LES DÉCORS DE L'HOTEL DE VOYER D'ARGENSON, DIT CHANCELLERIE D'ORLÉANS (1765-1772)

Recherches et analyse des trois pièces sur le jardin du Palais-Royal.

Philippe Cachau, Docteur en histoire de l'art
Chercheur, conseiller et chargé de communication du Patrimoine

Novembre 2013

PLAN

Introduction 3

I. Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, marquis de Voyer : portrait d'un mécène éclairé. 5

II. Les artistes

1. Charles De Wailly (1730-1798) 16

2. Augustin Pajou (1730-1809) 21

3. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) 24

4. Jean-Jacques Lagrenée, dit le Jeune (1724-1805) 28

5. Louis-Jacques Durameau (1733-1796) 30

6. Charles Monnet (1732- après 1808) 33

III. Les artisans 35

IV. L'hôtel.

1. Aperçu historique 37

2. Les pièces sur le Palais-Royal. Décor et ameublement

a) La petite salle à manger (1767-1769 et 1772) 44

b) Le grand salon (1765-1769 et 1771) 55

c) La chambre de la marquise de Voyer (1767-1770 et 1771-1772) 69

Conclusion 79

Sources 82

Bibliographie 84

Illustrations

Pièces annexes

Introduction

Depuis 1997, le World Monuments Fund France, devenu le World Monument Europe, a engagé sous la houlette de son président M. Bertrand du Vignaud, le remontage et la restauration des décors de l'hôtel de Voyer d'Argenson à Paris, autrefois sur le Palais-Royal, à savoir ceux de la petite salle à manger, du grand salon et de la chambre de la marquise de Voyer. Opération réalisée par délégation de maîtrise d'ouvrage convenue avec le ministère de la Culture et la Banque de France, le 12 juillet 2011, et qui prendra place au rez-de-chaussée de l'hôtel de Rohan-Strasbourg.

Faisant suite aux précédentes études effectuées et aux multiples propositions avancées, j'ai eu l'honneur de réaliser la présente étude, laquelle a pour objet d'éclairer davantage le comité scientifique chargé du remontage de ces décors par des recherches complémentaires dans le fonds d'Argenson de la Bibliothèque universitaire de Poitiers et aux Archives nationales. Une recherche dans les papiers de la Chancellerie d'Orléans, conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal, a été effectuée mais le fonds ne contient que des papiers relatifs à l'administration du comte d'Argenson, chancelier du duc d'Orléans.

La présente étude s'est basée principalement sur les archives de l'hôtel de Voyer d'Argenson, conservés dans le fonds d'Argenson sous la cote D 325. Ont été également exploités, les papiers et pièces comptables de la maison du marquis de Voyer (cotes P 98, 99, 100) afin de retrouver les traces des paiements effectués aux différents intervenants du chantier. Pour le mobilier, nous avons examiné les inventaires après décès des marquis et marquise de Voyer, datés respectivement de 1782 et 1783, et les pièces relatives à leur succession (P 105, 109, 110). Les documents ont été soit reproduits en fin d'étude, soit retranscris dans le texte.

La recherche a été complétée par le fonds des Archives nationales (série Z^1j ; minutier central des notaires parisiens, études XXXIX et CXV principalement ; cartes et plans). On déplorera dans la série Z^1J, la disparition de certains documents mentionnés dans les sources, documents essentiels quant à l'état de l'hôtel à un temps donné. Nous disposons néanmoins du précieux procès-verbal d'expertise des dorures de Médard Brancourt en 1770. L'exploitation du Minutier central s'est révélée en revanche plus fructueuse, nous permettant de remettre la main, notamment, sur les inventaires après décès du marquis et de la marquise de Voyer en 1782-1783 et d'un inventaire des glaces et des effets mobiliers subsistants en 1784, lors de la

rétrocession des lieux au duc d'Orléans par les enfants Voyer d'Argenson. Inventaire que l'on retrouvera à la fin de cette étude, ainsi que, pour les cartes et plans, un plan de situation et un beau plan de l'hôtel au XVIIIe siècle.

Les décors de l'hôtel de Voyer d'Argenson ont donné lieu, bien sûr, à de multiples études, consultées en partie, qui figurent dans la biographie sommaire. Pour éclairer davantage le comité scientifique du World Monuments Fund, il nous a semblé judicieux d'argumenter le propos, non seulement au regard des éléments retrouvés, mais aussi de notre propre connaissance des chantiers du marquis de Voyer (châteaux d'Asnières et des Ormes). Nous établirons un état précis du décor au temps du marquis de Voyer et un état mobilier des trois pièces grâce à un croisement des inventaires évoqués.

Si l'essentiel des ouvrages qui nous intéressent furent réalisés entre 1765 et 1770, il apparait néanmoins que ces décors ont subi quelques remaniements jusqu'à la mort du marquis de Voyer en 1782. Nous espérons que les éclairages de ces décors célèbres, apportés ici, permettront la restitution la plus juste possible au sein de l'hôtel de Rohan-Strasbourg.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Mme Bonnie Burnham, présidente du World Monuments Fund et à M. Bertrand du Vignaud, président du World Monuments Fund Europe, pour nous avoir permis de réaliser cette recherche passionnante.

Ma gratitude va également à M. Pierre Jacky, directeur du World Monuments Fund Europe, et à M. Yann Jurez-Lancien, directeur de projets, pour leur soutien et leur collaboration dans cette initiative.

Cette étude a bénéficié également du précieux concours de Mme Anne-Sophie Traineau-Durozoy, conservatrice du fonds ancien de la Bibliothèque universitaire de Poitiers, que je remercie chaleureusement.

I. Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, marquis de Voyer : portrait d'un mécène éclairé.

Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, marquis de Voyer (fig.1) est né à Paris le 20 septembre 1722. Il était le fils unique de Marc-Pierre, comte d'Argenson (1696-1764), chancelier, chef du conseil et surintendant des finances du Régent, puis fameux ministre de la Guerre de Louis XV, et d'Anne Larcher (1706-1764), son épouse, depuis le décès en 1742, de son frère cadet, Louis-Auguste, chevalier de Malte, né en 1725. Personnage à la fois réservé, ambitieux et fantasque, Voyer eut toute sa vie la passion des armes, des arts et des chevaux[1].

Le goût des armes

Le marquis fut destiné très tôt aux armes. Il entra en 1738 dans les mousquetaires à cheval de la garde du roi avant que son père ne lui achetât le régiment de Berry-Cavalerie, dont il fut successivement maître de camp en 1743, brigadier et maréchal de camp en 1748. Il revendit ce régiment 100 000 livres en 1749, ce qui lui permit d'acquérir le château d'Asnières, l'année suivante. Pour son mariage avec Jeanne-Marie-Constance de Mailly d'Haucourt en 1745, Louis XV lui offrit l'office de lieutenant général de Haute et Basse-Alsace, titre sous lequel le marquis figure dans le contrat.

Soldat brillant et courageux, Voyer s'illustra à plusieurs reprises lors de la guerre de Succession d'Autriche (1741-1748), notamment à Fontenoy en 1745, Raucoux en 1746, Lawfeld en 1747 et Maastricht en 1748. Voltaire célébra son héroïsme dans un poème sur la bataille de Fontenoy au cours de laquelle le marquis avait chargé à la tête d'un seul escadron, alors qu'elle était considérée comme perdue. En récompense de ses loyaux services, le roi l'honora d'autres charges militaires : il devint ainsi, le 20 juin 1751, l'un de ses inspecteurs généraux de la cavalerie et des dragons et, en novembre 1758, le lieutenant général de ses armées. Le maréchal de Belle-Isle, secrétaire d'Etat au département de la Guerre, avait réclamé cette dernière en récompense, une fois encore, du rôle déterminant que le marquis avait joué, lors de la guerre de Sept ans (1756-1763), dans la victoire de Lutterberg en

[1]La biographie ici évoquée est la synthèse de plusieurs de nos études en thèse (t. I, p. 464-481 ; t. II, p.1161-1177, château d'Asnières) et articles parus (cf. bibliographie), ou à paraître dans les *Annales d'histoire du château des Ormes* et le *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest.*

Allemagne au cours de laquelle il avait été, dit-il, "blessé à l'épaule, en chargeant l'infanterie ennemie à la tête d'un régiment de cuirassiers". Par cet excès de témérité, Voyer avait sans doute vu là le moyen de regagner la confiance du roi, confiance qu'il avait perdue devant les médisances de la marquise de Pompadour, ennemie des D'Argenson.

En 1772, le marquis de Voyer obtint la lieutenance générale de Touraine, dont il devint le grand bailli d'épée, et le gouvernement de Loches. Rappelons qu'il possédait depuis 1749 le gouvernement de Romorantin. Il obtint enfin, en 1778, le commandement militaire du Saintonge, du Poitou et de l'Aunis où sa famille était possessionnée.

Le goût des chevaux

Outre les armes, le marquis de Voyer s'illustra dans le domaine équestre. En charge des haras dès 1749 aux côtés de son père, il en devint le directeur général en janvier 1752. Il fut chargé à ce titre de l'importation de barbes du Maghreb et fut le grand introducteur des chevaux de course anglais, les fameux *yearlings*, calquant ses méthodes d'élevage et l'organisation des haras sur le modèle britannique avec lequel il était en étroite collaboration.

L' "Entrepôt général des haras" d'Asnières, bâti par Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne en 1753-1755, à l'extrémité du domaine, qui abritait plus de deux-cents chevaux, constitua le cœur de son nouveau dispositif. Ses méthodes trop avant-gardistes, qui soulevèrent les réticences de la profession et de l'administration, comme les médisances de la marquise de Pompadour sur sa prétendue mauvaise gestion, l'amenèrent à démissioner en juillet 1763. Il céda les haras d'Asnières au roi en 1764 en échange de ceux de Sarralbe (Moselle) et de Bouquenom (Bas-Rhin).

Voyer appliqua dès lors, pour son compte personnel, ses méthodes révolutionnaires dans son nouveau haras des Ormes qui faisait également office de relais de poste sur la route de Paris à l'Espagne via Bordeaux. Sa stratégie et ses méthodes ont été remarquablement étudiées et réhabilitées par Nicole de Blomac en 2002.

Grâce à ses mérites et à ceux de son père, le comte d'Argenson, ami intime de Louis XV, Voyer put entamer une belle carrière. Elle fut, hélas, arrêtée net en 1757 par la disgrâce de son père, démis de ses fonctions à la Guerre et exilé sur sa terre des Ormes, suite aux manigances de la marquise de Pompadour. Voyer n'éprouvera dès lors que méfiance et dépit à l'égard des

milieux de la Cour, méfiance renforcée après la disgrâce de son ami Choiseul en 1770. A la mort de ses père et mère en 1764, il prit possession de l'hôtel parisien et du château des Ormes où il résidera le plus souvent afin de se donner pleinement aux missions auxquelles il s'est assignée sur ses terres de Touraine et de Poitou-Charentes.

Le goût des arts et de la bâtisse

Plus que les armes, et peut-être même que les chevaux, le marquis de Voyer éprouva envers les arts une passion intense et durable. Comme de nombreux contemporains, il fut saisi du "goût de la bâtisse" suivant l'expression du temps pour qualifier le goût des bâtiments, qu'il s'agisse de leur construction, reconstruction, restauration ou aménagements intérieurs. Quoi de plus prestigieux en effet que d'ériger un château, un hôtel ou une demeure de plaisance par les meilleurs artistes et architectes et de les décorer suivant la mode du temps voire, ce qui est le cas du marquis, d'innover dans cette mode ou d'introduire de nouvelles tendances pour mieux témoigner de son prestige, de son rang et de celui de sa famille.

Toutes ses réalisations (château et haras d'Asnières, hôtel de Voyer d'Argenson, château, haras et grange-écurie des Ormes) témoignent de sa profonde passion pour l'architecture. Il y manifesta chaque fois un goût profond pour le beau, le prestige et le faste. Il se voulut également chaque fois à la pointe du goût au point d'influencer son rival de toujours, Abel-François Poisson, marquis de Vandières puis de Marigny, frère de Madame de Pompadour et fameux directeur des Bâtiments du roi.

En dépit de la tentative du marquis de ravir à ce dernier, en 1753, la direction des Bâtiments, les deux hommes entretiendront d'honorables relations, Marigny étant conscient des goûts originaux et avant-gardistes de Voyer dont les conseils pouvait lui être utiles : ce n'est pas innocemment que De Wailly, Pajou, Durameau et Briard, qui œuvraient ensemble à l'hôtel d'Argenson dès 1764, voire 1762, se retrouvent en 1769 sur le chantier décoratif de l'Opéra royal de Versailles… Les échanges épistolaires entre Voyer et De Wailly en témoignent. Le style décoratif de De Wailly à Asnières et à l'hôtel de Voyer le confirme également.

Le marquis de Voyer se voulait tant à la pointe du goût qu'il n'hésita pas à solliciter les conseils des plus grands spécialistes dans chaque discipline. A Asnières, l'ornemaniste rocaille Nicolas Pineau, qui était aussi architecte à ses heures et qui avait œuvré en Russie pour Pierre Le Grand, suggéra des variantes aux projets d'élévations de Mansart de Sagonne

(avant-corps sur jardin notamment). On sait par leur correspondance à Poitiers qu'il attira l'attention du marquis sur certains aspects du chantier. Pareillement, à l'hôtel de la rue des Bons Enfants, le marquis sollicita l'avis du grand antiquaire et architecte français du moment, Julien-David Leroy, auteur en 1758 du fameux recueil *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce (…).*

Les élévations sur cour et jardin furent dotées ainsi de portiques à quatre colonnes, dorique pour l'une, ioniques pour l'autre, formulées pour la première fois dans leur version grecque, suite au séjour de Leroy à Athènes en 1755. Le portique ionique, qui donnait sur le Palais-Royal, fit aussitôt sensation et contribua, comme le recueil, à la diffusion du goût néo-grec dans la seconde moitié du siècle. L'antiquaire souffla vraisemblablement l'idée, dans la salle à manger, des cariatides, vues à l'Erechthéion, et orienta, nous le verrons, leur formulation. On sait également que Chambers fut consulté et contribua lui aussi au style si particulier de l'hôtel.

Un mécène reconnu en son temps

Malgré des idées un peu étranges parfois, « baroques » dirons-nous, le marquis de Voyer fut reconnu au XVIIIe comme un des grands mécènes de son temps. Grand amateur d'art, lié au fameux critique et conseiller de Madame de Pompadour, l'abbé Le Blanc, il était réputé l'un "des premiers connoisseurs de l'Europe" selon Dufort de Cheverny. Il figure parmi les grands collectionneurs du XVIIIe siècle aux côtés des Crozat, Julienne, Blondel de Gagny, Thiers, Gaignat (…), ou de son grand ami, Claude-Alexandre de Villeneuve, comte de Vence (1702-1760), qui appréciait comme lui les peintures flamandes et hollandaises et qui avait sa chambre à Asnières.

Pour conforter son image d'ami des arts, Voyer devint le principal promoteur de l'Académie de Saint-Luc qui rivalisait avec l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, et dont son père était le protecteur depuis 1729, hébergeant l'institution dans son hôtel parisien. Devenu à son tour protecteur, Voyer multiplia à dessein les expositions en 1751, 1752 et 1753. Au nombre de sept au total, elles se tinrent jusqu'en 1776 et entendaient rivaliser avec les fameux Salons de l'Académie royale.

La protection que Voyer octroyait à cette institution ne l'avait pas empêché cependant de devenir membre de l'Académie royale : il lui fallait assurer sa réputation de mécène tout

azimut. Le 20 mars 1749, il fut ainsi élu associé libre et prit place le 3 mai suivant. Un rapport de police bruissait depuis l'année précédente de cette nomination, confirmant le renom du marquis de Voyer dès cette époque : "(…) les éloges qu'on en faisoit partout annonçoient son mérite ; jl va être associé ; et admis", dit le rapport, "au nombre des beaux Esprits, puisque l'académie se fait un honneur de le recevoir. Il va incessemment (sic) s'y présenter, et sera à jamais gravé au temple de la mémoire. Il réunit", précise-t-on encore, "des qualités qui sont bien peu communes, à des hommes de sa naissance, et de la place où il se trouve, il est doux et aimable, mais d'une sévérité Romaine pour tout ce qui regarde le service du Roy (sic), (…)". Son auteur déclare plus loin : "le Roy a beaucoup de confiance en lui [et] il le connaît pour ce qu'il est"[2] ...

Voyer confirma jusqu'au bout sa réputation : le 20 septembre 1767, il fut élevé au rang d'associé honoraire amateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Chambers, venu visiter l'hôtel de Voyer d'Argenson en 1774, le considérait comme "un excellent architecte (…) qui comprenait la Peinture et la Sculpture mieux que la plupart des hommes de son temps". En 1776, les experts venus à Asnières pour l'estimation des glaces et des effets décoratifs, se rappelaient que le château avait été bâti, dixit, "par M. de Voyer, marquis d'argenson amateur et protecteur des arts". En 1778, l'architecte Bélanger déclarait, à propos du soutien manifesté par Voyer auprès de lord Shelburne pour les projets de sa maison de Londres : "non seulement vous êtes l'ami des Arts, mais vous méritez d'être le père des artistes (sic)"[3] ! Tous les artistes, quels qu'ils soient, tenaient à peu près le même langage. Le marquis de Voyer ne fut donc jamais considéré, on le voit, par ses contemporains comme un amateur secondaire.

L'ami des arts et des artistes. Une tradition familiale

Voyer était d'autant plus apprécié des artistes qu'il montrait envers eux des qualités humaines indiscutables même si, il est vrai, certains éprouveront bien du mal à se faire régler leurs ouvrage, et au juste prix qui plus est. Tous se félicitaient cependant de sa protection et profitaient de son entregent pour réclamer, là une place dans une institution royale (académies, manufactures), là une faveur auprès d'un commanditaire éventuel.

---

[2] Cf. Cachau, 2004, t. I, p. 471.

[3] *Ibid*.

Il tenait ce goût des arts de sa famille. Outre les architectes Cartaud et Franque, le comte d'Argenson avait fait travailler les peintres Rigaud, Nattier et Lenfant, les sculpteurs Vassé, Adam et Pigalle, à l'hôtel de la rue des Bons-Enfants comme au château de Neuilly. La statue pédestre de Louis XV en armure par Pigalle, présentée sur la terrasse du château de Neuilly, comme pour mieux témoigner des liens privilégiés du comte avec le roi, figurera, après sa disgrâce en 1757, à l'entrée de la cour d'honneur du château des Ormes. Le comte d'Argenson était aussi réputé pour sa bibliophilie : il possédait une bibliothèque prodigieuse que son neveu, le marquis de Paulmy, fit sienne en partie à l'Arsenal. Directeur de la Librairie royale, le comte se verra dédié par Diderot et D'Alembert le premier tome de l'*Encyclopédie* en 1751. Contrairement à la légende, Madame de Pompadour ne fut donc pas la première et grande protectrice des encyclopédistes.

Ce goût des arts se retrouve, dans une moindre mesure, chez Antoine-René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy (1722-1787), cousin germain du marquis de Voyer, qui, outre sa passion des livres, appréciait aussi l'architecture. Il avait dessiné lui-même les plans de sa bibliothèque de l'Arsenal et avait permis à l'architecte Jean-Laurent Legeay, grâce à son ambassade en Suisse, de prendre pied dans le Saint-Empire. Il fut membre de l'Académie française en 1748, de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres en 1756 et de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Franche-Comté, la même année.

La fortune de Marc-René de Voyer, quoique relative, lui donna les moyens de ses ambitions. Il joua ainsi un rôle particulièrement actif et déterminant dans la formation et la carrière du jeune Charles De Wailly à partir de 1754. Lui et Mansart de Sagonne ne furent pas ses seuls protégés. Un Bernard Poyet, futur architecte de l'Assemblée nationale, un François-Joseph Bélanger ou, en Touraine, un Jean-Pascal Lenot – qui assura pendant une quinzaine d'années le suivi et le maintien du long chantier des Ormes (1769-1783) –, lui doivent également beaucoup pour le démarrage de leur carrière. Son goût de l'architecture dépassa même les frontières lorsqu'il recommanda un Mansart de Sagonne en Allemagne (Christian IV, duc des Deux-Ponts et Guillaume VII de Hesse-Cassel), un De Wailly en Italie (marquis de Spinola) ou se lia d'amitié avec le fameux architecte de la Couronne britannique, William Chambers[4].

Outre le goût du beau et du faste, ainsi qu'un sens certain du prestige, l'intérêt profond de Marc-René pour l'architecture était probablement lié à son appartenance à la franc-

[4] Cf. Biographie.

maçonnerie, très répandue alors dans l'aristocratie et chez les architectes des Lumières. Si l'on ignore sa loge d'appartenance, il relevait très probablement de la "Respectable Loge des Cœurs Simples de l'Etoile Polaire à l'Orient de Paris" comme ses amis Chambers et De Wailly.

Voyer ne s'intéressait pas uniquement à l'architecture. La peinture et la sculpture l'intéressaient également. Il fut ainsi l'un des protecteurs de Jean-Baptiste-Marie Pierre, Premier peintre des Orléans et dernier Premier peintre de la monarchie, de Gabriel-François Doyen, des jeunes peintres Philibert-Benoit de La Rue et François Valentin, et fit travailler des peintres aussi divers que Jean-Jacques Lagrenée, Louis-Jacques Durameau, Jean-Honoré Fragonard ou les peintres décorateurs Gaetano et Paolo Brunetti, Gabriel Briard, Michel-Bruno Bellangé, Charles Monnet, Jean-Baptiste Guilliet et Pierre-Hyacinthe Deleuze). Rappelons qu'il s'était fait portraiturer en 1752-1753 par le grand pastelliste Maurice Quentin de La Tour, en armure (fig.1), comme l'avait été Louis XV par le même en 1747, manière de rappeler, outre ses brillantes qualités de militaire, sa proximité et celle de sa famille avec le roi.

Sa propension à protéger les talents les plus divers s'étendit à la sculpture avec Guillaume II Coustou à Asnières et Augustin Pajou à Paris et aux Ormes. Le grand sculpteur ornemaniste Nicolas Pineau lui fut d'un précieux conseil dans la mise en œuvre du château d'Asnières où, selon Bruno Pons, il réalisa dans le grand salon "l'un des plus beaux ensemble décoratifs jamais réalisé en France". Ensemble qui se voulait déjà le symbole des goûts fastueux et du prestige du marquis[5].

Il fit appel enfin à des orfèvres aussi fameux que Jacques Caffieri, Pierre Gouthière ou Robert-Joseph Auguste. Rarement, on le voit, un aristocrate de son temps aura autant collaboré avec une telle diversité de talents.

En peinture, Voyer avait forgé également sa réputation à travers sa fameuse collection d'œuvres flamandes et hollandaises. Pendant et après la guerre de Succession d'Autriche (1742-1748), il avait pérégriné dans le Nord de l'Europe, l'Est de la France et en Allemagne à la recherche de tableaux pour sa collection. En collectionnant ainsi les toiles flamandes et

[5] Cf. Cachau, 2004, t. II, p. 1161-1177 (château d'Asnières).

hollandaises, Marc-René entendait se distinguer de la plupart des collectionneurs de son temps qui affectionnaient généralement les peintures française et italienne. Il se distingua également en privilégiant plutôt les petits aux grands formats et les scènes intimistes aux grandes scénographies historiques ou religieuses.

Un marquis collectionneur et dépensier

A cette collection des écoles du Nord – qui se partageait entre l'hôtel de la rue des Bons-Enfants et le château d'Asnières –, le marquis joignit une magnifique collection de meubles Boulle, de porcelaines, de céladons et de bronzes acquis auprès du fameux marchand mercier Lazare Duvaux, fournisseur de la Couronne et de la Pompadour, collection exposée dans la galerie et le grand salon du château afin de renforcer l'éclat de ses tableaux et de contribuer à la notoriété des lieux. Il n'agira pas autrement à l'hôtel de la rue des Bons Enfants et aux Ormes dans les années 1760 et 1770.

Pressé par ses difficultés financières autour de 1760, il céda une partie de ses peintures à Frédéric II de Prusse via son agent Mettra en 1757-1758 et une autre au financier Pierre-Paul-Louis Randon de Boisset en 1765. C'était aussi pour mieux contribuer au financement de ses nouveaux projets artistiques[6].

Dépensier, Voyer l'était assurément. Il montra cette propension à la dépense dès 1746 en faisant redécorer – déjà –, pour 15 000 livres, l'hôtel de la rue des Bons-Enfants. On ignore si Mansart de Sagonne prit part à ces travaux. Les sommes faramineuses déployées pour le château et les haras d'Asnières devinrent vite, quant à elles, la fable du public au point que son oncle, le marquis d'Argenson, écrit en juillet 1750 : "On parle (…) des dépenses de mon neveu, de sa maison d'Asnières, de ses goûts frivoles et de luxe". Voyer renouvellera ces dépenses somptuaires à son hôtel entre 1762 et 1772 avant de lancer celles de l'achèvement du château des Ormes en confiant le corps central (extérieurs et intérieurs) à Charles De Wailly. Poyet puis Lenot assurèrent le suivi du chantier jusqu'à la mort de la marquise de Voyer en 1783.

Pour financer ses projets, outre ses tableaux, Marc-René procédait régulièrement à la vente de quelques résidences. Il céda ainsi en 1761 au duc d'Orléans, l'hôtel Duplessis-Châtillon

[6] Cf. Anne Leclair, 2005 et 2006.

(fig.10), acquis en 1758, qui se trouvait entre le Palais-Royal et l'hôtel de Voyer d'Argenson. Il retira de la vente 180 000 livres qui lui permirent de financer la remise au goût du jour de l'hôtel familial. Pareillement, Voyer céda en 1769 le château d'Asnières pour 85 000 livres, dont 17 000 livres pour les effets mobiliers, ce qui lui permit d'achever le chantier des décors de l'hôtel et de lancer l'opération du corps central des Ormes. Rappelons que les haras avaient été cédés au roi dans un premier temps, pour 60 000 livres, en décembre 1764, avant qu'on ne procédât à l'échange avec les haras de Lorraine évoqué précédemment. L'année précédente, il avait cédé au banquier de la Cour, Jean Paris de Monmartel, ses terres du Veuil, d'Argenson, de Lys et de Villantrois en Touraine. Les dépenses excessives du marquis peuvent surprendre aujourd'hui, mais elles étaient somme toute assez fréquentes dans la haute aristocratie au XVIIIe siècle.

Des dépenses pour les femmes et les arts

Ces dépenses, Voyer ne les réalisait pas tant pour lui que pour sa femme. Il avait épousé, le 19 avril 1745 à Versailles, en présence du roi et de la Cour, Jeanne-Marie-Constance de Mailly, née le 12 septembre 1734. Elle était la seule survivante des deux jumelles d'Augustin-Joseph de Mailly, marquis d'Haucourt et de Constance Colbert de Torcy, nièce du grand Colbert par son père. La marquise, dont on possède peu de portraits, n'était pas très grande et très jolie. Elle était en revanche très spirituelle et attachante.

Les dépenses engagées à l'hôtel d'Argenson ne sont compréhensibles qu'au regard de l'affection portée par Marc-René à son épouse. Son mariage, aussi convenu soit-il, n'en fut pas moins un mariage d'amour. Il déclare ainsi à Choiseul en 1763, non sans humour : "J'aime ma femme de préférence à tous les plaisirs. elle est ma ressource la plus chère et mon plus grand tourment sans doute est de sentir qu'en m'épousant elle a fait le plus mauvais marché du monde (sic)" ! Il avait déjà tenu de tels propos à son père en 1757 : "Quoique je sache, peut-estre en observant moins la forme qu'une autre, rendre léger le joug du mariage, je l'aime, et l'aime de tout mon cœur"[7] !

La réciproque était vraie. La marquise déclare à son époux en 1766 : "Ah mon dieu, mr de voyer, que je suis heureuse de vous aimer comme je vous aime, et de l'estre de vous, vous estes mon secour (sic) et ma consolation, mon imagination se jette dans vos bras pour me

[7] Cf. Cachau, 2004, t. I, p. 481-483.

donner du courage et recevoir le dédommagement de tout ce qui me paroit malheureux, je viens de l'éprouver, j'ai regreter (sic) de ne vous avoir pres de moi, (…) (sic)". Elle s'adressait régulièrement à lui en commençant ses lettres par "mon cher enfant"[8]. On comprend, dans ces conditions, que Voyer ait particulièrement soigné la décoration des appartements de son épouse à Asnières, à Paris et aux Ormes.

