
Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français

Reconnue d'utilité publique par décret du 20 mai 1927

Année 2013



Société de l'Histoire de l'Art français
2, rue Vivienne
75002 Paris

2014

Le mécénat du marquis de Voyer au château et aux haras d'Asnières-sur-Seine : enjeux politiques et culturels (1750-1755)

Étude par Philippe Cachau

Réalisé de 1750 à 1752, le château d'Asnières (fig. 1 et 7) fut, avec les haras bâtis de 1752 à 1755, l'un des ensembles architecturaux les plus fabuleux des environs de la capitale au milieu du XVIII^e siècle et l'une des réalisations phares de Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, dernier des Mansart (1711-1778). Ensemble qui est aussi – paradoxalement – l'un des plus méconnus des historiens et des historiens d'art (1). Réalisé à un moment-clé de la rivalité des clans D'Argenson et Poisson (Madame de Pompadour et son frère Vandières, futur marquis de Marigny), il se voulait l'expression des ambitions politiques et artistiques d'un homme, Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, dit le marquis de Voyer (1722-1782) (fig. 2) (2). C'est le contexte de ces ambitions en même temps que l'intérêt historique et artistique de ce site qui sont évoqués ici.

L'acquisition et la constitution du domaine d'Asnières

Connu sous la Régence comme la résidence de la maîtresse du Régent, Marie-Madeleine de La Vrillière, comtesse de Parabère, le domaine d'Asnières

fut acquis par le marquis de Voyer du banquier et envoyé de la République de Genève, Isaac Thélusson, le 10 janvier 1750, pour 60 000 livres, dont 45 000 pour le château et 15 000 pour les effets mobiliers. Il était alors maréchal des camps et armées du roi, lieutenant général des haute et basse Alsace, gouverneur de Romorantin et ancien mestre de camp de cavalerie du régiment Berry. Il versa 40 000 livres comptant à Amy Pictet, fondé de procuration de Thélusson (3).

D'avril 1750 à octobre 1755, Voyer se lança dans une première série d'acquisitions, complétées par une seconde, de mars 1760 à septembre 1763. Il usa pour cela, le plus souvent, du procédé du bail emphytéotique, fréquemment employé par les spéculateurs et les entrepreneurs à faibles ressources. Ce dispositif permettait de jouir en toute propriété pour une durée limitée – en général 99 ans – d'un terrain à un prix raisonnable. Le marquis imita en cela son père, le comte Marc-Pierre Voyer d'Argenson (1692-1764), ministre de la Guerre de Louis XV, qui s'était constitué aussi, à partir de 1742, non loin de là, à Neuilly, un très beau domaine lui aussi en bordure de Seine (4). En 1755, le domaine d'Asnières s'étendait ainsi depuis la place du village et le chemin du bac



1. Le chateau d'Amilly-sur-Seine (Haute-Marne), état actuel.



2. Marie-Anne de La Tour Maubourg - Reine de France de
Province d'Argenson, marquise de Vieux, 1752. Peint.
(Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer).

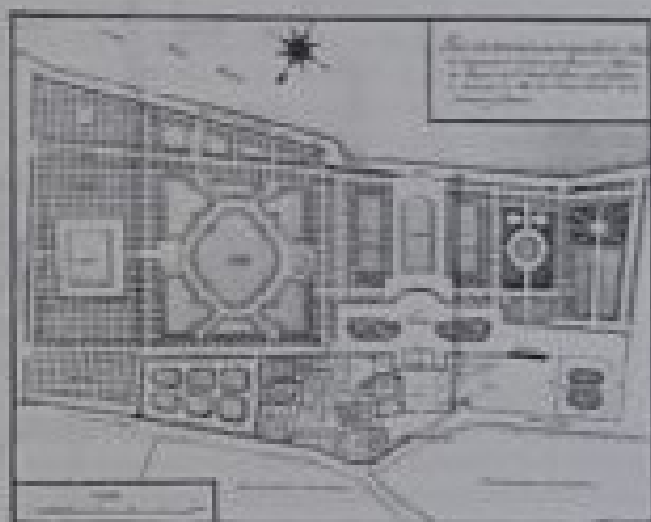
(actuelle avenue Maurice Bevanowski) à la Seine, puis du nouveau chemin vers le fleuve (boulevard Voltaire) au "nouveau chemin de haras" (Grande rue Charles de Gaulle) (Fig. 1).

Parallèlement à la construction de son domaine, le marquis lance la reconstruction du château. Sans disposer des devis et des marchés, il est bien difficile de déterminer dans quelle proportion les anciens bâtiments furent réemployés. La comparaison

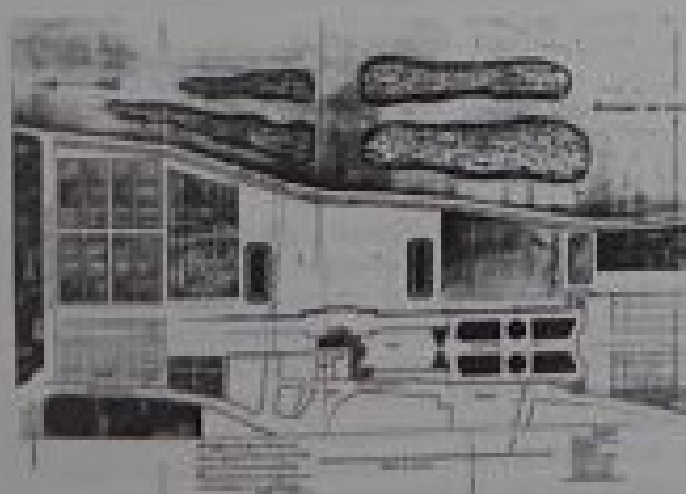
entre les plans des années 1700 (Fig. 4) et de 1755 (Fig. 5) atteste que l'aile en retour du logis principal reprend l'implantation de l'ancien aile droite de la cour, tandis que l'actuelle aile sur jardin était bien disposée au droit d'une partie de l'ancien château. L'examen du plan des caves actuelles (Fig. 6) montre le rempli partiel des fondations. Suivant l'usage, les anciens matériaux furent aussi réemployés dans les nouvelles constructions (Fig. 7).



1. Périmètre de l'ancien domaine du marquis de Voyer à Amiens.



4. État du domaine d'Amiens au début du XVIII^e siècle. (Archives nationales, département des Cartes et Plans, N III Seine 159) (Plan terre d'Amiens, années 1700).



5. État du domaine d'Amiens en 1755. (Archives nationales, cartes et plans, CNII, 166) (détail du plan général).



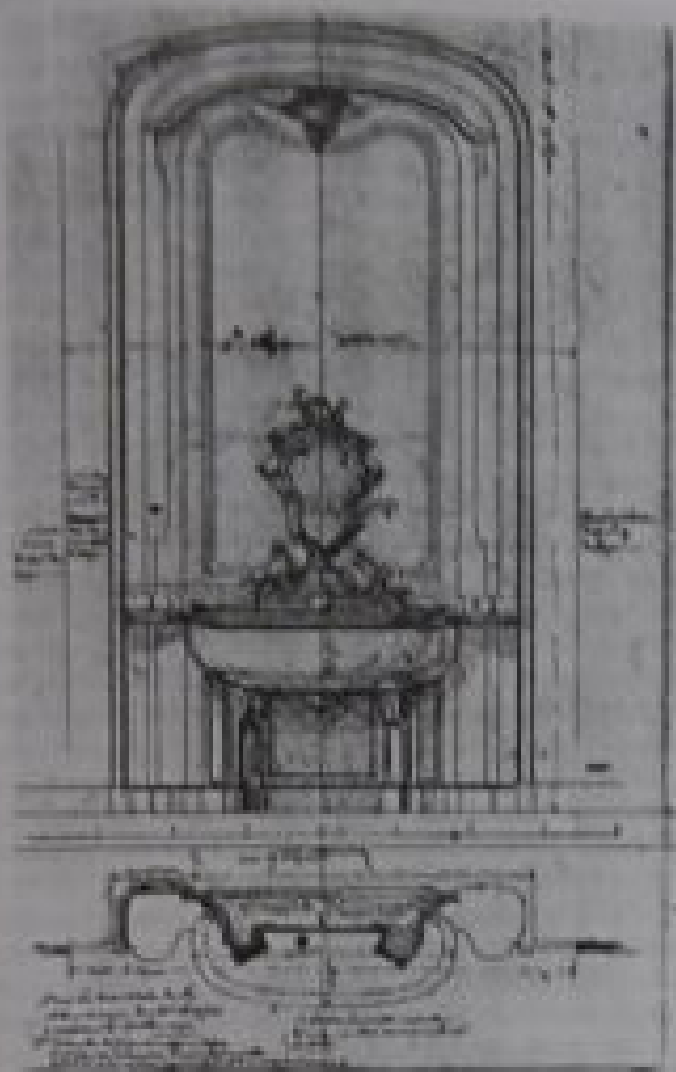
6. Plan des caves du château d'Amiens, état actuel (rempis des fondations de l'ancien château en bleu). (Géométrie Pratique, Paris, 2013M, 2006).



Fig. 1. Plan du rez-de-chaussée du château d'Amières au XVIII^e siècle : état de restitution. (Philippe Cochard, octobre 2013).

