La décoration intérieure au XVIII^e siècle : l'architecte et le sculpteur

Carl Magnusson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/534>

DOI : 10.4000/edl.534

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2009

Pagination : 57-78

ISBN : 978-2-940331-19-2

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Carl Magnusson, « La décoration intérieure au XVIII^e siècle : l'architecte et le sculpteur », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 15 mars 2012, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/534> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.534>

LA DÉCORATION INTÉRIEURE AU XVIII^e SIÈCLE : L'ARCHITECTE ET LE SCULPTEUR

Pour la décoration intérieure, les traités conseillent aux propriétaires de s'adjoindre les services d'un bon architecte, aidé d'habiles ouvriers et, notamment, au XVIII^e siècle, d'un bon sculpteur d'ornements. L'architecte doit posséder une excellente formation dans les arts libéraux et une longue expérience pratique ; les ouvriers doivent connaître tous les gestes de leur métier et posséder quelques rudiments théoriques. Cette répartition idéale des compétences et de l'autorité ne correspond toutefois que rarement aux situations particulières documentées dans les archives. Souvent, la conception et l'exécution de la décoration sont confiées à un entrepreneur, comme Jean Jaquet (1754-1839), dont la formation assez étendue ne présente toutefois pas l'universalisme prôné par les traités.

Dans le cadre de la thèse de doctorat que je prépare sur le décor intérieur à Genève à la fin du XVIII^e siècle¹, et plus particulièrement sur le sculpteur ornemaniste Jean Jaquet (1754-1839), j'ai été amené à m'intéresser au rapport que la décoration sculptée entretient avec l'architecture, tant sur le plan pratique que théorique. Ici, j'aborderai principalement cette question complexe sous l'angle des compétences qu'un ordonnateur de décoration intérieure devait posséder et de celles dont devaient faire preuve les ouvriers chargés de sa réalisation. Pour ce faire, je m'appuierai, d'une part, sur la très riche littérature des traités d'architecture du XVIII^e siècle et, d'autre part, sur des exemples concrets, empruntés aux sources d'archives documentant des chantiers parisiens et genevois.

1. Direction Prof. Christian Michel, Section d'histoire de l'art, Université de Lausanne.

L'historiographie a déjà traité la question de manière ponctuelle, sans toutefois en faire un objet d'étude spécifique². Dans l'état actuel de la recherche, mon intention n'est pas de proposer des conclusions définitives, mais plutôt d'établir un cadre de réflexion.

Dans la classification établie par l'histoire de l'art, la décoration intérieure est souvent rattachée aux arts décoratifs. Cette catégorie composite, créée au XIX^e siècle dans l'optique de revaloriser la production artisanale³, regroupe aussi bien les boiseries, les meubles, les orfèvreries, les bronzes, les porcelaines, que les miniatures, les peintures en trompe-l'œil, voire les dessus de porte d'un Boucher. Ce regroupement d'objets, dont le principal dénominateur commun est la non appartenance aux arts dit majeurs, conduit à occulter le fait que la plupart d'entre eux constitue des sous-catégories de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Considérer chaque objet en relation directe avec l'art auquel il appartient, permet de le rattacher à un système de références en dehors duquel il peut s'avérer difficile de l'analyser. L'étude de la décoration intérieure prend ainsi une autre envergure envisagée dans ses rapports avec l'architecture.

Décoration et architecture

La décoration intérieure occupe une place importante dans les traités d'architecture français du XVIII^e siècle⁴. Jacques-François Blondel (1705-1774), l'un des principaux théoriciens de l'architecture de cette époque, insiste sur le fait que l'ordonnance des dedans doit obéir aux mêmes lois que l'ordonnance des dehors :

2. Voir principalement : M. Gallet, *Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI* ; S. Eriksen, *Early Neo-Classicism in France*, p. 52-67 ; B. Pons, *De Paris à Versailles 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, p. 29-51 ; K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, p. 61-77.

3. Pour une étude du processus qui permet cette revalorisation, voir C. Michel, « Le goût contre le caprice ».

4. Principalement en raison des importants développements que connaît ce domaine en France à cette époque.

La décoration intérieure d'un appartement est fondée sur les mêmes principes que la décoration extérieure d'un bâtiment : son vrai mérite dépend de son ordonnance générale, & de la relation des parties avec le tout⁵.

Contribuant à la gloire du propriétaire, les faces extérieures et intérieures d'un édifice doivent chacune posséder leur unité propre mais également fonctionner comme deux éléments interdépendants :

il faut que la beauté des dehors annonce celle des dedans ; que le caractère, le genre, l'expression de chaque membre extérieur s'accordent avec le style de la Sculpture, de la Dorure, de la Peinture répandues dans l'intérieur, pour que l'une & l'autre enfin puissent indiquer aux étrangers, la dignité de la personne qui fait bâtir⁶.