Soucieux de préserver son douaire de ses propres difficultés financières, Marc-René la convainquit de se séparer de biens, séparation qui fut prononcée par sentence du Châtelet du 17 mai 1760. Il dut lui restituer non seulement les biens en nature de sa dot, mais aussi ceux qui avaient été acquis pendant le mariage. C'est à cette occasion que fut dressé l'inventaire des meubles d'Asnières, le 15 juin suivant, que la marquise pensait remployer à l'hôtel parisien mais qui ne le furent pas. Le marquis dut lui verser, en outre, une indemnité de 111 662 livres 18 sols 8 deniers.

La procédure n'avait toutefois pas que des intérêts pécuniaires. En dépit de son amour pour la marquise, Voyer ne fut pas toujours un mari modèle, loin de là. Libertin, il l'était assurément et, comme son parent, le comte de Saint-Florentin, il disposait d'une petite maison au faubourg Poissonnière, rue Cadet, sans doute aménagée elle aussi par Mansart de Sagonne (?). Tous ces libertinages expliquent pourquoi Voyer n'eut pas d'enfant avant 1764. Il s'en montrait d'ailleurs assez satisfait au regard de ses revers de fortune : "Heureusement", dit-il à Choiseul, "je n'ai point d'enfant !, mais si j'en avois, cela peut estre, et je fais souvent tout ce qu'il faut pour en avoir, (…)". Le 14 juillet 1764, la marquise donna ainsi naissance à leur première fille, Marie-Marc-Aline, future épouse du comte Paul de Murat (1764-1838), morte en 1832. Suivirent trois autres enfants :

-Marie-Joséphine-Constance, née le 4 août 1765, morte le 14 février 1784, qui épousera le comte Jean-Frédéric de Chabannes, capitaine d'infanterie.

-Pauline-Renée-Sophie, née le 15 mai 1767, morte le 6 juin 1791, épouse de Guy-Marie de Montmorency, marquis de Laval.

[8] *Ibid.*

-Enfin, Marc-René-Marie, né le 19 septembre 1771, mort le 1er août 1842, comte de Voyer puis marquis d'Argenson (quatrième du nom), dont descendent les héritiers actuels de la famille. Il épousa en 1796 Sophie de Rozen-Kleinroop, veuve de Victor de Broglie.

La difficulté de loger tout ce petit monde dans l'hôtel explique en partie pourquoi Marc-René de Voyer privilégia plutôt la résidence des Ormes que celle de Paris. L'hôtel de Voyer était en effet assez petit, nous le verrons[9]. La marquise de Voyer ne fut pas insensible aux travaux qui y furent menés et l'on verra qu'elle n'hésitait pas à faire modifier certaines parties de sa chambre dans un sens parfois opposé aux goûts de son époux[10].

En 1782, elle fit transférer son appartement du rez-de-chaussée dans celui de son défunt mari au premier étage, côté cour, et fit modifier la décoration et le mobilier en conséquence. C'est dans cet appartement qu'elle décéda le 17 septembre 1783. Elle sera inhumée le lendemain dans la chapelle sépulcrale des D'Argenson à Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

Mort d'un grand mécène

Voyer décéda, quant à lui, au château des Ormes, le 16 septembre 1782, des suites d'une fièvre contractées dans les marais de Rochefort qu'il entendait assainir. Il fut inhumé lui aussi, dès le lendemain, dans la chapelle familiale de l'église d'Argenson en Touraine. Ainsi, disparaissait l'un des grands mécènes de son temps. Mécène injustement oublié, mais que les recherches de ces dernières années, ainsi que les restaurations récentes et à venir de ses rares réalisations subsistantes, permettront sans doute de remettre à l'honneur un jour.

---

[9] Cf. ch. IV, 1.

[10] Cf. ch. IV, 2, c.

II. Les artistes

1. Charles De Wailly (1730-1798)

Célèbre piranésien français, Charles De Wailly doit indiscutablement le début de sa carrière au marquis de Voyer. Né à Paris, le 9 novembre 1730, issue d'une famille originaire d'Amiens, il se forma à l'architecture chez Jean-Laurent Legeay, pionnier du néo-classicisme français, en 1747 puis, en 1749, à l'*Ecole des Arts* de Jacques-François Blondel, célèbre théoricien de l'architecture, futur professeur à l'Académie royale. Là, il se lia d'amitié avec l'Anglais William Chambers[11].

C'est sans doute sur les conseils de Blondel que De Wailly fut introduit auprès du marquis de Voyer. Marc-René, véritable amateur d'architecture, on l'a vu, qui connaissait bien le théoricien : son portrait figure au salon de l'Académie de Saint-Luc en 1750 aux côté de celui de Mansart de Sagonne et d'autres personnalités familières des D'Argenson[12]. Le jeune De Wailly s'était distingué alors en obtenant le troisième prix du concours de l'Académie royale d'Architecture sur le thème d'une orangerie. En 1752, il obtint le premier prix sur le thème d'un palais de soixante toises de long, thème alors exploité par Mansart de Sagonne pour le duc Christian IV des Deux-Ponts en Allemagne et par Blondel lui-même dans le tome IV de son fameux *Cours d'architecture*, publié en 1773[13].

Sensible au nouveau talent, surtout quand ils sont aussi prometteurs et enthousiastes dans leurs créations, le marquis de Voyer contribua au séjour de Charles De Wailly à Rome en 1754-1755. Une lettre bien connue de l'architecte au marquis datée du 20 novembre 1754, soit à son arrivée dans la ville éternelle, fait état de l'argent envoyé et de projets en cours, qui ne peuvent être qu'à Asnières[14]. Il en effet question des Brunetti qui travaillaient alors à la décoration de l'antichambre de la marquise de Voyer. Nous avons eu l'occasion d'évoquer la décoration louis-quatorzienne de la salle à manger du château avec ses pilastres en marbre du Languedoc, façon Grand Trianon, ses décors de faux marbres, de frise et de chapiteaux dorés à l'or fin, tout premier jalon d'un style décoratif que De Wailly devait reprendre à l'hôtel de

[11] Cf. Rabreau-Mosser, 1979 et Barrier, 2010.

[12] Cf. *Archives de l'Art Français*, t. IX, 1915, p. 477.

[13] Cf. Gallet, 1995, p. 189 et Cachau, 2012.

[14] Poitiers, fond d'Argenson, P 172.

Voyer d'Argenson d'abord, à l'Opéra royal de Versailles et au palais Spinola-Doria de Gênes ensuite. Les bases de son style décoratif étaient posées désormais[15].

La propension de l'architecte au théâtral et au grandiose se développa ensuite dans les différents décors scéniques qu'il réalisera en 1758 pour *La chute des Anges rebelles*, spectacle de Servandoni d'après Milton, donné dans la Salle des Machines des Tuileries, et dans le *Palais d'Armide* pour l'Opéra, palais infernal à l'égyptienne. Ce goût du spectacle devait naturellement le conduire à la réalisation de projets de salles à cet effet, dont le plus fameux d'entre eux demeure celui du *Théâtre français*, actuel Odéon, conçu et réalisé avec son homologue Marie-Joseph Peyre dit l'Aîné, de 1767 à 1782[16].

L'inspiration théâtrale devait conduire également Charles De Wailly vers les arts décoratifs. En cette période de guerre de Sept Ans (1756-1763) où les chantiers étaient peu nombreux, l'architecte fit tout pour se faire remarquer. Il conçut alors une série de meubles originaux (bureau-bibliothèque en acajou sur consoles à pattes de lion en marbre griotte et bronzes dorés avec dessus de marbre noir d'Italie inspiré du tombeau d'Agrippa ; bureau en chêne, ébène et bronzes dorés ; table en lapis lazuli sur pied de bois des Indes…), influencés par le style d'André-Charles Boulle, fameux ébéniste de Louis XIV. Style qui était revenu à la mode depuis le milieu des années 1750. Il publia en outre, en 1760, une *Première Suite de Vases* qui devait inspirer bien des créations de la fin du règne de Louis XV et du règne de Louis XVI. Chaque fois, l'architecte-décorateur contribua à la diffusion du nouveau classicisme[17].

Le marquis de Voyer lui donna l'occasion de mettre en œuvre ses projets en faisant exécuter dès 1761, le fameux vase sur colonne (Londres, Wallace Collection) de sa prétendue galerie – en fait son vestibule-salle à manger –, ouvrant là la commande des remaniements extérieurs et intérieurs de l'hôtel de la rue des Bons Enfants. Cette réalisation somptueuse, conçue en collaboration avec le sculpteur Pajou et l'orfèvre Auguste, correspondait parfaitement aux attentes de son auteur comme de son commanditaire : le goût du faste et du spectaculaire. De

[15] Cf. Cachau, 2004, t. II, p. 1175 et 2013, p. 28, Rabreau–Mosser, 1979 et Gousset–Masson, 2010, p. 113 et suivantes.

[16] Cf. Rabreau–Mosser, 1979, p. 38-40, 49-51 et Gallet, 1995, p. 190.

[17] *Ibid*, 1979, p. 40-41.

Wailly n'avait-il pas été fasciné, outre les antiquités de Rome, par les créations baroques de Bernin et de Baciccia ? Créations qui ne le quitteront plus[18].

Proprement révélée en 1979 à l'occasion de l'exposition *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières* à l'hôtel de Sully à Paris, l'activité de l'architecte à l'hôtel de Voyer d'Argenson a été approfondie en 1984 par Noël Francœur. Après Monique Mosser et Daniel Rabreau, l'auteur confirme dans son étude de l'hôtel – la première sérieuse du genre – que De Wailly, souvent considéré comme un simple architecte, fut bien le "conducteur et entrepreneur de l'ouvrage, inspirant, animant et dirigeant de près l'œuvre collective étonnante que constitua le chantier des intérieurs de l'hôtel de Voyer pendant plus de quinze ans"[19].

Le rôle de l'architecte a été de nouveau étudié par Anne Leclair, en 2002, qui déclare : "il intervenait auprès du marquis pour le règlement des artistes qui devaient attendre longtemps avant de se faire payer". Elle rappelle combien le chef-d'œuvre architectural et décoratif que constitue l'hôtel, fut le résultat d'un travail collectif : De Wailly s'était forgé là une équipe d'artistes qu'il reprendra à l'Opéra de Versailles, à commencer par son grand ami Pajou[20].

Si l'on en croit les archives du fonds d'Argenson de Poitiers, nous pouvons ajouter que De Wailly collabora non seulement en tant qu'architecte et décorateur, mais aussi comme véritable intendant, se livrant à des tâches parfois ingrates comme celles, par exemple, en 1776, de la vidange des fosses de l'hôtel[21]. Témoignage qui constitue une preuve de sa présence sur les lieux encore à cette époque.

Parmi les documents inédits retrouvés, on mentionnera une quittance de l'architecte en date du 12 février 1780 pour la somme de 2 400 livres pour solde de tout compte. Nous sommes alors à bientôt deux ans de la mort du marquis de Voyer. Quittance qui semble achever là leur collaboration. Il n'est pas précisé s'il s'agit de l'hôtel parisien ou du château des Ormes qui

---

[18] *Ibid*, p. 19-21, 44-45 et 53. On comprend mieux dès lors le maintien du plafond d'Antoine Coypel dans le salon, les effets baroques de la composition de Durameau et la déception engendrée par le plafond de Fragonard (cf. *infra*).

[19] Cf. Bibliographie, 1984, p. 41.

[20] Cf. Bibliographie, 2002, p. 279.

[21]Poitiers, fonds d'Argenson, D 375 : Mémoire de vidange des fosses de l'hôtel par Boyeldieu, maître vidangeur, rue de Taranne, sous les ordres de De Wailly en 1776.

était toujours en chantier. La quittance du 21 octobre 1766 pour un montant de 62 860 livres, remises par Denis Lalette, valet et homme de confiance du marquis, ne fait en revanche aucun doute puisqu'aucun autre chantier que celui de l'hôtel était alors en cours d'exécution. Dans la correspondance, est une autre datée du 8 avril 1778 pour la somme 625 livres, acompte des ouvrages de maçonnerie de l'hôtel[22].

L'abondante correspondance de l'architecte à Poitiers (60 lettres au total), source de renseignement primordiale pour l'évolution du chantier, s'étend principalement entre 1764 et 1772, soit au moment fort des ouvrages. Les lettres se poursuivent jusqu'en 1778 au moins, certaines n'étant pas datées précisément, mais concernent d'autres chantiers ou projets dont les Ormes. Nous reviendrons pour chaque salle concernée sur les propos de De Wailly, quant à leur mise en œuvre. Il est intéressant de constater que l'architecte n'avait pas hésité à faire appel à son confrère et ami Peyre pour la réalisation d'un devant de cheminée pour la chambre de la marquise de Voyer en 1772[23].

La chronologie de la carrière de l'architecte figurant dans le catalogue de 1979 atteste combien l'hôtel de Voyer d'Argenson fut son premier grand chantier. Un chantier total et fondateur où il put donner la mesure de son talent et qui devait lui en valoir bien d'autres, à commencer par celui de l'Opéra royal de Versailles en 1768-1770. Il est bon de rappeler combien le marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du roi, ancien rival du marquis de Voyer, s'enticha lui aussi – sur ses conseils – de l'architecte. Il le fit nommer contrôleur adjoint des bâtiments de Versailles en 1767, après l'avoir imposé la même année à la première classe de l'Académie royale d'architecture, au grand dam des académiciens et du Premier architecte du roi et directeur de l'institution, Ange-Jacques Gabriel ! Sur les conseils de Marigny, Louis XV confia en 1769 à De Wailly, la chapelle de son Reposoir, rue Dauphine, à Versailles, détruite au XIXe siècle. De Wailly conçut également pour Marigny, entre 1768 et 1772, des projets de fabriques à l'antique et chinoises, destinées à son domaine de Ménars. Seul son projet de pagode, inspirée des réalisations de son ami Chambers dans le parc de Kew près de Londres, fut exécuté, après quelques modifications[24].

---

[22] Poitiers, Fonds d'Argenson, D 375 et P 172, cf. pièces annexes.

[23] *Ibid*, P 172 et cf. ch. IV, 2, c.

[24] Cf. Rabreau–Mosser, 1979, p. 42-43 et 47-48, Gallet, 1995, p. 190-192 et Barrier, 2010.

Autre chantier obtenu par De Wailly, sur les conseils de Voyer, parallèlement à celui de l'hôtel parisien : le fameux château de Montmusard, près de Dijon, commandé en 1763 par Jean-Philippe Fyot de La Marche, premier président du Parlement de Bourgogne, parent du marquis. Création originale, restée inachevé, reprise en 1772-1773 pour le projet de palais des Sciences et des Arts de la tsarine Catherine II[25].

Avec l'hôtel de la rue des Bons Enfants, puis la grange-écurie et le château des Ormes, De Wailly fut donc amplement récompensé par son protecteur, le marquis de Voyer. Il lui avait mis le pied à l'étrier et l'architecte devait connaître, dès lors, une brillante carrière que couronnera l'inauguration de l'Odéon en avril 1782. Carrière qu'il poursuivra jusqu'à son décès à Paris, le 2 novembre 1798[26].

[25] *Ibid*, p.42 et 83-85

[26] *Ibid*.

2. Augustin Pajou (1730-1809)

Impossible d'évoquer De Wailly sans aborder son grand ami Augustin Pajou. L'activité du sculpteur à l'hôtel de Voyer a été bien étudiée par Guilhem Scherf à l'occasion de l'exposition qui lui a été consacrée en 1997 au Louvre puis au Métropolitan Museum de New York[27]. Nous rappellerons simplement et brièvement son activité dans les pièces qui nous concernent, ainsi que les nouveaux éléments d'archives à son propos.

Né le 19 septembre 1730 à Paris, fils d'un compagnon sculpteur établi au faubourg Saint-Antoine, Pajou fit lui aussi très tôt le voyage d'Italie après avoir obtenu en 1751 son brevet de pensionnaire de l'Académie de France à Rome, brevet qui mettait un terme à sa formation à l'Ecole royale des élèves protégés où il était entré en 1749. Arrivé à Rome en février 1752, il y demeura jusqu'en juin 1756. Là, en 1754, il se lia d'amitié avec De Wailly, récemment arrivé. Les deux hommes ne devaient plus se quitter. Le sculpteur était alors l'ami d'un autre piranésien français fameux, l'architecte François-Dominique Barreau de Chefdeville (1725-1765). Comme De Wailly en 1755, et sans doute sur sa recommandation, Pajou devint en 1757 membre d'honneur de l'Académie clémentine de Bologne.

Cette amitié profonde et les talents reconnus du sculpteur lui valurent d'entrer en 1761 au service du marquis de Voyer, service qui perdurera jusqu'en 1773. Les deux amis signèrent leur première grande collaboration avec lui, en février 1761, pour la réalisation des vase et colonne de porphyre à bronzes dorés, projetés pour le vestibule-salle à manger de l'hôtel de Voyer[28]. Satisfait de ses services, le marquis lui confia en 1766 la réalisation des portraits en terre cuite de ses deux filles, Marie-Marc-Aline, née en 1764, et Marie-Joséphine-Constance, née en 1765, tous deux exposés au Salon du Louvre en août 1767[29]. Nous sommes alors au tout début du chantier des décors intérieurs des trois pièces de l'hôtel sur le Palais-Royal.

Contrairement aux peintres évoqués plus loin, Pajou eut la chance de pouvoir travailler dans chacune d'elles. Outre les fameux reliefs des *Eléments* au-dessus des quatre portes en vis-à-vis du salon, étudiés, restaurés et exposés par Guilhem Scherf au Louvre et des médaillons historiés disposées entre les archivoltes, Pajou déploya principalement ses talents dans la salle

[27] Cf. Bibliographie, 1997, p. 85-99.

[28] Cf. Rabreau–Mosser , 1979 et Scherf, 1997, p. 164-165.

[29] Cf. Scherf, 1997, p. 383.

à manger[30]. Là, il réalisa non seulement les figures de sphinx en stuc bronzé et doré, adossés de part et d'autre du médaillon central aux initiales du marquis et de la marquise de Voyer, mais aussi et surtout les fameuses figures disparues de cariatides, bronzées et dorées également, conçues d'après les recommandations de Julien-David Leroy, nous le verrons[31]. Ensemble connu grâce au fameux croquis de William Chambers en 1774 (fig.6).

Pajou œuvra enfin à la décoration de la chambre de la marquise de Voyer en réalisant les paires de putti assis dans les niches en cul-de-four disposées au-dessus des portes. De Wailly souhaita reprendre, pour les niches entre les pilastres, le modèle de torchère que Pajou avait conçu en 1769 pour la galerie des Glaces[32]. Décidemment, les échanges entre la décoration de l'hôtel et celle du château de Versailles n'en finissaient pas !

Parallèlement à ses ouvrages pour l'hôtel, le marquis de Voyer commanda vers 1768, le splendide et imposant relief de sa grange des Ormes figurant *Cybèle recevant l'offrande de toutes les protections de la Terre.* Relief qui était arrivé sur les lieux par bateau et en pièces détachées en 1769[33].

Le sculpteur reçut également, à une date indéterminée, la commande d'un projet de statue équestre en marbre, en bronze ou en plomb, probablement destinée aux Ormes. S'agissait-il d'une statue du marquis ou du roi, on l'ignore (?)[34].

Pajou et Voyer cesseront toute collaboration à partir de 1773. Une lettre du sculpteur au marquis en date du 24 mars 1772 fait état de son profond mécontentement, quant au règlement de ses ouvrages. Le mémoire de ses différentes réalisations pour le marquis s'est vu réduit de 6 000 livres sur un montant total de plus de 20 000 livres, somme considérable pour le sculpteur qui prit beaucoup sur lui avant de lui écrire. Si les termes du courrier sont choisis,

---

[30] *Ibid*, p. 93-99.

[31] L'incertitude concernant l'attribution des cariatides à Pajou est ici désormais levée, cf. ch. IV, 1, a (lettre de Julien-David Leroy du 16 juillet 1767). Sur les sphinx, cf. Scherf, 1997, p. 94.

[32] Cf. ch. IV, 2, c.

[33] Cf. Cachau, 2013, p. 22-23. Notre attribution a été confirmée par M. Scherf en juin 2013.

[34] Poitiers, fonds d'Argenson, P 100.

il n'en demeure pas moins que le sculpteur en parait très fâché, sollicitant la révision du rabais de ses ouvrages[35].

Une dernière lettre, plus amène, datée du 19 janvier 1773, laisse néanmoins entendre que les relations avec le marquis ont été quelque peu altérées. Pajou a tardé en effet à lui faire part de sa nomination aux fonctions de dessinateur de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, invoquant diverses excuses. Il déclare avoir eu pour concurrent sérieux, le peintre Pierre et le graveur Cochin, deux proches du marquis de Voyer. S'il lui témoigne sa reconnaissance et prétend que ses "bontés ont été trop présantes (sic) à [sa] mémoire pour les oublier jamais", il semble que cette lettre marque bien là la fin de leur collaboration, une collaboration de dix ans et plus. Il dut sembler en effet au marquis, un sculpteur bien difficile après tout ce qu'il lui avait confié[36].

Le fait est que plus d'autres commandes ne seront adressées à Pajou alors que le chantier décoratif du château des Ormes était en cours. Le sculpteur aura l'occasion de se consoler avec bien d'autres commanditaires prestigieux (Madame du Barry, Dufort de Cheverny, le comte de Provence, Louis XVI et la famille royale…). Son talent lui vaudra de poursuivre sa brillante carrière sous la Révolution et l'Empire jusqu'à son décès, le 8 mai 1809 à Paris.

---

[35] Cf. pièces annexes.

[36] *Ibid*.

3. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

La collaboration de Jean-Honoré Fragonard au décor de l'hôtel de Voyer d'Argenson a été révélée en 1979 à l'occasion de l'exposition De Wailly à l'hôtel de Sully[37]. Jamais mentionnée dans les guides contemporains ou par la critique, la présence de ce peintre célèbre est attestée dans la correspondance de l'architecte avec le marquis de Voyer, correspondance examinée et citée en partie par Monique Mosser dans le catalogue de l'exposition. De Wailly y évoque en avril 1767 et en juin 1769 le décor plafonnant de l'artiste pour la salle à manger. Décor qui est également évoqué par Julien-David Leroy en mai 1767[38].

Cette réalisation inconnue de Fragonard a été reprise par Pierre Rosenberg dans le catalogue de l'exposition sur le peintre, tenue au Grand Palais en 1987-1988[39]. Aucune archive n'étant conservée sur les décors peints de l'hôtel en dehors des indications fournies par De Wailly, toutes les suggestions ont été évoquées quant au contenu du médaillon central de la salle à manger et à son support[40].

Né à Grasse, le 5 avril 1732, Fragonard était arrivé à Paris en 1738. Il était entré dans l'atelier du Premier peintre du roi, François Boucher, dont il devint vite l'élève préféré. Ayant repéré son génie, Boucher le poussa au concours du prix de Rome dont il obtint le Grand Prix en 1752. Fragonard avait alors vingt ans. Il intégra l'Ecole royale des élèves protégés où il paracheva sa formation. De 1756 à 1761, il séjourna à l'Académie de France où il noua deux amitiés décisives : Hubert Robert et surtout Jean-Baptiste-Claude Richard, abbé de Saint-Nom, qui lui demeurera fidèle jusqu'à sa mort en 1791. Le premier était bien connu de Voyer et le second de Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, ancien architecte du marquis, qui avait travaillé pour ses père et mère à Saint-Nom-la-Bretèche de 1736 à 1747[41].

Revenu d'Italie en 1761, Fragonard entama une décennie prodigieuse, accumulant commandes et succès au Salon. Il triompha ainsi en 1765 avec son morceau d'agrément à l'Académie royale de Peinture et Sculpture, le fameux *Corésus et Callirohé* (Louvre),

---

[37] Cf. Rabreau–Mosser, 1979, p. 44.

[38] Poitiers, fonds d'Argenson, P 157 (Leroy) et 172 (De Wailly). Cf. ch. IV, 2, a et pièces annexes.

[39] Cf. Bibliographie, p. 229-231.

[40] *Ibid* et Cf. Leclair, 2002, p. 284-286.

[41] Cf. Cachau, 2004, t. II, p. 1196-1200.

considéré comme le parangon de la nouvelle esthétique et qui faisait de lui un peintre d'histoire à part entière. Le succès fut tel que le tableau fut acquis par le roi. Les commandes officielles se multiplièrent alors : Marigny sollicita un pendant au *Corésus* et, en 1766, avec Durameau, pour leur réception à l'Académie, une composition pour la voûte de la galerie d'Apollon au Louvre. La même année, Fragonard reçut la commande de deux dessus-de-porte pour le salon des jeux de Bellevue sur le thème du *Jour* et de la *Nuit*. Malheureusement, rien de tout cela ne sera mené à terme malgré les acomptes versés par les Bâtiments du roi[42].

C'est dans ce contexte que prend place la commande de la salle à manger de l'hôtel de Voyer d'Argenson en avril 1767, achevée en juin 1769. Outre la renommée du peintre, le choix de Fragonard se comprend aisément au regard de sa production qui coïncide pleinement avec les goûts et la personnalité du marquis. Marc-René avait été en effet séduit par son engouement pour Rembrandt et les peintres de l'Ecole du Nord. Jean-Honoré s'était rendu, qui plus est, en Hollande dans les années 1760, ce qui n'avait pas manqué de nourrir leurs conversations. Plus prosaïquement, les deux hommes nourrissaient un goût profond des femmes et les sujets libertins du peintre avaient contribué sans aucun doute à leur rapprochement. Ils affectionnaient en outre, tous deux, l'argent et le faste. Enfin, sur un plan plus personnel, les deux hommes présentaient la même timidité, la même inconstance de caractère, la même incertitude et insatisfaction dans leurs décisions[43].

Ce dernier élément, fort instructif et souvent négligé, permet de mieux comprendre le devenir de l'œuvre de Fragonard à l'hôtel. Pierre-Jean Mariette rappelle en effet, dès 1765, combien "la timidité, qui règne dans le caractère de cet artiste, lui retient la main, et, jamais content de sa production, il efface et revient sur lui-même, ce qui est une méthode qui nuit au talent, et qui peut faire tort à ce jeune artiste"[44]. Le graveur avait bien saisi les failles du personnage, failles qui devaient lui valoir, au-delà des préoccupations purement esthétiques, de voir son plafond remplacé par une composition de Jean-François Lagrenée en 1772.

Le fait est que, malgré son brillant succès en 1765, Fragonard prit une orientation totalement contraire à celle attendue. Il ne serait pas le grand peintre d'histoire voulu par la critique mais

---

[42] Cf. Rosenberg, 1987.

[43] *Ibid* et cf. *infra*.

[44] *Ibid,* p. 150-151.

celui de la peinture de cabinet, des genres jugés mineurs (scènes de genre aimables et galantes, paysages, portraits), privilégiant au style léché alors apprécié, le style enlevé dont témoignent ses fameuses figures de fantaisie datées de 1769 et donc contemporaines du décor de la salle à manger[45].

On a beaucoup disserté sur le thème du plafond de Fragonard[46]. Le peintre ayant présenté au Salon de 1767 un tableau ovale figurant une nuée de putti (fig.16), dit aussi *Essaim d'amours* ou *Groupes d'enfants dans le ciel*, conservé au Louvre, on a vu là le thème abordé. Il était tentant en effet pour le peintre de présenter le modèle d'une des réalisations décoratives les plus en vue de la capitale comme l'hôtel d'Argenson, surtout au regard de la réputation du marquis de Voyer dans le domaine des arts. Mais le tableau appartenait à un des Bergeret, parents de l'abbé de Saint-Nom. On constate toutefois que Fragonard s'était plu à aborder ce thème pour d'autres commandes décoratives contemporaines en disposant les putti en guirlande, en couronne ou en essaims. Thème qui convenait d'autant plus à Voyer qu'il avait déjà été présenté – sous la forme de bambochades – par le peintre Pierre dans les médaillons de la frise du grand salon du château d'Asnières[47]. Il n'y a avait donc ici rien de surprenant.

Ajoutons que ce ciel d'enfants s'harmonisait bien avec la composition centrale du plafond feint de la grande salle à manger voisine qui figurait un grand ciel avec nuées, entouré d'oiseaux et de draperies. Composition qui sera effacée et remplacée par leurs auteurs, Guilliet et Deleuze, en 1768-1769. Il s'harmonisait bien également avec les enfants du plafond de Coypel à propos duquel son fils Charles-Antoine évoquait, notamment, "un badinage aimable et noble qui plait tant à l'esprit et dont l'esprit seul peut être l'inventeur"[48] !