Malgré l'absence de marchés, plusieurs documents conservés au Ministère central des terrains parisiens (Archives nationales) et dans le fonds d'Argenson (Bibliothèque universitaire de Poitiers) nous renseignent néanmoins sur les différentes étapes de la construction du complexe amiérais (3). On sait ainsi que les travaux du château débordèrent dès avril 1750, comme le confirme un mémoire du secrétaire Pierre de Lassis commencé le 15 et terminé le 29 mars 1755, soit à l'achèvement des bases. Celui du maître-charpentier Charles Bonneau est daté de mai 1750 (4). Le premier dessin connu du sculpteur

ornemaniste Nicolas Ponce pour les deux niches avec fontaines de la salle à manger est daté, quant à lui, du 5 juillet 1750 (fig. 8) (5). Voyer était si pressé que le gros œuvre semble être achevé à l'été. Son oncle, le marquis d'Argenson, déclare en effet dans ses mémoires, à la date du 25 août, que son neveu "bâtit à Amières une maison magnifique et qui coûtera plus de 600 000 livres", assurant qu'on était "dès à la couverture" (6). Il fallait en effet que le château fût à couvert avant l'hiver : le marquis déclare ainsi le 1^{er} octobre : "(...) il [Voyer] y a mis 280 ouvriers pour que [la maison] fut finie avant l'hiver" (7).



A. Nicolas Ponce. Plan et élévation d'une des pièces de la salle à manger de Château d'Assières, 1750 (Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, IV 0010)

Le marquis était, semble-t-il, un peu optimiste puisque les ouvrages ne seraient pas achevés avant 1752 : le 11 octobre de cette année, une lettre de Mansart de Sagonne nous apprend que les parterres sont finis, les allées sablées, l'avant-cour et la cour achevées, le second pavillon de la grille d'entrée en voie d'être couvert et la grande avenue plantée en partie réalisée. L'architecte souligne l'importance du nombre d'ouvriers sur le chantier : "On travaille partout il y a beaucoup de monde", dit-il. Il est même question de la peinture des portes de la salle à manger que Mansart aurait envisagée en blanc et qui serait finalement en faux-marbre (16).

On va retrouver sur ce chantier plusieurs artisans cités à l'architecte : son oncle, le maître-charpentier Charles Bonneau, remplacé à sa mort en 1751 par les Blondelle père et fils, le maître-maçonnet Jean-Louis Sauvage, le couvreur Pierre Charles et le peinteur Charles-François Quélibet. Plusieurs maisons sont attribuées, à commencer par l'entrepreneur parisien Charles-Dominique Morin, présent de bout en bout jusqu'en 1758, dans des derniers ouvrages sur le domaine. On note aussi la présence du Parisien Pierre Michalet et de l'Amiénois Jean Sébastien. On évoque aussi son certain Mansart que les plaintes répétées de l'architecte furent renvoyées. On citera également le vitrier Edme-Thimoléon Dujout, le sculpteur Adam, auteur de plusieurs cheminées de pierre et de marbre, les doreurs Antoine Le Labrec pour les extérieurs et Michard Brancourt pour les intérieurs, tous Parisiens. Certains, tel Brancourt, réapparaîtront sur les chantiers ultérieurs du marquis dont celui de l'hôtel d'Argenson dans les années 1760-1770 (17).

Portrait du marquis de Voyer

Né à Paris en 1722 et mort au château des Ormes (Vienne) en 1782, le marquis de Voyer fut toute sa vie la passion des arts et des chevaux. Les premiers semblent lui avoir mieux réussi que les seconds. Grand amateur d'art, lié au fameux critique et conseiller de Madame de Pompadour, l'abbé Le Blanc, le marquis était réputé l'un "des premiers connaisseurs de l'Europe" selon Dufort de Cheverny (18). Il fut l'un des plus grands collectionneurs du XVIII^e siècle aux côtés des Crozat, Julienne, Blondel de Gagny, Thiers, Gignat (...), ou de son grand ami, Claude-Alexandre de Villeneuve, comte de Venes (1702-1760), qui collectionnait comme lui les peintures flamandes et hollandaises et qui avait sa chambre à Assières (19). Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, et Charles De Wailly après lui, trouveront dans le marquis de Voyer un protecteur prodigue, protecteur que Mansart attendait depuis qu'il avait abandonné son service de comte de Clermont, prince du sang, en 1742 (20).

Après la guerre de Succession d'Autriche (1742-1748), Voyer avait passé son temps à pérégriner dans l'Est de la France, en Allemagne, et dans le Nord de l'Europe, à la recherche de tableaux pour sa collection comme Anne Leclair a pu l'exposer en 2006. À celle de Picole du Nord – qui se partageait entre Thémé de la rue des Bons-Enfants et Assières –, le marquis joignit une magnifique collection de marbres Boule, de porcelaines, de céladons et de bronzes exposés dans la galerie et le grand salon du château, collections qui contribuèrent à sa renommée et à celle du lieu (21).

Dépendant, Voyer l'écran assurément. Les dépenses faraonnesques du château et des terres devinrent la tache du public au point que son oncle, le marquis d'Argenson, s'en fit l'écho. Il rapporte ainsi en juillet 1750 : "On parle (...) des dépenses de mon neveu, de sa maison d'Asnières, de ses goûts frivoles et de luxe" (16).

Dès 1746, Voyer avait fait montre de ses prodigalités en la matière en faisant redécorer pour 15 000 livres l'hôtel de la rue des Bons-Enfants. On ignore si Mansart de Sagonne avait déjà pris part à ces travaux (17).

Ce goût des arts était amplement partagé dans la famille. Outre les architectes Carraud et Franque, le comte Marc-Pierre d'Argenson, son père, avait fait travailler les peintres Rigaud, Nattier et Lefebvre, les sculpteurs Visse, 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 de Neuilly, conçue pour mieux témoigner des bons privilèges 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 fut aussi un éminent bibliophile : il possédait une bibliothèque prodigieuse que son neveu, le marquis de Pouligny, 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 (18) !

Outre la peinture, Voyer manifestait lui aussi, et surtout, une grande prédilection pour l'architecture. Charles De Wailly succéda ainsi à Mansart de Sagonne à Asnières (19). Il partageait cet attachement avec son cousin germain, le marquis de Paulmy, qui avait permis à l'architecte Jean-Laurent Legeay, grâce à son ambassade en Suisse, de prendre pied dans le Saint-Empire (20).

Par la réalisation d'Asnières, Voyer entendait démontrer ses compétences en matière artistique et ce, en vue d'obtenir la direction des Bâtiments du roi. Elle avait échappé, rappelons-le, à son père, le comte d'Argenson, en décembre 1745, lorsqu'il fallut remplacer Philibert Orry (21). Le marquis avait fait appel aux artistes parmi les plus talentueux du moment : outre Mansart de Sagonne pour l'architecture, citons Nicolas Pineau pour les ornements et les boiseries, Jean-Baptiste-Marie Pierre et les Brunetti pour la peinture, Guillaume II Coussou pour la sculpture et Jacques Caffieri pour les bronzes de cheminées et d'aménagement (22).

Le château se voulait un modèle du genre et Voyer y mit le prix, comme il le fera plus tard dans son hôtel de la rue des Bons-Enfants et aux Ormes. Le château achevé, et fort de la confiance et de l'amitié

du roi qui l'avait fait directeur de ses terres en 1752, le marquis était sur le point de supplanter Vandières. Son oncle écrit le 4 mai 1753 : "L'on propose de disgracier M. de Vandières & de lui ôter la direction des Bâtiments, lui donnant pour successeur M. de Voyer, mon neveu, qui a montré tant de goût pour ces sortes d'art & qui en donne un grand échantillon à sa maison d'Asnières" (23). La marquise de Pompadour parvint toutefois à déjouer la manœuvre qui visait son frère. Il s'agissait visiblement pour le clan d'Argenson – après l'introduction de la jeune Choiseul-Beaupré l'année précédente – d'écartier le clan Poisson de la personne du roi (24).

Le marquis de Voyer avait entamé sa cour auprès de Louis XV dès 1750, chargeant son père d'aller montrer les plans que Mansart de Sagonne avait composés pour lui : "Dès que l'on change quelque chose au plan de la maison de campagne d'Asnières, que mon neveu fait bâtir, sur le champ", déclare le marquis d'Argenson, "mon frère va en porter les dessins au Roi ; d'où l'on a conclu, à Versailles, que cette dépense singulière pour un fils de famille que mon neveu paraissait faire, n'est pas sur son compte, mais", précise-t-il, "sur celui du Roi, qui va voir cette maison de campagne de plus, et que Sa Majesté lui accommoder sous le nom de mondit neveu, qui a du goût et de l'intelligence" (25).

Rappelons également que, sur le plan artistique, la concurrence autour d'Asnières était rude. Outre son père à Neuilly et la marquise de Pompadour à Bellevue, Voyer rivalisait avec l'opulent duc de Richelieu, maréchal de France et Premier gentilhomme de la chambre du roi, qui faisait travailler le grand architecte Jean-Nicolas Servandoni à son château de Gennevilliers (26), tandis que la famille Choiseul déployait les magnifiques jardins de son château de Clichy-la-Garenne devant ceux de Voyer.

L'affaire politique de la direction des Bâtiments du roi ne fit, on s'en doute, qu'envenimer un peu plus les relations du marquis avec la Pompadour et, par ricochet, avec le roi. L'exil de son beau-père, le comte de Mailly, en novembre 1753, en fut sans doute la conséquence et n'améliorera pas la situation. En mai 1754, D'Argenson déclare : "Mon neveu, M. de Voyer, affecte de boudier le roi à cause de l'exil de son beau-père, le comte de Mailly ; il ne fait presque plus la cour et y apporte un air très froid" (27). La tension avec le monarque atteignit son paroxysme en octobre 1755 lorsqu'à son retour des manœuvres du camp de Valence, Voyer fut reçu froidement par Louis XV (28). La marquise de Pompadour souhaitait plus que jamais lui porter l'estocade. Elle était "résolue", dit le marquis d'Argenson en novembre 1755, "de perdre mon neveu, M. de Voyer, dans l'esprit du roi pour quelques fautes de légèreté qu'il avait commises" (29).