Toutefois, si, comme l'écrit Blondel, « on doit avoir grand soin de démêler les véritables beautés de la décoration intérieure, & s'appliquer à la rendre relative avec les dehors par la correspondance des distributions »⁷, l'embellissement des appartements exige « à la vérité [...] moins de sévérité que les dehors »⁸. Très loin cependant de penser que la conception des intérieurs présente plus de facilité que l'architecture des façades, Blondel considère en fait qu'elle comporte, en proportion de la plus grande liberté qui y est de mise, de plus grandes difficultés. En raison de l'absence de règles strictes dans ce domaine, il faut en effet, pour réussir à concevoir un ensemble de qualité, avoir développé un goût très sûr, « partie qui ne peut s'acquérir que par l'exercice du dessein & l'imitation des ouvrages les plus approuvés »⁹, c'est-à-dire par l'étude de la nature, de l'antique et des grands maîtres. Toutefois :

le goût seul est insuffisant pour réussir dans la décoration des dedans. Il préside, à la vérité, à la distribution des ornements, il les met à leur place, il décide de leurs formes, leurs saillies, il amène au choix des allégories, des attributs & des symboles ; mais il faut des règles sûres,

5. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*, 1777, t. 5, p. 5.

6. *Ibid.*, 1773, t. 4, p. LIX.

7. J.-F. Blondel, *De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en général*, t. 2, p. 66.

8. J.-F. Blondel, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, p. 45. Blondel reprendra cette idée dans son *Cours d'architecture*, 1777, t. 5, p. 5.

9. J.-F. Blondel, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, p. 28.

pour établir les dessous, admettre des rapports, des proportions, introduire des repos, des intervalles, en un mot, mettre en exemples les préceptes dont nous avons parlé précédemment, en traitant de l'ordonnance des Façades ¹⁰.

Si la légèreté des matériaux utilisés dans le décor intérieur – bois et stuc principalement au XVIII^e siècle – autorise une plus grande liberté que la pierre dont on fait les façades, l'ordonnateur doit cependant, afin de contenir son imagination dans les limites de la vraisemblance, non seulement faire preuve de goût, mais également se plier aux principes fondamentaux de l'architecture (régularité, symétrie, convenance, etc.) ¹¹. C'est à ce titre que Blondel critiquera assez ouvertement l'œuvre de son élève, Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), à l'hôtel d'Uzès, et en particulier les boiseries du salon de compagnie ¹². Celles-ci présentent de riches décorations sculptées, d'un seul tenant, courant de la plinthe à la corniche, représentant des armes suspendues à des lauriers. Selon Blondel, la suppression du soubassement représente une licence condamnable, du fait que cet élément n'est pas introduit par fantaisie mais par nécessité, afin d'éviter que le dossier des sièges ne coupe les panneaux de hauteur et, par voie de conséquence, n'oblitére une partie de son ornementation. Le jugement du vieil architecte est donc assez sévère à l'égard de son élève qui, « ne manquant pas de génie, se laisse entraîner au torrent et néglige [...] les convenances, proportions, et ce style soutenu qui doit se manifester dans toutes les productions de l'art » ¹³. Si l'invention est de mise, elle ne peut se concevoir en dehors des règles de la vraisemblance et doit trouver sa réalisation dans une judicieuse disposition des différentes parties de l'ensemble, de telle sorte que tout soit bien associé et lié.

10. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*, 1777, t. 5, p. 4-5.

11. Voir à ce sujet W. Szambien, *Symétrie, goût, caractère: théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*.

12. Actuellement remontées au Musée Carnavalet (Paris).

13. J.-F. Blondel et J.-F. de Bastide, *L'Homme du monde éclairé par les arts*.

La théorie de l'ornement

Dans le cadre de la décoration, tant extérieure qu'intérieure, l'ornement joue un rôle essentiel. Par *ornement*, on entend généralement tout ce qui met en valeur ou embellit. Dans les traités, les *ornements d'architecture* renvoient le plus souvent à des éléments sculptés : chapiteaux, profils, frises, trophées, guirlandes, soit un répertoire de formes à configuration variable, en grande partie hérité de l'Antiquité. Le statut attribué aux ornements peut varier d'un auteur à l'autre et en fonction du type d'ornement envisagé. L'attitude que l'on adopte à leur égard diffère considérablement si l'on admet qu'ils forment une partie consubstantielle de l'architecture ou si l'on part du principe qu'ils ne sont que des valeurs ajoutées ou, au pire, des parasites¹⁴. Globalement, la position de la théorie architecturale à l'égard des ornements est ambiguë. D'une part, l'ornement – et en particulier l'ornement sculpté – confère sa dignité à l'architecture :

C'est par la Décoration que l'on distingue d'une manière convenable la demeure des Souverains d'avec celle des particuliers, & que l'on donne aux Monumens sacrés, aux Edifices publics & autres ouvrages d'importance, ce caractere de richesse & imposant, qui décide le goût dominant d'une Nation pour l'art de bâtir. Comme la décoration des Edifices est absolument étrangere à la commodité & à la solidité, & qu'elle n'a pour objet que l'agrément & la magnificence, il n'y a point de doute que toutes ses parties ne doivent être méditées & réglées suivant les loix de la convenance, & selon les principes les plus universellement approuvés¹⁵.

D'autre part, l'ornement présente toujours potentiellement le risque d'une prolifération incontrôlée, d'où les très nombreuses mises en garde :

il faut [...] avoir pour règle indispensable d'accorder les ornements d'une pièce avec son usage, & d'en proportionner la richesse avec celle de la pièce qui la suit [...] ce n'est pas la profusion des ornements ni la

14. La question est vaste et ne peut être développée ici. A ce sujet, voir, par exemple J. Soullillou, *Le Décoratif*; D. Laroque, *Le Discours de Piranèse : l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*.

