

Une communauté d'artistes
et d'artisans français à
l'étranger : le cas des
sculpteurs au château royal de
Stockholm au XVIIIe siècle

Anne-Sophie Michel

Dans le contexte culturel européen du XVIIIe siècle, la France de Louis XV occupe une position éminente. L'art français, dans ses diverses composantes, connaît une diffusion sans précédent imputable au prestige dont il est assorti.¹ La Suède, en plein renouveau culturel, se tourne alors vers son allié inaugurant l'âge d'or des relations franco-suédoises. Pour autant, la multiplication de ces échanges est loin d'être un phénomène naturel et résulte, en partie, des choix opérés par une élite francophile soucieuse d'affirmer sa puissance sur la scène européenne.²

C'est ainsi que vont s'épanouir entre les deux pays des relations denses et étroites qui laisseront des traces dans la pierre, sur les murs et les plafonds du château royal de Stockholm. Réalisé selon les plans de l'architecte Nicodème Tessin le jeune, le chantier ouvert en 1697 se poursuit jusqu'à la fin du XVIIIe siècle malgré de nombreuses difficultés économiques, politiques et matérielles.³ Très tôt, la France y apparaît comme une source d'inspiration. Son rayonnement se traduit par la mise en place progressive de réseaux artistiques et commerciaux, ainsi que par le recrutement de deux générations successives d'artistes et artisans français.⁴ Ces derniers seront d'ailleurs les acteurs indispensables de la création d'institutions modernes sur le modèle des Bâtiments du Roi et de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Dans le sillage des recherches de Linda Hinnens sur la première vague de Français, ce travail se propose d'étudier sous un nouveau jour la seconde vague composée principalement de sculpteurs recrutés entre 1728 et 1765 pour participer à la décoration du château royal de Stockholm.⁵ Il s'agit ici d'abandonner la vision nationaliste des précédents travaux français, selon lesquels le rayonnement général de l'esprit et du goût français se manifeste par l'appel à ses artistes dans toute l'Europe, pour tenter de comprendre à travers ces migrations artistiques le transfert culturel opéré.⁶ Si le recours aux Français apparaît comme un corollaire des liens artistiques noués entre les deux pays, il n'en demeure pas moins un moyen

rapide et efficace pour s'approprier le modèle artistique français. Dès lors, qui sont ces sculpteurs et pourquoi sont-ils recrutés ? A quelles conditions ? Quels rôles leurs sont assignés ? Et surtout quels éléments les distinguent de la précédente génération de Français ?

En répondant à ces questions, cet article invite à relativiser l'idée d'une influence française et à analyser ces migrations au prisme d'une histoire sociale soucieuse de mieux comprendre le rôle joué par ces sculpteurs dans les mutations qu'a connu le milieu artistique suédois au XVIII^e siècle.

Le recrutement de sculpteurs français sur le chantier du château royal : raisons et moyens

L'âge d'or des relations franco-suédoises se caractérise par la naissance de véritables réseaux artistiques qui résultent de l'action conjointe de l'élite suédoise et de ses agents parisiens. Le rayonnement de l'art français passe en effet par la connaissance des artistes, du goût français, et l'affluence d'objets et d'œuvres d'art.⁷ Avec les voyages d'étude à Paris des différents surintendants des Bâtiments suédois, Carl Gustaf Tessin, Carl Hårleman, puis Carl Johan Cronstedt, se créent de solides liens d'amitiés entre le milieu artistique français et suédois. Ainsi, entre 1732 et 1754, les échanges avec Paris se multiplient grâce aux actions conjointes du Baron Niklas Peter von Gedda, Ministre plénipotentiaire de 1725 à 1742, du Comte Carl Gustaf Tessin, en mission extraordinaire à la cour entre 1739 et 1742 et du Baron Carl Fredrik Scheffer, ambassadeur de Suède de 1742 à 1752.⁸ Ces hommes entretiennent une correspondance régulière avec la surintendance des Bâtiments suédois qui les charge de différentes missions. Ils passent des commandes aux peintres français, font des achats de mobilier, accueillent les Suédois en voyage à Paris, les informent des nouveautés parisiennes et surtout engagent des artistes et artisans pour venir travailler au chantier du château royal. C'est dans ce contexte culturel particulièrement ouvert sur la France que se poursuit la construction du château.

Si l'avènement de l'art rocaille au début du siècle implique de repenser le programme décoratif élaboré par Nicodème Tessin le jeune au XVII^e siècle, le modèle français se maintient et pour cause. Le château construit d'après les plans de l'architecte va se parer d'un décor rocaille suivant la dernière mode parisienne. Carl Gustaf Tessin et Carl Hårleman, tous deux en charge de la reprise des travaux, décident alors de se rendre en France pour se procurer une partie de la main d'œuvre nécessaire à sa réalisation. Notons cependant que leurs recherches ne sont pas circonscrites à la France mais qu'elles seront peu fructueuses, peut être

en raison de l'absence de réseau, en Italie, en Belgique comme en Flandres.⁹ La surintendance des Bâtiments suédois semble donc, au départ, moins à la recherche de Français que d'ouvriers spécialisés capables d'exécuter rapidement et à moindre coût un décor de qualité française.