Le thème de Fragonard manquait toutefois un peu de sérieux. Comme le souligne justement Anne Leclair, le marquis de Voyer, devenu associé honoraire amateur en septembre 1767 et qui se voulait toujours à la pointe du goût, se devait d'aborder un sujet plus en rapport avec la fonction de sa salle à manger, mais aussi plus conforme avec les thèmes mythologiques des

---

[45] Cf. Rosenberg, 1987.

[46] Cf. *supra* note 40.

[47] Cf. Rosenberg, 1987, p. 229-230 et Cachau, 2004, t. II (château d'Asnières).

[48] Cf. Leclair, 2002, p., 280-283 (vestibule-grande salle à manger), 289-293 (plafond de Coypel) et 290-291.

autres pièces comme avec le nouveau style en vigueur dans la décoration de l'hôtel. Ce sera donc *Hébé versant le nectar à Jupiter* par Lagrenée le Jeune en 1772[49].

La déception engendrée par la composition de Fragonard, relatée par De Wailly en 1769, rejoignait la critique déjà formulée en 1767 à l'endroit du tableau présenté au Salon. Le *Mercure de France* déclarait en effet que "le public attendait quelque chose de plus considérable de l'auteur de *Callirohé*" tandis que Diderot lançait de manière implacable cette critique demeurée fameuse : "c'est une belle omelette d'enfants dans le ciel (…). Cela est plat, jaunâtre, d'une teinte égale et monotone et peint cotonneux" (sic)[50].

Le marquis de Voyer ne pouvait donc demeurer plus longtemps avec une telle composition. Il lui fallait éviter la raillerie qui sera portée en 1773 à l'encontre des sujets aimables commandés par Madame du Barry pour le salon de sa maison de Louveciennes et qui avaient pour thème *Les Quatres Ages de l'Amour*. Compositions qui furent qualifiées de "tartoullis" par la critique[51]. La comtesse s'empressera, on le sait, de les refuser et de confier la commande au peintre néo-grec du moment, Joseph-Marie Vien.

Ces déboires décoratifs, qui se prolongeaient dans la lenteur mises à honorer les commandes royales, devaient entraîner le lent déclin de Fragonard. Sa renommée faiblissait à mesure que triomphait la génération montante, éprise par l'esthétique néo-grecque. Le néo-classicisme, qu'il fut grec, ou romain ensuite, rendait décidemment notre peintre bien dépassé. Contrairement à De Wailly ou Pajou qui sauront tirer leur épingle du jeu, la Révolution et l'Empire lui seront fatals. Fragonard s'éteindra misérablement le 22 août 1806 à Paris, conservant malgré tout l'image d'un grand maître du siècle passé.

---

[49] *Ibid*, p. 286.

[50] Cf. Rosenberg, 1987, p. 230.

[51] *Ibid*., p. 319-323.

4.Jean-Jacques Lagrenée dit le Jeune (1739-1821)

La présence de Jean-Jacques Lagrenée sur le chantier de l'hôtel est évoquée par De Wailly et par Pierre dans deux lettres, datées respectivement de juin 1769 et juillet 1772[52]. Le choix de cet artiste est dû en effet à Jean-Baptiste-Marie Pierre, alors Premier peintre du roi, qui avait succédé à François Boucher dans cette fonction en 1770. Depuis Asnières, le marquis de Voyer appréciait le talent de Pierre, professeur à l'Académie royale de Peinture et Sculpture depuis 1748 et Premier peintre du duc d'Orléans en 1752. Comme beaucoup de ses contemporains, Diderot excepté, le marquis le considérait comme un des grands peintres du temps. Il avait donc toute confiance en ses recommandations[53].

Dans une lettre du 31 juillet 1772, Pierre annonçait au marquis que Lagrenée avait vu sa salle à manger et qu'il projetait d'exécuter *Hébé versant le nectar à Jupiter*. Le Premier peintre du roi se déclarait "effarouché" par la petitesse de l'ovale de la salle à manger au regard du thème abordé, mais les "ressources du plafond" (sic), dit-il, l'avaient vite rassuré. Lagrenée requérait, disait-il, 1 200 livres pour son exécution[54].

Né à Paris le 18 septembre 1739, Jean-Jacques était le frère cadet de Louis-Jean-François, dit Lagrenée l'Ainé (1725-1805), dont il fut aussi l'élève. Tous deux étaient auréolés de leur séjour en Russie en 1760-1762 à la demande de la tsarine Elisabeth qui entendait confier à l'Aîné la direction de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Lors de son départ, le cadet avait obtenu le second prix de Rome.

A ce séjour, Lagrenée le Jeune ajouta le prestige d'un long séjour italien, effectué entre 1763 et 1769. Il avait obtenu, en outre, cette année-là son agrément à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Enfin, il exposait depuis 1771 au Salon du Louvre. L'artiste était d'autant plus en vue qu'il réalisait dans la galerie d'Apollon au Louvre, son morceau de réception à l'Académie sur le thème de *L'Hiver*. Réception qui fut effective en 1775.

---

[52] Poitiers, fonds d'Argenson, P 164 et 172, cf. pièces annexes.

[53]Cf. Leclair, 2002, p. 286-287 et notre article : "Le mécénat du marquis de Voyer au château et aux haras d'Asnières/Seine : enjeux politiques et culturels (1750-1755), *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (à paraître).

[54] Cf. pièces annexes.

L'artiste était donc prometteur et doué pour les compositions plafonnantes. Il avait acquis cette science décorative lors de son séjour romain. Le fait est que le plafond de la salle à manger fut apprécié, Lagrenée ayant pris soin de se rapprocher du style grec de Joseph-Marie Vien, tant dans les éléments antiquisants (tunique et aiguière d'Hébé) que dans la douceur de la composition. Il conserva néanmoins certains éléments baroques (nuées et ampleur des draperies, coloris) afin de s'harmoniser, comme Durameau, avec le plafond du salon voisin par Coypel[55].

Le style gracieux et dynamique de Lagrenée le Jeune répondait bien aux attentes du moment telles qu'on peut en juger, notamment, dans les compositions exécutées alors par Vien pour Madame du Barry à Louveciennes, ou par son frère (*La Moisson*, grande salle à manger du Petit Trianon). Il se voulait la traduction contemporaine de l'académisme bolonais du XVIIe siècle (Guido Reni, L'Albane). Pierre ne s'était donc pas trompé sur ses qualités. Lagrenée se verra confier en effet bien d'autres plafonds, dont le plus fameux demeure celui du petit théâtre de Marie-Antoinette à Trianon figurant *Apollon au milieu des Grâces et des Muses* en 1780. Après Durameau à l'Opéra royal, preuve est que les grands peintres du temps avaient œuvré à l'hôtel de Voyer d'Argenson.

L'engouement suscité par sa peinture se mesure également à l'importance de sa production et à sa carrière officielle. Ses talents lui vaudront d'être désigné en 1776, professeur adjoint de l'Académie royale de peinture et sculpture, puis professeur en titre en 1781 et directeur de la Manufacture royale de Sèvres où il poursuivra son activité pendant la Révolution. Il mourut à Paris, le 13 février 1821.

[55] Cf. Anne Leclair, 2002, p. 286-288.

5. Louis-Jacques Durameau (1733-1796)

Comme Lagrenée, Louis-Jacques Durameau était un proche de Jean-Baptiste-Marie Pierre. Il fut en effet son élève préféré et son ami. Le choix de l'artiste pour le plafond de la chambre de la marquise de Voyer était donc tout désigné. Sa présence est évoquée dans plusieurs lettres : celles de Poyet en juin 1768, de De Wailly en juin 1769 et enfin de Pierre en février 1772[56].

La carrière de Durameau a été bien établie[57]. Né à Paris, le 5 octobre 1733, il était le fils d'un maître imprimeur, Jacques Durameau. Destiné au métier de graveur, il intégra en 1750 l'atelier de Pierre, professeur à l'Académie royale de Peinture et Sculpture depuis 1748, devenant ainsi l'élève de l'institution royale. Lauréat du Grand Prix en 1757, il intégra l'Ecole royale des élèves protégés, dirigée par Carle Vanloo qui lui enseigna la grande manière. Pensionnaire de l'Académie de France à Rome de 1761 à 1764, Durameau fut agrée à l'Académie royale en 1766 comme peintre d'histoire sur la présentation au Salon de deux commandes pour la maison royale de Saint-Cyr, *La mort de saint François de Sales* et *Le martyr de saint Cyr et de sainte Julitte*, saluées par la critique, Diderot notamment[58].

Durameau fut un peintre d'autant plus apprécié qu'il bénéficiait de la protection de Charles-Nicolas Cochin, secrétaire de l'Académie depuis 1755, fameux graveur, amateur et critique d'art. Grâce à ce dernier, le peintre reçut de Marigny en 1766, conjointement avec Fragonard, la commande de son morceau de réception, à savoir un morceau de la voûte de la galerie d'Apollon au Louvre sur le thème de l'*Eté*. Il fut également pressenti pour la décoration du château de Bellevue, devenue la résidence de Mesdames, filles de Louis XV, avec la commande de deux dessus-de-porte qu'il ne réalisera finalement pas. Contrairement à Fragonard qui n'honorera jamais la commande pour le Louvre, mais comme Lagrenée le Jeune, Durameau fut reçu en 1775[59].

Avant l'hôtel d'Argenson, l'artiste avait eu l'occasion de manifester son talent en matière de plafond dans ceux du Parlement de Rouen et surtout de l'Opéra du Palais-Royal, voisin de

[56] Poitiers, fonds d'Argenson, P 164 (Pierre, Poyet) et 172 (De Wailly), cf. pièces annexes et Leclerc, 2001, p. 313-314 (lettre du 20 février 1772).

[57] Cf. Leclair, 2001.

[58] *Ibid*.

[59] *Ibid.*

l'hôtel. Le premier, présenté également au Salon de 1766, figurait *Le triomphe de la justice* et le second, *Les Muses et les Talents rassemblés par le Génie des arts qui précède Apollon*. Thème qu'il devait exploiter à nouveau, mais sous une autre forme, en 1768-1769 pour le vaste motif central de l'Opéra royal de Versailles, intitulé *Apollon couronnant les Arts*[60].

Outre un sens aigu et enlevé de la composition, Durameau maîtrisait bien l'ornementation des voûtes. La mise en perspective était ici impressionnante et l'on comprend qu'elle ravit De Wailly, amateur de compositions baroques. Le thème retenu pour la chambre de la marquise de Voyer était celui du *Lever de l'Aurore*, avec son char se levant au fond, à gauche, et une Diane éperdue, symbole de la nuit, au premier plan, à droite, dont les amours repliaient les voiles. Il répondait parfaitement à la fonction de la pièce comme à l'esprit louis-quatorzien de la décoration des lieux. Il avait été abordé en effet brillamment, rappelons-le, un siècle plus tôt, par Charles Le Brun dans le pavillon de l'Aurore à Sceaux, commande de Jean-Baptiste Colbert, datée de 1672 précisément. Ne peut-on voir là une allusion à la filiation de la marquise de Voyer avec l'éminent ministre de Louis XIV, son ancêtre[61] ? Quoi qu'il en soit, la composition faisait assurément écho à une autre grande du règne de Louis XIV, celle du salon voisin par Antoine Coypel.

L'œuvre, conforme aux attentes du moment, connut un beau succès et convainquit De Wailly de faire remplacer la composition de Fragonard dans la salle à manger[62]. Les putti et le style de celui-ci ne répondaient plus, on l'a dit, à ses attentes. On remarquera pourtant, et paradoxalement, que ce sont ces charmants putti virevoltants que Durameau avait exploité en partie dans le plafond de la chambre, s'inspirant de l'œuvre de Coypel dans le salon, et surtout dans les douze plafonds qu'il réalisait alors pour la colonnade de l'Opéra de Versailles[63] !

Le peintre avait montré une grande virtuosité dans sa composition, semblable à celle du plafond de Coypel dont il n'avait pas hésité à reprendre certaines figures comme celle de la Diane vue en diagonale. La bordure en trompe-l'œil autour de la composition, ainsi que les

---

[60] *Ibid.*

[61] Cf. ch. I.

[62] Cf. Leclair, 2001, p. 136-137 et 2002, p. 294-296.

[63] Cf. Gousset – Masson, 2010, p. 118-119.

grands cartouches dorés dans les angles, confiées aux peintres décorateurs Guilliet et Deleuze en 1768-1769, faisaient aussi écho au décor feint de Coypel[64].

Après De Wailly, Pajou, Briard, non évoqué ici mais qui avait travaillé à la décoration du vestibule, Durameau fut l'autre grand artiste de l'hôtel à devoir être intégré par Marigny au projet décoratif de l'Opéra royal, chantier le plus en vue du moment, achevé en 1770 pour le mariage du Dauphin et de la Dauphine Marie-Antoinette[65].

Durameau poursuivra une belle carrière officielle : il exposera régulièrement, dans différents genres, au Salon du Louvre, de 1767 à 1789, et fera partie des artistes associés à la décoration de l'Ecole militaire en 1772-1773. Adjoint à professeur à l'Académie en 1772, il deviendra professeur à l'Ecole des élèves entretenus de 1777 à 1784 et à l'Académie en 1781. Il deviendra également peintre du Cabinet du roi en 1778, garde des tableaux du roi à la Surintendance des Bâtiments de Versailles de 1784 à 1795, et peintre des Menus Plaisirs de 1787 à 1793, ce qui lui permettra de se livrer aux décors de théâtre. Il participera à la propagation d'un genre nouveau, la peinture troubadour, afin de répondre au souci de sujets historiques souhaités par Louis XVI et par son nouveau directeur des Bâtiments, le comte d'Angiviller, en vue d'exalter les valeurs nationales. Genre qui connaitra un grand engouement au tournant du siècle jusqu'au début du suivant[66].

Outre les grands sujets historiques ou religieux, Durameau s'illustra dans les sujets mineurs (portraits et scènes de genre) qui le rapprochent beaucoup de Fragonard. Il fut également un dessinateur réputé dont le style annonce celui de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). En dépit de ses nombreuses fonctions sous l'Ancien Régime, l'artiste poursuivra son activité pendant la Révolution en tant que protecteur des collections royales versaillaises et promoteur du musée spécial de l'Ecole française. Il mourut dans son appartement entresolé du château de Versailles, le 3 septembre 1796[67].

---

[64] Cf. note 62 et pièces annexes.

[65] Cf. Leclair, 2001 et Gousset – Masson, 2010.

[66] Cf. Leclair, 2001.

[67] *Ibid*.

6.Charles Monnet (1732 - après1808).

Avec Charles Monnet, peintre quelque peu oublié de nos jours, on mesure à quel point le marquis de Voyer et De Wailly avaient drainé vers eux les grands talents du moment. Auteur en 1767 de la décoration des portes du salon de l'hôtel figurant des dieux et déesses sur fond de bronze vert antique[68], Monnet travaillait alors pour Louis XV à sa grande salle à manger de Trianon. Il livra en effet en 1768 deux dessus-de-porte figurant *Borée et Orythie*, *Flore et Zéphyr*.

Né à Paris, le 10 janvier 1732, Monnet est connu comme élève de Jean Restout. En 1765, il avait remporté le premier prix de l'Académie royale de Peinture et Sculpture où il ne sera jamais reçu mais seulement agréé. Peintre et dessinateur prolifique, il s'était distingué notamment, au moment de la création des portes du salon, dans les illustrations de la nouvelle édition des *Métamorphoses d'Ovide* par l'abbé Antoine Banier, publiées en quatre volumes en 1767-1769.

Le caractère quelque peu libertin des illustrations, la grâce et la légèreté des figures, voire leur mièvrerie, répondaient bien aux goûts du marquis de Voyer comme au style bolonais des peintures présentées à l'hôtel par Durameau et Lagrenée le Jeune. On pressent que, comme Voyer et son confrère Fragonard, Monnet appréciait les femmes. Cet aspect de sa personnalité parait évident, n'hésitant pas à illustrer un des romans phares de la littérature libertine du XVIIIe, les scandaleuses *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos dans son édition de 1795, à Londres[69].

Loin des sujets légers et des grâces du XVIIIe, Charles Monnet est aussi et surtout connu pour ses illustrations des évènements de la Révolution française, puis de l'histoire de France sous l'Empire qui font de lui un des célèbres dessinateurs et graveurs de la fin du siècle et du début du suivant. Il achèvera d'ailleurs sa carrière sur un terrain plus martial en devenant professeur de dessin à l'Ecole de Saint-Cyr, ce qui n'aurait pas déplu à un marquis de Voyer.

Hormis les correspondances de Charles De Wailly et de Julien-David Leroy en avril et mai 1767, on regrettera, comme les peintres précédents, l'absence totale d'informations sur

[68] Cf. Thiéry, 1787, t. I, p. 288-289.

[69] Sources internet.

l'activité de Charles Monnet à l'hôtel. Disparition fortuite des archives, ou volontaire dans un souci d'appropriation de ces éléments ou d'en faire le commerce, on l'ignore. Tout aussi énigmatiques, sont les circonstances de sa mort.

III. Les artisans

La réputation des décors de l'hôtel de Voyer d'Argenson tenaient également à celle des artisans employés, tous de grande qualité. Certains n'étaient pas des inconnus puisque le marquis de Voyer les avait employés sur de précédents chantiers, à commencer par celui d'Asnières[70].

Parmi les artisans parisiens attestés pour nos trois pièces du rez-de-chaussée sur le Palais-Royal, figurent[71] :

-le menuisier Delarue, rue de Cléry, auteur des boiseries.

-le peintre et sculpteur Coifier qui restaura les listels dorés des décors.

-le sculpteur Jean-Baptiste Boiston, auteur des ornements de la salle à manger et probablement du salon et de la chambre.

-les doreurs Presle et Médard Brancourt, lequel avait travaillé à Asnières dans les années 1750, notamment dans le fameux grand salon entièrement doré et la nouvelle salle à manger par De Wailly[72]. L'artisan s'illustra également dans le chantier contemporain de l'Opéra royal de Versailles et des appartements de Mesdames, filles de Louis XV[73].

-le serrurier Delassus, bien connu du marquis pour avoir travaillé aussi à Asnières, établi rue neuve Saint-Eustache à Paris. Outre les serrures, targettes et espagnolettes de l'hôtel, on lui doit aussi les tringles intérieures et les stores extérieurs des croisées[74].

-les peintres décorateurs Guillet et Deleuze, établis rue Poissonnière vis-à-vis de la rue Bergère, auteurs des décors des plafonds des trois pièces et qui avaient travaillé en 1767 à la décoration du vestibule et de la salle à manger en prolongement[75].

-l'entrepreneur de peinture et sculpture Coiffier.

-le marbrier Riblet qui a réalisé les pilastres de la salle à manger et les cheminées.

-le stucateur Jean-Baptiste Hermand qui collabora avec Boiston[76]

---

[70] Cf. la liste des artisans établie dans notre thèse, 2004, t. II, p. 1176.

[71] Liste établie d'après les mémoires, devis et quittances figurant dans le carton de l'hôtel d'Argenson à Poitiers (D 375). Les adresses de ces artisans a été indiquée chaque fois que possible.

[72] Cf. note 70.

[73] Cf Gousset – Masson, 2010 et Archives nationales, Z^1 j 944 : Estimation des ouvrages de dorure de Médard Brancourt à Paris, Neuilly et Versailles du 3 décembre 1770.

[74] Cf. pièces annexes.

[75] *Ibid.*

-le "sculpteur poëlier" Bertolini, sis rue du faubourg du Termple, auteur en 1771 des nouvelles cheminées de l'hôtel[77].
-le fumiste Fucy[78].
-les fumistes Meler et Pido[79].
-le vitrier Breton.
-l'orfèvre du roi Pierre Gouthière qui fournit les bronzes des cheminées, targettes et espagnolettes, ainsi que le dessin des serrures réalisées par Delassus[80].
-l'ébéniste Mathieu Bauve, auteur des sièges du salon, dont les fameuses bergères dorées par Brancourt.

On signalera également le marchand mercier Delaroue, rue de la Verrerie, fournisseur en 1771 des luminaires, dont les girandoles de cristal de roche et demi-lustres du salon et de la salle à manger, tous réalisés d'après les dessins de Charles De Wailly. La formule des demi-lustres sera reprise par l'architecte à l'Opéra royal de Versailles[81].

---

[76] *Ibid.* Sur la collaboration Hermand-Boistou, cf. la lettre de Leroy, p. 52.

[77] *Ibid*.

[78] *Ibid.*

.

[79] *Ibid*.

[80] Indiqué dans la correspondance de De Wailly, cf. pièces annexes.

[81] Cf. pièces annexes et Gousset – Masson, 2010.

IV. L'hôtel

1. Aperçu historique

Au XVIIIe siècle, l'hôtel de Voyer d'Argenson, comme beaucoup de maisons proches qui abritent les officiers de la maison d'Orléans, est une dépendance du Palais-Royal. Elevé sur l'emplacement de l'hôtel de la Roche-Guyon, il était situé à deux hôtels de la cour des cuisines du Palais-Royal, devenu ensuite cour des écuries (fig.11)[82].

La demeure des intimes du duc d'Orléans

Décrit par Dangeau comme une maison "fort petite mais fort magnifique", l'hôtel fut acquis par Philippe II, duc d'Orléans, futur Régent du royaume, le 24 juillet 1702, de son porte-manteau ordinaire, Silvain Gayant (fig.11-12). Le duc en céda l'usufruit à son ami et conseiller, l'abbé Guillaume Dubois qui l'occupera jusqu'en 1707.

Sous couvert de l'abbé, le duc d'Orléans fit rebâtir l'hôtel en 1704-1705 par l'architecte du roi Germain Boffrand, disciple de Jules Hardouin-Mansart, pour sa maîtresse Marie-Louise-Madeleine-Victoire Le Bel de la Boissière de Séry, comtesse d'Argenton. Celle-ci en reçut la nue-propriété, le 1er janvier 1707, et l'occupa jusqu'à sa disgrâce en 1710. L'hôtel fut alors alloué puis vendu, le 22 novembre 1711, à Charlotte de Bautru, veuve de Jean-Baptiste-Armand de Rohan, prince de Montauban, pour 100 000 livres. Il fut racheté par le duc, devenu Régent, le 17 avril 1720, lequel réserva l'usufruit à la princesse de Montauban jusqu'à son décès en 1725. Entre ces deux dates, la propriété était revenue, au décès du Régent en 1723, à son fils Louis Ier, duc d'Orléans.

Entré au service de ce dernier en 1723 comme chancelier, chef de son conseil et surintendant de ses finances, Marc-Pierre, comte d'Argenson, reçut à son tour l'usufruit de l'hôtel, le 14 décembre 1725, puis celui des biens meubles, le 6 avril 1726. Le duc entendait manifester là sa confiance et son amitié au comte. Les liens entre les Orléans et les D'Argenson allaient demeurer dès lors indéfectibles.

---

[82]Historique établi d'après Francœur, 1984, Gallet – Garms, 1986, p. 34-36, Scherf, 1997, p. 85-86, Combeau, 1999, p. 416-420, Leclair, 2002, p. 273-275 et la mise en adjudication de la Chancellerie d'Orléans du 6 mars 1792 (Archives nationales, minutier central, XXIII, 856) qui relate les origines de la propriété jusqu'au début du XVIIIe. Document aimablement communiqué par M. Christian Baulez.

L'hôtel, après avoir porté les noms de Séry, puis de Montauban, devint donc l'hôtel de Voyer d'Argenson, mais fut plus couramment désigné sous l'appellation "Chancellerie d'Orléans". Il ne deviendra véritablement hôtel de Voyer d'Argenson qu'au décès de Louis Ier d'Orléans en 1752, par la cession, le 23 juin, de son fils Louis-Philippe Ier et sa descendance à Marc-René, marquis de Voyer, fils du comte. A la mort de Marc-Pierre en juillet 1764 et jusqu'en avril 1784, date de son retour dans l'apanage des Orléans, l'hôtel sera plus simplement dénommé "hôtel de Voyer"[83].

Un hôtel magnifique

Depuis sa reconstruction en 1704-1705, l'hôtel suscita régulièrement l'admiration des contemporains. Il figure au rang des réalisations notables de Boffrand et Jacques-François Blondel le mentionne dans le tome III de son *Architecture française*. Bâti dans un style rocaille assez sobre côté cour, plus ornementé côté jardin, il dut surtout sa notoriété à ses intérieurs. Le salon central fut décoré en 1706 par le peintre du roi, Antoine Coypel, qui réalisa sur la voûte, une vaste composition figurant *Le triomphe des Amours sur les Dieux*.[84] Coypel était alors un peintre réputé qui venait de réaliser en 1702-1704 la décoration de la galerie d'Enée au Palais-Royal, l'une de ses œuvres phares. Dès le début du siècle, l'hôtel avait su rassembler, on le voit, deux grands noms de l'architecture et de la peinture.

A son arrivée en 1725, le comte d'Argenson demanda à Boffrand quelques modifications : il fit ainsi moderniser le salon et convertit la chambre à coucher du premier étage en bibliothèque. Il y logera véritablement jusqu'en 1740, date de son départ pour Versailles où il reçut un appartement dans l'aile nord des Ministres, d'abord comme intendant puis comme ministre de la Guerre. L'hôtel fut alors affecté à son épouse, dont il était séparé de biens depuis 1728, et à leur fils unique Marc-René. Il lui servait de pied-à-terre lorsqu'il donnait audience au Louvre ou aux Invalides.

L'hôtel fut définitivement affecté à sa femme et son fils à partir de 1752, le comte privilégiant cette fois la résidence de Versailles ou celles de sa maîtresse, la comtesse d'Estrades, à

[83] La dénomination "hôtel de Voyer" apparait régulièrement dans les documents des années 1760 aux années 1780.

[84] Cf. ch. IV, 2, b.

Montreuil notamment[85]. Après sa disgrâce en 1757, il se retira aux Ormes et loua l'hôtel d'Effiat mitoyen (fig.10), à droite, pour son épouse et lui-même, de 1759 à sa mort en 1764. La petitesse de l'hôtel d'Argenson, qui demeura un problème constant, avait contraint en effet la comtesse a abandonné son appartement du rez-de-chaussée et à délaisser l'intégralité des lieux à son fils. Marc-René fit, à son tour, de l'hôtel sa résidence principale jusqu'à la naissance de ses trois filles en 1764, 1765 et 1767, naissances qui le conduisirent à délaisser progressivement les lieux à son épouse et ces dernières au profit de la résidence des Ormes où le retenaient ses affaires et ses projets architecturaux.

Les remaniements du marquis de Voyer (1746, 1762-1771)

L'intérêt du marquis de Voyer pour l'hôtel se manifesta dès 1746. Il avait dépensé alors 15 000 livres dans de nouveaux meubles et réaménagements, lesquels constituaient un premier jalon avant les grandes transformations des années 1760[86]. Voyer entendait faire alors des lieux, un manifeste du nouveau goût. Les symboles de ces transformations sont assurément les célèbres colonne et vase de porphyre avec cariatides et têtes de bélier de bronzes dorés (Londres, Wallace Collection), commandés dès 1761 et exécutés en 1762 par De Wailly, Pajou et Auguste, orfèvre du roi[87]. L'ensemble se voulait un modèle du luxe et de l'originalité que le marquis souhaitait afficher dans son hôtel.

Il y parvint si bien que son ami William Chambers y consacra six vues dans son fameux *Parisian album*, lors de son séjour dans la capitale en 1774[88], ce qui en fit le lieu le mieux représenté du recueil. De Wailly et Leroy rappelaient, quant à eux, dans leur correspondance, l'engouement et la curiosité suscités par ces aménagements via les visites des ducs de Chartres et d'Orléans ou le souhait exprimé du comte Strogonov de le louer pour le ministre de la marine russe, le comte Cheremetieff[89].

---

[85] Village de Montreuil, près de Versailles.

[86] Poitiers, fonds d'Argenson, D 375.

[87] Cf. *supra* ch. II, 1 (De Wailly) et II, 2 (Pajou).

[88] Cf. Barrier, 2010, p. 78-79.

[89] Poitiers, fonds d'Argenson, P 157 (Leroy) et P 172 (De Wailly).

