madrid en 1716. A juste titre, cela peut faire penser au grand cabinet du dauphin à Versailles installé au début des années 1680, mais rappelle également le cabinet du château de Meudon avec sa décoration dans le style bérainesque. Il est sans doute plus justifié d'y voir une sorte de spleen nostalgique qu'une passion de collectionneur nourrie par des motifs politiques ou iconographiques. Peut-être les projets de Robert de Cotte s'inscrivent-ils sous ce même angle, étant donné qu'il propose, surtout en comparaison des projets réalisés pour Bonn, des solutions plutôt passées de mode à l'aube du Rococo. Par rapport au côté décalé du décor pour l'Alcázar, Retiro ou La Granja, Junquera parle alors du « goût retardataire du roi » – en 1735-1736 Manuel Francisco Fernandez fabrique encore trois tables à manger d'un type appelé à Madrid « mesa de comer a la francesa », et en 1735 Juvarra utilise encore des projets qu'il avait développés lui-même pour Turin en 1718, par exemple avec des meubles du Gênois Bartolomeo Stecchone pratiquement identiques à ceux qui ont été confectionnés en 1715 pour la cour de Turin ; voir aussi Junquera, 1995 (note 61).

Parmi les ouvrages envoyés depuis la capitale française, les bibliothèques espagnoles révèlent peu de traités importants en termes d'histoire de l'art. Le baroque espagnol entretient son « langage national ».

La destruction de l'Alcázar au cours de la *nochebuena* du 24 au 25 décembre 1734 marque alors une rupture nette. Le 13 décembre, la famille royale avait encore visité l'appartement neuf nouvellement décoré par Ranc et donnant sur la façade du parc[108]. Le même genre de décor se retrouve dans l'aménagement réalisé par Filippo Juvarra pour La Granja[109] !

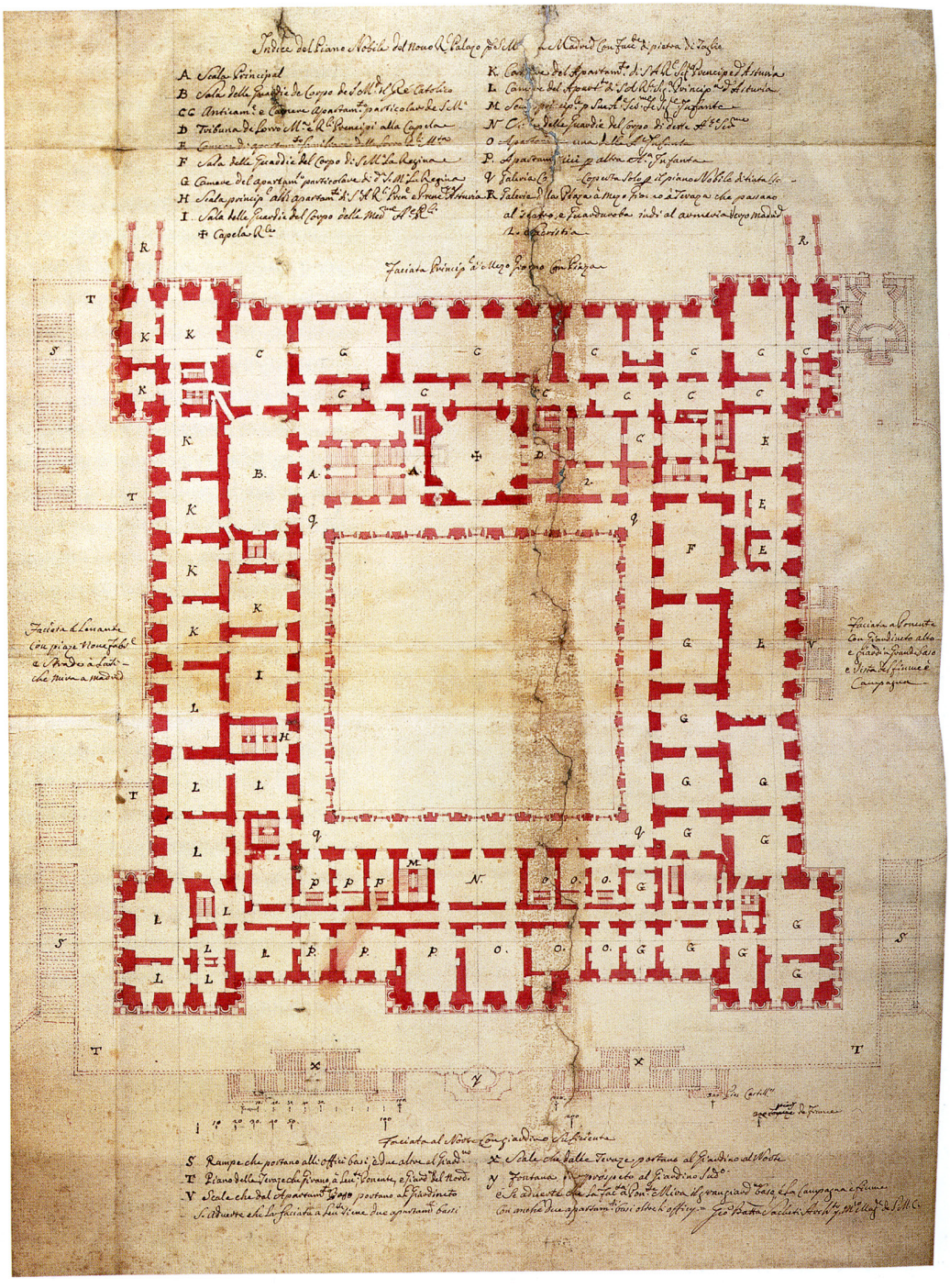
La question de la reconstruction nécessitait une décision de principe. La recherche d'un architecte de renommée internationale menait obligatoirement en France ou en Italie. A cette époque, Ange-Jacques Gabriel avait remis ses plans pour la reconstruction de Rennes et de la place royale de Bordeaux. Peut-être avait-on également pensé à Germain Boffrand qui travaillait pour le duc de Lorraine sur les projets du palais ducal de Nancy et des châteaux de Lunéville et La Malgrange. Il eût aussi été possible de reprendre les plans de Robert de Cotte de 1715. Mais c'est de Cotte lui-même qui, à la fin de 1734, céda son office de premier architecte à Ange-Jacques Gabriel avant de s'éteindre l'année suivante. En effet, la Direction des bâtiments du roi était *a priori* convaincue d'un choix en faveur d'un architecte français. Quoiqu'il en soit, la cour espagnole préférait la manière italienne, sans doute en raison d'une prédilection de la reine qui n'était certainement pas sans importance.

Le 31 décembre 1734, l'ambassadeur espagnol à Turin, le marquis de Sada, apprit le souhait de Philippe V d'attribuer la commande à l'architecte italien qui avait érigé la cathédrale de Lisbonne et travaillait alors au service du roi de Sardaigne. Charles-Emmanuel III approuva. Juvarra, l'un des plus grands architectes italiens de renommée internationale, arriva le 12 avril 1735 à Madrid et se mit au travail. Il mourut huit mois plus tard, le 31 janvier 1736. Le projet qui procédait d'un modèle en bois fut repris par José Pérez, assisté d'un jeune sculpteur français, Robert Michel.

Juvarra avait déjà entièrement conçu deux pièces de l'appartement : la chambre du lit et le *salón de las empresas del rey* avec un programme pictural exécuté par les maîtres français et italiens les plus renommés. La chambre du lit, située dans l'aile sud de l'étage principal, rappelle la conception du cabinet du palais royal de Turin. A travers les grands formats de Solimena, François Lemoyne et Andrea Casale, le *salón de las*

108 La peinture de Jean Ranc, *La familia de Felipe V*, 1722/23, Madrid, Museo del Prado, donne une bonne impression du décor d'inspiration versaillaise en 1675 : lambris de marbre, ornements de bronze doré, niches, pilastres. Un décor du même style encadre les peintures de Houasse.

109 Au sujet de Juvarra, voir Antonio Bonet Correa, « Filippo Juvarra y España », dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 107-122.



27 Giovanni Battista Sachetti, *Projet pour le nouveau palais royal de Madrid*, 1748,
Archivo general de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional

empresas del rey, positionné dans l'axe de la nouvelle façade, célèbre les prouesses d'Alexandre et de Philippe.

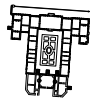
Ce n'est sans doute pas la mort de l'architecte qui, en 1736, empêcha l'exécution de ce plan monumental. Le palais, dont les côtés mesuraient quatre-cent-soixante-quatorze mètres, était structuré par vingt-trois cours et centré par une coupole ; il fut réduit dans ses dimensions par l'élève de Juvarra, Juan Bautista Sachetti (ill. 27), qui revint à une construction fermée à quatre ailes avec des façades identiques de chaque côté, sans renoncer à l'inspiration de Juvarra et à son hommage au projet du Bernin pour le Louvre. Le nouveau Palacio Real, pratiquement terminé en 1764 pour l'installation de Charles III, représente la résidence la plus vaste d'Europe en termes de surface. Cette construction réintroduit le baroque romain dans une Europe très influencée par le modèle versaillais.

Carte d'Europe dressée pour l'usage du Roy par Guillaume Delisle, augmentée par Philippe Buache (détail), 1769, 50 × 62 cm, Library of Congress, Geography and Map Division, Washington D.C., 20540-4650 dcu

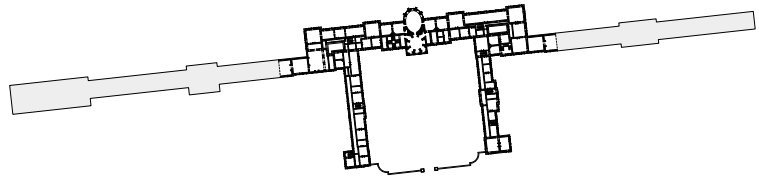
Plans des châteaux

Etablis par Oliver Liedtke et Frédéric Bussmann

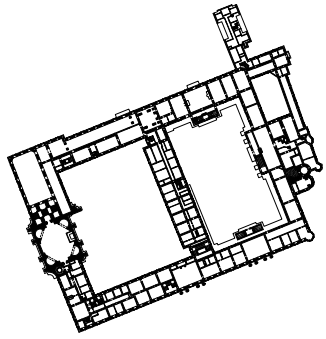
Plans des châteaux	plans 1:5000e	plans détaillés 1 : 1000e
Bayreuth, vieux château de l'Ermitage	806	812
Berlin, Château de Charlottenbourg	806	813
Berlin, château	806	814
Bonn, résidence de l'électeur de Cologne	806	815
Brühl, château Augustusburg	806	816
Compiègne, château	806	817
Dresde, château	807	818
Fontainebleau, château	807	819
Honselaarsdijk, palais	807	820
Leeuwarden, palais du Stadhouder	807	821
Londres, palais de Hampton Court	807	822
Ludwigsbourg, château	808	823
Lunéville, château	808	824
Madrid, château du Buen retiro	808	825
Mannheim, château	808	826
Munich, résidence princière	809	827
Nordkirchen, château	809	828
Paris, Palais Royal	809	829
Pommersfelden, château de Weissenstein	809	830
Rastatt, château	810	831
Rudolstadt, château de Heidecksburg	810	832
Stockholm, château	810	833
Turin, Palais Royal	810	834
Varsovie, château de Wilanów	810	835
Versailles, château	811	836–837
Vienne, palais impérial	811	838
Wurtzbourg, résidence des princes-évêques	811	839



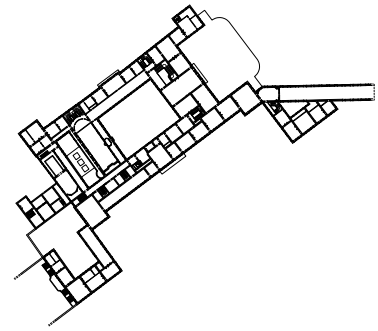
Bayreuth, vieux château
de l'Ermitage,
rez-de-chaussée



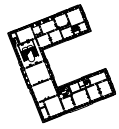
Berlin, château de Charlottenbourg,
rez-de-chaussée (d'après le plan d'Eosander,
v. 1710)



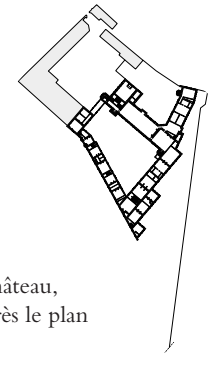
Berlin, château, plan du deuxième étage,
chambres de parade (d'après l'inventaire de 1933)



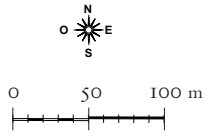
Bonn, résidence de l'électeur de
Cologne, bel étage (d'après le Projet
alternatif pour le premier étage du
château de Bonn de Robert de Cotte,
1715, non exécuté)

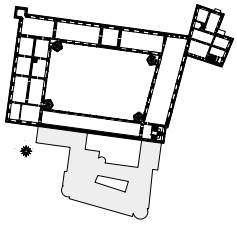


Brühl, château Augustusburg,
bel étage

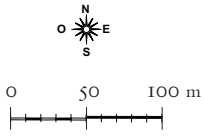


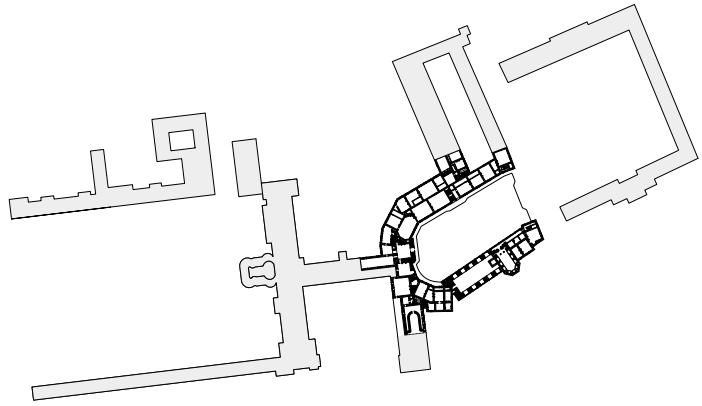
Compiègne, château,
bel étage (d'après le plan
de 1684)



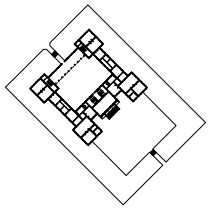


Dresde, château, deuxième étage
(d'après le plan de Raymond Leplat, 1719)

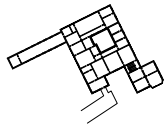




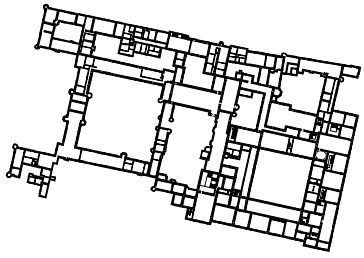
Fontainebleau, château, bel étage (d'après le Plan du premier étage de la cour ovale, extrait du *Recueil des plans du château de Fontainebleau*, dressé par Jean Chaufourier en 1733)



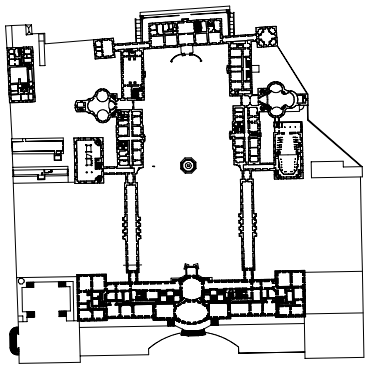
Honselaarsdijk, palais, rez-de-chaussée (d'après l'esquisse des nouveaux pavillons, plan du rez-de-chaussée de Pieter Post, 1646)



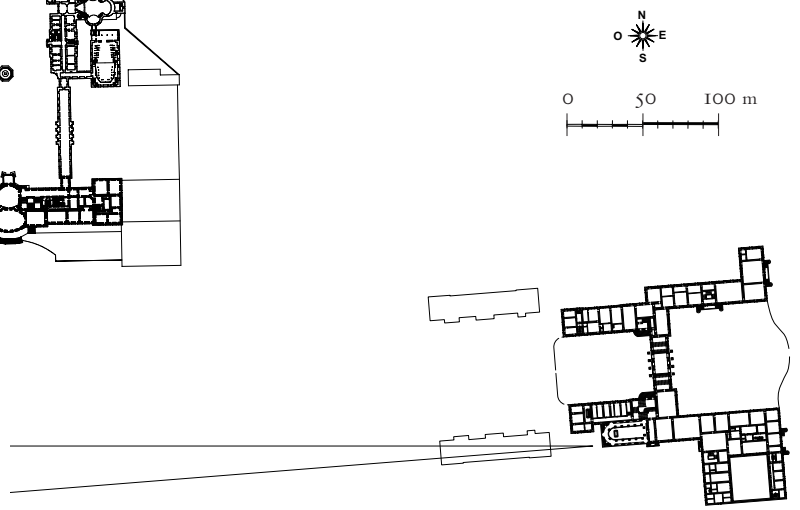
Leeuwarden, palais du stadhouder, v. 1740, bel étage (reconstitution de Johan de Haan)



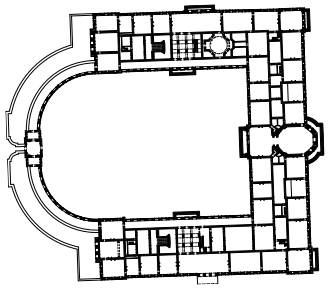
Londres, palais de Hampton Court, plan simplifié du bel étage, avec les appartements du roi, après 1690



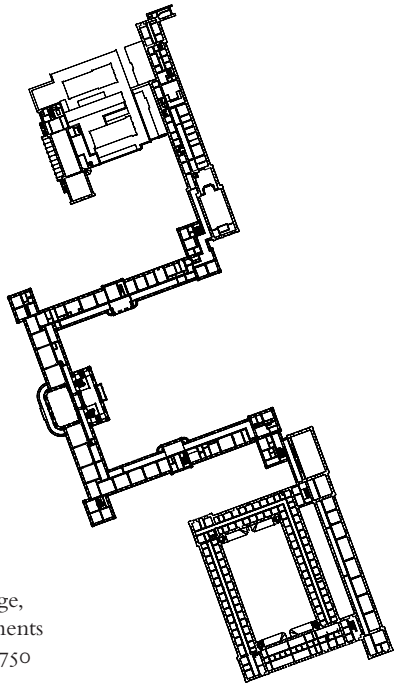
Ludwigsbourg, château,
bel étage, vers 1750



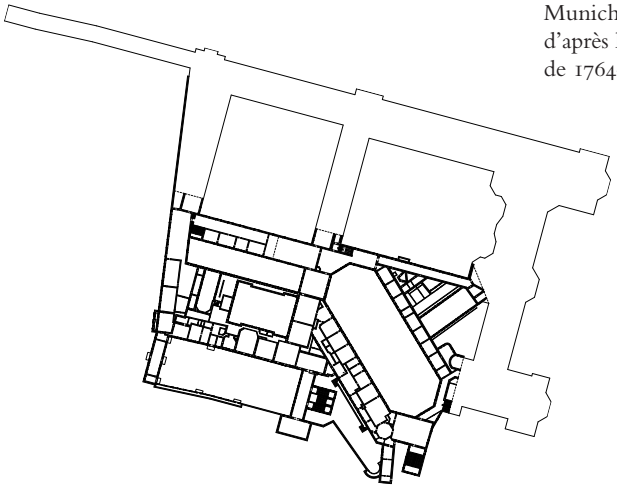
Lunéville, château, rez-de-chaussée
(d'après le *Livre d'Architecture* de
Germain Boffrand, Paris, 1745)



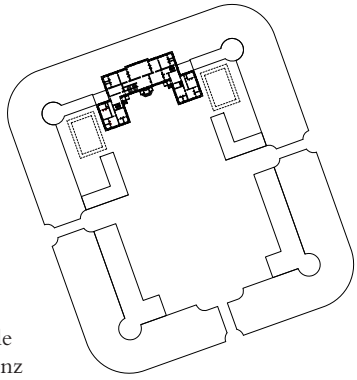
Madrid, château du Buen retiro,
rez-de-chaussé avec les appartements
d'été, d'après le premier projet de
Robert de Cotte, v. 1712-1715

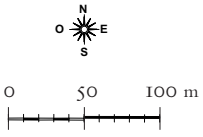


Mannheim, château, bel étage,
plan actuel avec les appartements
sous Charles-Théodore, v. 1750

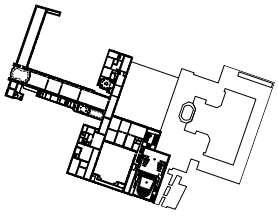


Munich, résidence princière, bel étage, d'après le plan de François Cuvilliés de 1764-1765

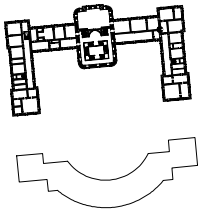




Nordkirchen, château, rez-de-chaussée (d'après le projet de Gottfried Laurenz Pictorius, 1702)

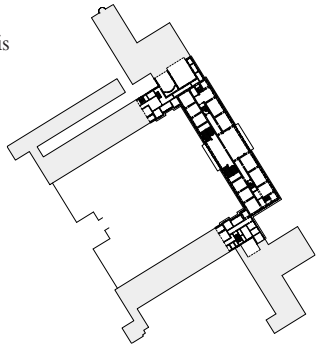


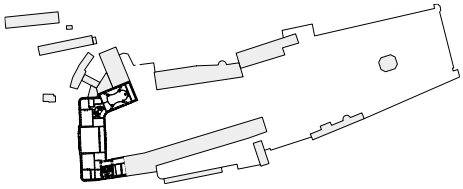
Paris, Palais Royal, bel étage (d'après le plan dans *L'architecture françoise* de Jacques-François Blondel, 1754)



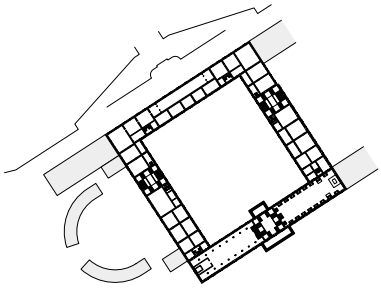
Pommersfelden, château de Weissenstein, bel étage (d'après le *General-Grundriss* de Salomon Kleiner, 1728)

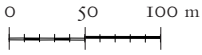
Rastatt, château, détail
du bel étage de corps de logis



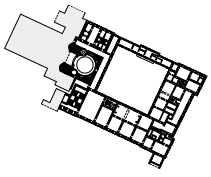


Rudolstadt, château de Heidecksburg,
bel étage (d'après le projet de Gottfried
Heinrich Krohne de 1743)

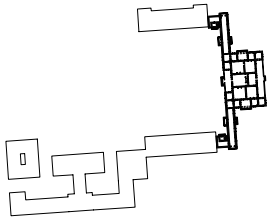




Stockholm, château, second étage
(d'après Nicodemus Tessin le Jeune,
Stockholm, Palais Royal, plan du piano
nobile, 1697)

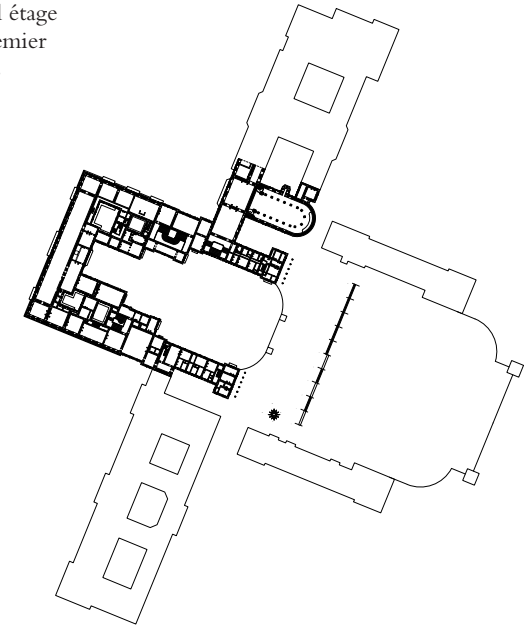


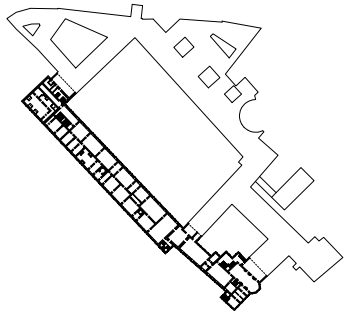
Turin, Palais Royal,
sous Victor-Amédée II,
bel étage



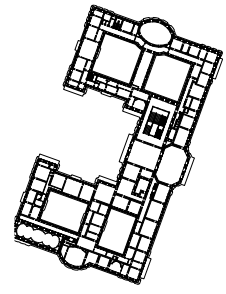
Varsovie, château de Wilanów,
rez-de-chaussée

Versailles, château, bel étage (d'après le Plan du premier étage des appartemans du château royal de Versailles de 1716)

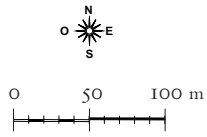


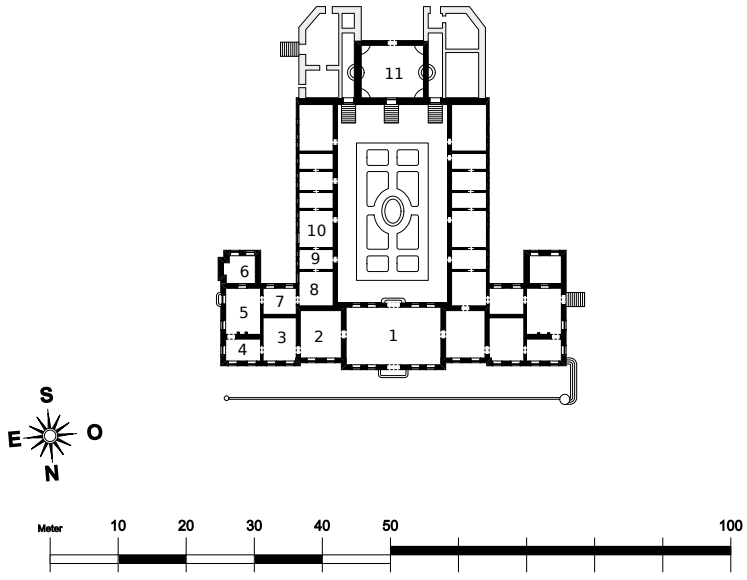


Vienne, palais impérial, bel étage, détail de l'appartement impérial de la Hofburg à l'époque de Charles VI (d'après le plan de Johann Amman, Reconstitution de la Hofburg avant les modifications entreprises par Marie-Thérèse, plan de l'étage principal, première moitié du XIX^e siècle)



Wurtzbourg, résidence des princes-évêques, bel étage



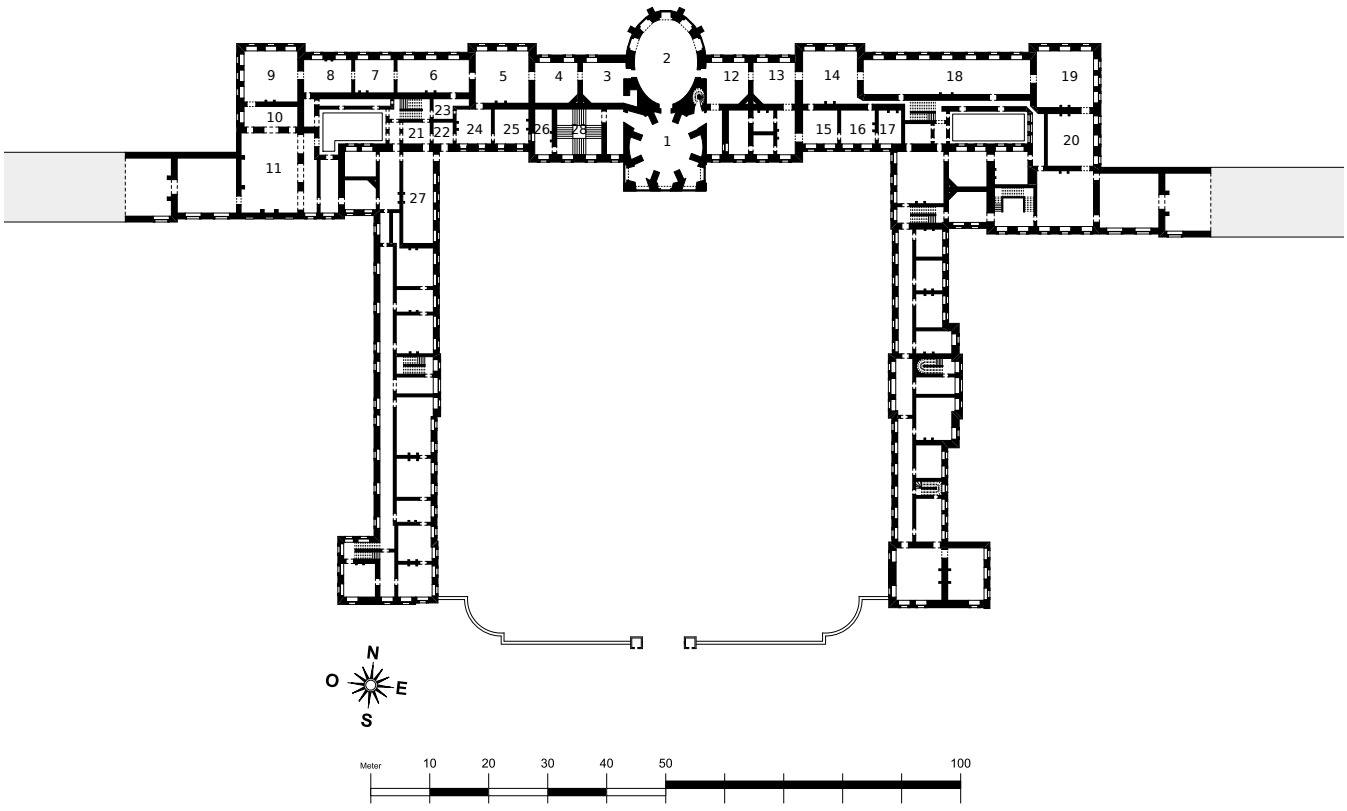


Bayreuth, vieux château de l'Ermitage, rez-de-chaussée

1 Salle de marbre (*Marmorsaal*)

Appartement de la margravine (*Damenflügel*)
2 Antichambre (*Vorzimmer*)
3 Salle daudience (*Audienzzimmer*)
4 Cabinet japonais (*Japanisches Kabinett*)
5 Salle de musique (*Musikzimmer*)
6 Cabinet de 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



Berlin, château de Charlottenbourg, rez-de-chaussée (d'après le plan d'Eosander, v. 1710)

1 Salle de garde (*Runder Saal*)
2 Salle (*Ovaler Saal*)
3 Antichambre (*Vorkammer*)
4 Antichambre (*Audienzgemach*)

Appartement d'été de Frédéric Ier
(*Paraderäume Friedrichs I.*)
5 Chambre d'audience (*Audienzzimmer*)
6 Anticabinet (*Rote Kammer*)
7 Cabinet (*Arbeitszimmer*)
8 Chambre de lit (*Schlafzimmer*)
9 Cabinet de porcelaine (*Porzellankabinett*)

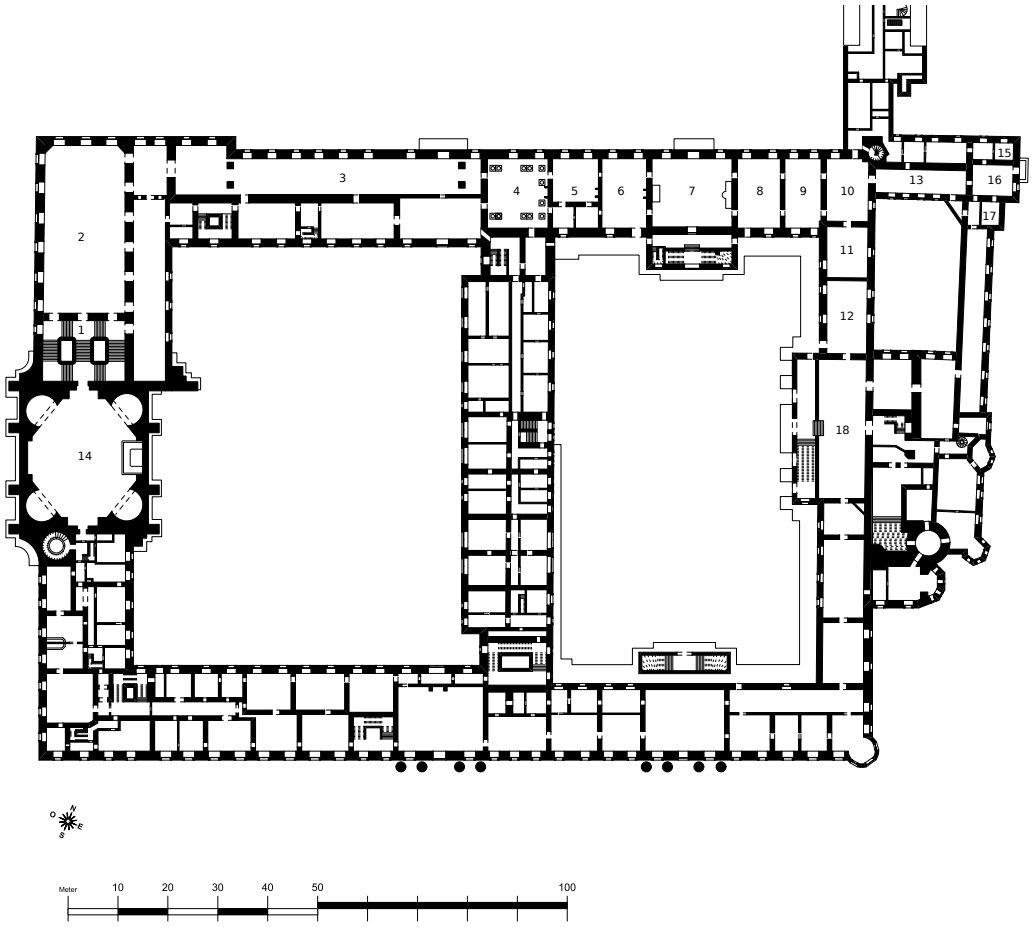
10 Chambre pour le roy (*Königliches Zimmer*)
11 Chapelle (*Kapelle*)

Appartement d'été de Sophie-Charlotte
(*Erste Wohnung von Sophie Charlotte*)
12 Antichambre de la reine (*Grüne Vorkammer*)
13 Antichambre (*Gläsernes Schlafgemach*)
14 Chambre de l'audience (*Audienzzimer*)
15 Anticabinet (*Vorzimmer*)
16 Chambre de lit (*Schlafzimmer*)
17 Cabinet (*Arbeitszimmer*)

Salles d'aparat du côté est (*Östliche Paraderäume*)
18 Galerie (*Alte Galerie*)
19 Cabinet (*Tafelzimmer*)
20 Chambre de lit (*Schlafzimmer*)

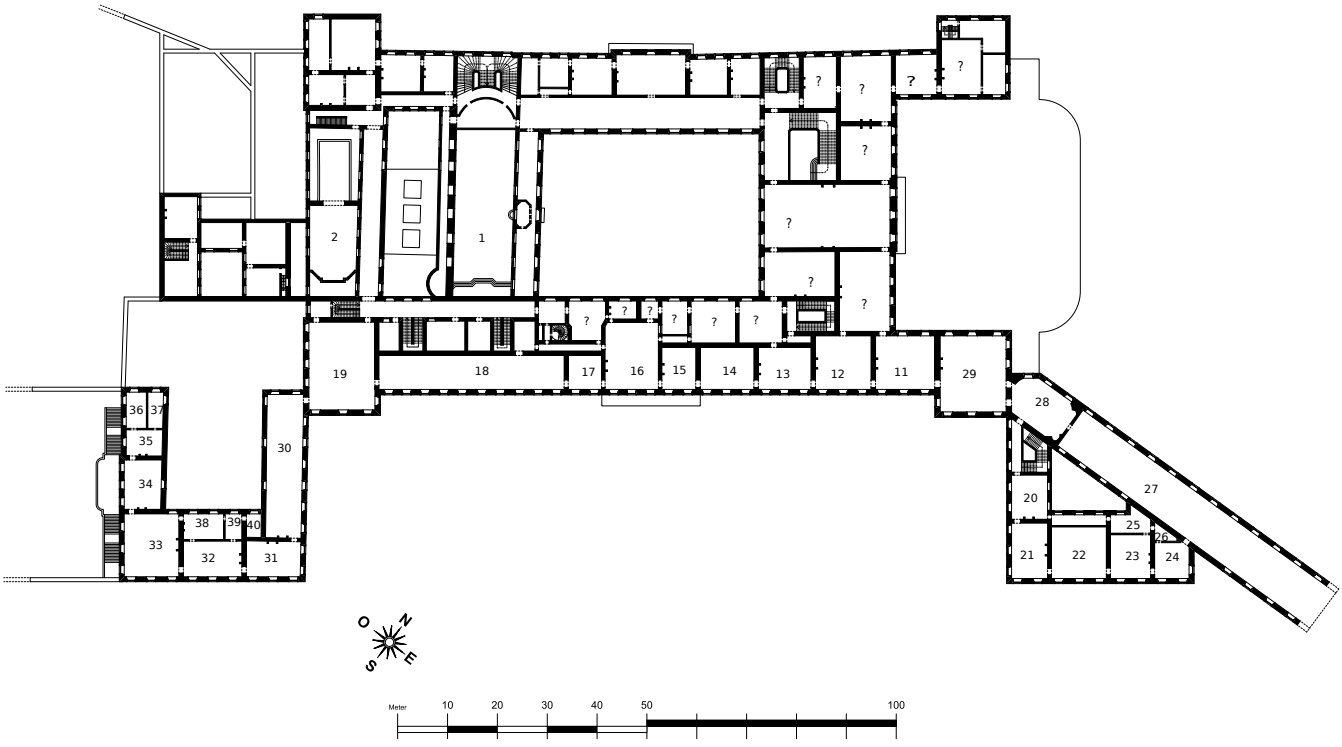
Appartement d'hiver de Sophie-Charlotte
(*Zweite Wohnung von Sophie Charlotte*)
21 Cabinet (*Arbeitszimmer*)
22 Cabinet d'or (*Goldenes Kabinett*)
23 Garde-robe (*Garderobe*)
24 Anticabinet (*Toilettenzimmer*)
25 Chambre du lit (*Schlafzimmer*)
26 Cabinet (*Schreibkabinett*)

27 Galerie chinoise (*Chinesische Galerie*)
28 Escalier d'honneur (*Treppenhaus*)



Berlin, château, plan du deuxième étage, chambres de parade (d'après l'inventaire de 1933)

1 Escalier d'honneur de la salle blanche (*Weiße Saal-Treppe*)
2 Salle blanche (*Weißer Saal*)
3 Galerie
4 Salle du chapitre (*Kapitel-Saal*)
5 Chambre au velours rouge (*Rote-Sammet-Kammer*)
6 Chambre de l'Aigle Noir (*Schwarze-Adler-Kammer*)
7 Salle des chevaliers (*Rittersaal*)
8 Chambre de l'Aigle Rouge (*Rote-Adler-Kammer*)
9 Chambre du Drap d'Or (*Drap-d'Or-Kammer*)
10 Chambre appelée chambre du roi (*Königszimmer*)
11 Antichambre de parade (*Paradevorkammer*)
12 Antichambre de parade (*Paradevorkammer*)
13 La galerie dite boisée (*Boisierte Galerie*)
14 Salle de prière (*Kapelle*)
15-17 Plusieurs petits cabinets destinés à abriter les collections (*Kronkabinett, Kugelkammer, Chinesisches Kabinett*)
18 Salle dite « des Suisses » (*Schweizersaal*)



Bonn, résidence de l'électeur de Cologne, bel étage (d'après le Projet alternatif pour le premier étage du château de Bonn de Robert de Cotte, 1715, non exécuté)

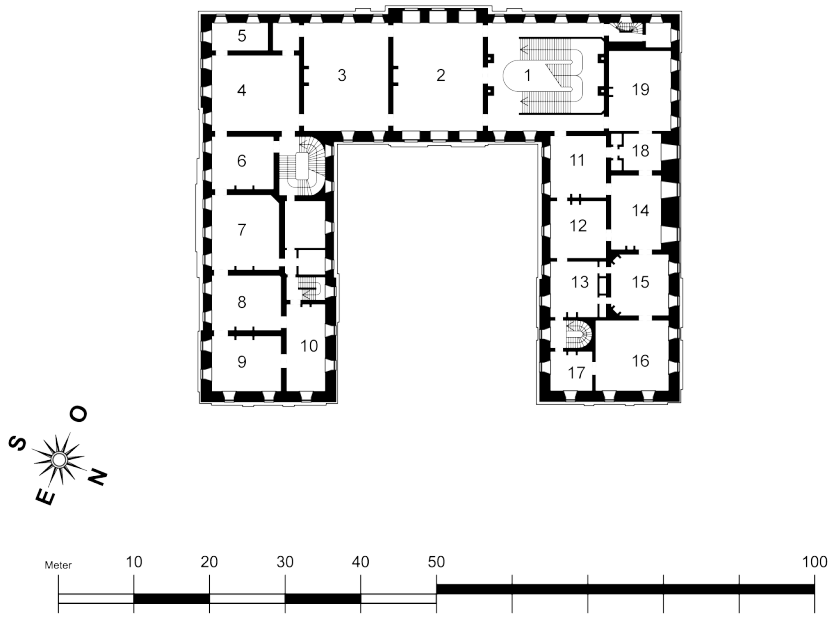
1 Chapelle Saint Joseph (*Hofkapelle St. Josef*)
2 Chapelle Saint Kajetan (*Hofkapelle St. Kajetan*)

Appartement jaune
3 Petite galerie (*Kleine Galerie*)
4 Chapelle Saint Pierre (*Kapelle St. Peter*)
5 Antichambre (*Vorzimmer*)
6 Chambre (*Schlafzimmer*)
7 Cabinet (*Kabinett*)
8 Pièce de repos (*Retirade*)

9 Antichambre de la salle du pape (*Vorzimmer beim Papstzimmer*)
10 Salle du pape (*Papstzimmer*)

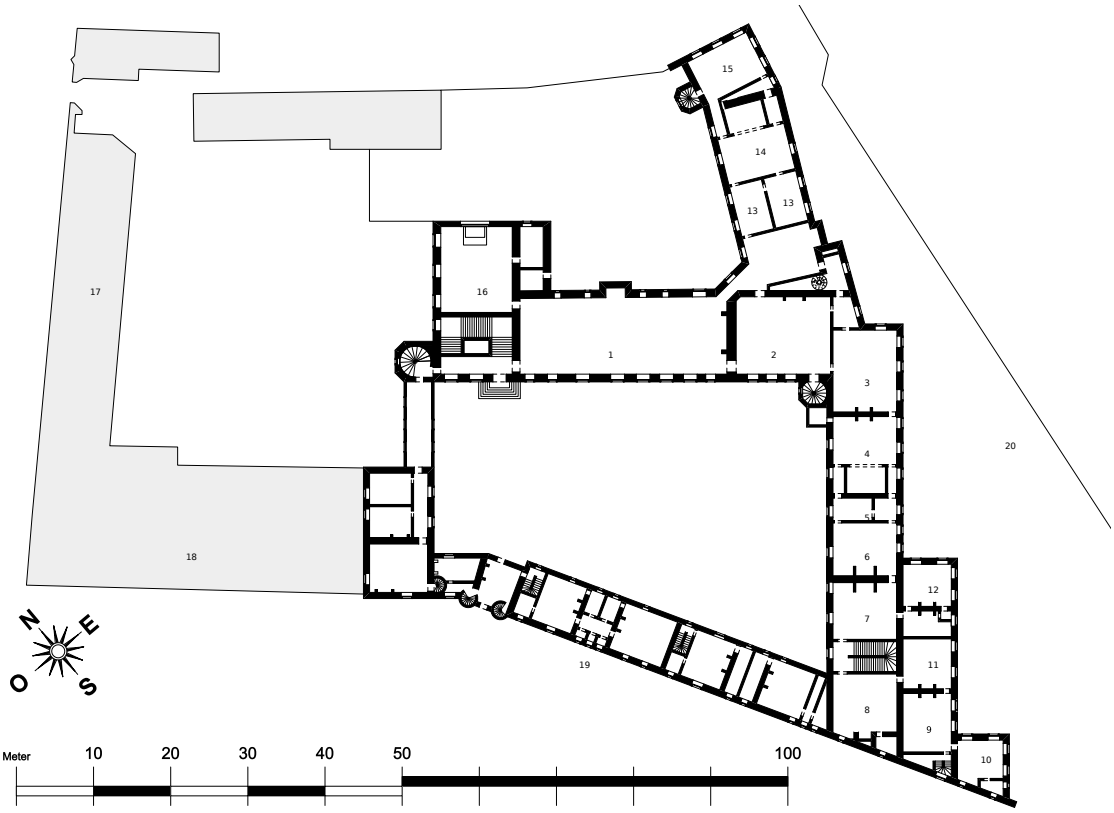
Grande enfilade
11 Chambre du prince (*antichambre/ Kurfürstensaal*)
12 Salle d'audience (*salle de Télémaque/ Audienzzimmer*)
13 Cabinet de Bavière (*Bayerisches Zimmer*)
14 Chambre de parade (*Großes Schlafzimmer*)
15 Salle des gobelins (*cabinet d'affaires/ Gobelinzimmer*)
16 Bibliothèque (*Bibliothek*)
17 Cabinet rouge (*cabinet de glaces/Rotes Kabinett*)

Nouvel appartement
18 Antichambre (*Vorzimmer*)
19 Antichambre (*Vorzimmer*)
20 Salle d'audience (*Audienzsaal*)
21 Chambre (*Schlafzimmer*)
22 Cabinet (*Kabinett*)
23 Cabinet (*Kabinett*)
24 Pièce de repos (*Retirade*)



Brühl, château Augustusburg, bel étage

1 Grand escalier (*Große Stiege*)
2 Salle des Gardes (*Gardensaal*)
3 Salle à manger (*Speisesaal*)
4 Première antichambre (*Erstes Vorzimmer*)
5 Chapelle de Saint Nepomuk (*Nepomuk-Kapelle*)
6 Seconde antichambre (*Zweites Vorzimmer*)
7 Salle d'audiences (*Audienzsaal*)
8 Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
9 Cabinet (*Kabinett*)
10 Bibliothèque (*Bibliothek*)
11 Antichambre/petite salle à manger (*Vorzimmer/Kleines Speisezimmer*)
12 Pièce d'audiences (*Audienzzimmer*)
13 Pièce de commodité (*Abstellzimmer*)
14 Grand cabinet (*Großes Kabinett*)
15 Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
16 Cabinet d'affaires
17 Cabinet de laques indiens (*Indianisches Lackkabinett*)
18 Petit cabinet (*Kleines Kabinett*)
19 Salle à manger (*Speisezimmer*)