Voyer parvint cependant à éviter le piège et à se réconcilier avec le roi, pour peu de temps, hélas ! Dès le mois suivant, il était, dit son oncle, "toujours accablé de la persécution de la marquise", au point que le roi "ne lui parl[ait] jamais" (30). Sa bravoure lors de la guerre de Sept-Ans (1757-1763) contribua à le réhabiliter auprès du souverain même si, depuis la disgrâce de son père en 1757, ses ambitions ministérielles étaient compromises (31). Ses inimitiés avec la favorite de Louis XV seront l'une des causes de sa démission de la direction des haras en 1763. Elles ne cessèrent qu'avec la mort de celle-ci, en avril 1764 (32).

Travaillant régulièrement avec le roi depuis sa nomination à la direction des haras en 1752, familier du théâtre des petits appartements de Versailles et des péchés soupers du souverain (33), Voyer pensait avoir obtenu suffisamment de crédit pour se risquer – avec l'appui de son père – à une tentative aussi hasardeuse que la direction des Bâtimens du roi. N'avait-il pas jusqu'alors parfaitement rempli tous ses emplois ? Le comte d'Argenson s'ouvrait en effet régulièrement de son fils auprès du monarque. Il écrit ainsi : "Le roy me demande de temps en temps de vos nouvelles et je l'instruis successivement des lieux où vous êtes et de ce que vous y faites (sic)" (34). Même s'il ne put parvenir à la position éminente qu'il convoitait, Voyer obtint, grâce à son père, le 13 septembre 1754, le gouvernement du château de Vincennes qui abritait alors la fameuse manufacture de porcelaine qui sera transportée en 1756 à Sèvres, près de Bellevue, à la demande de Madame de Pompadour – sans doute une conséquence de la rivalité Poisson - D'Argenson (?) –, gouvernement que Voyer conservera jusqu'à sa mort en 1782 (35).

Pour conforter son image d'ami des arts, le marquis se fit 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 de l'Académie de Saint-Luc, Voyer avait multiplié 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 Salons de l'Académie royale (36).

La protection que Voyer octroyait à cette institution ne l'avait pas empêché 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 (37). Un rapport de police bruissait depuis l'année précédente de cette nomination, confirmant le renom du marquis de Voyer à cette époque : "[...] les éloges qu'on en faisait partout annonçaient son mérite ; il 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 incessamment s'y présenter, et sera à jamais gravé au temple de la memoire. Il réussit", précise encore ce rapport, "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 amable, 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" (38)...

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 (39). Il ne fut donc jamais considéré, on le voit, par ses contemporains comme un amateur secondaire.

Sa fortune lui avait donné les moyens de ses ambitions. Il joua ainsi un rôle particulièrement actif et déterminant, comme nous le verrons, dans la formation et la carrière du jeune Charles De Wailly à partir de 1754 (40). Mansart de Sagonne et lui ne furent pas ses seuls protégés. En 1778, l'architecte François-Joseph Bélanger déclare, 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)" (41) ! Deux ans plus tôt, en 1776, les experts, venus à Asnières pour l'estimation des glaces et des effets décoratifs, se rappelaient que le château avait été bâti "par M. de Voyer, marquis d'Argenson amateur et protecteur des arts" (42). On ajoutera que Voyer fut le protecteur des architectes Bernard Poyet, futur architecte du Palais-Bourbon, du Tourangeau Jean-Pascal Lenon, et qu'il entretint une franche amitié avec l'Anglais William Chambers. Il fut aussi le protecteur de nombreux peintres et sculpteurs : Jean-Honoré Fragonard, Jean-Jacques Lagrenée, Louis-Jacques Durameau, Philibert-Benoit de La Rue, Gabriel Briand, François Valentin, Augustin Pajou, les peintres décorateurs Brunetti, Guilliet et Delcote (43)...

Le choix des artistes d'Asnières, Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne

Ses visées sur la direction des Bâtimens du roi avaient amené tout naturellement le marquis de Voyer à recruter ses artistes, on l'a dit, parmi les meilleurs de son temps. Le choix de Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne s'était sans doute effectué via Louis Phélypeaux de La Vrillière, comte de Saint-Florentin, autre ministre favori de Louis XV, grand protecteur de

l'architecte et allié du marquis de Voyer par la famille de sa femme Jeanne-Marie-Constance de Mailly (44). Il est fort probable également que l'architecte se soit lié au marquis par l'intermédiaire du secrétaire de son père, François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770), qui fut aussi le secrétaire des commandements du comte de Clermont, prince du sang, abbé commendataire de Saint-Germain-des-Près dont Mansart fut l'architecte de 1737 à 1742.

Nous avons eu l'occasion d'évoquer devant la Société de l'Histoire de l'Art français la carrière du dernier Mansart (45). Nous n'y revenons pas. Nous ajouterons seulement qu'au moment où Voyer fit appel à lui, l'architecte était engagé sur plusieurs projets royaux, tels la reconstruction du monastère royal de Provaille (Aude), berceau de l'ordre des Dominicains, les projets de place royale de Paris et de Marseille et la reconstruction de l'hôtel de ville de cette dernière cité, suite du projet de l'Hôtel-Dieu en 1733 (fig. 9) (46).

Enthousiasmé par ses talents, Voyer lui obtint en 1750 la commande d'un projet de couverture architecturale pour la galerie du palais de Cassel par le landgrave de Hesse, la reconstruction de la maison de sa mère à Versailles, dans le quartier Montreuil en 1752, laquelle devait conduire en 1753 à la commande des châteaux de Jossigny en Seine-et-Marne et de Jägersburg en Allemagne, ce dernier par le duc Christian IV des Deux-Ponts, grand ami du marquis de Voyer. L'architecte sera désigné à cette occasion "surintendant des bâtiments du duc" (47).

Mansart de Sagonne et Voyer entretenirent une franche amitié comme en témoignent les vingt-neuf lettres conservées dans le fonds d'Argenson à Poitiers (48). Leurs relations sont documentées jusqu'au début des années 1760. Elles se firent de plus en plus distantes, sans être franchement hostiles, vers l'achèvement des baraques d'Asnières en 1754-1755, moment que Voyer choisit pour le remplacer par Charles De Wailly et maître ainsi la nouvelle esthétique classicisante en vigueur. Mansart ayant décidé dans ces conditions – temporairement – d'abandonner l'architecture et par là-même le chantier d'Asnières, la vérification des ouvrages fut donc confiée à l'architecte-expert Pierre-Henri de Saint-Martin qui travaillait notamment à cette époque pour le cardinal de Soubise et le duc de Penthièvre (49).

Il est souvent question, dans la correspondance des deux hommes, des sommes d'argent que le marquis devait à Mansart ou des obligations que l'un avait contractées envers l'autre. Voyer s'acquittait toujours très mal – comme la plupart des commanditaires de son temps – du règlement des ouvrages, mais aussi du remboursement de ce que Mansart de Sagonne avait pu lui prêter. L'architecte avait dressé en janvier 1755 un état des sommes dues, tant pour les ouvrages



9. Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne.
Hôtel-Dieu de Marseille, état actuel.

d'Asnières que pour ses affaires personnelles et qui se montaient à 28 661 livres 11 deniers (50). Pour obtenir satisfaction, Mansart n'hésitait pas à user des sentiments. Il ne manquait jamais de lui rappeler le "sûr" déployé à son égard. Les deux hommes restèrent en relation jusqu'au milieu des années 1760 et le souvenir de l'architecte perdurera chez les D'Argenson à travers l'un de ses plus brillants élèves, Jean-Philippe Lavoie de Coussin (51).

Depuis 1714, date de la maison des dames de Saint-Chaumont à Paris, Nicolas Pineau était le sculpteur ornementaliste favori de Mansart de Sagonne. L'architecte l'avait employé par souci de tradition, avec son fils Dominique, sur la plupart de ses chantiers (52).

Né à Paris en 1684, il était le fils du sculpteur Jean-Baptiste Pineau qui avait travaillé pour Jules Hardouin-Mansart à Versailles. Nicolas avait appris l'architecture auprès du même Hardouin-Mansart et de son disciple Germain Boffrand (1667-1754).

Il bâtit sa réputation lorsqu'il fut engagé en 1716, avec l'architecte Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond (1679-1719), au service du tsar Pierre le Grand comme "Premier sculpteur de Sa Sainte Majesté Czaricenne". Il participa ainsi à la décoration du palais de Peterhof et du palais d'été de Saint-Petersbourg et donna en 1725 les décors des fontaines et du rinfalque du tsar. Après deux ans de quasi-inactivité en Russie, Pineau revint en 1727 à Paris, auréolé de son prestige à la cour des tsars, se mettant au service des grands architectes de style rocaille du moment. Jusqu'à sa mort à Paris en 1754, il mena une brillante carrière de sculpteur ornementaliste. Il est considéré ainsi, avec Gilles-Marie Oppenord (1676-1742) et Juste-Aurèle Meissonnier (1694-1750), comme l'un des trois grands maîtres du rocaille. Au moment où il fut employé à Asnières, il travaillait avec Mansart de Sagonne sur plusieurs chantiers dont et surtout celui de l'église Saint-Louis de Versailles.

À Asnières, Pineau s'était mis à l'œuvre, on l'a dit, dès juillet 1750. Derraillet d'Argenville précise en 1755 qu'il avait travaillé à tous les ornements des dedans, mais aussi aux mascarons et ornements des façades (53). Il composa en effet une série de dessins, aujourd'hui répartis entre Paris, Saint-Petersbourg et Stockholm. Il dessina notamment le poêle de la salle de comédie (fig. 10), les fontaines de la salle à manger (fig. 8) (54), la cheminée du grand salon et celle de la galerie, aujourd'hui aux Ormes (fig. 11) (55), les agrafes des croisées ou le plan de la chambre de la marquise de Voyer et son mobilier assorti aux boiseries (fig. 12) (56). On lui doit principalement, et de manière plus tangible, les très belles et très originales boiseries de la galerie (fig. 15 et 27), restaurées et remanées en 2006, et les non moins splendides boiseries du grand salon demeurées *in situ* jusqu'à la fin du XIX^e siècle et aujourd'hui conservées au château de Cliveden, près de Londres (fig. 13) (57).