Les façades rocailles de l'hôtel furent remaniées dans le goût classicisant où se mêlaient habilement éléments classiques, maniéristes et néo-grecs (fig.5)[90]. Juchée sur une terrasse, l'élévation sur le Palais-Royal reçut ainsi un appareillage de refends d'esprit louisquatorzien et un portique de quatre colonnes ioniques dans leur formulation grecque telle que gravée par Julien-David Leroy. Portique inédit qui connut un beau succès. Les quatre baies cintrées furent dotées sur les côtés par Charles De Wailly, de reliefs conçus par Augustin Pajou dans l'esprit maniériste des reliefs de Jean Goujon à la fontaine des Innocents, dont certaines figures furent reprises. L'étage attique fut doté, quant à lui, de balustrades devant les croisées tandis que le comble droit se vit remplacer par une couverture en terrasse ou à l'italienne comme Voyer et son père l'avaient pratiqué à leur château d'Asnières et de Neuilly. De part et d'autre de la façade, De Wailly conçut deux niches avec bossages, colonnes baguées et fronton cintré, de tradition maniériste également. L'une d'elle reçut une *Bacchante avec tambourin et deux putti* (Louvre), aussi réalisée par Pajou[91].

Du côté de la rue des Bons Enfants, le passage de porte cochère fut doté d'une voûte à caissons à la romaine, conformément au style néo-classique en vigueur, de niches centrales de part et d'autre avec consoles cannelées et fronton brisé à la base que n'aurait pas renié un Michel-Ange ! Elle contenait deux figures féminines drapées à l'antique et hanchées, figurant *la Terre* et *l'Eau* par Pajou, conservées depuis 1923 dans l'entrepôt de la Banque de France à Asnières. On attribue au sculpteur les reliefs d'enfants figurant *les Saisons*, disposés au-dessus des portes latérales[92]. Le passage fut aussi doté de bornes de protection, d'allure très martiale, très "mâle" comme on disait alors, dont certaines avec chaînes, toutes conformes au goût néo-classique.

L'élévation sur la cour fut profondément remaniée : le rez-de-chaussée, initialement lisse et orné de mascarons sur les croisées, fut couvert de lignes de refends et le premier étage de bossages, soit un beau mélange des traditions classique et maniériste. Il reçut également un portique de quatre colonnes, d'ordre dorique cette fois, qui se voulaient conformes à leur modèle grec. Comme à Asnières et plus tard aux Ormes, Voyer déploya dans les intérieurs, un

[90] Les modifications extérieures ici indiquées ont fait l'objet d'une conférence donnée en juin 2013 au château des Ormes sur les réalisations architecturales du marquis de Voyer, à paraître en 2014 dans les annales de la journée d'histoire du château.

[91] Cf. Scherf, 1997, p. 87-93.

[92] *Ibid*.

faste inouï qui assura aussi et surtout le succès des lieux. Outre Fragonard, Durameau et Lagrenée le jeune, les peintres Gabriel Briard (1725-1777) et Michel-Bruno Bellangé (1726-1793) collaborèrent à la décoration des vestibule, grande salle à manger et boudoir du rez-de-chaussée sur la cour[93].

Vicissitudes de l'hôtel de 1782 à 1923

Le marquis de Voyer n'aurait pas engagé semblables dépenses s'il n'avait été assuré de la propriété de l'hôtel. Conformément à la donation de juin 1752, il en devint pleinement propriétaire au décès de ses père et mères – toujours usufruitiers – en 1764. La clause demeurait valable jusqu'à la totale extinction de sa descendance. Après la mort du marquis en 1782, ses enfants baillèrent à vie l'hôtel à leur mère, le 29 mars 1783, laquelle devait bien peu en profiter puisqu'elle décéda six mois plus tard[94] !

Les dépenses engagées dans l'hôtel, estimées à plus de 100 000 livres, l'impossibilité de le revendre en vertu de la clause indiquée ou de le louer à un prix convenable, tout comme le lotissement en cours qui leur ôtait la vue sur le Palais-Royal, contraignirent les enfants Voyer d'Argenson à le rétrocéder au duc Louis-Philippe II d'Orléans. Le 24 avril 1784, ils procédaient à la vente de l'hôtel, ainsi que des biens mobiliers inventoriés en annexe, moyennant le versement d'une rente annuelle de 10 000 livres non rachetable. Rente qui s'éteignit en septembre 1793[95].

L'hôtel était redevenu entre-temps la chancellerie des Orléans. Il fut alloué à compter du 1er avril 1791 au négociant Antoine-Pierre Besort pour 10 000 livres annuelles par bail du 17 février 1791. Saisi par les créanciers de Louis-Philippe II, devenu Philippe-Egalité, l'hôtel devint l'objet, le 8 janvier 1792, d'un concordat entre les parties afin de procéder à son adjudication. Le 6 mars, la procédure était entamée et se clôtura en 1793. Le 13 août, l'hôtel fut adjugé à Etienne-Jean-Baptiste-Gabriel Lallemand, avoué aux tribunaux de Paris, pour 30 000 livres, lequel en fit aussitôt sa déclaration au profit d'Alexis-Louis Arnoult, citoyen

---

[93] Cf. Leclair, 2002, p. 280-283.

[94] Archives nationales, minutier central, CXV, 932 : Bail à vie du 29 mars 1783 et cf. ch. I.

[95] *Ibid,* CXV, 938bis : Bail du 24 avril 1784. Le montant des ouvrages ici indiqué est mentionné dans le document.

français, logé dans la cour des Fontaines du Palais-Royal[96]. Philippe-Egalité avait été arrêté entre-temps, le 7 avril 1793, et sera guillotiné le 6 novembre.

L'hôtel connut dès lors de nombreux propriétaires qui demeurent encore à établir. Il fut notamment la propriété en 1866 de la baronne Thénard qui le loua au bronzier Gustave Sandoz. Ce dernier publia en 1881 un ouvrage dactylographié, illustré de photographies dont deux exemplaires furent déposés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et à l'Union centrale des arts décoratifs qui avait occupé les lieux en 1896-1899. L'hôtel fut aussi saisi par les photographes Godefroy et Atget entre 1889 et 1913[97].

L'année 1913 marqua le début d'une longue bataille pour la protection de l'hôtel d'Argenson. La Banque de France procéda en effet cette année-là à l'acquisition de plusieurs maisons de la rue de Valois en vue de son extension. Afin d'éviter la menace d'une démolition fatale, la Commission du Vieux Paris lança, avec l'accord plein et entier de sa propriétaire, le classement du site par l'administration des Monuments historiques, le 25 février 1914. Il fut finalement déclassé par le Conseil d'Etat, le 5 août 1923, déclassement qui ouvrait la voie à la démolition immédiate de l'hôtel.

Devant le tollé suscité par ce scandale, la Banque de France avait signé, le 15 juin 1921, une convention avec la ville de Paris par laquelle elle promettait, après une campagne photographique minutieuse, de procéder au remontage des décors sur un autre site et à ses propres frais. Promesse qui ne fut jamais honorée, malgré de multiples tentatives, dont notamment au Louvre dans les années 1980[98].

Epilogue

Sur l'initiative de M. Bertrand du Vignaud, président du World Monuments Fund Europe, qui avait ce projet en tête depuis 1997, ardemment mis en œuvre tout au long des années 2000, une convention fut enfin conclue le 12 juillet 2011 entre le Ministère de la Culture, la Banque de France et le World Monuments Fund. Elle prévoit le remontage des décors des trois pièces côté jardin dans celles de l'hôtel de Rohan-Strasbourg au Marais, propriété des Archives

[96] *Ibid*, XXIII, 856 : Adjudication de la Chancellerie d'Orléans du 6 mars 1792 (aimablement communiqué par M. Christian Baulez).

[97] Cf. Francœur, 1984.

[98] Cf. note 82.

nationales. Cet hôtel est en effet contemporain de l'ancien hôtel d'Argenson (1705). Par ailleurs, un recensement scientifique des décors, entreposés par la Banque de France à Asnières, fut effectué par M. Pierre Jacky, alors historien de l'art indépendant, en 2000. Le projet s'est enrichi, en juin 2012, de l'acquisition de deux bergères du salon réalisées par l'ébéniste Mathieu Bauve sur les dessins de De Wailly, sièges préemptées par l'Etat et exposés actuellement à l'hôtel de Soubise voisin (fig.14-15).

2. Les pièces sur le Palais-Royal. Décor et ameublement

a) La petite salle à manger (1767-1772)

Comme au Petit Trianon, l'hôtel d'Argenson disposait de deux salles à manger mitoyennes, voulues par le marquis de Voyer. La première, la plus grande, sise à droite en entrant depuis la cour, prenait la place d'une ancienne antichambre et avait été adjointe au vestibule d'entrée, ancienne salle à manger, afin de former un vaste lieu de réception, parfois dénommé "galerie" (fig.8 et 13). Les deux pièces, qui étaient séparées par une cloison amovible et disposaient d'une décoration propre, avaient été décorées par Gabriel Briard et les peintres d'ornements, Jean-Baptiste Guilliet et Pierre-Hyacinthe Deleuze[99].

La salle à manger qui nous intéresse se trouvait ensuite de la précédente, en retour, du côté du jardin du Palais-Royal, puis de la rue de Valois, et constituait la première des trois pièces de ce côté. Elle remplaçait l'ancienne salle d'audience du comte d'Argenson (fig.8) et formait, par ses dimensions (6,95 m. de long, 5, 15 m. de large et 4,35 m. de haut environ)[100], la petite salle à manger ou salle à manger ordinaire de l'hôtel. Elle devint salle de billard à la fin de l'Ancien Régime[101].

Contrairement aux pièces qui suivent, les archives du fonds d'Argenson sur l'hôtel demeurent assez muettes à son sujet. Les correspondances des architectes De Wailly, Poyet, Leroy et du peintre Pierre permettent de combler heureusement ces lacunes[102]. Aux Archives nationales, le procès-verbal d'expertise des ouvrages de dorure de Médard Brancourt en décembre 1770 et l'expertise détaillée de l'hôtel en 1791 ont été d'un précieux secours[103].

Une première description de la pièce nous est fournie par Luc-Vincent Thiéry en 1787 : "Cette salle", écrit-il, "est ornée de marbre et de stuc imitant la prime d'amétiste. Des jeunes filles, portant des corbeilles de fleurs imitant le bronze antique, y forment caryatides. Le plafond, peint par M. La Grenée le jeune, représente *Hébé versant le nectar à Jupiter*." Il

---

[99] Cf. Francœur, 1984, p. 43-46 et Leclair, 2002, p. 280-283.

[100] Cf. Francœur, 1984, p. 46.

[101] Archives nationales, 300 AP I 127 : Expertise du 20 mars 1791 (aimablement communiquée par MM. Bertrand du Vignaud et Pierre Jacky).

[102] Cf. *infra* et pièces annexes.

[103] Archives nationales, Z^1 j 944 : Procès-verbal du 3 décembre 1770.

précise également que la pièce est "richement sculptée et ornée"[104]. La pièce fut dessinée par William Chambers en 1774 (fig.6) qui figure quatre cariatides, dont deux portant sur la corniche en ressaut, deux sphinx adossés de part et d'autre du médaillon au monogramme MV (Mailly-Voyer) des marquis et marquise de Voyer. Elles sont séparées par une balustrade, et se reflètent à l'infini dans le jeu de glaces souhaité par De Wailly pour augmenter les proportions de la pièce. De part et d'autres, sont de vastes trumeaux de glaces que l'on prendrait, si l'on y prend garde, pour des ouvertures sur le salon. Un morceau du plafond en voussures, avec le décor de ses écoinçons et celui de sa calotte centrale, sont également représentés.

La décoration fut entamée en 1767 comme l'attestent deux courriers de Charles De Wailly et de son ami, l'architecte et antiquaire Julien-David Leroy, au marquis de Voyer, demeuré aux Ormes. Elle devait durer deux ans. Leroy, rappelons-le, était le fils d'un horloger du roi employé par le marquis et l'un des plus fameux spécialistes des antiquités grecques[105]. Dans la première lettre, bien connue, datée du 4 avril[106], De Wailly déclare : "(…). Je vais actuellement vous rendre compte de l'état de votre maison.
1° La corniche et les guirlandes de la salle à manger qui restaient à dorer le sont, les fonds des arabesques du plafond ont été essayés de toute manière et nous avons reconnus qu'ils devaient rester comme ils étaient en obscursissant insensiblement les parties qui entourent le tableau de fragonard afin de le faire valoir ; M^r^ fragonard commencera lundy prochain à peindre ; les stuckateurs sont a présent à poser (sic) leurs pilastres après que Mr Pajou posera ses figures. (…)". Il convient de noter là, la combinaison pilastre-figure qui détermine l'emplacement des cariatydes dans les trumeaux.

Les pilastres de prime d'améthyste

Dans la seconde lettre, datée du 1er mai 1767, inédite jusqu'à présent, Leroy rend aussi compte de l'avancement des ouvrages de l'hôtel[107]. S'agissant de notre salle, il annonce : "La salle à manger avance assez. Les stucs en marbre blanc sont presque tous polis. Les pilastres de primes d'Ametiste sont posés, et font un très bon effet sur le fond blanc. La composition en

[104] Cf. Bibliographie, t. I, p. 288-289.

[105] Sur Julien-David Leroy, cf. Gallet, 1995, p. 340-344.

[106] Poitiers, fonds d'Argenson, P 172, cf. pièces annexes.

[107] *Ibid*, P 157. Les lettres de Leroy sont, pour cette pièce et les suivantes, totalement retranscrites, cet homme érudit ayant une assez mauvaise écriture.

est si belle qu'elle a surpris bien des personnes qui les ont pris pour la nature même. Le plafond de M^r fragonard est fort avancé et je crois que vous le trouverez fini à votre arrivée".

La pièce était scandée, nous dit la description de 1791, de dix pilastres "d'ordre toscan tronqué" en stuc, à savoir : quatre dans les angles, quatre derrière de part et d'autre des trumeaux de glaces et deux dans le trumeau des croisées et des portes en vis-à-vis. L'ordre toscan évoqué était en fait, comme l'indique justement Francœur et comme le montre le dessin de Chambers, un ordre attique[108]. Ces pilastres imitaient, on le sait, la prime d'améthyste, c'est-à-dire, en termes de joaillerie, une pierre semi-transparente. Ces pilastres sont dits plus simplement "en brèche violette de métis" en 1791. Plutôt que la solution disgracieuse de pilastres saillants (salle à manger du comte d'Artois à Maisons) ou de pilastres géminés qui présentaient un vide entre eux, De Wailly privilégia aux angles la solution de simples pilastres rentrants comme il l'avait pratiquée en 1754-1755 pour la salle à manger d'Asnières (fig. 4-5).

Ces pilastres, et d'autres éléments de la décoration (corniche, plafond…), furent réalisés par Jean-Baptiste Hermand. Si l'on en croit son mémoire des stucs, établi le 7 août 1765, ils avaient été initialement prévus dans le grand salon[109]. Ce mémoire fait état en effet de piédestaux et chapiteaux qui n'existent pas dans cette pièce. Ce changement n'aurait rien de surprenant, De Wailly et Voyer cherchant chaque fois le meilleur parti à adopter, comme nous le verrons. La date de 1764 avancée par Francœur pour le début des ouvrages est erronée, le marquis procédant alors à la réalisation de ses nouveaux vestibule et grande salle à manger[110].

Les cariatides de Pajou

Les cariatides dessinées par Chambers et évoquées par Thiéry, en stuc également, étaient disposées en vis-à-vis face aux pilastres et étaient au nombre de six et non de quatre, comme le laisserait entendre le dessin de Chambers. C'est en effet le nombre rapporté dans l'expertise des ouvrages du doreur Brancourt en décembre 1770[111]. Outre les quatre cariatides de chaque côté des trumeaux de glaces latéraux, deux autres se trouvaient de part et d'autre de la pièce,

[108] Cf. Francœur, 1984, p. 46.

[109] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

[110] Cf. Francœur, 1984, p. 49 et Leclair, 2002, p. 280-283.

[111] Cf. note 103 et pièces annexes.

entre les portes du fond et les croisées, comme le confirme Chambers. Elles apparaissent étrangement situées dans le salon, mais il s'agit là d'une illusion d'optique, car l'architecte s'est livré à une interprétation personnelle des travées latérales qui n'étaient pas en glaces mais, comme dans le salon, des portes et fausses portes à deux battants panneautés[112].

Les cariatides étaient juchées sur des socles, eux-mêmes disposés sur des piédestaux situés à hauteur de ceux des pilastres. Elles étaient séparées par des trumeaux de glaces en trois parties du sol à la corniche au-bas desquels était une balustrade composée de huit demi-balustres en bronze doré et non de neuf comme l'indique Chambers. Le trumeau de droite prenait la place de la cheminée indiquée sur le plan de Blondel et qui ne fut pas remplacée[113].

Le dessin des cariatides fut l'objet d'un sérieux échange entre le marquis de Voyer et le jeune Leroy. Dans une lettre du 16 juillet, dont l'année n'est pas précisée mais qui est assurément 1767, Leroy disserte ainsi sur leur couronnement, leur appréciation par les connaisseurs et la réputation qui en découlerait si elles étaient pourvues de corbeilles de fleurs plutôt que d'un coussin et d'un chapiteau [114]:
"Monsieur", écrit-il, "J'ai encore beaucoup causé avec de Wailli des cariatydes qui décorent une des sales de votre bel appartement. Il a senti, ainsi que moi, toute la force de vos remarques et je présume qu'il supprimera le coussin qu'elles ont sur la tête dans le modele, et au dessus duquel il devait encore y avoir un chapiteau : a moins qu'il n'y trouve de l'impossibilité. Les artistes ont des principes, sur les choses qui plaisent ou qui déplaisent à la vue, et particulièrement sur leur arrangement, qui ne sont sentis que par un petit nombre de gens de goût. Ceux qui moins versé dans les arts, et qui presque insensibles à la beauté qui résulte de la belle disposition de plusieurs masses entre elles ne jugent des ouvrages des arts de goût que sur les pensées qu'ils contiennent, ont souvent principes fort différents. Ils ne veulent rien d'inutile dans les ouvrages. Ils ne pardonnent pas une pensée fausse, quand elle produirait l'effet le plus pittoresque. Le coussin porté sur la tête de la figure, et au dessus duquel serait encore un chapiteau les révolteront. En vain leur dirait on, le coussin est une masse large qui contraste avec celle de la cariatyde, et celle du chapiteau, ils diraient toujours une figure humaine n'a pas besoin de coussin pour porter un chapiteau, ces deux parties

[112] Cf. *infra*.

[113] Cf. note 101. Sur le chauffage de la pièce, cf. *infra*.

[114] Cf. note 107.

mobiles ne paraissent pas une assiette assez solide aux pièces de marbre ou de bois qui sont portées dessus s'il fallait ou supprimer le coussin ou supprimer le chapiteau.
Je pense donc, Monsieur", ajoute-t-il, "que de Wailli ayant restauré avec tant de goût et d'intelligence toutes les parties de votre hotel, il doit éviter que l'on ne fasse des cariatydes, telle critique qui ne serait pas sans fondement. Je suis bien de votre avis, et c'est aussi le sentiment de de Wailli, qu'il vaut mieux conserver le chapiteau, et abandonner le coussin. Je crois même qu'il pourrait pour le dessin du chapiteau, rappeller dans l'esprit des spectateurs lettrés des idées agréables. Ces chapiteaux pourraient représenter des corbeilles, et les figures de faites de la main de pajou pourraient peut être devenir aussi célèbres que des figures semblables qu'on admirait à Athènes.
Il y avait a athènes près du temple de Minerve Poliade", rappelle-t-il, "une maison habitée par deux vierges, que les athéniens appellaient du nom de canéphores, porteuses de corbeilles* le jour de la fête de la Déesse, elles allaient la nuit à son temple ; et recevaient de la pretresse de Minerve des corbeilles qu'elles portaient dans une caverne creusée naturellement, près de la vénus au jardin. Là elles quittaient ces corbeilles pour en reprendre d'autres, et les repporter au temple de Minerve Poliade sur leur tête, comme elles avaient porté les premières. Cette cérémonie était apparement si célèbre à Athènes, que les sculpteurs les plus fameux la représentèrent. Policlète fit deux statues représentant les canéphores dont Cicéron dans son 6eme plaidoier contre Veres parle comme de deux statues de la plus grande beauté. Scopas en fit aussi deux autres dont pline parle avec éloge. Si l'idée de faire que les cariatydes de votre sale représentent les canéphores vous était agréable, Monsieur, faites moi l'honneur de me le mander, j'en causerai avec pajou. Et peut être l'envie est venu qu'il a de vous plaire et de faire parmi nous des statues qui deviennent aussi célèbres que celles de Polyclette et de Scopas le porteront elles a se surpasser dans les figures (sic). (…)".

On voit combien ces cariatides "canéphores" revêtaient une grande importance pour la réputation de l'hôtel au même titre que les ordres grecs des portiques extérieurs ou la décoration du grand salon. Leroy, auréolé de son séjour en Grèce en 1755 et auteur, en 1758, du fameux recueil *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, confirme là le rôle fondamental qu'il joua, par ses conseils, dans la décoration de l'hôtel. Il confirme par ailleurs, dans son courrier, l'exécution, longtemps sujette à caution, des figures par Pajou. Pouvait-il

*souligné dans le texte

d'ailleurs en être autrement au regard de l'ampleur de l'œuvre sculpté de l'artiste dans cet hôtel et des liens d'amitié qui unissaient le sculpteur à l'architecte et au marquis ?

Décrites sous un aspect bronze vert antique par Thiéry en 1787, ces cariatides sont signalées sous un tout autre aspect par Bernard Poyet, élève et collaborateur de De Wailly, en 1768[115]. Il écrit en effet, le 2 juin, relatant lui aussi au marquis l'avancée des ouvrages des Ormes et de Paris : "J'ay fait des visites assées frécantes à l'hotel pour presser votre monde et l'engager a finir. (…). Brancour va commencer je crois à dorer les cariatides la semaine prochaine". Il n'y a, en fait, rien de contradictoire dans ces deux propos. Les figures étaient à la fois bronzées et dorées. Le rapport d'expertise des ouvrages de Brancourt en 1770 mentionne en effet que si les draperies, chapiteaux et paniers des cariatides sont dorées, les premiers et seconds en or mat et les derniers en or brun, en revanche les figures étaient bronzées dans ce vert antique particulier connu à travers les reliefs de Pajou dans le salon. Comme ces derniers, les cariatides présentaient bien un aspect double, bronzé et doré[116].

Les glaces

Outre les glaces séparant les cariatides, une porte et une fausse porte, disposées en vis-à-vis des deux portes-croisées ouvrant sur le perron, côté Palais-Royal, étaient couvertes de trois panneaux de glaces sur les deux battants et étaient entièrement dorées à l'or brun comme les portes-croisées[117]. Elles servaient le jeu de reflets et de transparence souhaité par De Wailly pour cette pièce et la suivante. Eléments de luxe et de prestige d'une décoration aux XVIIe-XVIIIe siècles, au même titre que les marbres ou la dorure, ces glaces contribuèrent à l'originalité et à la réputation de l'hôtel. Elles ne sont pas signalées, curieusement, dans l'inventaire de 1784, celles indiquées étant situées dans la grande salle à manger[118].

Le plafond

Autre élément important de la décoration de la salle à manger, après les pilastres et les cariatides, fut le plafond. Sa formulation avec calotte centrale, ovale ici, sur voussures

[115] Poitiers, fonds d'Argenson, P 164, cf. pièces annexes.

[116] Cf. note 103 et pièces annexes.

[117] Cf. note 101.

[118] *Ibid,* CXV, 938bis : Bail du 24 avril 1784 (état des glaces joint, cf. pièces annexes). Nous pensions dans un premier temps qu'il s'agissait de nos glaces, mais il y a un trumeau de trop indiqué pour cette salle à manger (trois au lieu de deux).

reprenait une tradition décorative bien connue en France au XVIIe siècle, particulièrement dans les grands appartements de Versailles. Suivant les formules baroques ou louisquatorziennes, De Wailly mêla éléments de stuc dorés et décor peint. Les angles du plafond étaient ornés ainsi de vastes grotesques, avec vases et masques, dorés sur fond blanc, volontiers maniéristes, réalisés conjointement par Hermand et Boiston[119].

Les sphinx au-dessus des cariatides, de Pajou également, comportaient, comme ces dernières des parties bronzées (figures) et dorées à l'or mat (coiffe et épaulettes), ainsi que l'atteste de nouveau l'expertise des ouvrages de Brancourt en 1770. La partie bronzée, blanchie à la fin du XVIIIe, ne semblait plus de mise en effet en 1791, lors de la mise en location de l'hôtel, puisque les cariatides avaient alors disparues[120]. Seule demeura la dorure mate. Ils tenaient entre leurs pattes des guirlandes de feuilles de chênes avec glands. Le sculpteur devait s'en inspirer pour la salle des gardes – démolie – de l'Opéra royal de Versailles[121]. Les dorures du plafond, comme celles des autres pièces de l'hôtel, furent réalisées à l'or brun par Médard Brancourt, comme le rappelle l'expertise évoquée. Son nom apparait également dans plusieurs courriers et quittances de l'hôtel[122].

Si l'on en croit Leroy, le projet primitif de De Wailly était une voûte entièrement peinte comme les salles suivantes. Mais l'architecte opta finalement pour des motifs sculptés, ce qui avait suscité la colère du marquis[123] : "vous avez grondé de wailli", dit-il, "sur ce qu'il a changé de projet sur la décoration du plafon de la sale ornée de cariatydes ; il a un peu tort sans doute par rapport à la dépense, et au temps ; mais par ce que j'en ai vu, je crois qu'il fera un bien meilleur effet sculpté, qu'il ne l'aurait fait peint. Boston [Boiston][124] y travaille avec tant d'ardeur qu'il y a gagné une courbature dont il est guéri, et herman y est tout a fait établi

[119] Cf. note 124.

[120] Cf. notes 101 et 103. Les cariatides ne sont plus mentionnées dans l'hôtel en 1791 alors qu'elles sont encore décrites en 1787. La mise en location de l'hôtel par Louis-Philippe II d'Orléans explique, pensons-nous, cette disparition, les cariatides devant paraître trop audacieuses pour certains locataires !

[121] Cf. Scherf, 1997, p. 94.

[122] Cf quittances et correspondance de De Wailly en annexe.

[123] Cf. note 107.

[124] Cf. ch. III.

depuis le commencement de cette semaine et y travaille aussi a force". Les hésitations autour de ce plafond ne faisaient que commencer…

La calotte centrale du plafond avait été décorée, en effet, dans un premier temps par Fragonard entre avril 1767 et juin 1769, comme l'attestent les courriers de De Wailly[125]. Il avait figuré, semble-t-il, on l'a vu, une nuée de putti. Les tonalités claires de la composition, tel qu'on peut en juger par celle présentée au Salon de 1767, conservée au Louvre, et par l'entourage foncé – or bruni – évoqué par de Wailly, comme le peu de sérieux du sujet, ne correspondaient guère à la nature de la décoration de la salle à manger. La composition de Fragonard plaisait en effet beaucoup moins que celle de son confrère Durameau dans la chambre de la marquise de Voyer. De Wailly écrit, le 5 juin 1769, au marquis : "Vous ne serez peut être pas aussy satisfait du Plafond de fragonard que de celui de durameau qui réuni tous les sufrages" [126]! On a dit comment la composition présentée au Salon de 1767 avait été vilipendée.

L'œuvre fut donc remplacée en 1772, on le sait, par un thème mythologique plus conforme à la fonction et l'esprit louisquatorzien de la pièce : *Hébé versant le nectar à Jupiter* par Lagrenée le Jeune. Thème qui est évoqué par Jean-Baptiste-Marie Pierre, le 31 juillet 1772[127]. Si, comme certains le déclarent, Fragonard réalisa son décor à l'huile sur plâtre, il est donc possible de le retrouver par radiographie sous la toile marouflée de Lagrenée[128]. Contrairement à ce que prétend Anne Leclair, la composition n'a pas été effacée par les peintres Guilliet et Deleuze, ayant confondu l'ovale de cette salle à manger avec celui de la grande salle qui précédait[129]. En revanche, comme elle l'indique, le marquis de Voyer dut beaucoup apprécier le duo de personnages allégoriques de Lagrenée, traités dans le goût de l'antique et la manière de Vien, peintre néo-grec très en vogue à cette époque[130]. S'agissant de Guilliet et Deleuze, ils intervinrent bien sur cet ovale en peignant et dorant le cadre, tel que

---

[125] Cf. ch. II, 3 et pièces annexes.