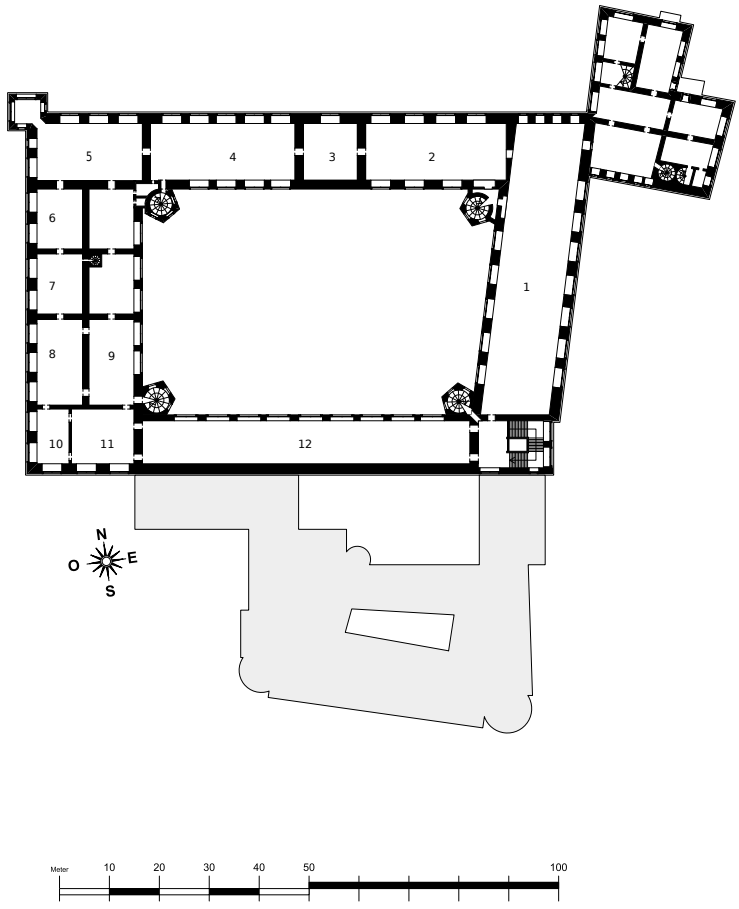
Compiègne, château, bel étage (d'après le plan de 1684)

Appartement de Max-Emanuel
1 Salles des gardes du roi
2 Salles des gardes de la reine
3 Antichambre de la reine
4 Chambre de parade
5 Garde-robe
6 Cabinet de la reine

Appartement des dauphins
7 Salle des gardes du dauphin
8 Antichambre du dauphin
9 Chambre du dauphin
10 Cabinet du dauphin
11 Chambre de la dauphine
12 Cabinet de la dauphine

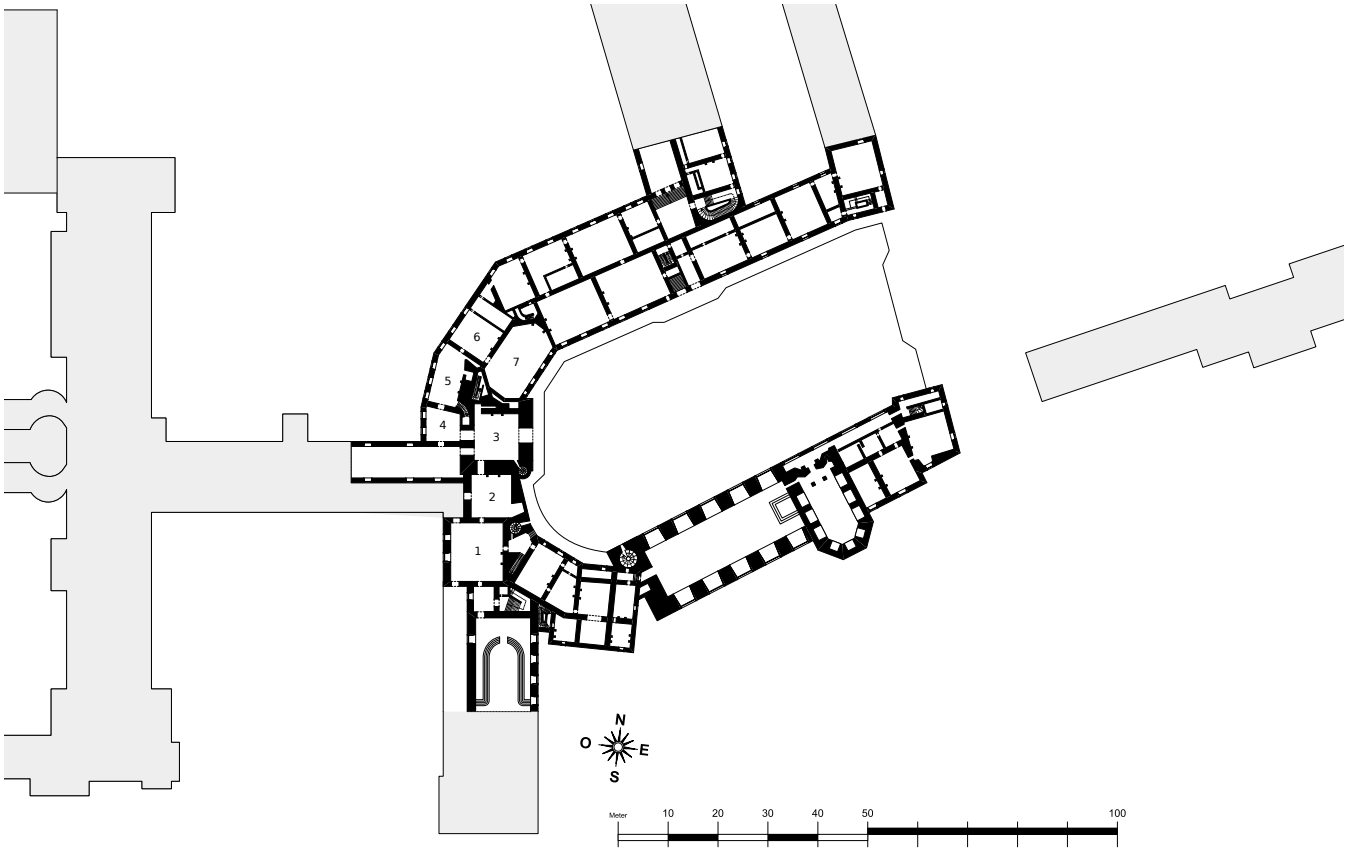
Appartement du roi
13 Antichambres du roi
14 Chambre du roi
15 Cabinet du roi

16 Chapelle
17 Offices
18 Jeu de paume
19 Logement du maréchal
20 Terrasse



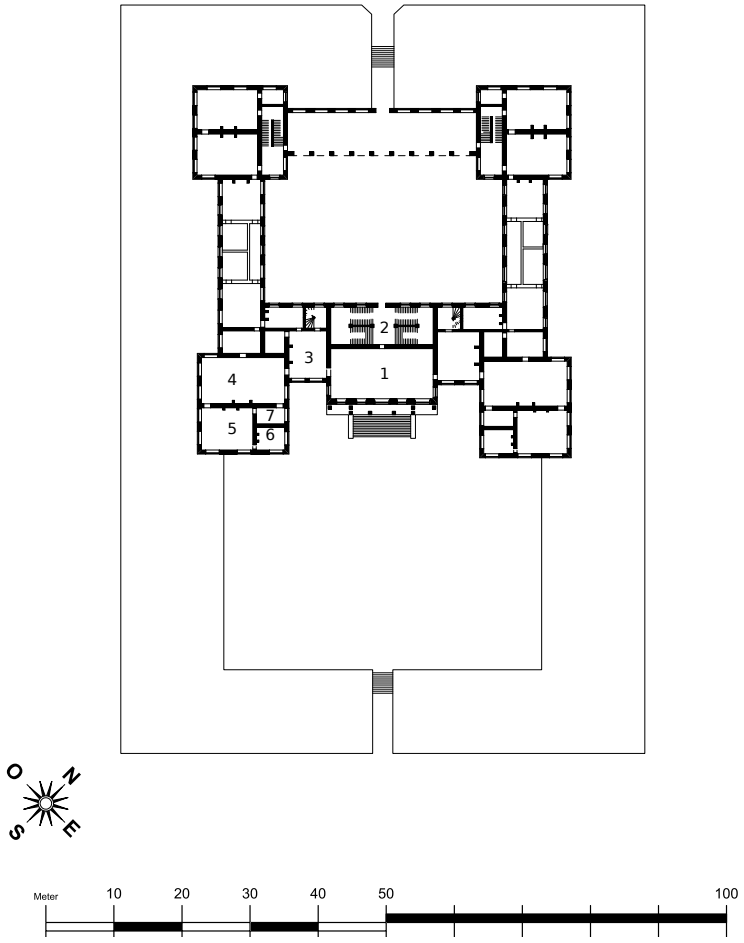
Dresde, château, deuxième étage (d'après le plan de Raymond Leplat, 1719)

1 Première grande salle de garde (*Riesen Saal*)
2 Seconde salle ou salle de propositions (*Proportions Saal*)
3 Sallon carré
4 Troisième salle (*steinerne Saal*)
5 Salle à manger (*Eck Saal*)
6 Première antichambre (*erste Antechambre*)
7 Seconde antichambre (*andere Antechambre*)
8 Chambre d'audiance (*Audienz Gemach*)
9 Chambre du lit (*Schlafzimmer*)
10 Cabinet de tableaux
11 Second grand cabinet de tableaux
12 Grande galerie des tableaux, statues et bustes



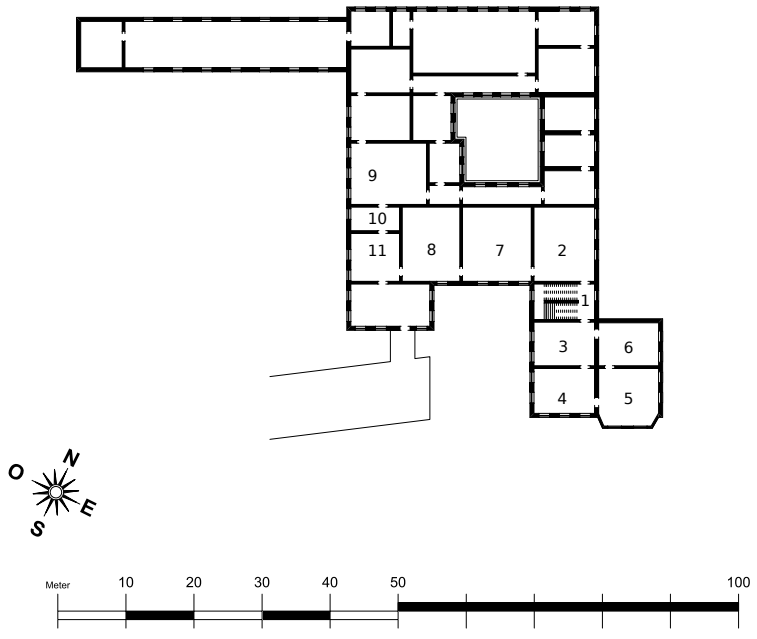
Fontainebleau, château, bel étage (d'après le Plan du premier étage de la cour ovale, extrait du *Recueil des plans du château de Fontainebleau*, dressé par Jean Chaufourier en 1733)

1 Salle des gardes
2 Antichambre
3 Chambre de Saint Louis
4 Petite antichambre
5 Premier cabinet
6 Chambre du roi
7 Grand cabinet



Honselaarsdijk, palais, rez-de-chaussée
(d'après l'esquisse des nouveaux pavillons,
plan du rez-de-chaussée de Pieter Post, 1646)

1 Vestibule
2 Escaliers
3 Antichambre
4 Chambre de présence
5 Chambre du lit
6 Cabinet
7 Garde-robe

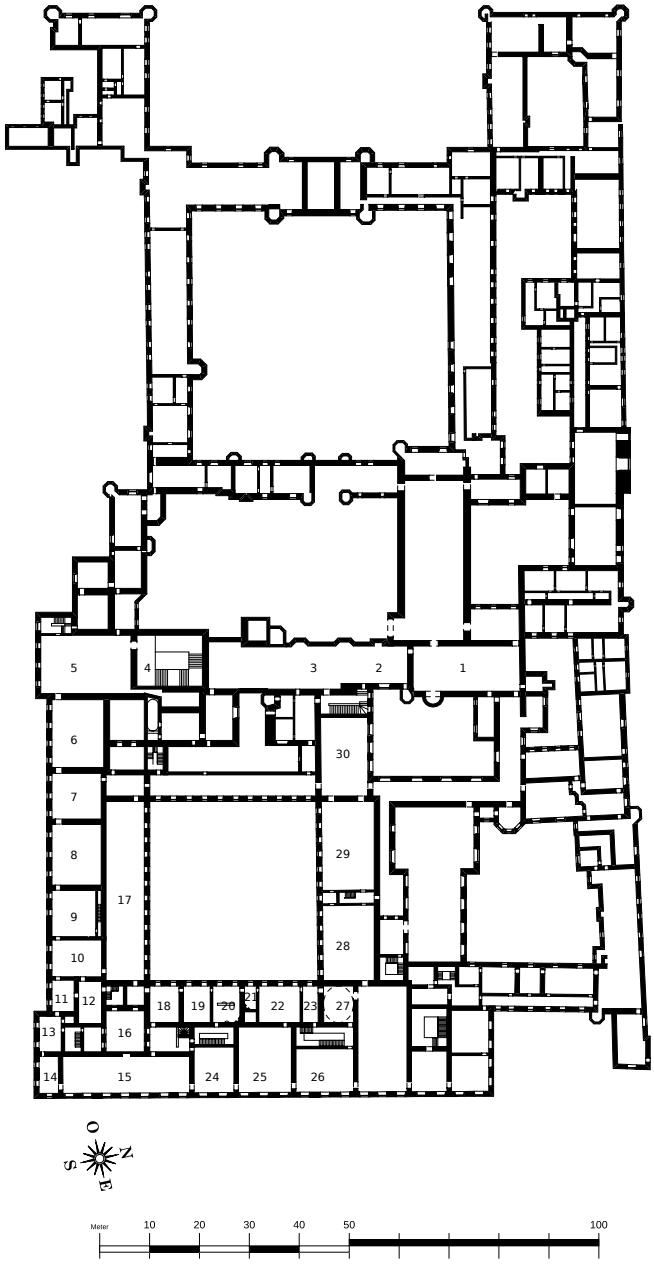


Leeuwarden, palais du stadhouder, v. 1740, bel étage
(reconstitution de Johan de Haan)

1 Grand escalier (*groote trap*)
2 Salle des hallebardiers (*zaal van de hellebaard*)

Grand appartement du stadhouder
3 Antichambre (*voorkamer*)
4 Salle d'audience (*presentiekamer*)
5 Chambre (*slaapkamer*)
6 Cabinet et garde-robe (*kabinet*)

Grand appartement de l'épouse du stadhouder
7 Antichambre (*voorkamer*)
8 Salle d'audience (*presentiekamer*)
9 Chambre et garde-robe (*slaapkamer*)
10 Premier cabinet (*eerste kabinett*)
11 Deuxième cabinet (*tweede kabinet*)



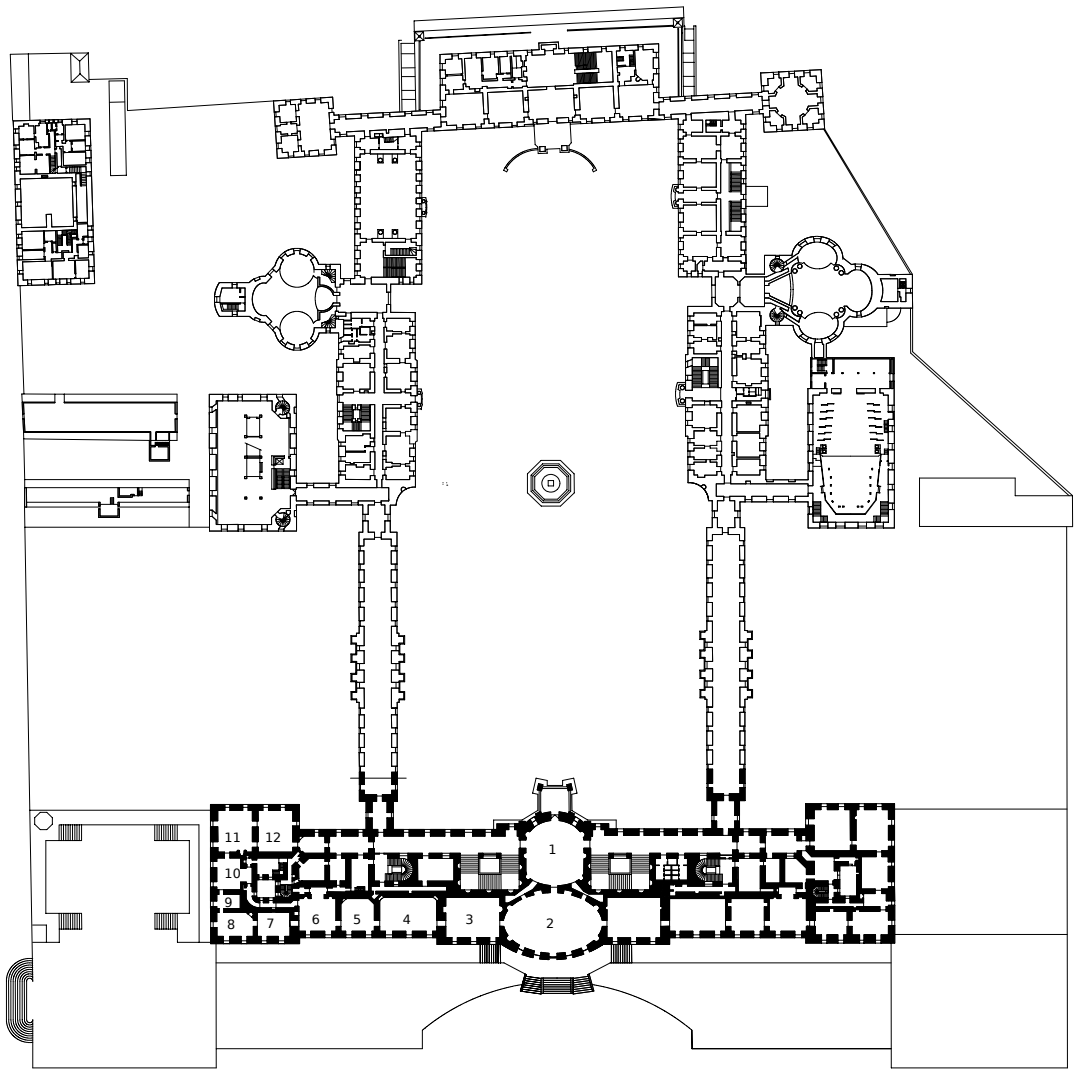
Londres, palais de Hampton Court, plan simplifié du bel étage, avec les appartements du roi, après 1690

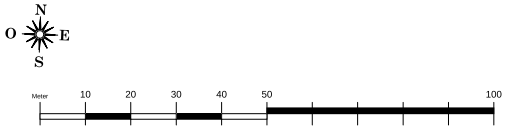
1 Ancienne salle de garde (*Old Guard Chamber*)
2 Ancienne salle d'audience (*Old Presence Chamber*)
3 Salle du conseil (*Council Chamber*)

Appartement du roi
4 Escalier de parade (*King's Great Stair*)
5 Salle de garde (*King's Guard Chamber*)
6 Salle d'audience (*King's Presence Chamber*)
7 Salle à manger (*King's Eating Room, Second Presence Chamber*)
8 Salle d'audience (*King's Audience Chamber*)
9 Salon (*King's Drawing Room*)
10 Chambre de parade (*King's Great Bedchamber*)
11 Chambre (*King's Little Bedchamber*)
12 Valet de chambre (*Gentlemen of the Bedchamber*)
13 Cabinet du roi (*King's Closet*)
14 Cabinet (*Closet*)

15 Galerie verte (*Green Gallery, Queen's Gallery*)
16 Escalier (*King's Backstairs*)
17 Galerie (*Cartoon Gallery*)
18 Chambre (*Private chamber*)
19 Garde-robe du roi (*King's Dressing*)

Appartement de la Reine
20 Garde-robe (*Queen's Dressing*)
21 Cabinet (*Closet*)
22 Garde-robe (*Private Dressing Room*)
23 Cabinet (*Closet*)
24 Chambre (*Queen's Bedroom*)
25 Salon (*Queen's Drawing Room*)
26 Salle d'audience (*Queen's Audience Chamber*)
27 Chapelle (*Chapel*)
28 Salle d'audience (*Queen's Presence Chamber*)
29 Salle des Gardes (*Queen's Guard Chamber*)
30 Escalier de la Reine (*Queen's Staircase*)



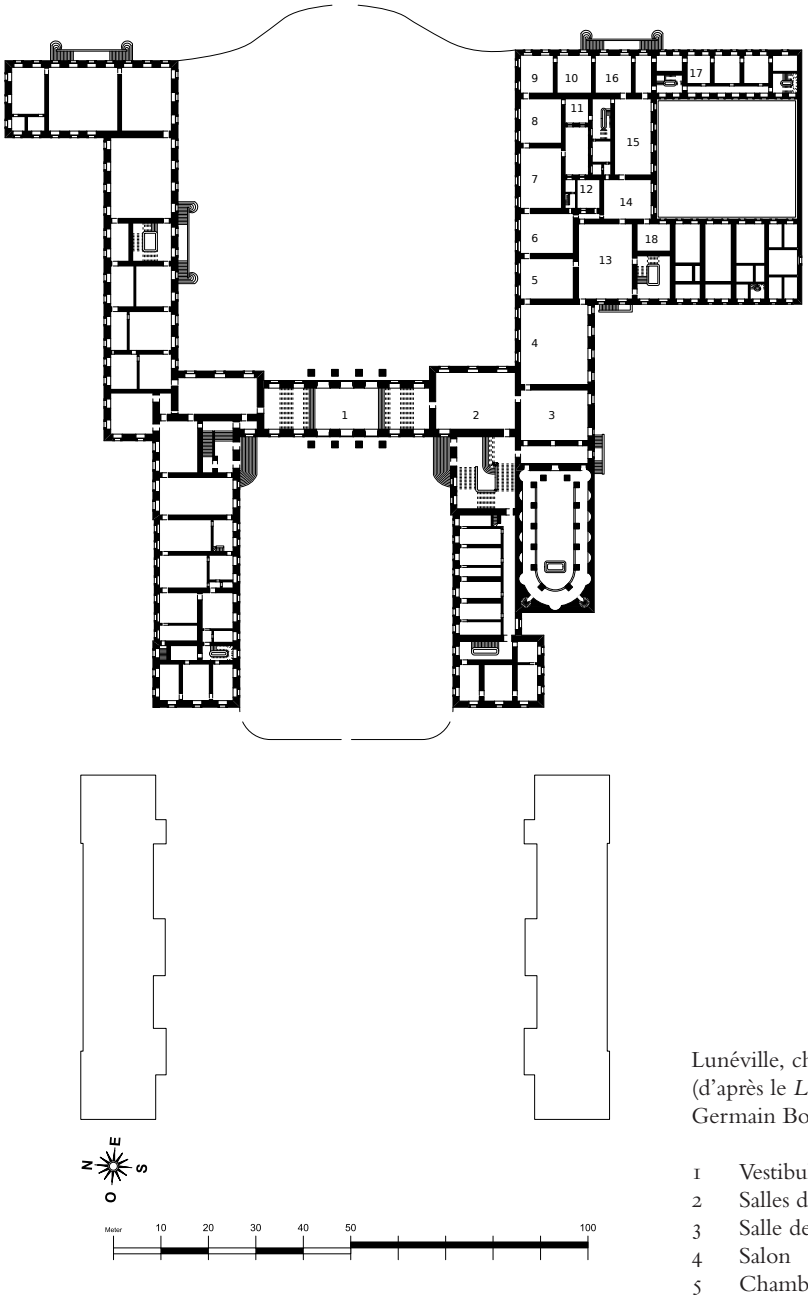


Ludwigsbourg, château, bel étage, vers 1750

1 Salle des gardes (Gardesaal)
2 Salle des fêtes (Speisesaal)

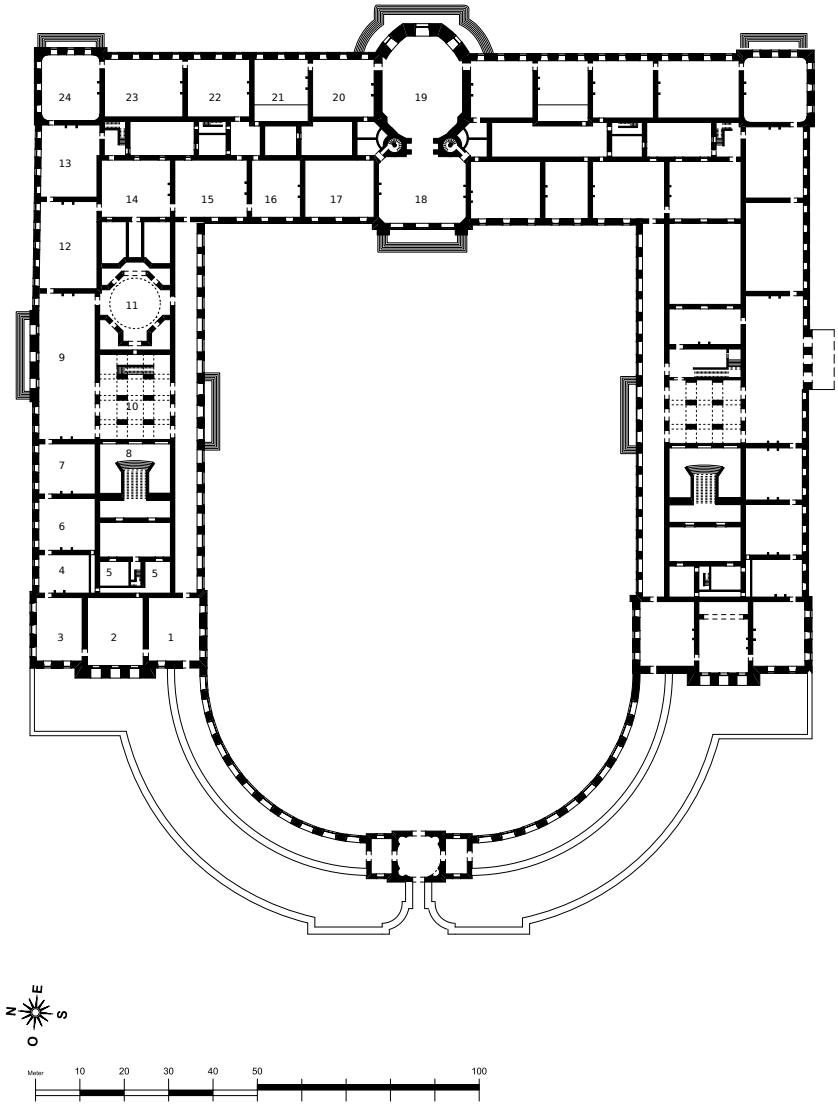
Appartement d'Eberhard-Louis/
Charles-Eugène (1733/1750)
3 Antichambre (*Vorzimmer*)
4 Salle d'audience (*Audienzimmer*)
5 Salle de conférence (*Konferenzzimmer*)
6 Chambre (*Schlafgemach*)
7 Cabinet des glaces (*Spiegelkabinett*)
8 Cabinet de marbre (*Marmorkabinett*)

Appartement de Jeanne-Elisabeth/
Elisabeth Friederike (1733/1750)
9 Cabinet (*Kabinett*)
10 Chambre (*Schlafgemach*)
11 Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
12 Antichambre (*Vorzimmer*)



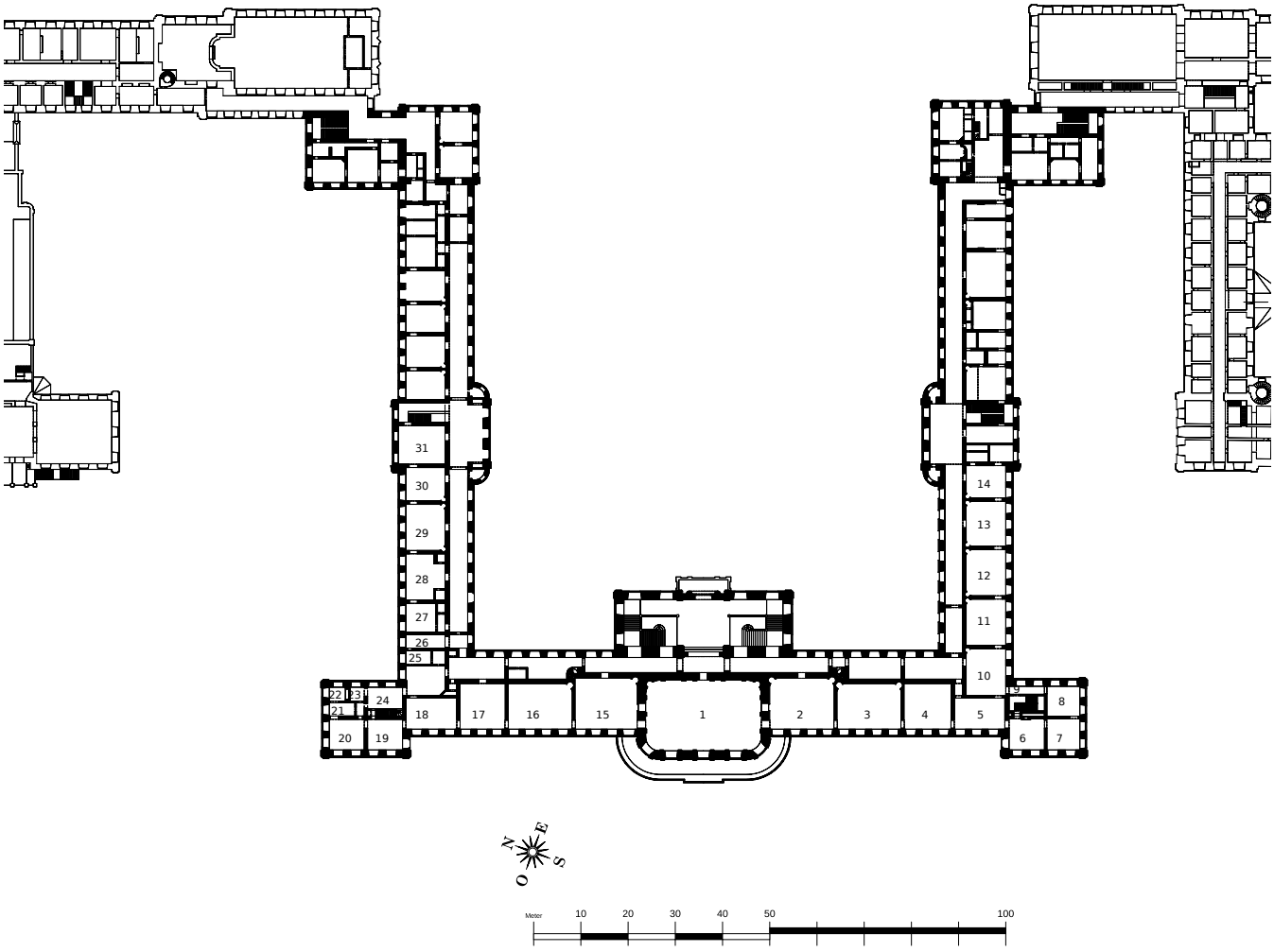
Lunéville, château, rez-de-chaussée
(d'après le *Livre d'Architecture* de
Germain Boffrand, Paris, 1745)

1 Vestibule
2 Salles des gardes
3 Salle de la livrée
4 Salon
5 Chambre de la Toilette
6 Chambre de S.A.R. Madame
7–10 Cabinets
11–12 Gardes-robe
13 Antichambre de S.A. Royale
14 Chambre de S.A. Royale
15 Cabinet
16 Salle à manger
17 Chancellerie
18 Appartement des Princes du Sang



Madrid, château du Buen retiro, rez-de-chaussé avec les appartements d'été, d'après le premier projet de Robert de Cotte, v. 1712-1715

1 Grand cabinet
2 Chambre des princes
3 Grand cabinet
4 Chambre à coucher
5 Gardes-robe
6 Deuxième antichambre
7 Première antichambre
8 Grand escalier
9 Salle des gardes
10 Vestibule
11 Chapelle
12 Première pièce
13 Deuxième pièce
14 Deuxième pièce
15 Troisième pièce
16 Chambre
17 Cabinet
18 Salon
19 Salon
20 Cabinet
21 Chambre
22 Cinquième pièce
23 Quatrième pièce
24 Troisième pièce



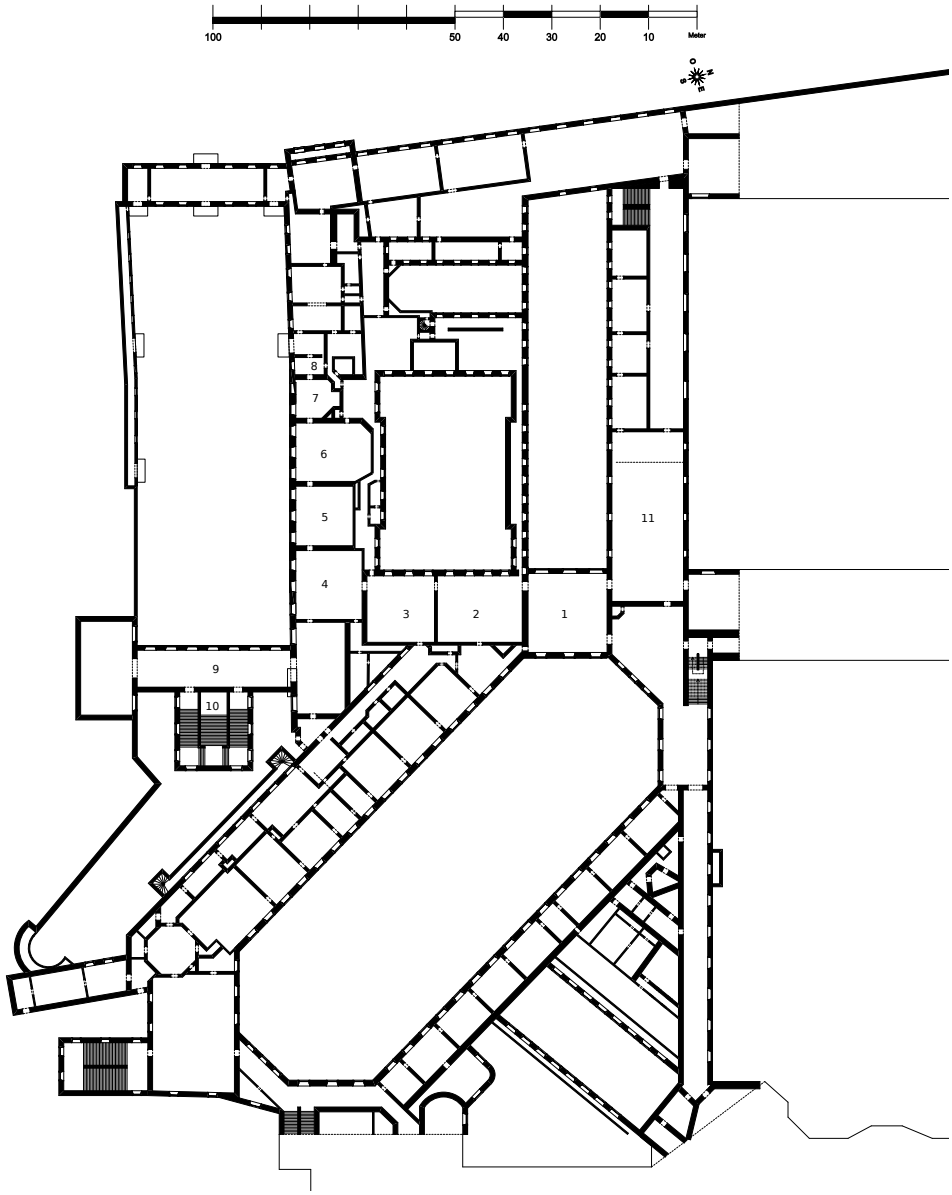
Mannheim, château, bel étage, plan actuel avec les appartements sous Charles-Théodore, v. 1750

1 Grand salon (salle des chevaliers/*Rittersaal*)

Appartement de l'Empereur
2 Première antichambre
3 Deuxième antichambre
4 Salle d'audience (*Kaiserliches Audienzzimmer*)
5 Cabinet (*Silberzimmer*)
6 Cabinet des tableaux (*Kaiserliches Kabinett*)
7–9 Cabinets (*Kabinett*)
10 Chambre à coucher (*Kaiserliches Schlafzimmer*)
11 Cabinet (*Antichambre neben dem kaiserlichen Schlafzimmer*)
12 Garde-robe
13 Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
14 Antichambre (*Ministerzimmer*)

Ancien Appartement de l'électeur
15 Première antichambre
16 Deuxième antichambre
17 Salle d'audience (*Audienzsaal*)
18 Salle de conférence (*Konferenzzimmer*)
19 Chambre du dai (*Audienzzimmer*)
20 Cabinet (*Kabinett*)
21 Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
22 Cabinet (*Kabinett*)
23 Garde-robe

Ancien Appartement de l'électrice
24 Garde-robe
25 Boudoir (*Puderkabinett*)
26 Grand Cabinet (*großes Kabinett*)
27 Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
28 Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
29 Antichambre (*Vorzimmer*)
30 Salle d'assemblée (*Sitzungssaal*)

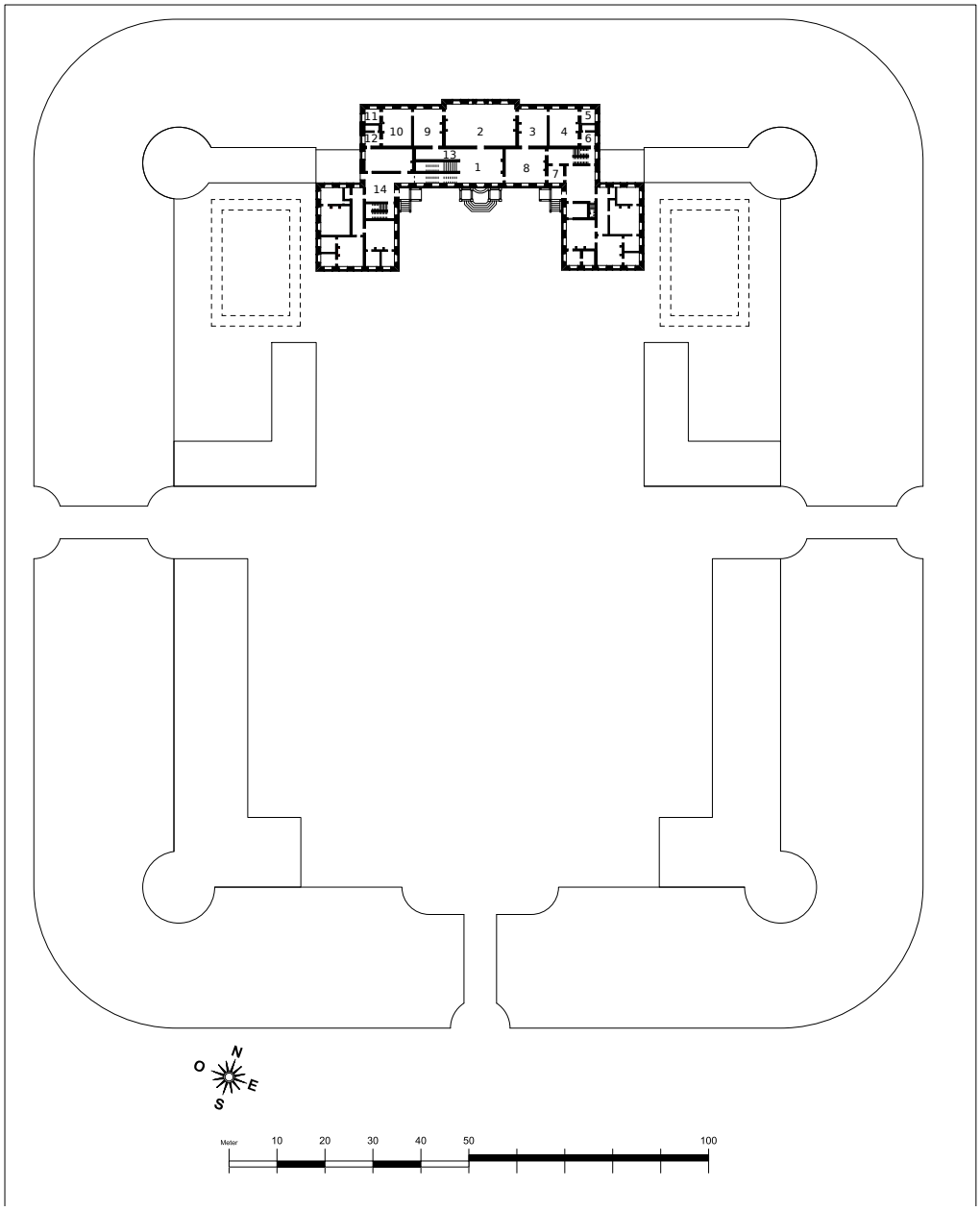


Munich, résidence princière, bel étage,d'après le plan de François Cuvilliés de 1764-1765

Les salles d'apparat appelées les salles riches (*Reiche Zimmer*)

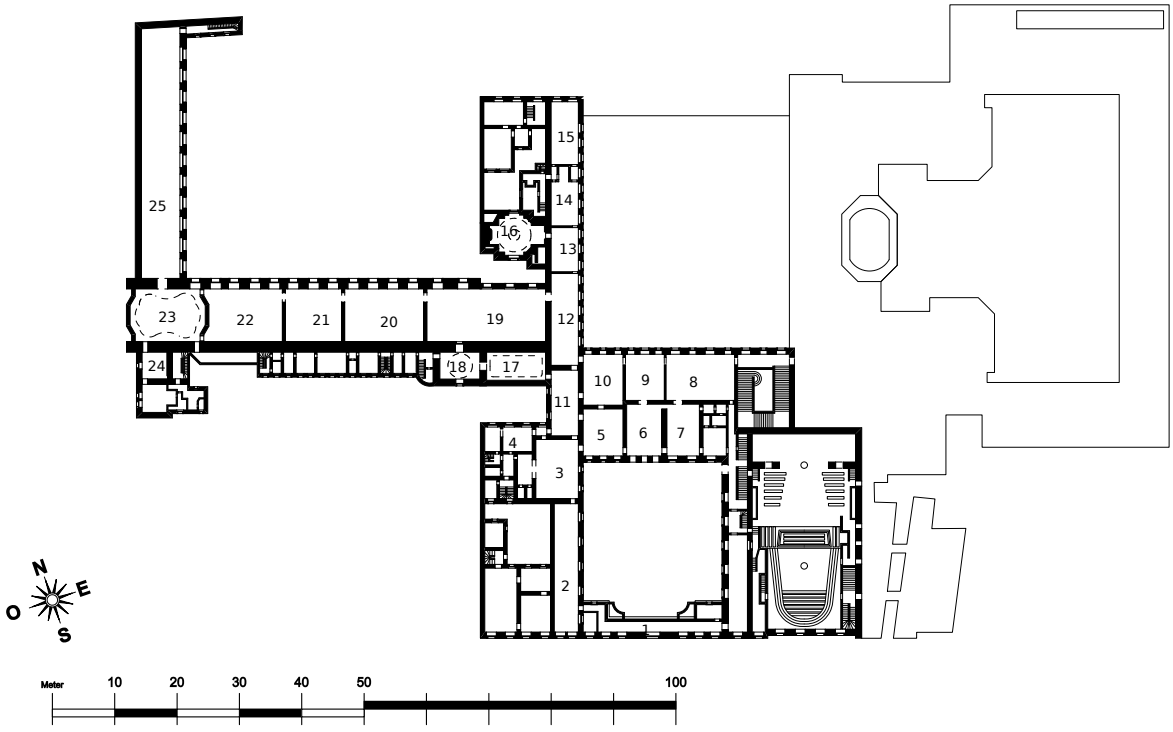
1-4 Appartement de parade
1 Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
2 Première antichambre
3 Deuxième antichambre
4 Salle d'audience (troisième antichambre)
5 Salle de conférences
6 Chambre de parade (chambre à coucher)
7 Cabinet des miroirs

8-10 Enfilade de l'appartement de réception
8 Cabinet des miniatures
9 Galerie verte
10 Cage d'escalier de Cuvilliés
11 Salon d'Hercule



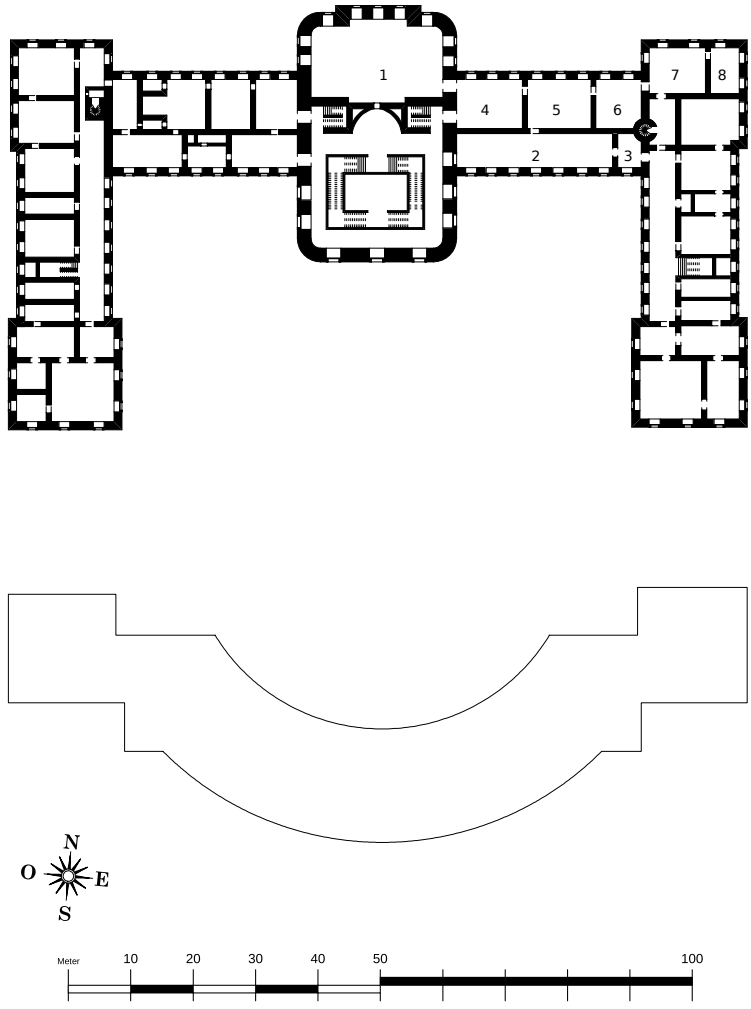
Nordkirchen, château, rez-de-chaussée (d'après le projet de Gottfried Laurenz Pictorius, 1702)

1 Vestibule (*Vorhauss*)
2 Salle (*Saal*)
3 Antichambre (*VorZimmer*)
4 Chambre à coucher (*SchlaffZimmer*)
5 Cabinet
6 Garde-robe
7 Salle (Stube)
8 Salle à manger (*Speise:Zimmer*)
9 Antichambre (*VorZimmer*)
10 Chambre à coucher (*Schlaff:Zimmer*)
11 Cabinet
12 Garde-robe
13 Grand escalier (*die grosse Stieghe*)
14 Vestibule de l'aile (*Vorhauss für den Flügell*)