15. J.-F. Blondel, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, p. 44.

multiplicité des dorures qui fait la vraie beauté; elle consiste dans une judicieuse répartition de la Sculpture, alliée avec art aux belles proportions de l'Architecture ¹⁶.

Si l'ornement contribue à anoblir l'édifice, son usage excessif conduit à le dénaturer. Pour atteindre la perfection, ornement et structure doivent concourir à l'effet d'ensemble, en mettant mutuellement en valeur leurs qualités respectives: « La sculpture pour l'ornement, écrit Nicolas Le Camus de Mézières (1721-1793), a suivi les phases de l'Architecture; ce sont deux sœurs qui voyagent ensemble, & se prêtent mutuellement des secours » ¹⁷.

L'architecte et l'ouvrier

Afin de réussir dans « l'art difficile d'assortir la Sculpture à l'Architecture » ¹⁸, les travaux de décoration doivent impérativement être dirigés par un architecte, de préférence par l'architecte en charge de la conception globale de l'édifice. Sa formation académique lui a en effet appris à distribuer les ornements de manière judicieuse, à l'extérieur comme à l'intérieur, avec goût, de manière à les intégrer naturellement à l'ensemble, à marquer l'importance hiérarchique des divers éléments et à créer une progression harmonieuse du plus simple au plus orné. Le sculpteur, de son côté, appartient au monde des ateliers et ses aptitudes à celui des arts mécaniques. Il est censé travailler dans un esprit d'obéissance et de subordination, sous la stricte supervision de l'architecte. Ce dernier doit faire preuve d'une maîtrise supérieure du dessin, voire également de « l'Art de modeler l'ornement », afin de désigner « au Sculpteur [...] la forme & le relief des différentes parties de la décoration » ¹⁹, et de visualiser à quoi ressembleront les diverses pièces une fois réalisées. Ce faisant, il multiplie les instances de contrôle. Même si la décoration intérieure est dominée par la sculpture au XVIII^e siècle, d'autres arts y contribuent

16. J.-F. Bondel, *Cours d'architecture*, 1777, t. 5, p. 10.

17. N. Le Camus de Mézières, *Le Guide de ceux qui veulent bâtir*, t. 2, p. 118.

18. J.-F. Blondel, *Dissertation sur l'utilité de joindre à l'étude de l'Architecture, celle des sciences et des Arts qui lui sont relatifs*, p. 36.

19. *Ibid.*, p. 24.

également. Tous relèvent de l'autorité de l'architecte, à qui il revient de « faire un alliage judicieux de tout ce qui est capable de concourir à la perfection d'une décoration, afin que de son tout ensemble il résulte une vraie beauté »²⁰ :

La vue des lieux nous rend compte, pour ainsi dire, des symboles & des allégories qu'offre à l'Architecture le ministère de la Peinture & de la Sculpture, les tons des marbres, l'application des bronzes, la forme des meubles, le choix des étoffes ; & c'est alors que l'on conçoit que l'Architecte a présidé par-tout ; que par-tout il a su soumettre les Beaux-Arts à son génie, & que tous se sont venus ranger sous ses lois avec d'autant plus de prudence, qu'ils ont tous acquis séparément un nouvel éclat dont ils auroient été privés, s'ils eussent été isolés & dépouillés des secours mutuels qu'ils se prêtent les uns aux autres, lorsqu'ils se trouvent réunis par un habile Maître ; au-lieu que, dépourvus de ce secours, ils ne s'y trouvent souvent répandus qu'avec faste, & semblent au contraire ne s'être prêtés la main que pour accabler l'Architecture qui leur a donné lieu ; en sorte que l'or même fatigue les yeux. A la vérité, tout y est riche, recherché ; mais la noblesse & la simplicité s'en trouvant bannies, on n'y voit plus cet accord enchanteur qui fait le charme de l'intérieur de nos habitations²¹.

Du couple que forment l'architecte et le sculpteur, les traités renvoient une image assez caricaturale. L'architecte, homme doté d'un talent universel, occupe le haut de l'échelle des savoirs, mais aussi de la société, alors que le sculpteur, au mieux doué d'un talent particulier, s'apparente à l'ouvrier, abandonné « à la routine et aux pratiques aveugles »²². L'architecte conçoit ; le sculpteur exécute aveuglément. « La main de l'artisan ne sert [...] que d'instrument à l'architecte », écrit Leon Battista Alberti (1404-1472) dans son *De re aedificatoria*²³. A l'esprit s'oppose la main, à la raison l'instinct, à l'ordre le désordre, à la vision la cécité²⁴. A

20. J.-F. Bondel, *Cours d'architecture*, 1777, t. 5, p. 2.

21. *Ibid.*, p. 38-39.

22. *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques prononcé par M. B[achelier], à l'ouverture de l'Ecole royale gratuite de dessin, le 10 septembre 1766*, cité in U. Leben, *L'Ecole gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, p. 117.

23. L. B. Alberti, *L'Art d'édifier*, p. 48.

24. Sur ces oppositions, voir K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, p. 61.

la liberté d'exercice de l'architecte s'oppose l'activité réglée de l'artisan, tributaire de la corporation.