[126] Poitiers, fonds d'Argenson, P 172 et cf. pièces annexes.

[127] Cf. ch. II, 4 et pièces annexes.

[128] Cf. Francœur, 1984, p. 48 et Leclair, 2002, p. 285.

[129] *Ibid*, p. 285 et cf. pièce annexes.

[130] *Ibid*., p. 287-288.

mentionné dans leur devis établi pour les ouvrages de nos trois pièces, et pour lequel il réclamait la somme de 80 livres[131].

Lors de sa dépose en 1923, la calotte fut découpée sur les bords et séparée de sa voussure. Entreposée à Asnières avec les autres éléments de l'hôtel, elle a été remontée et restaurée depuis[132].

Descriptions complémentaires

La description de 1791 nous fournit des informations précieuses sur le reste du décor, mal documenté, on l'a dit. Les portes-croisées sur la rue de Valois étaient ainsi entièrement dorées à l'intérieur, à l'exception des panneaux bas qui étaient traités couleur bois. Il était fréquent, en effet, au XVIIIe de peindre les matériaux dans leur couleur d'imitation : le bois couleur bois, la pierre couleur pierre, l'ardoise couleur ardoise… Mais le dessin de Chambers présente des motifs à cet endroit qui dûrent être trop endommagés pour être conservés (?). Celle de droite disposait d'une espagnolette et celle de gauche d'une serrure de cuivre. Un des grands carreaux du haut des deux croisées formait vasistas. Elles étaient nanties de volets intérieurs imitant des persiennes en trompe l'œil, volets qui n'apparaissent pas dans le dessin de Chambers et qui sont un ajout des années 1770 ou 1780. Comme il est indiqué, et comme le confirment les mémoires de réparations du serrurier Delassus[133], toutes les portes-croisées du rez-de-chaussée furent nanties extérieurement, après 1774, date du dessin de l'élévation par Chambers (fig.5), de persiennes, auxquelles on ajouta des stores suivant la mode des années 1770-1780. Ces persiennes sont encore visibles sur des clichés pris à la fin du XIXe siècle.

De part et d'autre des cariatides, De Wailly avait disposé, comme dans le salon, des portes symétriques, nantis de trois panneaux sur chaque battant qui faisaient écho aux panneaux des glaces des deux portes du fond et aux grands carreaux des portes-croisées. Ces portes et leur chambranle étaient dorés à l'or brun avec panneaux de couleur bois. Elles étaient ornées d'une frise au centre. Trois d'entre elles étaient fausses, la quatrième au fond, à gauche, ouvrait sur le salon.

---

[131] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

[132] Cf. Leclair, 2002, p. 288.

[133] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

Le dessus des portes et croisées de la pièce était orné d'un panneau de stuc composé de guirlandes de fruits et de fleurs dorées au deux tiers à l'or mat et un tiers à l'or brun. Panneaux représentés sur le dessin de Chambers. La corniche au-dessus était dorée à l'or brun comme elle avait été dans la salle à manger d'Asnières (fig.3).

Curieusement, on ne dispose d'aucune description du sol et aucun système de chauffage n'est signalé. Il semble néanmoins qu'une bouche, fermée par un portillon de cuivre, ait été pratiquée dans le piédestal de la cariatide entre les portes vitrées du fond, tel que semble l'indiquer le plan de l'hôtel au rez-de-chaussée (fig.13). Bouche alimentée par air chaud suivant le système de chauffage instauré par le poêlier Bertolini en 1771[134].

Le mobilier

Si l'on méconnait la nature et la couleur des étoffes disposées sur les tringles installées par le serrurier Delassus aux deux croisées à grands carreaux en verre de Bohême, le mobilier de la salle à manger est en revanche mieux établi.

L'inventaire du marquis de Voyer mentionne là en 1782[135] : "six chaises et deux fauteuils garnis de crin couverts de velour d'utrecht bleu prisés quarante huit livres". Du fait de la séparation de biens des deux époux en 1760, certains meubles de l'hôtel appartenaient à la marquise. Son inventaire en 1783 relate donc dans la pièce également :"une table servant de buffet de bois d'acajou garnie de trois tablette de marbre prisée vingt quatre livres"[136].

Ce sont là, les seuls effets attestés, assez communs dans une salle à manger au XVIIIe siècle. Francœur fait état, quant à lui, de quatre anneaux de fer au plafond indiquant la présence des lustres et demi-lustres disposés de part et d'autres des glaces suivant le modèle fourni par De Wailly pour le salon.

---

[134] Cf. ch. suivant.

[135] Archives nationales, minutier central, CXV, 930 : Inventaire après décès du 5 octobre 1782.

[136] *Ibid*, CXV, 935 : Inventaire après décès du 23 septembre 1783.

Est-ce pour cette salle à manger ou celle qui précédait que le menuisier Pinchou réalisa en 1767, pour 90 livres, une table d'acajou de 3 pieds de long sur 2 pieds de large et 1 pouce d'épaisseur reposant sur un pied composé de quatre traverses dont deux brisées et quatre pieds gaine cannelés en noyer ? Cette table fut aussi pourvue de deux rallonges avec mortaises de 2 pieds de long sur 6 pouces de large, "ravallées des deux côtés pour faire lever la table"[137].

[137] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

b) Le grand salon (1765-1769 et 1771)

Pièce maîtresse de la nouvelle décoration, le grand salon se trouvait, comme il se doit, au centre de l'hôtel, ouvrant par trois portes-croisées cintrées avec espagnolette sur le perron donnant sur le jardin du Palais-Royal (fig.8 et 13). Il ne doit pas être confondu avec le salon de l'appartement du marquis de Voyer au premier étage (fig.9), d'où la dénomination de grand salon adoptée ici. Il mesurait 7,75 m. de long sur 7 m. de large et 6,46 de haut, ce qui en faisait la pièce la plus haute de l'hôtel[138]. Cet excès de hauteur se traduisit par une dénivellation au premier étage, comme l'atteste la présence d'un corridor avec emmarchement au droit du salon. Le marquis de Voyer reprendra ce type de dispositions au château d'Asnières[139].

La lente gestation du décor

Le décor du salon suscita l'admiration des visiteurs dès le début du XVIIIe siècle. Le plafond composé par Antoine Coypel en 1706 était proprement exceptionnel[140]. Le décor de boiseries avait été réalisé par Boffrand dans le style rocaille en vigueur au moment de la construction du bâtiment. Malgré les remaniements du comte d'Argenson en 1725 et du marquis de Voyer en 1746, ce salon apparaissait démodé lorsque ce dernier lança, dans les années 1760, la réfection de l'hôtel. Il convenait de le remettre au goût du jour.

La réfection de la pièce, qui s'étend pour l'essentiel de 1765 à 1767, mais traina jusqu'en 1769 pour les figures de Monnet, voire 1771 avec la repose de la cheminée, est établie en partie par divers devis et mémoires, le rapport d'expertise des ouvrages de Brancourt en 1770, et la correspondance de De Wailly, Leroy et Poyet[141]. Comme la salle à manger, la pièce a fait l'objet d'une esquisse par William Chambers en 1774 (fig.7).

Elle a été décrite par Thiéry en 1787 et le procès-verbal d'expertise de l'hôtel en 1791[142]. Le premier la mentionne ainsi : "De cette pièce richement sculptée et dorée [la salle à manger], on passe au sallon percé de trois arcades répétées en face par des glaces. Les deux extrémités

---

[138] Cf. Francœur, 1984, p. 49.

[139] Le grand salon du château est en effet plus haut que les pièces voisines, salle à manger et galerie.

[140] Cf. Leclair, 2002, p. 289-293 et *infra*.

[141] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, P 157 (Leroy), 164 (Poyet) et 172 (De Wailly). Cf. pièces annexes.

[142] Cf. Thiéry, 1787, t. I, p. 288-289 et Archives nationales, 300 AP I 127 : Expertise du 20 mars 1791.

sont occupées par des portes avec glaces dans les intervalles. Le plafond, peint jadis par Noël Coypel (sic), a été conservée dans la nouvelle décoration de cette pièce où les bas-reliefs, la sculpture et la dorure n'ont point été ménagés, le tout dans une ordonnance bien conçue et recherchée". La décoration était donc toujours appréciée, plus de vingt ans après sa création. On commençait toutefois à se tromper sur l'auteur réel du plafond en confondant le père (Noël Coypel) avec le fils (Antoine) !

Commencée à l'été 1765, comme l'indique le devis du stucateur Hermand, daté du 7 août[143], la pièce était en voie d'achèvement au printemps 1767, si l'on excepte les figures de Monnet et la pose de la cheminée. Le 4 avril, De Wailly indique au marquis[144] : "2° Le Sallon a l'Exception d'une partie des mosaïques et des portes est entièrement dorés, les basreliefs des boucliers sont bronzés et on (sic) réussi, nous Sommes", ajoute-t-il, " convenus de faire sur les panneaux du haut des portes des figures en bas reliefs annalogues aux dessus des dites portes et dans les panneaux du bas les attributs le tout en couleur de bronze antique vert entourés de leur cadre dorés et les champs aux pourtours des dits cadres seront peints couleur de l'apis, Mr Monnet", précise-t-il," a fait touts les dessins pour les pilastres et doit commencer à travailler lundy, je suis convenus avec lui que les figures seroient colorés sur des fonds ou entourées de mosaïques et nous commencerons par en faire une pour voir leffet, les Bronzes de la cheminée sont en trin (sic) et", achève-t-il, "goutière m'a promis que dans deux mois tout seroit prest a poser, les pilastres de la cheminée sont cizelés et font très bien".

De son côté, Leroy informait également Voyer de l'avancée des ouvrages. Dans une lettre du 1er mai 1767, il déclare[145] : "Les mosaïques du salon sont finies, il ne reste plus que les figures de Monet, j'avoue que d'après l'effet que m'ont fait les pilastres des angles, qui sont tout en mosaïque, j'aimerai autant que les figures de Mr Monet restassent toujours à faire, parce que je crains qu'elles ne deviennent petites, que les champs de mosaïques qui seront de chaque côté ne le deviennent aussi : et en tout que cet ouvrage dans le milieu des pilastres, ne nuise à l'ensemble qui résulterait de la continuité des mosaïques dans toutes la partie renforcée (sic)".

[143] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

[144] *Ibid*, P 172, cf. pièces annexes.

[145] Ibid, P 157.

Leroy poursuit ensuite sur différents points : "par rapport aux meubles, la sculpture en est entièrement achevée, la cheminée poële est aussi fort avancée, il ne reste alors qu'un des bas-reliefs à terminer et que pajou doit bientôt finir pour qu'on puisse le faire en Bronze".

La réserve exprimée par Leroy sur les figures de Charles Monnet explique pourquoi les portes n'étaient toujours pas achevées en juin 1768. Poyet écrit le 2 du mois[146] : "pour Mr Monet je me lasse de luy repeter toujours lameme chose. Ses figures du Sallon ne finissent point". Elles étaient, semble-t-il, en voie d'achèvement un an plus tard puisque De Wailly indique, le 5 juin 1769 : "aussitôt que Brancour sera entrein, monet viendra finir ces portes". Le décor de la pièce ne sera proprement achevé qu'avec la pose définitive de la cheminée en 1771[147].

Description du salon

Outre le splendide plafond de Coypel, la réputation du salon tenait aussi et surtout à son jeu de glaces. Reprenant une idée introduite par Jules Hardouin-Mansart dans la galerie des Glaces et le salon des Glaces du Grand Trianon dans les années 1670 et 1680, De Wailly disposa de grands trumeaux de glaces dans les travées centrales de part et d'autre du salon, allant du sol à la corniche[148]. Ils étaient fermés au bas par une balustrade identique à celles observées dans la salle à manger et encadrée d'une baguette d'or brun. Les embrasures étaient ornées de branches de laurier et encadrées d'une moulure composée "d'une doucine et [d'une] baguette taillées en cordes" dorées à l'or brun. L'archivolte au-dessus était ornée de demi-caissons et demi-rosaces dorés de même. Sur le cintre, se trouvait un masque antique avec cornes d'abondance sur une peau de lion avec flèches et arcs dorés à l'or brun. Motif qui fut repris sur le cintre du trumeau de cheminée et celui de la porte-croisée centrale.

Comme dans la salle à manger, les portes face aux portes-croisées du salon furent pourvues aussi de glaces en trois parties sur les deux battants. Elles étaient ici sommées de glaces cintrées pour répondre au cintre des croisées en vis-à-vis et furent pourvues au bas d'une balustrade à sept balustres qui faisaient écho, quant à elle, à celle des trumeaux latéraux qui en avait huit. Les embrasures étaient ici ornées d'un entrelacs de myrte rehaussé d'or et étaient encadrées d'une doucine avec baguette dorées à l'or brun. Dans la voussure au-dessus, on

---

[146] *Ibid*, P 164, cf. pièces annexes.

[147] *Ibid*, P 172, cf. pièces annexes et *infra*.

[148] Cf. note 142, expertise de 1791 et fig.7.

avait figuré des médaillons avec attributs des arts encadrés de rinceaux et d'une moulure composée d'un quart de rond taillé et d'une plate-bande avec sa baguette. L'ensemble de la composition fut repris dans les embrasures des croisées en vis-à-vis[149].

D'après le plan de l'hôtel à la fin du XVIIIe (fig.13), il semblerait que ces portes soient fausses comme celles en menuiserie en retour. Si l'expertise de 1791 précise bien que ces dernières sont "dormantes" (sic), elle ne dit rien des premières. Ceci laisse donc entendre qu'il s'agissait de vraies portes – ouvertes entre-temps (?) – permettant l'accès depuis le vestibule, sans quoi cela aurait constitué une erreur en matière de distribution, erreur impardonnable au XVIIIe en architecture. Il est en effet inimaginable de ne pas accéder directement au salon depuis le vestibule. Le mystère demeure néanmoins.

Entre ces portes, au centre, une niche, toute en glaces également, abritait la cheminée comme le montre le plan évoqué. Une coquille avec figure de stuc blanc, "poli à l'imitation du marbre", tel que l'indique le mémoire d'Hermand, fut un temps envisagée. Elle sera finalement réalisée dans la chambre. Contrairement à la disposition primitive, l'accès central au salon fut supprimé et dédoublé (?) pour servir à cette niche. Les embrasures et voussure furent traitées sur le même mode que celles des portes latérales. Cette niche en glace et les portes latérales sont représentées sur une gravure de Lancelot et sur des clichés de la Chancellerie d'Orléans à la fin du XIXe siècle[150].

Outre l'augmentation de l'espace de cette pièce, relativement petite, le reflet infini du décor et du mobilier dans les glaces des parties centrales du salon constituait la grande curiosité de l'hôtel. La formule fut, d'abord pratiquée dans ce salon avant d'être étendue à la salle à manger, plus tardive.

L'intérêt du décor résidait aussi dans les douze archivoltes avec chambranles d'or bruni qui scandaient la pièce autour des portes, niche, trumeaux de glaces et portes-croisées. Elles étaient séparées par des trumeaux, qualifiés régulièrement de pilastres au XVIIIe. Le mémoire du stucateur Hermand en 1765 mentionne en effet la réalisation de douze pilastres avec piédestaux et chapiteaux qui furent finalement abandonnés au profit de la salle à manger, on

---

[149] *Ibid.*

[150] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes et Leclair, 2002, p. 288-289.

l'a vu. On privilégia à la place la formule de trumeaux et d'écoinçons en mosaïques avec rosaces, réalisés par les peintres décorateurs Guilliet et Deleuze[151]. Les cadres ou listels autour furent dorés à l'or mat par Brancourt et seront redorés par le maitre peintre et sculpteur Coifier en 1776[152].

Entre les archivoltes et au-dessus des "pilastres", De Wailly pratiqua une série de médaillons figurant des combats d'animaux, des figures antiques et des boucliers, bronzés en rouge et non en vert antique comme l'indique l'architecte pour les reliefs des dessus-de-porte[153]. Médaillons qui sont de véritables allusions aux mérites du marquis de Voyer et de sa famille. Les références au marquis se retrouvent également dans les dépouilles de lion dorées entourant les médaillons, ainsi que dans les casques et trophées des portes et croisées latérales, allusions à ses fonctions et vertus militaires, ainsi qu'aux armes de la famille Voyer d'Argenson, le fameux lion de saint Marc de Venise, ville dont les D'Argenson étaient citoyens d'honneur depuis l'ambassade des premiers comtes au XVIIe siècle[154].

De chaque côté des grands trumeaux de glace, le tympan des quatre portes en vis-à-vis fut orné de magnifiques reliefs cintrés à motifs dorés sur fond vert antique ayant pour thème *Les Quatre Eléments*. Œuvres bien connues de Pajou, ils étaient en plâtre sur armature de fer[155]. Ils reposaient sur une frise ornée de rinceaux en enroulements avec mascaron au centre, le tout doré sur fond blanc.

Les battants des portes furent ornés, quant à eux, de grands panneaux composés de figures mythologiques sur fond vert antique également, réalisées, on l'a vu, par le peintre Charles Monnet[156]. Un petit panneau, au centre, était orné de trophées et de couronnes de laurier en relief, en bronze vert antique sur fond blanc, réalisés en 1769 par Guilliet et Deleuze[157].

---

[151] *Ibid.*

[152] *Ibid* et Archives nationales, Z1j 944 : Estimation des ouvrages de dorure de Médard Brancourt du 3 décembre 1770.

[153] Cf. notes 142 et 144.

[154] Cf. Francœur, 1984, p. 53-54.

[155] Cf. Scherf, 1997, p. 95-99.

[156] Cf. ch. II, 6 et *supra*.

[157] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

Trophées qui s'accordaient bien aux éléments martiaux des autres parties du décor et qui tranchaient avec les gracieuses figures peintes sur les portes. Tous les panneaux étaient encadrés d'une moulure dorée. Le chambranle des portes était doré de même et orné d'une frise. Des quatre portes de chaque côté des trumeaux de glaces latéraux, seules celles du fond étaient fausses[158].

La corniche de stuc autour du salon fut traitée dans un esprit néo-grec avec son alternance de consoles et rosaces et sa frise composée de lourdes guirlandes de fleurs et de feuilles de chêne, le tout doré à l'or mat.

Le sol était "plancheyé en feuilles de parquet faites de frizes de chesne, remplies de panneaux de courson et posées en échiquier, sans frize, sur les lambourdes, aussi en chesne", autrement dit un vaste parquet Versailles en chêne. Fait original : il ne s'étendait pas jusqu'aux murs comme les pièces adjacentes, mais était entouré d'une frise de pierre qui se prolongeait dans l'embrasure des croisées[159].

Les volets intérieurs des portes-croisées avaient été dorés par Brancourt et décorés dans les panneaux par Guilliet et Deleuze en 1769[160]. Ils avaient représenté des branchages croisés de laurier et avaient remplacées, dans les frises du milieu, les roses envisagées par six têtes de Mercure et six roses antiques en alternance, réhaussées d'or. Les frises hautes et basses des volets furent ornées de rosettes, aussi réhaussées d'or. Le soubassement des croisées fut orné, quant à lui, d'arabesques avec aigles, cygnes et "guirlandes de foudre et d'œufs" réhaussées d'or.

Les embrasures des croisées et des portes vers la salle à manger et la chambre, furent, comme les volets, agrémentées de lauriers enlacés, réhaussés d'or sur fond blanc[161].

---

[158] Cf. note 142.

[159] *Ibid*.

[160] Cf. notes 152 et 157.

[161] *Ibid.*

Le plafond d'Antoine Coypel

Grand maître des décors plafonnants de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe, Antoine Coypel réalisa en 1706 une vaste composition sur la voûte surbaissée du salon figurant *Le triomphe des Amours sur les Dieux*, thème tiré des *Odes* du poète grec Anacréon[162]. Premier peintre des ducs d'Orléans, puis du roi à partir de 1716, Coypel fait figure d'artiste prodige. Louis XIV le fit travailler à Marly, Trianon, Meudon et Versailles où il réalisa, notamment, la vaste composition centrale de la chapelle royale. Le prestige de cet artiste, quelque peu oublié de nos jours, comme de sa composition, expliquent pourquoi le marquis de Voyer tint à la conserver. L'avis était aussi partagé par De Wailly, grand amateur d'effets baroques.

On a beaucoup glosé en effet sur la conservation de ce plafond. Certains ont vu là une forme d'archaïsme. C'était méconnaître le renouveau du goût pour le règne et les créations de Louis XIV depuis le début des années 1750, si bien illustré par les publications de Lafont de Saint-Yenne et de Voltaire en 1749 et 1751 ou, plus tard, vers 1755, par le retour du mobilier Boulle à Versailles, honni trois ans plutôt par Louis XV[163] !

La composition de Coypel était d'autant plus méritoire qu'elle était d'un seul tenant. Le peintre avait rompu là avec la tradition de la quadratura ou des décors compartimentés et préfigurait la vaste composition de François Lemoyne au salon d'Hercule de Versailles en 1733-1736. Contrairement à ce qu'il pratiqua en 1703-1705 à la galerie d'Enée au Palais-Royal, son chef d'œuvre, ou à la chapelle royale de Versailles en 1709, Coypel limita le décor feint au bas de la composition : il réalisa autour du salon, une balustrade en trompe l'œil, ornée de vases, de sculptures en bronze et disposa dans les angles des médaillons en grisaille figurant les saisons sous la forme de couples fameux de la mythologie : Zéphyr et Flore pour le Printemps ; Vertumne et Pomone pour l'Eté ; Bacchus et Ariane pour l'Automne ; et Proserpine et Pluton pour l'Hiver[164].

---

[162] Cf. Leclair, 2002, p. 289-293.

[163] Cf. Etienne Lafont de Saint-Yenne : *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris, dialogue (…)*, Paris, 1749, rééd. 1751 ; Voltaire : *Le siècle de Louis XIV*, Berlin, 1751, rééd. Londres, 1752 et Dresde, 1753 ; Jean Féray : *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, 1988, p. 306-307. Sur les prétendus archaïsmes du décor, cf. Francœur, 1984, p. 52.

[164] Cf. Leclair, 2002, p. 289.

Ceci lui permit de disposer à loisir, dans des percées fictives, les figures virevoltantes des dieux, déesses et putti qu'il affectionnait tant. On prétend que certains personnages étaient empruntés à la vie privée du duc d'Orléans, futur Régent[165], ce qui serait un argument supplémentaire pour la préservation du plafond par Voyer, intime de sa Maison. En tenant de Rubens et des peintres vénitiens (Titien et Véronèse), Coypel avait adopté des couleurs vives et chaudes qui rendaient son plafond encore plus séduisant. Digne héritier de Le Brun et des plafonds italiens qu'il avait pu admirer à Rome lorsqu'il dirigeait l'Académie de France (1673-1675), il montra là une virtuosité et un illusionnisme digne de ces illustres créations. L'œuvre était encore célébrée au milieu du siècle par son fils Charles-Antoine, notamment[166].

Au moment de la réalisation du salon par De Wailly, une restauration du plafond s'imposait comme le rappelle Leroy au marquis en février 1767. Il confirme lui aussi l'intérêt porté à son propos[167] : "Le plafond de votre salon", écrit-il, "gagne extrèmement d'etre netoyé, il semble a mesme que Colins y travaille, qu'il leve un voile épais qui le couvrait, j'en ai été on ne peut pas plus surpris. Cette pièce qui d'ailleurs gagne beaucoup ne sera pas reconnaissable" ! Leroy faisait allusion là au fils du fameux marchand et restaurateur de peintures François-Louis Colins (1699-1760), bien connu du marquis de Voyer puisque son père, véritable expert en art flamand, avait contribué à la constitution de sa collection de peintures dans les années 1740 et 1750[168]. La restauration de ce plafond devait conférer un éclat supplémentaire au salon.

Les poêles et cheminées

Outre le jeu des glaces et le luxe de la décoration, l'intérêt du salon, comme des pièces adjacentes, résidait dans le système de chauffage mis en place par le "sculpteur poêlier" Bertolini en 1771, qui avait conçu là un chauffage central par le sol, véritable innovation en matière de confort intérieur au XVIIIe siècle et dont la famille Voyer d'Argenson sera toujours friande[169]. Contrairement à une idée régulièrement admise, deux des trois pièces

---

[165] *Ibid,* p. 293.

[166] *Ibid*, p. 290-291.

[167] Poitiers, fonds d'Argenson, P 157.

[168] Cf. Leclair, *Revue de l'Art*, 2006, p. 43-44.

[169] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes. La famille d'Argenson mettra en place en 1906 une exceptionnelle centrale électrique à essence pour l'alimentation du château des Ormes à une époque où l'on s'éclairait essentiellement au gaz.

disposaient bien de cheminées comme le confirment le mémoire de Bertolini, le rapport d'expertise des ouvrages de Brancourt en 1770 et l'état des glaces en 1784[170]. On regrettera la disparition du procès-verbal d'expertise dressé par Claude Ferret, architecte juré expert du roi, le 8 mars 1771, concernant les poêles et cheminées de l'hôtel qui nous aurait permis d'en savoir davantage, quoique certains éléments furent détruits ou remplacés la même année par Bertolini. L'expertise dressée en 1791 permet de combler en partie cette lacune[171].

Dans son mémoire daté de 1778 relatifs aux ouvrages de chauffage pour un montant 768 livres 1 sol, réduit à 494 livres 10 sols en janvier 1780, Bertolini indique à la date de février 1771 : "Dans la cheminée du salon au rez de chaussée, avoir fait des ouvrages physiques et mécaniques, fourni des briques faites exprès pour former et construire des rigolles tout autour et pardessous l'âtre, pour produire des tuyaux de chaleur, fait tous les ouvrages nécessaires tant dans l'intérieur de la cheminée que par le haut et garanti de fumée la ditte cheminée pour ce 72 # [livres]".

Plus loin, il déclare : "Dans le sallon avoir demolli la cheminée et le poële à la Russe et construit un tuyau de cheminée de 5 p(ouces) de large et 15 p(ouces) de hauteur, avoir fait une ouverture dans le corridor audessus pour donner la facilité de netoyer la cheminée, fourni briques, plâtre, et fait tous les enduis de l'intérieur et de l'extérieur, pour ce devant la somme de 150".

On comprend donc que Bertolini avait pratiqué un système que l'on appliquera au XXe siècle dans les cheminées des palais nationaux, à savoir des bouches d'air chaud au sol dans le foyer[172]. Le système sera appliqué à la chambre de la marquise. Il était en revanche différent dans la grande salle à manger puisque Bertolini déclare : "Avoir refait à neuf le tuyau de chaleur de laditte cheminée [du salon], qui sort dans la salle à manger, fait tous les ouvrages necessaires pour la garantir de fumée pour ce 96 (livres)". Plus loin dans son mémoire, il indique : "La reconstruction à neuf du poêle de la cave, en brique, qui chauffe la salle à manger, le dit ouvrage évalué à 2 toises de languette de 4 (pouces ?) d'épaisseur a raison de

---

[170] Cf. pièces annexes.

[171] Cf. note 142. Archives nationales, Z^1j 946 : Estimation d'ouvrages, socles, cheminées et autres exécutés dans l'hôtel de Voyer d'Argenson du 8 mars 1771 (en déficit).

[172] Système mis en place notamment au Grand Trianon dans les années 1960.

22 # (livres) chaque compris les enduis en terre franche, fait la somme de 54 (livres)". Les deux pièces du rez-de-chaussée à ne pas disposer de cheminées ou de poêles étaient donc la petite salle à manger et le vestibule, lequel était chauffé par une bouche d'air chaud. Pour ce dernier, le poêlier indique avoir fourni une porte de cuivre et son châssis "posés à la sortie du tuyau de chaleur dans le vestibule".

La recherche de nouvelles solutions de chauffage fut exprimée dès 1764 – soit à la prise de possession de l'hôtel du marquis – par De Wailly qui visait là davantage d'efficacité et d'économie. Dans un courrier du 23 février, il déclare à Voyer[173] : "j'ai l'honneur de vous adresser cy joint l'Esquisse du plan que vous me demandé, ou j'ay distingué les trois appartements cotés A.B.C. j'y ay pratiqué des cheminées nouvelles imaginées par M de Montalemebert, mais comme il n'est point architecte il m'a chargé d'en faire différents dessins pour les faire executer, M le comte de Maillebois [beau-père du marquis, ndlr] se propose", ajoute-t-il, "d'en faire l'essai. Je vous en envoye cy joint un dessin, et si vous aviés l'jntention de vous servir de ces cheminées je vous en enverrais des détails plus circonstanciés. Jl resulte", précise-t-il, "de grands avantages de ces cheminées en ce que la consommation de bois est beaucoup moins grande qu'a l'ordinaire et procure infiniment plus de chaleur et ces cheminées ne sont point sujettes a fumer. Elles servent aussi de poeles en fermant leur deux portes d'entrée".