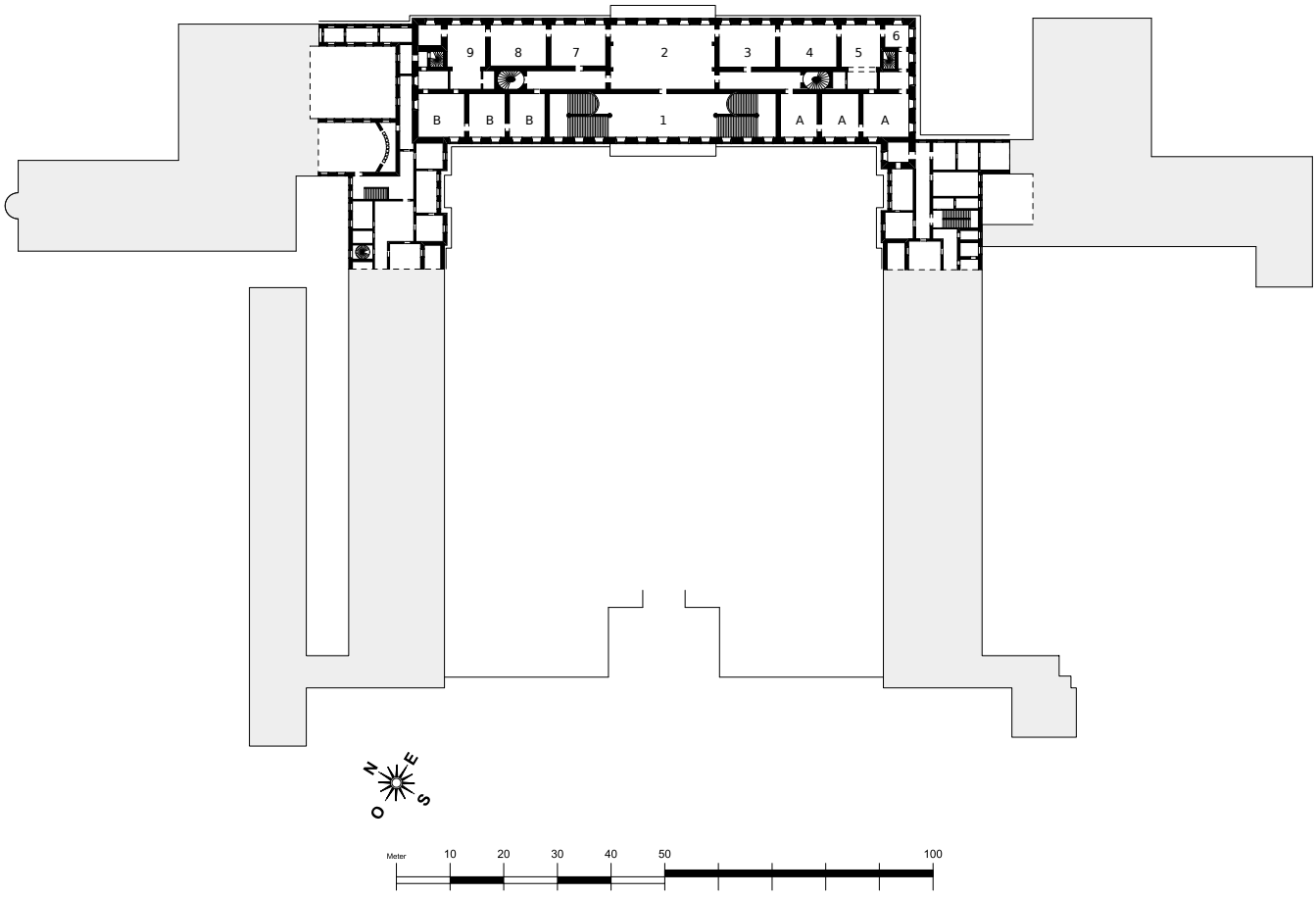
Paris, Palais Royal, bel étage (d'après le plan dans *L'architecture françoise* de Jacques-François Blondel, 1754)

1 Petite galerie
2 Galerie
3 Chambre de parade
4 Gardes-robe pour l'appartement de parade
5 Antichambre des officiers
6 Antichambre des valets de chambre
7 Antichambre des pages
8 Première antichambre pour la livrée
9 Salle à manger
10 Salle de compagnie
11 Cabinet
12 Galerie des hommes illustres
13 Antichambre
14 Chambre en niche
15 Cabinet de conseil
16 Chapelle
17 Galerie en calotte
18 Cabinet
19 Premier cabinet
20 Deuxième cabinet
21 Troisième cabinet
22 Quatrième cabinet
23 Salon éclairé par en haut
24 Petit appartement privé
25 Grande galerie peinte par Antoine Coypel



Pommersfelden, château de Weissenstein, bel étage (d'après le *General-Grundriss* de Salomon Kleiner, 1728)

1 Salle de marbre (*Marmorsaal*)
2 Grande galerie (*Große Galerie*)
3 Petit cabinet (de peintures) (*Blumenkabinett*)
4 Anti-chambre (salle au couvert)
5 Chambre à coucher
6 Cabinet
7 Chambre à coucher
8 Cabinet de glaces

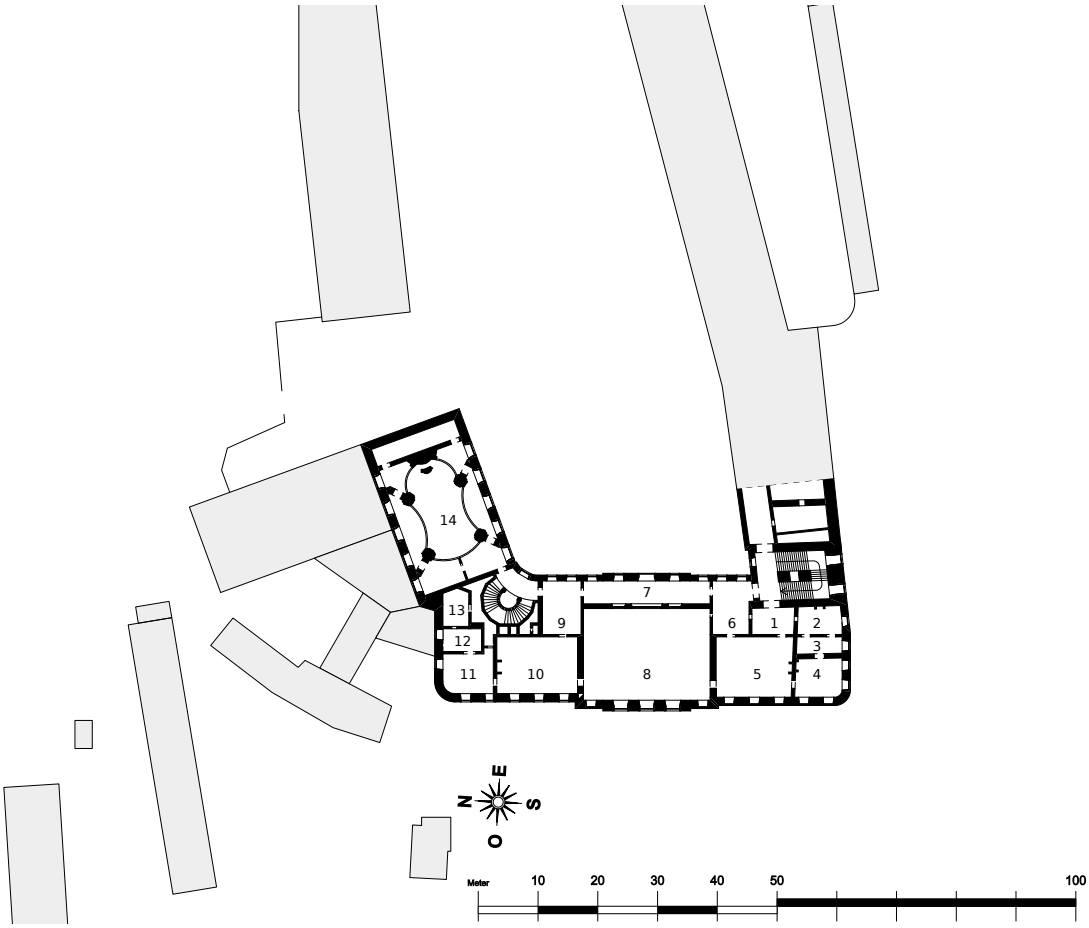


Rastatt, château, détail du bel étage de corps de logis

1 Vestibule supérieur (*oberes Vestibül*)
2 Grande Salle (*großer Saal*)

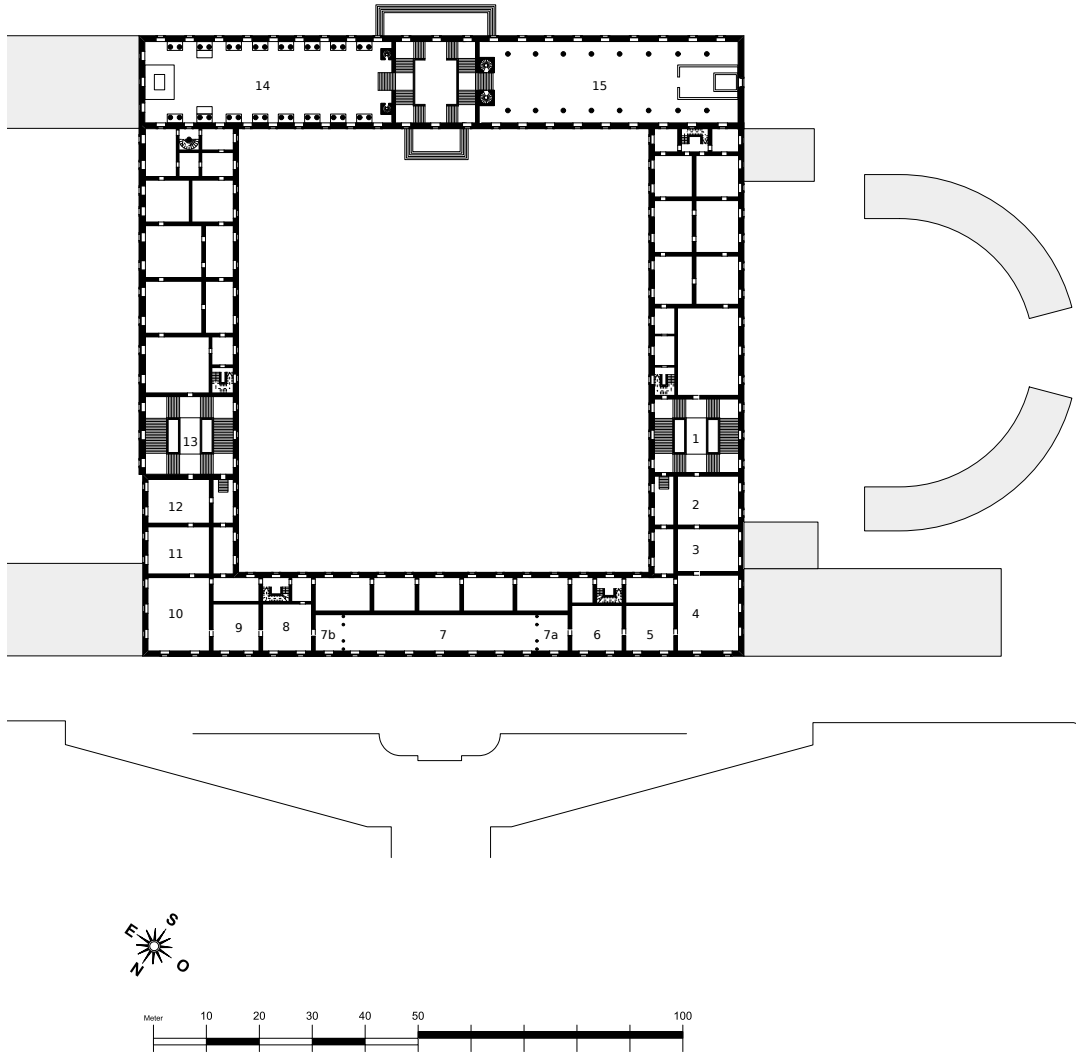
Appartement du margrave (*Appartement des Markgrafen*)
3 Antichambre (*Vorzimmer*)
4 Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
5 Chambre de parade (*Paradeschlafzimmer*)
6 Cabinet de parade (*Prunkkabinett*)
A Appartement de commodité du margrave

Appartement de la margravine (*Appartement der Markgräfin*)
7 Antichambre (*Vorzimmer*)
8 Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
9 Chambre de parade (*Paradeschlafzimmer*)
10 Cabinet de parade (*Prunkkabinett*)
B Appartement de commodité de la margravine



Rudolstadt, château de Heidecksburg, bel étage (d'après le projet de Gottfried Heinrich Krohne de 1743)

1 Antichambre (*Vorzimmer Laquais*)
2 Garde-robe
3-4 Cabinet (*Cabinet mit Alcoven*)
5 Chambre (*Zimmer*)
6 Antichambre (*Vorgemach*)
7 Galerie
8 Salle de fêtes (*Saal*)
9 Antichambre (*Vorzimmer*)
10 Chambre (*Zimmer*)
11-12 Cabinet (*Zimmer od. Cabinet mit Alcoven*)
13 Garde-robe
14 Chapelle (*Fürstliches Gotteshaus/Kapelle*)



Stockholm, château, second étage (d'après Nicodemus Tessin le Jeune, Stockholm, Palais Royal, plan du piano nobile, 1697)

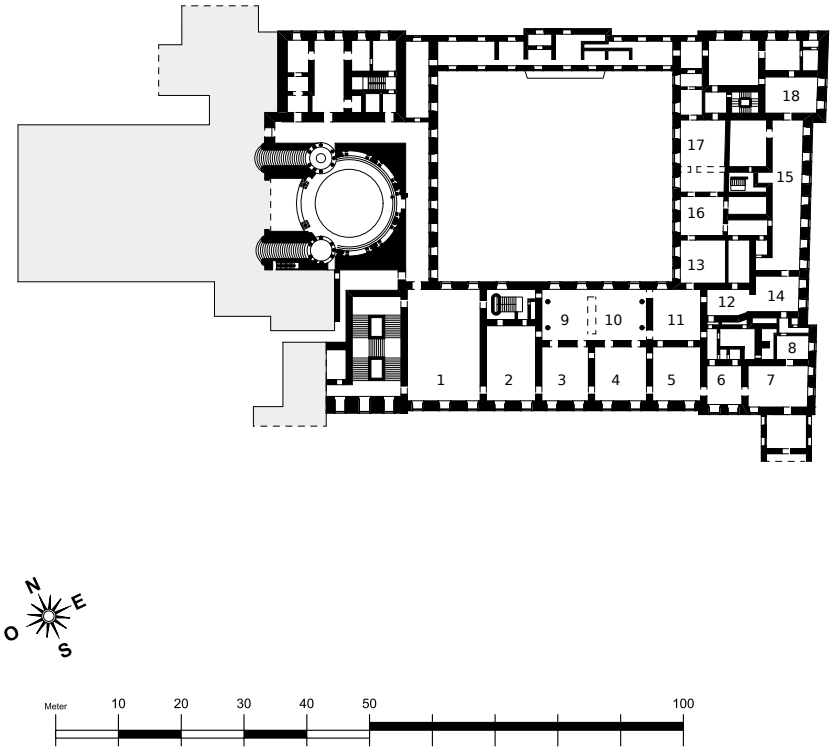
1 Cage d'escalier ouest

Suite du roi
2 Salle des gardes
3 Antichambre
4 Grande salle d'audience
5 Chambre
6 Petite salle d'audience

7 Grande galerie, avec deux cabinets

Suite de la reine
8 Chambre
9 Petite salle d'audience
10 Grande salle d'audience
11 Antichambre
12 Salle des gardes

13 Cage d'escalier est
14 Chapelle
15 Salle de la diète



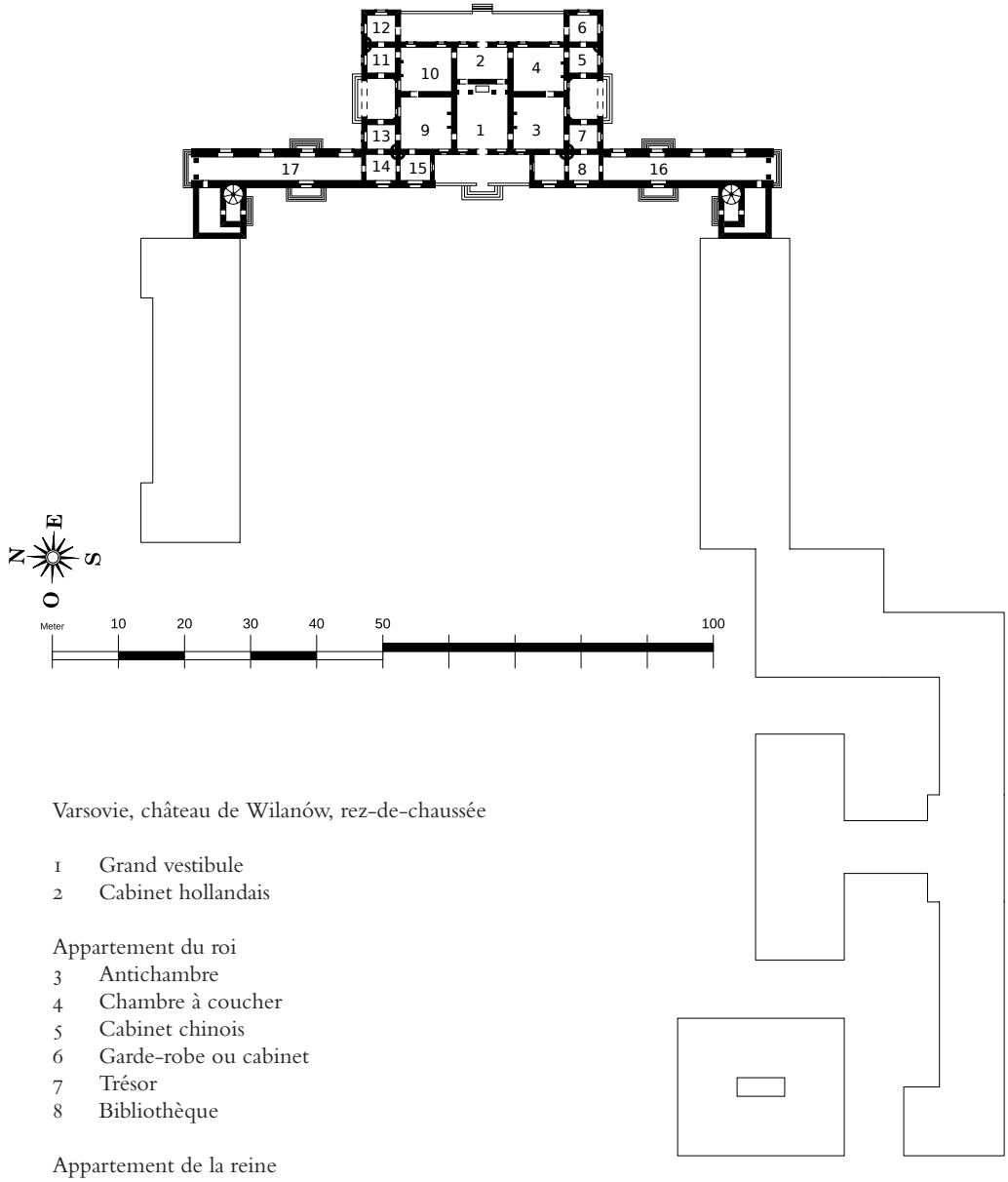
Turin, Palais Royal, sous Victor-Amédée II, bel étage

1 Salle des Suisses (*Salone delle Guardie Svizzere/Salone*)
2 Salon des gardes des corps (*Sala delle Guardie del Corpo/Salla de Gentil homini Archieri detta della Dignita*)

Appartement de la reine
3 Première Antichambre (*Anticamera dei Valetti a piedi/Camera detta delle Virtu*)
4 Deuxième Antichambre (*Anticamera dei Paggi/Stanza delle Vittorie*)
5 Salle d'audience (*Sala di Parata/Camera di Parada detta della Pace*)
6 Cabinet (*Gabinetto del Circolo/Gabinetto di Madama Reale*)
7 Chambre à coucher de parade (*Camera dell'Alcova/Camera dell'Alcova di Madama Reale*)
8 Chambre à coucher

Appartement du roi
9 Première Antichambre (*Anticamera dei Valetti a piedi/Camera detta La Concordia*)
10 Deuxième Antichambre (*Anticamera dei Paggi/Anticamera*)
11 Salle d'audience (*Sala di Parata/Camera di Parada di S.A.R.*)
12 Garde-robe (*Guardaroba*)
13 Chambre à coucher de parade (*Camera dell'Alcova/Camera dell'Alcova di fù S.A.R.*)
14 Cabinet (*Gabinetto Verde/Gabinetto detto il Gabinetto Verde*)
15 Galerie

16-18 Appartement privé
16 Cabinet
17 Chambre à coucher d'été
18 Chambre à coucher d'hiver



Varsovie, château de Wilanów, rez-de-chaussée

1 Grand vestibule
2 Cabinet hollandais

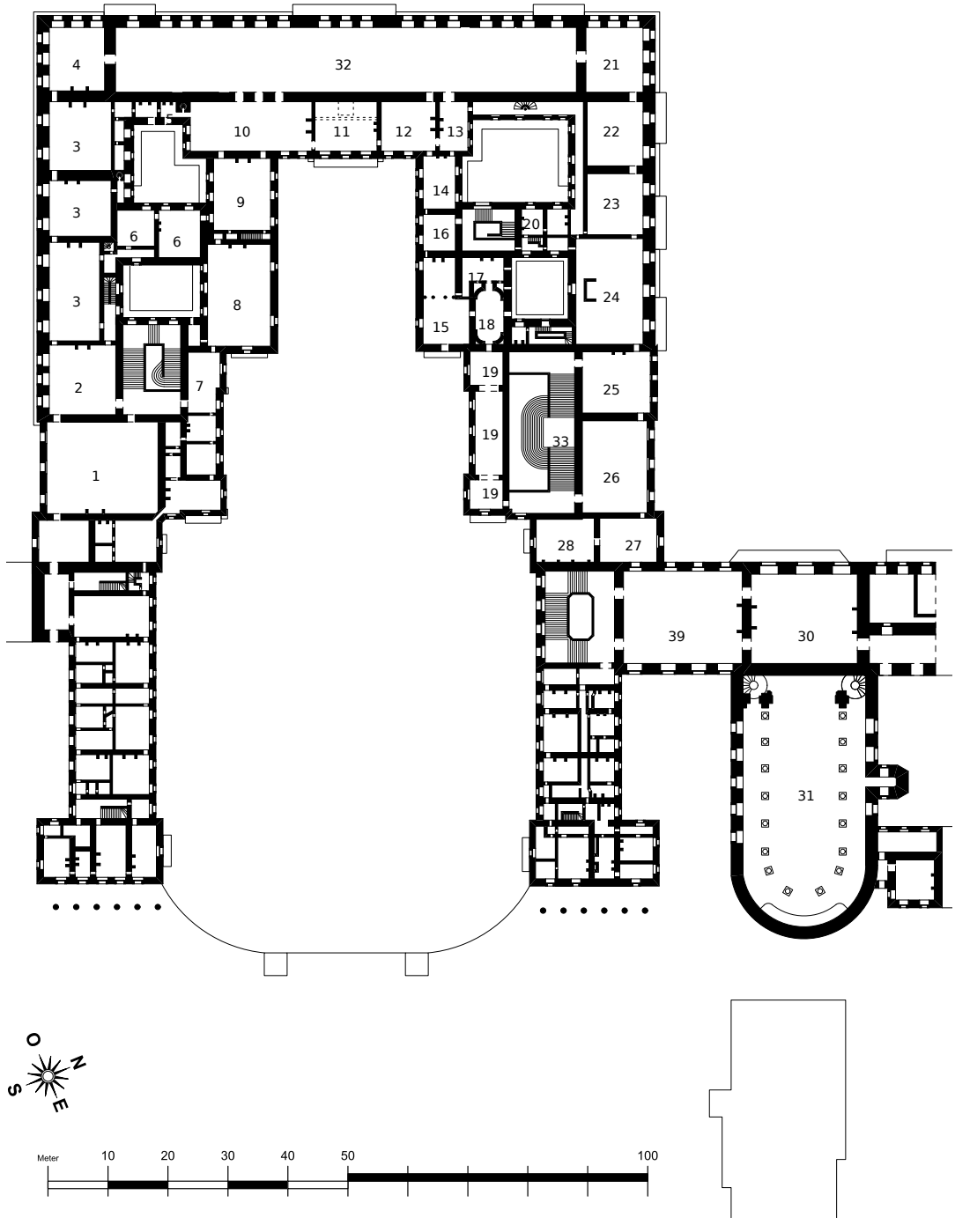
Appartement du roi
3 Antichambre
4 Chambre à coucher
5 Cabinet chinois
6 Garde-robe ou cabinet
7 Trésor
8 Bibliothèque

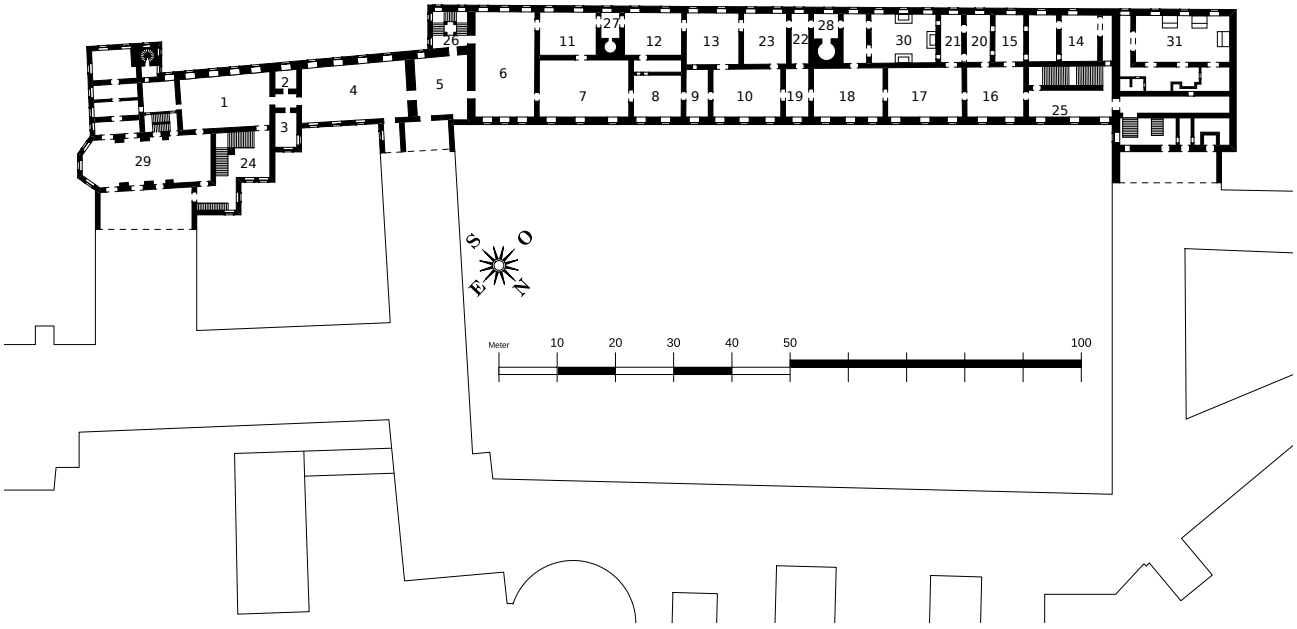
Appartement de la reine
9 Antichambre
10 Chambre à coucher
11 Cabinet
12 Anticabinet
13 Trois cabinets

16-17 Galeries

Versailles, château, bel étage (d'après le Plan du premier étage des appartemans du château royal de Versailles de 1716)

1 Grande Salle des Gardes
2 Salle des Gardes de la Reine
3 Appartement de la Reine
4 Salon de la Paix
5 Appartement de premier Valet de chambre
6 Appartement de Mons.r le Daufin Bourgogne
7 Salon de l'Escalier de la Reine
8 Salle des Gardes pour le Roi
9 Chambre ou le Roi mange
10 Antichambre du Roi
11 Chambre du Roi
12 Chambre du Conseil
13 Cabinet des Pèruques
14 Chambre des Chiens du Roi
15 Cabinets des Agates et Bijoux
16 Salon du petit Escalier du Roi
17 Cabinets des Livres du Roi
18 Salon de l'Ovale
19 Petite Galerie du Roi
20 Garçons du Château
21 Salon de la Guerre
22 Chambre du Trône
23 Chambre du Lit
24 Salle du Bal
25 Chambre du Billard
26 Grande Salle de l'Escalier du Roi
27 Petit Salon du Cabinet
28 Cabinet des Medailles et Bijoux
29 Grand Salon
30 Salon de la Chapelle
31 Chapelle
32 Galerie
33 Escalier Royal


4
32
21
10
11
12
13
22
3
14
3
9
23
6
6
16
20
3
8
17
24
15
18
2
7
19
25
19
33
1
26
19
28
27
39
30
31
O
N
S
E
Meter
10
20
30
40
50
100



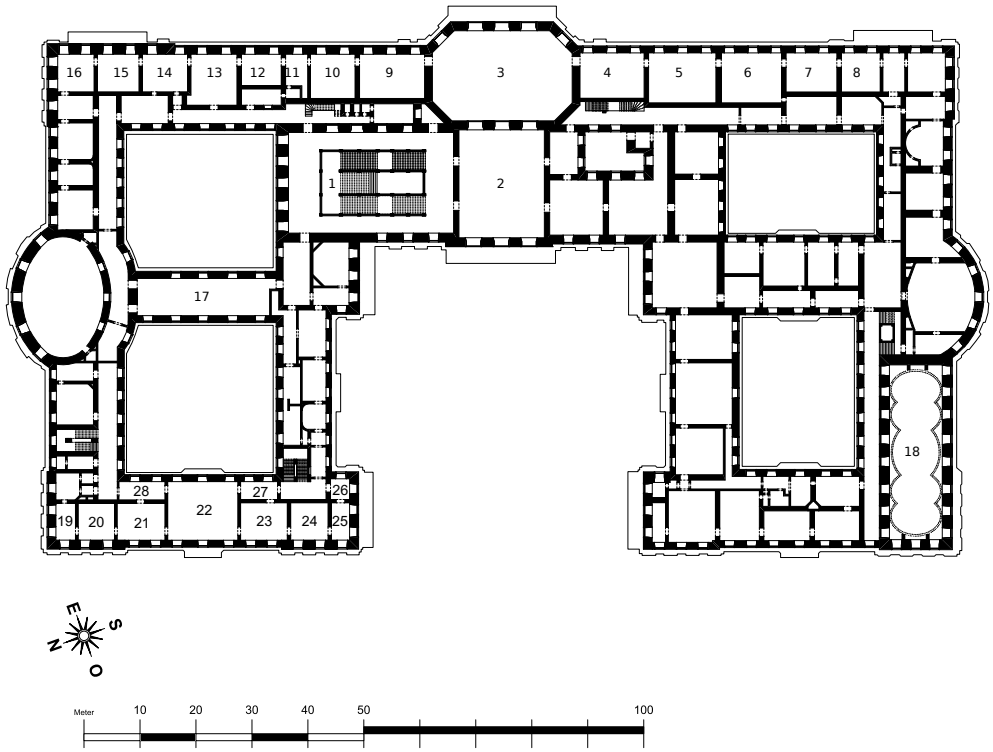
Vienne, palais impérial, bel étage, détail de l'appartement impérial de la Hofburg à l'époque de Charles VI (d'après le plan de Johann Amman, Reconstitution de la Hofburg avant les modifications entreprises par Marie-Thérèse, plan de l'étage principal, première moitié du XIX^e^ siècle)

Pièces du côté de l'empereur
1 Cabinet des trabans (*Wacht- oder Trabantenstube*)
2 Chauffoir (*Heizstube*)
3 Chambre du chambellan (*Kämmererstube*)
4 Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
5 Première antichambre (*erste Antecamera*)
6 Deuxième (grande) antichambre (*zweite (große) Antecamera*)
7 Chambre du conseil/salle d'audience de l'empereur (*geheime Ratstube/Audienzgemach des Kaisers*)
8 Retirade
9 Cabinet/cabinet des monnaies et médailles (*Münz- und Medaillenkabinett*)
10 Chambre à coucher commune du couple impérial (*gemeinsames Schlafzimmer des Kaiserpaares*)
11 Salle de billard (*Billardzimmer*)
12–13 Pièces de repos intérieures (*innere Retiraden*)

Pièces du côté de l'impératrice
14 Salle des gardes (*Wachtstube*)
15 Chambre des chevaliers (*Ritterstube*)
16 Antichambre (*Antecamera*)
17 Salle d'audience/salle à manger (*Audienzgemach/Tafelzimmer*)
18 Cabinet des miroirs (*Spiegelzimmer*)
19 Cabinet (cabinet de porcelaine/*Porzellankabinett*)
20–22 Pièces destinées aux valets et aux femmes de chambre (*Räume für Kammerdiener und -fräulein*)
23 Pièce de repos (*Retirade*)

Escaliers
24 Escalier principal (*Hauptstiege*)
25 Escalier de l'aigle (*Adlerstiege*)
26 Escalier donnant vers le bastion (*Stiege gegen die Bastei*)
27 Escalier de l'empereur en colimaçon (*Kaiserschneckenstiege*)
28 Escalier du pâtissier (*Zuckerbäckerstiege*)

Chapelles
29 (Grande) chapelle de la cour (*(große) Hofkapelle*)
30 Chapelle de la chambre (*Kammerkapelle*)
31 Chapelle de la chambre de l'impératrice veuve Guillaumine-Amélie (*Kammerkapelle der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie*)



Wurtzbourg, résidence des princes-évêques, bel étage

1 Escalier d'honneur (*Treppenhaus*)
2 Salle blanche (*Weißer Saal*)
3 Salle des empereurs (*Kaisersaal*)

Appartement de l'empereur
(salles d'apparat/ *Südliche Kaiserzimmer*)
4 Antichambre (*Vorzimmer*)
5 Salle d'audiences (*Audienzzimmer*)
6 Chambre vénitienne (*Venezianisches Zimmer*)
7 Cabinet de glaces (*Spiegelkabinett*)
8 Galerie (*Galerie*)

Appartement de l'impératrice
(*Nördliche Kaiserzimmer*)
9 Antichambre (*Vorzimmer*)
10 Salle d'audiences (*Audienzzimmer*)
11 Cabinet rouge (*Rotes Kabinett*)
12 Chambre verte (*Gründamastenes Zimmer*)
13 Chambre à coucher (*Schlafzimmer*)
14 Première chambre des hôtes (*Erstes Gastzimmer*)
15 Première chambre des hôtes (*Zweites Gastzimmer*)
16 Salle dite des lacques vertes (*Grünlackiertes Zimmer*)

17 Salle des princes (*Fürstensaal*)
18 Chappelle du prince-évêque et de sa cour (*Hofkirche*)

Premier appartement du prince évêque
Jean-Philippe-François de Schönborn
19 Cabinet jaune (*Gelbes Eckkabinett*)
20 Bureau vert (*Grünes Schreibzimmer*)
21 Antichambre rouge (*Rotes Vorzimmer*)
22 Petite salle blanche (*Kleiner weißer Saal*)
23 Antichambre bleue (*Blaues Vorzimmer*)
24 Salle d'audience jaune (*Gelbes Audienzzimmer*)
25 Cabinet vert (*Grünes Eckkabinett*)
26 Cabinet de Hutten (*Huttenkabinett*)
27-28 Pièces de service

Abréviations

AAE	Archives des Affaires Etrangères, Paris
AGAD	Archiwum Główne Akt Dawnych, Varsovie
AKL	Allgemeines Künstler Lexikon
AN	Archives nationales, Paris
ASTO	Archivio di Stato, Turin
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Munich
BN	Bibliothèque nationale de France, Paris
BRTO	Biblioteca Reale, Turin
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, Munich
BSHAF	Bulletin de la société d'histoire de l'art français
GdB	Gazette des Beaux-Arts
GLA	Generallandesarchiv, Karlsruhe
GSPK	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchive (Archives de la Cour), Vienne
HStAD	Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf
HStAS	Hauptstaatsarchiv, Stuttgart
RA	Riksarkivet (Archives d'Etat), Stockholm
SA	Slottsarkivet (Archives Royales), Stockholm
SächsHStA	Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresde
SKD	Staatliche Kunstsammlungen Dresden
SPSG	Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam
StAWü	Staatsarchiv, Wurtzbourg
ThStA	Thüringer Staatsarchiv, Rudolstadt
TNA	The National Archives, Londres
ULB	Universitäts- und Landesbibliothek, Münster

Bibliographie

Ne figurent ici que les livres ou articles essentiels pour la question du transfert, du cérémonial et d'histoire de château, les références citées par les auteurs et les ouvrages relatifs au sujet des appartements princiers.

Sources

Amaranthes [Gottlieb Siegmund Corvinus], *Nutzbares, Galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon* [1715], Leipzig, 1775[13].

Androuet du Cerceau, Jacques I, *Les Plus Excellents Bastiments de France*, réimpression, présentée et commentée par David Thomson, Paris, 1988.

Apell, David A. von, *Geschichte und Beschreibung des kurfürstlich hessischen Lustschlosses Wilhelmshöhe*, Cassel, 1805.

Ardemans, Teodoro, *Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija*, Madrid, 1719.

— *El tratado de Teodore Ardemans sobre ordenanzas urbanas de Madrid* [1719], 2 vol., Madrid, 1992.

Baur, Ludwig (éd.), « Berichte des hessen-darmstädtischen Gesandten Justus Eberhard Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea über die Vorgänge am kaiserlichen Hofe und in Wien von 1680-1683 », dans *Archiv für österreichische Geschichte* 37, 1867, p. 271-410.

Bezancon, Germain de, *Histoire des princes illustres, qui par leur piété et leurs belles actions, ont merité le surnom de Grand*, Paris, 1699.

Blondel, François, *Cours d'Architecture*, 5 vol., Paris, 1675-83.

Blondel, Jacques-François, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 vol., Paris, 1738.

— *Architecture Françoise*, 4 vol., Paris, 1750-1754.

Boffrand, Germain, *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*, Paris, 1745.

Bonneval, Alexandre de (éd.), *Lettres d'Elisabeth-Charlotte d'Orléans, duchesse de Lorraine à la marquise d'Aulède, 1715-1738*, Nancy, 1865.

Bonnot de Mably, Gabriel, *Du gouvernement et des lois de Pologne* [1770], *De la situation de la Pologne en 1776 et le Banquet des politiques*, Paris, 1790, rééd., avec une préface de Marc Belissa, Paris, 2008.

Branca, Giovanni, *Manuale d'Architettura*, Ascoli, 1629.

Brice, Germain, *Description de la ville de Paris*, Paris, 1706.

Caraccioli, Louis-Antoine, marquis de, *Paris, le modèle des nations étrangères, ou L'Europe françoise, par l'éditeur des lettres du pape Ganganelli*, Turin, Paris, 1776[2], Venise et Paris, 1777.

Callières, François de, *De la manière de négocier avec les souverains*, Paris, 1716.

Chroust, Anton, Hantsch, Hugo et Scherf, Andreas, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn*, Augsbourg, 1931-1955.

Commelin, Izaak, *Histoire de la vie et des actes mémorables de Frédéric Henry de Nassau, prince d'Orange, fidèlement translatée du flamand en français*, chez la veuve et les héritiers de Judocus Janssonius, Amsterdam, 1656.

Corvinus, Gottlieb Siegmund, voir Amaranthes 1775.

COSNAC, Gabriel-Jules de et BERTRAND, Arthur (éd.), *Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, 13 vol., Paris, 1882.
COTTART, Pierre, *Nouveau desseins de lambris de menuiserie a panneaux de glace dessinez par le Sr Cottar… et nouvellement executez dans plusieurs batimens à Paris*, Paris 1707.
COURTIN, Antoine de, *Le nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Paris, 1671.
CRELL, ICCANDER [Johann Christian Crell], *Das fast Auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit prangende Königliche Dreßden in Meißen […]*, Leipzig, 1726.
— *Oeconomia Prudens et Legalis Oder Allgemeiner Klug= und Rechts=verständiger Haus=Vatter*, 9 vol., Francfort-sur-le-Main, 1702-1719.
— *Kurtzgefaßtes Sächsisches Kern-Chronicon […]*, Leipzig, 1720-1726.
D'AVILER, Charles-Augustin, *Cours d'architecture*, Paris, 1691, réimpression, éd. par Thierry Verdier, Montpellier, 2002.
— *Dictionnaire d'Architecture civile* [1701], Paris, 1755².
— *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole […]*, Paris, 1710.
— *Außführliche Anleitung/zu der gantzen Civil Baukunst […] von Sr. A. C. Daviler, Königl. Frantzösis. Baumeister/anjetzo aber in das Teutsche übersetzet/Und mit vielen neuen Anmerckungen auch dazu gehörigen Rissen vermehret von Leonhard Christoph Sturm/Math. Prof. P. in Wolffenbüttel*, Amsterdam, 1699 [plusieurs éditions à Augsbourg, 1725, 1759, 1777].
D'ALBERT, Charles-Philippe, duc de Luynes, *Mémoires… sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, 17 vol., Paris, 1860-1865.
DANGEAU, Marquis de, *Journal de la Cour du Roi Soleil des Marquis de Dangeau*, dans Stéphane Castelluccio, « La Galerie des Glaces. Les réceptions d'ambassadeurs », *Versalia* IX, 2006, p. 24-52.
DECKER, Paul, *Fürstlicher Baumeister*, 3 vol., Augsbourg, 1711.
D'HAUSSONVILLE, Joseph-Othenin Bernhard de Cléron, comte, *Histoire de la réunion de la Lorraine à la France*, 4 vol., Paris, 1859.
DRESDE, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, *Acta. Die Zeichnung, Beschreibung und Edition bey Vermählung des Königl. Prinzens Hoheit und Einhohlung Dero Gemahlin Hoheit angestellt, gewesenen und gehaltenen Festivitéten betr, ao. 1719*, 10026 Geheimes Kabinett 762/2, fol. 6a.
DUBOIN, Felice Amato, *Raccolta per ordine di materie di leggi, cioè Editti, Patenti, Manifesti ecc. emanati negli stati sardi sino all'8 dicembre 1798*, Turin, 1818-1868.
DU REFUGE, Eustache, *Traicté de la Cour, ou Instruction des Courtisans*, Paris, 1616 (Paris, 1617, 1618, 1619, 1622, 1625, 1636, Leide, 1649, Amsterdam 1656 et al.).
ENDTERS, Wolfg. Moritz (éd.), *Die so kluge, als künstliche von Arachne und Penelope unterwiesene Haus-Halterin*, Nuremberg, 1703.
FÉLIBIEN, André, *Description sommaire du château de Versailles*, Paris, 1674.
— *Description du château de Versailles, de ses peintures et d'autres ouvrages faits pour le roi*, Paris, 1696.
FÉLIBIEN DES AVAUX, François, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, 1703.
FLORINUS, Franciscus Philippus, *Oeconomus prudens et legalis continuatus ; oder Großer Herren Stands und Adelicher Haus-Vatter, bestehend in Fünf Büchern*, 5 vol., Vienne, 1719.
FOERINGER, Heinrich C., *Anordnungen über den herzoglichen Hofhalt in München während des 16. Jahrhunderts. Aus den Handschriften-Sammlungen des historischen Vereins von Oberbayern*, München 1847.
FRANCE D'HÉZECQUES, Charles-Alexandre-François-Félix, comte de, *Souvenir d'un page à la Cour de Louis XVI*, éd. par Charles-Robert-Marie-Guillaume, comte de France d'Hézecques, Paris, 1873, 1998.
FRÉDÉRIQUE SOPHIE WILHELMINE, margrave de Bayreuth, *Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, Margrave de Bayreuth, sœur de Frédéric le Grand, depuis l'année 1706 jusqu'à 1742, écrits de sa main*, Leipzig, 1888.
FURTTENBACH, Joseph, *Architektura civilis, das ist, Eigentlich Beschreibung wie man… Palläst… erbawen soll…*, Ulm, 1628, réimpression dans Hans Foramitti (éd.), *Joseph Furttenbach, Architektura civilis…*, Hildesheim et New York, 1971.
GÖLNITZ, Abraham, *Ulysses belgico-gallicus*, Leiden, 1631.
GOLDMANN, Nicolaus, *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst […]*, Brunswick, 1699.
GOUBERT, Pierre (éd.), *Louis XIV, « Mémoires pour l'instruction du Dauphin »*, Paris, 1992.
GUIFFREY, Jules, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, 2 vol., t. II, Paris, 1886.
GUILBERT, Pierre, *Description historique des châteaux, bourg et forest de Fontainebleau*, 2 vol, t. I, Paris, 1731.
HÉRÉ, Emmanuel, *Recueil des plans, élévations et coupes des châteaux, jardins et dépendances que le roi de Pologne occupe en Lorraine*, 2 vol., Paris, 1756.

HUYGENS, Constantijn, *Journaal van Constantijn Huygens, den zoon, van 21 October 1688 to 2 Sept. 1696*, 2 vol., Utrecht, 1876-1877.

JOMBERT, Claude, BRISEUX, Charles Etienne et al., *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes. Tant pour les maisons des particuliers que pour les palais*, 2 vol., Paris, 1728.

KERN, Arthur (éd.), *Deutsche Hofordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, 2 vol., Berlin, 1905-1907.

KEYSSLER, Johann Georg, *Johann Georg Keysslers Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen […]*, Hanovre, 1740, 1751.

— *Fortsetzung Neuester Reisen, durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen, […]*, Hanovre, 1741.

KHEVENHÜLLER-METSCH, Rudolf Graf et SCHLITTER, Hanns (éd.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters*, 6 vol., t. II (1745-1749), Vienne, Leipzig, 1908.

KLEINSCHMID, Christoph Ludwig (éd.), *Sammlung Fürstlich Hessischer-Ordnungen und Ausschreiben nebst darin gehörigen Erläuterungs- und anderen Rescripten, Resolutionen Abschieden, gemeinen Bescheiden und dergleichen. Zweyter Theil*, Cassel, 1770.

Königlich-Poln. und Churfürstlich-Sächsischer Hoff- und Staats-Calender Auf das Jahr 1733 […], Leipzig, 1733.

KÜNZEL, Carl (éd.), *Die Briefe der Liselotte von der Pfalz, Herzogin von Orleans*, Ebenhausen, 1912.

KÜCHELBECKER, Johann Basilii, *Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kaiserl. Hofe […]*, Hannovre, 1730.

LAHRKAMP, Helmut (éd.), *Lambert Friedrich Corfey. Reisetagebuch 1698-1700*, Münster, 1977.

LAINE, Merit et MAGNUSSON, Börje (éd.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections*, 4 vol., Stockholm, 2002.

LANDSBERG, Franz Anton Freiherr von, *Die Kavaliersreise des Franz Anton Freiherr von Landsberg 1675-1678. Tagebuch und Briefwechsel*, éd. par Gerd Dethlefs, Münster, 1984.

LE CLERC, Sébastien, *Traité D'Architecture, Avec Des Remarques Et Des Observations Tres-Utiles Pour les Jeunes Gens, qui veulent s'appliquer à ce bel Art*, 2 vol., Paris, 1714.

LEMONNIER, Henri, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture, 1671-1793*, 10 vol., Paris, 1911-1929.

LE PAUTRE, Jean, *Œuvres d'Architecture de Jean Pautre, Architecte, Dessinateur et Graveur du Roi*, Paris, 1751.

LEPLAT, Raymond, *Les audiences du comte Flemming à Vienne*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6725, C 6726, C 6727, C 6728.

LEROUX, Jean-Baptiste, *Nouveaux lambris de galeries, chambres et cabinets*, Paris, 1700, 1705 et al.

LIECHTENSTEIN, Karl Eusebius von, *Werk von der Architektur* [ca. 1675], dans Victor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684)*, Vienne et Leipzig, 1910 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Neuere Geschichte Österreichs, 1).

LIVET, George, *Recueil des Instructions données aux Ambassadeurs et Ministres de France depuis les Traités de Westphalie jusqu'à la Révolution Française*, vol. 2, Paris, 1963.

LÜNIG, Johann Christian, *Theatrum Ceremoniale Historico-politicum*, *Oder Historisch=und Politischer Schau=Platz Aller Ceremonien,* Leipzig, 1719.

MAROT, Jean et MAROT, Daniel, *Recueil des Planches des Sieurs Marot Pere et Fils* [Paris, Gabriel Chambras, 1658], réimpression, publiée chez Jean Mariette, Paris, s.d. [1727].

MEDEM, Fr. L. B. von, Philipp Hainhofers Reise-Tagebuch, enthaltend Schilderungen aus Franken, Sachsen, der Mark Brandenburg und Pommern im Jahr 1617, Stettin, 1834 (Baltische Studien, 2/2).

MENZEL, Wolfgang, *Briefe der Prinzessin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Raugräfin Louise 1676-1722*, Stuttgart, 1843.

MISSY, Jean Rousset de, *Mémoires sur le rang et la préséance entre les souverains de l'Europe et entre leurs ministres répresentans suivant leurs différens Caractères*, Amsterdam, 1746.

MOSER, Friedrich Carl von, *Teutsches Hof-Recht*, 2 vol., Francfort-sur-le-Main et Leipzig, 1754-1755.