Il suffit pourtant de se reporter aux sources non normatives de l'époque – correspondances, marchés, mémoires – pour constater que l'image véhiculée par les traités, œuvres d'architectes soucieux de défendre leur statut, est très largement une construction de l'esprit. Que ce soit à l'extérieur ou à l'intérieur de l'édifice, l'autorité se répartit de manière beaucoup moins tranchée, entre l'architecte – pour autant qu'il y en ait un –, le propriétaire, le maçon, le sculpteur, le peintre, etc., selon leur importance respective et le degré de leurs compétences. Le cas du château de Crans, édifié entre 1764 et 1766 dans le pays de Vaud, près de Genève, est particulièrement éclairant à cet égard. La conservation d'une grande partie des documents concernant la conception du projet et la construction permet d'assez bien cerner le fonctionnement d'un grand chantier, ainsi que le statut de ses principaux intervenants²⁵. En premier lieu, le propriétaire, Antoine Saladin (1725-1811), banquier et administrateur de la Manufacture royale des Glaces de France, élabore, avec l'aide de sa famille, un plan du rez-de-chaussée et un programme. Il les soumet ensuite tour à tour à deux architectes français, Claude Jean Baptiste Jallier de Savault (1740-1806) et Léonard Racle (1736-1791). Ceux-ci retravaillent son projet, dans le but de le rendre plus conforme à leur vision de la bonne architecture. Après avoir pris connaissance de leurs dessins et commentaires, Saladin charge un maître maçon actif dans la région, Jean Louis Bovet (1699-1766), de la construction. L'édifice restera finalement en grande partie fidèle au premier projet de Saladin, tout en intégrant certaines idées proposées par les architectes. La décoration intérieure sera confiée à divers ateliers, entre autres à des stucateurs fribourgeois, les frères Moosbrugger, qui exécutent le décor qui orne encore aujourd'hui la galerie, «suivant le dessin en architecture et sculpture» qu'ils avaient eux-mêmes produit²⁶. Ce chantier est intéressant à plusieurs titres. Il montre non seulement l'implication du propriétaire – secondé par un maçon expérimenté – dans la conception de l'édifice et la direction des travaux, mais révèle également le rôle assez

25. A ce sujet, voir l'excellent article de M. Fontannaz et M. Bory, «Le Château de Crans, une œuvre genevoise?».

26. *Ibid.*, p. 66.

marginal des architectes, ainsi que la relative autonomie des ordonnateurs de la décoration intérieure. L'élaboration de cette dernière ne relève pas d'une instance unique, mais se fait au gré des propositions des ateliers et de leur approbation par Saladin. Il paraît donc difficile d'établir une ligne de partage nette entre compétences du concepteur et de l'exécutant.

A cela s'ajoute le fait que la catégorie générique d'*ouvrier* recouvre, elle-même, des situations et des statuts très divers, de même qu'un grand nombre de spécialisations différentes. Un atelier de quelque importance est en effet généralement constitué d'un maître, de compagnons, d'apprentis, voire de commis et d'aides. Dans une Europe où la main-d'œuvre est très mobile et les sous-traitances courantes, il peut s'avérer malaisé de reconstituer les relations, tant d'autorité que de subordination, qui liaient les personnes actives au sein d'un même atelier. Sur le chantier, à l'évidence, les différents intervenants ne pouvaient en outre pas revendiquer d'être traités sur un pied d'égalité. Pour prendre un exemple extrême, il est peu probable qu'Antoine-François Callet (1741-1823), peintre académicien, ait été considéré comme un simple exécutant sur le chantier de l'hôtel Thellusson à Paris, bien qu'il y peignît, vers 1780, des décors « sur les modèles et dessins de Ledoux »²⁷, architecte en charge de la conception et de la construction de l'édifice.

Si les traités proposent globalement une vision idéale du processus d'élaboration des projets et de la vie sur le chantier, la complexité du partage des compétences – et donc des rapports d'autorité – y transparaît malgré tout. La crainte du faux architecte et de l'ouvrier incompetent, ainsi que de leur mauvaise entente, occupe en effet une place importante dans la littérature architecturale, témoignant d'une véritable hantise²⁸.

27. Paris, Archives nationales de France, AB XIX 214, dossier 6, pièces 9-11.

28. Au XVIII^e siècle, cette double crainte s'exprime également avec virulence dans les débats qui ont pour objet les ornements de mauvais goût et notamment dans le célèbre texte que Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) publia dans le *Mercur de France*, en 1754, sous le titre « Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartements & autres ». Pour une édition de ce texte, voir S. Eriksen, *Early Neo-Classicism in France*, p. 233-235. Pour le traitement du débat dans l'historiographie, voir principalement F. Kimball, *Le style Louis XV, origine et évolution du rococo*; W. Herrmann, *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*; S. Eriksen, *Early Neo-Classicism in France*; M. Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*; P. Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo, 1695-1750*; C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin*

Le faux architecte, fréquemment vilipendé, y apparaît sous différents aspects. Le maçon, « en Vitruve érigé », dont parle Voltaire dans son *Temple du Goût*²⁹, est l'exemple par excellence de « la charlatanerie d'Artisans mercenaires »³⁰ qui, sans formation libérale, usurpent les prérogatives de l'architecte, alors qu'ils ne sont capables que de tracer « un plan d'ornements surchargé »³¹. L'habile dessinateur, sans aucune expérience dans la construction, est également susceptible de tromper un commanditaire naïf grâce à la facilité de son coup de crayon, comme le rappelle Le Camus de Mézières :