Ainsi, arrivent à Stockholm entre 1732 et 1755 une trentaine de sculpteurs français accompagnés de quelques autres artisans spécialisés (peintres, menuisier, fondeur, mouleur). Grâce aux archives du château et à la correspondance diplomatique, il est possible de retracer l'histoire mouvementée de leur engagement. Dès 1732, Carl Hårleman s'embarque pour la France afin d'engager, avec l'aide de ses amis comme l'ornemaniste parisien Claude III Audran, une première équipe. Si ses relations lui permettent d'entrer en contact avec de nombreux sculpteurs, elles ne l'empêchent pas d'éprouver certaines difficultés. Selon lui,

il se trouve bien d'habiles gens ici qui n'ont presque rien à faire, qui meurent de faim qui voudraient bien changer leur sort mais qui ne sauraient se résoudre à gagner leur pain et à vivre hors de Paris, avec tout cela je n'oserois les presser de peur qu'ils ne se rendent trop cher. Que mon trop peu de séjour dans ce pays cy et le devoir indispensable dans lequel je suis au bon marché s'accordent mal avec une commission tel que la mienne qui ne devrait avoir que l'habileté et le sçavoir en vüe.¹⁰

Après de longues et laborieuses recherches, il réussit à recruter deux maîtres sculpteurs : Michel Lelièvre et Antoine Belette, ainsi que quatre compagnons : Nicolas Varin, Pierre David, Nicolas Leger, et Charles Ruste.¹¹ L'année suivante, la surintendance des Bâtiments suédois charge le Baron de Gedda épaulé par deux maîtres de l'Académie de Saint Luc liés à Antoine Bellette, Gardy et Montheau, de trouver de nouveaux sculpteurs. La nouvelle équipe compte un maître et dix compagnons : Michel Gardy, André Tiroir, François Ménard, Jean-Baptiste Guesnon, Pierre Hanneguy, Jacques-Gabriel Créssé, Eustache Bouru, Ignace Blaton, Lambert Dequinthe, Robert Lemerle et Louis Roland.

Par la suite, le recrutement de Français semble s'essouffler. Les nouvelles recrues viennent alors simplement remplacer leurs compatriotes ou répondre à des exigences artistiques précises. C'est le cas, par exemple, de Charles Guillaume Cousin, Jacques Philippe Bouchardon, sculpteurs de figures et d'ornements, de Nicolas Alexandre Vigé, mouleur ou encore de Pierre-Hubert L'Archevêque, académicien. Ainsi, on ne compte pas plus d'une dizaine de nouveaux sculpteurs entre 1735 et 1755.¹² Il faut dire que le pays connaît de grosses difficultés financières qui ne tardèrent pas à se répercuter sur le budget dédié au château. Une fois de plus, cette mission échoit aux résidents suédois à Paris qui éprouvent toujours

les mêmes difficultés comme le laisse entendre Carl Gustaf Tessin dans sa correspondance. Il écrit : « Je suis à Paris depuis six jours, et je chasse actuellement aux sculpteurs ; c'est un gibier plus rare qu'on ne s'imagine d'abord. Les uns ne veulent pas aller si loin, les autres mettent leurs marchandises à trop haut prix ». ¹³

Si les Suédois ne peuvent convaincre ni les académiciens ni les sculpteurs réputés de la capitale, ils réussissent néanmoins à recruter une trentaine de maîtres et compagnons prêts à s'embarquer pour Stockholm. Ces derniers, plus que les peintres, prennent part aux travaux complémentaires de la construction rendant leur présence sur le chantier indispensable.

Les conditions de vie et de travail offertes aux Français

Afin de matérialiser leur engagement, des contrats sont conclus avec la monarchie suédoise au moment du départ. ¹⁴ Ils nous éclairent sur les conditions de vie et de travail offertes aux Français, tout en faisant ressortir immédiatement une différence de traitement entre les compagnons et les sculpteurs.

Les compagnons ont tous conclu « un contrat pour se transporter à Stockholm et y travailler de leur profession pendant l'espace de trois années ». S'ils bénéficient de la prise en charge des frais, ils voient en contrepartie leur liberté au cours du voyage très encadrée. Une fois sur place, le compagnon « travaillera de sa dite profession sous les ordres des préposés pour les dits bâtiments de sa dite majesté ». Le contrat précise que « les journées dureront de 7h du matin jusqu'à 7h du soir pendant l'espace duquel ledit [compagnon] aura deux heures pour ses repas suivant les usages de cette ville de Paris ». Son activité lui donne droit de percevoir un salaire dont le montant varie entre 700 et 1700 livres. La moyenne étant de 700 livres, leur rémunération reste plus attractive qu'en France où un compagnon perçoit environ 400 livres par an. ¹⁵ Mais n'oublions pas que leur départ comporte des risques et que les expériences malheureuses sont nombreuses. ¹⁶ A Hårleman de noter : « à dire le vrai, ce n'est point trop, vu qu'ils perdent ici en attendant leurs pratiques aussi bien que le gout qui dépend tant de la mode et qu'il faut compter ces gens à leur retour au bout d'un certain nombre d'année comme mort pour ce pay ci ». ¹⁷ De ce fait, la surintendance des Bâtiments devra, malgré ses difficultés financières, faire des concessions comme le paiement de « certaines sommes, à compte sur le premier quartier quelque uns pour payer leur petites dettes à d'autre pour s'équiper, ceux-ci pour laisser à leur femme et enfants à Paris et à ceux là pour s'acheter des estampes, des modèles et des outils ». ¹⁸ En réalité, c'est surtout la concurrence exercée par la Pologne et la Russie qui les oblige à revoir leur position. ¹⁹

Les contrats stipulent ensuite que les compagnons bénéficient d'un logement commun. Hårleman écrira :