— *Kleine Schriften, zur Erläuterung des Staats- und Völcker-Rechts, wie auch des Hof- und Canzley-Ceremoniels*, 12 vol., Francfort-sur-le-Main, 1757.

MUNICH, Bayerische Staatsbibliothek, *Churbayerische Kammerordnung*, 1769, Bav. 1400, v, 3, § 14.

NOËL, François Jean-Baptiste, *Mémoires pour servir à l'histoire de Lorraine*, 2 vol., t. I, Nancy, 1840.

OGLEVEE, John Finley (éd.), *Letters of the Archbishop-Elector Joseph Clemens of Cologne to Robert de Cotte (1712-1720). With supplementary letters from the Architect Guillaume d'Hauberat to de Cotte (1716-21)*, Bowling Green, Ohio, 1956.

PARIS, Archives des Affaires Etrangères, *Rapport donné par le Duc de Richelieu, ambassadeur extraordinaire de sa majesté près la cour impériale de Vienne, en 1725*, CP Autriche, supplément t. 9, fol. 157 verso.

PARIS, Archives des Affaires Etrangères, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France. Depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution Française*, 31 vol., Paris, 1884-1998.

PARIS, Archives Nationales, *Inventaire des tableaux qui sont posez dans les appartemens du chasteau de fontainebleau*, Archives nationales, O[1] 1967, dossier 5, pièce 8.

PENTHER, Johann Friedrich, *Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst enthaltend ein Lexicon Architectonicum*, 2 vol., Augsbourg, 1744-1745.

PERRET, Jacques, *Des fortifications et artifices d'architecture et perspective*, Paris, 1601.

PIGANIOL de La Force, Jean-Aimar, *Description des chateaux et parcs de Versailles et de Marly*, Amsterdam, 1715[2].

PÖLLNITZ, Karl Ludwig von, *Lettres et mémoires… contenant les observations faites dans ses voyages* [1734], 5 vol., Amsterdam, 1737[3].

PONTIER, Gédéon, *Le cabinet ou la bibliothèque des grands*, Paris, 1682.

POULIGNY, Pierre, *Abrégé des choses les plus remarquables et les plus curieuses du chasteau du Louvre de la maison royale de Fontainebleau*, s.d. [vers 1715].

RANFFT, Michael, *Der Genealogisch-Historische Archivarius […]*, Leipzig, 1731-1736.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Considérations sur le gouvernement de la Pologne* [1771], repris dans id., *Œuvres complètes*, t. III, *Du Contrat social – Ecrits politiques*, Paris, 1964, p. 953-1036.

Relation d'un voiage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689, par Mons. l'abbé F.D.S., à monsieur l'abbé Delachambre, de l'Académie françoise et curé de St Barthélemy, [Bibliothèque Mazarine Ms 1896], Paris, 1858.

RIVIUS, Gualtherius Hermenius, *M. Vitruvii… de architectura libri decem… nvnc primum in Germania qva potuit diligentia excusi, atq. hinc inde schematibus non iniucundis exornati…*, Strasbourg, 1543.

— *Vitruvius Teutsch. Nemlichen des aller namhafftigisten vñ hocherfahrnesten römischen Architecti vnd kunstreichen Werck zehn Bücher von der Architectur und künstlichem Bawe,* Nuremberg, 1548, réimpression, introduit par Erik Forssmann, Hildesheim et New York, 1973.

ROHR, Julius Bernhard von, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der grossen Herren*, Berlin, 1733, réimpression, éd. et commentée par Monika Schlechte, Leipzig, 1990.

— *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, Berlin, 1728, réimpression, éd. et commentée par Gotthardt Frühsorge, Leipzig, 1990.

SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy de, *Mémoires*, texte établi et annoté par Gonzague Truc, 8 vol., Paris, 1953.

SARMANT, Thierry et MASSON, Raphaël, *Architecture et beaux-arts à l'apogée du règne de Louis XIV, édition critique de la correspondance du marquis de Louvois, surintendant des Bâtiments du roi, arts et manufactures de France, 1683-1691, conservée au Service historique de la Défense*, t. I, Paris, 2007.

SCAMOZZI, Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, Venise, 1615.

SCARAMUCCIA, Luigi, *Le finezze de'pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavie, 1674, réimpression, éd. par Guido Giubbini, Milan, 1965.

SCHNATH, Georg (éd.), *Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem Preußischen Königshause*, Berlin, Leipzig, 1927.

SCHÖNEBECK, Konstantin von, *Mahlerische Reise am Niederrhein*, 3 vol., Cologne et Nuremberg, 1784-89.

SECKENDORFF, Veit Ludwig von, *Teutscher Fürsten-Staat samt des sel. Herrn Antonis Zugabe Sonderbarer und wichtiger Materien […]*, éd. par Andres Simson von Biechling, Jena, 1737, réimpression Aalen, 1972.

SERLIO, Sebastiano, *Il primo libro d'Architettura, di Sabastiano Serlio, Bolognese. = Le premier livre d'Architecture de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue francoyse par Iehan Martin, secretaire de monseigneur le Reuerendissime Cardinal de Lenoncourt*, Paris, s.d. [1545]. [Cette édition comprend aussi le 2[e] livre, *Il Secondo libro di perspettiva di Sebastiano Serlio Bolognese = Le Second livre de perspective, de Sebastian Serlio Bolognois*.]

— *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, éd. et rév. par Marco Rosci, 2 vol., Milan, 1966.

SOURCHES, Louis-François Du Bouchet, marquis de, *Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, publ. par le comte de Cosnac et Arthur Bertrand, 13 vol., Paris, 1882-1893.

SPANHEIM, Ezéchiel Freiherr von, *Relation de la Cour de France* [1690], Paris, 1882, réimpression Paris, 1973.

STIEVE, Gottfried, *Europäisches Hof-Ceremoniel*, Leipzig, 1723.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara et KRISCHER, André (éd.), *Das Hofreisejournal des Kurfürsten Clemens-August von Köln 1719-1745*, Siegbourg, 2000.

STURM, Leonhard Christoph, *Nicolai Goldmanns Vollständige Anweisung Zu der Civil-Bau-Kunst/ In welcher Nicht nur die fünf Ordnungen/ samt den dazu gehörigen Fenster-Gesimsen/ Kämpfern/ Geländer-Dokken/ und Bilderstühlen/ Auf eine neue und sonderbare leichte Art aufzureissen deutlich gewiesen/ sondern zugleich getreulich entdekket wird/ Welches bißher noch von keinem Baumeister geschehen […] vermehret von Leonhard Christoph Sturm*, Brunswick, 1699.

— *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer von einem Liebhaber Curieuser Sachen* [1704], Hambourg, 1707[3].

— *Vollständige Anweisung großer Herren Palläste*, Augsbourg, 1718.
Tesauro, Emanuele, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera et diligentia E. Ph. Panealbi*, Taurini, 1666.
Turin, Biblioteca Reale (BRTO), *Ceremoniali di corte*, Ms. Storia Patria 726, 45 vol.
Tzschimmer, Gabriel, *Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft/ Oder, Historische Erzehlung/ Was Der Durchlauchtigste Fürst und Herr/ Herr Johann George der Ander/ Herzog zu Sachsen/ Jülich/ Cleve und Bergk […] im Monat Februario, des* M.DC.LXXVIIIsten *Jahres […] aufführen und vorstellen lassen […]*, Nuremberg, 1680.
Vitruvius, Marcus Pollio, *Architecture, ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion, mis de Latin en François, par Iean Martin, Secretaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt*, Génève, 1618.
Wicquefort, Abraham de, *L'Ambassadeur et ses fonctions* [1676], 2 vol., Paris, 1682.
Winterfeld, Friedrich Wilhelm von, *Teutsche und Ceremonial-Politica*, 2 vol., Francfort-sur-le-Main et Leipzig, 1700.
Wolff, Christian, *Vernünftige Gedancken Von dem Gesellschafftlichen Leben der Menschen*, Halle, 1721.
Zedler, Johann Heinrich, *Großes Vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste welche bisshero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden,* 68 vol., Halle et Leipzig, 1733-1734, réimpr. Graz, 1994.

Etudes modernes

Ahrens, Karl-Heinz, «Die Entstehung der landesherrlichen Residenz im spätmittelalterlichen deutschen Reich. Ein Projekt der Göttinger Akademie der Wissenschaften», dans *Jahrbuch der historischen Forschung* 1984, p. 29-36.
Akermann, Manfred, *Schloß Hellenstein über Heidenheim an der Brenz*, Heidenheim, 1977.
Albrecht, Thorsten, *Die Hämelschenburg als Beispiel adeliger Schloßbaukunst des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts im Weserraum,* Marbourg, 1995.
Albrecht, Uwe, *Der Adelssitz im Mittelalter. Studien zum Verhältnis von Architektur und Lebensform in West- und Nordeuropa*, Munich, 1995.
Albrecht, Uwe, «Le petit château en France et dans l´Europe du Nord aux XV^e^ et XVI^e^ siècles», dans *Architecture et vie sociale*, sous la dir. de Jean Guillaume, Paris, 1994, p. 193-205.
— *Von der Burg zum Schloß. Französische Schloßbaukunst im Spätmittelalter*, Worms, 1986.
Alvar Ezquerra, Alfredo, *Felipe II y la Corte de Madrid en 1561*, Madrid, 1985.
Álvarez y Baena, José A., *Compendio histórico de las grandezas de la coronada Villa de Madrid*, Madrid, 1786.
Amador de los Ríos, José, Rada y Delgado, Juan de Dios de la, Rosell, Cayetano, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, 4 vol., 1850-1864, réédition Madrid, 1978.
Amann, Konrad, Die landesherrliche Residenzstadt Passau im spätmittelalterlichen Deutschen Reich, Sigmaringen, 1992 (Residenzforschung, 3).
Ammerer, Gerhard (éd.), *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten-Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit, Ergebnisse der internationalen und interdisziplinären Tagung in der Salzburger Residenz, 19.-22. Februar 2009***,** Ostfildern, 2010.
Andermann, Kurt (éd.), *Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie*, Sigmaringen, 1992 (Oberrheinische Studien, 10).
Appuhn, Horst, *Schloß Wolfenbüttel*, Munich et Berlin, 1964.
Aretin, Karl Otmar von, *Das Alte Reich 1648–1806*, 4 vol., t. II, *Kaisertradition und österreichische Großmachtpolitik 1684-1745*, Stuttgart, 1997.
Arnade, Peter J., *Citizens, Sovereigns and Ritual Behavior, Ghent and the Burgundian Court, 1440-1540*, thèse, State University of New York, Binghamton, 1992.
Aulanier, Christiane, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre*, Paris, 1971.
Azcárate, J. M. de, «Instrucciones para las construcciones reales en el siglo XVII», dans *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* 25, 1960, p. 223-30.
— «Anales de la construcción del Buen Retiro», dans *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1, 1966, p. 99-135.
— «Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV», dans *Revista de la Universidad de Madrid* 2, 1962, p. 516-46.
Babel, Rainer (éd.), *Frankreich im europäischen Staatensystem der frühen Neuzeit*, Sigmaringen, 1995.
Babelon, Jean-Pierre, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1991.
Bachmann, Erich, *Residenz Ellingen*, Munich, 1993.
Bader, Walter, *Aus Schloss Augustusburg zu Brühl und Falkenlust*, Cologne, 1961.
Baier-Schröcke, Helga, *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, 1968.

BAILLIE, Hugh Murray, « Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces », dans *Archaeologia (Second Series)* 101, 1967, p. 169-199.
BARBEITO, José Manuel, *Alcazar de Madrid*, Madrid, 1992.
BARBICHE, Bernard, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, 1999.
BARGHINI, Andrea, « Fonti archivistiche per il palazzo ducale di Torino », dans Gianfranco Spagnesi (éd.), *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621). Atti del XXIII congresso di storia dell'architettura, Roma, 24-26 marzo 1988*, 2 vol., Rome, 1989, p. 105-110.
— *Philip IV and the « Golden House » of the Buen Retiro, in the Tradition of Caesar*, New York, 1986.
BARGHAHN, Barbara von, *The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace and Patronage during the Reign of Philip IV*, thèse, New York University, 1979.
Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution, cat. exp., Schloß Bruchsal, Karlsruhe, 1981.
BATIFFOL, Louis, *Le Louvre sous Henri IV et Louis XIII, la vie de la cour de France au XVII^e siècle*, Paris, 1930.
BAUER, Volker « Höfische Gesellschaft und höfische Öffentlichkeit im Alten Reich. Überlegungen zur Mediengeschichte des Fürstenhofs im 17. und 18. Jahrhundert », dans *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 5, 2003, p. 29-68.
— *Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus*, Vienne, 1997.
— *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen, 1993.
BAUER-WILD, Anna, *Die erste Bau- und Ausstattungsphase des Schlosses Nymphenburg 1663-1680*, Munich, 1986.
BAUMUNG, Martina, *Das Markgräfliche Lustschloß Favorite bei Rastatt. Der Parterre-Festsaal. Raumtypus und Figurenprogramm* [inédit], thèse, Fridericiana Karlsruhe, 1990.
BAYREUTH 1998 – *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine. Paradies des Rokoko*, cat. exp., 2 vol., éd. par Peter O. Krückmann, Bayreuth, 1998.
BÉGUIN, Sylvie, « Remarques sur le chambre du Roi », dans André Chastel (éd.), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau. Fontainebleau et Paris, 18, 19 et 20 octobre 1972,* Paris, 1975, p. 199-230.
BENEDIK, Christian, « Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts », dans *Das 18. Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 6, 1990-91, p. 7-23.
— « Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungszeit von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I. », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 101, 1997, p. 552-570.
— « Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden », dans *Wiener Geschichtsblätter* 46/4, 1991, p. 171-178.
— *Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. – Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock* [inédit], thèse, Universität Wien, 1989.
Berlin 1966 – *Barock in Deutschland – Residenzen*, sous la dir. de Ekhart Berckenhagen, Berlin, 1966.
BERLIN 1999 – *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof in Brandenburg-Preußen*, éd. par Gerd Bartoschek, cat. exp. Berlin, Schloss Charlottenburg, Munich, 1999.
BERLIN 2006 – *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und Neue Staaten 1495 bis 1806,* cat. exp. Deutsches Historisches Museum, éd. par Heinz Schilling, Werner Heun et al., 2 vol., Berlin, 2006.
BERNARDI, Marziano (éd.), *Il Palazzo Reale di Torino*, Turin 1959.
— « Vicende costruttive del Palazzo Reale di Torino », dans *Mostra del Barocco Piemontese*, cat. exp., éd. par Vittorio Viale, 3. vol., Turin, 1963, t. 1, p. 9-19.
BERNS, Jörg Jochen et RAHN, Thomas (éd.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 1995 (Frühe Neuzeit, 25).
BERNS, Jörg Jochen et IGNASIAK, Detlef (éd.), *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, Jena, 1993.
BERNSTEIN, Fritz, *Der deutsche Schloßbau der Renaissance (1530-1618). Typen und Entwicklung seiner Grundrißanlage*, Strasbourg, 1933 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 291).
BERTANA, Cesare Enrico, « Un "itinerario" scomparso, La Sala della Concordia e delle Principesse nel Palazzo Reale di Torino », dans *Studi Piemontesi* 18, 1989, p. 233-242.
BIEDERSTEDT, Rudolf, *Johann Friedrich Eosander. Grundzüge einer Biographie*, Stockholm, 1961.
BISCHOFF, Cordula, « "… so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum". Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700 », dans Heide Wunder (éd.), *Dynastie*

und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht, Kassel, 1997 (Zeitschrift für Historische Forschung, 28), p. 161-179.
— « Fürstliche Appartements um 1700 und ihre geschlechtsspezifische Nutzung », dans Magdalena Droste et Adolf Hoffmann (éd.), *Wohnformen und Lebenswelten im interkulturellen Vergleich,* Francfort-sur-le-Main, 2004, p. 67-79.
— « Spiegel-, Lack- oder Porzellankabinett ? Der chinoise Sammlungsraum und seine Ausdifferenzierung », dans *Kritische Berichte* 2, 2004, p. 15-23.
Blasco Rodríguez, C., *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, 1999.
Blunt, Anthony, *Kunst und Kultur des Barock und Rokoko. Architektur und Dekoration*, Fribourg, Bâle et Vienne, 1978.
Bobková, Lenka (éd.), *Zivot na slechtickem sdle v 16.-18. století/ Das Alltagsleben auf dem Adelssitz im 16. bis 18. Jahrhundert*, Ústí nad Labem, 1992.
Boeck, Wilhelm, *Oranienburg. Geschichte eines preußischen Königsschlosses,* Berlin, 1938.
Boekhoff, Hermann, Joop, Gerhard et Winzer, Fritz (éd.), *Paläste, Schlösser, Residenzen, Zentren europäischer Geschichte*, Erlangen, 1983.
Bois, Marie Du, *Mémoires de Marie Du Bois, sieur de Lestourmière et du Poirier, gentilhomme servant du Roi, valet de chambre de Louis* XIII *et de Louis XIV, 1647-1676*, Paris, 1936.
Borggrefe, Heiner, *Die Residenz in Bückeburg. Architekturgestaltung im frühneuzeitlichen Fürstenstaat*, Marbourg, 1994, (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 16).
Bornheim dit Schilling, Werner, *Schloß Bürresheim*, Munich et Berlin, 1956 (Große Baudenkmäler, 131).
Bottineau, Yves, « La Cour de Louis XIV à Fontainebleau », dans *XVII*[e] *siècle* 24, 1954, p. 697-734.
— « L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 », dans *Bulletin Hispanique* 58, 1956, p. 421-452 ; 60, 1958, p. 30-61, 145-179, 289-326 et 450-483.
— « Felipe V y el Buen Retiro », dans *Anuario Español de Arte* 34, 1961, p. 101-105.
— *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Burdeos, 1960.
— *L'Art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau, 1735-1774*, Paris, 1962.
Boudon, Françoise, « Les livres d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau », dans Jean Guillaume (éd.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, actes du colloque organisé à Tours en 1981, Paris, 1988 (De architectura, 3), p. 367-396.
— Blécon, Jean et Grodecki, Catherine, *Le château de Fontainebleau de François I*[er] *à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, 1998 (De architectura).
Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1982.
Braubach, Max, *Prinz Eugen von Savoyen,* 5 vol., Vienne, 1963-65.
Braunfels, Wolfgang, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, 6 vol, t. II, *Die geistlichen Fürstentümer*, Munich, 1980.
— *François Cuvilliés. Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko*, Munich, 1986.
— « Der Glanz der 28 Tage. Kaiserhochzeiten in Dresden 1719 und München 1722 », dans Uwe Schultz (éd.), *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich, 1988, p. 210-221.
Brenninkmeijer-de Rooij, Beatrijs, « Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch », dans *Oud Holland*, vol. 96, 1982, p. 133-185.
Breuer, Annemarie, *Die Möblierung der Reichen Zimmer in der Münchener Residenz*, Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität Munich, 1995.
Brown, Jonathan et Elliott, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981.
Brugmans, Henri-L., « Châteaux et jardins de l'Ile-de-France d'après un journal de voyage en 1655 », dans *Gazette des Beaux-Arts* 6[e] période, t. XVIII, 1937, 2[e] semestre, p. 93-114.
Brühl 2000 – *Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, cat. exp., Brühl, Schloss Augustusburg, 8 vol., éd. par Frank Günter Zehnder, Ostfildern, 2000.
Brunner, Herbert, *Residenz München*, Munich, 1996.
Buck, August et al. (éd.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Kongress des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationales Arbeitskreises für Barockliteratur, 1979, 3 vol., Hambourg, 1981.
Büren, Guido von, « Salette, Schlafkammer, Garderobe und Kabinett. Raumaufteilung und Raumnutzung im herzoglichen Schloß zu Jülich in der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts », dans Günter Bers, Conrad Doose (éd.), « *Italienische* » *Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen, Zivilbauten, Wehranlagen*, actes du colloque, Jülich, 1999, p. 409-430.
Burke, Peter, *Kultureller Austausch*, Francfort-sur-le-Main, 2000.

Burmeister, Enno, *Die Schlösser des altbayerischen Landadels. Typologie nach den Kupferstichen Michael Wenings Anfang des 18. Jahrhunderts*, thèse, Ludwig-Maximilians Universität München, Munich, s.n., 1977.

Busse, Wilhelm G. (éd.), *Burg und Schloß als Lebensorte in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, 1995.

Buvelot, Quentin, « Ontwerpen voor geschilderde decoratieprogramma's », dans *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, éd. par Jacobine Huisken, Koen Ottenheym et Gary Schwartz, Koninklijk Paleis, Amsterdam, 1995, p. 121-153.

Cámara Muñoz, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, 1990.

Camón Aznar, José, *La arquitectura barroca madrileña*, Madrid, 1963.

Caneyro, Rosario Mariblanca, *El Retiro, sus orígenes y todo lo demás (1460-1988)*, Madrid, 1991.

Casas, Rafael Domínguez, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1993.

Castelluccio, Stéphane « Royales impériales », *La Revue de l'Art* 119, 1998-1, p. 43-55.

— « La Galerie des Glaces, les réceptions d'ambassadeurs », dans *Versalia* 9, 2006, p. 24-52.

Castor, Markus A., « Apolls Appartements in Versailles – Dekoration in Gold zwischen Materialität und emblematischer Funktion », dans *Gold,* cat. exp. Vienne, Unteres Belvedere und Orangerie, éd. par Agnes Husslein-Arco et Thomas Zaunschirm, Munich, 2012, p. 89-99.

Champier, Victor, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900),* 2 vol., Paris, 1900.

Charle, Christophe. *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, 2004.

Charle, Christophe et Daniel Roche (éd.). *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes. XVIII^e^-XX^e^ siècles*, actes du colloque, Collège de France, 21-23 oct. 1999, Paris, 2002.

Châtelet-Lange, Liliane, « Firmitas und venustas im Konflikt, Zur Disposition des Großen Saals in deutschen Renaissanceschlössern », dans *Der frühe Schloßbau und seine mittelalterlichen Vorstufen*, Munich & Berlin, 1997, p. 135-151.

Chatenet, Monique, *La cour de France au XVI^e^ siècle, vie sociale et architecture*, Paris, 2002.

Checa Cremades, Fernando. « *El Real Alcázar de Madrid, fuentes escritas* », dans *El Real Alacázar de Madrid* (Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España), cat. exp., Madrid, 1994.

Checa Cremades, Fernando, Morán Turina, José Miguel, *Las casas del rey*, Madrid, 1986.

Collinson, H. (éd.), *French Court Style and Its Influence*, Toronto, 1992.

Colombier, Pierre du, *L'Art français dans les cours rhénanes*, Paris, 1930.

— *L'Architecture française en Allemagne au XVIII^e^ siècle* (= *Travaux et mémoires des Instituts français en Allemagne ;* 5), Paris 1956.

Compiègne 2006 – *Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne*, cat. exp., éd. par Emmanuel Starcky, Paris, 2006.

Cooper, Nicholas, *Houses of the Gentry 1480-1680*, New Haven & London, 1999.

Cordey, Jean, *Vaux-le-Vicomte*, Paris, 1924.

Cornu, Paul, *Le Château de Béarn (Ancienne Maison de l'Electeur) à Saint-Cloud*, Versailles, 1907.

Coural, Jean, *Le Palais de l'Elysée, histoire et décor*, Paris, 1994.

Czymmek, Götz, *Das Aschaffenburger Schloß und Georg Ridinger. Ein Beitrag zur kurmainzischen Baukunst unter Kurfürst Johann Schweikart von Cronberg*, thèse, Univ. de Mayence, 1975, Cologne, 1978.

Da Vinha, Mathieu, *Les Valets de chambre de Louis XIV*, Paris, 2004.

Dardanello, Giuseppe, « Cantieri di corte e imprese decorative a Turin », dans *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, éd. par Giovanni Romano, Turin, 1988, p. 163-252.

Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, 1992.

Dauer, Horst, *Schloßbaukunst des Barock von Anhalt-Zerbst*, Cologne, Weimar & Vienne, 1999.

De Jonge, Krista, « Building Policy and Urbanisation during the Reign of the Archdukes. The Court and its Architects. Court Residences and Court Architects », dans *Albrecht & Isabella 1598-1621*, éd. par L. Duerloo et W. Thomas, Turnhout, 1998, p. 191-198.

De Jonge, Krista, Ottenheym, Koen A., *Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*, (= Architectura Moderna ; 5), Turnhout, 2007.

Demoulin, Bruno, « Vie de cour et beaux arts sous un mécène impécunieux, Joseph-Clément de Bavière, au temps de Louis XIV », dans *Art and Fact* 2, 1983, p. 101.

Diemer, Peter, « *Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern* », dans *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, éd. par Hubert Glaser, Munich, 1980, p. 129-174.

Díez Borque, José M., *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Madrid, 1985.

Dimitrieva, Katia, Espagne, Michel (éd.), *Transferts culturels triangulaires France – Allemagne – Russie,* Paris, 1996.

Dittscheid, Hans-Christoph, *Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schlossbaues am Ende des Ancien Régime*, Worms, 1987.

DRESCHER, Horst et BADSTÜBNER-GRÖGER, Sibylle, *Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik*, Berlin, 1991.
DRESDE 1989 – *Das Dresdener Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, éd. par Nobert Oelsner, cat. exp, Dresde, Grünes Gewölbe, 1989.
DRESDE 1990 – *Sachsen und die Wettiner. Chancen und Realitäten*, cat. exp., Dresde, 1990.
DRESDE ET VARSOVIE 1997 – *Unter einer Krone / Pod jedna korona*, cat. exp. Dresde et Varsovie, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / château royal de Varsovie, 1997, éd. par Werner Schmidt Dirk Syndram et Jacek Staszewski, Leipzig, 1997.
DUCHHARDT, Heinz, « Imperium und Regna im Zeitalter Ludwigs XIV. », dans *Historische Zeitschrift* 232, 1981, p. 555-581.
— « Anspruch und Architektur, Das Beispiel Berlin », dans *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* NF 1, 1991, p. 31-52.
DUINDAM, Jeroen, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550-1780*, Cambridge, 2003.
DÜMLER, Christian, *Die Neue Residenz in Bamberg, Bau- und Ausstattungsgeschichte der fürstbischöflichlichen Hofhaltung im Zeitalter der Renaissance und des Barock*, Neustadt/Aisch, 2001.
DUPEZARD, Emile, *Le Palais-Royal de Paris. Architecture et décoration de Louis XV à nos jours*, Paris, 1911.
DÜSSELDORF 1988, *Anna Maria Luisa Medici, Kurfürstin von der Pfalz*, cat. exp., éd. par Wieland Koenig et Karl Bernd Heppe, Düsseldorf, Stadtmuseum, 1988, p. 136.
DÜSSELDORF et MANNHEIM 1996, *Nicolas de Pigage 1723-1796. Architekt des Kurfürsten Carl Theodor*, cat. exp. Düsseldorf et Mannheim, Cologne 1996.
EBERLE, Martin, « Zur Innenausstattung deutscher Residenzen, Die Reaktion auf Versailles », dans *Hof und Medien im Spannungsfeld von dynastischer Tradition und politischer Innovation zwischen 1648 und 1714* (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur ; 4), éd. par Heiko Laß, Munich s.d. [2008], p. 141-149.
EGGELING, Tilo, *Studien zum friderizianischen Rokoko. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff als Entwerfer von Innendekorationen*, Berlin, 1981.
— *Die Wohnungen Friedrichs des Großen im Schloss Charlottenburg*, Berlin, 1978.
— *Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko,* Ratisbonne, 2003.
EHALT, Hubert, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Munich, 1980.
EICHBERG, Henning, « Fremde in der Moderne? Anmerkungen zur frühneuzeitlichen Zeremonialwissenschaft », dans *Zeitschrift für Historische Forschung* 21, 1994, p. 522-534.
EIERMANN, Frank Wolf, *Requisita Dignitatis. Die deutsche Residenz als Bauaufgabe im 17./18. Jahrhundert an Beispielen im fränkischen Reichskreis*, thèse, Univ. Erlangen, Nuremberg, 1995.
ELIAS, Norbert, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* [1933/1969], Francfort-sur-le-Main, 1999[9], *La Société de cour*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, 1974.
ENTWISTLE, Joanne, *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, 2000.
EPKING, Simone, *Der Quellenwert und die archivische Erschließung von Inventaren am Beispiel der mobilen Innenausstattung von Schloß Nordkirchen (1695-1781)*, thèse, Potsdam, Fachhochschule, 2007.
ERICHSEN, Johannes, « Kaisersäle, Kaiserzimmer. Eine kritische Nachsicht », dans *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. 962-1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806. Essays*, cat. exp., Berlin, Deutsches Historisches Museum, Dresde, 2006.
Erler Georg, « Erziehung westfälischer Adeliger im 18. Jahrhundert », dans *Westfalen* 1, 1909, p. 103-124.
ESCHENFELDER, Chantal, *Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte ; 348). Francfort sur-le-Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York et Vienne, 1999.
ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, 1999.
— *Le creuset allemand, histoire interculturelle de la Saxe (XVIII[e]-XIX[e] siècles)*, Paris, 2000.
ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (éd.), *Transferts. Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Paris, 1988.
ESPAGNE, Michel et MIDDELL, Matthias (éd.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. Und 19. Jahrhundert*, Leipzig, 1993, 1998[2].
ESPOSITO, Elena, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*, Francfort-sur-le-Main, 2004.
ESSER, Raingard und FUCHS, Thomas (éd.), *Kulturmetropolen-Metropolenkultur. Die Stadt als Kommunikationsraum im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2002.

EWERT, Ulf Christian et SELZER, Stephan, *Ordnungsformen des Hofes* (Mitteilungen der Residenzen-Kommission), Kiel, 1997.
FERAY, Jean, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, 1988.
FEUCHTMÜLLER, Rupert, *Das Neugebäude* (Wiener Geschichtsblätter ; 17), Vienne et Hambourg, 1976.
FIJALKOWSKI, Wojciech, *Wilanow rezydencja Krola Zwyciezcy*, Varsovie, 1983.
— *Wnetrza palacu w Wilanowie*, Varsovie, 1986.
FILLITZ, Hermann et PIPPAL, Martina (éd.), *Wien und der europäische Barock*, (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Wien, 1983), 7 vol., Vienne, Cologne, Graz, 1986.
FLECKNER, Uwe, SCHIEDER, Martin et ZIMMERMANN, Michael F. (éd.), *Jenseits der Grenzen, Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag*, 3 vol., Cologne, 2000.
FLEISCHER, Victor, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684)*, Vienne et Leipzig, 1910.
FOGEL, Michèle, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e^ au milieu du XVIII^e^ siècle*, Paris, 1989.
FORYCKI, Maciej, *Anarchia polska w mysli Oswiecenia*, Poznan, 2004.
FOSSIER, François, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France. Architecture et décor*, Paris, 1997.
FRANK, Dietrich von, *Die « maison de plaisance ». Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland. Dargestellt an ausgewählten Beispielen*, (Beiträge zur Kunstwissenschaft ; 27), Munich, 1989.
FRANZ, Heinrich Gerhard. « Longuelune und die Stilwende in der kursächsisch-polnischen Baukunst des 18. Jahrhunderts », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, n° 3-4, vol. 46, 1992, p. 116-127.
FRIEDRICH, Verena, *Rokoko in der Residenz Würzburg, Studien zu Ornament und Dekoration des Rokoko in der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg*, Munich, 2004.
FRIJHOFF, Willem « The Princely Court at The Hague. A National and European Perspective », dans *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*, éd. par Marika Keblusek et Jori Zijlmans, cat. exp., La Haye, Haags historisch museum, Zwolle, 1977, p. 10-17.
FROSIEN-LEINZ, Heike, *Das Antiquarium der Münchener Residenz*, Munich, 1987.
FUCHS, Carl Ludwig, *Die Innenraumgestaltung und Möblierung des Schwetzinger Lustschlosses im 18. und 19. Jahrhundert*, thèse, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1975.
FUCHS, Thomas und TRAKULHUN, Sven (éd.), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500-1850*, (Aufklärung und Europa ; 12), Berlin, 2003.
FUCHS, Willy P., « Der Ursprung und die Entwicklung der U-förmigen barocken Schloßanlagen in Frankreich und Deutschland », dans *Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen* NF 24, 1919, p. 105-122.
GADY, Alexandre, *Jacques Lemercier, architecte et ingénieur du roi*, Paris, 2005.
GAEHTGENS, Thomas W. (éd.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange,* Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15-20 juillet 1992, Berlin, 1993.
GAMER, Jörg, *Matteo Alberti. Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Herzogs zu Jülich und Berg etc.*, (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes ; Beiheft 18), Düsseldorf, 1978.
Gansera-SÖFFING, Stefanie, *Die Schlösser des Markgrafen Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth. Bauherr – Künstler – Schlossanlagen – Divertissements*, Bayreuth 1992.
GARCÍA SIERRA, María José, *La corte de España en el siglo XVII, oficios y ceremonias*, Centro, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.
GARMS, Jörg « Les projets de Mansart et de Boffrand pour le palais ducal de Nancy », dans *Bulletin Monumental* 125, 1967, p. 231-246.
— « La Favorite », dans *Lunéville. Fastes du Versailles lorrain*, éd. par Jacques Charles-Gaffiot, 2 vol., Paris, 2006, t. II, p. 109-112.
GERARD POWELL, Véronique, *De castillo a Palacio. El Alcazar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984.
GERKENS, Gerhard, *Das fürstliche Lustschloß Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel*, (= Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte ; 22), Brunswick, 1974.
GEYER, Albert, *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Berlin, 1926, réimpr. Berlin, 1993.
GIERSBERG, Hans-Joachim, *Friedrich als Bauherr, Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam*, Berlin, 1986.
— (éd.), *Das Potsdamer Stadtschloß*, Potsdam, 1998.
— *et al., Schloss Sans-Souci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen*, Berlin, 2005.
GIESE, Ursula, *Wiener Menagerien. Ebersdorf, Neugebäude, Belvedere, Schönbrunn*, Vienne, 1962.
GILIO, Rosa di, *La Corte di Vittorio Amedeo II negli anni 1680-1713*, Turin, 1990/1991.
GLASER, Hubert (éd.), *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Munich, 1980.

GOES, André van der, « His Majesty's Might and Power. The King's State Apartments in the Dresden Residential Palace », dans *The Glory of Baroque Dresden. The State Art Collections Dresden*, cat. exp., Jackson, Mississippi Arts Pavilion, 2004, p. 217-219.
— « Le grand appartement de la résidence », dans *Splendeurs de la cour de Saxe. Dresde à Versailles*, éd. par Béatrix Saule et Dirk Syndram, cat. exp., Paris, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, 2006, p. 90-95, cat. 207-220.
— « Majestät Macht und Gewalt – des Königs Appartement im Residenzschloß Dresden », dans *ZeitSchichten erkennen und erhalten – Denkmalpflege in Deutschland, 100 Jahre Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio*, cat. exp., Dresde 2005, Munich, 2005, p. 230-235.
GOLD, Renate, *Ehrenpforten, Baldachine, Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfänge vom 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Nuremberg, 1990.
GÖRES, Burkhard, *Das Neue Palais von Sans-Souci. Amtlicher Führer,* Potsdam, 2001.
GOSMANN, Michael, *Von der Burg zum Lustschloß. Ein Grundriß des Arnsberger Schlosses von 1633*, *Heimatblatter* 3, 1982, p. 58-62.
GÖTZ, Ernst et LANGER, Brigitte, *Schloßanlage Schleißheim. Amtlicher Führer*, Munich, 2005.
GÖTZ, Wolfgang, « Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland », dans *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Cologne, 1980, p. 273-295.
GRAF, Henriette, *Die reichen Zimmer der Residenz München, Untersuchungen zu Raumfolgen im 18. Jahrhundert*, Salzbourg, 1995.
— « Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740 », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 101, 1997, p. 571-587.
— « Hofzeremoniell und Staatsporträt », dans *Ehrenheft für Ulrich Nefzger zum 60. Geburtstag*, Salzbourg, 2004, p. 453-457.
— *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.,* Munich, 2002.
— « Hofzeremoniell, Raumfolgen und Möblierung des Residenz in München um 1700-1750 », dans *Zeichen und Raum,* éd. par Peter-Michael Hahn et Ulrich Schütte, Munich, 2006, p. 303-324.
GRELL, Chantal, PARAVICINI, Werner, VOSS, Jürgen (éd.), *Les princes et l'histoire du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle*, Bonn, 1998.
GRIEP, Wolfgang und JÄGER, Hans-Wolf (éd.), *Reisen im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, 1986.
GRIMM, Ulrike, « Das erste Rastatter Inventar. Zur Geschichte von Schloß Rastatt und seiner Ausstattung », dans *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes* 29, 2000, p. 138-143.
GRIMM, Ulrike, *Die Dekorationen im Rastatter Schloß 1700-1771*, thèse Univ. de Fribourg en Brisgau, Karlsruhe, 1978.
GRISERI, Andreina, « L'immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città », *Studi Piemontesi* 12, 1983, p. 70-79.
GRISERI, Andreina, *Le metamorfosi del Barocco*, Turin, 1967.
GROSSER, Thomas, *Reiseziel Frankreich, deutsche Reiseliteratur vom Barock bis zur Französischen Revolution*, thèse, Univ. Mannheim, Opladen, 1989.
GROTTKER, Caroline, *Andreas Gallasini, fürstabtlicher Hofbaumeister in Fulda*, Frankfurt-sur-le-main, 1995.
GRUNEWALD, Michel, SCHLOBACH, Jochen (éd.), *Médiations/Vermittlungen. Aspects des relations franco-allemandes du XVII^e^ siècle à nos jours*, Bern et al., 1992.
GUERRA DE LA VEGA, Ramon, *Historia de la arquitectura en el Madrid de los Austrias (1516-1700)*, Madrid, 1984.
GUILLAUME, Jean « La galerie dans le château français. Place et fonction », dans *Revue de l'art* 102, 1993, p. 32-42.
— (éd.), *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du moyen âge et la renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, Paris 1994.
GURLITT, Cornelius, *Die Kunstdenkmäler Dresdens*, 3 vol., t. II, Dresde, 1901.
GUTKAS, Karl (éd.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzbourg et Vienne, 1985.
HAASE, Gisela, « Einrichtung und Mobiliar der Repräsentations- und Fest-Etage im 18. Jahrhundert », dans *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, éd. par Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, 1992[3], p. 106-108.
HABICH, Johannes, *Die künstlerische Gestaltung der Residenz Bückeburg durch Fürst Ernst 1601-1627*, Bückeburg, 1969.
HAHN, Peter-Michael et LORENZ, Hellmut (éd.), *Pracht und Herrlichkeit. Adlig-fürstliche Lebensstile im 17. und 18. Jahrhundert*, Potsdam, 1998.
HAHN, Peter-Michael et LORENZ, Hellmut, *Formen der Visualisierung von Herrschaft – Studien zu Adel, Fürst und Schloßbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Potsdam, 1998.

HAHN, Peter-Michael, SCHÜTTE, Ulrich, *Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der frühen Neuzeit*, Potsdam & Marbourg, 2003.
— *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, Munich et Berlin, 2006.
HAHN, Peter-Michael, LORENZ, Hellmut (éd.), *Studien zur barocken Baukultur in Berlin-Brandenburg*, Potsdam 1996.
HAHN, Stephanie und SPRENGER, Michael (éd.), *Herrschaft – Architektur – Raum*, Berlin, 2000.
HALM, Christian et HIRSCHBIEGEL, Jan, *Auswahlbibliographie von Neuerscheinungen zu Residenz und Hof, 1991-1995*, Göttingen, 1995.
HIRSCHBIEGEL, Jan, *Auswahlbibliographie von Neuerscheinungen zu Residenz und Hof 1995-2000*, Kiel, 2000.
HAMMERSTEIN, Notker, «Prinzenerziehung im landgräflichen Hessen-Darmstadt», dans *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 53, 1983, p. 193-237.
HANSMANN, Wilfried, *Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses*, Düsseldorf, 1972.
— *Schloss Augustusburg in Brühl*, Worms, 2002.
HANTSCH, Hugo et SCHERF, Andreas (éd.), *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn*, t. 1/1, *Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn*, Augsbourg, 1931.
HANZL-WACHTER, Lieselotte (éd.), *Schloss Hof – Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie*, St. Pölten, 2005.
HARSANY, Zoltan, *La Cour de Léopold Duc de Lorraine et de Bar (1698-1729)*, thèse, Université de Nancy, Nancy, 1938.
HARTMANN, Hans-Günther, Moritzburg. Schloß und Umgebung in Geschichte und Gegenwart, rééd., Weimar 1990[2].
— *Schloss Pillnitz. Vergangenheit und Gegenwart*, Dresde, 1991.
HARTUNG, Monika, *Die Maison de Plaisance in Theorie und Ausführung. Zur Herkunft eines Bautyps und seiner Rezeption im Rheinland*, Aix-la-Chapelle, 1988.
HASS, Martin (éd.), *Die Hofordnung Kurfürst Joachims II. von Brandenburg. Neu herausgegeben und durch Untersuchungen ueber Hofhalt und Verwaltung unter Joachim II. erlaeutert*, Berlin. 1910.
HAUPTMANN, Felix, *Das Innere des Bonner Schlosses zur Zeit Clemens Augusts*, Bonn, 1901.
HAUSMANNS, Barbara, *Das Jagdschloss Herzogsfreude in Bonn-Roettgen (1735-1761), eine baumonographische Untersuchung zum letzten Schlossbau des Kurfuersten Clemens August von Koeln*, Bonn, 1989.
HAUTECŒUR, Louis, *L'Histoire des châteaux du Louvre et des Tuileries*, Paris, 1927.
HECKMANN, Hermann, *Baumeister des Barock und Rokoko in Sachsen*, Berlin, 1996.
— *Baumeister des Barock und Rokoko in Brandenburg-Preussen*, Berlin, 1998.
— *Baumeister des Barock und Rokoko in Thüringen*, Berlin, 1999.
— *Baumeister des Barock und Rokoko in Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Lübeck, Hamburg*, Berlin, 2000.
HEDIN, Thomas et SANDGREN, Folke, «Deux voyageurs suédois visitent Versailles sous le règne du Roi-Soleil», dans *Versalia* IX, 2006, p. 104-105.
HENGERER, Mark, «Die Zeremonialprotokolle und weitere Quellen zum Zeremoniell des Kaiserhofes im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv», dans *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, éd. par Josef Pauser, Martin Scheutz et Thomas Winkelbauer, Vienne, Munich, p. 76-93.
HENTSCHEL, Walter, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, 2 vol., Berlin, 1967.
HEPPE, Dorothea, *Das Schloß der Landgrafen von Hessen in Kassel von 1557 bis 1811*, Marbourg, 1995.
HERBET, Félix, *Le Château de Fontainebleau*, Paris, 1937.
HERBST, Arnulf «Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals», dans *Berichte des Historischen Vereins Bamberg* 106, 1970, p. 206-344.
HERRMANN, *Schloß Zerbst in Anhalt. Geschichte und Beschreibung einer vernichteten Residenz*, Halle, 1998.
HERSCHE, Peter, *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*, 2 vol., Fribourg en Brisgau, Bâle et Vienne, 2006.
HEYM, Sabine, *Schloß Lustheim, Jagd- und Festbau des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern*, dans *Oberbayerisches Archiv* 109, H. 2, 1984, p. 7-125.
HINTERKEUSER, Guido, «Blick nach Europa. Die Architektur in Berlin im Zeitalter Friedrichs III./I. », dans *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte*, cat. exp., 2 vol., Berlin, 2001, t. II, p. 254-268.
— *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin, 2003.
HIRSCHBIEGEL, Jan et PARAVICINI, Werner (éd.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart, 2000.
HOFMANN, Walter Jürgen, *Schloß Pommersfelden. Geschichte seiner Entstehung*, Nuremberg, 1968.

HOJER, Gerhard «Die Kaiserikonologie der Reichen Zimmer in der Münchener Residenz», dans *Wahl und Krönung in Frankfurt am Main, Kaiser Karl VII. 1742-1745*, éd. par Rainer Koch et Patricia Stahl, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Historisches Museum, 1986, p. 141-142.

HOJER, Gerhard et OTTOMEYER, Hans (éd.), *Die Möbel der Residenz München*, 3 vol., t. I, *Die französischen Möbel des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1995, p. 300-319.

HOJER, Gerhard und SCHMID, Elmar D. (éd.), *Schleißheim. Neues Schloss und Garten. Amtlicher Führer* [1965], Munich, 1984[7].

HOJER, Gerhard, «*Die Münchner Residenzen des Kurfürsten Max Emanuel – Stadtresidenz München*», dans *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700,* cat. exp., Munich 1976, vol. I., p. 142-169.

HOLLAND, Alexander, *Johann Friedrich Eosander genannt Göthe (1669-1728), Anmerkungen zu Karriere und Werk des Architekten, Ingenieurs und Hofmannes am Hof Friedrichs I. in Preußen,* Weimar, 2002.

HÖLSCHER, Petra und SCHNITZER, Claudia (éd.), *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, cat. exp., Dresde, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, 2000.

HOLZHAUSEN, Walter, *Lage und Rekonstruktion der kurfürstlichen Kunstkammer im Schloß zu Dresden*, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 48, 1927, p. 140-147.

HÖPEL, Thomas. *Deutschlandbilder-Frankreichbilder, 1700-1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, Leipzig, 2001.

HÖPEL, Thomas, MIDDELL, Katharina (éd.), *Réfugiés und Emigrés, Migration zwischen Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1998.

HOPPE, Stephan, *Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schloßbaus in Mitteldeutschland. Untersucht an Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570*, Cologne, 1996.

HOPPER, Florence, «De Nederlandse klassieke tuin en André Mollet», dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 82, 1983, p. 98-115.

HUBALA, Erich, «Das Berliner Schloß und Andreas Schlüter», dans *Gedenkschrift für Ernst Gall*, éd. par Margarete Kühn et Louis Grodecki, Munich, 1965, p. 311-344.

HUNDEMER, Markus, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie sinnlicher Erkenntnis im Barock*, Ratisbonne, 1997.

IBY, Elfriede (éd.), *Schloß Schönbrunn, Zur frühen Baugeschichte*, Vienne, 1996.

JACQUOR, Jean (éd.), *Fetes et cérémonies au temps de Charles quint*, Paris, 1960.

JACQUOT, Jean, *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 vol., Paris, 1956, 1960, 1975. .

JEHEE, Jan, *Resultaten van het bouwkundig historisch ondezoek van het Paleis Noordeinde te Den Haag*, Zeist, 1985.

JESTAZ, Bertrand, «Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance», dans *Bulletin monumental* 146-1, 1988, p. 109-120.

JONGE, Krista de, «Le palais de Charles-Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XV[e] et XVI[e] siècles et le cérémonial de Bourgogne», dans *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, actes du colloque organisé à Tours en 1988, éd. par Jean Guillaume, Paris, 1994, p. 107-125.

JORDAN, Lothar, KORTLÄNDER, Bernd (éd.), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen, 1995.

JUNG, Rudi, *Schloß Nordkirchen. Das "westfälische Versailles"*, Lüdinghausen, 1990.

KALINOWSKY, Konstanty, *Barock in Schlesien. Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung*, Munich, 1990.

KALNEIN, Wend Graf, *Das kurfürstliche Schloß Clemensruhe in Poppelsdorf. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Beziehungen im 18. Jahrhundert*, Düsseldorf, 1956.

KAMPMANN, Christoph, KRAUSE, Katharina et al. (éd.), *Bourbon-Habsburg-Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Cologne, Weimar & Vienne, 2008.

KANTOROWICZ, Ernst, «Les deux corps du roi», dans id., *Œuvres*, Paris, 2000, p. 643-1222.

KARPOWICZ, Mariusz, *Sztuka oswieconego sarmatyzmu*, Varsovie, 1986.

KAUFMANN, Thomas Dacosta, *Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800*, Chicago, 1995.

KELLER, Dominik, «Unter dem Zeichen der Sonne. Die Feste des französischen Absolutismus», dans *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, éd. par Georg Kohler, Zurich 1988, p. 57-100.