Par les indications de Bertolini et le plan de l'hôtel à la fin du XVIIIe (fig.13), voilà donc la position de la cheminée du salon résolue : elle se trouvait bien dans la niche centrale face aux croisées, du côté de l'ensemble vestibule-grande salle à manger afin de servir au chauffage de ceux-ci. C'est là, en effet, qu'elle est décrite en 1784 et 1791[174]. C'est précisément ce que De Wailly avait pratiqué en 1754-1755 avec le poêle de la salle à manger d'Asnières qui communiquait par derrière avec le grand poêle de l'antichambre du château. Elle ne figurait donc plus du côté de la chambre, comme l'indique le plan de Blondel (fig.8).

Défaite dans son procédé puis remontée en 1771, cette cheminée était en place dès 1767 puisque De Wailly fait allusion aux bronzes réalisés par Gouthière et aux pilastres ciselés qui

[173] Poitiers, fonds d'Argenson, P 172.

[174] Cf. note 142 et Archives nationales, minutier central, CXV, 938bis : Etat annexé au bail du 24 avril 1784. Cf. pièces annexes.

"font très bien"[175]. Elle était de marbre vert d'Egypte et vert antique suivant le procès-verbal de 1791, ce qui correspond bien à la tonalité adoptée pour les reliefs de Pajou. Ce procès-verbal précise que la table était renfoncée et qu'elle était encadrée de consoles chantournées au bas comme celle de la chambre de la marquise. La traverse était ornée d'une frise de feuilles de laurier avec leurs fruits (graines) et les consoles de draperies. Ces consoles étaient encadrées d'une moulure en rai-de-cœur et arcs. Le manteau était fermé d'un store métallique.

On notera que si la vue du salon présentée par William Chambers ne présente aucune cheminée, c'est parce qu'elle se situe en réalité du côté de la chambre de la marquise de Voyer et non du côté de l'entrée vers la grande salle à manger. Rappelons enfin que c'est ce même Gouthière qui réalisa les autres cheminées de l'hôtel dont celle de la chambre de la marquise, comme nous le verrons, et celle du marquis au premier étage en 1769.

Les glaces

L'état des glaces de 1784 confirme la présence de la cheminée. Elle était surmontée dans la partie centrale de la niche du salon, d'une glace d'un seul tenant de 55 pouces sur 76, estimée à 1030 livres, ce qui est confirmé à nouveau dans l'expertise de 1791. Elle était encadrée sur les côtés par deux trumeaux de glaces en deux parties de 50 pouces sur 84 et 50 pouces sur 29 à droite ; et de 51 pouces sur 85 et de 51 pouces sur 29 à gauche. Celles de 50-51 pouces sur 29 étaient cintrées.

Les glaces des grands trumeaux latéraux étaient en trois parties, à savoir une première de 57 pouces sur 84 et une cintrée en deux parties de 28 pouces sur 42[176].

Le mobilier

Le mobilier, conçu d'après des dessins de De Wailly, fut l'autre grande surprise du salon. En 1771, le marchand Delaroue avait fourni pour les trumeaux de glaces latéraux, "deux demi-lustres en forme de lyre avec les attributs de deux pieds et demi de hauteur sur un pied et demi de largeur a 3 consolles dont une sur le devant en saillie, les deux autres par moitié pour se repeter dans la glace (…)"[177]. Ces fameux demi-lustres se reflétant dans les glaces,

[175] Cf. note 144.

[176] Cf. note 174.

[177] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

représentés par Chambers, devaient inspirer De Wailly à l'Opéra royal de Versailles. Il en coûta au marquis, la coquette somme de 3 908 livres. Ils sont à nouveau décrits dans l'inventaire des effets mobiliers, cédés, avec les glaces, par les enfants Voyer d'Argenson au duc d'Orléans en 1784, et sont estimés alors à 800 livres. Ils avaient été estimés seulement à 600, puis 300 livres, en 1782 et 1783[178]. Les enfants, à cours d'argent, souhaitaient visiblement réaliser là une plus-value !

Delaroue avait fourni également la même année des girandoles de cristal de roche pour un montant de 4 055 livres, somme qui n'était toujours pas acquittée en 1784 et dont le marchand suppliait le marquis de bien vouloir lui verser un acompte, "se trouvant", précise-t-il, "dans le plus grand embarras par les grosses avances qu'il a été obligé de faire pour les fournitures pour les mariage de M. le comte de Provence et de M. le comte d'Artois" ! Il toucha 400 livres, le 4 juillet[179].

Aux angles du salon, on avait disposé quatre petites consoles de bois sculpté et doré avec dessus de marbre de griotte d'Italie, figurées également par Chambers et cédées en 1784 avec la table de marbre identique, disposée au centre. Le tout fut estimé alors à 3 072 livres. Ces tablettes sont encore décrites en 1791[180].

Parmi les autres effets mobiliers, l'inventaire du marquis indique en 1782[181] :
-les éléments de cheminée, à savoir : une grille de feu en deux parties, les pelle et pincette avec ornements de cuivre d'or moulu, prisés 70 livres.
-les quatre petites consoles de bois doré et dessus de marbre [griotte] d'Italie, prisées 20 livres.
-douze chaises dont dix avec leur housse de toile à carreaux.
-douze autres chaises avec leurs carreaux.
-six fauteuils en garnitures pleines.
-six autres fauteuils avec leurs carreaux.

---

[178] Cf. *infra*.

[179] Cf. note 175.

[180] Cf. note 174.

[181] Cf. note 135.

-huit grands fauteuils meublants.
-deux canapés en banquettes a plates (sic) formés et leurs carreaux tore avec leur bois sculpté et doré couvert de damas de trois couleurs, aurore, bleu et blanc.
-six parties de rideaux de damas défaits contenant chacun trois lès sur deux aulnes et demie de haut dont partie passée et sans doublure.
-une chaise longue en berceau aussi de même étoffe garni de son matelas a crin.
L'ensemble des sièges fut prisé 1 400 livres.

Les porcelaines du salon appartenaient à la marquise de Voyer. Elles furent donc inventoriées en 1783 avec le mobilier qui lui appartenait également[182] :
-trois figures de biscuit dans leur cage de verre blanc avec cinq tasses et cinq soucoupes en porcelaine de Sèvres, prisés ensemble 40 livres.
-Un guéridon en bois des Indes servant de cabaret avec neuf tasses et neuf soucoupes de porcelaine de Sèvres, prisés 48 livres.
-un autre guéridon de même bois servant aussi de cabaret avec quatre jattes, deux théières, trois pots à lait, deux sucriers avec leurs jattes et couvercles, deux petites cafetières, "autres pots à lait", un sucrier, deux buvettes, dix tasses et dix soucoupes de diverses porcelaines dont Sèvres, le tout prisé 100 livres.

Outre les demi-lustres, les huit grands fauteuils, les six fauteuils cabriolet déjà mentionnés, figuraient également :
- huit chaises garnies de leurs carreaux de plume.
-deux banquettes et leur matelas de plume.
-deux fauteuils cabriolets avec leurs carreaux.
-un autre fauteuil.
-six chaises garnies de crin et couvertes de damas de trois couleurs.
-six parties de rideaux contenant dix-huit lès de même damas.
Le tout fut prisé 1 000 livres. Douze des chaises étaient garnies de leur housse à carreaux.

Ajoutons à cela :
-une bergère garnie d'un coussin rempli de crin et de son carreau rempli de plumes couvert de satin bleu à pois.

[182] Cf. note 136.

-une petite table de bois des Indes à fleurs garnie de trois tiroirs.
Ensemble qui fut prisé 36 livres.

Le salon, on le voit, était envahi de sièges multiples suivant l'usage des pièces très meublées du XVIIIe siècle. Parmi eux, on reconnait les bergères (fig.14-15) récemment acquises par les Archives nationales et conçues par le menuisier en siège, Mathieu Bauve, vers 1767-1768, sur les dessins de De Wailly, dorées par Brancourt. Contrairement à ce qui est rapporté habituellement[183], le décor de rinceaux et rosace du dossier n'est pas issue de la tradition rocaille mais bien plutôt des motifs de l'antiquité romaine que De Wailly et son ami Leroy connaissaient bien. Les pieds cannelés en spirales répondaient aussi à un motif antique bien connue, notamment sur certains vases antiques. Ils se distinguaient bien des traditionnelles cannelures rectilignes des sièges de la fin du XVIIIe. Cannelures en spirales que l'on allait retrouver dans les niches de la chambre de la marquise[184].

L'architecte avait souhaité produire là un siège original, d'esprit antique et de goût grec, comme l'avait été le fameux mobilier du financier Ange-Laurent Lalive de Jully par Louis-Joseph Le Lorrain en 1757, lequel était aussi lié à Leroy. Le style de ces sièges déconcerta tellement certains connaisseurs du siège, dit "Louis XVI", que, plusieurs fois proposés au Louvre, ils furent refusés[185]. Ceci a permis finalement de les disposer à leur vraie place : celle du salon qui sera remonté. Comme le décor, l'ensemble du mobilier fut doré par Médart Brancourt[186].

[183] Indications portée sur le cartel de présentation aux Archives nationales.

[184] Cf. ch. suivant.

[185] Précisions aimablement communiquées par M. Christian Baulez qui les avait proposées au Louvre. Il est l'auteur de la notice du catalogue de vente de la maison Aguttes.

[186] Cf. note 152.

3.La chambre de la marquise de Voyer (1767-1770 et 1771-1772)

La chambre de Jeanne-Marie-Constance de Mailly d'Haucourt, marquise de Voyer, constituait la dernière pièce du grand appartement du rez-de-chaussée. Située à gauche du salon, elle ouvrait, comme la salle à manger, par deux portes-croisées sur le perron du côté du Palais-Royal (fig.13). Comme le salon, le plafond en voussure fut orné d'une vaste composition en perspective par Louis-Jacques Durameau. Grand cabinet au-début du XVIIIe siècle (fig.8), elle devint salle de lecture à la fin de l'Ancien Régime[187].

La pièce, qui devint celle des femmes au milieu du XVIIIe[188], mesurait 7,08 m. de long sur 5,10 m. de large et 4,75 m. de haut environ. Elle demeura la chambre de la marquise jusqu'au décès de son époux en septembre 1782. En octobre, Madame de Voyer fit entamer des ouvrages dans la chambre de celui-ci au premier étage, côté cour, où elle s'installa en janvier et mourut en septembre 1783[189]. Ce déménagement était lié au lotissement du Palais-Royal et à la création de la rue de Valois qui privaient la marquise de la vue sur les jardins. La jeune veuve allait donc trouver plus de tranquillité et d'intimité au premier étage[190].

Contrairement aux deux pièces précédentes, Chambers n'a pas laissé de croquis de cette chambre. Elle est décrite brièvement par Thiéry en 1787[191] : "On passe ensuite dans la chambre à coucher qui fait pendant à la salle à manger dont nous venons de parler. Le genre de cette pièce, tout différent des autres, a le caractère de richesse convenable à son objet. Le plafond peint par M. Durameau, représente le *lever de l'Aurore*, et un de ses meilleurs ouvrages. Les bas-reliefs sur les portes représentant les éléments, sont de M. de Pajou, sculpteur du roi. Sur les panneaux des portes sont des figures imitant le bronze peinte par M. Monnet, peintre du roi". En parlant de "richesse convenable", l'auteur faisait référence à la

[187] Cf. note 142, expertise de 1791.

[188] Suite à l'installation quasi-définitive du comte d'Argenson à Versailles, tant au château que chez sa maîtresse Madame d'Estrades (cf. ch. IV, 1).

[189] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325. Elle fit installer son nouveau mobilier en janvier 1783 (quittance de Duchosal, maître tapissier, rue de la Verrerie, à Noël, valet de chambre et tapissier de la marquise de fin janvier 1783).

[190] Les d'Argenson adressèrent une supplique (sans date) aux ducs d'Orléans et de Chartres et leurs épouses pour empêcher ces ouvrages (*ibid*).

[191] Cf. Biographie, 1787, t. I, p. 289.

relative sobriété du décor dans lequel la marquise avait tenu à jouer son rôle, faisant notamment simplifier son mobilier ou alléger la dorure de sa cheminée[192].

Les ouvrages de cette pièce sont les mieux documentés des trois évoquées. De Wailly y consacre une abondante correspondance de 1769 à 1772 et Leroy apporte aussi ses lumières en 1767[193]. Deux lettres du peintre Pierre nous renseigne sur le plafond de Durameau[194]. On dispose en outre des mémoires des peintres Guilliet et Deleuze en 1768-1769, de leur confrère Coifier en 1776, de celui de chauffage de Bertolini en 1771, de l'expertise des ouvrages du doreur Brancourt en 1770, et de trois mémoires de serrurerie de Delassus en 1778, 1780 et 1782[195]. Ajoutons enfin les inventaires après décès de 1782 et de 1783, et l'expertise de 1791[196].

Evolution des ouvrages et de l'ameublement

Les premières indications sur les ouvrages de la chambre de la marquise apparaissent dans une lettre de Leroy en 1767 : "La chambre a coucher est libre", écrit-il, "et les massons vont y travailler. Je serais on ne peut pas plus surpris si la decoration que Dewailli vous a fait voir ne reussissait pas"[197]. De Wailly annonce à son tour, le 4 avril 1767, après avoir relaté les ouvrages de la salle à manger et du salon : "toute la partie supérieure de la Chambre à Coucher est dorée, l'on travaille actuellement au mozaiques"[198]. Il semble que l'architecte faisait là allusion à la dorure de la corniche et aux mosaïques du fond de la niche qui faisait office d'alcôve. Les peintres Guilliet et Deleuze purent s'affairer dès lors au décor feint du plafond, comme l'attestent leurs mémoires pour les années 1768 et 1769[199].

Du 9 janvier au 6 avril 1768, les décorateurs avaient procédé au bouchage des crevasses, à l'impression du plafond puis au tracé du décor d'architecture au pourtour. Du 17 au 28 mai,

---

[192] Cf. *infra*.

[193] Poitiers, fonds d'Argenson, P 157 (Leroy) et P 172 (De Wailly), cf. pièces annexes.

[194] *Ibid*, P 164 et Leclair, 2001, p. 313-314, cf. pièces annexes.

[195] *Ibid*., D 325. Archives nationales, Z^1 j 944. Cf. pièces annexes.

[196] Cf. notes 135-136 et 142. Cf. pièces annexes.

[197] Cf. note 193.

[198] *Ibid,* cf. pièces annexes.

[199] *Ibid*, D 325, cf. pièces annexes.

ils avaient dorés les deux tiers du périmètre de la voussure. Du 16 au 31 août, ils durent modifier et rehausser le ton de la dorure des éléments d'architecture en stuc et réalisèrent les faux marbres souhaités par Durameau.

Du 20 janvier au 3 mai 1769, ils se remirent aux ornements feints du plafond avec les effets de dorure et de faux marbres souhaités également par le peintre. Ils réclamèrent à cet effet 2 725 livres, montant qui fut réduit à 2 200 livres par l'expert Lavareau, le 7 août 1777. Cette même année 1769, Guilliet et Deleuze réalisèrent l'impression et les ornements des sept niches entre les pilastres du lambris, agrémentées de cannelures en spirales, pour un montant de 378 livres, réduit à 315 livres.

A la suite de nos deux décorateurs, Durameau intervint au centre de la voussure à partir de la fin mai 1768, comme l'indique la lettre de Poyet daté du 2 juin : "Mr Durameau a commencé son plafond mercredy dernier et il conte bien vous le donner pour le temps qu'il vous la promis"[200]. La composition, qui figurait, rappelons-le, *Le lever de l'Aurore*, était achevée un an plus tard comme l'indique De Wailly, le 5 juin 1769, à propos de Fragonard[201]. Comme ce dernier, Durameau avait peint à l'huile directement sur le plâtre[202].

Si l'on en croit Francœur, sa composition masquait celle précédemment exécutée par Coypel au début du XVIIIe[203]. Le marquis de Voyer avait souhaité, contrairement à ce qui fut convenu, que Durameau se chargeât du règlement des décorateurs Guilliet et Deleuze et Pierre dut intervenir auprès du marquis en février 1772 pour dissiper les angoisses du peintre[204]. Brisé en quatre, puis en huit morceaux, lors de sa dépose en 1923, ce plafond a été rassemblé depuis et est actuellement en cours de restauration[205].

---

[200] Poitiers, fonds d'Argenson, P 164, cf. pièces annexes.

[201] Cf. pièces annexes et ch. IV, 2, a.

[202] Cf. Leclair, 2001, p. 136.

[203] Cf.Francœur, 1984, p. 56.

[204] Cf. Leclair, 2001, p. 313-314 : Lettre de Jean-Baptiste-Marie Pierre du 20 février 1772.

[205] Cf. Leclair, 2002, p. 296.

En 1769, le décor de la chambre était en voie d'achèvement puisqu'en novembre, De Wailly évoque le début de l'installation du mobilier et la pose de la cheminée par Gouthière qui ne sera définitivement fixée qu'en décembre: "Ne trouveriez vous pas a propos, Monsieur, de recommander à votre tapissier de ne point négliger la partie des meubles, par la crainte que j'ai que le retard prive Madame de jouir de son appartement. J'ai passé", ajoute-t-il, "cher le Sr Goutiere, ou j'ai vu la cheminée qui sera prette a poser lundi matin"[206].

Il dit le décor achevé en décembre 1769, écrivant le 4 : "Il m'a parue que Madame de Voyer n'était pas mécontente du deffeau (sic) de son appartement entièrement finis, par l'espoir d'en jouir, ainsi que j'y compte, du premier janvier". En fait, il ne l'était pas vraiment. Le 6 du mois, l'architecte déclare :"Les cannelures torses dans les niches de la chambre à coucher de Madame, sont totalement finies ; a l'exception seulement des graines enrosé d'or, en forme de culot pratiqués dans le haut des canelures décendant jusqu'au cinquième de la hauteur des niches, ce qui orne sufisament et m'est de l'acord avec le reste. L'on est (sic) actuélement", précise-t-il, "les pâtes ou agraffes qui retiennent le batis de la cheminée"[207].

L'installation du mobilier tarda comme l'indique sa lettre du 23 décembre 1769 : "Si les glaces, les lustres et les meubles étaient finis, Madame de Voyer ocuperais son appartement au premier janvier ; mais tous ces objets, aux quels je ne peus rien pour l'avancemens, l'en priveront dans les premiers jours". Il poursuit en indiquant le souhait de la marquise d'avoir des goûts moins luxueux que ceux de son époux : "J'ai pris ses ordres pour son meuble qu'elle veut simplifier, elles seront remplies comme elle les as donnés" [208] !

Mais le mobilier ne fut pas le seul problème puisque la marquise manifesta également des réticences au sujet de sa cheminée, peut-être trop luxueuse également : "J'ai vü", écrit De Wailly, le 6 janvier 1770, "Madame la marquise de voyer, qui désirait avec raison que sa cheminée ne resta pas dans l'état ou elle est, l'appartement etant absolument finis ors cette article, elle voit avec peine que l'on puisse dire qu'il reste encor quelques choses a faire". Il s'agissait visiblement d'un problème de dorure : "Elle m'a parlé", poursuit-il, "a ce sujet d'une personne qui demeure dans les 15/20 (sic) qui as une couleure d'or, qui l'imite

[206] Cf. note 193.

[207] *Ibid.*

[208] *Ibid.*

parfaitement. J'ai fus (sic), pour voir s'il pourais faire faire déposer la cheminée, ce qu'il ne ce peut, puisqu'il faut que ç'a aille au feu, et ce qui coutterais au moins quatre cens franc pour durer au plus une ou deux années. Je ne dois pas prendre de parti sur c'est objet, sans votre attache, Monsieur"[209].

Une nouvelle série d'ouvrages fut exécutée sur la menuiserie et la dorure du lambris d'appui tout au long de l'année 1772, du fait des problèmes d'humidité qui avaient entrainé un soulèvement de celui-ci. De Wailly évoque le 19 septembre : "Aussitôt que le menuisier aura finis les racordemens en bois du lambris d'apui de la chambre de madame de Voyer, j'ecrirais à Brancourt pour la dorure". Ouvrages qui se poursuivaient en octobre. Il écrit le 6 du mois : "Brancourt a commencé dè lundi, ses ragréments. Nous avons été obligé de continuer les lambris d'apuis en bois, de la chambre a coucher de Madame de Voyer raport aux humidités pour eviter de refaire cet ouvrage tous les ans". Et d'évoquer le devant de cheminée conçu par son ami Peyre : "M. Peyre", poursuit-il, "ma dit que le devant de cheminée qu'il a fait faire pour la chambre à coucher de Madame de Voyer, était prête à poser et qu'on le poserait aussitôt que les doreurs auraient terminer leur opération"[210].

Le 18 octobre 1772, tandis que la dorure était bien avancé, De Wailly annonça sa volonté de suspendre les ouvrages, la marquise de Voyer étant absente de Paris durant l'hiver. Il ne souhaitait pas voir le travail accompli à refaire et préférait le reprendre au printemps. Le 30 décembre, il annonçait que la marquise était d'accord, mais il craignait que ce travail ne nuisît aux ouvrages du marquis aux Ormes[211].

Description

Comme le salon, De Wailly reprit ici le principe des archivoltes qui étaient présentées cette fois, de manière plus originale, sous la forme de serliennes. Il disposa en effet, de part et d'autre, des pilastres et corniches, lesquelles étaient également supportées par d'épaisses consoles avec guirlande de fleurs et de fruits descendant à moitié du pilastre, le tout étant traité en or brun. Entre les pilastres, l'architecte avait disposé des niches qui étaient au nombre

---

[209] *Ibid.*

[210] *Ibid.*

[211] *Ibid.*

de sept, à savoir : quatre de part et d'autre des trumeaux de glaces de la chambre, deux du côté de l'alcôve et une entre les portes-croisées[212].

Le fond de la pièce comportait une alcôve pour le lit, qui faisait écho à la niche de la cheminée du salon, puisque traitée sous la forme originale d'une vaste niche, coiffée d'un cul-de-four traité en coquille, avec mosaïque à rosaces. La coquille était séparée du reste de la niche par une corniche semblable à celle du reste de la chambre mais sans pilastres. Les écoinçons de chaque côté au-dessus furent traités de la même façon que le reste de la pièce. Le lit de l'alcôve fut remplacé à la fin de l'Ancien Régime par une armoire en acajou pour contenir les livres du nouveau salon de lecture, comme en témoigne la description de 1791[213].

Sur les seize pilastres de la chambre, quatre furent disposés en angle comme dans la salle à manger. Ils reposaient sur un soubassement sculpté, orné de rinceaux avec fruits et fleurs et dauphins adossés, dorés à l'or brun. Le cadre des soubassements étaient aussi en or brun. Les plinthes au-bas étaient traitées, quant à elles, en faux marbre.

Au-dessus des soubassements et au pied des niches, des-culs-de-lampes étaient ornés des cannelures torsadées et dorées, évoquées par De Wailly, Guilliet et Deleuze, avec épée au milieu, le tout aussi doré à l'or brun[214]. Cannelures qui étaient disposées également dans le haut des niches avec fleurons peints, réhaussés d'or. Ces niches et la grande alcôve furent traitées en mosaïques, comme les trumeaux du grand salon, avec rosaces dorées par Hermand. Elles étaient encadrées d'une moulure torsadée en or brun.

Les archivoltes moulurées, dorées à l'or brun, étaient séparées par des écoinçons aussi à rosaces et coquilles dorées dans la partie basse. Elles contenaient quatre portes et fausses portes disposées en vis-à-vis, sommées de culs-de-fours à croisillons et rosaces dorés et de groupes d'enfants portant des couronnes et des guirlandes de fleurs dorés à l'or brun, réalisés par Pajou.

---

[212] Cf. note 142 et le plan sommaire reproduit par Francoeur, 1984, p. 56.

[213] *Ibid*.

[214] *Idid* et cf. pièces annexes.

Du côté du salon, était un trumeau de glaces cintré en trois parties reposant sur un lambris d'appui à grands cadres dorés avec, au bas, une plinthe en faux marbre et moulure dorée. Le trumeau disposait d'une tablette d'appui aussi en faux marbre.

Face au trumeau de glace et à droite de la chambre, De Wailly disposa une cheminée de marbre blanc avec tablette arrondie au-devant et aux extrémités, ornée au-dessous d'une frise ciselée en cuivre composées de rosaces, entrelacs et culots. Elle était encadrée de grandes consoles avec dessus de cuivre doré et chutes de feuilles de chêne avec glands, motif déjà observé sur les sphinx de la salle à manger. Au-dessus, l'architecte mit en place une glace cintrée en trois parties avec cadre de bois doré à l'or brun.

Le foyer de la cheminée se composait, suivant le mémoire de Bertolini en 1771, de quatre plaques de fonte, dont trois ornementées sur les côtés et le contrecœur, la quatrième étant dite dans l'âtre[215]. Cette cheminée fut dotée du même système de chauffage par air chaud que celui du salon "et garanti de fumée" (sic). Les plaques latérales furent supprimées au début des années 1780 par le fumiste Fucy afin de pratiquer un système de ventouse et goussets pour empêcher les fumées[216], ce qui laisserait entendre que le système de Bertolini ne fonctionna que quelques temps (?). S'agissant des glaces du trumeau, elles ne sont pas mentionnées – curieusement – dans l'état de 1784.

L'ensemble de la pièce était entourée, au-dessus des archivoltes, d'une double corniche entièrement dorée, avec consoles et rosaces au-dessous, qui se raccordait magnifiquement à l'architecture feinte et dorée de la voussure.

Au sol, le parquet Versailles était identique à celui du salon et s'étendait, contrairement à ce dernier, jusqu'au lambris[217].

S'agissant de la décoration des portes par Charles Monnet, avancée par Thiéry, on ne dispose d'aucun élément à cet égard. On peut présumer, d'après ses dires, qu'elles étaient identiques à celles du salon.

---

[215] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièces annexes.

[216] *Ibid*.

[217] Cf. note 142.

Le mobilier

L'inventaire du marquis de Voyer en 1782 indique dans la pièce[218] :

-une couchette à la polonaise à fond sanglé entièrement de bois doré avec son sommier couvert de toile à carreaux, deux matelas de laine, un traversin de coutil de Bruxelles rempli de duvet avec sa housse complète de damas à trois couleurs "de quinze seize bleu" (sic), avec un grand rideau "de quinze seize bleu" le tout garni de franges d'or faux, le tout prisé 2 400 livres.

-un feu en grille, pelle, pincette de fer poli avec ornements de cuivre doré d'or moulu, prisés 240 livres.

Le reste du mobilier est dit celui de la marquise.

L'inventaire de celle-ci en 1783 indique à son tour[219] :

-un groupe de biscuit dans sa cage de verre blanc.

-deux écuelles avec couvercle et jattes de porcelaine de Sèvres.

-vingt-et-une tasses et soucoupes en grande partie de porcelaine de Sèvres.

-un petit pot à lait avec sa jatte de même porcelaine.

Le tout prisé 160 livres.

-une couchette à la polonaise de bois doré avec ses roulettes et équerres avec un fond sanglé, deux matelas de laine couvert de futaine, un lit, un traversin de coutil rempli de duvet avec sa housse complète de damas de trois couleurs doublé de quinze seize bleu, deux grands rideaux aussi de quinze seize bleu ornés d'une frange d'or faux, le tout prisé 800 livres.

-une duchesse avec son matelas rempli de crin.

-six chaises dont quatre garnies de housses de carreaux remplies de plume, le tout couvert de damas de trois couleurs.

-un métier à tapisserie de bois verni garni de cuivre doré d'or moulu.

-un grand fourreau garni de plumes couvert de taffetas jaune et blanc.

Le tout prisé 140 livres.

-un tapis de moquette avec sa doublure de bourre, prisé 120 livres.

-trois rideaux en six parties de quinze seize bleu reteint et en mauvais état, rapportés de la maison occupée par la marquise à Auteuil et prisés 30 livres.

-deux rideaux en quatre parties de toile de coton, prisés 24 livres.

---

[218] Cf. note 135.

[219] Cf. note 136.

-trois pièces de tapisserie de damas jaune contenant sept lés doublés de toile, prisés aussi 24 livres.