Il est fort aisé de prendre le titre d'Architecte, mais combien peu sont dans le cas d'en soutenir les qualités ! Evitez de prendre, par recommandation, de ces Architectes éphémères, qui, à proprement dire, sont des Peintres, ou plutôt des dessinateurs en Bâtimens : ils ne voient que des décorations, des embellissements, & ne s'occupent nullement de la dépense [...]. Gardez-vous aussi de vous servir de ces personnes qui n'ont nulle expérience dans le Bâtiment : la bonne volonté ne suffit pas. La pratique est indispensable, elle ne peut s'acquérir qu'avec le temps & par la continuité des opérations. [...] Il est essentiel sans doute qu'un Architecte sache bien le dessin, qu'il en connoisse à fond les principes, qu'il juge des effets ; mais celui qui ne fait s'exprimer que sur le papier, fût-ce de la manière la plus séduisante, ignore les grands principes de l'Art de bâtir. [...] Il faut du dessin, & encore plus de pratique & d'expérience³².

Il en va de même de l'« Architecte à la mode », dont les inventions font :

que l'on trouve dans la plupart des Edifices modernes un assemblages confus d'attributs placés sans choix, & qui sous l'éclat de l'or, reçoivent des applaudissemens qui ne sont dûs qu'à une décoration judicieuse : ainsi les attributs les plus respectables paroissent confondus avec des ornemens qui ne doivent leur naissance qu'à une imagination

et l'art des Lumières ; K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*.

29. Voltaire, *Le Temple du Goût*, Amsterdam, 1731, p. 6, cité in K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, p. 253.

30. J.-F. Blondel, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, p. 46.

31. Voir n. 29.

32. N. Le Camus de Mézières, *Le Guide de ceux qui veulent bâtir*, t. 1, p. 39-41.

bizarre, & l'on trouve partout un amas ridicule de coquilles, de dragons, de roseaux, de palmiers & de plantes, qui font à présent tout le prix de la décoration intérieure, & qui [...] transpirent jusqu'à celle des dehors³³.

Il n'y a pas jusqu'à l'«homme de génie» qui ne représente un danger. Celui-ci :

si les principes ne le dirigent, se laisse souvent entraîner par l'impétuosité de son imagination. Il ne peut guère s'asservir aux règles de l'Art : c'est un torrent qui renverse tout ce qui s'oppose à lui ; il ne s'embarrasse souvent, ni des rapports, ni des détails, ni des parties qui doivent former l'ensemble ; il néglige même le choix des ornements ; il se permet des écarts ; peu lui importe enfin que ces ornements soient relatifs à l'Edifice, pourvu qu'ils lui plaisent : aussi de telles productions ne peuvent-elles être imitées³⁴.

L'ouvrier incompétent n'est pas épargné non plus par les auteurs des traités. S'il est trop ignorant des règles les plus élémentaires de la géométrie et des lois de la perspective, il risque d'altérer les dessins de l'architecte en les interprétant mal. « Les ouvriers ne peuvent rien produire que par habitude, affirme Jean-Baptiste Descamp (1714-1791), la plupart ne peut pas imiter exactement »³⁵. Le fait que le projet – représentation généralement bidimensionnelle³⁶ – doit être traduit en relief, avec les difficultés que cela comporte, rend nécessaire une initiation aux arts libéraux. De la même manière que l'architecte doit posséder une solide expérience pratique dans la construction, l'artisan doit comprendre les enjeux de la création artistique et, dans certains cas, achever l'invention de l'ordonnateur en complétant – dans la pierre, le bois ou le stuc – les intentions que celui-ci n'a fait qu'esquisser sur le papier. Bruno Pons relate une anecdote significative à cet égard³⁷. Dans les années 1720, François Roumier

33. J.-F. Blondel, *De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en général*, t. 2, p. 67.

34. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*, 1773, t. 4, p. XLIX.

35. J.-B. Descamps, *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, cité in U. Leben, *L'Ecole gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, p. 124.

36. Sauf si une maquette est réalisée.

37. B. Pons, *De Paris à Versailles 1699-1736. Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, p. 41-42, 165-167, 260-262.

(m. 1748), sculpteur ornementaliste, est chargé d'exécuter la décoration des stalles de l'église des Jacobins, rue Saint-Dominique à Paris, sur la base des dessins en grand que l'architecte Denis Jossenay (m. 1748) a réalisés, vraisemblablement assez schématiquement. Roumier, loin de s'y conformer, sculpte des trophées d'une grande richesse, dont la valeur se monte à 400 livres par pièce, alors que l'estimation avait arrêté leur prix à 100. Lors du procès qu'il intente pour obtenir le paiement de son travail, on lui reproche de ne pas avoir scrupuleusement suivi les dessins de l'architecte. A cette accusation, il répond qu'il est d'usage de laisser au sculpteur le soin de composer lui-même les trophées, selon son goût et son appréciation, en fonction de l'espace disponible. Témoignant avant tout de l'ambition de Roumier, cette anecdote est révélatrice de la marge de manœuvre dont pouvaient disposer les artisans dans la réalisation de leurs œuvres en raison de l'imprécision des dessins, mais aussi de leur capacité à concevoir les ornements.