KELLER, Katrin, «Zwischen Zeremoniell und "desbauche", die adlige Kavalierstour um 1700», dans *Menschen und Grenzen in der Frühen Neuzeit*, éd. par Wolfgang Schmale et Reinhard Stauber, Berlin, 1998, p. 259-281.

KEMPKENS, Holger, «Die zeremonielle und künstlerische Inszenierung der höfischen Tafel unter den Kölner Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August», dans *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, éd. par Frank Günter Zehnder, Köln, 2000, p. 407-444.

KIBY, Ulrika, *Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Orientalismus im Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Hildesheim, 1990.

KIESLER, Claudia-Ros, « Schloß Hessen – Raumstruktur, Ausstattung und Nutzung nach den Inventaren des 16. und 17. Jahrhunderts », dans « *… zur zierde und schmuck angelegt…* ». *Beiträge zur frühneuzeitlichen Garten- und Schloßbaukunst*, éd. par Thomas Scheliga, Marbourg, 1996, p. 53-108.

KIMBALL, Fiske et MARIE, Alfred « Unknown Versailles. The Appartement du Roi 1678-1701 », *Gazette des Beaux-Arts* 88, 6 période 29, 1946, p. 85-112.

KIMBALL, Fiske, *The Creation of the Rococo Decorative Style*, New York, 1980.

KIRCHER, Gerda Franziska, « Die Einrichtung des Rastatter Schlosses im Jahre 1772. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der deutschen Residenzschlösser der Barockzeit », dans *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 103, N.F. 64, 1955, p. 177-249.

KLEEMANN, Gotthilf, *Schloß Solitude bei Stuttgart*, Stuttgart 1966.

KLEINER, Salomon, *Das Belvedere in Wien*, éd. et comm. par Hans Aurenhammer et Gertrude Aurenhammer, Graz, 1969.

KLINGENSMITH, Samuel John, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria 1600-1800*, éd. par Christian F. Otto et Mark Ashton, Chicago et Londres, 1993.

KLINGENSTEIN, Grete, « Der Wiener Hof in der frühen Neuzeit. Ein Forschungsdesiderat », dans *Zeitschrift für Historische Forschung* 22, 1995, p. 237-245.

KLUETIG, Harm et SCHMALE, Wolfgang (éd.), *Das Reich und seine Territorialstaaten im 17. und 18. Jahrhundert, Aspekte des Mit-, Neben- und Gegeneinanders*, Münster, Hambourg, Berlin & Londres, 2004.

KNÖBL, Herbert, *Das Neugebäude und sein baulicher Zusammenhang mit Schloß Schönbrunn*, Vienne, 1988.

KÖHLER, Bettina, *Die Stadt Paris und das Wohnhaus. Zum "Bâtiment Particulier" in der französischen Architekturtheorie von 1600-1750*, Alfter, 1994.

— *Architektur ist die Kunst, gut zu bauen. Zum Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole von Charles-Augustin d'Aviler*, Berlin, 1997.

KOLOCH, Sabine, « Zeremoniellbücher als Forschungsaufgabe kulturhistorischer Frauenforschung », dans *Kritische Berichte* 4, 1996, p. 43-60.

KONTER, Erich, *Das Berliner Schloss im Zeitalter des Absolutismus. Architektursoziologie eines Herrschaftsortes*, Berlin, 1991.

KOSSOK, Manfred, *Am Hofe Ludwigs XIV.*, Stuttgart, 1989.

KRAPF, Ludwig et WAGENKNECHT, Christian (éd.), *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*, 2 vol., Tübingen, 1979.

KRASZEWSKI, Jozef Ignacy, *Grzechy hetmanskie* [1886], réedition Varsovie, 1975.

KRAUSE, Katharina, « Schlaun und Frankreich », dans *Johann Conrad Schlaun 1695-1773*, cat. exp. Münster, 1995, p. 204-235.

— « *Les plus excellents Bastiments de France*. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime », dans *architectura* 25/1, 1995, p. 29-57.

— *Die maison de plaisance – Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, Munich et Berlin, 1996.

KREMS, Eva-Bettina « Modell Italien oder Modell Frankreich? Galerien der Wittelsbacher im 17. und 18. Jahrhundert », dans *Europäische Galeriebauten / Galleries in a Comparative European Perspective*, éd. par Christina Strunck, actes, Rome, Bibliotheca Hertziana, The British School at Rome, Munich, 2008.

— « Modellrezeption und Kulturtransfer, Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660-1740) », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, p. 7-21.

KREUL, Andreas, Über die allmähliche Verfertigung der Gebäude beim Sehen. Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischer von Erlachs, thèse, Univ. de Bochum, 1989.

KRIEGL, Georg Christoph, *Erb-Huldigung, welche der allerdurchleuchtigst-Großmächtigsten Frauen, Frauen Mariae Theresiae, zu Hungarn, und Böheim Königin, als Ertz-Herzogin zu Österreich, von denen gesammten Nider-Österreichischen Ständen […] allerunterthänigst abgelegt den 22. Novembris Anno 1740*, Vienne, 1741.

KRISCHER, André « Ein nothwendig Stück der Ambassaden – Zur politischen Rationalität des diplomatischen Zeremoniells bei Kurfürst Clemens August », dans *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 205, 2002, p. 161-200.

KRÜCKMANN, Peter O., *Die Residenzen der Wittelsbacher, von Landshut und Höchstädt nach München*, Munich 2011.

KRUSE, Holger und PARAVICINI, Werner (éd.), *Höfe und Hofordnungen 1200-1600*, Sigmaringen 1999.

KUBLER, George, *Building the Escorial*, Princeton, 1982.

KÜHLMANN, Wilhelm et NEUBER, Wolfgang, *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Francfort sur-le-Main, 1994.

KÜHN, Margarethe, *Schloß Charlottenburg*, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. 2 vol. Berlin, 1970.
KUKE, Hans Joachim, *Jean de Bodt 1670-1745 – Architekt und Ingenieur im Zeitalter des Barock*, Worms, 2002.
KÜMMEL Birgit et SCHÜTTE Ulrich, *Julius Ludwig Rothweil und die Architektur kleinfürstlicher Residenzen im 18. Jahrhundert,* Petersberg, 2006.
KÜMMEL, Birgid, *Arolsen, indessen will es glänzen. Eine barocke Residenz*, cat. exp., Korbach, 1992.
KUNISCH, Johannes « Hofkultur und höfische Gesellschaft in Brandenburg-Preußen im Zeitalter des Absolutismus », dans *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hambourg, 1981.
KUNISCH, Johannes, *Friedrich der Große. Der König und seine Zeit*, Munich, 2005[3].
KUTSCHER, Barbara, *Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister" (1711/16). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerkes. Mit einem Werkverzeichnis*, Francfort-sur-le-Main et al., 1995.
LANGER, Brigitte (éd.), *Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München*, Munich, 2003.
LASS, Heiko, *Jagd- und Lustschlösser – Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben*, Petersberg, 2006.
— (éd.), *Hof und Medien im Spannungsfeld von dynastischer Tradition und politischer Innovation zwischen 1648 und 1714*, Munich, s.d. [2008].
LAUTERBACH, Iris, ENDEMANN, Klaus, FROMMEL, Christoph Luitpold (éd.), *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, Munich, 1998.
LE GUILLOU, Jean-Claude, « Le "côté du Roi" au temps de Louis XVI », dans *Versalia* 10, 2007.
— « Le grand et le petit appartement de Louis XIV au château de Versailles, 1668-1684. Escalier, étage, attiques et mansardes. Evolution chronologique », dans *Gazette des beaux-arts* 108, 1986, p. 7-22.
LEMOINE, Pierre, *Guide du Musée et Domaine national de Versailles et Trianon*, Paris, 2004.
LEVRON, Jacques, *La Vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII[e]-XVIII[e] siècles*, Genève, 1978.
LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La imagen del rey,* Madrid, 1993.
LORENZ, Hellmut, « Wolfgang Wilhelm Praemers "Palaz zur Accomodirung eines Landts-Fürsten" », 1[ère] partie, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIV, 1983, p. 115-130, 2[ème] partie, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVI, 1985, p. 191-202.
— « Die Baupolitik August des Starken im mitteleuropäischen Vergleich », dans *Sachsen und die Wettiner. Chancen und Realitäten*, Dresde, 1990, S. 291-297.
— *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Vienne, 1991.
— *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zurich, Munich et Londres, 1992.
— « Andreas Schlüters Landhaus Kameke in Berlin », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1993, p. 153-172.
— « Leonhard Christoph Sturms *Prodromus Architecturae Goldmanniae* », dans *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 34, 1995, p. 119-145.
— « The Imperial Hofburg. The Theory und Practice of Architectural Representation in Baroque Vienna », dans *State and Society in Early Modern Austria*, éd. par Charles W. Ingrao, West Lafayette, 1994, p. 93-109.
— « Das barocke Berliner Stadtschloss. Königliche Architektur im europäischen Kontext », dans *Dreihundert Jahre preußische Königskrönung*, éd. par Johannes Kunisch, Berlin, 2002, p. 159-187.
JACKSON 2004 – *The Glory of Baroque Dresden. The State Art Collections Dresden*, cat. exp., Jackson, Mississippi Arts Pavilion, 2004.
LOZINSKI, Wladyslaw, *Zycie polskie w dawnych wiekach*, Cracovie, 1978.
LUDMANN, Jean-Daniel, *Le Palais Rohan de Strasbourg*, 2 vol., Strasbourg, 1979-1980.
LUNSINGH SCHEURLEER, Theodor Herman, « De woonvertrekken van Amalia's Huis ten Bosch », dans *Oud Holland*, vol. 84, 1969, p. 29-66.
MADRID 1994 – *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, Madrid, 1994.
MANDRACCI, Vera Comoli, *Turin (le città nella storia d'Italia),* Bari et Rome, 1983.
MANNHEIM 1999, *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung*, éd. par Alfried Wieczorek, Hansjörg Probst et Wieland König, cat. exp., Mannheim, Städtisches Reiss-Museum, 2 vol., Mannheim, 1999.
MARBOURG 1997, *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*, éd. par Jörg Jochen Berns et al., cat. exp., Marbourg, Universitätsbibliothek, Marbourg, 1997.
MARIAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Madrid, 1986.
MARIE, Alfred et Jeanne, *Mansart à Versailles*, 2 vol., t. II, Paris, 1972.
— *Versailles au temps de Louis XIV*, Paris, 1976.
MARIE, Alfred, *Naissance de Versailles*, 2 vol., t. II, Paris, 1968.

MAROTEAUX, Vincent, *Marly, l'autre palais du Soleil*, Genève, 2002.
MARX, Barbara (éd.), *Elbflorenz, italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, Dresde, 2000.
— « Disziplinierte Räume. Die visuelle Formierung Dresdens unter König August dem Starken », dans *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, éd. par Gert Melville, Cologne, Weimar et Vienne, 2005, p. 177-206.
MARX, Harald, « Staatspropaganda und Liebeswerben. Die Gemälde im Thronsaal Augusts des Starken im Dresdener Residenzschloss », dans *Bau Kunst – Kunst Bau. Festschrift zum 65. Geburtstag von Professor Jürgen Paul*, éd. par Gilbert Lupfer, Konstanze Rudert et Paul Sigel, Dresde, 2000, p. 192-211.
— « "It Is Impossible for Our Imagination to Conceive of Anything More Beautiful." The Paintings in Augustus the Strong's Audience Chamber in the Dresden Residential Palace », dans *The Glory of Baroque Dresden. The State Art Collections Dresden*, cat. exp., Jackson, Mississippi Arts Pavilion, 2004, p. 225-227.
MATSCHE, Franz, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI*, 2 vol., Berlin & New York, 1981.
— « Kaisersäle–Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen », dans *Bilder des Reiches*, éd. par Rainer A. Müller, actes, Sigmaringen, 1997, p. 323-349.
MAY, Niels F., *Zwischen fürstlicher Repräsentation und adliger Statuspolitik. Das Kongresszeremoniell bei den westfälischen Friedensverhandlungen*, Ostfildern, 2016.
MEISCHKE, Ruud et OTTENHEYM, Koen A., « Honselaarsdijk. Tuin en park, speelhuis (1636) en Nederhof (1640-1644) », dans *Jaarboek Monumentenzorg*, 1992, p. 118-137.
MEISCHKE, Ruud, « De grote trap van het Huis Honselaarsdijk, 1633-1638 », dans *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek* 31, 1981, p. 86-103.
— « De modernisering van de twee grote zalen van het Huis Honselaarsdijk », dans *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek* 33, 1983, p. 191-206.
MELLENTHIN, Horst, *François Cuvilliés' Amalienburg, ihr Bezug zur französischen Architekturtheorie*, 1989.
MELVILLE, Gert et MOOS, Peter von (éd.), *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*, Cologne, Weimar et Vienne, 1998.
MERLIN, Pierpaolo, « La scena del principe, la corte sabauda tra Cinque e Seicento », dans *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele 1, Turin, Parigi, Madrid*, éd. par Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Florence, 1999, p. 23-37.
— « Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea », dans *Studi Storici* 27, 1986, p. 203-244.
MERTEN, Klaus, *Altes Schloß Stuttgart*, éd. par Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Munich et Berlin, 1975.
MERTENS, Melanie, *Berliner Barockpaläste. Die Entstehung eines Bautypus in der Zeit der ersten preußischen Könige*, thèse, Berlin, Freie Universität, 2003.
MEYER, Daniel « L'ameublement de la chambre de Louis XIV à Versailles de 1701 à nos jours », dans *Gazette des beaux-arts*, 1989, p. 81-104.
MICHALSKI, Jerzy, *Rousseau i sarmacki republikanism*, Varsovie, 1977.
— *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza*, Wroclaw, 1995.
MIDDELL, Katharina et MIDDELL, Matthias « Forschungen zum Kulturtransfer. Frankreich und Deutschland », dans *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik* I/2, 1994, p. 107-122.
MIERSCH, Martin, *Das Bild des electeur soleil – Herrscherikonographie des Rokoko am Beispiel des Kölner Kurfürsten Clemens August*, Marbourg, 2007.
MIKOSCH, Elisabeth, *Court Dress and Ceremony in the Age of the Baroque. The Royal/Imperial Wedding of 1719 in Dresden, A Case Study*, thèse inédit, New York University, 1999.
MILDE, Kurt et al. (éd.), *Matthäus Daniel Pöppelmann, 1662-1736 und die Architektur der Zeit Augusts des Starken*, Dresde, 1990.
MILLER, Albrecht, *Die Residenz in Würzburg*, Königstein im Taunus, 1978.
MILOVANOVIC, Nicolas, *Les Grands appartements de Versailles sous Louis XIV, catalogue des décors peints*, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, 2005.
— *Du Louvre à Versailles – lecture des grands décors monarchiques*, Paris 2005.
— *L'antichambre du grand couvert, fastes de la table et du décor à Versailles*, Montreuil, 2010.
MINGES, Klaus, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster, 1998.
MÖHLENKAMP, Annegret, *Form und Funktion der Fürstlichen Appartements im Deutschen Residenzschloß des Absolutismus*, thèse, microfilm, Marbourg, 1992.
MONDOT, Jean, « Les relations franco-allemandes à l'epoque moderne. Deux siècles de relations interculturelles. Bilan – méthodes – perspectives », dans *Bulletin d'information de la Mission Historique Française en Allemagne* 19, Göttingen, 1989, p. 49-74.
MONDOT, Jean, VALENTIN, Jean-Marie, VOSS, Jürgen (éd.), *Deutsche in Frankreich – Franzosen in Deutschland 1715-1789. Institutionelle Verbindungen, soziale Gruppen, Stätten des Austausches*, Sigmaringen, 1992.

MORANDI, Carlo (éd.), « Relazione della Corte di Vienna del conte San Martino di Baldissero », dans *Relazione di ambassadori Sabaudi, Genovesi e Veneti (1693-1713)*, Bologna, 1935, p. 89-140.
MÖRZ, Stefan, *Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors*, Stuttgart, Berlin et Cologne, 1997.
MOSSETTI, Cristina, « Vittorio Amedeo II duca. Orientamenti artistici nella capitale sabauda », dans *Filippo Juvarra a Turin. Nuovi progetti per la città*, éd. par Andreina Griseri et Giuseppe Romano, Turin, 1989, p. 251-268.
MOULIN, Jean-Marie, *Le Château de Compiègne*, Paris, 1987.
MÜLLER, Matthias, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470-1618)*, Göttingen, 2004.
MULLER, Samuel Frederikzoon, « Het Koninghuis te Rhenen », et Hendrik E. VAN GELDER, « Iets over Bartold van Bassen, ooks als bouwmeester van het koningshuis te Rhenen », dans *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 2e série, 4e année, 1911, p. 66-73 et 234-240.
MUMMENHOFF, Karl E., *Schloß Nordkirchen*, Munich, 1975.
MUNICH 1958 – *Europäisches Rokoko, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, vierte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates, Munich, Residenz, 15 juin – 15 septembre, Munich, 1958.
MUNICH 1976 – *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, éd. par Hubert Glaser, cat. exp., 2 vol. t. I, *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, Munich, Altes und Neues Schloß Schleißheim, 1976.
MUNICH 2000 – *Die Möbel der Schlösser Nymphenburg und Schleißheim*, cat. exp., Munich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Munich, 2000.
Münster 1995 – *Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, éd. par Klaus Bußmann, Florian Matzner und Ulrich Schulze, cat. exp., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Cologne, 1995.
MÜNTZ, Eugène, « Le Château de Fontainebleau en 1625, d'après le Diarium du commandeur Cassiano del Pozzo », dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XII, 1885, p. 255-278 (publication partielle du manuscrit conservé à la Bibliothèque vaticane).
NEUGEBAUER, Wolfgang, *Residenz – Verwaltung – Repräsentation. Das Berliner Schloss und seine historischen Funktionen vom 15. bis 20. Jahrhundert*, Potsdam, 1999.
NEUMANN, Hermann, *Die Münchner Residenz*, Munich, 2000.
NEWTON, William Ritchey, *L'espace du roi. La Cour de France au château de Versailles 1682-1789*, Paris, 2000.
NOLDUS, Badeloch, *Trade in Good Taste. Relations in Architecture and Culture Between the Dutch Republic and the Baltic World in the Seventeenth Century*, Turnhout, 2004.
NORDBERG, Øson, *De La Vallée. En arkitektfamilij i Frankrike, Holland och Sverige*, avec des résumés en français, Stockholm, 1970.
NORTH, Michael (éd.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2002.
— *Kultureller Ausstausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, Cologne, Weimar et Vienne, 2009.
NUREMBERG 1989 – *Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene*, cat. exp. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nuremberg, 1989.
OBERHAMMER, Evelin (éd.), *„Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel". Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*, Munich, 1990.
OELSNER, Norbert et PRINZ, Henning, « Zur politisch-kulturellen Funktion des Dresdner Residenzschlosses vom 16. bis 18. Jahrhundert, dargestellt an der Entwicklung der Repräsentations- und Festtage », dans *Sächsische Heimatblätter* 31/6, 1985, p. 241-254.
— « Die Residenz Augusts des Starken », dans *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, ed. par Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, 1992[3], p. 96-105.
OLSCHEWSKI, Eckard, *Die Schlösser in Saarbrücken und Biebrich. Zwei Residenzen des Grafenhauses Nassau-Saarbrücken – ein Beitrag zur Schloßarchitektur mindermächtiger Reichsfürsten im 18. Jahrhundert*, Weimar, 2000.
ORSO, Steven N., *In the Presence of the Planet King, Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986.
OSTER, Uwe A., *Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden. Der « Türkenlouis ». Feldherr im Schatten von Prinz Eugen*, Bergisch Gladbach, 2001.
OTTENHEYM, Koen A., « Possessed by Such a Passion for Building. Frederik Hendrik and Architecture », dans *Princely Display: The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*, cat. exp. La Haye, Zwolle, 1997, p. 105-125.
— « De herbouw van kasteel Middachten, 1695-1698 », dans *Middachten. Huis en heerlijkheid*, éd. par Tarquinius J. Hoekstra, Utrecht, 2002, p. 21-47.
OTTOMEYER, Hans und VÖLKER, Michaela (éd.), *Die Öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900*, Wolfratshausen, 2002.

OZINGA, Murk Daniel, *Daniel Marot. De schepper van den Hollandschen Lodewijk XIV-stijl*, Amsterdam, 1938.

PALMAS, Clara, « La fabbrica del Palazzo Nuovo Grande di Sua Altezza », dans *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Turin*, éd. par Andreina Griseri et Giovanni Romano, cat. exp., Turin, Milan, 1986, p. 19-37.

PARAVICINI, Werner (éd.), *Alltag bei Hofe, 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen, 1995.

— (éd.), *Zeremoniell und Raum, 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen, 1997.

PARAVICINI, Werner, KRUSE, Holger (éd.), *Höfe und Hofordnungen 1200-1600,* Sigmaringen, 1999.

PARIS 1986 – Gallet, Michel et Garms, Jörg (éd.), *Germain Boffrand 1667–1754, L'aventure d'un architecte indépendant*, cat. exp. Paris, Hôtel de Ville, Paris, 1986, p. 70-78, 161-172.

PARIS 1995 – *Les Effets du soleil, almanachs du règne de Louis XIV*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre sous la dir. de Maxime Préaud, Paris, 1995.

Paris 1995 – *Le Soleil et l'étoile du nord. La France et la Suède au XVIII^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 15 mars-13 juin 1994, Paris 1994.

Paris 1999 – *De chasse et d'épée-le décor de l'appartement du roi à Marly, 1683 -1750*, cat. exp., Musée-Promenade Marly-le-Roi / Louveciennes, Paris, 1999.

PEČAR, Andreas, *Die Ökonomie der Ehre. Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VII.,* Darmstadt, 2003.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Vaux le Vicomte*, Paris, 1997.

— *Fontainebleau*, Paris, 1998.

— (éd.), *Versailles*, Paris, 2001.

PESCHKEN, Goerd (éd.), *Das königliche Schloß zu Berlin*, 3 vol., Munich et Berlin, 1998-2001.

PETSCHAR, Hans (éd.), *Identität und Kulturtransfer. Semiotische Aspekte von Einheit und Wandel sozialer Körper*, Vienne, Cologne et Weimar, 1993.

PFEIL, Christoph von, *Residenz Ansbach mit Hofgarten und Orangerie*, München, 2005.

PFISTER, Max, *Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stukkateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Chur, 1993.

PIETZSCH, Gerhard, « Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quelle », dans *Anuario musical* 15, 1960, p. 21-62.

PISAREVA, Viktoriya, « Spätbarocke Wandbekleidungen am Dresdener Hof. Die textilen Pilaster aus dem Audienzgemach Augusts des Starken », dans *Dresdener Kunstblätter* 47/2, 2003, p. 92-100.

PITA ANDRADE, José Manuel, *Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*, Madrid, 1970.

POLLAK, Martha D., *Turin 1564-1680. Urban Design, Military Culture and the Creation of the Absolutist Capital*, Chicago et Londres, 1991.

POLLEROSS, Friedrich, *Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen*, dans *Alte und moderne Kunst*, 203, 1985, p. 17-27.

— « Utilità, virtù e belleza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 47, 1993, p. 36-52.

— (éd.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Vienne, 1995.

— « Tradition und Recreation. Die Residenzen der österreichischen Habsburger in der frühen Neuzeit (1490-1780) », *Majestas* 6, 1998, p. 91-148.

POTSDAM 1986 – *Friedrich II. und die Kunst*, cat. exp., Potsdam, Neues Palais von Sanssouci, 2 vol., Potsdam, 1986.

POZSGAI, Martin, « Das Audienzzimmer. Eine Studie zu seiner baulichen Lage und Ausstattung in Residenzschlössern (1650-1750) », dans Heiko Laß (éd.), *Hof und Medien im Spannungsfeld von dynastischer Tradition und politischer Innovation zwischen 1648 und 1714*, München, 2008, p. 151-162.

POZSGAI, Martin, BOFFRAND, Germain et EFFNER, Joseph, *Studien zur Architektenausbildung um 1700 am Beispiel der Innendekoration*, Berlin, 2012.

PRINZ, Henning « Die Raumgestaltung des Taschenbergpalais zur Zeit Friedrich Christians und Maria Antonias », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, t. I, 1986, p. 141-163, et t. II, 1987, p. 83-118.

PROVIDENCE 1979 – *Festivities, ceremonies and celebrations in western Europe 1500-1790*, cat. exp., Dept. of Art, Brown University, Bell Gallery, Providence, 1979.

PUNTIGAM, Sigrid, « "Oben und unten (und die leere Mitte)". Geschlechterdifferenz und Statusfrage. Zur Raumdisposition der Herrscherappartements des Arolser Schlosses », dans *Julius Ludwig Rothweil und die Architektur kleinfürstlicher Residenzen im 18. Jahrhundert. Beiträge des Kolloquiums zum 250. Todesjahr in Bad Arolsen,* actes, éd. par Birgit Kümmel et Ulrich Schütte, Petersberg, 2006, p. 89-108.

QUAST, Matthias, Die Medici-Villen als Spiegel frühabsolutistischer Herrschaft. Beobachtungen zur Instrumentalisierung der Villenarchitektur unter Großherzog Ferdinand I. (1587-1609), dans Liebenwein, Wolfgang, Tempestini, A. (éd.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*, Munich et Berlin 1998, p. 375-385.

RAAIJ, Stefan van et SPIES, Paul, *In het gevolg van Willem III & Mary. Huizen en tuinen uit hun tijd*, de Battafsche Leeuw, Amsterdam, 1988.

RACINAIS, Henry, *Un Versailles inconnu, les Petits appartements des rois Louis XV et Louis XVI au château de Versailles,* 2 vol., Paris, 1950.

RALL, Hans, *Kurfürst Karl Theodor. Regierender Herr in sieben Ländern*, Mannheim, 1993.

RASCHAUER, Oskar, «Forschungsergebnisse zur Geschichte der Wiener Hofburg II. (b.). Die kaiserlichen Wohn- und Zeremonialräume in der Wiener Hofburg zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia», dans *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 95, 1958, p. 283-291.

— *Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schloßbau Kaiser Josephs I.*, Wien 1960.

RÉAU, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne*, 4 vol., Paris, 1924-1933.

— *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1938.

REES, Joachim, SIEBERS, Winfried, TILGNER Hilmar (éd.), *Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert. Theoretische Neuorientierung - kommunikative Praxis - Kultur - und Wissenstransfer*, Berlin, 2002.

REINKING, Lars, «Herrschaftliches Selbstverständnis und Repräsentation in den geistlichen Fürstentümern des 18. Jahrhunderts, das Beispiel "Schloß Brühl" des Kölner Kurfürsten Clemens-August», dans *Geistliche Staaten im Nordwesten des Alten Reiches*, éd. par Bettina Braun, Cologne, 2003, p. 117–137.

— *Stein und Geist. Fürstbischöfliche Herrschaftsrepräsentation im rheinischen Residenzbau des frühen 18. Jahrhunderts*, Essen, 2008.

RHEINSBERG 1990 – *Rheinsberg. Eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts*, cat. exp., Schloss Rheinsberg, éd. par la Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam, 1990.

RHEINSBERG 1996 – *Rheinsberg. Wiederherstellung von Schloss und Park*, éd. par la Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, cat. exp., Potsdam, 1996.

RENARD, Edmund, «Die Bauten des Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. Erster Theil», dans *Bonner Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* XCIX, 1896, p. 164-240, «Zweiter Theil», dans *Bonner Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* C, 1896, p. 1-102.

RENARD, Edmund et WOLFF-METTERNICH, Franz Graf, *Schloss Brühl. Die Kurkölnische Sommerresidenz Augustusburg*, Berlin, 1934.

RENTSCH, Dietrich, *Rastatt. Führer durch Schloß und Stadtanlage*, Karlsruhe, 1985.

RICUPERATI, Giuseppe (éd.), *Storia di Turin*, III, *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536–1630)*, Turin, 1998, et id., t. IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, 2002.

RINN, Barbara, *Italienische Stukkateure zwischen Elbe und Ostsee. Stuckdekoration des Spätbarock in Norddeutschland und Dänemark*, Kiel, 1999.

ROBIN, Françoise, *Le château du roi René à Tarascon*, Paris, 2005.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Etiquetas de la casa de Austria*, Madrid, 1913.

ROEGIERS, Jan (éd.), *Arenberg in de Lage Landen. Een hoogadellijk huis in Vlaanderen en Nederland*, réd. par Mark Derez *et al.,* Louvain, 2002.

ROMANO, Giovanni, «Il Palazzo Ducale a Turin (1562-1606)», *Atti e rassegna tecnica* N.S. 42, 1988, p. 127-134.

ROSTWOROWSKI, Emanuel, «Francja, Polska i Podlaski Wersal», dans *Polska czasow saskich*, éd. par Mieczyslaw Wrzosek, Bialystock, 1986, p. 33.

ROTTERMUND, Andrzej, *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści,* Varsovie, 1989.

RÖVER, Anne, *Bienséance. Die ästhetische Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur*, thèse, Universität Bremen, Hildesheim, 1977.

ROVERE, Clemente, *Descrizione del Palazzo Reale di Turin*, Turin, 1858.

SABATIER, Gérard, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, 1999.

SÄCKL, Joachim et HEISE, Karin (réd.), *Barocke Fürstenresidenzen an Saale, Unstrut und Elster*, Petersberg 2007.

SAINTE FARE GARNOT, Nicolas, *Le Décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1988.

SALZBURG 1987 – *Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, Gründer des barocken Salzburg*, 4. Salzburger Landesausstellung, 16. Mai-26. Oktober 1987 im Residenz-Neugebäude und im Dommuseum zu Salzburg, éd. par Ulrike Engelsberger, Salzburg, 1987.

SAMOYAULT, Jean-Pierre, « Le Château de Fontainebleau sous Charles IX », dans *Hommage à Hubert Landais. Art, objets d'art, collections*, Paris, 1987, p. 116-124.

SAMOYAULT, Jean-Pierre et SAMOYAULT-VERLET, Colombe, « Sublet de Noyers au service d'Anne d'Autriche. Les transformations de l'appartement de la Reine à Fontainebleau en 1644 », dans *Objets d'art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon, 2004, p. 152-161.

SAMOYAULT-VERLET, Colombe et SAMOYAULT, Jean-Pierre, « L'Ameublement des appartements royaux à Fontainebleau en 1749 », *Antologia di Belle Arti* 27, 1985, nouvelle série, p. 111-122.

SANCHO, José Luis, *La arquitectura de los sitios reales*, Madrid, 1995.

SANDER, Eckart, *Das Saarbrücker Schloss in barockem Glanz – Eine historische Entdeckungsreise*, Stadtverband Saarbrücken, Sarrebruck, 2006.

SATZINGER, Georg, *Das kurfürstliche Schloß in Bonn*, Munich & Berlin, 2007.

SAULE, Béatrix, « Décor et ameublement des appartements royaux », dans *De la naissance à la gloire, Louis XIV à Saint-Germain, 1638-1682*, cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, Chapelle du château, Musée des antiquités nationales, 24 sept. – 27 nov. 1988, Saint-Germain-en-Laye, 1988, p. 127-139.

— « A propos de la chambre de Louis XIV à Versailles », dans *Dossier de l'art* 22, 1995, p. 22-33.

— « Le Premier goût du Roi à Versailles. Décoration et ameublement », dans *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1992, p. 137-148.

— *Versailles triomphant. Une journée de Louis XIV*, Paris, 1996.

SCAFFIDI, Cinzia, « Il bicchiere del re, ceremoniale, consumi e simbolegia del vino alla corte di Vittorio Amedeo II », dans *Vigne e vini nel Piemonte moderno*, éd. par Rinaldo Comba, t. I, Coni, 1992, p. 249-262.

SCHLECHTE, Monika, « *Recueil des dessins et gravures représentant les Solemnites du Marriage*. Das Dresdner Fest von 1719 im Bild », dans *Image et Spectacle. Actes du XXXII^e Colloque International d'Etudes Humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance*, Tours, 1989, éd. par Pierre Béhar, Amsterdam et Atlanta, 1993, p. 117-169.

SCHLECHTE, Monika, *Kunst der Repräsentation – repräsentative Kunst. Zeremoniell und Fest am Beispiel von Julius Bernhard von Rohrs « Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft » und der Festlichkeiten am Dresdner Hof im Jahre 1719*, thèse, Technische Universität Dresden, 1990.

SCHMID, Elmar D., *Schloß Schleißheim. Die barocke Residenz mit Altem Schloß und Schloß Lustheim*, Munich, 1980.

SCHMIDMAIER, Edith, *Die fürstbischöflichen Residenzen in Passau*, Francfort-sur-le-main, 1994.

SCHMIDT, Michael, *Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Augsbourg, 1999.

SCHMIDT, Werner, *Friedrich I. Kurfürst von Brandenburg, König in Preussen,* Munich, 1996.

SCHMITT, Sigurd, *Johann Bernhard Fischers von Erlachs Schloss Schönbrunn in Wien. Studien über Schönbrunn I und das Schönbrunn-II-Ausführungsprojekt von 1696*, Munich, 1990.

SCHNEIDER, Reinhard, *Der Dalberger Hof in Mainz und sein Architekt Caspar Herwartel 1675-1720. Idee und Gestalt eines barocken Stadtpalastes*, Worms, 1986.

SCHNELL, Johannes, *Francois de Cuvilliés Schule Bayerischer Architektur, Ein Beitrag zum Stichwerk und zur Architekturtheorie beider Cuvilliés*, Munich, 1971.

SCHNITZER, Claudia, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen, 1999.

— « Ein *Cabinet du Roi* für Dresden? – Frankreichrezeption im Kupferstich-Kabinett Augusts des Starken », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, p. 22-50.

SCHROECKER, Alfred, *Die Patronage des Lothar Franz von Schönborn (1655-1729). Sozialgeschichtliche Studie zum Beziehungsgeflecht in der Germania Sacra*, Wiesbaden, 1981.

SCHÜTTE, Ulrich, « Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume », dans *Zeichen und Raum : Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, actes, éd. par Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte, Berlin, 2006, p. 167-204.

SCHWARM-TOMISCH, Elisabeth, « "…wo hohe Potentaten ihr Plaisirs finden können…". Das Königliche Holländische Palais zu Altdresden bis zu seinem Umbau im Jahr 1727 », dans *Dresdener Kunstblätter* 46/2, 2002, p. 56-66.

SCHWINDRAZHEIM, Hildamarie, « Eine Porträtsammlung Wilhelm IV. von Hessen und der „Güldene Saal" », dans *Marburger Jahrbuch* 10, 1937, p. 263-305.

SEDLMAIER, Richard, *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg*, Munich, 1923.

SEEGER, Ulrike, *Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung*, Vienne, 2004.

SENST, Ingetraut, *Schlößähnliche barocke Herrenhäuser der Mark Brandenburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entwicklung des märkischen Herrenhauses nach dem Dreißigjährigen Krieg bis 1750*, Leipzig, 1976.

SIMONIN, Pierre, « Boffrand et la décoration de l'appartement ducal au château de Lunéville », dans *Pays Lorrain*, 1975, p. 181-204.

— « Projets de Boffrand pour le château de Lunéville », dans *Pays Lorrain* 66, 1985, p. 151-168, et *Pays Lorrain* 68, 1987, p. 185-198.

SINCERUS, Jodocus, *Voyage dans la vieille France*, Paris, 1859.

SLOTHOUWER, Dirk Frederik, *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leyde, 1945.

SNOEP, Derk P., « Honselaarsdijk. Restauraties op papier », dans *Oud Holland* 84, 1969, p. 270-294.

SOLNON, Jean-François, *La Cour de France*, Paris, 1987.

SOMMER, Claudia « Die Wohnungen Friedrich Wilhelms I. », dans *Friedrich Wilhelm I. Der Soldatenkönig als Maler*, cat. exp., Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam Sanssouci, Potsdam, 1990, p. 9-27.

— *Schloss Rheinsberg. Amtlicher Führer*, Potsdam, 2002[5].

SPERLICH, Martin et al., *Der Weiße Saal und die Goldene Galerie im Schloss Charlottenburg*, Berlin, 1986.

SPIELMANN, John P., *The City & The Crown. Vienna and the Imperial Court 1600-1740*, West Lafayette, Indiana, 1993.

SPIONE, Gelsomina, « Progettare la decorazione per i palazzi torinesi (1680-1760) », dans *Arte di corte a Turin da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, éd. par Sandra Pinto, Turin, 1987, p. 197-216.

SPITZLBERGER, Georg, « Hof und Hofstaat Ludwigs X. im Zwielicht der Überlieferung », dans *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, éd par Iris Lauterbach, Klaus Endemann et Christoph Luitpold Frommel, München, 1998, p. 11-22.

STEENMEIJER, Guido H.P., *« Tot cieraet ende aensien deser stede ». Arent van 's-Gravesande, architect en ingenieur (ca. 1610-1662)*, Leyde, 2005.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara, « Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum », dans *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* NF 7, 1997, p. 145-176.

— « Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven », dans *Zeitschrift für Historische Forschung* 31, 2004, p. 489-527.

— *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, Munich, 2008.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara, PUHLE, Barbara, GÖTZMANN, Jutta et ALTHOFF, Gerd (éd.), *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800-1800*, Darmstadt, 2008.

STORRS, Christopher, *War, diplomacy and the rise of Savoy 1690-1720,* Cambridge, 1999.

STRAUB, Eberhard, *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1969.

STUMPF, Martin, « Das Sommerappartement von Schloss Augustusburg in Brühl », dans *Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, Ostfildern 2000, t. VI, *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, p. 91-110.

STÜRMER, Michael, « Gehäuse der höfischen Gesellschaft. Ein Forschungsbericht », dans *Zeitschrift für Historische Forschung* 7, 1980, S. 219-228.

SUCKALE, Robert, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993.

SUEUR, Philippe, *Histoire du droit public français, XV[e]–XVIII[e] siècle*, 2 vol., Paris, 1993.

SYMCOX, Geoffrey, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730*, Turin, 1989.

SYNDRAM, Dirk, *Das Schloß zu Dresden. Von der Residenz zum Museum*, Munich et Berlin, 2001.

TABACCO, Giovanni, *Lo Stato Sabaudo nel Sacro Romano Impero*, Turin, 1939.

BARTA-FLIEDL, Ilsebill, GUGLER, Andreas et PARENZAN, Peter (éd.), *Tafeln bei Hofe. Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur*, Hambourg, 1988.

TALBOT, Franz Josef, *Der Wiederaufbau deutscher Residenzschlösser als Aufgabe der Denkmalpflege nach 1945 unter besonderer Berücksichtigung des Neuen Schlosses zu Stuttgart*, thèse, Albert-Ludwigs Universität Fribourg en Brisgau, 1988.

TAZBIR, Janusz, *La Culture polonaise des XVI[e] et XVII[e] siècles dans le contexte européen*, traduit du polonais par Krystyna Zaleska, Rome, 2001.

TERWEN, Jan J. et OTTENHEYM, Koen A., *Pieter Post (1608-1669). Architect*, Zutphen, 1993.

THÖNE, Friedrich, *Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz*, Munich, 1963.

THORNTON, Peter, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven, London [1978], 1983[4].

— *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920*, Herford, 1985.

TIETZE Hans, *Ein Besuch in Wien beim Regierungsantritt Kaiser Leopold I. Nach einem Reisediarium aus dem Jahre 1660*, Vienne, 1917.

TILLMANN, Max, *Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Auftraggeber und Sammler*, Munich, 2009.
Trevor-Roper, Hugh, *Princes and artists. Patronage and ideology at four Habsburg courts 1517-1633*, Londres, 1976.
TRONQUART, Martine, *Le Château de Lunéville*, Metz, 1991.
TURIN 1988 – *Orologi negli arredi del Palazzo Reale e delle residenze sabaude*, éd. par Giuseppe Brusa, Andreina Griseri et Sandra Pinto, cat. Exp., Turin, Palazzo Reale, Milan, 1988.
TURIN 1989 – *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento,* éd. par Michela di Macco et Giovanni Romano, cat. Exp., Turin, 1989.
UPMARK, Gustaf «Ein Besuch in Holland 1687, aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d.J.», *Oud Holland* 18, 1900.
VAN DEN BOOGAART, Ernst et. al. (éd.), *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, La Haye, 1979.
VAREY, J. E, «The Audience and the Play at Court Spectacles, the Role of the King», *Bulletin of Hispanic Studies*, 41, 1984, p. 399-406.
VEC, Milos, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*, Ius Commune, Sonderheft 106, Francfort-sur-le-Main, 1998.
VEHSE, Eduard, *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation,* t. XIII, *Geschichte des österreichischen Hofs und Adels und der österreichischen Diplomatie, siebenter Theil*, Hambourg, 1852.
VERDIER Thierry, *Augustin-Charles d'Aviler. Architecte du roi en Languedoc 1653-1701*, Montpellier, 2003.
VERLET, Pierre, *Le château de Versailles*, 1985².
VERSAILLES 2006 – *Splendeurs de la cour de Saxe-Dresde à Versailles*, cat. exp., Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, 2006.
VIENNE 1966 – *Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt*, cat. exp. Wiener Neustadt, 1966.
VIENNE 1990 – *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500-1700*, cat. exp., Niederösterreichische Landesausstellung Rosenburg, 1990, Vienne, 1990.
VIGLINO DAVICO, Micaela, *Ascanio Vitozzi. Ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, Pérouse, 2003.
VILLA, Antonio Rodríguez, *Catálogo general de manuscritos de la Real Academia de la Historia (1910-1912)*; *Etiquetas generales de la Casa de S.M.* fechadas a 11 febrero 1651; *Instrucciones para la servidumbre de la Reina. 1621; Instrucciones para la Camarera mayor de la Princesa; Instrucciones viejas; Etiquetas del Consejo; Ceremonias del Consejo, Según observaciones de Juan de Mariana; Discursos generales y particulares del gobierno del Consejo Real de Castilla y León*, s.d., URL *: www.rah.es/pdf/Cat_gen_manuscritos.pdf [dernier accès : 19.07.2016]*.
VOCELKA, Karl et HELLER, Lynne, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz, Vienne et Cologne, 1997.
VÖLKEL, Michaela, *Das Bild vom Schloß. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600-1800*, thèse, Philipps-Universität Marburg, Munich, 2001.
VOS, Annemie de «Hof van Den Haag en hof van Brussel (1590-1630). Structurele organisatie van de bouwprojecten tijdens de regering van prins Maurits en van de aartshertogen Albrecht en Isabella», dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 98, 1999, p. 201-204.
WADDY, Patricia, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan,* Cambridge, 1990.
WAGNER, Franz (éd.), *Der sogenannte Toskanatrakt. Studien und Beobachtungen zur Ausstattungsgeschichte der Salzburger Residenz*, Salzbourg, 1992.
WASSILOWSKY, Günther et WOLF, Hubert, *Päpstliches Zeremoniell in der Frühen Neuzeit – Das Diarium des Zeremonienmeisters Paolo Alaleone de Branca während des Pontifikats Gregors XV. (1621-1623),* Münster, 2007.
WEBER, Ingrid S., *Planetenfeste August des Starken. Zur Hochzeit des Kronprinzen 1719. Illustriert durch die Medaillen von Oluf Wif*, Munich, 1985.
WEIDNER, Marcus, *Landadel in Münster, 1600–1760. Stadtverfassung, Standesbehauptung und Fürstenhof*, 2 vol., Münster, 2000.
Weigand-Karg, Sabine, *Die Plassenburg. Residenzfunktion und Hofleben bis 1604*, Weißenstadt, 1998.
Weissenfels 1994 – *300 Jahre Vollendung der Neuen Augustusburg-Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ausstellung zum Weissenfelser Schloss und zur Barocken Hofkultur*, éd. par le Museum Weissenfels, réd. Eleonore Sent, Weissenfels, 1994.
WEISSHAAR-KIEM, Heide, *Lobschriften und Beschreibungen ehemaliger Reichs- und Residenzstädte in Bayern bis 1800. Die Geschichte der Texte und ihre Bibliographie*, Mittenwald, 1982.
WELLE, Jakob, «Das Tagebuch und Ausgabenbuch des Churfürsten Friedrich IV. von der Pfalz», dans *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins* 33, 1880, p. 201-243.
WERNER, Ferdinand, *Die Kurfürstliche Residenz zu Mannheim*, Worms, 2006.
WHITELEY, Mary, «Le Louvre de Charles V, disposition et fonctions d'une résidence royale», dans *Revue de l'art* 97, 1992, p. 60-71.

WIESE, Wolfgang (éd.), *Krone der Kurpfalz. Barockschloss Mannheim. Geschichte und Ausstattung*, Petersberg, 2007.
WIESINGER, Liselotte, *Das Berliner Schloss - von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß* Darmstadt, 1989.
WINDISCH-GRÄTZ, Franz, « *Die Kaiserzimmer, ihre Verwendung, Ausstattung und das Hofzeremoniell* », dans *Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis*, cat. exp., Stift Melk, Vienne, 1960, p. 133-139.
WINTERLING, Aloys, *Der Hof der Kurfürsten von Cologne 1688–1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung « absolutistischer » Hofhaltung*, Bonn, 1986.
WOLF, Friedrich, *François de Cuvilliés. 1695-1768. Der Architekt und Dekorschöpfer*, Munich, 1967.
WOLTERS, Bettina-Martine, *Deutsche Palastbaukunst 1750-1850. Theorie-Entwurf-Baupraxis*, thèse, Francfort-sur-le-Main, 1988.
ZAHLER, Ursula, *Das Kurfürstliche Schloß zu Mainz. Studien zur Bau- und Stilgeschichte*, St. Ingbert, 1988.
ZAREBSKA, Teresa, « Wielkie osie urbanistyczne XVIII-wiecznej Warszawy a kreacje André Le Nôtre », dans *Biuletyn historii sztuki* 1-4, 2001, p. 54-57.
HAHN, Peter M., *Zeichen, Raum, Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, actes, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2003, Munich et Berlin, 2006.
ZINKANN, Karin, *Der Typ der Maison de Plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun*, Münster, 1989.

Glossaire franco-allemand

Archiduc/Archiduchesse	*Erzherzog/Erzherzogin*
Cent-Suisses	*Schweizer Garde*
Chambellan	*Kämmerer*
Collège des comtes	*Grafenbank*
Comte d'Empire	*Reichsgraf*
Diète perpétuelle d'Empire	*Immerwährender Reichstag*
Ecuyer-tranchants	*Truchseß*
Empereur romain germanique	*Römisch-deutscher Kaiser*
Etats d'Empire	*Reichsstände*
Etats	*Landstände*
Fourier de la Chambre	*Kammerfourier*
Grand argentier	*Obristsilberling*
Grand aumônier de France	*Großkaplan von Frankreich*
Grand chambellan	*Obristkämmerer*
Grand écuyer	*Obriststallmeister*
Grand intendant	*Obersthofmeister*
Grand maître d'hôtel	*Obristküchenmeister*
Grand maréchal de la cour	*Obristhofmarschall*
Grand-Evêché	*Hochstift*
Haut-Evêché	*Oberstift*
Intendance des bâtiments	*Oberbauamt*
Intendante de la cour	*Obristhofmeisterin*
Maréchal général de camp	*Generalfeldmarschall*
Premiers écuyers tranchants de l'Empire	*Reicherztruchsess*
Prince-électeur	*Kurfürst*
Regalia du Saint-Empire	*Reichskleinodien*
Roi romain	*Römischer König*

Index des noms propres

Etabli par Ellen Rinner et Frédéric Bussmann

Ont été retenus les noms propres des personnes citées dans le texte et en lien essentiel avec le sujet. Les noms d'auteurs (sauf dans le cas où ils ont une importance historique ou relative au sujet) ainsi que les noms de personnes (personnalités historiques) simplement représentées dans des œuvres d'art ont été écartés. Les nobles sont regroupés par maisons et non par dynasties, les maisons royales dirigeantes et autres maisons princières majeures (princes électeurs) sont classées selon celles-ci, le prénom étant accompagné d'une mention. Pour les maisons princières de moindre importance, cette mention a été laissée de côté pour des raisons de lisibilité : la connaissance de la maison d'affiliation est donc un avantage pour la recherche de ce type de personnes. Les femmes nobles figurent en règle générale sous leur maison d'origine et non sous celle à laquelle elles se sont rattachées par le mariage.