Le lit à roulettes de la chambre se justifiait au regard des grandes réceptions ou bals organisés dans l'hôtel. La chambre était en effet alors vidée de son mobilier : en 1780, le serrurier Delassus démonta ainsi le lit qui fut remonté dès le lendemain[220].

Ces inventaires ne font nullement état des cassolettes, torchères et girandoles envisagées par De Wailly dans cette chambre en janvier 1770 et par lesquelles il souhaitait reproduire les effets miroitants du salon comme prouver également ses talents de décorateur. Le 6 du mois, l'architecte déclarait à propos des demi-lustres à venir de Delaroue pour le salon[221] :
"Il m'est venue une idée tant pour éclairer que pour remplir les niches longues de la chambre de Madame ; que j'ai communiqué à Pajoue, qui m'en a paru content. C'est de mettre dans les deux qui accompagne la cheminée et les deux autres qui sont en face, quatre casaulettes portés par des trépieds, qui par leur forme alongé rempliront mieux les niches, qui auront l'air d'authoriser la hauteur des dittes niches comme c'est obiets là (sic), n'empechera pas d'habiter l'apartement. Je vais faire un model en bois qui nous servira pour les faire toutes en cuivre si vous l'aprouver. Dans les deux niches qui sont plus larges aux deux cotés du lit", ajoute-t-il, "on pourait y mètre deux figures de femme groupés portantes un faiseau, ou corne d'abondance, d'où sortiraient des girandoles, lesqu'elles girandoles, ce repetteront dans les glaces qui sont de droitte et de gauche ; et dans la niche qui est en face du lit, comme etant plus étroite, on y pourait mètre qu'une seulle figure de femme qui porterait aussi un faiseau, d'où sortirait des girandoles ; lesquels ce répéteraient aussi dans la glace qui est en face de l'enfilade de sorte que, métant deux lumière sur la table et sur la cheminée, les lumières ce trouverait a peu près a egalle distance, et éclaireraient sufisament et formeraient un effet fort agréable a l'œil. Si vous voullier, Monsieur, y mètre beaucoup d'économie", achevait-il, "on pourait faire les figures en Platre ou en talque, et les casauletes en bois, ce qui méteraient à même de jouir plus promptement, et avec le tems, on ferait faire les figures en marbres portante les faiseaux en Bronze, ainsi que les casaulestes".

---

[220] Poitiers, fonds d'Argenson, D 325, cf. pièce annexe.

[221] Cf. note 193. Francœur évoque ces girandoles pour le salon (cf. biographie, 1984, p. 51) (?).

Le 24 du même mois, De Wailly revint à la charge sur son idée, son but étant d'exploiter un modèle de son ami Pajou pour Versailles : " En vous faisant la proposition de placer des girandolles dans la chambre a coucher de Madame, mon intention n'était pas de vous constituer en dépence. J'avais par devers moi l'idée de vous faire profiter d'un model que Pajou vient de nous faire pour versailles. Je lui en ai même donné la dimention qui nous était propre. Comme son model est en terre", précisait-il, "on peus le faire cuir et le laiser a demeure, ce qui vous evitera de faire faire des marbres. Quant aux casauletes, a côtés de la cheminée, j'en ai aussi un model en bois, je suspenderais les trois autres pour les compléter jusqu'à l'arrivée de vos ordres"[222].

On ignore si ces luminaires furent effectivement exécutés.

[222] *Ibid*.

Conclusion

Les décors des trois pièces de l'hôtel de Voyer d'Argenson sur le Palais-Royal, dont le remontage est engagé depuis 1997 par le World Monuments Fund Europe, ont été conçus entre 1765 et 1772 et figurent assurément parmi les créations majeures de la seconde moitié du XVIIIe siècle à Paris.

Si certains des documents trouvés dans le fonds d'Argenson de Poitiers étaient connus, nous avons eu cependant la satisfaction de découvrir les correspondances de l'antiquaire Julien-David Leroy et de l'architecte Bernard Poyet qui assista De Wailly sur le chantier en 1768-1769. Correspondances qui nous ont permis de mettre à jour de nouveaux éléments, telles l'attribution confirmée des cariatides à Pajou ou l'apparition du sculpteur Jean-Baptiste Boiston, aux côtés du stucateur Hermand, dans les décors de la salle à manger et des pièces suivantes.

Nous avons tenté de corriger certaines erreurs d'interprétation des documents de Poitiers, liées en grande partie à la présence de deux salles à manger et de deux salons dans l'hôtel. Erreurs qui sont également compréhensibles au regard de l'ambigüité de la documentation et de la difficulté d'analyse sans une connaissance exacte de la configuration des lieux. Fort heureusement, l'expertise effectuée en 1791 a pu confirmer certaines intuitions, notamment au niveau de la présence – ou l'absence – des cheminées. On observera qu'aucun poêle n'est indiqué dans les décors des salles qui nous intéressent.

Aux Archives nationales, l'expertise des ouvrages de Médard Brancourt en 1770, dans la série Z^1 j, les inventaires des marquis et marquise de Voyer en 1782 et 1783 et des glaces en 1784, dans le minutier central des notaires parisiens, sont les autres éléments importants et inédits de cette étude. Les premiers inventaires ont permis enfin l'établissement du mobilier dans chacune des pièces tandis que l'expertise de 1770 a livré le secret de la présentation des sphinx et cariatides de la salle à manger à leur création. Nous ajouterons également, pour les cartes et plans, le plan de l'hôtel à la fin du XVIIIe qui fournit un état exact, suite aux travaux effectués par le marquis de Voyer.

L'examen de trois décors montre combien De Wailly entendait créer un jeu d'échanges et de correspondance à tous les niveaux. Si le fameux jeu de réfléchissement des miroirs apparait

symétriquement dans la salle à manger, dans le salon et dans la chambre, le plafond de celle-ci répondait, dans sa conception et son inspiration, à celui du salon. Suivant un même souci de parfaite symétrie, les portes en menuiserie de la salle à manger, du salon et de la chambre se correspondaient merveilleusement, tant dans leur forme que dans leur présentation originale. Les figures de Charles Monnet dans le salon ont été ainsi reprises dans la chambre, semble-t-il (?). Les portes en glaces au fond des deux pièces répondaient, quant à elles, aux croisées en vis-à-vis, tant dans le nombre de glaces que dans leur disposition, cintrée ou non. Cette stricte symétrie fut également respectée dans l'emplacement des niches et des portes de la chambre de la marquise. Enfin, les pilastres en angle de celle-ci répondaient à ceux de la salle à manger.

L'abondance de la dorure sur les reliefs, cariatides, stucs, glaces, corniches, mobilier, la variété des couleurs employées (améthyste, bleu lapis, blanc, bronze vert antique ou rouge…), des moulures et des motifs, les effets peints et sculptés des portes du salon, de faux marbres et de trompe-l'œil combinés aux plafonds baroques ou classicisants et aux jeux de miroirs sont caractéristiques des effets louisquatorziens appréciés par De Wailly et le marquis de Voyer, tels qu'ils ont été développés – au même moment – dans le décor de l'Opéra royal de Versailles et tels qu'on a pu les redécouvrir en 2009 dans la salle à manger d'Asnières, réalisée en 1754-1755, à quelques exceptions près. Ces effets marbrés, colorés et dorés sont en effet caractéristiques de la manière de De Wailly depuis ses débuts.

Ces décors sont en même temps l'expression des goûts "baroques", dans le sens premier du terme, du marquis qui mêla habilement éléments antiques et maniéristes, comme en témoignent les cariatides et les sphinx dorés en bronze antique, ainsi que les reliefs du plafond, ce qui devait donner un aspect fort surprenant à la salle à manger. Ceci explique sans doute le retrait des premières et le changement d'aspect des seconds à la fin du XVIIIe siècle, après 1787.

Le mobilier, qui mêla lui aussi grecqueries, éléments baroques et classiques, est symptomatique de l'éclectisme déjà affiché par le marquis de Voyer dans les aménagements, tant extérieurs qu'intérieurs, de l'hôtel puis, plus tard, dans les élévations de son château des Ormes. Ses goûts étranges susciteront la curiosité de biens des contemporains, à commencer par les Orléans, très liés aux d'Argenson depuis les années 1720.

Les décors de nos pièces sont datés pour l'essentiel des années 1765-1770, on l'a dit, le grand salon paraissant, après le vestibule et la grande salle à manger en prolongement au revers, avoir été commencé le premier, ce qui se comprend aisément au regard de la tâche à accomplir. Suivirent la salle à manger (1767-1769) et la chambre de la marquise de Voyer (1767-1770). Chambre où celle-ci n'hésita pas, on l'a vu, à manifester une simplicité de goût méconnue jusqu'ici.

Certaines parties ont pu faire l'objet de corrections ou de modifications au cours des années 1770 et 1780, au gré des besoins ou des envies des occupants. Ainsi, le chauffage par le sol a-t-il été mis en place par le poêlier Bertolini en 1771. On pensait les cheminées disparues par la présence du procédé, mais il n'en est rien. Il semble avoir été opérationnel un certain temps, mais certains aménagements effectués par les fumistes Meler et Pido en 1779 notamment, laissent accroire que l'on eut recours de nouveau aux méthodes habituelles. En 1772, le lambris bas de la chambre de la marquise et sa dorure durent être entièrement refait, tout comme certaines dorures de la salle à manger qui étaient en mauvais état dès 1770[223].

Il a été beaucoup dit et écrit sur les décors de l'hôtel de Voyer d'Argenson. Nous espérons avoir livré ici au World Monuments Fund, par nos connaissances des autres chantiers du marquis de Voyer et la documentation exploitée, un regard complémentaire. Regard qui éclairera sûrement, nous n'en doutons pas, le comité scientifique et tous les acteurs de leur restauration et de leur remontage dans l'hôtel de Rohan-Strasbourg pour une parfaite réussite de l'opération. C'est là, tout notre souhait.

[223]Cf. pièces annexes, procès-verbal d'expertise des ouvrages de Médard Brancourt en 1770 (Archives nationales, Z^1 j 944).

SOURCES

Archives nationales

Minutier central des notaires parisiens :

XXIII, 856 : Adjudication de la Chancellerie d'Orléans du 6 mars 1792

CXV, 930 : Inventaire après décès du marquis de voyer du 5 octobre 1782

CXV, 932 : Bail à vie de l'hôtel de Voyer du 29 mars 1783

Liquidation et transaction de la succession du marquis de Voyer du 29 mars 1783

CXV, 938bis : Délivrance du legs de la marquise de Voyer du 22 avril 1784

Bail à rente foncière de l'hôtel de Voyer d'Argenson du 24 avril 1784

CXV, 759 : Inventaire après décès de la marquise de Voyer du 23 septembre 1783

Série Z^1j

Z^{1j} 944 : Estimation de divers ouvrages de Médard Brancour, doreur, à Versailles, Neuilly et Paris du 3 décembre 1770.

Z^1j 946 : Estimation d'ouvrages, socles, cheminées et autres exécutés dans l'hôtel de Voyer d'Argenson par Claude Ferret, expert, du 8 mars 1771 (en déficit).

Archives privées, maison d'Orléans

300 AP I 127, pièce 1 : "Etat détaillé et circonstancié d'un hotel, scise rue des bons Enfans, appartenant à Mgr le duc d'Orléans, le dit hôtel connu sous la dénomination de l'hôtel de la chancellerie d'Orléans. Lequel etat a été fait double à Paris, le 20 mars 1791".

Cartes et plans

N II Seine 155 : Plan du Palais-Royal et maisons alentours (vers 1750).

N III Seine 508 : Plan au rez-de-chaussée de l'hôtel de Voyer d'Argenson, vers 1784.

Q^1 1099/6 : Terrier du roi, t. IV.

Bibliothèque universitaire de Poitiers, Fonds d'Argenson

D 325 : Hôtel de Voyer d'Argenson

P 98 : Papiers Voyer. Pièces comptables du marquis et sa maison (1768-1782)

P 99 : Papiers Voyer. Idem

P100 : Papiers Voyer. Idem

P 105 : Succession de la marquise de Voyer. Inventaire, liquidation de succession, états et mémoires divers (1783-1786).

P 109 : Succession du marquis de Voyer. Idem (1782-1784).

P 110 : Comptes de dépenses et recettes par De Wailly, 1782 et1783.

P 133 : Correspondance de Robert-Joseph Auguste

P 157 : Correspondance de Julien-David Leroy

P 163 : Correspondance d'Augustin Pajou

P 164 : Correspondance de Bernard Poyet, Jean-Baptiste-Marie Pierre

P 172 : Correspondance de Charles De Wailly

BIBLIOGRAPHIE

BARRIER Janine : *William Chambers. Une architecture empreinte de culture française,* suivi de *Correspondance avec la France*, Paris, 2010.

BLOMAC Nicole de : *Voyer d'Argenson et le cheval des Lumières*, Paris, 2004.

CACHAU Philippe : *Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, dernier des Mansart (1711-1778)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2004, t. I (Voyer d'Argenson) et II (Asnières).

CACHAU Philippe : "Le château de Christian IV, duc des Deux-Ponts, à Jägersburg. Un château français en Allemagne (1752-1756)", *Francia*, n° 39, 2012, p. 135-165.

CACHAU Philippe : *Le château des Ormes*, coll. "Parcours du Patrimoine", service de l'Inventaire de Poitou-Charentes, Poitiers, 2013.

COMBEAU Yves : *Le comte d'Argenson, ministre de Louis XV*, Mémoires et documents de l'Ecole des Chartes, Paris, 1999.

DRAPER James David – SCHERF Guilhem : *Pajou, sculpteur du roi, 1730-1809*, cat. expo. du Musée du Louvre et du Métropolitan Museum of Art, Paris et New York, 1997.

FRANCŒUR Noël : *L'hôtel de la Chancellerie d'Orléans, ancien Hôtel d'Argenson, du Palais-Royal au Marais*, Paris, 1984.

GALLET Michel – GARMS Jörg (sous la direction de): *Germain Boffrand 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, ouvrage collectif par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1986.

GALLET Michel : *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.

GOUSSET Jean-Paul – MASSON Raphaël : *Versailles. L'Opéra royal*, Versailles, 2010.

HARRIS John : "Sir William Chambers and his Parisian Album", *Journal of Society of Architecture of Great Britain*, t. VI, 1963, p. 54-90.

LECLAIR Anne : *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, 2001.

LECLAIR Anne : "Les plafonds peints de l'hôtel d'Argenson : commande d'un amateur parisien (1767-1773)", *Gazette des Beaux-Arts,* novembre 2002, p. 273-306.

LECLAIR Anne : "Une vente secrète en 1765 : la correspondance inédite entre Pierre Paul Louis Randon de Boisset (1709-1776) et le marquis de Voyer d'Argenson (1722- 1782)", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2006 (2007), p. 151-175.

LECLAIR Anne : "Un cabinet de tableaux méconnu : les « Rubens » du marquis de Voyer d'Argenson en 1750", *Revue de l'Art*, n° 153, mars 2006, p. 41-56.

MAYOR Jacques : "Hôtel de la Chancellerie d'Orléans", *Gazette des Beaux-Arts*, août 1916, p. 333-359.

MOSSER Monique – RABREAU Daniel : *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo. Caisse nationales des Monuments historiques et des Sites, Paris, 1979.

ROSENBERG Pierre : *Fragonard*, cat. expo des Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1987.

SANDOZ Gustave : *L'hôtel de la Chancellerie d'Orléans au Palais-Royal*, ouvrage dactylographié, s.d. (exemplaires à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et aux Arts Décoratifs).

THIERY Luc-Vincent : *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, 1787, t. I, p. 288-289.

VIGNAUD Bertrand du : "Paris, Chancellerie d'Orléans", *World Monuments Fund Europe*, 2010-2011, p. 20-23 ; 2011-2012, p. 18-21 ; et 2012-2013, p. 16-19.

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, marquis de Voyet (1722-1782) par Maurice Quentin de La Tour, 1752-1753 (Saint-Quenntin, Musée Antoine Lécuyer).

Fig. 2 : Le château d'Asnières-sur-Seine par Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, élévation sur le jardin, 1750-1752.

Fig. 3 : Salle à manger du château d'Asnières par Charles De Wailly, 1754-1755.

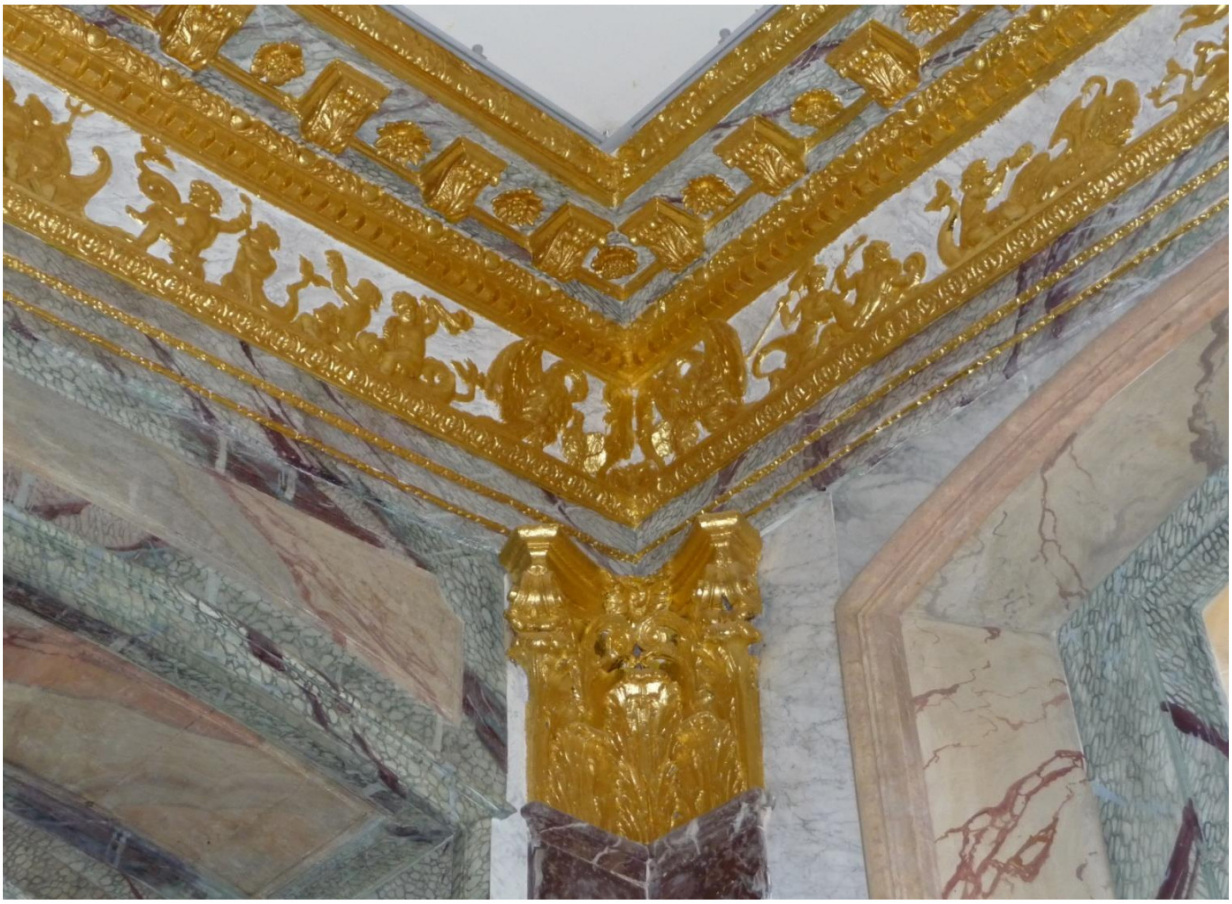


Fig. 4 : Vue des pilastres d'angle de la salle à manger d'Asnières, 1754-1755.

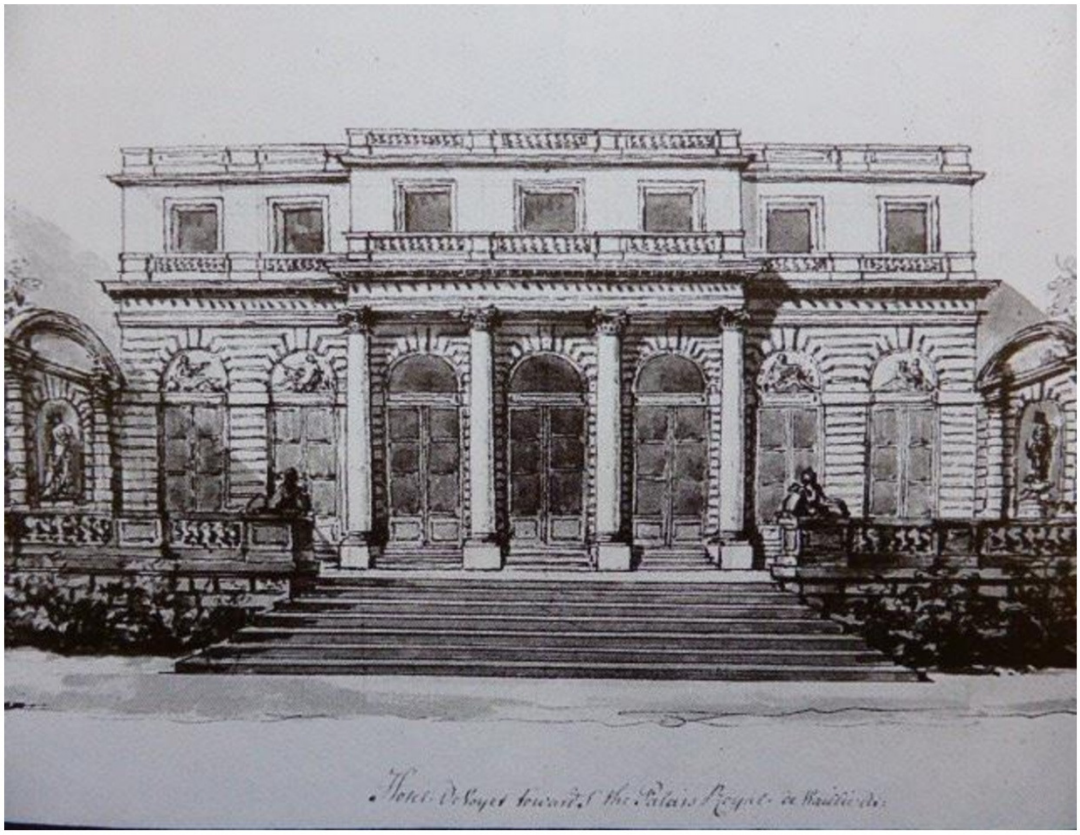


Fig. 5 : L'hôtel de Voyer d'Argenson du côté du Palais-Royal par William Chambers, 1774.

(Londres, Royal Institute of British Architects, Parisian Album).

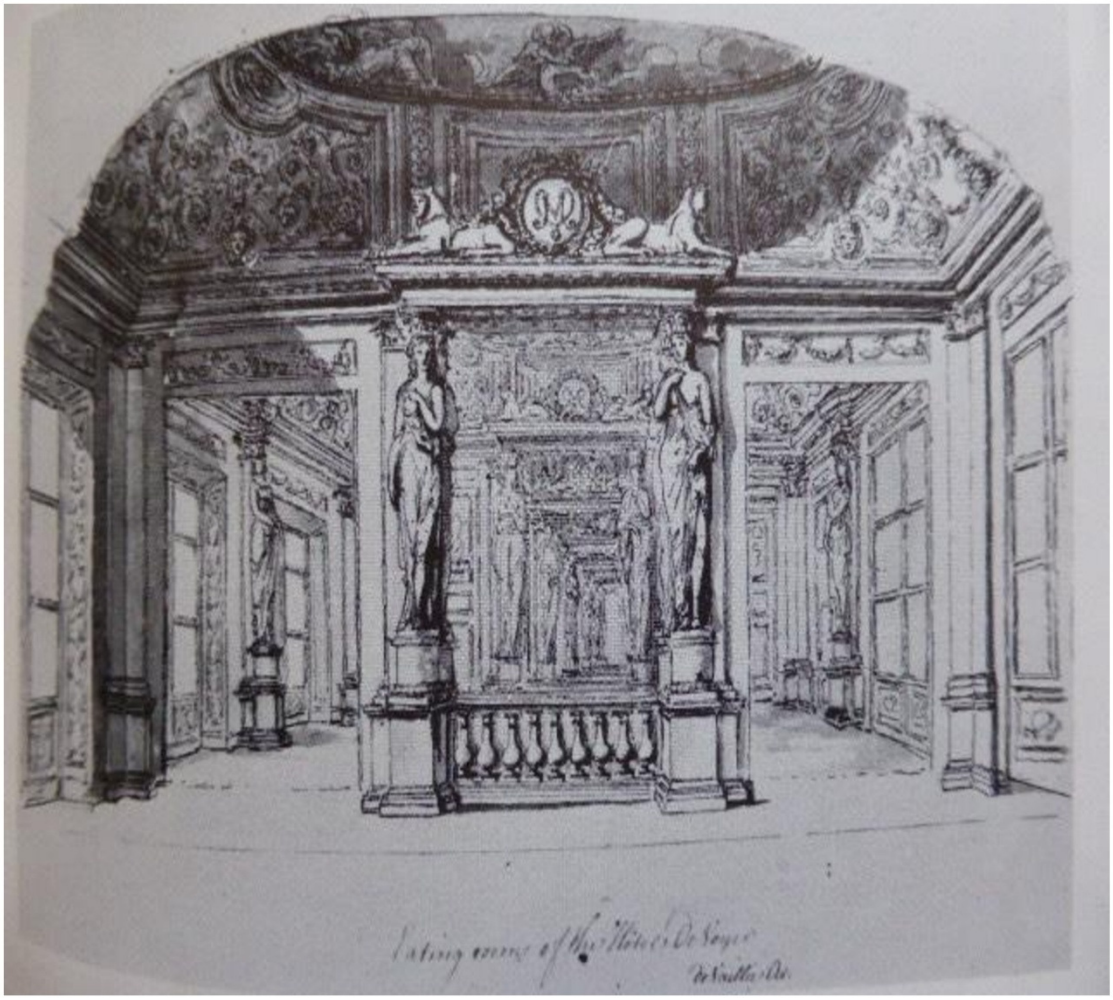


Fig. 6 : Vue de la salle à manger de l'hôtel de Voyer d'Argenson par William Chambers, 1774.

(Londres, Royal Institute of British Architects, Parisian Album).

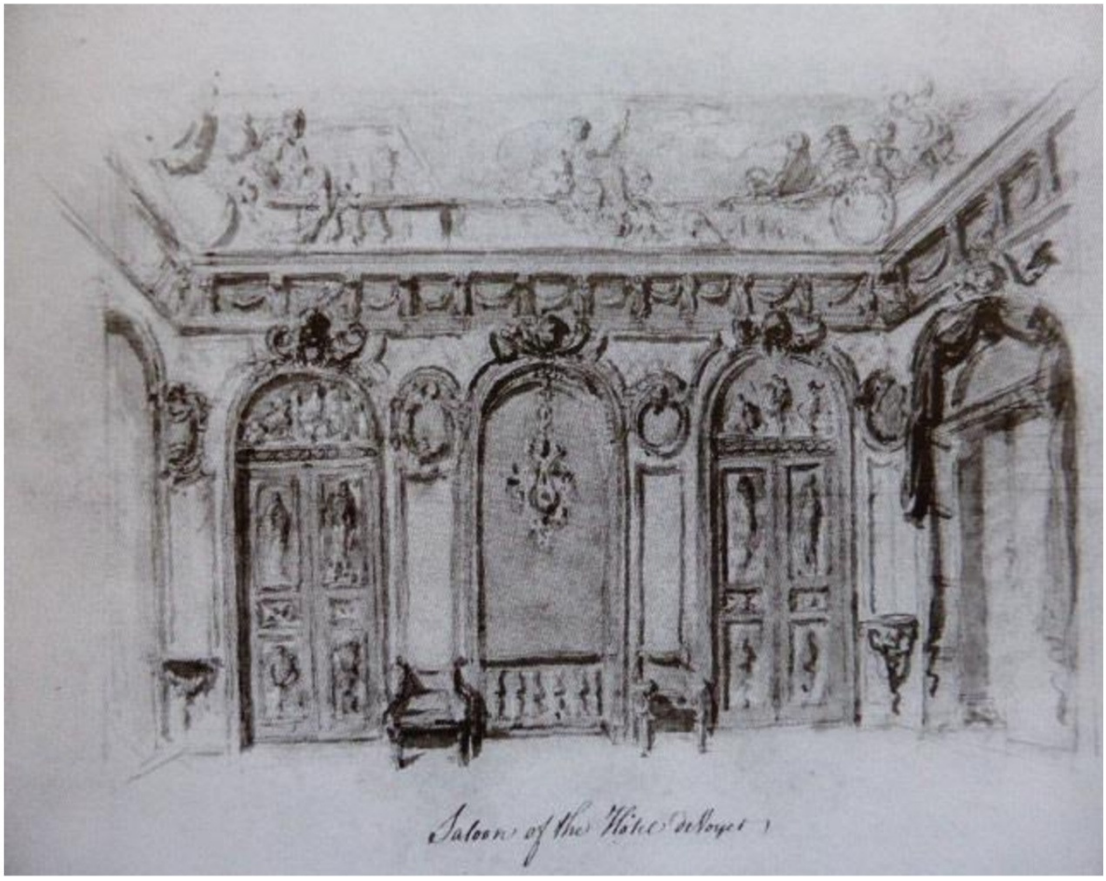


Fig. 7 : Vue du grand salon de l'hôtel de Voyer d'Argenson par William Chambers, 1774.