J'espere aussy qu'à leur arrivé ils pourront être logé à Rännarebanan,²⁰ une partie dans la maisonnette de bois et l'autre dans la grande de pierre. C'est un article que j'ai eu bien de la peine a leur accorder mais par ou il m'a bien fallu passer comme par le reste vu que de tout tems et partout ce meme avantage est attaché aux ouvriers de toutes espece. Outre que tout bien considéré on les a de cette façon la mieux sous les yeux et que le Roi en est mieux servi.²¹

Cette prise en charge se présente comme un avantage supplémentaire surtout si le chantier du château de Versailles (1662–1715) est pris comme point de comparaison.²² Les Français se voient aussi accorder le libre exercice de la religion catholique, d'où leur regroupement autour de la chapelle de l'ambassade française.²³ Enfin, tout un chapitre est réservé à la rupture du contrat et à la maladie. En cas de mécontentement, le Roi peut renvoyer les Français en les avertissant à l'avance et en leur accordant une somme pour leur retour. De même, en cas de maladie courte, ils bénéficient du maintien de leur gage jusqu'à leur rétablissement. En France, si les accidents du travail et les décès font l'objet d'une indemnisation, son montant dérisoire ne vise pas à compenser la perte d'une capacité à générer un revenu. En outre, si l'accident ou la maladie intervient en dehors du lieu de travail, des soins seront apportés par les autorités mais aucune indemnisation ne sera versée.²⁴ Ces articles accordent donc de réelles garanties aux Français afin de les rassurer et surtout de les inciter au départ.

De leur côté les sculpteurs, dont la plupart sont liés l'Académie de Saint Luc et ont travaillé pour les Bâtiments du Roi, jouissent d'un traitement particulier.²⁵ Leurs contrats reprennent les mêmes clauses que ceux des compagnons mais des assouplissements sont introduits. Les salaires sont compris entre 2000 et 6000 livres par an en fonction de leur statut et de leur talent. La monarchie leur concède aussi le droit d'être rémunéré à la pièce et de travailler pour des particuliers, complément de revenu lucratif. Malgré ces avantages financiers, les sculpteurs n'auront de cesse de se plaindre de la faiblesse de leur salaire.²⁶ La raison de leur départ est donc à rechercher du côté des opportunités de carrière et de la qualité des conditions de vie et de travail offertes par la Suède. D'autant plus qu'à partir des années 1740 les sculpteurs français ne manquent plus d'ouvrage à Paris. La proposition suédoise offre, en effet, au sculpteur « l'honneur de travailler à un Palazzo Réale, [sans compter] la bordure qu'il pourroit donner à son mérite en se faisant apostropher peintre du Roy et Professeur de l'Académie Royale de pein-

ture et de sculpture de Suède ». ²⁷ Le surintendant Carl Fredrik Adelcrantz réussit ainsi à recruter L'Archevêque en lui offrant le privilège, très recherché à l'époque, de réaliser une statue équestre du Roi. ²⁸ Les sculpteurs obtiennent également des conditions matérielles beaucoup plus avantageuses. Leur logement individuel est pris en charge de même que le chauffage, le luminaire voire l'atelier de travail et le matériel. ²⁹ Bouchardon obtiendra, par exemple, la fourniture de « tous les outils, ferrement, matériaux et autres ustencils nécessaires à la profession », Masreliez la fourniture de « matières nécessaires pour ses ouvrages d'ou bois, plomb, bronze, cire, plâtre, stuc, papier, carton, et généralement toutes les autres matières, matériaux, outils », alors que L'Archevêque profite de la fourniture d'un atelier, d'outils, de matières premières et même d'une exemption d'impôt. ³⁰

Les rôles assignés aux sculpteurs français

Sur le chantier, le rôle des Français ne se limite pas à la décoration du château. Si la surintendance des Bâtiments recourt à leurs compétences artistiques, elle fait aussi appel à leurs expériences des grands chantiers parisiens et à leurs connaissances théoriques. A leur arrivée, leur activité se concentre sur les décors de boiserie des appartements de l'aile Nord, le mobilier et les ornements des façades du château. Malgré leur destruction quasi-totale, il est certain que leur réalisation nécessita l'intervention de plusieurs équipes d'ornemanistes rompus à l'exercice. Peter Thornton considère d'ailleurs ces aménagements comme l'un des meilleurs exemples de l'art français hors de France. ³¹

A partir des années 1740, date de l'ouverture de l'aile Sud, la nature des ouvrages change. Les Français ne se voient plus confier la réalisation de simples ornements mais l'ensemble du décor d'où l'intervention, non plus de décorateurs, mais plutôt de bons sculpteurs. Le chantier de la salle des États (Rikssalen) et de la chapelle se présente ainsi comme l'alliance parfaite de la vision artistique de Nicodème Tessin, qui en donne les premiers plans, et du savoir-faire de ses successeurs qui réussissent habilement à le faire décorer. Jacques-Philippe Bouchardon y réalise une grande partie du décor sculpté en bois, stuc et pierre. ³² Son talent et ses ouvrages lui valent d'être nommé Premier sculpteur du Roi de Suède et Directeur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La salle des États reçoit, quant à elle, un décor réalisé en partie par Charles-Guillaume Cousin, et achevé par Pierre-Hubert L'Archevêque vers 1754. Les intérieurs du château seront, par la suite, aménagés avec des pièces commandées pour la plupart directement dans les ateliers parisiens.