L'originalité de ces boiseries réside à la fois dans leurs motifs floraux et animaliers, loin des traditionnelles volutes et chiorées des boiseries rocailles du temps, et dans leur forme particulière.

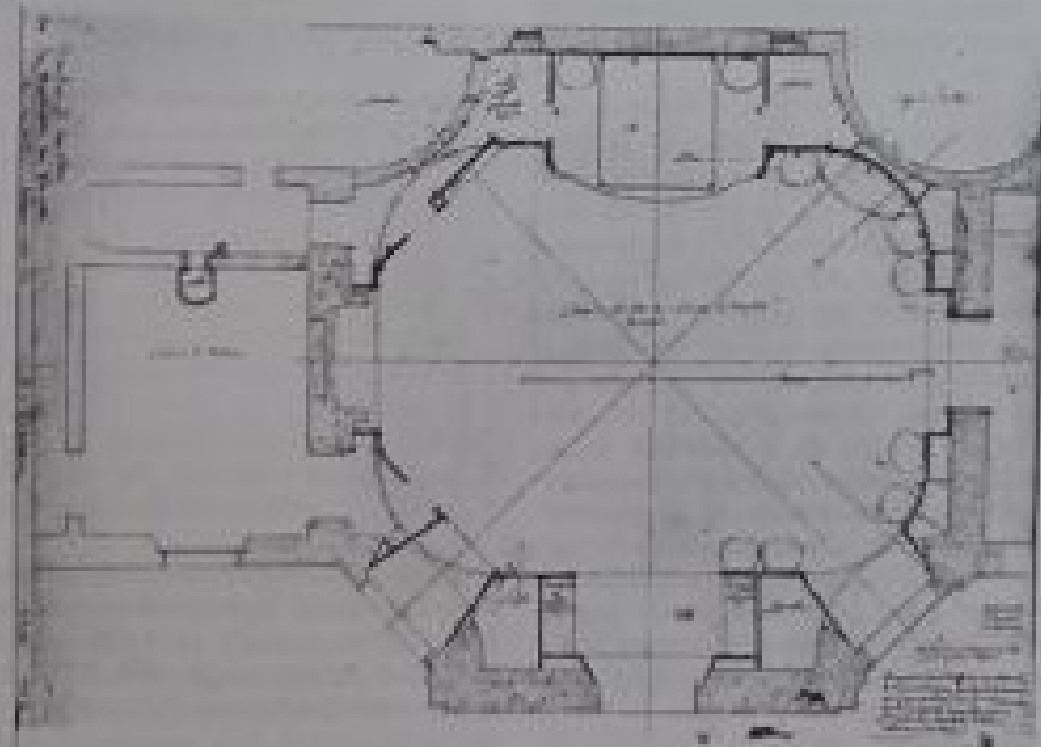


10. Nicolas Pineau. Plan et élévation de la niche pour le poêle de la salle de comédie du château d'Asnières, 1750. (Paris, *Annales des Arts décoratifs*, département des Arts graphiques, 29 005A).

Quelles que soient les époques, les boiseries d'Asnières feraient sensation. Le regretté spécialiste de l'art rocaille, Bruno Pom, rappelle en 1993, dans son ouvrage sur les grands décors démembrés du XVIII^e siècle, que "le grand salon du château d'Asnières est un chef-d'œuvre de l'art décoratif de la majorité de Louis XV" et "l'un des plus beaux ensemble décoratifs jamais réalisé en France" ! Ensemble qui se voulait le symbole des goûts fastueux et du prestige de Voyer (58). Paradoxalement,



11. Nicolas Ponceau. Cheminée de la galerie du château d'Amboise, 1751-1752.
(Château des Ormes).



12. Nicolas Ponceau. Plan de la chambre de Marie-Jeanne-Catherine de Mailly d'Haucourt, marquise de Duras, au premier étage sur la cave, 1750-1752.
(Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, GD 1653).

et conformément au goût de Mansart cette fois, Pineau travailla pour les deux chambres du marquis au rez-de-chaussée (fig. 14) et au premier étage, des panneaux sobriement profilés, agrémentés parfois d'une simple agrafe à la clef. Il respectait à l'esprit de l'architecte dans d'autres réalisations (salons du château de Jossigny, notamment) (39).

Pineau travailla aussi en étroite collaboration avec Mansart de Sagonne pour l'architecture, comme en témoigne le projet de l'avant-corps sur jardin (fig. 16). En l'absence de l'architecte, il assura le suivi des opérations et demeura sur le chantier jusqu'à sa mort, en 1754 (40).



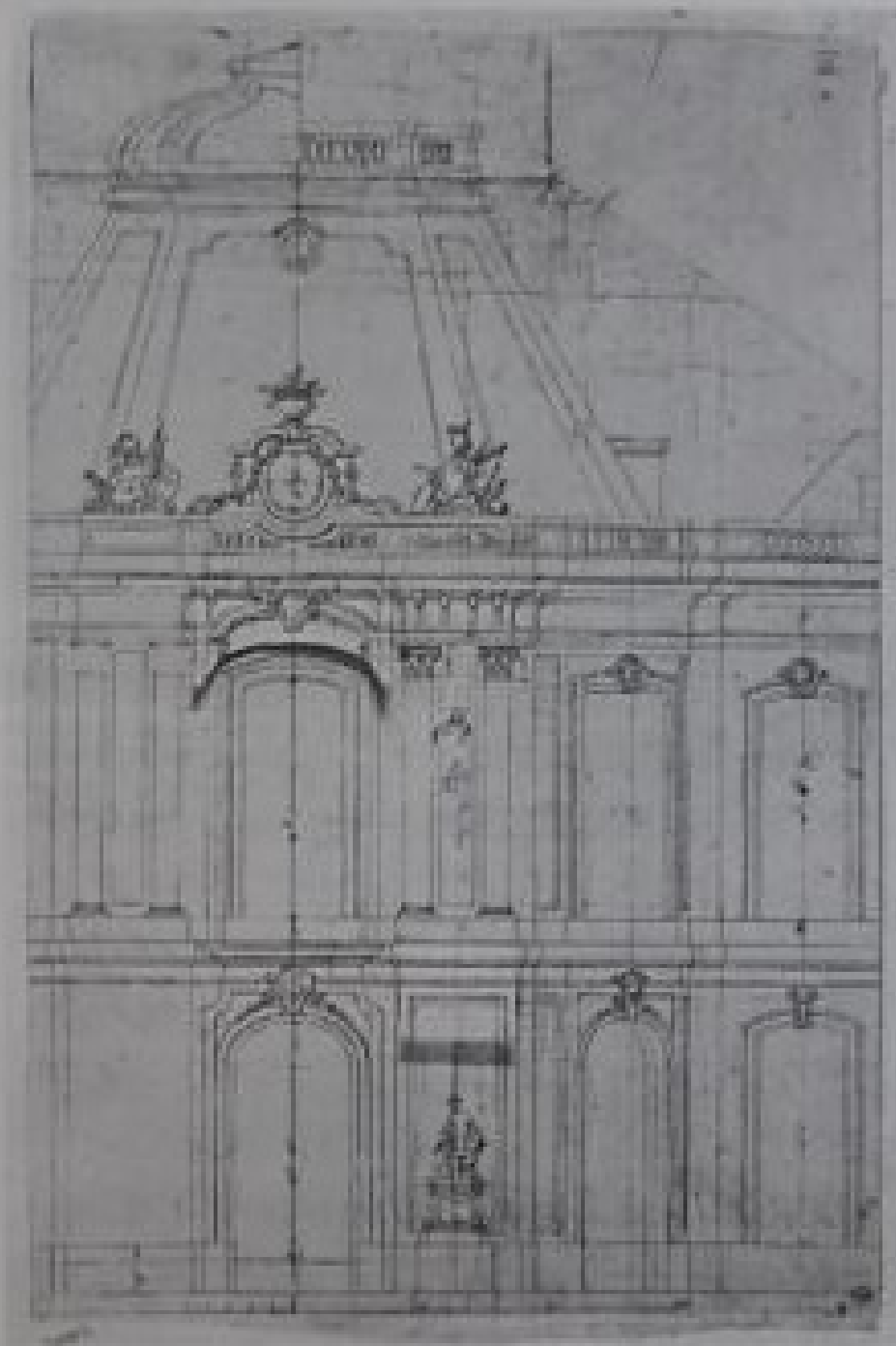
11. Détail de l'ancien salon du château d'Asnières (Gilles-Elie Huet, *Tapis, Duchingbaumier*).



14. Vue de la petite chambre du marquis au rez-de-chaussée du château d'Asnières à la fin du XIX^e siècle. (Jules-Félix Huet, *Les anciens châteaux de France*, Paris, 1920, pl. 3).



15. Détail de la galerie du château d'Asnières, état actuel, détail.



16. Nicolas Ponceau. *Projet de plan pour l'arsenal-corpse d'Amiens, 1750.*
 (Nancy-Darsteburg, Musée de l'Écrinage,
 Département des Arts graphiques, OW 30 561).