Quelle que soit l'autorité de l'ordonnateur du décor, le résultat final est par conséquent le fruit de la collaboration des diverses instances impliquées dans le processus de conception et de réalisation. Les domaines de compétence et de responsabilité ne sont pas distincts ; par moment, ils se chevauchent. Afin que l'ordonnateur soit en mesure de prévoir l'effet que produira son projet une fois réalisé, il doit avoir l'expérience des matériaux et savoir « apprécier le mérite des Artistes qu'il a dessein d'associer à ses travaux »³⁸. Ces derniers, quant à eux, ne doivent pas être « des manœuvres qui opèrent sans savoir pourquoi »³⁹, mais idéalement, grâce à la pratique du dessin, devenir « des ouvriers artistes »⁴⁰. Pour réussir dans la réalisation d'un décor, ils doivent, au-delà des gestes de leur métier, posséder au moins quelques rudiments théoriques en sculpture et en architecture.

38. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*, 1773, t. 4, p. XLIX-L.

39. *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques prononcé par M. B[achelier], à l'ouverture de l'Ecole royale gratuite de dessin, le 10 septembre 1766*, cité in U. Leben, *L'Ecole gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, p. 116.

40. J.-B. Descamps, *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, cité in U. Leben, *L'Ecole gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, p. 125. L'initiation des ouvriers aux arts libéraux par le biais du dessin devient surtout un objet de débat avec l'ouverture, au XVIII^e siècle, de nombreuses écoles gratuites de dessin. A ce sujet, voir principalement R. Benhamou, «Public and Private Art Education in France, 1648-1793».

Fig. 1 — Jean Jaquet, Boiseries de l'ancien salon du château de Cartigny remontées au Musée d'art et d'histoire de Genève, 1804-1805.

Jean Jaquet, un entrepreneur aux compétences multiples

Parmi ces *ouvriers artistes*, certains parviennent à un niveau élevé de compétence. Jean Jaquet constitue un exemple emblématique de cette promotion des artisans par l'étude⁴¹. En raison du grand nombre de décors intérieurs qu'on lui attribue, l'historiographie genevoise le considère avant tout comme un sculpteur ornementaliste (fig. 1). Un très important fonds de dessins, émanant de son atelier, prouve que, outre l'exécution des ornements, il est également responsable de leur

41. Sur Jaquet, voir C. Fontaine-Borgel, *Souvenir national. A la mémoire du sculpteur Jean Jaquet 1754-1839*; G. Fatio, «Jean Jaquet sculpteur, 1754-1839»; C. Brun, *Jean Jaquet. Sculpteur et ornementaliste*; M. Bory, «Les boiseries de Jean Jaquet dans le grand salon du Reposoir à Pregny»; C. Magnusson, «Lambris de bois et ornements sculptés: enjeux techniques, financiers et formels. Genève (fin XVIII^e – début XIX^e siècle)».

Fig. 2 — Jean Jaquet, élévation d'un salon, fin XVIII^e – début XIX^e siècle.

conception (fig. 2)⁴². Unique en son genre, ce fonds montre en effet des projets cotés, dont certains peuvent clairement être mis en rapport avec des décors intérieurs de grande qualité encore conservés à Genève. Travaillant d'après ses propres dessins, Jaquet dispose visiblement de connaissances architecturales suffisantes pour distribuer les masses et les ornements selon les règles de l'art. Les sources dont nous disposons nous apprennent qu'il aurait commencé par suivre le parcours traditionnel de tout homme souhaitant exercer un métier lié aux arts mécaniques, effectuant un apprentissage, vraisemblablement de gypcier, doublé d'une formation élémentaire dans le cadre de l'Ecole de dessin de Genève. Agé de vingt-sept ans, il passe un an, entre 1781 et 1782, à Paris où il suit les cours de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, en qualité de sculpteur, sous la protection de Joseph Vernet (1714-1789). Son nom figure dans le registre d'inscription de l'Académie en date du 21 juillet

42. Fonds de plus de cent soixante pièces conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève. La cohérence du fond et la présence de plusieurs signatures de Jaquet, ainsi que de son écriture, permettent de lui attribuer la plupart de ces dessins.

1781⁴³. Si son séjour à Paris intervient relativement tard dans sa vie, il doit pourtant, malgré sa brièveté, avoir constitué un tournant dans sa carrière. A partir de ce moment, il peut en effet revendiquer une forme de savoir académique, fondé sur la connaissance des proportions du corps humain, censée donner accès aux trois arts sœurs, la peinture, la sculpture et l'architecture. Bien qu'il soit difficile d'établir avec certitude ce que lui apporta son séjour parisien, un faisceau d'indices nous renseigne cependant sur ses compétences au sortir de l'Académie. Deux sources indiquent qu'il n'avait eu le temps d'y développer qu'un talent particulier, à savoir la sculpture d'ornements. Dans une lettre rédigée à l'occasion de son retour à Genève, Vernet résume, à l'attention de François Tronchin (1704-1798), les acquis de Jaquet de la manière suivante : « il a fait des progrès considérables dans le genre de sculpture qu'il a embrassé, vous le verrez, et on pourra dire à Genève qu'on a un bon sculpteur en ornements »⁴⁴. Datant de 1839, une deuxième lettre

43. Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Ms 823, p. 67.