Afin de réaliser l'ensemble du décor, les Suédois ont donc d'abord engagé des équipes d'ornemanistes capables de travailler dans une certaine unité artistique, avant de leur préférer des sculpteurs expérimentés. Comme en Russie, les Français se voient également confier la conduite des travaux de sculpture.³³ D'après les contrats, les Français « conduiront le travail des autres ouvriers de leur profession soit français ayant fait le voyage avec eux soit suédois ou autres qui pourront leur être adjoint à Stockholm ».³⁴ La conduite des travaux de sculpture apparaît comme une charge pour laquelle ils perçoivent une rémunération spécifique. Ainsi, ils forment et animent de véritables équipes de travail qui constituent autant d'ateliers de production. Ils se composent de maîtres français, de compagnons, d'ouvriers et de manœuvres suédois, tous placés sous la direction de la surintendance des Bâtiments. Ils communiquent notamment par l'intermédiaire d'un tisserand français, Dubois, installé à Stockholm depuis plusieurs années. Mais quel est exactement le rôle du surintendant dans l'élaboration du décor réalisé par les sculpteurs français ? A la différence de ce qui se passe en Russie ou au Danemark, le décor semble rester dans l'ensemble l'œuvre des architectes suédois secondés, pour sa réalisation, par les Français. Formés en France, ils sont capables de créer un décor rocaille français de très belle qualité. Cependant, comme pour les décors de boiseries parisiens, il est difficile d'affirmer qui de l'architecte ou de l'ornemaniste l'imagine et surtout le dessine.³⁵ D'après les documents d'archives, il semble que les ornemanistes français aient travaillé tantôt d'après leurs propres dessins, tantôt d'après ceux de l'architecte.³⁶ Selon Bruno Pons ou Göran Alm, les ornemanistes ont un mode de travail singulier.³⁷ Il ne serait donc pas étonnant que la plupart réalisent les dessins des ornements, se distinguant ainsi des sculpteurs de figures pour qui la tutelle suédoise semble plus contraignante.³⁸

Enfin, à côté de leur travail, les Français assument la formation des jeunes Suédois.³⁹ Ce rôle assigné aux peintres comme aux sculpteurs résulte, au départ, d'un besoin pressant d'une main d'œuvre formée. A cette époque, il n'y a que des artisans, soumis à des statuts de corporations, dont quelques-uns se distinguent en travaillant au service du Roi. Le peintre Guillaume Taraval et le sculpteur Antoine Belette sont les premiers à leur dispenser au sein même du château des cours libres et gratuits cinq jours par semaine afin de leur apprendre à modeler et dessiner. Les élèves commencent à travailler d'après les dessins des Français, les moulages d'Antiques rapportés par Tessin de Paris puis progressivement d'après des modèles vivants. Il faut cependant attendre 1735 pour que leur école de dessin devienne une véritable Académie royale, et les années 1750 pour que les professeurs reçoivent un traitement. Bien qu'insuffisant, il rappelle que l'enseignement fait désormais partie intégrante de leur mission. Officiellement reconnue, l'Aca-

démie est soumise à l'autorité du surintendant des Bâtiments. Dès lors, le travail de construction du château et celui de l'Académie commencent à se distinguer. Grâce à Carl Gustaf Tessin et Carl Hårleman le budget s'étoffe peu à peu d'où la diversification de l'enseignement (gravure, anatomie, perspective), la création de prix et de bourses d'étude. En outre, les cours sont dispensés par des professeurs spécialisés à partir d'un corpus de dessin réuni par Tessin et Hårleman au cours de leurs voyages en France. La réforme des années 1770 vise, comme nous le verrons, à réaliser des économies en remplaçant les Français par leurs élèves puis, à terme, à doter la Suède d'une véritable élite artistique. Le recours aux artistes français n'étant plus nécessaire, il est rapidement condamné, si bien qu'en 1765, L'Archevêque et Masreliez sont les derniers encore actifs à la cour suédoise.⁴⁰

Les spécificités de cette vague migratoire (1732–1765)

La venue de cette seconde génération de Français a joué un rôle important dans la redéfinition du statut et de la place des artisans et des artistes au sein de la société suédoise. Amorçées un siècle plus tôt, la professionnalisation et la spécialisation des activités artistiques résultent d'une modernisation des structures imputables à la création de la surintendance des Bâtiments suédois et de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Créée en 1697 à l'initiative de Nicodème Tessin le jeune, la surintendance des Bâtiments (Överintendentsämbetet) s'inspire du modèle français. Pour Lars Ljungström

Son office n'était en fait qu'un cabinet d'architecte élargie ; où l'on assumait à l'occasion d'autres tâches artistiques tandis que le surintendant français, qui avait rang de ministre, commandait une multitude d'architectes, de dessinateurs, d'artisans et de techniciens. Il n'existait pas en Suède d'institution telle que les ateliers royaux français. C'est seulement pour le projet du nouveau château que le rôle du surintendant en vint à inclure en partie la coordination des artistes qualifiés qui y travaillaient.⁴¹

De ce fait, on assiste à un glissement des ateliers de travail traditionnels et familiaux vers des ateliers organisés, spécialisés et hiérarchisés. Cette évolution était déjà perceptible chez les premiers Français, et à Linda Hinnens de noter à leur égard « une évolution du rôle de l'artiste et de la créativité artistique dans les débuts de l'ère moderne tels qu'ils ont été discutés par les historiens de l'art Baxandall, Alpers et Wittkower ».⁴²