Guillaume II Coustou

La sculpture extérieure en ronde-bosse du château (groupes et bustes) fut confiée à l'un des plus importants sculpteurs du moment : Guillaume II Coustou (1716-1777), fils de Guillaume Coustou. Sa réputation n'était pas moins grande que celle des autres artistes employés à Aincières. Saint-Yves le cite en 1748 parmi les principaux noms de la sculpture française aux côtés de Pigalle, Bouchardon ou Louis-Sébastien Adam (81). Formé par son père, il avait travaillé avec lui aux "chevaux de Marly". Reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1742, il en devient le professeur en 1746, date de sa première commande royale pour l'un des autels latéraux de la chapelle royale de Versailles. C'est surtout son activité à Bellevue qui sera, comme pour le peintre Pierre, déterminante dans le choix du marquis de Voyer. Il avait réalisé là en 1750 pour la marquise de Pompadour les reliefs des quatre frontons du château et composera en 1753 le fameux *Apollon*, aujourd'hui à Versailles, du bosquet des arts.

Outre les deux groupes aujourd'hui réalisés sur l'avant-corps du jardin (fig. 17), deux autres étaient envisagés sur celui de la cour, qui ne seront jamais réalisés. Leur programmation est attestée par la présence des socles de pierre de taille réaménagés dans le vestibule du château en 1778 (82). Les deux groupes du jardin, copies des modèles originaux conservés à Newport aux États-Unis, représentant "*Apollon et le génie des arts*" et "*Vertus désarmant l'amour*" (83). Posés sur d'élégants piédestaux, ils ne sont pas sans évoquer, avec le masque de Neptune sur le cintre de la porte-croisée, un motif bien connu de Mansart de Sagrada, celui de son aïeul Hardouin-Mansart à l'entrée des Invalides (fig. 18). L'architecte et le sculpteur étaient d'autant plus enclins à s'en inspirer que le mascarion d'Hercule, les figures de Mars et de Minerve avaient été réalisés en 1734 par Guillaume Coustou. Ajoutons que ce motif en évoquant un autre, cher au marquis de Voyer, celui de son père au château de Neuilly où séjournèrent les figures de la "*Fidélité*" et du "*Silence*" par Jean-Baptiste Pigalle (84).



17. Avant-corps du château, côté jardin, état actuel.

Non moins remarquable était le buste en marbre du roi au-dessus de l'avant-corps, encadré de trophées tel que signalé par Dezallier d'Argenville en 1755, le médaillon central au-dessous étant occupé symboliquement par le monogramme du marquis, comme pour mieux marquer, une fois encore, après son portrait en armure par Quentin de La Tour en 1752 dans le droit fil de celui de Louis XV en 1747 par le même, sa proximité avec le monarque orléanais. Ce motif, mal interprété lors de la restauration de l'avant-

corps dans les années 2000 (16), rappelle celui employé par François Mansart sur l'allée royale du château de Blois pour Gaston d'Orléans en 1635-1638 (fig. 19). On comprend mieux dès lors les allusions du marquis d'Argenson sur le destinataire d'Amiens. Si la réalisation des trophées en vases de la couverture fut sans doute confiée à Pizani, celle du buste peut être due à Guillaume II Coustou, tout comme ceux, non identifiés, des trophées latéraux du premier étage. Suivant le motif initialement prévu par Pizani (17), ce



18. Partiel d'arcade de l'hôtel royal des Invalides avec les groupes Mars-Minerva et la massacre d'Hercule par Guillaume Coustou, 1735.



19. François Mansart, Détail de l'avant-corps central de l'Allée Gaston d'Orléans de Blois, 1635-1638.



20. Détail du vase de fleurs et du monogramme RJA d'Argenson de l'avant-corps central du chateau d'Amboise avant restauration. Jules-Pierre Huguer, Les anciens châteaux de France, Paris, 1920, pl. 2).

hutte fut remplacé par un vase de fleurs (fig. 20) entre 1764, date de la vente des haras au roi, et 1769, date de celle du domaine. La présence du hutte royal à cet endroit n'était en effet plus d'actualité.

À l'instar de Madame de Pompadour à Bellevue ou de Jules Hardouin-Mansart dans la Cour de marbre de Versailles, les bustes sur pédouches des consoles latérales figuraient probablement des figures romaines (?). Ne décrivaient-elles pas alors le château comme un "pavillon à la romaine" ? Ces bustes

demeurèrent en place jusqu'à la fin du XIX^e siècle comme le prouvent certaines vues (fig. 21) (66).

Les deux groupes de l'avant-corps d'Asnières influencèrent à leur tour le roi dans le foyer de l'Opéra royal de Versailles (fig. 22) – leur thématique fut en effet reprise en 1770 par Augustin Pajou, grand ami de De Wailly, qui travaillait alors à l'hôtel du marquis, rue des Bons-Enfants (66). Ces groupes sont assurément le parfait symbole des qualités de Voyer comme protecteur des arts et promoteur du beau.



21. Vue du parc et de château d'Asnières depuis l'île Robinson sur la Seine, années 1870-1880. Cliquez agrandir.
(Source, Musée de l'Île-de-France, PH 92500, 20)



22. Augustin Pajou.
Foyer avant théâtre l'Opéra, 1770.
Foyer de l'Opéra royal de Versailles.

Quoique le rôle de la peinture décorative dans les demeures ait été considérablement réduit au XVIII^e siècle, n'étant plus réservé qu'au-dessus-de-portes ou de cheminées, la présence d'un artiste de renom dans leur réalisation conservait son importance. Voyer entendait encore une fois rivaliser avec les artistes employés par son père à Neully ou la Pompadour à Bellevue.

Comme Coustou, l'activité du peintre du roi Jean-Baptiste-Marie Pierre au château n'est malheureusement documentée. Elle n'est attestée que par la description de Devallier en 1755. À propos du grand salon du rez-de-chaussée, il déclare : "Le salon ovale est tout décoré et présente dans son plafond six cartouches peints par M. Pierre, qui se dessinent avec la corniche et offrent des enfants occupés à la pêche et à la chasse" (70) (fig. 23 et 24). Cette frise, encore visible mais sans les cartouches, demeure le seul élément d'origine conservé du salon.



23. Le grand salon du château d'Ardenne, état actuel.

24. Jean-Baptiste-Marie Pierre, Deux enfants jouant avec des armes, gravure par Étienne Fessard, 1743. (Nicolas Lasser et Olivier Assou, Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789), Premier peintre du roi, Paris, Archona, 2009, p. 377).



Pierre avait aussi peint pour le grand salon deux dessus-de-portes figurant "Io" (fig. 25) et "Léda" (fig. 26), et deux autres en dessus-de-glaces pour la galerie (fig. 27) sur des thèmes approchant, désignés en 1776 comme une "Vénus au bain" et une "Léda et Jupiter". Ces derniers, estimés 3000 livres, sont dits par l'expert "d'un dessin des plus corrects, d'un colour frais et brillant et d'une touche savante et des plus agréables" (71). Non signalés par Denailier en 1755 mais figurant dans l'inventaire de 1760, les

tableaux de Pierre furent donc livrés entre ces deux dates (72).

Né à Paris en 1714 et mort en 1789, Pierre fut Premier peintre des ducs d'Orléans, intimes des D'Argenson, en 1732, et le dernier Premier peintre du roi, succédant à Boucher dans cette fonction en 1770, preuve de la renommée de l'artiste en son temps (73). Renommée qui renouait au milieu du siècle. En 1748, le critique Saint-Yves considère déjà que "né avec le goût du grand, il [pouvait] devenir un des meilleurs

25. Jean-Baptiste-Marie Pierre.

Le nu des nuages enlevé par Jupiter, vers 1752

(copies pour le marquis de Marigny
avec variantes pour le marquis de Byon).

Collection particulière. (Nicolas Lenoir et Olivier Auvan,
Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789).

Premier peintre du roi, Paris, Arthena, 2009, p. 270-271).



26. Jean-Baptiste-Marie Pierre.

Léda et Jupiter, après 1755. Non localisé.

(Nicolas Lenoir et Olivier Auvan,

Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789).

Premier peintre du roi, Paris, Arthena, 2009, p. 271).





27. La galerie du château d'Amières, état actuel.

artistes que nous ayons eu" (74). Bachaumont ajoute en 1750 : "La nature et son goût l'ont fait peindre, il a tous les talents comme Boucher : il fait également bien le grand et le petit, le sérieux et le galant ; quelquefois, pour se réjouir, il fait ce qu'on appelle des bambochades, elles sont charmantes et dans le goût de Berchem" (75), peintre de genre hollandais. C'est, on le voit, ce à quoi il s'employa à Asnières.

Cet avis n'était pas le seul fait des connaisseurs : l'expert venu au château en 1776 déclare à propos des dessus de la galerie : "ils sont originaux de M. Pierre le plus grand maître de nos jours dont les talents supérieurs font l'admiration des connaisseurs. Ils lui ont mérité l'honneur d'être le premier peintre du roy et avant celui de Mgr le duc d'Orléans" (76) !

Élève de Charles Natoire, reçu à l'Académie en 1741 après un séjour à Rome entamé en 1735, Pierre participait, lors de la commande d'Asnières, à de nombreux chantiers prestigieux : depuis 1749, il réalisait la dernière grande composition plafonnante de Paris, la prestigieuse "Assomption" de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Roch, et peignait pour le cabinet de la reine à Versailles quatre dessus-de-portes sur le thème des Saisons (aujourd'hui à Fontainebleau).

Ces dessus-de-portes faisaient suite aux deux réalisés pour l'appartement du Dauphin en 1748.

Toujours en 1749, Pierre livra au graveur Watelet une "nymphé le", thème qui fut repris en 1750 pour Madame de Pompadour à Bellevue puis, en 1752, pour son frère Marigny à l'hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, soit deux compositions mythologiques proches de celles d'Asnières. Pierre exécuta également, en 1751, cinq dessus-de-portes pour le salon de compagnie de l'hôtel du prince de Soubise à Paris puis, en 1753, dix figures allégoriques en cartouche pour le cabinet du conseil du roi à Fontainebleau et trois dessus-de-portes pour l'appartement de la reine. Sur les conseils du marquis de Voyer au duc, son ami, il devint en 1752 le Premier peintre de Louis-Philippe I^{er}, duc d'Orléans (77).