44. Genève, Bibliothèque de Genève [BGE], Arch. Tronchin 190, 48.

abonde dans le même sens et donne quelques précisions sur la suite de sa carrière. Rédigée peu après la mort de Jaquet, par un auteur anonyme, elle servit à Augustin-Pyramus de Candolle (1778-1841), président de la Société des Arts, à composer un éloge funèbre. Nous y apprenons que le sculpteur :

trouva un protecteur en la personne de Mons.^r Tronchin, des Délices, qui lui facilita les moyens de faire de meilleures études. Il fut envoyé à Paris [...], où il paraît qu'il ne séjourna pas assez de tems pour toucher aux Doctrines élevées de l'art. Il revint à Genève avec le talent de sculpteur en ornemens, dans laquelle partie il se distingua fort. Point de salon qui ne fut orné par lui. Il devint entrepreneur dans ce genre et y joignit un commerce de glaces, de miroirs et de bordures [...]. La fortune ne tarda pas à le dédommager de ses travaux. Il devint un homme considérable, une espèce d'architecte en même tems [...]. Jusqu'à cette époque fidèle aux objets d'ornemens qui lui étaient si lucratifs, il n'avait point tâté de la Sculpture proprement dite, quoi qu'il se soit essayé a des bustes, des figurines qui développèrent en lui un vrai talent par la suite. Sa position alors étant devenue plus aisée, il alla en Italie où il vit les artistes en réputation d'alors, et entre autres Canova qui eut des bontés pour lui, lui donna des encouragemens. Il travailla un peu mais, comme à son voyage de Paris, il ne resta pas assez pour mettre à profit son séjour. Il revint, pressé par ses affaires, se replacer au milieu de ses entreprises de batimens⁴⁵.

Evoquant les multiples facettes de l'activité de Jaquet, ces quelques lignes mettent en avant la vaste palette de ses compétences, touchant à la fois à la sculpture d'ornement, à l'architecture et, même, bien que de manière marginale, à la sculpture figuriste. Principalement entrepreneur en décoration intérieure, il devient, avec le temps, enseignant à l'Ecole de dessin, où il dirige les classes d'ornemens, d'architecture et de modelage. A l'occasion de la première exposition d'art publique à Genève, organisée par la Société des Arts, en 1789, il présente un buste du célèbre naturaliste Charles Bonnet (1720-1793), dont les qualités font regretter à un auteur dans le *Journal de Genève* que l'auteur « soit dans le cas de s'employer à décorer des appartemens ». Avec l'occupation française de

45. Genève, BGE, Arch. Le Fort 8, n° 13, 3^e partie, p. 88-89.

Fig. 3 — Jean Jaquet, *Colonne départementale destinée à recevoir les inscriptions des noms des militaires du Léman ayant accompli quelque action héroïque*, 1800, dessin.

la ville, en 1798, il se voit chargé de la décoration des fêtes organisées par le nouveau pouvoir en place. Il nous en reste quelques vestiges, notamment un dessin, conservé au Centre d'iconographie genevoise, représentant une colonne départementale destinée à recevoir les inscriptions des noms des militaires du Léman ayant accompli quelque action héroïque (fig. 3)⁴⁶. Difficile à ranger dans une catégorie définie, l'activité de Jaquet se situe à la charnière entre les arts mécaniques et les arts libéraux⁴⁷. Ni sculpteur statuaire, ni architecte, Jaquet dispose, dans ces deux arts, d'une maîtrise assez grande pour être en mesure de modeler des bustes très appréciés et diriger un chantier de décoration de manière autonome. Dans une ville comme la Genève du XVIII^e siècle, où les architectes sont pour ainsi dire absents, il faudrait comparer son activité et mesurer ses compétences à celles des maîtres-maçons – parfois instruits par la lecture des traités d'architecture⁴⁸ – chargés de la conception et de la réalisation des édifices de prestige.

Afin de garantir la réussite d'un chantier de décoration intérieure, les traités d'architecture conseillent aux propriétaires de s'adjoindre les services d'un bon architecte, aidé d'habiles ouvriers et, notamment, au XVIII^e siècle, d'un bon sculpteur d'ornements. L'architecte doit posséder un talent naturel pour l'architecture, une excellente formation dans les arts libéraux – principalement dans ceux du dessin –, et une longue expérience pratique; les ouvriers doivent connaître tous les gestes de leur métier, les qualités des matériaux et, idéalement, posséder quelques rudiments théoriques en sculpture et en architecture. Cette répartition idéale des compétences et de l'autorité ne correspond toutefois que rarement aux situations particulières documentées dans les marchés et mémoires conservés. Dans bien des cas, la conception et la réalisation de la décoration intérieure sont confiées à un entrepreneur, comme Jaquet,

46. Centre d'iconographie genevoise, Cl. 40 P Divers.

47. Cette position médiane s'avère emblématique de toute une frange de la population artisanale, constituée d'individus parfois très compétents dans leur domaine particulier, où le travail de la main ne peut être dissocié de celui de l'esprit. Afin de mieux cerner l'activité et le statut de Jaquet, il faudrait les mettre en relation avec ceux de personnalités comme, par exemple, Hugues Sambin, Grinling Gibbons, les frères Slodtz, Nicolas Pineau, François-Joseph Duret, André-Jacob Roubo ou encore Aubert Parent.