La professionnalisation des activités artistiques apparaît encore plus nettement au XVIII^e siècle lors des recrutements à travers les avantages concédés, comme sur le chantier où les ateliers se structurent. La Suède suit donc le mouvement initié par la France où les activités de peintre et sculpteur se détachent progressivement du métier.⁴³ En effet, à partir des années 1740, les Suédois ne cherchent plus à recruter des familles d'artisans susceptibles de s'établir en Suède mais plutôt à bénéficier rapidement et temporairement d'équipes de travail spécialisées et opérationnelles. Les Français sont alors minutieusement choisis et partent seuls pour y séjourner pendant le temps de leur contrat. Leurs femmes et leurs enfants restent désormais en France, comme le suggère la possibilité qui leur est laissée de faire toucher une partie de leur pension à la personne de leur choix. À l'exception des Masreliez, aucun d'ailleurs ne s'y établit vraiment définitivement. Par le biais de ce recrutement ciblé, la surintendance des Bâtiments dispose d'un savoir-faire spécifique qui répond précisément aux besoins du chantier.

De la même manière, la spécialisation des tâches était encore embryonnaire alors même que Tessin le jeune avait eu recours à des artisans spécialisés dans la décoration. D'après Linda Hinners cette spécialisation, bien qu'en voie d'affirmation, était loin d'être la règle dans la pratique des ateliers familiaux.⁴⁴ Il faut attendre le siècle suivant pour percevoir une affirmation de ce phénomène. Il se traduit par une véritable répartition des tâches au sein des différents ateliers de sculpture du château et, inéluctablement, l'introduction de hiérarchies qui transparaissent surtout au niveau de la rémunération.⁴⁵ L'idée de groupe, dominante jusque-là, s'efface peu à peu au profit de celle d'équipes spécialisées, structurées et organisées. Cette répartition est intéressante car elle témoigne, dans un souci d'efficacité, d'une volonté nouvelle de restreindre les domaines d'activité en distinguant notamment les sculpteurs de figure des sculpteurs d'ornement, même si la frontière n'est pas imperméable. Peut-être que cette répartition allait d'ailleurs bien au-delà et que certains sculpteurs étaient spécialisés dans un type de motif ou de mobilier. Il faut dire aussi que la réalisation du décor rocaille nécessite un savoir-faire artistique et technique très spécifique. Les charges et fonctions administratives telles que Premier sculpteur du Roi, Conducteur des travaux, Professeur de sculpture viennent enfin reconnaître le rôle de chacun dans le cadre du chantier du château royal, et introduire une hiérarchie tout à fait nouvelle dans l'organisation du travail. La maîtrise perd alors peu à peu de son sens au profit de l'expérience et de la capacité d'invention. Ainsi, la professionnalisation et la spécialisation des activités artistiques, induites par la présence des sculpteurs français, les éloignent définitivement au cours du siècle de l'univers artisanal de la génération précédente.

Avec la création d'une véritable Académie royale de Peinture et de Sculpture, la rupture semble véritablement consommée. En effet, depuis 1735 l'Académie se structure progressivement jusqu'en 1773, date à laquelle elle reçoit ses premiers règlements officiels. Protégée par le Roi et subventionnée par l'Etat, elle est désormais en mesure de s'installer dans de nouveaux locaux et de recruter plusieurs professeurs suédois. Comme en France, cette institution concurrente de la corporation va peu à peu établir une sélection pour créer une élite artistique, et redéfinir les critères de cette compétence dans un sens plus intellectuel que manuel. Ainsi, elle assure la promotion sociale des arts et légitime le nouveau statut d'artiste. Cette idée se retrouve parfaitement dans la nature de l'enseignement dispensé après le départ des Français. Très théorique, il s'intellectualise et se spécialise permettant aux Suédois de former autant des peintres et des sculpteurs que des architectes et des graveurs. Directeur de l'Académie de 1768 à 1778, Pierre-Hubert L'Archevêque parachève sa transformation sur le modèle parisien et forme ainsi les premiers grands maîtres de la sculpture suédoise à l'image de l'œuvre de Nicolas François Gillet en Russie.⁴⁶

A la lumière de ce développement, le château royal de Stockholm apparaît comme le fruit des relations artistiques franco-suédoises, et la France comme une source d'inspiration autant qu'une pépinière de sculpteurs dans laquelle la surintendance des Bâtiments suédois puise pour répondre aux besoins spécifiques du chantier. Il semble ainsi que ce soit surtout des raisons pragmatiques et économiques qui aient conduit les Suédois à se tourner vers elle. Au-delà du modèle artistique, ils y ont également puisé les principes d'une gestion efficace et moderne d'un chantier. Les rouages administratifs indispensables à la conduite d'une véritable politique artistique sont mis en place dès lors que la Suède se dote d'un bureau de la surintendance des Bâtiments et d'une Académie royale. Ces évolutions se répercutent bientôt sur le statut et le rôle des artistes dans la mesure où le mouvement de professionnalisation et de spécialisation des activités les éloigne définitivement de l'univers artisanal. En recrutant des équipes de travail compétentes, formées et autonomes, la Suède est alors en mesure de réaliser un décor à la française. Elle se distingue de ses voisins polonais ou allemands qui, à la même époque, ont plutôt fait le choix d'importer les décors. Loin de témoigner d'un phénomène d'imitation servile, cette recherche confirme l'idée d'une adaptation circonstanciée et éphémère du modèle artistique français dans une perspective de transfert culturel. Affirmant ses propres compétences, la Suède s'émancipera d'ailleurs rapidement, comme en témoigne la création du style national gustavien par la nouvelle génération d'artistes formés par les Français au sein de la nouvelle Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Notes