Les liens du peintre avec le marquis de Voyer perdureront assez tardivement comme en témoignent trois lettres figurant dans les fonds d'Argenson de Poitiers et de Paris, datées de 1770 et 1772. Acrobates que Pierre gardera longtemps la nostalgie de ses séjours à Asnières comme l'indique une lettre à Séroux d'Agincourt, datée de juillet 1787, conservée aux Archives nationales (78).

Autres peintres réputés en leur temps ayant travaillé à la décoration du château : Gaetano (1738) et Paolo Antonio Brunetti (1723-1783), père et fils. Curieusement non évoqués dans les descriptions de Devallier, leur présence s'est avérée lors de la découverte, dans les années 1990, sous la peinture blanche de l'ancienne antichambre de la marquise de

Voyer au premier étage (fig. 28), d'un décor frunt de niche en grisaille dans un des trumeaux (fig. 29) (79).

D'origine lombarde, ils s'étaient forgé au milieu du XVIII^e siècle une formidable réputation de décorateurs, travaillant pour les plus importants commanditaires du moment : le grand escalier des hôtels de Soubise et de Laynes en 1736 et 1747 ou le décor de crèche en trompe-l'œil de la chapelle des Enfants-Trouvés sur l'île Notre-Dame à Paris en



28. Plan du premier étage du château d'Amières au XVIII^e siècle. Etat de restauration. (Philippe Caumont, octobre 2013).

1748-1749, chef-d'œuvre du genre, est témoignent. En 1751, Madame de Pompadour leur confia la décoration du grand escalier de Bellevue. Ceci suffit sans doute leur vogue à Amiens, à moins que cela ne soit l'inverse (27).

Évoquons enfin la présence d'un des plus célèbres bronziers du règne de Louis XV, Jacques Caffieri (1678-1755), auteur de nombreux bronzes pour la Couronne et les grands princes du

royaume. Il acquit surtout sa renommée avec la lanterne pendule conçue pour le roi à Versailles par l'horloger et mécanicien Passavant en 1733. On lui doit à Amiens les serrures (fig. 10), espagnolettes, bronzes de cheminée, feux et lustre du grand salon, malheureusement disparus (28). Comme Cozette et les Brunetti, on ne sait rien des liens de Caffieri avec le marquis de Voyer (29).



28. Jacques et Paul-Antoine Brunetti.
Détail d'une des serrures de l'antichambre de la marquise de Voyer au premier étage avant restauration, vers 1751.



29. Jacques Caffieri.
Détail d'une des serrures du grand salon de château d'Amiens.
(Claude-Henri, *Leplan, Duchamproux, etc.*,
salle à manger, vers 1751-1752).

Charles De Wailly

Non avérée jusqu'à présent, la collaboration de Charles De Wailly (1730-1798) au château d'Amières ne lui désestime aucun doute. Dans une lettre datée de novembre 1754, conservée à Poitiers, l'architecte, alors qu'il se trouve à Rome, remercie le marquis de l'argent envoyé et lui promet en retour de s'occuper des projets qu'il a eu l'honneur de lui confier. Et d'espérer un modèle qu'il n'aurait pas eu le temps d'achever à son départ de Paris, la même année, et dont il souhaitait

qu'il le fît par un des Bramanti etc. Quelle que soit la nature de cette allusion, elle prouve bien les relations artistiques entre les deux hommes dès cette époque. Voyer se montrait d'autant plus prompt à protéger la carrière prometteuse de ce jeune génie de l'architecture néo-classique naissante que son rival Marigny était, comme par hasard, lui aussi sur les rangs (34).

C'est probablement avant et après son séjour à Rome, soit en 1754-1755, que De Wailly s'arrête à la décoration de la salle à manger dans le nouveau style (fig. 11 et 12). Ce décor de plâtres en marbre



11. Charles De Wailly.
La salle à manger du château d'Amières,
état actuel.



12. Entrée et fenêtres
de la salle à manger du château d'Amières
de côté du grand escalier.
(Restauration en temps d'art, 2000).

de Languedoc, de faux marbres et de dessins dans l'esprit louis-quatorzien en vigueur et tel que De Wailly le déploiera, dans les années 1760, à l'hôtel de la rue des Bons-Enfants et à l'Opéra de Versailles, est en effet complètement étranger à Mansart de Sagonne, trop attaché au style rocaille (87). De Wailly avait conservé une partie de l'ancienne décoration, celle des trumeaux avec fontaines situés de part et d'autre de l'accès au grand escalier, réalisée par Prieau en 1750-1751 (fig. 12). Il adjoignit aux pilastres en marbre à chapiteaux corinthiens un entablement classique composé d'une frise d'enfants occupés à des activités aquatiques, surmontée d'une corniche à consoles et rosaces. Nous sommes décidément bien loin du style rocaille cher au dernier Mansart (88).

L'attribution de la salle à manger d'Asnières à De Wailly est d'autant plus évidente qu'elle présente de parfaites similitudes avec celle qui sera réalisée dans le nouveau logis du château des Ormes, dans les années 1770. Salle à manger dont on sait par les descriptions qu'elle était aussi décorée de fontaines avec robinets dorés à l'or fin, de pilastres et de faux-marbres, décor

qui inspirera à son tour en 1908 celui de l'actuelle salle à manger des Ormes par Alfred Coulobert (fig. 13). Comme pour le complexe équestre que nous étudierons plus loin, Voyer entendait décidément rappeler aux Ormes son cher château d'Asnières (89).

L'hypothèse d'une telle réalisation à Asnières avait déjà été évoquée par Daniel Halvrau et Monique Mosser dans le catalogue de l'exposition consacrée à Charles De Wailly en 1979 à l'hôtel de Sully à Paris (90). Elle serait donc, bien avant l'hôtel d'Argenson et le château des Ormes, la toute première commande de Voyer à De Wailly.

En l'absence de quittances et du décompte de toutes les dépenses, il est bien difficile d'établir le coût exact du château. On peut l'estimer toutefois, d'après les sommes remises devant notaire par le marquis de Voyer, à 150 000 livres environ (91). Dépense extravagante qui témoigne de la volonté de certains membres de la haute aristocratie de réaliser avec les réalisations royales ou princières et de se servir des arts comme instruments politiques (92).



13. Alfred Coulobert. Salle à manger du château des Ormes (1908), état actuel.

Contrairement à l'usage, le château ne disposait pas de communs et d'écuries de part et d'autre de la cour ou de l'avant-cour. Et pour cause. En charge des haras du roi dès 1749 aux côtés de son père, Voyer fut nommé officiellement à la direction générale en janvier 1752. Il fut chargé à ce titre de l'importation de barbes venus d'Afrique du Nord et fut le grand introducteur des chevaux de course et pur-sang anglais, les prestigieux *stallions*, calquant ses méthodes d'élevage et d'organisation sur le modèle britannique (91). L' "Entrepôt général des haras" d'Asnières, bâti par Mansart de Sagonne de 1752 à 1755, à l'extrémité du domaine, constituait à son tour l'instrument de ses ambitions, en matière équestre cette fois, et le cœur de son dispositif. L'arrêt du conseil du roi du 3 janvier 1752 évoquait en effet "les connaissances qu'il s'est acquises sur cette manière" (92).

Voyer entendait remédier là aux défaillances d'une administration dépourvue de fonds et de personnel, qui ne produisait que des chevaux médiocres. Les haras étaient considérés alors, dit-il, "plutôt comme un objet d'ornement que comme une branche nécessaire et indispensable du commerce" (93). Devant le manque de considération générale et le faible soutien de l'administration royale, il décida d'engager sa propre fortune : "ce fut", dit-il, "pour remédier à ces inconvénients et à beaucoup d'autres [...] que j'imaginai en 1752 d'établir au bord de la rivière de Seine à 4 ou 500 toises [soit entre 780 et 975 m] au-dessus de ma maison d'Asnières, un entrepôt général pour y rassembler les chevaux destinés à faire des étalons, les assagir (sic) [les dresser] et en prendre soin jusqu'à ce qu'ils eussent atteint l'âge prescrit par les ordonnances et surtout par le règlement de 1717 dont les vues sur cet article sont bonnes et sages". Voyer faisait la référence au règlement des haras du 22 février 1717 dont la gestion, confiée à des administrateurs de valeur inégale, avait conduit les haras dans la situation pitoyable où ils se trouvaient en ce milieu du siècle (94).

C'est donc en "entrepreneur", suivant l'expression de Nicole de Blomac, que Voyer se lança dans la production quasi-industrielle d'étalons nécessaires à l'amélioration de la race chevaline en France. Il entendait aussi répondre aux besoins militaires du pays qui sortait alors de la Guerre de Succession d'Autriche (1742-1748) et n'allait pas tarder à entrer dans celle de Sept Ans (1756-1763). L'objet de l'entrepôt d'Asnières était donc de regrouper en un seul et même lieu tous les étalons acquis pour les haras du roi, de les dresser et de les juger avant de les envoyer dans les haras des différentes généralités du

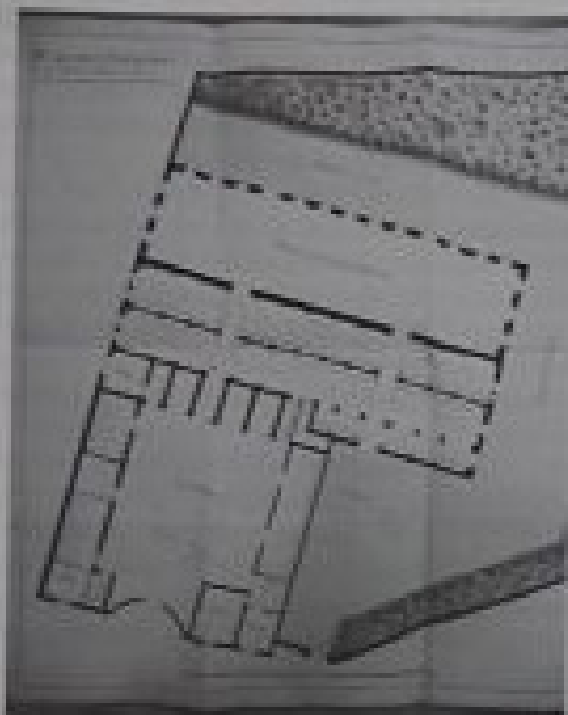
royaume. Asnières devait ainsi, jusqu'à la démission du marquis en 1763 au moins, le centre d'une vaste constellation d'établissements où le qualité des étalons servait à réparer les défauts des juments auxquelles ils étaient accouplés et vice versa (95).