A

Abate, Nicolò dell' (1509-1571), peintre : 60, 61
Adam, Zéphirin (actif jusqu'en 1703), peintre : 686
Alberoni, Giulio (1664-1752), cardinal et homme d'état : 737, 799
Alexandre VII (Fabio Chigi, 1599-1667), vice-légat à Ferrare, nonce à Cologne, envoyé au congrès de Münster pour les traités de la paix de Westphalie (1648), pape (1655) : 65
Allerts, Wytze, sculpteur : 612
Amelot de Gournay, Michel-Jean, marquis de (1655-1724), baron de Brunelles, ambassadeur de France en Espagne (1705-1709) : 745
Amann, Johann (1765-1834), architecte : 183
Androuet du Cerceau, Jacques I (ca. 1512-1584), architecte et théoricien d'architecture : 621, 622, 629, 631, 636, 641, 679, 798
Anguier, Michel (1612-1686), sculpteur : 31

Anhalt-Dessau, maison d'
- Anne-Wilhelmine (Anna Wilhelmine von Anhalt-Dessau, 1715-1780), fille de Léopold I[er] d'Anhalt-Dessau et d'Anna Luise Föhse : 163
- Henriette-Amélie (Henriette Amalie von Anhalt-Dessau, 1666-1726), fille de Jean-Georges II d'Anhalt-Dessau et d'Henriette-Catherine d'Orange-Nassau, sœur de Léopold I[er], épouse d'Henri-Casimir II de Nassau-Dietz (1683) : 602, 608, 610-618
- Léopold I[er] (Leopold I. von Anhalt-Dessau, 1676-1747), fils de Jean-Georges II d'Anhalt-Dessau et d'Henriette-Catherine d'Orange-Nassau, époux d'Anna Louisa Föhse (1698) : 151

Anhalt-Zerbst, Jeanne-Elisabeth d' (Johanna Elisabeth von Anhalt-Zerbst, 1712-1760), duchesse de Holstein-Gottorp, épouse de Christian-Auguste d'Anhalt-Zerbst, mère de Catherine de Russie : 167
Anne d'Autriche, voir Autriche, maison d' (Espagne)
Anne de Grande-Bretagne voir Stuart, maison de
Anthoni, Louis d', jardinier : 625
Antin, Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d' (1665-1736), directeur général et puis surintendant des Bâtiments du roi, académies et manufactures (1708) : 35, 406, 787
Apulée (Lucius Apuleius, vers 125-170), écrivain : 523

Ardemans, Teodoro (1664-1726), architecte : 752, 760, 761, 770, 772, 773, 777, 778, 780, 800
Aubry, François (actif 1679-1695), sculpteur : 686, 689, 691
Audran, Claude III (1658-1734), peintre : 61, 65, 69, 528
August II (Auguste le Fort), roi de Pologne, voir Saxe, maison de, Frédéric-Auguste Ier
August III, roi de Pologne, voir Saxe, maison de, Frédéric-Auguste II
Aulnoys, Marie-Catherine Baronne d' (1650-1705) : 745
Aunillon, Pierre-Charles-Fabiot, abbé (1685-1760), envoyé de France à Cologne : 350, 351, 355, 363

Autriche, maison d' (Habsbourg, Espagne)
- Anne (Ana de Austria, 1601-1666), fille du roi d'Espagne Philippe III et de l'archiduchesse Marguerite d'Autriche-Styrie, épouse de Louis XIII, reine de France et de Navarre (1615-1643), mère de Louis XIV : 30, 31, 36, 39, 52, 59, 60, 61, 63, 65, 68, 96, 173, 760, 766
- Charles II (Carlos II de Austria, 1661-1700), fils de Philippe IV d'Espagne et de Marie-Anne d'Autriche, demi-frère de Marie-Thérèse d'Autriche, époux de Marie-Louise de Bourbon-Orléans, roi des Espagnes et des Indes (1665), roi des Deux-Siciles (Charles III, 1665) : 69, 735, 737-739, 742, 743, 748, 760, 764, 766, 768, 779, 800
- Marie-Thérèse (María Teresa de Austria, 1638-1683), fille de Philippe IV et d'Elisabeth de France, demi-sœur de Charles II d'Espagne, infante d'Espagne, première épouse de Louis XIV (1660), reine de France : 36, 172, 386, 739, 760
- Philippe II (Felipe II de Austria, 1527-1598), fils de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal, époux en quatrième noces d'Anne d'Autriche, père de Philippe III, roi d'Espagne (1556), roi de Portugal (Philippe Ier, 1580), roi des Deux-Siciles (Philippe Ier, 1556) : 599, 600, 745, 761, 763, 766, 767, 758
- Philippe III (Felipe III de Austria, 1578-1621), fils de Philippe II et d'Anne d'Autriche, père de Philippe IV, roi d'Espagne (1598), roi de Portugal et des Algarves (Philippe II, 1598), roi des Deux-Siciles (Philippe II, 1598) : 745, 763, 768
- Philippe IV (Felipe IV de Austria, 1605-1665), fils de Philippe III et Marguerite d'Autriche, roi des Espagnes et des Indes (1621), roi de Portugal (Philippe III, 1621), roi des Deux-Siciles (Philippe III, 1621) : 737, 748, 763-765, 767, 778, 779, 789

Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
- Charles V dit Charles Quint (Karl V./Carlos de Austria, 1500-1558), fils de Philippe Ier de Castille et de Jeanne Ire de Castille, frère de Ferdinand Ier, époux d'Isabelle de Portugal (1526), père de Philippe II d'Espagne, duc de Brabant (Charles II, 1515-1556), archiduc d'Autriche (1519-1521), duc de Milan (1535-1554), duc de Luxembourg (1535-1555), roi des Espagnes et des Indes (Charles Ier, 1516-1556), roi des deux Siciles (Charles II de Sicile, Charles IV de Naples, 1516-1556), roi des Romains (1519) et empereur romain germanique (1519/30-1556) : 629, 748, 749, 763, 766, 767
- Charles VI (Karl VI., 1685-1740), fils de l'empereur Léopold Ier et d'Eléonore-Madeleine du Palatinat-Neubourg, frère de l'empereur Joseph Ier, époux d'Elisabeth-Christine de Brunswick-Wolfenbüttel (1708), père de Marie-Thérèse d'Autriche, archiduc d'Autriche (Charles II, 1711), roi de Hongrie (Charles III, 1711) et de Bohême (Charles II, 1711), roi désigné d'Espagne (Charles III, 1703-1714), roi de Sardaigne (Charles IV, 1713-1720), roi de Naples (Charles VI, 1713-1720) puis roi des Deux-Siciles (1720-1735), duc de Parme et de Plaisance (1735-1740), empereur romain germanique (1711) : 120, 175, 177, 180, 181, 183, 185, 187, 188, 193, 198, 288, 290, 306, 312, 320, 375, 386, 387, 425, 441, 446, 447, 499
- Ferdinand Ier (Ferdinand I., 1503-1564), fils de Philippe Ier de Castille et de Jeanne Iere de Castille, frère de Charles Quint, époux d'Anne Jagellon (1521), archiduc d'Autriche (1521), roi de Hongrie et de Bohême (1526), roi des Romains (1531) et empereur romain germanique (1556) : 178, 754
- Joseph Ier (Joseph I., 1678-1711), fils de l'empereur Léopold Ier et d'Eléonore de Neubourg, frère de l'empereur Charles VI, époux de Wilhelmine de Brunswick-Lünebourg (1699), archiduc d'Autriche (1705), roi des Romains (1690), roi de Hongrie et de Bohême (1705), empereur romain germanique (1705) : 85, 178, 179, 180, 320, 386, 425, 515
- Léopold Ier (Leopold I., 1640-1705), fils de Ferdinand III et Marie-Anne d'Autriche, père de Joseph Ier et Charles VI, époux de Marguerite-Thérèse d'Autriche (1666), de Claude-Félicité d'Autriche-Tyrol (1673) et d'Eléonore de Neubourg (1676), archiduc d'Autriche (1657), roi de Hongrie et de Bohême (1657), empereur romain germanique (1658) : 180, 190, 204, 425, 696, 697, 749
- Marie-Amélie (Maria Amalie von Österreich, 1701-1756), fille cadette de l'empereur Joseph Ier et de Wilhelmine de Brunswick-Lünebourg, sœur de Marie-Josèphe d'Autriche, épouse de Charles-Albert de Bavière (futur empereur Charles VII, 1722), électrice de Bavière, impératrice (1742-1745) : 196, 288, 302, 425

Marie-Anne (Maria Anna von Österreich, 1610-1665), fille de l'empereur Ferdinand II et de Marie-Anne de Bavière, deuxième épouse de Maximilian Ier de Bavière (1635), électrice de Bavière : 281, 288
Marie-Anne (Maria Anna von Österreich, 1635-1696), fille de l'empereur Ferdinand III et de l'infante Marie-Anne d'Autriche, épouse de son oncle Philippe IV d'Espagne (1649), mère de Charles II, reine et régente d'Espagne
Marie-Antoinette (Maria Antonia von Österreich, 1669-1692), fille de l'empereur Léopold Ier et de Marguerite-Thérèse d'Autriche, épouse de Max-Emmanuel de Bavière (1685), électrice de Bavière : 288, 425
Marie-Josèphe (Maria Josepha von Österreich, 1699-1757), fille aînée de l'empereur Joseph Ier et d'Amélie-Wilhelmine de Brunswick-Lünebourg-Calenberg, sœur de Marie-Amélie d'Autriche, épouse de Frédéric-Auguste II de Saxe (1719), archiduchesse d'Autriche, électrice de Saxe, reine en titre de Pologne : 181, 182, 213, 320, 321, 418, 419, 421, 425, 429, 430-434, 437, 439, 440, 442-445, 462, 463
Marie-Thérèse (Maria Theresia von Österreich, 1717-1780), fille de Charles VI et d'Elisabeth-Christine de Brunswick-Wolfenbüttel, épouse de l'empereur François Ier (1736), mère de Joseph II et Léopold II, archiduchesse d'Autriche (1740), reine de Hongrie (1740) et de Bohême (1743), impératrice romain germanique (1745) : 174, 175, 184, 186, 187-189, 386
Maximilien II (Maximilian II., 1527-1576), fils de l'empereur Ferdinand Ier et d'Anne de Bohème, neveu de Charles Quint, époux de Marie d'Espagne (1548), archiduc d'Autriche (1564), roi de Bohême (1562), roi de Hongrie et de Croatie (1563), roi des Romains (1562) et empereur romain germanique (1564) : 178
Rodolphe II (Rudolf II., 1552-1612), fils de Maximilien II et de Marie d'Espagne, archiduc d'Autriche (1576-1608), roi de Bohême (1576-1611), roi de Hongrie et de Croatie (1576-1608), empereur romain germanique (1576-1612) : 178

Autriche-Lorraine, maison d'
François Ier/François-Etienne de Lorraine (Franz I./Franz Stefan von Lothringen, 1708-1765), fils de Léopold de Lorraine et d'Elisabeth-Charlotte d'Orléans, époux de Marie-Thérèse d'Autriche (1736), duc de Lorraine et de Bar (François III, 1729-1737), duc de Teschen (1724), vice-roi de Hongrie (1732), grand duc de Toscane (François II, 1737), roi des Romains (1745) et empereur romain germanique (François Ier, 1745) : 193, 215, 386
Marie-Antoinette (Maria Antonia von Österreich, 1755-1793), fille de Marie-Thérèse d'Autriche et de François-Etienne de Lorraine, sœur des empereurs Joseph II et Léopold II, archiduchesse d'Autriche, épouse de Louis XVI (1770), reine de France et de Navarre (1774) : 36, 37, 49
Ferdinand III (Ferdinand von Österreich, 1769-1824), fils de l'empereur Léopold II et de Marie-Louise d'Espagne, prince de Hongrie et de Bohême, grand duc de Toscane (1790-1801), prince-électeur du Saint-Empire de l'archidiocèse sécularisé de Salzbourg (1803-1805) et prince-électeur du Saint-Empire de Wurztbourg (1806), grand duc de Wurtzbourg (1806-1814) : 417

Auwercx, Albert (1657-1717), artiste tapissier : 384
Aveline, Antoine (1691-1743), peintre : 428, 433, 451
Aviler, Augustin-Charles d' (1653-1700), architecte et théoricien d'architecture : 28, 29, 129-134, 139, 141-148, 294, 303, 309, 310, 316, 322, 323, 381, 397, 468, 477, 706
Avray, Marc-Antoine Thierry de Ville d' (1732-1792), directeur du Garde-meuble de la Couronne (1784-1792) : 81

B

Bade-Bade, maison de
Auguste-Marie-Jeanne (Augusta Maria Johanna von Baden-Baden, 1704-1726), fille de Louis-Guillaume de Bade-Bade, épouse de Louis d'Orléans et mère de Louis-Philippe d'Orléans : 215
Ferdinand-Maximilien (Ferdinand Maximilian von Baden-Baden, 1625-1669), époux de Louise-Christine de Savoie-Carignan-Soissons, père de Louis-Guillaume de Bade-Bade, prince héritier de Bade-Bade : 205
Louis-Georges-Simpert (Ludwig Georg Simpert von Baden-Baden 1702-1761), fils de Louis Guillaume de Bade-Bade, époux de Maria Anna Schwarzenberg, margrave de Bade-Bade : 215, 216
Louis-Guillaume (Ludwig Wilhelm von Baden-Baden, 1655-1707), dit « Louis le Turc » (*Türkenlouis*), époux de Sibylle-Augusta de Saxe-Lauenburg, margrave de Bade-Bade : 201, 205, 206, 212, 215, 216

Bade-Durlach, maison de
Christine (Christine von Baden-Durlach, 1645-1705), veuve du margrave Albert II de Brandebourg-Ansbach, seconde femme de Frédéric Ier de Saxe-Gotha et Altenbourg : 484
Jeanne-Elisabeth (Johanna Elisabeth von Baden-Durlach, 1680-1757), épouse d'Eberhard-Louis de Wurtemberg : 222, 224

Bacon, Francis (1561-1626), philosophe, écrivain et homme politique : 272, 273
Barberini, Francesco (1597-1679), cardinal-légat à la cour de France, neveu d'Urbain VIII (Maffeo Barbarini) : 53
Barraband, Jean II (1677-1725), artiste tapissier : 451, 517
Bassano : 59, 765, 768
Bassen, Bartholomeus van (1590-1652), peintre et architecte : 631, 636
Baudoin, Jean (1590-1650), acdémicien, traducteur et écrivain : 61, 705

Bavière, maison de (Wittelsbacher)
Charles VII/Charles-Albert de (Karl VII./Karl Albrecht von Bayern, 1697-1745), fils de Maximilien-Emmanuel de Bavière et de Therèse-Conégonde Sobieska, époux de Marie-Amélie d'Autriche, père de Marie-Anne-Josèphe de Bavière, duc de Bavière et électeur du Saint-Empire (Charles I, 1726), roi et électeur de Bohême (Charles III comme anti-roi à la reine Marie-Thérèse, 1741-1743), empereur romain germanique (Charles VII, 1742) : 167, 254, 282, 287, 331, 425, 569, 196 ,197, 283-285, 288, 289, 290, 292, 296, 301, 305-307, 312-315 ,325, 327, 338, 349, 353, 568
Charlotte-Elisabeth (Liselotte von der Pfalz, 1652-1722), fille de l'électeur palatin Charles Ier Louis et de Charlotte de Hesse-Cassel, épouse de Philippe de France : 110, 150, 302, 299
Clément (Klemens Franz de Paula von Bayern, 1722-1770), fils de Ferdinand de Bavière, petit-fils de Max-Emmanuel de Bavière, époux de Marie-Anne de Pfalz-Soulzbach : 254
Clément-Auguste de (Clemens August von Bayern, 1700-1761), fils de Max-Emmanuel de Bavière et de Therèse-Conégonde Sobieska, neveu et successeur de Joseph-Clément de Bavière, évêque de Ratisbonne (1716-1719) et prince évêque de Münster (1719), Osnabrück (1728), Paderborn (1719) et Hildesheim (1724), grand maître de l'ordre teutonique (1732), archevêque de Cologne et duc de Westphalie (1723), électeur du Saint-Empire : 49, 254, 331, 335, 336, 338, 339, 343, 344, 347, 349-355, 357, 359, 360-363, 366, 367, 369, 375, 379, 380, 387, 389, 392, 393, 398, 399
Ernest de Bavière (Ernst von Bayern, 1554-1612), fils d'Albert V de Bavière, évêque de Freising (1566), prince évêque de Hildesheim (1573), évêque de Liège (1581) et prince évêque de Münster (1584), archevêque de Cologne et duc de Westphalie (1583), électeur du Saint-Empire : 339, 387
Ferdinand de (Ferdinand von Bayern, 1577-1650), fils de Guillaume V de Bavière, prince évêque de Münster, Paderborn et Hildesheim, archevêque de Cologne (1612) et électeur du Saint-Empire : 339, 369
Joseph-Clément de Bavière (Joseph Clemens von Bayern, 1671-1723), frère de Maximilien-Emmanuel de Bavière, évêque de Ratisbonne (1685) et Freising (1685-1694), évêque de Liège (1694), évêque de Hildesheim (1702), archevêque de Cologne et duc de Westphalie (1688), électeur du Saint-Empire : 86, 103, 279, 304, 329 ,331-334, 339, 341, 343, 344, 346, 347, 355, 366, 387, 392, 398, 409, 414
Joseph-Ferdinand de Bavière (Joseph Ferdinand von Bayern, 1692-1699), fils de Maximilian II Emmanuel de Bavière et de Marie-Antoine d'Autriche, prince héritier de Bavière et prince des Asturies : 739
Maximilien-Emmanuel (Maximilian II. Emmanuel von Bayern, 1662-1726), fils de Ferdinand-Marie de Bavière et Henriette-Adelaïde de Savoie, époux de Marie-Antoinette d'Autriche, père de l'empereur Charles VII et de l'électeur Clément-August de Bavière, gouverneur des Pays-Bas (1692-1706), duc de Bavière, électeur et sénéchal du Saint-Empire (1679-1706, 1714-1726) : 261, 263, 279, 281-283, 384
Maximilien Ier (Maximilian I. von Bayern, 1573-1651), fils de Guillaume V de Bavière, duc (1597), duc de Bavière et électeur du Saint-Empire (1623) : 102, 288, 307
Marie-Anne-Christine (Maria Anna von Bayern, 1660-1690), fille aînée de Ferdinand-Marie de Bavière et d'Henriette-Adelaïde de Savoie, épouse du dauphin français Louis de Bourbon : 288
Marie-Anne-Josèphe (Marie Anna Josepha von Bayern, 1734-1776), fille de Charles-Albert VII et de Marie-Amélie d'Autriche, épouse de Louis-Georges-Simpert de Bade-Bade, margravine de Bade : 301
Maximilien-Henri (Maximilian Heinrich von Bayern, 1621-1688), fils d'Albert VI de Bavière, neveu de Ferdinand de Bavière, évêque de Liège, prince évêque de Hildesheim et Münster, archevêque de Cologne et duc de Westphalie (1655), électeur du Saint-Empire : 339, 369, 387

Bayle, Pierre (1647-1706), philosophe et écrivain : 521
Bayreuth, voir Brandebourg-Bayreuth, maison de
Beauharnais, Joséphine de (Marie-Josèphe-Rose de Tascher de la Pagerie, 1763-1814), épouse de Napoléon Ier, impératrice des Français : 41
Beauveau, marquis de : 290
Belan : 780
Belle-Isle, Charles-Louis-Auguste Fouquet de (1684-1761), diplomate français : 301, 314
Benavente, comte de : 744
Bérain, Jean I (1640-1711), peintre et décorateur : 220, 388, 477, 489, 493, 509, 528, 800
Berbier du Metz, Gédéon (1626-1709), intendant et contrôleur général des meubles de la Couronne (1663-1703), président en la Chambre des comptes (1692-1708) : 43
Berbier du Metz de Rosnay, Jean-Baptiste (†1731), intendant et contrôleur général des meubles de la Couronne (1703-1711), fils et successeur de Gédéon Berbier du Metz : 87
Berlepsch, Maria Gertrud von (1654-1723), dame d'honneur de Marie-Anne d'Autriche, reine d'Espagne
Bernard, François, sculpteur : 684, 685
Bernini, Gian Lorenzo, dit Le Bernin (1598-1680), peintre : 400, 674, 803
Bery, madame de : 782
Besser, Johann von (1654-1729), écrivain : 425, 521, 534
Biarelle, Johann Adolf (†1750), peintre et dessinateur d'architecture : 356, 392, 393
Biber, Mathias, chambellan de Joseph-Clément de Bavière : 398
Bienelle, Charles, ébéniste : 410, 413
Blarenberghe, Louis-Nicolas van (1716-1794), peintre : 417
Blondel, Jacques-François (1705-1774), architecte et théoricien d'architecture : 73, 118, 120, 130, 146, 294, 309, 351, 361, 397, 468, 477, 565, 566, 577, 706, 708
Blouin, Louis, gouverneur de Versailles : 38
Bodt, Jean de (1670-1745), architecte : 469, 470, 471
Boffrand, Germain (1667-1754), architecte : 108-119, 122-124, 404, 406, 407, 409, 411, 412, 417, 505, 506, 801
Böhme, Martin Heinrich (1676-1725), architecte : 139

Bonaparte, maison de
- Napoléon Ier (1769-1821), premier Consul (1799-1804), empereur des Français (1803-1814/1815) : 25, 41, 44, 47
- Napoléon III, né Charles-Louis-Napoléon (1808-1873), neveu de Napoléon Ier, président de la République française (1849-1852), empereur des Français (1852-1870) : 43, 45, 47

Bonavia, Giacomo (1705-1759), peintre et architecte : 761, 762
Bonnemer, François (1638-1689), peintre : 47
Bossi, famille de stucateurs
- Agostino (1740-1792), frère de Ludovico et Materno : 417
- Ludovico (1731-1772), frère d'Agostino et Materno : 417
- Materno (1737-1802), frère d'Agostino et de Ludovico : 417

Boucher, François (1703-1770), peintre : 46
Boulle, famille d'artistes ébénistes
- André-Charles (1642-1732), père de Charles-Joseph : 67, 100, 780, 783, 787, 800

Boulogne, Louis de (1654-1733), peintre : 61

Bourbon, maison de (Espagne)
- Charles III (Carlos III de Borbón, 1720-1788), fils de Philippe V et d'Elisabeth Farnèse, demi-frère du roi d'Espagne Ferdinand IV, époux de Marie-Amélie de Saxe, père de Charles V d'Espagne et de Ferdinand Ier (roi des Deux-Siciles), duc de Parme et de Plaisance (Charles Ier, 1731), roi des Deux-Siciles (Charles, 1734/1735-1759), roi des Espagnes et des Indes (1759) : 743, 799, 803
- Philippe V Bourbon (Felipe V de Borbón, 1683-1746), fils du Grand Dauphin Louis de Bourbon et de Marie-Anne-Christine de Bavière, époux de Marie-Louise de Savoie et en secondes noces d'Elisabeth Farnèse, père de Ferdinand Ier et de Charles III, duc d'Anjou, roi des Espagnes et des Indes (1700) : 35, 735, 737-739, 741, 758-763, 769, 770, 778, 779, 784, 793, 799, 801

Bourbon, maison de (France), voir France, maison de, branche des Bourbons
Bourdict, Pierre (1664-1712), sculpteur : 111
Boutelou, Etienne (Esteban Boutelou), architecte jardinier : 761
Boutin, Claude, maître des jardins du palais du Luxembourg : 625

Brackenhoffer, Elias (1618-1682), patricien et collectionneur de Strasbourg : 54, 63, 65

Brandebourg-Ansbach, maison de (Hohenzollern)
Albert II (Albrecht von Brandebourg-Ansbach, 1620-1667), premier époux de Christine de Baden-Durlach, margrave d'Ansbach : 484
Charles-Guillaume-Frédéric (Karl Wilhelm Friedrich von Brandebourg-Ansbach, 1712-1757), époux de Frédérique-Louise de Prusse, margrave d'Ansbach : 509

Brandebourg-Bayreuth, maison de (Hohenzollern)
Christiane-Eberhardine (Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, 1671-1727), épouse de Frédéric-Auguste II de Saxe, reine en titre de Pologne : 442
Elisabeth-Frédérique-Sophie (Elisabeth Friedericke Sophie von Brandenburg-Bayreuth, 1732-1780), fille du margrave Friedrich III de Brandebourg-Bayreuth, épouse de Charles-Eugène de Wurtemberg : 226, 227
Frédéric III (Friedrich III. von Brandenburg-Bayreuth, 1711-1763), fils de Georges-Frédéric-Charles de Brandebourg-Bayreuth, époux de Wilhelmine de Prusse, père d'Elisabeth-Frédérique-Sophie de Brandebourg-Bayreuth, margrave de Bayreuth
Georges-Guillaume (Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth, 1678-1726), époux de Sophie de Saxe-Weissenfels, margrave de Bayreuth (1712) : 573-577, 581-583, 585, 587, 588, 593, 594

Brandebourg-Prusse, maison de (Hohenzollern)
Frédéric Ier /Frédéric III (Friedrich I./Friedrich III. von Brandenburg-Preußen, 1657-1713), fils de Frédéric-Guillaume de Brandebourg et de Louise-Henriette d'Orange-Nassau, père de Frédéric-Guillaume Ier de Prusse, burgrave de Nuremberg (Frédéric VI, 1688), comte de Lingen (1702), Moers (1702) et Tecklenbourg (1707), suzerain de Neuchâtel (1707), margrave de Brandebourg et duc de Prusse (Frédéric III, 1688) et électeur du Saint-Empire, roi en Prusse (Frédéric I, 1701) : 150, 319, 498, 511, 515, 516, 520, 522, 524, 525, 529, 530- 533, 535-540, 542, 543, 547-552
Frédéric II (Friedrich II., 1712-1786), fils de Frédéric-Guillaume Ier de Prusse, burgrave de Nuremberg et margrave de Brandebourg (Frédéric IV, 1740) et électeur du Saint-Empire, roi en Prusse (1740-1772) et roi de Prusse (1772) : 226, 515, 517, 539, 551, 552, 539 ,555, 556 ,557, 558, 559, 560-563, 565-571, 591, 594
Frédéric III (Friedrich III./Friedrich Wilhelm von Hohenzollern, 1831-1888), fils de l'empereur allemand Guillaume Ier, père de l'empereur allemand Guillaume II, roi de Prusse et empereur allemand (1888) : 515
Frédéric-Guillaume Ier (Friedrich-Wilhelm von Brandenburg, 1620-1688), fils de Georges-Guillaume Ier de Brandebourg et d'Elisabeth du Palatinat, père de Frédéric Ier de Prusse, burgrave de Nuremberg, margrave et « grand électeur » de Brandebourg (1640) : 79
Frédéric-Guillaume Ier (Friedrich Wilhelm I., 1688-1740), fils de Frédéric Ier de Prusse et de Sophie-Charlotte de Hanovre, époux de Sophie-Dorothée de Hanovre, père de Frédéric II, burgrave de Nuremberg, margrave de Brandebourg (Frédéric-Guillaume II) et électeur du Saint-Empire, roi en Prusse (1713) : 79, 319, 328, 522, 527, 529, 535, 537, 538, 539, 548, 550, 552-555, 570
Frédéric-Guillaume IV (Friedrich Wilhelm IV., 1795-1861), fils de Frédéric-Guilaumme III et de Louise de Mecklembourg-Strelitz, roi de Prusse (1840) : 547
Wilhelmine (Friederike Sophie Wilhelmine von Preußen, 1709-1758), fille de Guillaume-Frédéric Ier et de Sophie-Dorothée de Hanovre, sœur de Frédéric II de Prusse, épouse de Frédéric III de Brandebourg-Bayreuth, margravine de Bayreuth (1731) : 152, 573, 574, 575, 586-595

Branicki, Jean-Clément (Jan Klemens Branicki, 1698-1771), général et castellan de Cracovie : 693, 701-710
Brice, Germain (1625-1727), écrivain : 307, 397, 408
Brillie, Giuseppe (actif vers 1760), stucateur : 338
Briseux, Charles-Etienne (1660-1754), architecte : 146, 303, 468
Brosse, Salomon de (1571-1626), architecte : 622, 625, 633
Bruant, Libéral (ca. 1635-1697), architecte : 798
Brunel, Antoine de, voyageur et écrivain : 745

Brunswick-Lunebourg, maison de
Amélie-Wilhelmine de (Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg-Calenberg, 1673-1742), fille de Jean-Frédéric de Brunswick-Lünebourg-Calenberg et de Bénédicte-Henriette-Philippine du Palatinat, épouse de l'empereur Joséph Ier, mère de Marie-Josèphe et Marie-Amélie d'Autriche, impératrice romain germanique : 441

Sophie-Edwige, duchesse de (Sophie Hedwig von Braunschweig-Lüneburg, 1592-1642), fille d'Henri-Jules de Brunswick-Wolfenbüttel et de la princesse Elisabeth de Danemark, épouse d'Ernest-Casimir de Nassau-Dietz, comtesse de Nassau-Dietz : 604, 606

Brunswick-Wolfenbuttel, maison de
Antoine-Ulric de (Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1633-1714), fils d'August le Jeune de Brunswick-Lunebourg et de Dorothée d'Anhalt-Zerbst, frère de Marie-Elisabeth de Brunswick-Wolfenbuttel et de Rodolphe-Auguste de Brunswick-Wolfenbüttel, époux d'Elisabeth-Julienne de Schleswig-Holstein-Norburg, grand-père de l'impératrice Elisabeth-Christine, cousin d'Ernest-Auguste de Brunswick-Lunebourg, duc de Brunswick et Lunebourg, prince de Brunswick-Wolffenbuttel (1685/1704) : 151, 164, 490, 491, 493-495, 510
Auguste-Guillaume (August Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1662-1731), fils d'Antoine-Ulric de Brunswick-Wolfenbuttel et d'Elisabeth-Julienne de Schleswig-Holstein-Norburg, duc de Brunswick et Lunebourg et prince de Brunswick-Wolffenbuttel (1714) : 495, 496, 498, 499, 501
Elisabeth-Christine (Elisabeth Christina von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1691-1750), fille de Louis-Rodolphe de Brunswick-Wolffenbuttel et de Christine-Louise d'Ottingen, nièce du duc Auguste-Guillaume, épouse de l'empereur Charles VI, mère de Marie-Thérèse d'Autriche, impératrice en titre : 499, 154
Elisabeth-Christine (Elisabeth Christina von Braunschweig-Wolfenbüttel- Bevern, 1715-1797), fille de Ferdinand-Albert II de Brunswick-Wolfenbuttel-Bevern et d'Antoinette-Amélie de Brunswick-Wolfenbuttel, épouse de Frédéric II de Prusse, reine en titre en Prusse : 555, 563
Elisabeth-Eléonore (Elisabeth Eleonora von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1658-1729), fille d'Antoine-Ulric de Brunswick-Wolfenbüttel et d'Elisabeth-Julienne de Schleswig-Holstein-Norburg, épouse de Bernard I[er] de Saxe-Meiningen : 497
Maria Elisabeth de (von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1638-1687), épouse d'Albrecht de Saxe-Cobourg, belle-sœur de Frédéric I[er] de Saxe-Gotha-Altenbourg : 490
Rodolphe-Auguste de (Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1627-1704), frère de Marie-Elisabeth de Brunswick-Wolfenbuttel et d'Antoine-Ulric de Brunswick-Wolfenbuttel, époux de Christiane-Elisabeth de Barby, duc de Brunswick et Lunebourg et prince de Brunswick-Wolffenbuttel : 490, 491

Bullant, Jean II (1510 ou 1515-1578), architecte et sculpteur : 58, 621
Büsching, Anton Friedrich (1724-1793), théologien et géographe : 701

C

Cabrera de Córdoba, Luis (1559-1623), historien et écrivain : 761
Caffieri, Philippe (1634-1716), artiste décorateur : 687
Caillon, Jean-Gaspard, sculpteur : 417
Campbell, Colen (1676-1729), architecte et théoricien d'architecture : 666
Campen, Jacob van (1596-1657), architecte : 623-625, 631 ,633, 634, 637, 639, 640, 644
Caraccioli, Louis-Antoine, marquis de (1719-1803), écrivain : 693
Carlier, René († 1722), architecte et décorateur : 751, 761, 770, 772, 776, 777, 780, 782-787, 800
Carlone, Carlo (actif entre 1698 et 1711), stucateur : 337, 338, 387

Carove, famille de stucateurs
Carlo (actif 1667-1687/97), frère de Giovanni : 488, 683
Giovanni (actif 1662-1673), frère de Carlo : 486, 847, 488, 489, 509, 683

Caracciolo, Giovanni Battista (1578-1635), peintre : 79
Carreño de Miranda, Juan (1614-1685), peintre : 764
Casale, Andrea (1705-1784), peintre : 801
Casanova, Giacomo (1725-1798), écrivain : 223, 239
Castellamonte, Amedeo di (1613-1683), architecte : 715, 716, 723

Castelli, famille de stucateurs : 413-416
Carlo Antonio (actif 1709-1734), frère de Giovanni Pietro: 410, 413
Carlo Pietro (actif 1723-1751), fils de Giovanni Pietro et frère de Domenico : 392, 413
(Giovanni) Domenico (actif 1706-1741), fils de Giovanni Pietro et frère de Carlo Pietro : 392, 413
Giovanni Pietro (actif 1695-1737), frère de Carlo Antonio : 392, 410, 411, 413, 414

Catherine de Médicis, reine de France, voir Médicis, maison de

Catshuyzen, Simon van, intendant de Honselaarsdijk : 624
Champaigne, Philippe de (1602-1674), peintre : 65-67
Charles Ier, roi d'Angleterre, voir Stuart, maison de
Charles II, roi d'Angleterre, voir Stuart, maison de
Charles II, roie d'Espagne, voir Autriche, maison de (Espagne)
Charles III, roi d'Espagne, voir Bourbon, maison de (Espagne)
Charles Quint, empereur romain germanique, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Charles V, roi de France, voir France, maison de, branche des Valois
Charles VI, empereur romain germanique, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Charles VII, empereur romain germanique, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Charles VII, roi de France, voir France, maison de, branche des Valois
Charles IX, roi de France, voir France, maison de, branche des Valois-Angoulême
Charles X, roi de France, voir France, maison de, branche des Bourbons
Charles XI et Charles XII, rois de Suède, voir Suède, maison de (Wittelsbach-Palatinat-Deux-Ponts)
Charles-Emmanuel Ier, Charles-Emmanuel II et Charles-Emmanuel III, ducs de Savoie, voir Savoie, maison de

Chauveau, famille d'artistes
Evrard (1660-1739), frère aîné de René, peintre : 685
François (1613-1676), père de René et Evrard, graveur : 685, 687
René (1663-1722), frère d'Evrard, sculpteur : 682, 684-692

Chéron, Charles-Louis (1676-1745), peintre : 120
Chigi, Flavio (1631-1693), neveu d'Alexandre VII, cardinal-légat : 42, 65
Christian V, roi de Danemark et de Norvège, voir Danemark, maison de (Oldenbourg)
Christine de Suède, reine de Suède, voir Suède, maison de (Vasa)
Choiseul, Etienne-François, duc de (1719-1785), homme politique : 417
Clemens XI (Gianfrancesco Albani, 1649-1721), pape (1700) : 799
Clément-Auguste, électeur de Cologne, voir Bavière, maison de
Colbert, Edouard, marquis de Villacerf et de Payens (1628-1699), surintendant et ordonnateur général des Bâtiments, Jardins, Arts, Manufactures du roi : 67, 397, 688
Colbert, Jean-Baptiste-Antoine, marquis de Seignelay (1651-1690), secrétaire d'Etat de la Marine de Louis XIV : 67, 69
Coligny, Louise de (1555-1620), épouse de Guillaume Ier d'Orange-Nassau, mère de Frédéric-Henri d'Orange-Nassau : 621, 637
Colonna, Angelo Michele (1604-1684), peintre : 764, 765
Conti, voir France, maison, branche des Bourbons
Corneille, Michel I (1601/03-1664), peintre : 69
Cortone, Pierre de (Pietro da Cortona, 1596-1669) : 69, 549
Cotte, Jules-Robert de (1683-1767), architecte, fils de Robert de Cotte : 784
Cotte, Robert de (1656-1735), architecte : 49, 124, 304, 329, 333-336, 338, 340-346, 362, 380, 383, 392, 406-409, 414, 761, 770, 772, 774, 776, 777, 780, 781-797, 799-801
Coulon, Antoine (Anthonie Coulon, 1682-1753), architecte : 615, 642
Courtonne, Jean, tapissier : 615
Cousinet, Jean-François (1666-1711), orfèvre : 682, 684, 691
Covarrubias, Alonso de (1488-1570), architecte : 763
Coypel, Antoine (1661-1722), peintre, fils de Noël Coypel : 43, 459, 460, 461
Coypel, Noël (1628-1707), peintre : 61, 62, 65, 69
Coysevox, Antoine (1640-1720), sculpteur : 684
Cronström, Daniel (1655-1719), diplomate : 672, 682-685, 688
Cuccy, Catherine, fille de Domenico Cuccy, épouse de René Chauveau : 687
Cuccy, Domenico (1635-1705), ébéniste, père de Catherine Cuccy : 687
Cuvilliés, François (1695-1768), architecte : 197, 276, 283, 288, 291, 301, 312, 313, 351, 353, 356, 358, 361, 362, 377, 394, 480
Czarniecki, Stefan (1599-1665), général polonais et castellan de Kiev, grand-père de Jean-Clément Branicki : 708

D

Danckelmann, Eberhard von (1643-1722), homme politique : 551

Danemark, maison de (Oldenbourg)
Christian V (1646-1699), fils de Frédéric III de Danemark et de Sophie-Amélie de Brunswick-Lunebourg, époux de Charlotte-Amélie de Hesse-Cassel, roi de Danemark et de Norvège (1670) : 676
Frédéric IV (1671-1730), fils de Christian V, duc de Schleswig et Holstein, roi du Danemark et Norvège (1699) : 535
Ulrique-Eléonore (1656-1693), fille de Frédéric III de Danemark, épouse de Charles XI de Suède : 675, 682, 687

Decker, Paul, l'Ancien (1677-1713), architecte : 137, 159, 388, 576, 583
Degoullons, Jules (1671-1738), sculpteur décorateur : 780, 783, 787
Delafosse, Jean-Charles (1734-1789), architecte : 417
Delaporte, Louis, sculpteur : 682, 684, 687-689
Delarocque, Stephan Laurent, architecte : 392, 393, 396
Delfosse, Jean-Baptiste, peintre : 59
Desmarées, Georges (1697-1776), peintre : 357, 358, 359
Deybel, Johann Sigismund (1685/1690-1752), architecte : 706
Dientzenhofer, Johann (1663-1726), architecte : 324, 405
Dinant, Joseph, fontainier : 625
Dolfin, Giovanni, ambassadeur vénitien : 30
Le Dominiquin (Domenico Zampieri, 1581-1641), peintre : 79
Douven, Jan Frans (1656-1727), peintre : 392, 395, 396
Dubois, Ambrois (1543-1614), peintre, père de Jean Dubois : 60, 63, 68, 69
Dubois, Jean (1604-1676), peintre : 60
Duquesnoy, Jérôme II (1602-1654), peintre : 383

E

Eaton, John Harris d' : 652
Effner, Joseph (1687-1745), architecte : 214, 284, 505, 506
Elisabeth Ire, reine d'Angleterre, voir Tudor, maison de
Elisabeth Farnèse, reine d'Espagne, voir Farnèse, Elisabeth
Elisabeth-Julienne de Brunswick-Wolfenbüttel, voir Schleswig-Holstein-Norburg, maison de
Errard, Charles (1606-1689), peintre : 60, 61
Erthal, Philip Christoph von (1698-1748), bailli de Mayence : 195, 406
Esterhazy de Galantha, Paul Ier (1635-1713), prince de l'Empire (1685) : 497
Evelyn, John (1620-1706), écrivain et architecte : 59, 661

F

Farnèse, Elisabeth (Isabella Farnese, 1692-1766), fille d'Edouard II Farnèse et de Dorothée-Sophie de Neubourg, épouse de Philippe V d'Espagne, reine escort d'Espagne (1714-1746) : 799
Fehling, Carl Heinrich Jacob (1683-1753), peintre : 425
Félibien, André, sieur des Avaux et de Javercy (1619-1695), architecte et historiographe : 40
Félibien des Avaux, Jean-François (1658-1733), fils d'André Félibien, architecte et historiographe, secrétaire de l'Académie d'architecture : 72, 79, 398
Ferdinand Ier, empereur romain germanique, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Fleming, Jacques-Henri, comte de (Jakob Heinrich von Fleming, 1667-1728), ambassadeur, feld-maréchal et premier ministre de Saxe : 180-182
Fischer von Erlach, Johann Bernhard (1656-1723), architecte : 502, 503
Fix, Johann Bernhard, artisan sculpteur : 388, 389
Foggini, Giovanni Battista (1652-1725), peintre : 710
Föhse, Anna Luise, femme de Léopold Ier d'Anhalt-Dessau (1677-1745) : 151
Fonebonne, Quirijn, graveur : 428
Fontana, Domenico (1543-1607), peintre : 770
Fontanieu, Moïse-Augustin de (1662-1725), historiographe et directeur du Garde-Meuble de la Couronne (1711) : 98, 99

Foucquet, famille de peintres
Bernard II (actif 1695-1710), frère de Jacques II : 684, 689

Jacques I (1640-1711) : 681, 685, 686, 689
Jacques II (1650-1702), frère de Bernard : 681, 684, 686, 689

Forestier, Benoit de, architecte : 414
Fournier, Jean-Baptiste Fortuné de (1789-1864), peintre : 44

France, maison de
Bourbon, branche des
Charles X, né Charles-Philippe (1757-1836), petit-fils de Louis XV, fils du dauphin Louis-Ferdinand et de Marie-Josèphe de Saxe, frère de Louis XVI et Louis XVIII, époux de Marie-Thérèse de Sardaigne (1773), comte d'Artois, roi de France et de Navarre (1824-1830) : 41
Christine-Marie (1606-1663), fille d'Henri IV et de Marie de Médicis, sœur de Louis XIII, épouse de Victor-Amédée Ier de Savoie (1619), régente du duché de Savoie (1637) : 713
Henri IV (1553-1610), fils d'Antoine de Bourbon et de Jeanne III, époux de Marguerite de Valois (1572) et Marie de Médicis (1600), père de Louis XIII, roi de Navare (Henri III, 1572) et roi France (1589) : 30, 31, 46, 47, 51, 61, 68, 397, 607, 618, 620, 621, 654, 715
Henriette-Marie (1609-1669), alias Henriette de France, fille d'Henri IV et de Marie de Médicis, épouse de Charles Ier d'Angleterre (1625), mère de Charles II d'Angleterre et de James II d'Angleterre, reine consort d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande (1625-1649) : 655
Louis XIII (1601-1643), fils d'Henri IV et de Marie de Médicis, époux d'Anne d'Autriche (1615), père de Louis XIV, roi de France et de Navarre (1610) : 27, 30-32, 35, 39, 52, 54-56, 59, 61-68, 169, 365, 397, 622
Louis XIV (1638-1715), fils de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, époux de Marie-Thérèse d'Autriche (1660), arrière-grand-père de Louis XV, roi de France et de Navarre (1643) : 31-33, 35, 36, 36, 38, 40, 42-44, 46-49, 51, 52, 54, 56-62, 65, 67, 68, 71, 73, 75-85, 87, 89, 92, 93, 95, 99, 102, 105, 107, 109, 110, 119, 122, 187, 204, 206, 221, 253, 262, 274, 275, 277, 288, 289, 292, 298, 302, 303, 306, 307, 309, 317, 325, 332-334, 378, 382, 384, 397, 402, 424, 454, 455, 456, 461, 462, 489, 542, 544, 546, 547, 549, 551, 552, 563, 570, 594, 649, 650, 654, 655-657, 659, 660, 669, 678, 686, 687 ,696, 729, 731, 735, 736, 738, 739, 741-743, 748, 750, 759, 768, 770, 783, 787, 792, 793, 798, 800
Louis XV (1710-1774), fils du dauphin Louis de France et de Marie-Adélaïde de Savoie, arrière-petit-fils de Louis XIV, époux de Marie Leszczynska (1725), grand-père de Louis XVI, Louis XVIII et Charles X, duc d'Anjou, roi de France et de Navarre (1715) : 32, 36, 37, 38, 40, 43, 46, 47, 56, 61, 67, 69, 79, 81, 119, 232, 255, 277, 349, 351, 357, 384, 389, 561, 570, 571, 702, 704
Louis XVI, né Louis-Auguste (1754-1793), petit-fils de Louis XV, fils du dauphin Louis-Ferdinand et de Marie-Josèphe de Saxe, frère de Louis XVIII et Charles X, époux de Marie-Antoinette d'Autriche, duc de Berry et roi de France et de Navarre (1774-1791) : 36-38, 40, 41, 46, 49, 77, 82
Louis XVIII, né Louis-Stanislas-Xavier (1755-1824), petit-fils de Louis XV, fils du dauphin Louis-Ferdinand et de Marie-Josèphe de Saxe, frère de Louis XVI et Charles X, époux de Marie-Joséphine de Savoie (1771), comte de Provence, roi de France et de Navarre (1814) : 25, 41
Louis (1661-1711), fils de Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche, époux de Marie-Anne-Christine de Bavière (1680), père de Louis de France et Philippe V d'Espagne, dauphin de France : 288
Louis (1682-1712), fils du dauphin Louis de France et de Marie-Anne-Christine de Bavière, père de Louis XV, duc de Bourgogne et dauphin de France : 46
Louis-François (1717-1776), fils de Louis Armand de Bourbon-Conti et de Louise Elisabeth de Bourbon-Condé, cousin de Louis XV, prince de Conti (1727) : 702

Capétiens, branche des
Louis VII (1120-1180), fils de Louis VI et d'Adèle de Savoie, frère de Philippe de France, époux d'Aliénor d'Aquitaine (1137), de Constance de Castille (1154) et d'Adèle de Champagne (1160), père de Philippe Auguste, roi de France (1137) : 51
Louis IX (1214-1270), fils de Louis VIII et de Blanche de Castille, frère de Charles Ier de Sicile, époux de Marguerite de Provence, père de Philippe III, roi de France (1226) : 60

Orléans, branche d'
Elisabeth-Charlotte (1676-1744), fille du régent Philippe d'Orléans et de Charlotte-Elisabeth de Bavière, épouse de Léopold de Lorraine (1698), mère de l'empereur François-Etienne, duchesse de Lorraine : 110, 118, 119, 150, 298, 528
Françoise-Madeleine (1648-1664), fille de Gaston d'Orléans et de Marguerite de Lorraine, épouse de Charles-Emmanuel II de Savoie (1663), duchesse de Savoie : 718
Louis-Philippe Ier (1773-1850), fils de Louis-Philippe-Joseph d'Orléans et de Louise-Henriette-Marie-Adélaïde de Bourbon, époux de Marie-Amélie de Bourbon-Siciles, duc de Chartres (1785), duc d'Orléans (1814), roi des Français (1830-1848) : 43, 45, 47

Gaston (1608-1660), fils d'Henri IV et de Marie de Médicis, frère de Louis XIII, époux de Marie de Bourbon (1626) et de Marguerite de Lorraine (1632), duc d'Orléans (1626) : 38, 622, 630
Philippe Ier (1640-1701), fils de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, frère de Louis XIV, époux d'Henriette d'Angleterre (1661) et de Charlotte-Elisabeth de Bavière (1671), père de Louis de Bourbon, duc d'Orléans (1660) : 215, 298

Valois, branche des
Charles V (1338-1380), fils de Jean II de France et de Bonne de Luxembourg, époux de Jeanne de Bourbon (1350), père de Charles VI, roi de France (1364) : 26, 27, 88
Charles VII (1403-1461), fils de Charles VI de France et d'Isabeau de Bavière, époux de Marie d'Anjou (1422), père de Louis XI, roi de France (1422) : 59, 88