1. Cf. Stéphane Castellucio (dir.), *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe siècle et XVIIIe siècle, échanges Nationaux et Internationaux* (Bern, 2009).
2. A partir du XVIIe siècle, la France à l'apogée de sa puissance politique et culturelle domine l'Europe. De son côté la Suède, de par sa fragile situation géographique et politique, est à la recherche à la fois d'un puissant allié et d'un modèle politique pour s'affirmer sur la scène internationale. Dans ce rapport, souvent déséquilibré mais toutefois complémentaire entre ces deux nations, la France apparaît comme un modèle en termes de goût, d'art de vivre et d'orientation artistique. Pour autant, ce rayonnement culturel ne résulte pas d'une emprise politique française qui aurait conduit, par son impérialisme, à une *francisation* de l'élite suédoise. En effet, avec la création d'un Etat puissant, le besoin de paraître allait bientôt se faire ressentir chez les nobles suédois réunis autour du parti politique *des Chapeaux*. Les échanges commerciaux doublés d'échanges artistiques sont alors encouragés par une demande sans cesse croissante, appelée à resserrer les liens entre les deux pays. Cette circulation des idées comme des objets résulte de réseaux amicaux et commerciaux qui alimentent un véritable marché du luxe à destination de Stockholm. Sur ce sujet voir Marianne et Jean-François Battail, *Une amitié millénaire : les relations entre la France et la Suède à travers les âges* (Paris, 1993) ; *Influences : relations culturelles entre la France et la Suède*, actes publiés par Gunnar von Proschwitz (Göteborg, 1988).
3. En 1771, le château royal est habitable mais les travaux d'aménagement se poursuivent. La taxe prélevée pour la construction du château (*Slottsbyggnadshjälp*) ne sera d'ailleurs abolie qu'en 1809.
4. *Le soleil et l'étoile du Nord : La France et la Suède au XVIIIe siècle*, association française d'action artistique, ministère des affaires étrangères (Paris, 1994).
5. Linda Hinners, *De fransöske bantverkarna på Stockholms Slott : yrkesroller, organisation, arbetsprocesser*, Stockholms Universitet (Stockholm, 2012) ; Linda Hinners & Martin Olin, « Les appartements royaux du château de Stockholm », *Appartement princier – architecture – décor – cérémonial* (à paraître) ; Linda Hinners, Linnéa Rollenhagen-Tilly & Anne-Sophie Michel, « Paris à Stockholm, des échanges franco-suédois de la fin du XVIIe siècle au milieu du XVIIIe siècle », *Bulletin de la Société d'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 139, 2012, pp. 58–78 ; Pour une étude complète des artistes français présents sur le chantier du château royal cf. : Martin Olsson (ed.), *Stockholm slotts historia*, vol. 3 (Stockholm, 1940).
6. Cf. Pierre Lespinasse, *Les artistes français en Scandinavie*, coll. Société de l'histoire de l'Art français, (Paris, 1913) ; Louis Dussieux, *Les artistes français à l'étranger* (Paris, 1946) ; « Les études de transfert visent à étudier les interactions entre cultures et sociétés – ou fractions et groupes à l'intérieur d'une société – dans leur dynamique historique, à rendre compte des conditions qui ont marqué leur déclenchement et leur déroulement, à analyser les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception et de réinterprétation qui les constituent, enfin à décortiquer les mécanismes symboliques à travers lesquels se recomposent

les groupes sociaux et les structures qui les sous-tendent », Sylvie Mesure & Patrick Savidaan, *Dictionnaire des Sciences humaines* (Paris, 2006).

7. Cf. Jérôme de La Gorce, « Le voyage des objets d'art de Paris à Stockholm à la fin du règne de Louis XIV », *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, pp. 321–334 ; Linda Hinners, « Nicodème Tessin le jeune et le marché de luxe parisien à la fin du règne de Louis XIV », *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, pp. 231–248 ; ou encore : Marianne Roland-Michel, « Les achats du Comte de Tessin », *Revue de l'Art*, 1987, n°77, p. 28. DOI: <http://dx.doi.org/10.3406/rvart.1987.347649> ; Gunnar Von Proschwitz, *Tableaux de Paris et de la Cour de France 1739–1742, lettres inédites de Carl Gustaf, Comte de Tessin* (Paris, 1983) ; Magnus Olausson, « Count Tessin, Mariette and the Crozat sale », *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, vol. 19, 2012, pp. 145–156.

8. Cf. Linnéa Rollenhagen-Tilly, « Carl Johan Cronstedt's stay in Paris (1732–1735) : Instruction, Contacts and Purchases », *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, vol. 15, 2008, pp. 101–108 ; Ces dates correspondent au lancement des travaux de construction du château royal et à l'emménagement de la famille royale. Elles se caractérisent donc par une intense activité artistique autour du chantier du château royal ; Riksarkivet, Stockholm, Ericbergarkivet, Tessinsamlingen II, Correspondances. E723, E724, E725, E726, E727, E728, E729, E730, E731, E732, E733, E734, E735, E736, E737, E738, E739, E740 ; Autografsamlingen, vol. 1–260. Papiers Carl Gustaf Tessin et Carl Hårleman ; Gunnar von Proschwitz, *Tableaux de Paris et de la Cour de France 1739–1742, lettres inédites de Carl Gustaf, Comte de Tessin* (Paris, 1983).