Si l'on en croit le mémoire du secrétaire De Lassez et celui de Voyer au roi en 1764, les travaux des haras d'Asnières avaient coûté plus de 200 000 livres. Voyer apportant chaque fois de nouveaux équipements à son dispositif. L'état des fourrages fournis par le directeur des vivres des Invalides en 1755 atteste que les bâtiments étaient bien en service à cette époque (96).

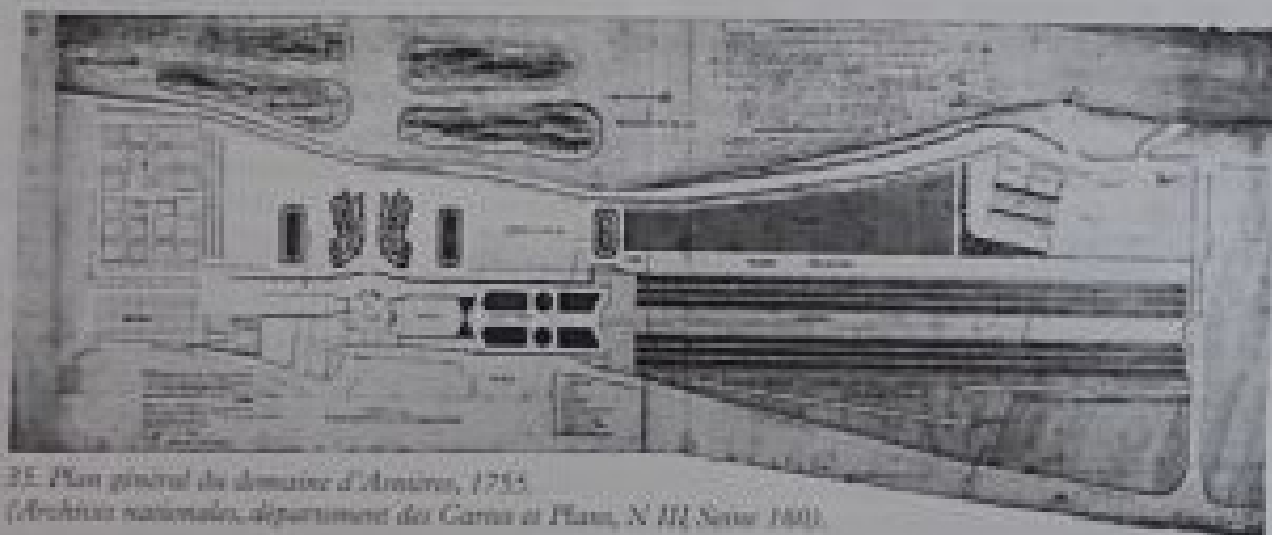
Ils avaient été bâtis sur deux terrains acquis en bordure de Seine en juin 1750 et en février 1751 (97). Comme le château, ils se voulaient le reflet des splendeurs du marquis à Asnières. Mansart de Sagonne y déploya tout son talent dans les voussures des deux premiers bâtiments, à savoir les écuries et la grande salle du manège qui, déclare-t-il, lui avait "mangé une pierre infinie (sic)". Il considérait en effet ce bâtiment comme "le plus bel et le plus riche ouvrage du monde (sic)". Le manège, long de 59 m et large de 14 m environ, était, disait-il, "trop grand et trop beau" et faisait "l'admiration d'un chacun" (sic). Il se trouvait en effet plus long que celui de la Grande Écurie du roi à Versailles (48 m de long sur 16,60 m de large) ! Dezallier confirme en 1755 que "les écuries et le manège qu'on voit en entrant, sont considérables" (98) !

Comme le château, les ouvrages furent réalisés à grand train : en octobre 1752, les deux dernières travées du manège restaient à couvrir. Les difficultés sérieuses apparurent en 1753 quand un des maîtres maçons posa maladroitement le cintre d'une arcade du côté de la cour qui s'effondra, ce qui entraîna son renvoi. Mansart de Sagonne prit sur lui de refaire l'ouvrage à ses frais pour calmer l'impatience du marquis qui avait sollicité l'avis du vieux Pinemé sur ce point (99).

Quoique l'on ne dispose d'aucune élévation, un plan annexé à la cession des bâtiments au roi en 1764 (fig. 34), le détail du plan du domaine en 1755 (fig. 35 et 36), un autre de la fin XVIII^e siècle et quelques descriptions permettent de nous faire une idée plus juste de la disposition des haras d'Asnières (100). La partie dévolue aux chevaux était organisée autour d'une cour centrale à laquelle on accédait par une grande porte cochère située au fond d'une dentelline au centre de la façade principale. Orientée vers la Seine, celle-ci était dissymétrique et bordée de deux pavillons latéraux. À droite de la cour, se trouvait un travail pour chevaux. Au fond, un passage donnait accès aux écuries et au manège couvert disposé parallèlement, que Voyer qualifiait sous de "plus beau



24. Plan de l'Enclos général
des barraes d'Amiens, 1764.
(Archives nationales,
Ministère général des anciens,
C.XI.764).



25. Plan général du domaine d'Amiens, 1755.
(Archives nationales, département des Cartes et Plans, N III, Série 100).



26. Plan des barraes
d'Amiens en 1755 ;
détail du plan général.

manège connu" (101). Derrière celui-ci, était un terrain pour la promenade des chevaux.

D'après le marquis, ses écuries contenaient 150 chevaux, complétées par deux autres, de part et d'autre de la cour, qui en contenaient 50, soit 200 au total (102). Le nombre de stalles figurant sur le plan n'indique pourtant que 134 chevaux. Voyer entendait-il – comme souvent à cette époque – impressionner son interlocuteur par des chiffres fantaisistes, ou bien le plan n'est-il qu'une évaluation approximative des stalles des écuries ? Quoi qu'il en soit, le marquis n'était pas tout à fait parvenu à rivaliser avec les écuries du prince de Condé à Chantilly qui contenaient alors 240 chevaux, et avec celles du roi à la Petite Écurie de Versailles qui en abritaient 250.

De l'autre côté d'une vaste cour menant au manège découvert, se trouvaient deux grands corps de logis disposés autour d'une cour intérieure et dédiés aux services. Ils abritaient, nous dit le marquis, "des bâtiments nécessaires pour loger un contrôleur avec les principaux employés et 30 à 40 palefreniers" (103). Mansart y avait aussi aménagé au premier étage deux appartements pour le marquis et son épouse ou M. de Verce, et un autre pour Charles-Henri-Pierre des Esarts, commissaire contrôleur des haras du royaume, responsable de l'entrepôt d'Amières. De nouveaux aménagements furent réalisés en 1755-1757 en vue d'y installer une carrière, une forge et un chenil, mais aussi une étable, une cuisine, une sellerie, différents magasins et des logements pour le cantinier et les garçons d'écurie (104).

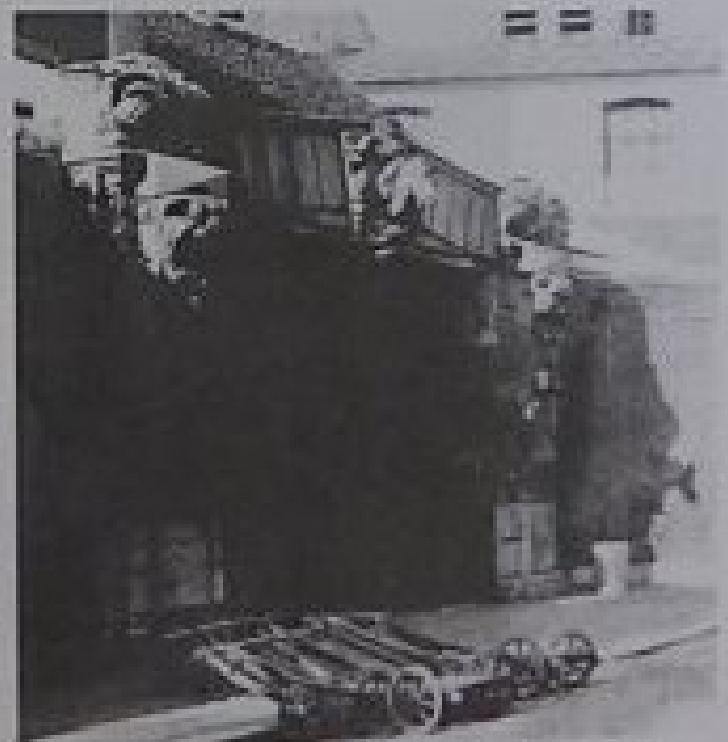
La beauté et l'ampleur des haras d'Amières ne manqua pas de susciter la jalousie des adversaires du marquis, à commencer par Madame de Pompadour. Dès décembre 1753, alors que les bâtiments ne sont pas encore achevés, le marquis d'Argenson déclare : "Je tends encore dire du mal de M. de Voyer, mon neveu, quant à la direction des haras. Il en dépense les fonds en bâtiments à Amières pour y dresser des barbes ; il lui reste peu de fonds pour l'administration et il n'achète rien : les gages", ajoute-t-il, "sont mal payés, et augmentés indiscrètement, enfin il y a plainte universelle. Les envieux et les ennemis de ma famille ne manquent pas de faire revenir tout cela aux oreilles du roi, et je crains de plus en plus quelque orage fâcheux. Le tonnerre gronde, suivant le public ; ce public est irrité [...]" (105).