(Londres, Royal Institute of British Architects, Parisian Album).

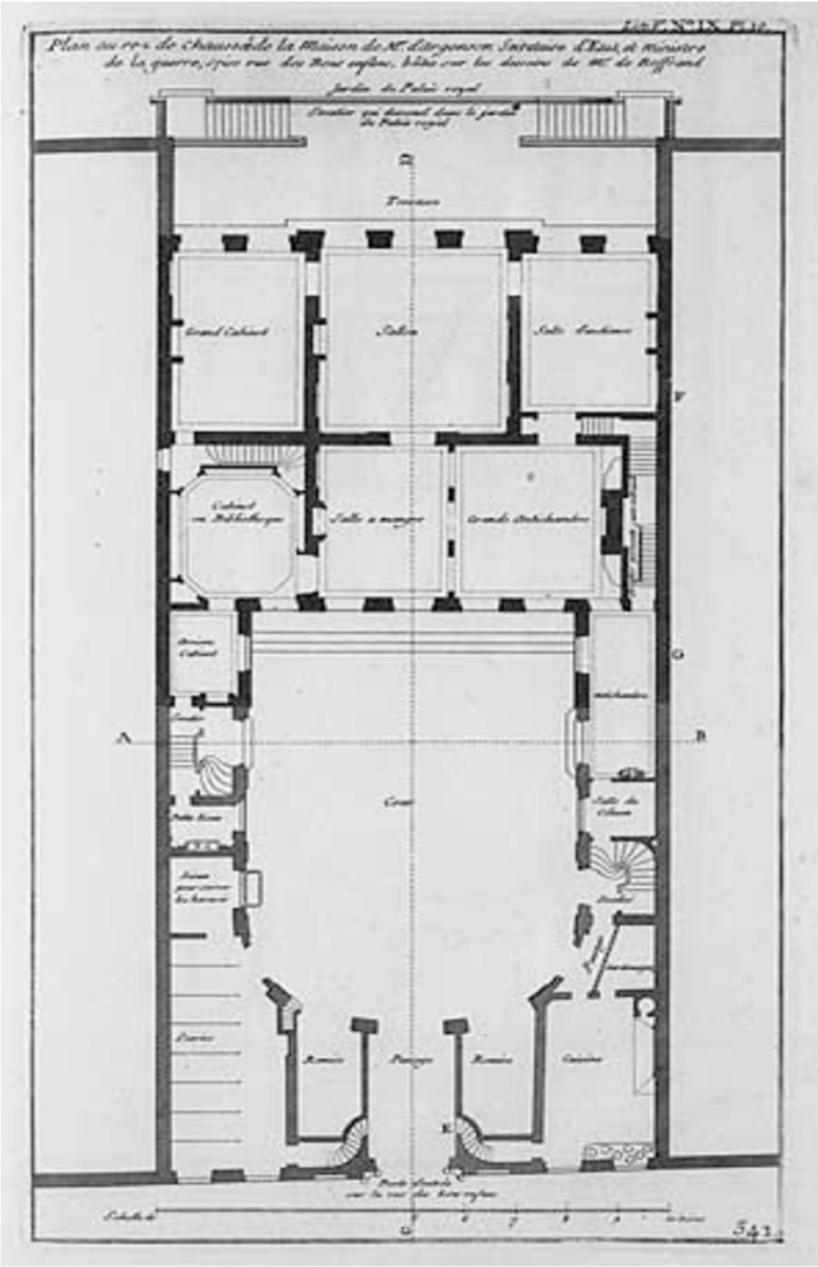


Fig. 8 : Rez-de-chaussée de l'hôtel de Voyer d'Argenson au milieu du XVIIIe.

(Jacques-François Blondel : Architecture française, t. III, Paris, 1754).

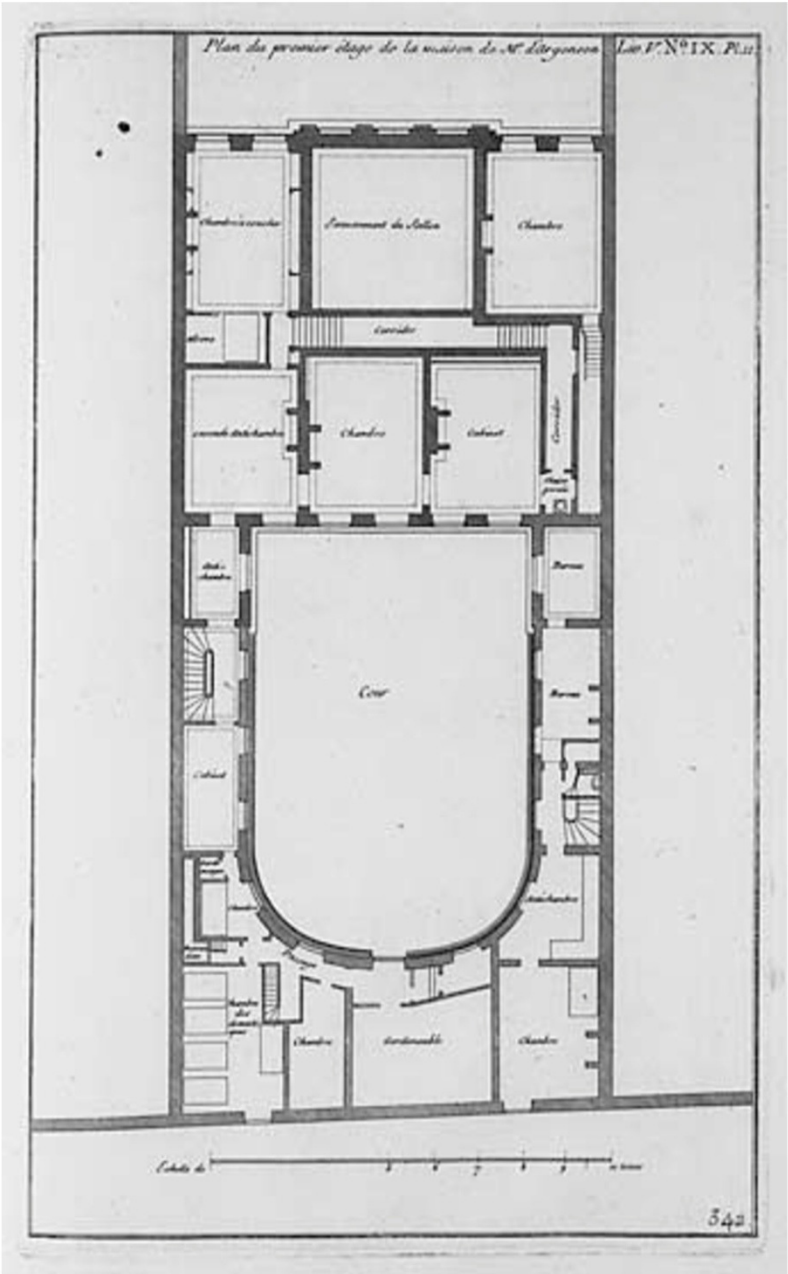


Fig. 9 : Premier étage de l'hôtel de Voyer d'Argenson au milieu du XVIIIe.

(Jacques-François Blondel : Architecture française, t. III, Paris, 1754).

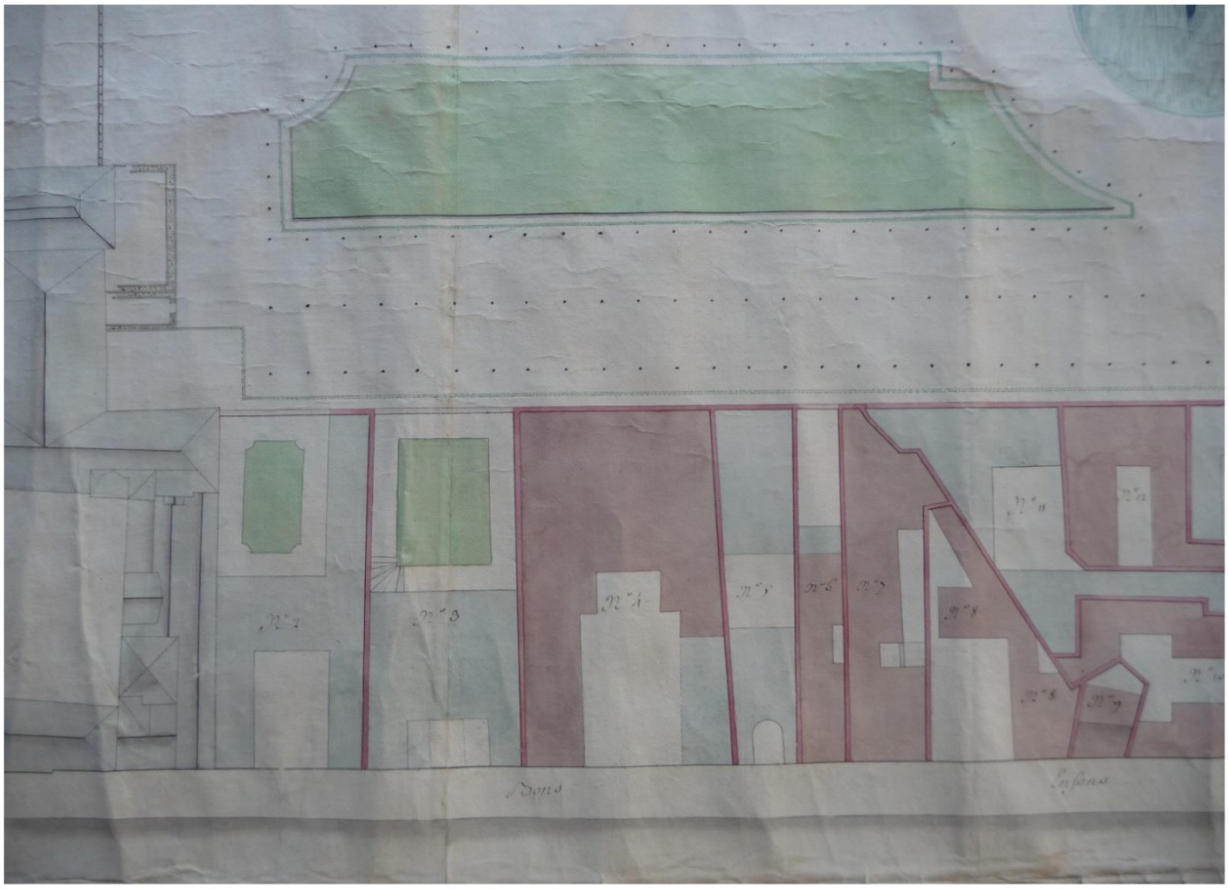


Fig. 10 : Plan de situation de l'hôtel de Voyer d'Argenson au Palais-royal et rue des Bons Enfants en 1750 (Archives nationales, Cartes et Plans, N III Seine 155).

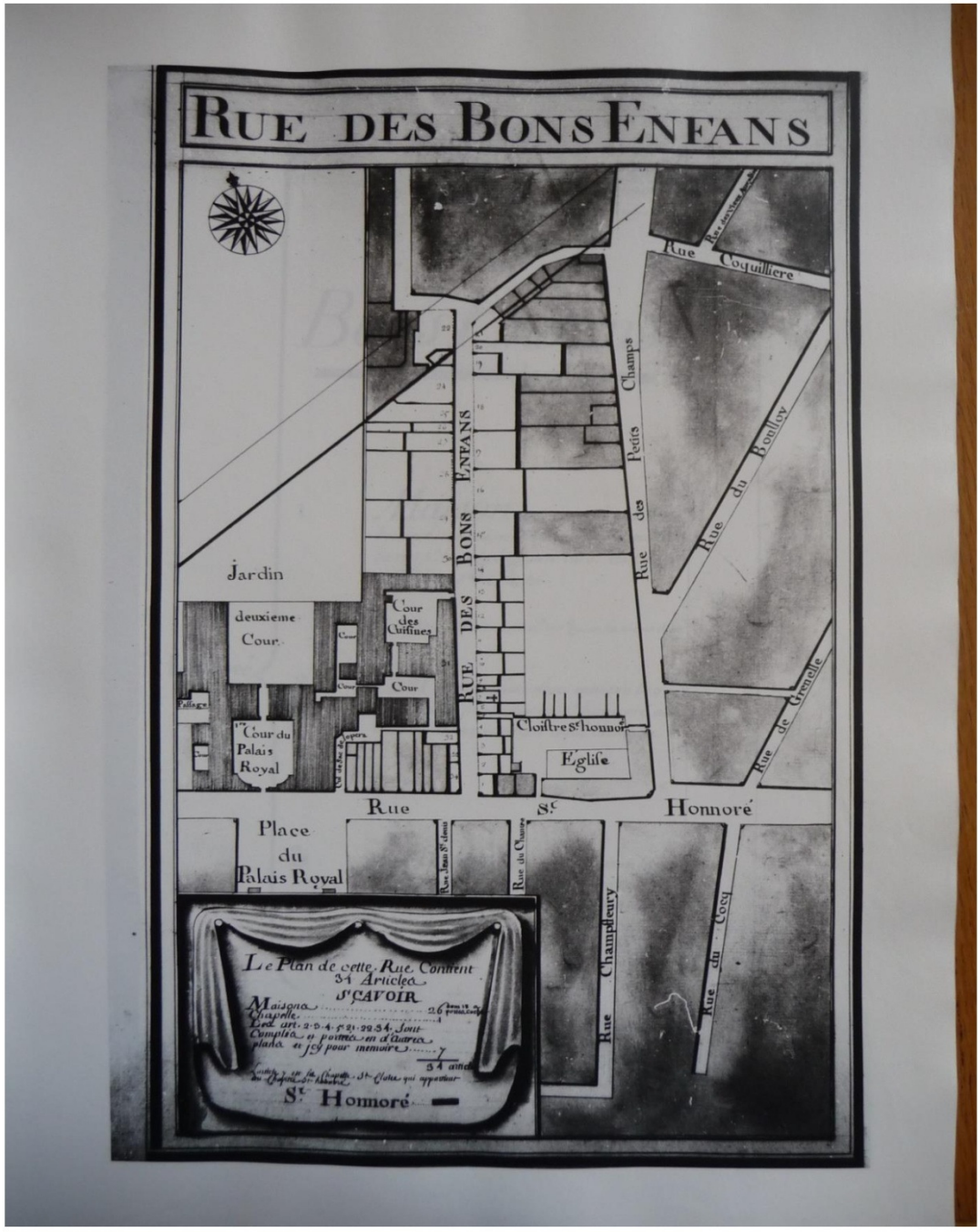
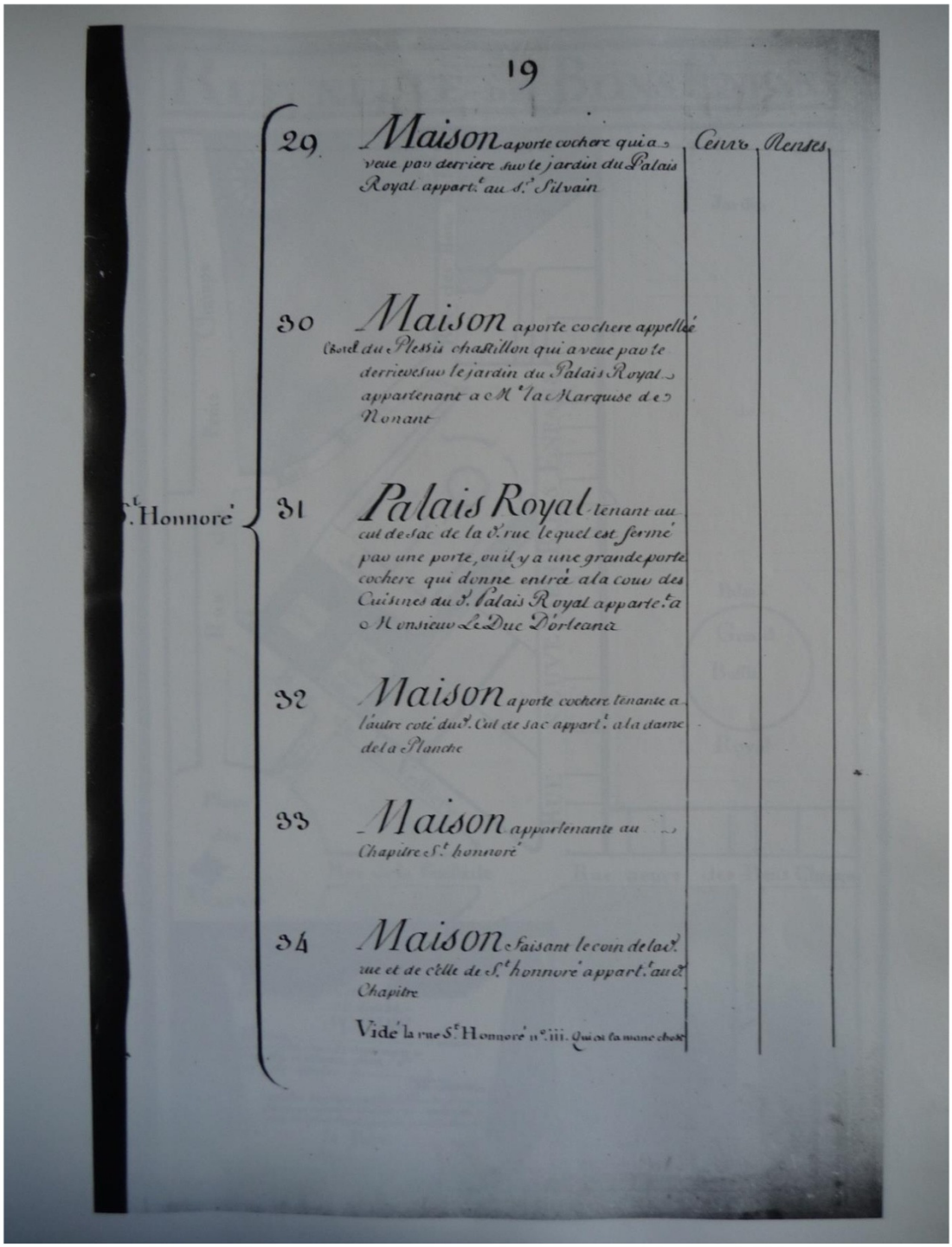


Fig. 11 : Plan de la rue des Bons Enfants du côté du Palais royal, début XVIIIe

(Archives nationales, Q 1* 1099/6, Terrier du roi).



19

St. Honnoré

29 Maison a porte cochere qui a vue par derriere sur le jardin du Palais Royal appart.t au S.r Silvain

30 Maison a porte cochere appellé Hotel du Plessis chastillon qui a vue par le derriere sur le jardin du Palais Royal appartenant a Mde la Marquise de Nonant

31 Palais Royal tenant au cul de sac de la d.e rue lequel est fermé par une porte, ou il y a une grande porte cochere qui donne entrée a la cour des Cuisines du d.t Palais Royal appart.t a Monsieur Le Duc D'orleans

32 Maison a porte cochere tenante a l'autre coté du d.t Cul de sac appart.t a la dame de la Planche

33 Maison appartenante au Chapitre S.t honnoré

34 Maison faisant le coin de la d.e rue et de celle de S.t honnoré appart.t au d.t Chapitre

Vide la rue S.t Honnoré n.o iii. Qui est la mare chez

Cens | Rentes

Fig. 12 : Mention du propriétaire de l'hôtel (n° 29) au début XVIIIe.

(Archives nationales, Q 1* 1099/6, Terrier du roi, fol. 19).

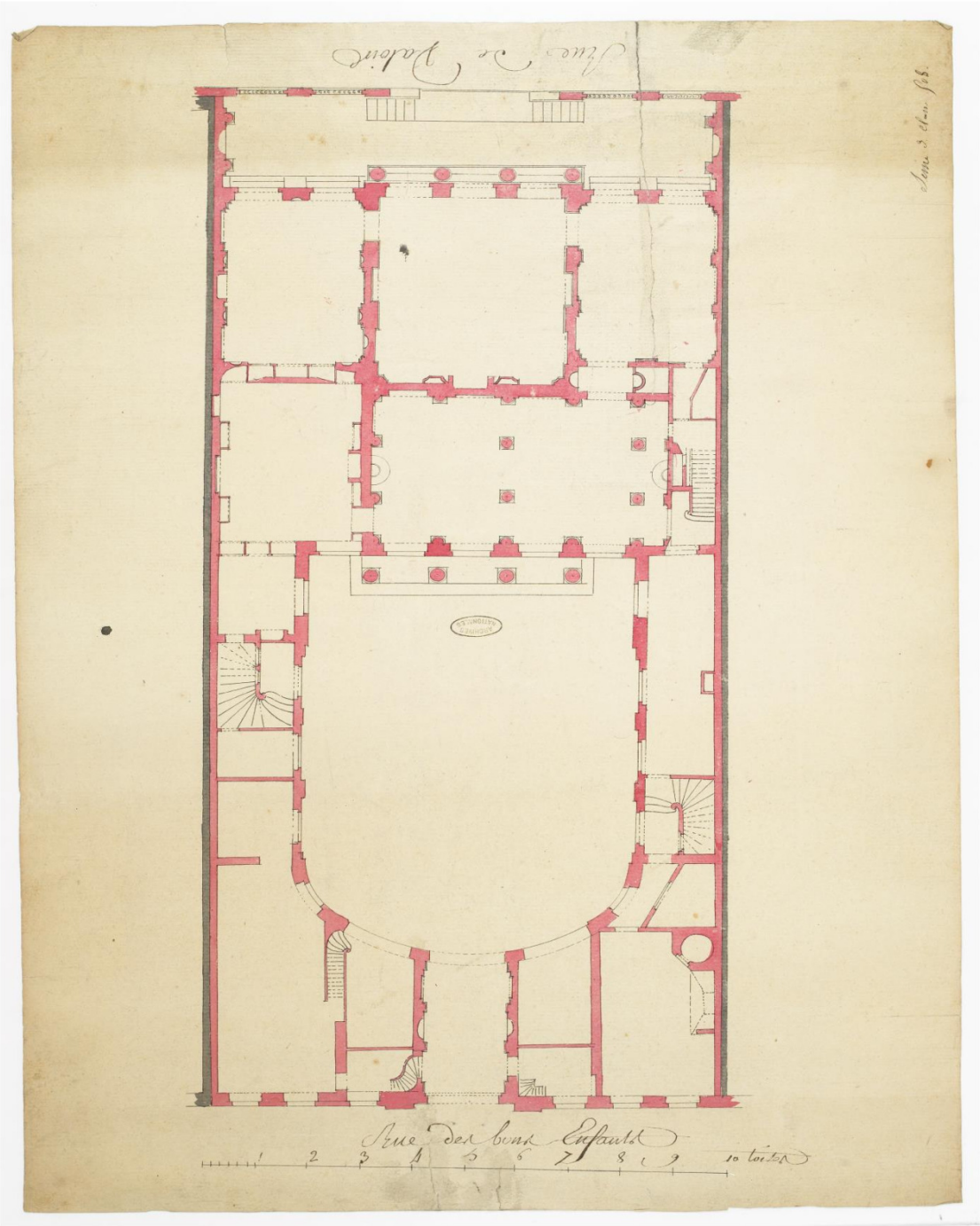


Fig. 13 : Plan de l'hôtel de Voyer d'Argenson au rez-de-chaussée, vers 1784

(Archives nationales, Cartes et Plans, N III Seine 508).

Fig. 14-15 : Bergères pour le grand salon de l'hôtel d'Argenson par Mathieu Bauve et Médard Brancourt, d'après les dessin de Charles De Wailly, vers 1767.

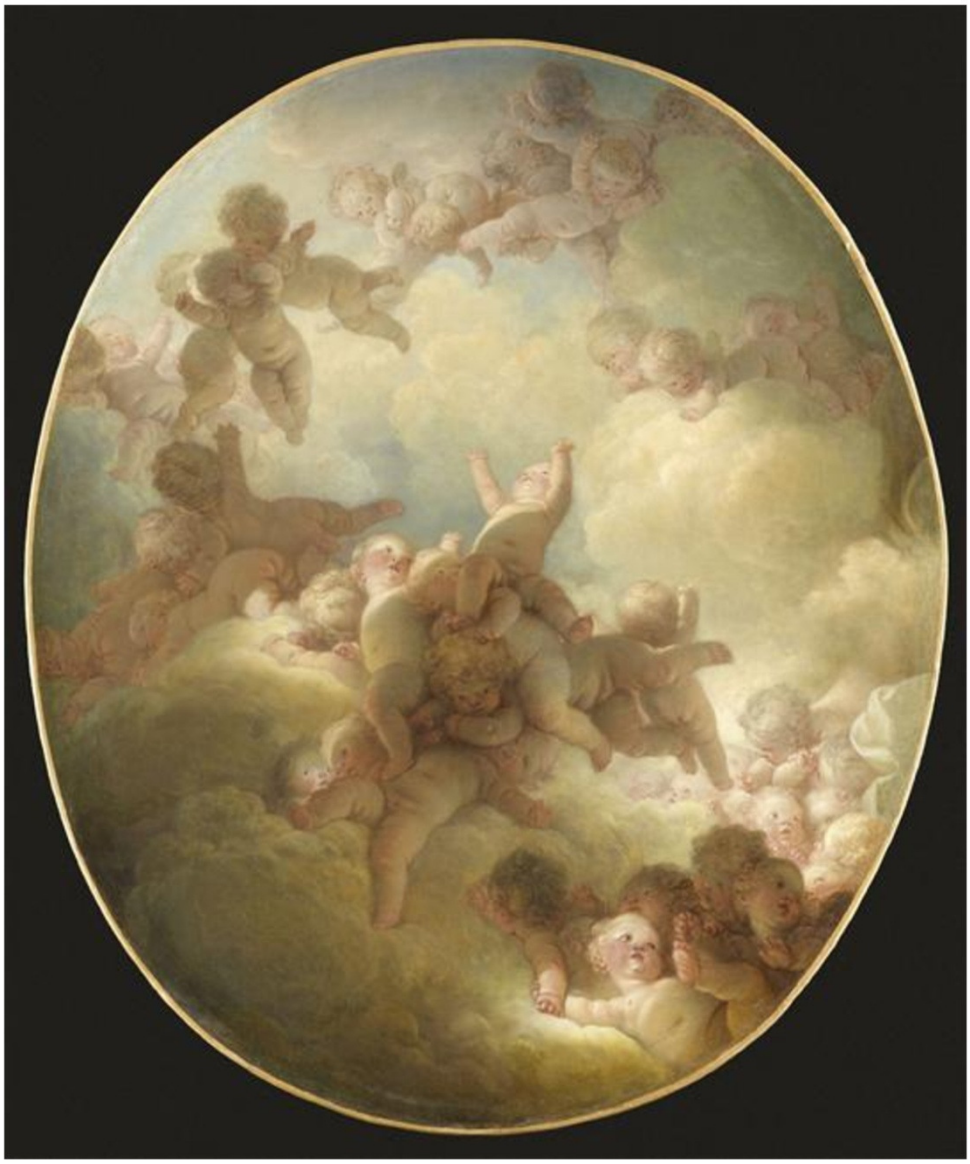


Fig. 16 : Jean-Honoré Fragonard : *L'essaim d'amours* ou *Groupe d'enfants dans le ciel*

(Musée du Louvre, 1767).