Valois-Angoulême, branche des
Charles IX, né Charles-Maximilien (1550-1574), fils d'Henri II de France et de Catherine de Médicis, époux d'Elisabeth d'Autriche, roi de France (1560) : 45, 52, 59, 60
François Ier (1494-1547), fils de Charles d'Angoulême et de Louise de Savoie, époux de Claude de France (1514) et d'Eléonore de Habsbourg (1530), père d'Henri II, roi de France (1515) : 27, 28, 39, 51, 52, 54, 55, 56, 60, 61, 397
Henri II (1519-1559), fils de François Ier et de Claude de France, époux de Catherine de Médicis, père de François II, Charles IX et Henri III, roi de France (1547) : 28, 30, 51, 110, 112, 114
Henri III, né Alexandre-Edouard (1551-1589), fils d'Henri II de France et de Catherine de Médicis, roi de France (1574) : 29, 30, 45, 49, 52, 397, 736

Valois-Orléans, branche des
Louis XII (1462-1515), fils de Charles d'Orléans et de Marie de Clèves, père de Claude de France, époux de Jeanne de France (1476) et d'Anne de Bretagne (1499), roi de France (1498) : 27, 30, 397

François Ier, roi de France, voir, maison de France, branche des Valois-Angoulême
François Ier, empereur romain germanique, voir Autriche-Lorraine, maison d'
Frédéric V du Palatinat, voir Palatinat, maison du
Frédéric IV, roi du Danemark, voir Danemark, maison de (Oldenbourg)
Frédéric-Auguste Ier, électeur de Saxe, voir Saxe, maison de (Wettin)
Frédéric-Auguste II, électeur de Saxe, voir Saxe, maison de (Wettin)
Frédéric-Christian, électeur de Saxe, voir Saxe, maison de (Wettin)
Frédéric-Guillaume Ier, électeur de Brandebourg, voir Brandebourg-Prusse, maison de (Hohenzollern)
Frédéric-Guillaume Ier, roi en Prusse, voir Brandebourg-Prusse, maison de (Hohenzollern)
Frédéric-Guillaume IV, roi de Prusse, voir Brandebourg-Prusse, maison de (Hohenzollern)
Fremery, Marie Jeanne, épouse de Louis Delaporte : 686, 687
Frisoni, Donato Giuseppe (1683-1735), architecte et stucateur, oncle de Leopoldo et Paolo Retti : 219, 499-504, 507-509
Fürstenberg, Ferdinand, baron de (Ferdinand Freiherr von Fürstenberg, 1626-1683), prince évêque de Paderborn (1661) et de Münster (1678) : 387, 686

G

Gabriel, Ange-Jacques (1698-1782), architecte : 79, 88, 799, 801
Galen, Christophe-Bernard, comte de (Christoph Berhard Graf von Galen, 1606-1678), prince évêque de Münster : 369, 387, 388
Gallegos, Pedro, doreur : 776
Gaudron, Renaud (actif 1693-1727), ébéniste : 99, 100
Geest, Wybrand de (1592-1661), peintre : 604
Georges Ier, roi d'Angleterre, voir Hanovre, maison d'
Georges II, roi d'Angleterre, voir Hanovre, maison d'
Gericke, Samuel Theodor (1665-1729), peintre : 549
Gillet, Jean-Jacques, tapissier : 408
Girard, Dominique (ca. 1680-1738), architecte jardinier : 377, 396
Giordano, Luca (1632-1705), peintre : 760, 764, 768, 770, 786
Girardon, François (1628-1715), sculpteur : 684, 687
Goldmann, Nicolaus (1611-1665), théoricien d'architecture : 129, 130, 134, 136, 137, 139, 189, 303, 388, 473
Gómez de Mora, Juan (1586-1648), architecte : 763, 764, 766
Gonzague, Frédéric II (Federico Gonzaga, 1500-1540), duc de Mantoue : 296, 766

Göthe, Johann Friedrich Eosander von (1669-1729), architecte : 494, 508, 528, 540, 543, 549
Goudreaux, Pierre (1694-1731), peintre : 395, 396
Grävenitz, Wilhelmine von (1686-1744), maîtresse du duc Eberhard-Louis de Wurtemberg : 273
Gravesande, Arent Adriaansz. van 's- (1600-1660), architecte : 625, 636
Grof, Guillielmus de (1680-1742), sculpteur et ébéniste : 309
Gröninger, Johann Wilhelm (1675-1724), sculpteur : 375, 383
Grünberg, Martin (1655-1707), architecte : 512, 513, 523
Guébriand, Jean Bonaventure II de Le Lay, comte de (1705-1768), ministre plénipotentiaire auprès de l'électeur de Cologne : 350, 360, 361, 363
Guibal, Nicolas (1725-1784), peintre : 233
Guillaume III, roi d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande, voir Orange-Nassau, maison de

H

Habsbourg, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire) ou Autriche, maison d' (Habsbourg, Espagne)
Hainhofer, Philipp (1578-1647), marchand d'art et diplomate : 167, 313
Hallé, Claude-Guy (1652-1736), peintre : 42, 277

Hanovre, maison d'
- Georges Ier (Georg Ludwig von Hannover, 1660-1727), fils d'Ernest-Auguste de Hanovre et de Sophie de Bohême, époux de Sophie-Dorothée de Brunswick-Lunebourg, père de Georges II et de Sophie-Charlotte, électeur d'Hanovre (1698), roi de Grande-Bretagne et d'Irlande (1714) : 650, 660, 662, 663, 664
- Georges II (Georg August von Hannover, 1683-1760), fils de Georges Ier et de Sophie-Dorothée de Brunswick-Lunebourg, frère de Sophie-Charlotte, électeur d'Hanovre (1727), roi de Grande-Bretagne et d'Irlande (1727) : 664, 665
- Sophie-Charlotte (Sophie Charlotte von Hannover, 1668-1705), fille de Georges Ier et de Sophie-Dorothée de Brunswick-Lunebourg, sœur de Georges II, épouse de Frédéric Ier de Prusse, archiduchesse de Brandebourg : 133, 494, 511-522, 524-530, 532, 533, 536-538, 559

Hårleman, Carl (1700-1753), archite : 669
Harper, Adolf Friedrich (1725-1806), peintre : 233
Hauberat, Guillaume (actif 1688-1749 ?), architecte : 329, 334, 392, 409, 414
Hennin, Pierre-Michel (1728-1807), diplomate français : 701, 703
Henri II, roi de France, voir France, maison de, branche des Valois-Angoulême
Henri III, roi de France, voir France, maison de, branche des Valois-Angoulême
Henri IV, roi de France, voir France, maison de, branche des Bourbons
Henriette de France, reine d'Angleterre, voir France, maison de, branche des Bourbons
Henrion, Claude (1697-1736), sculpteur et ébéniste : 684, 689-691
Herrera, Juan de, architecte : 760, 761
Hertenberg, Christoph Leopold von (1692-1761), homme politique : 471

Hesse-Cassel
- Marie-Louise (Maria Louise von Hessen-Kassel, 1688-1765), fille de Charles de Hesse-Cassel et d'Amélie de Courlande, épouse de Jean-Guillaume-Friso de Nassau-Dietz (1709), mère de Guillaume IV d'Orange-Nassau : 613, 614
- Guillaume IX (Wilhelm von Hessen-Kassel, 1785-1821), fils de Frédéric II de Hesse-Cassel et de Marie de Hanovre, époux de Caroline de Danemark (1763), landgrave de Hesse-Cassel (1785), électeur du Saint-Empire (1803-1806) : 314

Hildebrandt, Johann Lucas von (1668-1745), architecte : 183, 184, 186, 190, 191, 324, 405
Hoey, Jean de (1545-1615), peintre : 68
Honthorst, Gerard van (1590-1656), peintre : 634, 644
Hubeault, Jean, fondeur : 685, 686, 691
Hutten, Christophe-François, baron de (Christoph Franz von Hutten, 1673-1729), prince évêque de Wurtzbourg (1724) : 409, 410, 413
Huygens, Constantin (1596-1687), homme politique et secrétaire de Frederik Hendrik d'Orange-Nassau : 622-625, 631, 639, 640, 642, 644, 645, 648

J

Jacques Ier, roi d'Angleterre, voir Stuart, maison de
Jacques II, roi d'Angleterre, voir Stuart, maison de
Jadot, Jean Nicolas, baron de Ville-Issey (1710-1761), architecte : 192, 193
Jacquin, Claude (actif 1684-1698), frère de Joseph Jacquin, sculpteur : 685
Jacquin, Joseph (actif 1677-1703), frère de Claude Jacquin, sculpteur : 682, 684, 685, 687, 688, 689
Jean III, roi de l'Union de Pologne-Lituanie, voir Sobieski, maison de
Jean-Georges II, électeur de Saxe, voir Saxe, maison de (Wettin)
Jones, Inigo (1573-1652), architecte : 623, 661
Jonghelinck, Jacques (1530-1606), sculpteur : 767
Jordaens, Jacob (1593-1678), peintre : 644
Joseph Ier, empereur romain germanique, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Joseph-Clément, électeur de Cologne, voir Bavière, maison de
Joseph Ferdinand, électeur de Bavière, voir Bavière, maison de
Joséphine de Beauharnais, impératrice des Français, voir Beauharnais, Joséphine de
Juvarra, Filippo (1674-1736), architecte : 715, 719, 761, 800, 801, 803

K

Kappers, Gerhard (actif 1705-1763), peintre : 387, 388
Karcher, Johann Friedrich (1650-1726), architecte jardinier :425, 695
Kent, William (1684-1748), peintre : 666
Keyser, Hendrick de (1565-1621), architecte : 636
Kiersen, Kir, sculpteur artisan : 383
Kleinschmidt, Johann Jakob (1687-1772), graveur : 136, 137
Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von (1699-1753), architecte : 556, 557, 559, 560, 562, 565, 568
Knöffel, Johann Christoph (1686-1752), architecte : 469, 470-474, 476, 477, 478-480
Königsegg-Rothenfels, Max-Frédéric, comte de (Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels, 1708-1784), archevêque de Cologne (1761), électeur du Saint-Empire (1761), prince évêque de Münster (1762) : 335, 337
Krakamp, Nikolaus (1728-1772), architecte : 336
Kreutz, Bogislav von, homme politique : 139
Krohne, Gottfried Heinrich (1703-1756), architecte : 469-472, 474-476, 478-480
Kukler, Balthasar (actif 1658-1665), peintre et restaurateur : 60, 61
Kunrath, Heinrich (1560-1606), alchimiste : 581, 583

L

La Guêpière, Philippe de (1715-1773), architecte : 236, 237
Lajouë, Jacques II de (1687-1761), peintre : 362, 417
Lanfranchi, Carlo Emanuele (1632-1721), architecte : 715
Langlois, Charles (actif 1697-1703), mouleur 686-689, 691
Lantery, comte de, diplomate français : 300
La Roue, Jean Baptiste de, miroitier : 98
La Vallée, Marin de (vers 1570-vers 1655), père de Simon de La Vallée, architecte : 625, 636
La Vallée, Simon de (actif 1633-1642), fils de Marin de La Vallée, architecte : 625, 628, 629, 631, 636
Le Brun, Charles (1619-1690), peintre : 33, 47, 65, 67, 489, 550, 682, 762
Le Clerc, David (1679-1738), peintre : 395, 396
Le Dreux de La Châtre, Louis (1721-1792), architecte : 36, 39
Leger, Johann Christoph (1701-1791), architecte : 503, 504
Legoupil, sculpteur : 780
Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646-1716), philosophe : 520, 522, 559
Lemercier, Jacques (1585-1654), architecte : 30, 31, 45, 65, 68, 794
Lemoyne, Francois (1688-1737), peintre : 801
Le Muet, Pierre (1591-1669), architecte : 146
Le Nôtre, André (1613-1700), architecte jardinier : 377, 655, 695, 863
Léopold Ier, empereur romain germanique, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Le Pautre, Antoine (1621-1691), architecte : 792
Le Pautre, Jean (1618-1682), graveur : 388, 397, 477, 487, 488, 493, 509, 671, 701
Le Pautre, Pierre (1660-1744 ?), sculpteur : 414, 783, 794

Leplat, Raymond (1664-1742), architecte d'interieur : 154, 420-422, 425, 427-443, 445-452, 454, 456, 457, 460-463, 807, 818
Le Preux, Louis, doreur : 408
Lescot, Pierre (1500-1578), architecte : 28, 621
Le Vau, Louis (1612-1670), architecte : 31-33, 58, 792, 794
Leveilly, Michel (1714-1762), architecte : 362, 392-394
Locci, Augustyn (1601-1660), architecte : 697
Longuelune, Zacharias (1669-1748), architecte : 425, 469, 470, 471, 480
Loo, Boudewijn van (1520-1596), trésorier du roi d'Espagne
Loo, van voir Van Loo
L'Orme, Philibert de (1512-1570), architecte : 621

Lorraine, maison de
Charles V (Karl Leopold von Lothringen, 1643-1690), fils de Nicolas-François de Lorraine et de Claude de Lorraine, époux d'Eléonore d'Autriche (1678), père de Léopold de Lorraine, duc en titre de Lorraine et de Bar (1675) : 109
Charles-Alexandre (Karl Alexander von Lothringen, 1712-1780), fils de Léopold Ier de Lorraine et d'Elisabeth-Charlotte du Palatinat, frère de l'empereur François Ier (François-Etienne), gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1741) : 122
Elisabeth de Lorraine (1574-1635), fille de Charles III de Lorraine et de Claude de France, épouse de Maximilien Ier de Bavière (1599) : 288
Léopold Ier (Leopold Joseph von Lothringen, 1679-1729), fils de Charles V de Lorraine et d'Eléonore d'Autriche, époux d'Elisabeth-Charlotte d'Orléans (1698), père de l'empereur François Ier (François-Etienne) et de Charles-Alexandre, duc de Lorraine et de Bar (1690/1697) : 18, 107, 109, 110, 111, 115, 117, 118, 119, 122, 124, 412, 801
voir aussi Autriche-Lorraine, maison d'

Louis VII et Louis IX, rois de France, voir France, maison de, branche des Capétiens
Louis XII, roi de France, voir France, maison de, branche des Valois-Orléans
Louis XIII, roi de France, voir France, maison de, branche des Bourbons
Louis-Philippe Ier, roi de France, voir France, maison de, branche des Orléans
Louvois, François Michel Le Tellier, marquis de (1641-1691), homme politique : 38
Lünig, Johann Christian (1662-1740), juriste et écrivain : 86, 93, 265-271, 321, 441, 468, 516, 705

M

Maintenon, Francoise d'Aubigné, marquise de (1635-1719), maitresse de Louis XIV : 35, 740, 741, 743, 787
Mansart, François (1598-1666), architecte : 630, 633, 639, 792
Mansart, Jules Hardouin (1646-1708), architecte et petit-neveu de Francois Mansart : 59, 71, 118, 121, 122, 124, 383, 792, 794, 798
Marie de Médicis, reine de France, voir Médicis, maison de
Marie-Antoinette, reine de France, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Marie-Casimire Louise de La Grange d'Arquien (*Maria Kazimiera,* 1641-1716), épouse de Jan Sobiepan Zamoyski (1658) et Jean III Sobieski (1665), mère de Thérèse-Cunégonde Sobieska, reine de Pologne (1674-1696) : 696, 697
Marie-Louise, reine d'Espagne, voir France, maison de, branche d'Orléans
Marie-Louise Gabrielle, reine d'Espagne, voir Savoie, maison de
Marie II, reine d'Angleterre, voir Stuart, maison de
Marie-Thérèse, reine de France, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Espagne)
Marie-Thérèse, impératrice romain germanique, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Mariette, Jean (1660-1742), graveur et écrivain : 146, 316, 468, 473, 474, 476, 560, 565
Mariette, Pierre-Jean (1694-1774), graveur, écrivain et collectionneur : 706
Marot, Daniel (1663-1752), architecte et graveur, fils de Daniel Marot : 40, 146, 370, 371, 373, 388, 397, 477, 495, 509, 519, 602, 614-618, 642, 648, 701
Marot, Jean (1619-1679), architecte, graveur et théoricien d'architecture, père de Daniel Marot : 397, 648
Marwitz, Albertine Eléonore de (1693-1721) : 593
Mauro, Alessandro (actif 1709-1748), peintre : 425
Maximilien II, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Mazarin, Jules (Giulio Mazarini, 1602-1661), cardinal et homme politique : 31, 65, 90, 397, 657
Meaux, Jacques de (actif 1648-ca. 1711), peintre : 528, 686

Mecklembourg-Schwerin, maison de
Frédéric-Guillaume (Friedrich II Wilhelm von Mecklenburg-Schwerin, 1675-1713), fils de Frédéric Ier de Mecklembourg-Grabow et de Wilhelmine de Hesse-Hombourg, frère de Sophie-Louise, époux de Sophie de Hesse-Cassel (1704), duc de Mecklembourg-Grabow (1688), duc de Mecklembourg-Schwerin (1692) : 137
Sophie-Louise (Sophie Luise von Mecklenburg-Schwerin, 1685-1735), fille de Frédéric Ier de Mecklembourg-Schwerin et de Christine-Wilhelmine de Hesse-Hombourg, sœur de Frédéric-Guillaume, troisième épouse de Frédéric Ier de Prusse (1708), reine en Prusse : 511, 536, 538

Médicis, maison de
Catherine (Caterina de' Medici, 1519-1589), fille de Laurent II d'Urbino et de Madeleine de la Tour d'Auvergne, comtesse d'Auvergne (1524) et duchesse d'Urbino, épouse d'Henri II, mère de François II, Charles IX, Henri III, Elisabeth et de Marguerite, dauphine et duchesse de Bretagne (1536-1547), reine de France (1547-1559), reine-mère régente (1560-1564) : 27-29, 31, 36, 52, 715
Marie (Maria de' Medici, 1573-1642), mère d'Henriette-Marie et de Marie-Christine de France, de François Ier de Médicis et de Jeanne d'Autriche, épouse d'Henri IV (1600), mère de Louis XIII, reine de France (1600-1610), reine-mère régente (1610-1617) : 30, 31, 36, 61, 68, 169, 622, 637

Medina-Sidonia, duc de : 742, 744
Meissonier, Juste-Aurèle (1693-1750), peintre et dessinateur décorateur : 310, 362
Mente, Rosina Elisabeth, seconde femme de Rodolphe-Auguste de Brunswick-Wolfenbüttel : 491
Meulen, Adam Frans van der (1632-1690), peintre : 47
Michel, Robert (1721-1786), sculpteur : 801
Mijtens, Jan (1614-1670), peintre : 609
Mirepoix, Charles-Pierre-Gaston-François de Lévis, marquis puis duc de (1699-1757), diplomate français : 290
Mitelli, Agostino (1609-1660), peintre et architecte : 764, 765
Molla, Gaspare, stucateur : 383, 385
Mollet, André († 1651), maître jardinier : 625, 629
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de (1686-1755), philosophe et écrivain : 368, 396
Montigny, Madelaine-Marie-Honorine-Charlotte de Glimes, mlle de, maîtresse de Max-Emmanuel : 104, 105
Moreau, architecte jardinier, assistant de Dominique Girard : 396, 400
Morello, Carlo (actif 1648-1665), architecte : 715
Moro, Giovanni, ambassadeur vénitien : 30
Morsegno, Carlo Pietro (actif 1723-1754), stucateur : 392
Moser, Friedrich Karl von (1723-1798), écrivain et homme politique : 234, 265, 266, 268, 270, 271, 289, 294, 310, 318

N

Nahl, Johann August, l'Ancien (1710-1781), stucateur et décorateur d'intérieur : 559, 560, 563
Napoléon Ier, voir Bonaparte, maison de
Napoléon III, voir Bonaparte, maison de

Nassau, maison de
Nassau-Dietz, branche de
Ernest-Casimir, comte de (Ernst-Casimir van Nassau-Dietz, 1573-1632), fils de Jean VI de Nassau-Dillenbourg et d'Elisabeth von Leuchtenberg, frère de Guillaume-Louis, époux de Sophie de Brunswick-Wolfenbüttel, stadhouder de Frise (1620), Groningue et Drenthe (1625) : 604
Henri-Casimir Ier, comte de (Hendrik Casimir van Nassau-Dietz, 1612-1640), fils d'Ernest-Casimir de Nassau-Dietz et Sophie-Edwige de Brunswick-Lunebourg, frère de Guillaume-Frédéric, stadhouder de Frise, Groningue et Drenthe (1632) : 605
Henri-Casimir II de (Hendrik Casimir van Nassau-Dietz, 1657-1696), fils Guillaume-Frédéric de Nassau-Dietz et Albertine-Agnès d'Orange-Nassau, époux de Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau, père de Jean-Guillaume-Friso, stadhouder de Frise, Groningue et Drenthe (1664) : 605, 610
Jean-Guillaume-Friso, comte de (Johan Willem Friso van Nassau-Dietz, 1687-1711), fils d'Henri-Casimir II de Nassau Dietz et d'Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau, époux de Marie-Louise d'Hessen-Kassel (1709), stadhouder de Frise (1707) et Groningue (1708), héritier de Guillaume III d'Orange (1695/1702), prince en titre d'Orange (1702/1713) : 599, 613, 616

Sophie-Edwige (Sofia Hedwig van Nassau-Dietz, 1690-1734), fille d'Henri-Casimir II de Nassau-Dietz et d'Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau, sœur de Jean-Guillaume-Friso, épouse de Charles-Léopold de Mecklembourg-Schwerin : 604, 606
Guillaume-Frédéric, comte de (Wilhelm Friedrich van Nassau-Dietz, 1613-1664), fils d'Ernest-Casimir de Nassau-Dietz et de Sophie-Edwige de Brunswick-Lunebourg, frère d'Henri-Casimir, époux d'Albertine-Agnès d'Orange (1652), père d'Henri-Casimir II, stadhouder de Frise, Groningue et Drenthe (1640) : 601, 605, 606
Nassau-Dillenbourg, Guillaume-Louis, comte de (Willem Lodewijk van Nassau-Dillenburg, 1560-1620), fils de Jean VI de Nassau-Dillenbourg, neveu de Guillaume le Taciturne, époux d'Anne d'Orange-Nassau (1587), stadhouder de Frise, Groningue et Drenthe : 599, 604
Nassau-Siegen, Jean-Maurice, comte de (Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679), fils de Jean VII de Nassau-Dillenbourg et de Marguerite d'Holstein-Sonderburg-Plön, gouverneur général du Brésil néerlandais (1637) : 623, 624, 639, 645
Nassau-Weilbourg, Jean-Ernest, comte de (Johann Ernst van Nassau-Weilburg, 1663-1719), fils de Frédéric de Nassau-Weilbourg et de Christine-Elisabeth de Sayn-Wittgenstein, époux de Marie-Polyxène de Leiningen-Dagsbourg-Hartenbourg : 165
voir aussi Orange-Nassau, maison de

Nering, Johann Arnold (1659-1695), architecte : 512-514, 523
Neumann, Balthasar (1687-1753), architecte : 183, 191-193, 195, 405-409, 411, 415, 416, 508
Nickelen, Rymer (actif 1721-1740), peintre : 588

O

Oeben, Jean-François (Johann Franz Oeben, 1721-1763), ébéniste : 36
Oldelli, Giovanni Antonio, stucateur : 383, 385
Ollig, Thomas, ferronier : 410, 413
Olmo, José del (1638-1702), architecte : 760, 770
Oppenord, Gilles-Marie (1672-1742), architecte et décorateur : 362, 414, 415, 417, 477

Orange-Nassau, maison de
Albertine-Agnès (Albertine Agnes van Nassau, 1634-1696), fille de Frédéric-Henri d'Orange-Nassau et d'Amélie de Solms-Braunfels, sœur de Louise-Henriette et de Guillaume II, épouse de Guillaume-Frédéric de Nassau-Dietz, mère d'Henri-Casimir de Nassau-Dietz, régente en Frise, Groningue et Drenthe (1664-1679) : 602, 603, 605-607, 617, 618
Frédéric-Henri (Frederik Hendrik van Oranje, 1584-1647) fils de Guillaume d'Orange-Nassau et de Louise de Coligny, époux d'Amélie de Solms-Braunfels, père d'Albertine-Agnès, de Louise-Henriette et de Guillaume II, prince d'Orange et comte de Nassau (1625), stathouder de Hollande, Zélande, Utrecht, Gueldre et Overyssel (1625) et de Groningue et Drenthe (1640) : 605, 614, 620, 621-627, 631-633, 636-645, 648
Guillaume I^er^ (Willem I van Oranje, 1533-1584), fils de Guillaume de Nassau-Dillenbourg, époux d'Anne d'Egmond de Buren (1551), d'Anne de Saxe (1561), de Charlotte de Bourbon-Vendôme (1575) et de Louise de Châtillon-Coligny (1583), père de Maurice et de Frédéric-Henri, prince d'Orange et comte de Nassau (1544), stadhouder de Hollande, Zélande et d'Utrecht (1559) : 599
Guillaume II (Willem II van Oranje, 1626-1650), fils de Frédéric-Henri d'Orange-Nassau et d'Amélie de Solms-Braunfels, frère d'Albertine-Agnès et de Louise-Henriette, époux de Marie-Henriette Stuart (1641), père de Guillaume III, prince d'Orange et comte de Nassau (1647), stadhouder de Hollande, Zélande, Utrecht, Gueldre, Overyssel, Groningue et Drenthe (1647) : 632, 633, 637, 639, 644
Guillaume III (Willem III van Oranje, 1650-1702), fils de Guillaume II et de Marie-Henriette Stuart, époux de Marie II Stuart, prince d'Orange et comte de Nassau (1650), stadhouder de Hollande et de Zélande (1672), stadhouder d'Utrecht (1674), stadhouder de Gueldre et d'Overyssel (1675), roi d'Angleterre, d'Irlande et d'Ecosse (1689) : 648, 369, 599, 613-616, 618, 645-648, 650, 653, 655-660, 662, 665, 666
Louise-Henriette (Luise Henriëtte van Nassau, 1627-1667), fille de Frédéric-Henri d'Orange-Nassau et d'Amélie de Solms-Braunfels, sœur d'Albertine-Agnès et de Guillaume II, épouse Frédéric-Guillaume I^er^ de Brandebourg (1646), mère de Frédéric I^er^ de Prusse, électrice de Brandebourg : 632
Maurice (Maurits van Oranje, 1567-1625), fils de Guillaume I^er^ et d'Anne de Saxe, prince d'Orange et comte de Nassau (1618), stadhouder de Hollande et de Zélande (1585), stadhouder d'Utrecht, Gueldre et d'Overyssel (1590) et de Groningue et Drenthe (1620) : 599, 620, 624

voir aussi Nassau, maison de

Orbay, Nicolas d' (1678-1742), architecte : 111
Orléans, maison d', voir France, maison de, branche d'Orléans
Orry, Jean d', seigneur de Vignory (1651-1719), conseiller-secrétaire du roi : 740, 744, 770, 784, 787, 793

P

Pagani, Pietro (actif 1693-1699), décorateur stucateur : 690

Palatinat, maison du (Wittelsbach)
- Charlotte-Elisabeth (Liselotte von der Pfalz, 1652-1722), fille de Charles Ier Louis comte palatin du Rhin et de Charlotte de Hesse-Cassel, épouse de Philipp Ier d'Orléans (1671), mère d'Elisabeth-Charlotte de Bourbon-Orléans, duchesse d'Orléans : 110, 150, 302
- Charles III Philippe (Karl III. Philipp von der Pfalz, 1661-1742), fils de Philippe-Guillaume du Palatinat-Neubourg et d'Elisabeth-Amélie-Madeleine d'Hesse-Darmstadt, époux de Louise-Charlotte de Radziwill (1688) et de Thérèse-Catherine Lubomirska de Ostrog (1701), duc du Palatinat-Neubourg, duc de Berg et Juliers, électeur du Palatinat (1716) : 242-247, 249, 251, 253-255, 258, 321
- Frédéric (Friedrich V. von der Pfalz, 1596-1632), fils de Frédéric IV du Palatinat-Simmern et de Louise-Juliana d'Orange-Nassau, époux de comte palatin du Rhin, électeur du Palatinat (1610-1623), roi de Bohême (Frédéric Ier, 1619–1620) : 167, 106, 630
- Sophie (Sophie von Hannover, 1630-1714), fille de Frédéric V du Palatinat et d'Elisabeth d'Angleterre, épouse d'Ernst August de Brunswick-Lünebourg (1658), mère de Sophie-Charlotte de Hanovre et de George Ier de Grande-Bretagne, duchesse de Brunswick et Lünebourg : 150, 151

- Palatinat-Deux-Ponts-Birkenfeld, Frédéric-Michel (Friedrich Michael von der Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld, 1724-1767), fils de Christian III de Deux-Ponts-Birkenfeld et de Caroline Nassau-Sarrebrück, époux de Marie-Françoise de Soulzbach (1746), comte palatin de Deux-Ponts-Birkenfel et de Rappolstein : 253

- *Palatinat-Soulzbach, branche de*
- Charles-Théodore (Karl Philipp Theodor von der Pfalz-Sulzbach, 1724-1799), fils de Jean-Christian de Palatinat-Soulzbach et de Marie-Anne-Henriette-Léopoldine de La Tour d'Auvergne, époux d'Elisabeth-Augusta de Palatinat-Soulzbach (1742) et de Marie-Léopoldine d'Autriche-Este (1794), margrave de Bergen op de Zoom (1728), duc du Palatinat-Soulzbach (1733), duc du Palatinat-Neubourg (1742), duc de Berg et Juliers (1742), électeur du Palatinat (Charles IV, 1742) et électeur de Bavière (Charles III, 1777) : 243, 254
- Elisabeth-Augusta (Elisabeth Maria Augusta von der Pfalz-Sulzbach, 1721-1794), fille de Joseph-Charles du Palatinat-Soulzbach et d'Elisabeth du Palatinat-Neubourg, sœur de Marie-Françoise et de Marie-Anne, épouse de Charles-Théodore du Palatinat-Soulzbach (1742), electrice du Palatinat (1742) et de Bavière (1777) : 165, 167
- Marie-Françoise (Maria Franziska Dorothéa von der Pfalz-Sulzbach, 1724-1794), fille de Joseph-Charles du Palatinat-Soulzbach et d'Elisabeth du Palatinat-Neubourg, sœur d'Elisabeth-Augusta et de Marie-Anne, épouse de Frédéric-Michel du Palatinat-Deux-Ponts-Birkenfeld (1746) : 253
- Marie-Anne (Maria Anna von der Pfalz-Sulzbach, 1722-1790), fille de Joseph-Charles du Palatinat-Soulzbach et d'Elisabeth du Palatinat-Neubourg, sœur d'Elisabeth-Augusta et de Marie-Françoise, épouse de Clément de Bavière : 254

Palladio, Andrea (1508-1580), architecte : 623, 642, 697, 760
Paris, Antonio de, manufacturier de fenêtres : 776
Pâris, Pierre-Adrien (1745-1819), architecte, dessinateur et décorateur : 39
Parrocel, Joseph (1646-1704), peintre : 73, 74
Paulsen, Anton (1690-après 1748), peintre : 395, 396
Pelisson, Claude, épouse de Joseph Jacquin, dame d'honneur chez Ulrique-Eléonore de Suède : 687, 688
Pellecom, Matthias van (actif 1652-1679), peintre : 609
Pellegrini, Antonio (1674-1742), peintre : 254
Pérez, José, architecte : 801
Perinetti, Giacomo (actif 1696-1716), stucateur : 493
Perrault, Claude (1613-1688), architecte : 130
Pesne, Antoine (1683-1757), peintre : 548, 549, 557, 564, 592

Peyre, Antoine-François, le Jeune (1739-1823), architecte : 39
Philippe II, Philippe III et Philippe IV, rois d'Espagne, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Espagne)
Philippe V, roi d'Espagne, voir Bourbon, maison de (Espagne)
Pichler, Johann Adam (actif 1716-1761), menuisier et sculpteur : 505

Pictorius, famille d'architectes et de peintres
Gottfried Laurenz (1663-1729), architecte, frère de Johann Martin et Peter le Jeune : 141, 142, 144, 364, 368, 369, 371-373, 378, 379, 381, 382, 388, 392, 402
Johann Martin (actif 1700-1719), peintre, frère de Gottfried Laurenz et Peter le Jeune : 371, 381-383, 385, 387
Peter le Jeune (1673-1735), architecte, frère de Gottfried Laurenz et Johann Martin : 389, 390, 392, 400
Pierre, Jean-Baptiste (1714-1789), peintre : 46

Pierre le Grand (Pjotr Alekseïevitch Romanow, 1672-1725), fils d'Alexis Ier et de Nathalie Narychkine, époux d'Eudoxie Lopoukhine (1689) et de Martha Skawronskaja/Catherine Ire (1707), tsar de Russie (1682), empereur de Russie (1721) : 267, 531, 535, 553, 554
Pigage, Nicolas de (1723-1796), architecte : 251-253, 417
Pineau, Nicolas (1684-1754), sculpteur et décorateur d'intérieur : 130, 559

Plettenberg-Lenhausen, maison de
Frédéric-Christian (Friedrich Christian von Plettenberg, 1644-1706), fils de Bernard de Plettenberg zu Lenhausen et Odilia de Fürstenberg zu Schnellenberg und Waterlappe, prince évêque de Münster (1688) : 369, 365, 367-369, 372, 380, 382, 386
Ferdinand (Ferdinand von Plettenberg zu Lehnhausen, 1690-1737), fils de Jean-Adolphe de Plettenberg zu Lehnhausen et de Françoise-Thérèse de Wolff-Metternich, neveu de Frédéric-Christian de Plettenberg, époux de Bernardine-Felicitas de Westerholt zu Lembeck, premier ministre du prince évêque de Cologne Clément-Auguste (1723), comte de Wittem (1724) : 368, 369, 374-380, 383-385, 387-389, 394-402

Pöckhel, Johann Maximilian, sculpteur : 505
Pöllnitz, Charles-Louis (Karl Ludwig von Pöllnitz, 1692-1775), écrivain : 107, 118-120, 289, 295, 300, 301, 394, 395, 577
Pöllnitz, Henriette (ca. 1670-1722), dame d'honneur de Sophie-Charlotte de Hanovre : 522, 527
Poniatowski, Stanislas II Auguste (Stanisław August Poniatowski, 1732-1798), beau-frère de Jan Klemens Branicki, roi de Pologne (1764-1795) : 695, 704, 710
Pöppelmann, Carl Friedrich (1696/97-1750), fils de Matthäus Daniel Pöppelmann, architecte et directeur des bâtiments en Saxe (1742) : 470, 695
Pöppelmann, Matthäus Daniel (1662-1736), père de Carl Friedrich Pöppelmann, architecte et directeur des bâtiments en Saxe (1718) : 320, 520, 421, 425, 470, 471, 695
Post, Pieter Jansz. (1608-1669), peintre et architecte : 622, 626, 630-633, 639-642, 644
Poussin, Nicolas (1594-1665), peintre : 69, 768
Pozzi, Carlo Maria (actif 1700-1729), stucateur : 413
Pozzo, Cassiano dal (1588-1657), érudit, antiquaire et collectionneur : 53, 54, 59
Praemer, Wolfgang Wilhelm (um 1637-1716), architecte : 190
Precht, Burchard, l'Ancien (1651-1738), sculpteur : 683
Preysing, Max Ferdinand, comte de, ministre et Grand-Maréchal du duc Max-Emmanuel de Bavière : 103, 300, 301, 305
Preysing, Johann Maximilien, comte de (1687-1764), homme politique : 103, 300, 301, 305
Le Primatice (Francesco Primaticcio, 1504-1570), peintre : 28, 60, 61, 65, 69
Procaccini, Andrea (1671-1734), peintre et architecte : 762

Q

Querfurt, Tobias, l'Ancien (actif 1689-1730), peintre : 493

R

Rambouillet, Catherine de Vivonne, marquise de (1588-1665), salonnière : 607
Ranc, Jean (1674-1735), peintre : 800, 801
Räntz, Elias (1649-1732), sculpteur : 578
Räntz, Johann David, l'Ancien (1690-1735), architecte : 573

Raphaël (Raffaello Sanzio, 1483-1520), peintre : 255, 632, 659
Rebeur, Johann Philipp von, précepteur de Frédéric-Guillaume de Prusse : 516, 522
Redler, Johann Chrisostom, sculpteur : 710
Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), peintre : 701
Retti, Leopoldo (1705-1751), architecte, neveu de Donato Giuseppe Frisoni et frère de Paolo Retti : 226
Retti, Paolo (1691-1748), architecte, neveu de Donato Giuseppe Frisoni et frère de Leopoldo Retti : 220, 221, 223, 225, 502-504
Ribera, Jusepe de (1588-1652), peintre : 765, 768
Ribera, Pedro de (1683-1742), architecte : 800
Richelieu, Armand-Jean du Plessis, duc de (1585-1642), cardinal et homme politique : 31, 118, 204, 394
Ridinger, Georg (1568-1617), architecte : 132
Rigaud, Hyacinthe (1659-1743), peintre : 549, 740, 800
Ripa, Cesare (1555-1622), érudit et écrivain : 583, 705
Rizzi, Francisco (1614-1685), peintre : 764
Rizzo, Antonio, stucateur : 144
Robert, Pierre, le Jeune (actif vers 1699), sculpteur : 686
Rochedaux de Namur, Jean, sculpteur : 389
Rodolphe II, voir Autriche, maison d' (Habsbourg, Saint-Empire)
Rohan, Armand-Gaston-Maximilien, prince de (1674-1749), homme politique et cardinal (1712), évêque de Strasbourg (1704), grand aumônier de France (1713) : 406, 407
Rohr, Julius Bernhard von (1688-1742), écrivain : 94, 95, 151, 152, 156, 157, 159, 161, 162, 221, 266, 267, 268, 270, 271, 278, 302, 310, 419, 468, 474, 543, 705
Roman, Jacob Pietersz. (1640-1716), architecte : 369, 370-373, 381, 647
Romanelli, Giovanni Francesco (1610-1662), peintre : 31
Rossi, Domenico Egidio (1659-1715), architecte : 201, 202, 212
Rousseau, Johann Jacob (actif 1737-1786), directeur des Bâtiments de l'électeur de Saxe : 470, 471
Rubens, Pierre Paul (1577-1640), peintre : 609, 764-767, 769, 779
Rzewuski, Waclaw (1705-1779), magnat et grand-hetman de Pologne : 393

S

Sacchetti, Giovanni Battista (1690-1764), architecte : 762, 802
Sada, marquis de, ambassadeur espagnol à Turin : 801
Sade, Jean-Baptiste, comte de (1702-1767), ambassadeur français à Cologne (1740-1745) : 350, 351
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de (1675-1755), homme de cour et écrivain: 40, 46, 82, 92, 104, 110, 298, 303, 735, 742, 745, 750, 751, 752, 752, 754, 755, 759, 761, 778
Salignac de La Mothé-Fénelon, François de (1651-1715), théologien et écrivain : 384
Salins de Montfort, Nicolas-Alexandre (1753-1838), architecte : 417
Sangallo, Giuliano da (1445-1516), architecte : 27
Sartori, Johann Conrad, peintre : 396

Savoie, maison de
- Charles-Emmanuel I^er^ (Carlo Emanuele I di Savoia, 1562-1630), fils d'Emmanuel-Philibert de Savoie et de Marguerite de France, époux de Catherine-Michelle d'Espagne (1585), père de Victor-Amédée I^er^, duc de Savoie et prince de Piémont (1580) : 713
- Charles-Emmanuel II (Carlo Emanuele II di Savoia, 1634-1675), duc de Savoie et prince de Piémont (1638), fils de Victor-Amédée I^er^ et de Christine de France, époux de Françoise-Madeleine d'Orléans (1663) et de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours (1665), père de Victor-Amédée II, duc de Savoie et prince de Piémont (1638) : 713, 715-720, 724
- Charles-Emmanuel III (Carlo Emanuele III di Savoia, 1701-1773), fils de Victor-Amédée II et d'Anne-Marie d'Orléans, époux d'Anne Christine Louise du Palatinat-Soulzbach (1722), de Polyxène-Christine de Hesse-Rotenbourg-Rheinfels (1724) et d'Elisabeth-Thérèse de Lorraine (1737), duc de Savoie et prince de Piémont (1720-1730/1732-1773), roi de Sardaigne (Charles-Emmanuel I, 1732) : 715, 729, 732, 801
- Henriette-Adelaïde (Enrichetta Adelaide di Savoia, 1636-1676), fille de Victor-Amédée I^er^ et de Christine de France, cousine de Louis XIV, épouse de Ferdinand-Marie de Bavière (1651), mère de Max-Emmanuel II et de Joseph-Clément de Bavière, électrice de Bavière : 92, 168, 169, 210, 281, 288
- Marie-Louise Gabrielle (Maria Luisa di Savoia, 1688-1714), fille de Victor-Amédée II et d'Anne-Marie d'Orléans, épouse de Philippe V (1701), mère de Louis I^er^ et de Ferdinand IV d'Espagne, reine consort d'Espagne : 740, 743, 748, 759, 777, 778

Louise (Luisa di Savoia, 1476-1531), fille de Philippe de Savoie et de Marguerite de Bourbon, époux de Charles de Valois (1490), mère de François Ier de France, duchesse d'Angoulême, duchesse d'Anjou et comtesse du Maine (1515), régente de France (1515 et 1525-1526) : 27, 51, 740
Victor-Amédée Ier (Vittorio Amedeo I di Savoia, 1587-1637), fils de Charles-Emmanuel Ier et de Catherine-Michelle d'Espagne, époux de Christine de France (1619), père de Charles-Emmanuel II, duc de Savoie et prince de Piémont (1630) : 713, 725, 726-729
Victor-Amédée II (Vittorio Amedeo II di Savoia, 1666-1732), fils de Charles-Emmanuel II et de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours, époux d'Anne-Marie d'Orléans (1684), père de Marie-Louise et de Charles-Emmanuel III, prince de Piémont et duc de Savoie (1675-1730), roi de Sicile (1713-1720), roi de Sardaigne (1720-1730) : 712, 713, 715, 716, 718-721, 723, 732, 733

Savoie-Carignan, maison de
François-Eugène (Eugen Franz von Savoyen, 1663-1736), fils d'Eugène-Maurice de Savoie-Carignan et d'Olympe Mancini, cousin de Louis-Guillaume de Bade-Bade, général des armées impériales et gouverneurs des Pays-Bas autrichiens (1716-1724) : 725
Louise Christine (1627-1689), fille de Thomas François de Savoie-Carignan et de Marie de Bourbon-Condé, tante de François-Eugène de Savoie, épouse de Ferdinand-Maximilien de Bade-Bade (1553), mère de Louis-Guillaume : 205, 206

Savoie-Nemours, Marie-Jeanne-Baptiste de (1644-1724), fille de Charles-Amédée de Savoie et d'Elisabeth de Bourbon-Vendôme, époux de Charles-Emmanuel II (1665), mère de Victor-Amédée, duchesse de Genève (1659) et d'Aumale (1659-1686), seconde épouse de Charles-Emmanuel II de Savoie : 713, 718, 719, 721
Savot, Louis (1570-1640), medecin et écrivain : 146, 793
Saxe, maison de (Wettin)
Frédéric-Auguste Ier (Friedrich August I. von Sachsen, 1670-1733), dit Auguste le Fort, fils de Jean-Georges III et de la princesse Anne de Danemark, époux de Christiane-Eberhardine de Brandebourg-Bayreuth (1693), père de Frédéric-Auguste II et de Maurice de Saxe, prince-électeur de Saxe, comte palatin de Saxe, margrave de Misnie (1694), roi de Pologne et grand-duc de Lithuanie (August II, 1697-1704/1709-1733) : 317, 419
Frédéric-Auguste II (Friedrich August II. von Sachsen, 1696-1763), fils de Frédéric-Auguste Ier, époux de Marie-Josèphe d'Autriche (1719), prince-électeur de Saxe, comte palatin de Saxe, margrave de Misnie (1694), roi de Pologne et grand-duc de Lithuanie (August III, 1734) : 67, 320, 418, 419, 425, 455, 460
Frédéric-Christian (Friedrich Christian Leopold Johann Georg Franz Xaver von Sachsen, 1722-1763), fils d'Auguste III et de Marie-Josèphe d'Autriche, époux d'Antoinette de Bavière, prince-électeur de Saxe, comte palatin de Saxe, margrave de Misnie (1763) : 167
Jean-Georges II (Johann Georg II. von Sachsen, 1613-1680), fils de fils de Jean-Georges Ier et de Madeleine de Prusse, époux de Madeleine de Hohenzollern (1638), père de Jean-Georges III et grand-père de Frédéric-Auguste II, prince-électeur de Saxe, comte palatin de Saxe, margrave de Misnie (1656) : 424

Saxe-Altenbourg, Elisabeth-Sophie de (Elisabeth Sophia von Sachsen-Altenburg, 1619-1680), épouse d'Ernest Ier de Saxe-Gotha-Altenbourg (1636) : 496

Saxe-Gotha, maison de
Bernard Ier (Bernhard I. von Sachsen-Meiningen, 1649-1706), fils de d'Ernest Ier de Saxe-Gotha et d'Elisabeth Sophie de Saxe-Altenbourg, frère de Frédéric Ier, époux de Marie-Edwige de Hesse-Darmstadt (1706) et d'Elisabeth-Eléonore de Brunswick-Wolfenbüttel, duc de Saxe-Meiningen (1680) : 489
Ernest Ier (Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, 1601-1675), fils de Jean II de Saxe-Weimar et de Dorothée du Palatinat, époux d'Elisabeth de Saxe-Altenbourg (1636), père de Frédéric Ier, duc de Saxe-Gotha (1640) et d'Altenbourg (1672) : 484
Frédéric Ier (Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, 1646-1691), fils d'Ernest Ier de Saxe-Gotha et d'Elisabeth de Saxe-Altenbourg, époux de Madeleine-Sibylle de Saxe-Weissenfels, grand-père de Frédéric III, duc de Saxe-Gotha-Altenbourg (1675) : 484, 485, 489, 490, 494, 497, 499, 507, 509
Frédéric III de (Friedrich III. von Sachsen-Gotha-Altenburg, 1699-1772), petit fils de Frédéric Ier, époux de Louise-Dorothée de Saxe-Meiningen (1729), duc de Saxe-Gotha-Altenbourg (1732) : 489

Saxe-Lauenbourg, Sibylle-Augusta (Sibylla Augusta von Sachsen-Lauenburg, 1675-1733), fille du duc Jules-François de Saxe- Lauenbourg-Ratzebourg et d'Edwige-Augusta comtesse palatine de Soulzbach, épouse de Louis-Guillaume de Bade-Bade (1690), régente de Bade-Bade (1707) : 201, 202, 206, 209, 216

Saxe-Weimar-Eisenach, maison de
Bernardine-Christine-Sophie (Bernhardine Christine Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1724-1757), fille d'Ernest-Auguste Ier et d'Eléonore-Wilhelmine d'Anhalt-Köthen, épouse de Jean-Frédéric de Schwarzburg-Rudolstadt : 474
Ernest-Auguste Ier (Ernst-August von Sachsen-Weimar, 1688-1748), fils de Jean-Ernest III de Saxe-Weimar et de Sophie d'Anhalt époux d'Eléonore-Wilhelmine d'Anhalt-Köthen (1716) et de Sophie-Charlotte- Albertine de Brandebourg-Bayreuth (1734), père de Berhardine-Christine-Sophie, duc de Saxe-Weimar (1707) et de Saxe-Eisenach (1741) : 474

Scamozzi, Vincenzo (1548-1616), architecte : 623, 640, 642
Scaramuccia, Luigi (1616-1680), peintre : 719
Schellschläger, Peter Caspar (1717-1790), architecte : 478, 480
Schild, Johann Matthias (1701-1775), peintre : 358
Schlaun, Johann Conrad (1695-1773), architecte : 141, 353, 367, 368, 374, 377, 378, 380-382, 388, 389, 391-396, 400, 402, 467, 514