9. RA, EA, TS, E7537 : Lettre de Carl Johan Cronstedt à Carl Hårleman, Paris, le 14/07 1735. Il évoque la possibilité de recruter un sculpteur de Bruxelles : Johan Baptista Vanderhaegen ; Dans deux brouillons de lettres de Cronstedt à Hårleman, il est question d'un Flamand : Michiel Van der Voort (1667–1737) ou Michiel François van der Voort (1714–1777). RA, EA, TS, E5723, Lettre de Carl Gustaf Tessin à Carl Hårleman, Venise, le 5–16/06 1736 : il évoque un sculpteur italien nommé Gaï. En revanche, ils réussirent très tôt à recruter deux peintres italiens : Alessandro Feretti et Domenico Francia.

10. RA, EA, TS, E5723, Lettre de Carl Hårleman à Carl Gustaf Tessin, Paris, le 22/02 1732.

11. RA, EA, TS, E5723, Lettre de Carl Hårleman à Carl Gustaf Tessin, Paris, le 15/05 1732.

12. Les Français recrutés entre ces dates sont : Jean Bourguignon, Charles-Guillaume Cousin, Jacques-Philippe Bouchardon, Pierre Saint Laurent, Pierre Leloup, Pierre et Simon Pontaléon, Jacques-Adrien Masreliez, Jean-Baptiste Maréchal, Pierre-Hubert L'Archevêque.

13. RA, EA, TS, E5723, Lettre de Carl Gustaf Tessin à Carl Hårleman, Paris, le 7–18/11 1740.

14. Au total, ce corpus comprend onze contrats conservés dans les Archives Nationales, Paris, Minutier Central, ET/CVXIII/373, ET/XVIII/381, ET/XVIII/397 et ET/I/405 et deux autres contrats conservés dans les Archives du Château royal, Slottsarkivet, Slottsbyggnadsdeputationen, vol. II : 19 (artistes étrangers).
15. Cf. Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au grand siècle* (Paris, 2004).
16. Cf. Lespinasse 1913. Le récit du voyage du premier groupe de Français parti au XVIIIe siècle et revenu à cause du manque d'ouvrage et sans fortune, constitue un élément important. Il en est de même de celui des Français partie en Russie à qui on avait tout promis mais rien donné une fois sur place.
17. RA, EA, TS, E5723, Lettre de Carl Hårleman à Carl Gustaf Tessin, Paris, le 15/05 1732.
18. RA, EA, TS, E5723, Lettre de Carl Hårleman à Carl Gustaf Tessin, Paris, 15/05 1732.
19. Cf. Jean-Pierre Poussou, Anne Mezin & Yves Perret-Gentil (dir.), *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle* (Paris, 2004). Dans une lettre de Carl Hårleman à Carl Gustaf Tessin, Paris, en date du 15 mai 1732, Hårleman explique à Tessin : « J'ai mesme vu une lettre du Roy de Pologne par laquelle il offre huit milles francs à Oudry, jugés mon très cher Surintendant si l'on doit tant s'écrier si j'ai accordé 6000 livres à Taraval ».
20. Le logement de Rännarebanan, à Hötorget, est utilisé pour la fonte des sculptures en bronze et le logement des sculpteurs. Pourtant, les premiers ouvriers présents sur le chantier semblent résider au château. La mise à disposition d'un logement apparaît donc bien comme un avantage concédé aux Français. RA, EA, TS, E5723, Lettre Carl Hårleman à Carl Gustaf Tessin, Paris, 15/05 1732. « Le logement de Rännarebanan a été de tout temps celui des sculpteurs. La maison comme vous le savez est encore actuellement au château et ils en tiendront beaucoup dans celle la et elle est fort commode pour le jour et aux sculpteurs et aux peintres ».
21. RA, EA, TS, E5723, Lettre Carl Hårleman à Carl Gustaf Tessin, Paris, 30/05 1732.
22. Frédéric Tiberghien, *Versailles : le chantier de Louis XIV (1662-1715)* (Paris, 2002), p. 161.
23. Cf. Barbro Lindqvist, *Rokoko, opera och bibliskt skuggspel : katolska kulturarbetare i 1700-talets Stockholm*, <http://www.signum.se/archive/read.php?id=3662>.
24. Cf. Tiberghien 2002, passim.
25. AN, MC, Placards et affiches, 6C6-6C13.
26. Slottsarkivet, Slottsbyggnadsdeputationen, vol. II : 19 : artistes étrangers.
27. RA, EA, TS, E5740, Lettre de Carl Gustaf Tessin à Carl Hårleman, Venise, le 18-29/08 1736. Et SA, SBD, vol. II : 19 : artistes étrangers. Il est possible de lire dans une lettre non datée « J'eus l'honneur de vous présenter un mémoire pour l'augmentation de ma pension, eu égard de la hauteur du change, de la cherté des vivres, et de tous les autres besoins de la vie [...] Loin de voir l'accomplissement de mes souhaits, le mal n'a fait qu'empirer depuis et me met absolument dans la nécessité ou de prendre de nouveau en-

gagement avec vous Messieurs, en ce cas que mes service vous soient agréables, ou, sinon, de me retirer, dans ma patrie, où mes parents et mes amis m'appellent depuis longtemps et où la paix et les ouvrages considérables, que le Roi et les princes font faire, m'ouvrent une carrière assez vaste pour exceller mon talent avec honneur et profit ».