48. Sur la culture des maîtres-maçons actifs à Genève, voir principalement: B. Roth-Lochner et L. Fornara, «Bibliothèques d'architectes genevois du XVIII^e siècle».

homme de métier dont la formation assez étendue, bien qu'elle soit loin de présenter le degré d'universalisme prôné par les traités, lui permet de s'acquitter de sa tâche dans le respect des règles de l'art.

Carl MAGNUSSON

Faculté des lettres – Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERTI, Leon Battista, *L'Art d'édifier*, traduit par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004 [1485].
- BENHAMOU, Reed, « Public and Private Art Education in France 1648-1793 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 308 (1993), p. 1-183.
- BLONDEL, Jacques-François, *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Jombert, 1737.
- , *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, dans lequel on essaye de prouver, combien il est important pour le progrès des Arts, que les Hommes en place en acquièrent les connoissances élémentaires; que les Artistes en approfondissent la théorie; & que les Artisans s'appliquent aux développemens du ressort de leur profession...*, Paris, Jombert, 1754.
- , *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtimens...*, Paris, 1771-1777.
- , *Dissertation sur l'utilité de joindre à l'étude de l'Architecture, celle des sciences et des Arts qui lui sont relatifs*, Genève, Minkoff, 1973 [1771].
- BLONDEL, Jacques-François et BASTIDE, Jean-François de, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, Genève, Minkoff, 1973 [1774].
- BORY, Monique, « Les boiseries de Jean Jaquet dans le grand salon du Reposoir à Pregny », *Genava*, 40 (1992), p. 111-126.
- BRUN, Christian, *Jean Jaquet. Sculpteur et ornemaniste*, mémoire de licence en histoire de l'art, Genève, 1987.
- DESCAMPS, Jean-Baptiste, *Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, Paris, Imprimerie royale, 1767.
- ERIKSEN, Svend, *Early Neo-Classicism in France*, Londres, Faber and Faber, 1974.
- FATIO, Guillaume, « Jean Jaquet sculpteur, 1754-1839 », *Nos Anciens et leurs Œuvres*, 19 (1919), p. 3-60.

- FONTAINE-BORGEL, Claudius, *Souvenir national. A la mémoire du sculpteur Jean Jaquet 1754-1839*, Genève, Imprimerie Rivera et Dubois, 1887.
- FONTANNAZ, Monique et BORY, Monique, «Le Château de Crans, une œuvre genevoise?», *Genava*, 37 (1989), p. 59-115.
- FUHRING, Peter, *Design into Art. Drawings for architecture and ornament: the Lodewijk Houthakker Collection*, La Haye, Philip Wilson, 1989.
- , *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo, 1695-1750*, Turin, U. Allemandi, 1999.
- GALLET, Michel, *Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI*, Paris, Temps, 1964.
- , «Le salon de l'hôtel d'Uzès», *Bulletin du Musée Carnavalet*, 2 (1969), p. 2-23.
- HERRMANN, Wolfgang, *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, Londres, Zwemmer, 1962.
- KIMBALL, Fiske, *Le Style Louis XV, origine et évolution du rococo*, traduit par Jeanne Marie, Paris, Picard, 1949.
- LAROQUE, Didier, *Le discours de Piranèse: l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris, Passion, 1999.
- LEBEN, Ulrich, *L'Ecole gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Nicolas, *Le Guide de ceux qui veulent bâtir*, Genève, Minkoff, 1972 [1786].
- MAGNUSSON, Carl, «Lambris de bois et ornements sculptés: enjeux techniques, financiers et formels. Genève (fin XVIII^e – début XIX^e siècle)», in *Petit précis patrimonial. 23 études d'histoire de l'art offertes à Gaëtan Cassina*, éd. Dave Lüthi et Nicolas Bock (*Etudes lausannoises d'histoire de l'art*, 7), Lausanne, Edimento, 2008, p. 323-327.
- MICHEL, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, Ecole française de Rome, 1993.
- , «Le goût contre le caprice», in *Histoires d'ornement*, éd. Patrice Ceccarini, Jean Loup Charvet, Frédéric Cousinié et Christophe Leribault, Paris/Rome, Klincksieck/Académie de France à Rome, 2000, p. 203-214.

- PONS, Bruno, *De Paris à Versailles 1699-1736. Les Sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Association des publications près les Universités de Strasbourg, 1986.
- ROLAND MICHEL, Marianne, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthema, 1984.
- ROTH-LOCHNER, Barbara et FORNARA, Livio, « Bibliothèques d'architectes genevois du XVIII^e siècle », in *Des Pierres et des hommes : hommages à Marcel Grandjean*, éd. Paul Bissegger et Monique Fontannaz, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1995, p. 347-366.
- SCOTT, Katie, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London, Yale University Press, 1995.
- SOULILLOU, Jacques, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990.
- SZAMBIEN, Werner, *Symétrie, goût, caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.

Crédits iconographiques

Fig. 1

Genève, Musée d'art et d'histoire, MAH AA 4274, Yersin.

Fig. 2

Genève, Musée d'art et d'histoire, BA 2005 25-3, Jacot-Descombes, photo d'inventaire.

Fig. 3

Centre d'iconographie genevoise, Cl. 40 P Divers.