Schleswig-Holstein-Norburg, maison de
Elisabeth-Julienne (Elisabeth Juliane von Schleswig-Holstein-Norburg, 1643-1704), épouse d'Antoine-Ulric de Brunswick-Wolfenbüttel (1656), mère d'Auguste-Guillaume et d'Elisabeth-Eléonore, duchesse de Brunswick-Wolfenbüttel : 164, 165
Elisabeth-Sophie (Elisabeth Sophie von Schleswig-Holstein-Norburg, 1683-1767), épouse d'Adolphe-Auguste de Schleswig-Holstein-Plön et d'Auguste-Guillaume de Brunswick-Wolfenbüttel (1711), duchesse de Brunswick-Wolfenbüttel : 496

Schlichten, Johann Philipp van der (1681-1745), peintre : 395
Schlüter, Andreas (ca. 1660-1714), sculpteur et architecte : 198, 498, 532, 540, 542-544, 546, 549, 554

Schönborn, maison de
Frédéric-Charles (Friedrich Karl von Schönborn, 1674-1746), comte de Schönborn-Buchheim, frère de Jean-Philippe-François et Hugues-Damien, neveu de Lothaire-François de Schönborn, prince évêque de Wurtzbourg et Bamberg (1729), vice-chancelier du Saint-Empire germanique : 163, 193, 194, 738
Hugues-Damien (Hugo Damian von Schönborn, 1676-1743), comte de Schönborn-Buchheim, frère de Jean-Philippe-François et Frédéric-Charles, neveu de Lothaire-François de Schönborn, cardinal et prince évêque de Spire (1719) et Constance (1740) : 406
Jean-Philippe-François (Johann Philipp Franz von Schönborn, 1673-1724), comte de Schönborn-Buchheim, frère de Frédéric-Charles et Hugues -Damien, neveu de Lothaire-François de Schönborn, prince évêque de Wurtzbourg (1719) : 195, 405, 409, 410, 413, 508
Lothaire-François (Lothar Franz von Schönborn, 1655-1729), prince évêque de Mayence, électeur du Saint-Empire germanique, chancelier du Saint-Empire germanique : 163, 193, 194, 195, 324, 406

Schoonjans, Anthonie (1655-1726), peintre : 527
Schöpf, Johann Adam (1702-1772), peintre : 337, 356

Schwarzburg-Rudolstadt, maison de
Frédéric-Antoine (Friedrich Anton von Schwarzburg-Rudolstadt, 1692-1744), fils de Louis-Frédéric Ier et d'Anne-Sophie de Saxe-Gotha, époux de Sophie-Wilhelmine de Saxe-Cobourg-Saalfeld (1720), comte de Schwarzburg-Rudolstadt : 470
Jean-Frédéric (Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt, 1721-1767), fils de Frédéric-Antoine et de Sophie-Wilhelmine de Saxe-Cobourg-Saalfeld, époux de Bernardine-Christine-Sophie de Saxe-Weimar-Eisenach, comte de Schwarzburg-Rudolstadt : 480

Schwarzenberg, Maria Anna de (1706-1755), épouse de Louis-Georges-Simpert de Bade-Bade (1721) : 216
Schuppen, Jacques van (1670-1751), peintre : 120
Scibec de Carpi, Francisque (actif 1537-1560), ébéniste : 28, 29
Scotin, Gérard II (1698-1755), graveur : 428, 431, 434, 437, 439, 440, 443, 447, 449, 460, 463
Seiter, Daniel (1649-1705), peintre : 715, 729
Sems, Johan (1572-1656), architecte et ingénieur : 603
Serlio, Sebastiano (1475-1554), architecte : 28, 146, 397, 641, 697, 760, 798
Sieniawska, Elzbieta Helena (1669/1670-1729), fille de Stanisław Herakliusz Lubomirski, épouse d'Adam Mikołaj Sieniawski (1687) : 701
Silvestre, Louis de (1675-1760), peintre : 67, 328, 443, 449, 454-461
Sima, Giovanni (actif vers 1700), sculpteur : 616

Simonneau, Charles Ier (1645-1728), graveur : 682
Sobieski, Jean III (Jan Sobieski, 1629-1696), fils de Jacob Sobieski et Sophie Daniłowiczów, époux de Marie-Casimire-Louise de la Grange d'Arquien, grand-père de Thérèse-Conégonde, roi de l'Union de Pologne-Lituanie (1674) : 514, 693, 695-697, 699, 701, 708
Sobieska, Therèse-Conégonde (Teresa Kunegunda Sobieska, 1676-1730), petite-fille de Jean III Sobieski, seconde épouse de Max-Emmanuel, mère de Charles VI et Clément-Auguste, électrice de Bavière : 104
Solimena, Francesco (1657-1747), peintre : 770, 801
Solms-Braunfels, Amélie de (Amalie zu Solms-Braunfels, 1602-1675), épouse de Frédéric-Henri d'Orange (1625), mère de Guillaume II, de Louise-Henriette et d'Albertine-Agnès, princesse d'Orange et de Nassau : 605, 613
Stanislas II Auguste, roi de Pologne, voir Poniatowski, Stanislas II Auguste
Steinl, Matthias (1644-1727), architecte, peintre et sculpteur : 667

Stuart, maison de
- Anne de Grande-Bretagne (Anne Stuart, 1665-1714), fille de Jacques II d'Angleterre et d'Anne Hyde, épouse de Georges III de Danemark et de Norvège, reine d'Angleterre, d'Irlande et d'Ecosse (1702-1707), reine de Grande-Bretagne (1707-1714) : 650
- Charles Ier (1600-1649), fils de Jacques Ier d'Angleterre et d'Anne de Danemark, époux d'Henriette-Marie de France (1625), père de Charles II et Jacques II, roi d'Angleterre, d'Irlande et d'Ecosse (1625) : 652
- Charles II (1630-1685), fils de Charles Ier d'Angleterre et d'Henriette Marie de France, époux de Catherine de Bragance, frère de Jacques II, roi d'Angleterre, d'Irlande et d'Ecosse (1660) : 650, 653-659, 661, 663
- Elisabeth (1596-1662), fille de Jacques Ier d'Angleterre et d'Anne de Danemark, princesse d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande, épouse de Frédéric V du Palatinat (Frédéric Ier de Bohême, 1613), reine consorte de Bohême (1619-1620) : 167, 168
- Jacques Ier (1566-1625), fils d'Henry Stuart et de Marie Stuart reine d'Ecosse, époux d'Anne de Danemark (1589), père d'Elisabeth et de Charles Ier, roi d'Angleterre et d'Irlande (1603) et roi d'Ecosse (Jacques VI, 1567) : 652
- Jacques II (1633-1701), fils de Charles II et d'Henriette-Marie de France, époux d'Anne Hyde (1659) et de Marie-Béatrice de Modène (1673), père de Marie II d'Angleterre et d'Anne de Grand-Bretagne, roi d'Angleterre et d'Irlande (1685) et roi d'Ecosse (Jacques VII, 1685) : 58, 659
- Marie II (1662-1694), fille de Jacques II et d'Anne Hyde, épouse de Guillaume III d'Orange-Nassau (1677), reine d'Angleterre, d'Irlande et reine d'Ecosse (1689) : 515, 646, 648, 650, 653, 660
- Marie-Henriette (1631-1660), fille de Charles I et d'Henriette-Marie de France, épouse de Guillaume II d'Orange-Nassau (1641), mère de Guillaume III, princesse royale d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande (1642), princesse d'Orange et duchesse de Nassau (1647-1650), régente de la principauté d'Orange (1657) : 68, 632, 637, 639

Sturm, Leonhard Christoph (1669-1719), écrivain et théoricien d'architecture : 128-140, 147, 148, 159, 166, 303, 318, 319, 380, 381, 388, 470, 473-475, 478
Subisati, Sempronino (1680-1758), peintre et architecte : 762
Suède, maison de (Vasa)
- Christine (Kristina Vasa, 1626-1689), fille de Gustave II Adolphe et de Marie-Eléonore de Brandebourg, reine de Suède (1632-1654) : 90, 151

Suède, maison de (Wittelsbach-Palatinat-Deux-Ponts)
- Charles XI (Karl XI, 1655-1697), fils de Charles X et d'Edwige de Holstein-Gottorp, époux d'Ulrique-Eléonore de Danemark, père d'Edwige-Sophie, Charles XII et Ulrique-Eléonore, roi du Suède (1660), duc du Palatinat-Kleebourg (Charles II) et du Palatinat-Deux-Ponts (Charles I, 1681) : 669, 671, 672, 675, 679, 681, 682, 685, 686, 689, 691
- Charles XII (Karl XII, 1682-1718), fils de Charles XI et d'Ulrique-Eléonore de Danemark, frère d'Hewdige-Sophie et Ulrique-Eléonore, duc du Palatinat-Deux-Ponts (Charles II, 1697), roi de Suède (1697) : 669, 675, 676, 685, 686
- Edwige-Sophie (Hedvig Sofia, 1681-1708), fille de Charles XI et d'Ulrique-Eléonore de Danemark, sœur de Charles XII et Ulrique-Eléonore : 675
- Ulrique-Eléonore (Ulrika Eleonora, 1688-1741), fille de Charles XI et d'Ulrique-Eléonore de Danemark, sœur d'Edwige-Sophie et Charles XII, reine du Suède (1718) : 675, 682, 687

Suétone (Gaius Suetonius Tranquillus, vers 70-vers 130), écrivain et érudit : 296, 297
Szymonowicz-Siemiginowski, Jerzy Eleuter (vers 1660-1711), peintre : 697, 699

T

Tarlé, Claude Félix (1666-1735), sculpteur : 780, 787
Tassin, Nicolas, intendant de Gaston d'Orléans : 622
Le Tasse (Torquato Tasso, 1544-1595), écrivain et poète : 457, 460
Taupin, Pierre (1662-1734), sculpteur décorateur : 780
Terwesten, Augustin, l'Ancien (1649-1711), peintre : 514, 544
Tesauro, Emanuele (1592-1675), écrivain, rhétoricien et poète : 715, 717

Tessin, famille d'architectes et d'hommes politiques
  Carl Gustaf (1695-1770), fils de Nicodème le Jeune, homme politique : 669
  Nicodème, le Jeune (1654-1728), fils de Nicodème l'Ancien, architecte : 260-263, 272, 277, 319, 493, 510, 528, 632, 668-686, 688, 689, 692
  Nicodème, l'Ancien (1615-1681), père de Nicodème le Jeune, architecte : 510

Thurn und Taxis (La Tour et Tassis), maison de : 393, 416
  Violante-Marie-Thérèse (1683-1734), épouse morganatique de Charles III Philipp de Wittelsbach, princesse d'Empire (1733) : 247

Tiepolo, Giovanni Battista (1696-1770), peintre : 584
Tilly, Bonaventure de, marquis de Blaru, homme politique et envoyé : 256, 257
Le Tintoret, Jacopo Robusti, dit (Tintoretto, 1518-1594), peintre : 767, 768, 779
Titien (Tiziano Vecellio, 1490-1576), peintre : 296, 265, 766, 767, 779
Toland, John (1670-1722), philosophe : 521, 523, 524
Toledo, Juan Bautista de (1515-1567), architecte : 761
Torelli, Stefano (1712-1784), peintre : 588, 589
Tournières, Robert (1667-1752), peintre : 395
Trémoille, Anne-Marie de la (1641-1722), Louis II de la Trémoille, épouse de Flavio Orsini (1675), princesse d'Ursins : 740

Tudor, maison de
  Elisabeth I^re^ (1533-1603), fille d'Henri VIII et d'Anne Boleyn, reine d'Angleterre et d'Irlande (1558) : 30

U

Uffenbach, Johann Friedrich von (1687-1769), graveur, architecte et collectionneur : 244, 245
Ulrique-Eléonore, reine de Suède, voir Danemark, maison de (Oldenbourg)
Ulrique-Eléonore, reine de Suède, voir Suède, maison de (Wittelsbach-Palatinat-Deux-Ponts)

V

Valois, voir France, maison de, branche des Valois
Van Dyck, Antoon (1599-1641), peintre : 79, 609
Van Loo, Carle (1705-1765), peintre : 46
Van Loo, Jean-Baptiste (1684-1745), peintre : 62, 61
Vassé, François-Antoine (1681-1736), sculpteur : 389, 414, 780, 783, 787
Vega, Luis de (1495-1562), architecte : 763
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660), peintre : 743, 764-766, 768, 773
Vennekool, Steven Jacobsz. (vers 1657-1719), architecte : 372
Verger, Antoine du (actif vers 1711-1722), architecte : 770, 772, 774, 777, 779, 780, 782, 799
Véronèse, Paolo (Paolo Callari, 1528-1588), peintre : 76, 768, 779
Verrio, Antonio (vers 1639-1707), peintre : 654, 666
Victor-Amédée II, roi de Sicile et de Sardaigne, voir Savoie, maison de
Vignole (Giacomo Barozzi da Vignola, 1507-1573), peintre, architecte et théoricien d'architecture : 129, 130, 147, 323
Villafranca, marquis de, maître du palais : 742, 743
Vitozzi, Ascanio (1539-1615), architecte : 713, 719
Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio, ca. 70-20 av. J.-C.), architecte et théoricien d'architecture : 130, 131, 137, 148, 623
Vivien, Joseph (1657-1734), peintre : 86, 339, 395, 396
Voltaire, François-Marie Arouet, dit (1694-1778), philosophe et écrivain : 107, 365
Vos, Marcus de (actif 1655-1663), artiste tapissier : 489

W

Wachtendonck, Hermann Arnold, baron de, Grand chambellan de l'électeur Charles-Théodore du Palatinat-Soulzbach : 256
Wackerbarth, Christophe Auguste, comte de (1662-1734), architecte-intendant d'Auguste le Fort : 213, 214, 420, 421, 424-427, 451-454
Watteau, Antoine (1684-1721), peintre : 515, 558, 566, 569
Weidmann, Moritz Georg II (1686-1743), éditeur et libraire : 426-428
Welsch, Maximilian von (1671-1745), architecte : 405
Werner, Anna Maria (1688-1753), peintre : 425, 427, 448, 457
Westerholt zu Lembeck, Bernhardine Alexandrine Felicitas de (1695-1757), épouse de Ferdinand de Plettenberg (1712) : 374, 392
Wettin, voir Saxe, maison de
Wittelsbach, voir Bavière, maison de
Winter, Franz Joseph (vers 1690-1756), peintre : 396
Witte, Engelbert Ernst, peintre : 385
Wolff-Metternich, François-Arnaud de (Franz Arnold von Wolff-Metternich, 1658-1718), neveu de Frédéric-Christian de Plettenberg, prince évêque de Paderborn (1704) et de Münster (1706) : 384
Wren, Christopher (1632-1723), architecte : 666
Wunder, Wilhelm Ernst (1713-1787), peintre : 587

Wurtemberg, maison de
- Charles-Alexandre, duc de (Carl Alexander von Württemberg-Winnental, 1684-1737), fils de Frédéric-Charles de Wurtemberg-Winnental et d'Eléonore-Julienne de Brandenbourg-Ansbach, cousin d'Eberhard-Louis de Wurtemberg, époux de Marie-Auguste de Thurn und Taxis (1722), père de Charles-Eugène, Louis VII et Frédéric-Eugène, duc de Wurtemberg-Winnental, duc de Wurtemberg et comte de Montbéliard (1733) : 225, 226, 229
- Charles-Eugène, duc de (Carl Eugen von Württemberg-Winnental, 1728-1793), fils de Charles-Alexandre de Wurtemberg-Winnental et de Marie-Auguste de Thurn und Taxis, époux d'Elisabeth-Frédérique-Sophie de Brandebourg-Bayreuth, époux d'Elisabeth de Brandebourg-Bayreuth (1748), duc de Wurtemberg et comte de Montbéliard (1737) : 219, 221-223, 225-229, 231-233, 235-239
- Eberhard-Louis (Eberhard Ludwig von Württemberg, 1676-1733), fils de Guillaume-Louis de Wurtemberg et de Madeleine-Sibylla de Hesse-Darmstadt, cousin de Charles-Alexandre de Wurtemberg-Winnental, époux de Jeanne-Elisabeth de Bade-Durlach, duc de Wurtemberg (1677) et comte de Montbéliard (1723) : 219, 220, 222, 224, 225, 499, 500, 501, 503, 504, 509, 510

Z

Zedler, Johann Heinrich (1706-1751), éditeur et libraire : 91, 92, 152, 273, 309, 311
Zocha, Carl Friedrich von (1683-1749), ministre et intendant de la cour d'Ansbach : 406
Zuccalli, Enrico (Johann Heinrich Zucalli, 1642-1724), architecte : 214, 279, 322, 333, 334, 335, 343, 346, 505

Index topographique

A

Altenbourg : 416, 483, 485, 490, 497, 509, 510
Amerongen : 646
Amsterdam : 129, 394, 395, 603, 604, 609, 612
Angers : 397
Ansbach : 167, 356, 392, 406, 484, 489, 503, 504, 509, 510
Anvers : 28
Aranjuez : 739, 748, 761, 762, 800
Aschaffenbourg : 132
Augsbourg : 130, 136, 137, 140, 313, 333, 395, 425, 457, 507

B

Bade-Bade : 169, 170, 201, 205, 206, 211, 215, 216, 241
Bamberg : 193-195, 324, 405, 738
Bayreuth : 152, 226-228, 572, 573, 575-578, 580, 582, 584-586, 589, 590, 592
Berlin : 133, 139, 140, 169, 183, 184, 186, 187, 192, 196-198, 226, 268, 319, 451, 489, 494, 497, 498, 511, 514, 516, 518, 519, 520, 526-528, 530-536, 540-547, 549, 550-555, 560, 561, 563, 568, 574, 586, 588, 590, 591, 613
Beynes : 28
Białystok : 701-704, 706, 707, 710
Blenheim : 535
Blérancourt : 633
Blois : 27, 38, 630
Bonn : 49, 103, 303, 329, 331-340, 342-347, 349, 350, 351, 355, 362, 363, 367, 384, 385, 392-394, 396, 398, 400, 409, 413, 414, 509, 736, 794, 800
Bordeaux : 801
Breda : 620
Bruchsal : 406
Brühl : 262, 277, 337, 348, 350-363, 383, 387, 392-396, 398, 402, 480, 793
Brunswick : 134, 151, 164, 483, 490, 493, 499, 510, 522, 604
Bruxelles : 85, 87, 100, 384, 489, 531, 629

C

Cajano : 27
Caputh : 161, 520
Chambéry : 711, 713
Chambord : 27, 28, 797, 798
Chantilly : 294, 389, 792
Charleval : 28
Charlottenbourg / Charlottenburg : 133, 140, 161, 494, 508, 510-512, 514-520, 522, 525, 527-538, 555, 559, 560, 561, 571, 588
Clèves : 624
Cologne : 49, 86, 96, 103, 254, 268, 277, 279, 289, 304, 321, 329, 331, 332, 334, 336-339, 341, 345, 349, 350, 356, 366-369, 380, 384, 387, 394, 396, 398, 399, 400, 401, 409, 508, 792
Compiègne : 36, 37, 39, 45, 46, 47, 56, 57, 58, 84, 85, 87-98, 101-106
Copenhague : 540, 676, 677, 678

D

Delft : 354, 620, 635, 636
Dessau : 151, 136, 354, 602, 610, 613, 617
Diez /Dietz : 599, 600-603, 605, 614, 615
Dresde : 154, 167, 196-198, 212-214, 217, 262, 268, 313, 317-320, 322-329, 418-434, 436-440, 442-460, 462-465, 469-472, 476, 480, 497, 509, 513, 521, 525, 534
Düsseldorf : 242, 244, 246, 255, 258, 332, 336, 351, 497

F

Florence : 27, 741, 767, 770
Fontainebleau : 27, 28, 33, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 51-59, 61-69, 93, 110, 349, 397, 454, 455, 621
Francfort-sur-le-Main : 244, 254, 392, 396, 416

G

Gotha : 482-486, 488-491, 496, 497, 499, 500, 507-510
Grodno : 702

H

Hambourg : 581
Hanovre : 150, 396, 515, 521, 522, 527, 575, 662, 664, 667
Heidelberg : 242
Hohenheim : 222, 227, 235, 239
Honselaarsdijk / Honselersdijk : 260, 261, 263, 606, 620, 622-633, 636, 644, 646, 648
Hulst : 604

K

Köpenick : 588
Kulmbach : 575

L

La Granja de San Ildefonso : 739, 761, 770, 800, 801
La Haye : 261, 372, 540, 600, 606, 619, 620-626, 630, 633, 634, 636, 637, 639, 640, 641, 643, 645, 647
Leipzig : 426, 581
Leeuwarden : 598-608, 612-618
Leyde : 647
Lisbonne : 782, 801
Londres : 100, 616, 623, 646, 651, 656, 659, 660, 661
Ludwigsbourg : 161, 218-223, 225-227, 230-239, 483, 484, 499, 500, 502, 504-509
Lunéville : 18, 107, 109-112, 115, 118, 122, 125, 406, 407, 411, 801
Lyon : 81

M

Madrid : 27, 35, 694, 735, 737, 738, 739, 742, 743, 744, 746, 747, 748, 750, 752, 760, 762, 764-773, 778, 779, 784, 786, 787, 793, 794, 799, 800-802
Maisons (aujourd'hui Maisons-Laffitte) : 83, 633
Mannheim : 163, 240-246, 248, 249, 251-254, 256-259, 321, 346, 395, 396, 406
Mantoue : 120, 296
Marly : 38, 76, 124, 397, 594, 702, 742, 744, 762, 783, 785, 791, 794, 798, 799
Mayence : 193, 324, 396, 405, 406
Meiningen : 497
Meudon : 762, 800
Milan : 713, 740
Modène : 733
Mons : 87, 104, 105, 696
Montmorency : 565
Moscou : 25
Munich : 19, 85, 96, 106, 168, 169, 196-198, 210, 213, 214, 241, 243, 246, 255, 261-264, 268, 273, 274, 276, 277, 279-285, 287-291, 293, 295-297, 299, 300, 304, 307-209, 312, 314, 319, 322, 325-327, 351, 377, 394-396, 505, 506, 508, 568, 569, 733
Münster : 140, 141, 143, 339, 364, 365-374, 376, 378-381, 383, 385, 387, 389-391, 393, 395, 396, 397, 398-402

N

Naaldwijk : 624, 626
Nancy : 110-112, 118, 121-124, 216, 406, 407, 801
Neustadt sur l'Elde : 138
Nordkirchen : 144, 363, 365, 367-386, 388, 392, 393-403
Nuremberg : 132, 136, 574

O

Oranienbourg : 374, 531, 613
Osnabrück : 396, 497

P

Paris : 25, 29, 30, 49, 54, 60, 87-91, 94, 103, 107, 111, 130, 204, 206, 212, 236, 281, 282, 343, 350, 351, 361, 362, 369, 384, 388, 395, 396, 397, 405-408, 415, 417, 462, 489, 503, 504, 505, 508, 528, 559, 560, 621, 634, 647, 654, 656, 657, 672, 686, 688, 689, 693, 767, 769, 770, 773, 777, 779, 778, 782, 783, 784, 787, 799, 800
Parme : 160, 733, 799
Plaisance : 733
Pommersfelden : 161, 163, 320, 323-325, 371, 383
Potsdam : 19, 520, 538, 548, 552, 553, 554, 555, 562, 563, 564, 566-569

R

Rastatt : 19, 85, 161, 167, 169, 170, 201, 202, 203, 205-217, 220, 259, 497
Reims : 26
Rennes : 801
Rheinsberg : 555, 556, 558, 559, 561, 566-568
Rhenen : 630, 631
Roissy-le-Franc : 370
Rome : 65, 302, 328, 339, 375, 405, 549, 568, 588, 609, 632, 697-699, 715, 761, 770, 799
Rotterdam : 354, 355, 521
Rudolstadt : 466, 467-475, 477, 478, 480, 480, 481
Ryswick / Rijswijk : 109, 110, 427, 606, 620

S

San Lorenzo de El Escoriál : 739, 747, 761
Saint-Cloud : 37, 102-104, 681, 708, 792

Saint-Georges : 313, 575, 576
Saint-Germain-en-Laye : 28, 93, 655
Salzdahlum : 162, 164, 165
Saverne : 406, 407
Sceaux : 735
Schlackenwerth (Ostrov) : 211
Schleißheim / Schleissheim : 210, 320
Schwabach : 489, 510
Schwetzingen : 165, 168, 242
Sevilla : 760
Stockholm : 172, 488, 493, 512, 528, 531, 540, 549, 636, 668-672, 889, 670, 671, 673-692
Strasbourg : 244, 406, 407, 560
Stuttgart : 219, 225-227, 232, 234, 235, 239

T

Tarascon : 26
Toulouse : 60, 120
Turin : 63, 64, 261, 262, 263, 711-716, 719, 720, 722, 724, 725, 727, 719, 720, 722, 724, 725, 727, 728, 729, 730, 732, 733, 800, 801

U

Utrecht : 599, 741, 787

V

Valenciennes : 333
Varsovie : 514, 695, 696, 698, 701, 703, 704, 706, 707, 709
Venise, 104, 770
Versailles : 24, 31-33, 36-40, 42, 45-48, 52, 56, 58, 59, 61, 62, 67, 68, 71-73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 96, 98, 100, 107-110, 118-120, 124, 144, 152, 204-206, 223, 232, 253, 261, 263, 265, 268, 270, 273, 275, 277, 278, 292, 298, 302, 303, 309, 317, 322, 323, 325, 326, 331, 337, 342, 344, 346, 350, 365, 370, 365, 370, 373, 374, 377, 382, 383, 389, 396, 397, 401-403, 461, 462, 470, 500, 531, 540, 542, 546, 547, 549, 550, 551, 559, 560, 563, 570, 649, 655, 657, 665, 676, 677, 678, 680, 680, 682, 687, 693-966, 699, 701, 702, 710, 731, 735, 737, 740, 742, 743, 746, 749, 757, 759, 761, 762, 770, 780, 782, 783, 787, 792, 793, 794, 799, 800
Vienne : 15, 19, 86, 102, 103, 109, 150, 160, 171, 174-178, 181, 184, 188, 190-201, 204, 206, 211-213, 216, 217, 224, 227, 258, 268, 271, 281, 289, 296, 299, 301, 304, 305, 312, 314, 315, 324, 331, 366, 368, 369, 374, 375, 388, 394, 396, 401, 405, 426, 428, 441, 444, 446, 447, 449, 485, 497, 499, 503, 507, 508, 540, 694, 697, 720, 731, 738, 745, 749
Vincennes : 32, 38, 68

W

Washington : 25
Weilbourg : 165
Werneck : 410
Wilanów : 514, 693, 695, 696, 697, 698, 699, 701
Winchester : 654, 655, 657, 659
Windsor : 651, 652, 654, 657, 666
Wolfenbüttel : 19, 129, 318, 483, 484, 490, 492, 493, 494-501, 507-510, 575
Wurtzbourg : 19, 163, 192, 194, 195, 374, 392, 404-411, 413-417, 508, 584

Z

Zerbst : 161, 167

Crédits photographiques

Illustration de couverture : Claude-Guy Hallé, *Réparation faite à Louis XIV par le doge de Gênes dans la Galerie des Glaces le 15 mai 1685* (détail), vers 1710, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (RMN/Hervé Lewandowski)

COMITAS ET MAGNIFICENTIA. Essai sur l'appartement royal en France
Raphaël Masson et Thierry Sarmant

Ill. 1 : Paris, musée du Louvre (RMN/Caroline Rose). Ill. 2 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. Grossœuvre 1461 (RMN/Gérard Blot). Ill. 3 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 2107 (RMN/Gérard Blot, Christian Jean). Ill. 4 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (RMN/Hervé Lewandowski). Ill. 5 : Fontainebleau, musée et domaine nationaux du château, RF 27954 (RMN/Gérard Blot)

L'appartement du roi à Fontainebleau sous Louis XIV
Jean-Pierre Samoyault

Ill. 1 : Paris, Archives nationales, Cartes et plans, Seine-et-Marne 89, no. 1 (Archives nationales/Frédéric Bussmann) RMN – Gérard Blot, RMN. Ill. 2 : Paris, Archives nationales, Cartes et plans, Fonds direction de l'architecture, IX, 5 Droits réservés, RMN. Ill. 3 : Paris, Archives nationales, O^1 1459, fol. 22 Daniel Arnaudet / Jean Schormans, RMN. Ill. 4 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 8307. Ill. 5 : Fontainebleau, musée et domaine nationaux du château. Ill. 6 : Fontainebleau, musée et domaine nationaux du château. Ill. 7 : Fontainebleau, musée et domaine nationaux du château. Ill. 8 : Paris, musée du Louvre, INV 1167

L'appartement du roi à Versailles, 1701 : le pouvoir en représentation
Stéphane Castelluccio

Ill. 1 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (RMN/Gérard Blot). Ill. 2 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (RMN). Ill. 3 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (RMN/Daniel Arnaudet / Jean Schormans). Ill. 4 : Paris, Archives nationales, O^1 1772, 11, 5 (Archives nationales/Frédéric Bussmann)

« Une étiquette prétentieuse » – La cour princière […] au château de Compiègne
Max Tillmann

Ill. 1 : Bayerische Staatsgemäldesammlung, Schleißheim, Neues Schloss, inv. 2302 (Bayerische Staatsgemäldesammlung). Ill. 2 : Paris, Archives nationales, O^1 1408, 2 (Archives nationales/Frédéric Bussmann). Ill. 3 : Paris, Archives nationales, O^1 1408, 7 (Archives nationales/Frédéric Bussmann). Ill. 4 : Paris, Archives nationales, O^1 1408, 4 (Archives nationales/Frédéric Bussmann). Ill. 5 : Paris, Bibliothèque nationale, département des Estampes et de la Photographie, Va 434, 1651 (Bibliothèque nationale). Ill. 6 : Bibliothèque nationale, département des Estampes et de la Photographie, Qb5 1710. Ill. 7 : Richard Redding Antiques Ltd. Ill. 8-9 : Schleißheim, nouveau château (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen)

Les appartements du duc Léopold à Lunéville
Jörg Garms

Ill. 1-6 : Nancy, Service de l'Inventaire général du patrimoine de la région Lorraine Région Lorraine, Inventaire général (Ill. 1 : Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745, pl. XXIV. Ill. 2 : *ibid*., pl. XXV). Ill. 7 : Paris, Bibliothèque Nationale, département des Estampes et de la Photographie, Va 54, t. V ; Robert de Cotte 26. Ill. 8 : Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745, pl. VII (Bibliothèque municipal de Nancy/Jörg Garms)

Des exemples à suivre absolument ? Distribution française et commodité allemande […]
Katharina Krause

Ill. 1 : Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture*, Paris, 1691, pl. 62 (Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg). Ill. 2 , 4, 5 : Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg. Ill. 3 : Nuremberg, musée national germanique (Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg). Ill. 6 : Max Geisberg, *Die Stadt Münster. Dritter Teil. Die Bürgerhäuser und Adelshöfe bis zum Jahre 1700*, Münster 1934 (Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, 41), p. 377. Ill. 7 : Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture*, Paris, 1691, pl. 63 (Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg). Ill. 8 : Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. P 34

Le Frauenzimmer-Ceremoniel (cérémonial des femmes) et ses conséquences […]
Cordula Bischoff

Ill. 1 : Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 6726 (Ca 202, Bl. 4 (2). Ill. 2 : Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 7503 (Schloß Schönbrunn). Ill. 3 : Cordula Bischoff . Ill. 4 : *Herzog Anton Ulrich von Braunschweig: Leben und Regieren mit der Kunst*, cat. exp., Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1983, p. 97. Ill. 5 : Bayerische Verwaltung der Schlösser, Gärten und Seen. Ill. 6 : Landesmedienzentrum Baden-Württemberg. Ill. 7 : Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMGrh 1076

L'appartement impérial à l'époque de Charles VI
Rainer Valenta

Ill. 1 : Moritz Dreger, *Baugeschichte der K. K. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhundert*, Vienne, 1914 (Österreichische Kunsttopographie, XIV), ill. 239. Ill. 2 : Oskar Raschauer, *Forschungsergebnisse zur Geschichte der Wiener Hofburg II. (b.). Die kaiserlichen Wohn- und Zeremonialräume in der Wiener Hofburg zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia*,Vienne, 1958, p. 288. Ill. 3 : Vienne, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Kartographische Sammlung, Nr. 881/1 G. Ill. 4 : Christian Benedik, Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das 18. Jahrhundert und Österreich, Vienne, 1990-91 (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 6), p. 7-23. Ill. 5 : Vienne, Albertina, AZ6172 (M72/U2/no. 3). Ill. 6 : Vienne, Albertina, AZ6038 (M49/U2/no. 4). Ill. 7 : Vienne, Albertina, AZ6181 (M72/U7/no. 26). Ill. 8 : Berlin, Kunstbibliothek, Neumann-Nachlaß, Hdz 4729. Ill. 9 : Rainer Valenta. Ill. 10 : Vienne, Albertina, AZ6038 (M49/U2/no. 4). Ill. 11 : Vienne, Albertina, AZ6078 (M51/U16/no. 29)

L'appartement électoral entre Vienne et Versailles […] la résidence princière de Rastatt
Ulrike Seeger

Ill. 1 : Landesmedienzentrum Baden-Württemberg. Ill. 2 : Staatliches Vermögens- und Hochbauamt Pforzheim (légèrement transformé). Ill. 3 : Landesmedienzentrum Baden-Württemberg. Ill. 4 : Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 116.807

Les appartements ducaux du corps de logis baroque du château de Ludwigsbourg
Annegret Kotzurek

Ill. 1-6: Annegret Kotzurek

Les appartements du château de Mannheim
Kathrin Ellwardt

Ill. 1 : Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg ; [Ill. 1a: Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen]. Ill. 2 : Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg. Ill. 3 : Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Wolfgang Wiese. Ill. 4 : Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Dirk Altenkirch. Ill. 5 : Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Dirk Altenkirch. Ill. 6 : Landesmedienzentrum Baden-Württemberg

[…] De la diversité des espaces d'audience dans les châteaux français et allemands […]
Eva-Bettina Krems

Ill. 1 : Nicodemus Tessin the Younger, *Sources, Works, Collections*, éd. par Merit Laine et Börje Magnusson, t.III, Stockholm, 2002. Ill. 2 : *ibid*. Ill. 3 : Paris, Institut de France, bibliothèque, ms 1040, fol. 6. Ill. 4 : Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. Grossœuvre 1461 (RMN/Gérard Blot). Ill. 5 : Munich, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Ill. 6 : *ibid*. Ill. 7 : Paris, Institut de France, bibliothèque, ms 1040, fol. 6. Ill. 8 : Bildarchiv Foto Marburg. Ill. 9 : Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Ill. 10 : Bildarchiv Foto Marburg

La fonction des appartements de l'électeur Charles-Albert de Bavière […]
Henriette Graf

Ill. 1, 3, 4, 6, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen ; Ill. 2 : Otto Aufleger, Karl Trautmann, *Münchener Architektur des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1897. Ill. 5 : Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Galeries de peintures et appartements princiers dans le Saint-Empire romain germanique
Virginie Spenlé

Ill. 1 : Gerhard Hojer, Elmar D. Schmid, *Schleißheim. Neues Schloss und Garten. Amtlicher Führer*, Munich, 1984 ; Ill. 2 : Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1710, pl. 63 (Dresde, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Architect. 562-2/ Regine Richter). Ill. 3 : Heinrich Kreisel, *Das Schloß Pommersfelden*, Munich, 1953, p. 34. Ill. 4 : Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, Chicago, Londres, 1993, plan C. Ill. 5 : *ibid*., plan D

L'appartement d'apparat de la résidence de Bonn : une tentative de reconstitution
Marc Jumpers

Ill. 1 : Eric Hartmann, Marc Jumpers et Georg Satzinger. Ill. 2 : Eric Hartmann, Marc Jumpers et Georg Satzinger. Ill. 3 : Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Ha 19, R. de C. 110. Ill. 4 : Bonn, Stadtarchiv. Ill. 5 : Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Ha 19, R. de C. 127. Ill. 6 : *ibid*., Ha 19, R. de C. 162

Le rôle des diplomates français dans la formation du « bon goût » […]
Martin Miersch

Ill. 1-9 : Wilfried Hansmann, Florian Monheim, *Schloss Augustusburg in Brühl. Schloss Falkenlust in Brühl*, Worms, 2002

Le château de Nordkirchen, le « Versailles de Westphalie » ? […]
Frédéric Bussmann

Ill. 1 : Wolfgang Braunfels, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, 6 vol., t. II, *Die geistlichen Fürstentümer*, Munich, 1980, p. 320. Ill. 2 : Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, P 25. Ill. 3 : *ibid*., P 24. Ill. 4 : *ibid*., liasse Nordkirchen 64-155 a, pl. I. Ill. 5 : Frédéric Bussmann. Ill. 6 : Rotterdam, Historisch Museum, Atlas von Stolk, Nr. 219. Ill. 7 : Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, P5 (Westfälisches Landesmuseum/Frédéric Bussmann). Ill. 8 : *ibid*., liasse Nordkirchen, 64-155 c, pl. III (*id*.). Ill. 9 : *ibid*., P 102 (*id*.). Ill. 10 : *ibid*., P 105. Ill. 11 : Münster,Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, P 105 (Westfälisches Landesmuseum/Frédéric Bussmann). Ill. 12 : *ibid*., P 107 (*id*.). Ill. 13 : Münster, Stadtmuseum. Ill. 14 : Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2085 LM (Westfälisches Landesmuseum/Frédéric Bussmann)

La décoration française à la résidence de Wurtzbourg […]
Verena Friedrich

Ill. 1 : Oliver Liedtke. Ill. 2 : Universitätsbibliothek Würzburg, Skizzenbuch Delin. III, fol. 29 v. Ill. 3 : Universitätsbibliothek Würzburg, Skizzenbuch Delin. III, fol. 52 v. Ill. 4 : Verena Friedrich

[…] Les pièces de parade du château de Dresde […]
Claudia Schnitzer

Ill. 1, 2, 4-27, 36-38 : Dresde, Staatliche Kunstsammlungen (Herbert Boswank). . Ill. 25, 29, 30, 32, 33-35, *ibid*. (Elke Estel/Hans-Peter Klut). Ill. 3, 31: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek (Walter Möbius). Ill. 28 : *ibid*. (Wolf)

Distribution et ornementation. Le château de Heidecksburg à Rudolstadt […]
Katja Heitmann

Ill. 1 : Katja Heitmann ; Ill. 2 : Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, BZ 67. Ill. 3 : Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, BZ 71. Ill. 4 : Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, BZ 18. Ill. 5 : Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, BZ 20. Ill. 6 : Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg

L'appartement de parade dans les châteaux des princes protestants du Saint-Empire […]
Martin Pozsgai

Ill. 1 : *Schloss Friedenstein in Gotha mit Park. Amtlicher Führer,* éd. par Heiko Laß *et al.*, Munich, Berlin, 2006, p. 15. Ill. 2 : Marc Rohrmüller, « Schloss Friedenstein. Baumassnahmen unter Herzog Friedrich I. in den Jahren 1675 bis 1691 », dans *Gothaisches Museums-Jahrbuch* 10, 2007, p. 50. Ill. 3 : Martin Poszgai. Ill. 4 : *Schloss Friedenstein in Gotha mit Park. Amtlicher Führer,* éd. par Heiko Laß *et al.*, Munich, Berlin, 2006, p. 47. Ill. 5 : Paris, Bibliothèque nationale de France (*Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, ad vocem « Jean Lepautre », t. XII, no. 1478). Ill. 6 : Grote 2005, ill. 98. Ill. 7 : Martin Poszgai. Ill. 8 : Grote 2005, ill. 113. Ill. 9 : Paris, Bibliothèque nationale de France (*Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, ad vocem « Jean Lepautre », t. VIII, p. 249-251). Ill. 10 : Peter Jessen, *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*, Berlin, 1892, pl. 131. Ill. 11 : *Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz*, Tübingen, 2004. Ill. 12 : Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich, Munich, Londres, 1992, ill. 90. Ill. 13 : Ernst Götz, Brigitte Langer, *Schloß Schleißheim. Amtlicher Führer*, Munich, 2005, couverture. Ill. 14 : *ibid.*, p. 120

Les pièces d'habitation et les salles d'apparat […] au château de Charlottenbourg […]
Guido Hinterkeuser

Ill. 1, 5 : Stockholm, Nationalmuseum. Ill. 2, 4, 8-12 : Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Ill. 3, 7: Wünsdorf, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Messbildarchiv. Ill. 6 : Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

Frédéric I^er, Frédéric-Guillaume I^er et Frédéric II […]
Thomas W. Gaehtgens

Ill. 1 : Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin (Goerd Peschken, Hans-Werner Klünner, *Das Berliner Schloss. Das klassische Propyläen*, Francfort-sur-le-Main, Vienne, Berlin, 1982, S. 462). Ill. 2 : Goerd Peschken, Liselotte Wiesinger, *Das königliche Schloss zu Berlin*, t. III, *Die barocken Innenräume, Tafelband*, Munich, 1992-2001, no. 120. Ill. 3 : *ibid.*, no. 166 et no. 258. Ill. 4 : p. 165, no. 173 (Jamrath & Sohn). Ill. 5 : Potsdam, Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten, GK I 891. Ill. 6 : Berlin, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Meßbildarchiv (Hans-Joachim Giersberg, *Das Potsdamer Stadtschloss*, Potsdam, 1998, p. 237) . Ill. 7 : Hans Joachim Giersberg, Hillert Ibbeken, *Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrich des Grossen*, Berlin, 2005, p. 17. Ill. 8 : *ibid.*, p. 26. Ill. 9 : *ibid.*, p. 27. Ill. 10 : SPSG, Plankammer, Plansammlung Nr. 14 (*ibid.*, p. 41) . Ill. 11 : *ibid.*, p. 249, no. 112. Ill. 12 : *ibid.*, p. 249. Ill. 13 : Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration*, t. II, Paris, 1738, p. 102, pl. 81. Ill. 14 : Claudia Sommer, Hans Joachim Giersberg, *Das Neue Palais im Park Sanssouci*, éd. par la Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Potsdam Sanssouci, Berlin, 1993, p. 5. Ill. 15 : *ibid.*, p. 10

Le Vieux Château de l'Ermitage à Bayreuth […]
Peter O. Krückmann

Ill. 1 : Heinrich Kreisel, *Eremitage bei Bayreuth. Amtlicher Führer*, München, 1934 p. 6. Ill. 2-8 : Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

L'appartement princier au palais du Stadhouder à Leeuwarden […]
Johan de Haan

Ill. 1 : Leeuwarden, Centre Historique de la ville, ancienne collection municipale, D 105. Ill. 2, 3 : Johan de Haan. Ill. 4 : Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-16709. Ill. 5 : Peter Thornton, *Authentic Decor. The Domestic Interior*, Londres, 1984, p. 82, pl. 101

Les appartements princiers des résidences du prince d'Orange […]
Koen A. Ottenheym

Ill. 1 : Ruud Meischke, « Het Huis Honselaarsdijk opnieuw getekend », dans Theophil Morren, *Het Huis Honselaarsdijk* [1905], réimp. Alphen aan den Rijn, 1990, p. 137-183. Ill. 2 : Koen A. Ottenheym. Ill. 3 : Ruud Meischke, « De grote trap van het Huis Honselaarsdijk, 1633-1638 »,

dans *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek* 31, 1981, p. 86-103. Ill. 4 : Koninklijk Huisarchief Den Haag. Ill. 5 : La Haye, Nationaal Archief, kaartverzameling VTH 3344a et CBM 10A. Ill. 6 : La Haye, Nationaal Archief, kaartafdeling VTHR 394 A (1). Ill. 7 : Koen A. Ottenheym. Ill. 8 : Stephan Hoppe 2002. Ill. 9 : J. J. Terwen, Koen A. Ottenheym, *Pieter Post (1608-1669) architect*, Zutphen 1993. Ill. 10-11 : Koen A. Ottenheym. Ill. 12 : Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Ill. 13, 14 : Collection Paleis Het Loo

La chambre de parade sous la monarchie anglaise autour de 1700
Michael Schaich

Ill. 1 : Hugh Murray Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces », dans *Archaeologia* 101, 1967, p. 169-199, ill. 1, p. 171. Ill. 2 : Royal Commission on the Historical Monuments of England (John Bold, *John Webb. Architectural Theory and Practice in the Seventeenth Century*, Oxford, 1989), p. 78. Ill. 3 : Crown Copyright: Historic Royal Palaces, Photograph: Earl Beesley (Simon Thurley, *Hampton Court. A Social and Architectural History*, New Haven, Londres, 2003, p. 201, ill. 190)

Les appartements royaux du château de Stockholm
Linda Hinners et Martin Olin

Ill. 1 : Slottsarkitektkontoret, Palais Royal, Stockholm, inv. 3. Photo: Kungl. Husgerådskammaren, Stockholm. Ill. 2-4 : Stockholm, Nationalmuseum. Ill. 5 : Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 1273. Ill. 6 : Stockholm, Kungl. Husgerådskammaren (Sven Nilsson). Ill. 7, 8 : Kungl. Husgerådskammaren. Ill. 9, 10 : Linda Hinners/Martin Olin

L'Union de Pologne-Lituanie a-t-elle eu son « Versailles » ? […]
Anna Olenska

Ill. 1 : Varsovie, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, 10037B. Ill. 2 : Juliusz Starzynski, *Wilanow, dzieje budowy palacu za Jana III* [1933], Varsovie, 1976, p. 18, ill. 4. Ill. 3, 4, 6 :Anna Olenska. Ill. 5 : Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Vd. 29 t. 6 ft., microfilm R 14552 (*Ogrod Branickich w Bialymstoku*, *Studia i materialy Osrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu. Ogrody*, no. 9/15, Varsovie, 1999-2000). Ill. 7 : Varsovie, Politechnika Warszawska, département d'architecture polonaise, ms. 9531/1 (Varsovie, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, no. 9016). Ill. 8 : Varsovie, Biblioteka uniwersytecka w Warszawie, cabinet des estampes, collection Stanislas-Auguste, p. 187, pl. 106 (Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, no. 9016)

Entre Bourbon et Habsbourg ? Les grands appartements du palais royal de Turin
Elisabeth Wünsche-Werdehausen

Ill. 1 : Turin, Archivio di Stato, Corte, Carte topografiche e disegni, Torino, Palazzo Reale, mazzo 1 (établie d'après *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Turin*, éd. par Andreina Griseri et Giovanni Romano, cat. exp., Turin, Milan, 1986, p. 26). Ill. 2 : Elisabeth Wünsche-Werdehausen (établi d'après un plan dans *Arte di corte a Turin da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, éd. par Sandra Pinto, Turin, 1987, p. 349). Ill. 3 : Giulio Vasco, *Del funerale celebrato nel Duomo di Torino all'Altezza Reale di Carlo Emanuele II […]*, Turin, 1679. Ill. 4 : Michela di Macco, « Critica occhiuta : la cultura figurativa (1630-1678) », dans *Storia di Torino*, éd. par Giuseppe Ricuperati, t. IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, 2002, pl. 23. Ill. 5 : Clara Palmas, « A suo tempo : presente e futuro di Palazzo Reale », dans *Orologi negli arredi del Palazzo Reale e delle residenze sabaude*, éd. par Giuseppe Brusa, Andreina Griseri et Sandra Pinto, cat. exp., Turin, 1988, p. 77

Philippe V de Bourbon à Madrid […]
Markus A. Castor et Anne Kurr

Ill. 1, 13-25 : Paris, BNF, Cab. Est. Ill. 2 : Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. Ill. 3 : Marly-Le-Roi, Musée Promenade. Ill. 4 : Madrid, Biblioteca Nacional. Ill. 5 : Aranjuez, Palacio Real. Ill. 6 : M.A. Castor. Ill. 7 : Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1903. Ill. 8 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana. Ill. 9, 10 : Carmen Garcia Reig. Ill. 11 : Paris, BNF, Dep. Cartes et Plans. Ill. 12, 27 : Madrid, Archivio general de Palacio. Ill. 26 : New York, Columbia University