28. Cette statue sera d'ailleurs la première statue équestre du Roi en Suède. Cf. Ragnar Josephson, *L'Archevêques ungdom : hans studier i Rom och hans första verksamhet i Frankrike* (Stockholm, 1974); Johan Cederlund, *Skulptören Pierre Hubert L'Archevêque 1721–1778* (Stockholm, 2003).

29. SA, SBD, vol. II : 19, Quittances de Jean Bourguignon.

30. Contrat de Jacques-Philippe Bouchardon cité par Andreas Lindblom, *Jacques-Philippe Bouchardon och de franska bildbyggarna vid Stockholms slott under rokokotiden* (Uppsala, 1924), p. 180 ; SA, SBD, vol. II : 19 : Contrat Adrien Masreliez.

31. *Le soleil et l'étoile du Nord*, pp. 104–105.

32. Lindblom 1924.

33. Cf. Marie-Liesse Pierre-Dulau, *Trois artistes lorrains à Saint-Pétersbourg au XVIIIe siècle*, « L'influence française en Russie au XVIIIe siècle », pp. 131–157.

34. AN, MC, LXVIII-373, 15/05 1732 ; SA, SB, vol. II : 19, 19/04 1735 ; AN, MC, XVIII-581, 23/01 1734 ; SA, SBD, vol. II : 19, 16/04 1748.

35. Cf. Bruno Pons, *De Paris à Versailles, 1699–1736, les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des bâtiments du roi* (Paris, 1986) ; Bertrand Jestaz, *Jules-Hardouin Mansart* (Barcelone, 2008).

36. On a retrouvé au Garde-meuble un moulage en plâtre de détail de la chambre du prince royal. Selon les comptes ces cartouches furent exécutés d'après un dessin d'Adrien Masreliez de 1748.

37. Göran Alm, « Latelier de sculpture d'ornement du château de Stockholm », *Le soleil et l'étoile du Nord*, pp. 104–105 ; Göran Alm, *Franskt blev svenskt: den franska konstnärsfamiljen Masreliez i Sverige under 1700-talet* (Stockholm, 1991).

38. Cf. Anne-Sophie Michel, *Une communauté d'artistes et d'artisans Français à l'étranger : Le cas des sculpteurs français au château royal de Stockholm au XVIIIe siècle*, Mémoire Master 2, sous la direction d'Alain Mérot (Paris, 2012).

39. Pour une histoire de l'Académie : cf. Ludvig Looström, *Den svenska konstakademien under första århundradet af hennes tillvaro 1735–1835 : ett bidrag till den svenska konstens historia* (Stockholm, 1887).

40. Selon M. Lespinasse, un patriotisme mal inspiré imputait à crime l'appel fait par Tessin à des étrangers. Un clan se forma contre leurs partisans. En témoignent plusieurs faits comme le refus de la municipalité de Stockholm de concéder aux Français un local destiné à les loger plus convenablement ou la cabale dont fut victime L'Archevêque, accusé de négligence et d'incapacité. Il sera d'ailleurs le dernier Français à avoir occupé une place prépondérante au sein de l'Académie. A partir de 1762 la Commission écrit au Roi qu'il est désormais inutile de grever les fonds de la construction de lourds appointements

concedés aux artistes étrangers, l'emploi de jeunes Suédois revenus de leur voyage d'étude étant préférable.

41. Lars Ljungström, « Surintendant et intendant de cour », *Le soleil et l'étoile du Nord*, p. 78.

42. Hinnens 2012, p. 298.

43. Cf. Jean Chatelus, *La Condition du peintre à Paris au 18e siècle* (Lille, 1988); Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste, artisans et Académiciens à l'âge classique* (Paris, 1993).

44. Cf. Hinnens 2012; Heinich 1993; Schnapper 2004.

45. Les rémunérations des sculpteurs : A. Belette : 3400 livres, M. Lelièvre : 3400 livres, M. Gardy : 2000 livres, J. Bourguignon : 3400 livres, C-G. Cousin : 2500 livres, J-P. Bouchardon : 5000 livres, A. Masreliez : 4500 livres, P-H. L'Archevêque 6000 livres.

46. Poussou 2004, pp. 131–157.

Summary:

A Community of French Artists and Craftsmen Abroad: A Case Study of the Sculptors of the Royal Palace of Stockholm in the Eighteenth Century

Following the approach of Linda Hinnens's research, this article comprises a study of French sculptors who worked on the construction of Stockholm's royal palace in the eighteenth century. Indeed, between 1732 and 1765, the superintendent of royal buildings had recruited, through the action of social networks, thirty French sculptors. To encourage them to leave France, the superintendent offered them very attractive conditions of life and work, and the prospects of a career. Once there, these sculptors created the royal palace decoration from the sketches of the Swedish architects. Beyond their artistic ability, the Swedes utilized their great experience of construction work and technical know-how. Soon, they took over the management of the sculpture works and training of young Swedish craftsmen present on the site. With the recruitment of French experts, the Swedes therefore had skilled and knowledgeable work teams, which created autonomous production workshops. These latter also underwent a modernization process induced by the creation of the Superintendence of royal buildings and the Swedish Royal Academy. Thus, the French appear to have been the actors of a modern artistic policy that allowed Sweden to utilize the French aesthetic model.

Keywords: cultural transfer; French sculptors; Royal Palace of Stockholm; Swedish artistic policy.