La guerre ouverte entre la marquise de Pompadour et le comte d'Argenson en 1756, qui devait conduire à son renvoi en 1757, ne mit qu'un peu plus de pression sur Voyer pour obtenir sa démission. Le marquis fut bon et parvint à déjouer les manœuvres de la marquise, notamment par son action courageuse lors de la Guerre de Sept Ans. Mais lassé des persécutions et des entraves de cette dernière comme de l'incompréhension de son administration, il démissionnera de ses fonctions

en juillet 1761 et reprendra l'année suivante, en décembre 1764, les haras d'Amières au roi pour 60 000 livres. Voyer retournera finalement à cette somme moyennant la cession, sa vie durant, par le roi Stanislas, beau-père de Louis XV, du château et des haras de Sarralbe en Meuse (106).

L'activité des haras d'Amières se poursuivra jusqu'à la Révolution, leur sort étant désormais distinct de celui du château. Transformés en ferme, ils disparaîtront au début du XIX^e siècle (107). Des vestiges des façades demeureront dans la cour du château jusqu'au début du XX^e siècle (fig. 17). Voyer conserva celui-ci jusqu'en juin 1768, date de sa cession à François-Nicolas Vaillant, ancien conseiller au bailliage de Meux (108).

Le souvenir des haras amiénois hantera longtemps le marquis qui se lancera, dans les années 1760-1770, dans la construction d'un vaste complexe équestre aux Ombes, soucieux d'assurer à nouveau son prestige dans le milieu : le voyageur de la nouvelle route de Paris à Bordeaux, établie en 1735, devait être bien ébloui par son haras-relais et sa grange-écurie (fig. 38 et 39) comme l'était celui des bords de Seine à Amières (109) !



17. Détail d'éléments anciens des haras d'Amières remontés au rez-de-chaussée de la nouvelle cour du château, 1901. *Château d'Argenson, Musée de l'Île-de-France, 33, 11, 91.*



38. Hanoi-relais des Ormes.



39. George-tour de la Ormes.

Conclusion

Quoique décrit dans les guides contemporains (Devallier, Pigniol, Hébert, Thiéry) (110), le château et les hânis d'Asnières-sur-Seine n'ont - curieusement - guère suscité l'attention de la critique contemporaine. Ce silence n'est guère étonnant si l'on sait que Mansuet de Sagonne et le marquis de Voyer suscitaient aisément, par leur talent et leur originalité, la jalousie de certaines personnes très en vue, tels Madame de Pompadour, son architecte Ange-Jacques Gabriel ou Jacques-François Blondel, célèbre

théoricien et professeur de l'Académie royale d'architecture, conseiller du marquis mais rival du dernier Mansuet, qui tous forgeaient une partie de l'opinion parisienne (111).

Le château connaît plus de succès au XIX^e siècle. Outre les fameux bains du milieu du siècle, il servit de modèle à l'hôtel parisien du diamantaire Jules Perregé, avenue Montaigne, en 1892 (détruit dans les années 1960) (fig. 40), puis, en 1899-1901, à la résidence *The Elm* d'Edward Julius Bernard, magnat américain du charbon, à Newport, aujourd'hui siège de la *Preservation Society* du comté (fig. 41) (112).



40. Hôtel Perregé, 18, avenue Montaigne, Paris (détruit dans les années 1960).



41. The Elm, Newport (Rhode-Island).

Amputé de ses terres, de son aile et de son pavillon en retour sur la cour au XIX^e siècle (fig. 42), dépourvu de ses plus beaux décors à la fin du siècle (grand salon), dont certains revenus depuis (galerie et petite chambre), victime du vandalisme et des intempéries qui l'affectèrent après le départ de l'Institution Sainte-Agnès en 1972, le château d'Amières fait aujourd'hui figure de miracle, d'autant qu'il est le dernier survivant d'une longue série de châteaux en bordure de Seine, près de Paris,

au XVIII^e siècle. Les restaurations, initiées à partir des années 1990 et qui se sont achevées en 2014, ont permis de rendre à ce château une partie de son faste d'autan. Elles ont permis surtout de préserver une des réalisations majeures de l'architecture locale française, premiers grands réalisations d'un grand maître injustement oublié : le marquis de Voyer.

(Visites du 7 décembre 2013)



42. Le château d'Amières. Au 18^e de l'ancien aile disparue.

(1) Sur ses activités, cf. notre thèse *Jacques-Hardouin-Marsart de Ségennes, duc de Mayenne (1711-1782), Lieutenant Paris - Duché de Savoie*, 2004, t. II, p. 119-117, et nos articles : « Jacques-Hardouin-Marsart de Ségennes ou l'art du duc de Mayenne », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1994 (1994), p. 49-59 ; « Jacques-Hardouin-Marsart de Ségennes, un digne successeur de François-Marsart », *Les cahiers de Mayenne*, n° 27-28, novembre 1998, p. 140 et 144.

(2) Sur le mariage de Voyer, sa famille et ses liens avec Marsart de Ségennes, cf. notre étude dans la thèse citée dans, t. I, p. 49-84, Cf. également : Nicole de Blonay, *Voyer d'Argenson et le cheval de Luzeville*, Paris, 2004, et « Le mariage de Voyer (1722-1782) - Histoire, le père, l'oncle, le poulain et le maître », *Annales de la Société d'histoire de l'Art de la Seine* 2011, sous notre direction, Christianisme, 2011.

(3) A.N., M.C., XXXIX, 402 - Voyer de 19 janvier 1750.

(4) Sur la construction du château d'Assières, cf. notre thèse, supra note 1. Sur celle du domaine de Voyer d'Argenson à Noailles, cf. Yves Cordreau, *Le comte d'Argenson, ministre de Louis XV*, Paris, 1998, p. 402-405.

(5) Cf. Caumont, supra note 1, 2004, et infra.

(6) B.U. Poitiers, fonds d'Argenson, F 99 et D 475.

(7) Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, Bords Poitiers, 28 08 98.

(8) Yvon-Jacques Benaît, *Rathery, Journal et minutes de marquis d'Argenson*, t. VI, Paris, 1894, p. 249 (le 25 août 1750).

(9) *Ibid.* p. 251.

(10) B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, F 194. Sur la destruction finale de la salle à manger, cf. infra.

(11) A.N., M.C., CXV, 701, 703, 705, 710, 711, 714, 724, 725 (cf. détail des passants dans notre thèse, supra note 1, p. 116-1167) ; B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, D 425 - État des passants du 21 novembre 1748, D 475 - Châteaux d'Assières et F 99 - Mémoires et opérations diverses sur Assières, et al. Assières - 2011, supra note 2, p. 36-41 (État d'Argenson).

(12) Jean-Pierre Guérouilh, *Mémoires de Jean-Nicolas Dugès de Clerville*, Paris, 1996, p. 136. Les rapports du marquis de Voyer avec l'abbé Le Blanc sont inédits notamment par un rapport de police du 15 novembre 1752 (cf. Claude Piérot, Paris sous Louis XV, Rapports des inspecteurs de police au roi, t. IV, Paris, 1996, p. 284).

(13) Cf. Étienne Lafont de Saizy-Yveron, *Mémoires sur quelques causes de l'état présent de la France en France avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet*, Paris, 1752, p. 211. La liste des colons français établie par Lefranc de Saizy-Yveron a été reprise par Jacques-François Blondel dans son *Discours sur le mépris de l'état de l'architecture*, Paris, 1784, p. 58, note à Blondel et dans ses « annotations » et « l'ouvrage qu'on peut faire sur tous ces arts », ainsi que dans son « préface à l'égard de son ouvrage » en son *Les Nations comme dans des tables pour l'économie d'agriculture par recueillir (sic) l'œuvre de Saizy-Yveron décrite historiographiquement à propos du marquis de Voyer : "Gardez en tablieau, & inventez, à vos bons colons" (sic)*, p. 367. Voyer témoignait néanmoins son amour des arts dans la rédaction de son livre commenté sur sa collection de tableaux italiens et hollandais, conservés à la B.U. de Poitiers (fonds d'Argenson, D 473, section 9). - Cf. également Anne Leclerc : « Un cabinet de tableaux méconnus : les "Bibliothèques" du marquis de Voyer d'Argenson en 1770 », *Revue de l'Art*, n° 153, mars 2006, p. 43-56 ; « Une terre sacrée en 1745 - la correspondance inédite entre Pierre-Paul-Louis Baudouin de Boursat (1709-1776) et le marquis de Voyer d'Argenson (1722-1782) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2009 (2007), p. 151-173.

(14) Sur la collaboration Voyer - Marsart de Ségennes, cf. notre thèse, supra note 1, t. I, p. 474-481. Sur celle Voyer - De Wailly, cf. Daniel Halévy et Maurice Muret, *Charles de Wailly, peintre-architecte dans l'Europe du XVIIIe*, cat. exp. Paris, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, 1978, p. 23-24, et notre article : « La "geste de la bêtise" du marquis de Voyer », *Annales...* 2011, supra note 2, p. 30-31 et 38-39.

(15) Cf. Anne Leclerc, supra note 13. Sur l'arrondissement de Châtou, cf. notre thèse, supra note 1, t. II, p. 1179 ; Louis Guérouilh, *L'ère Journal de Louis-Dominique Marchand époux architecte de roi (1748-1796)*, Paris, 1913, t. I, p. XXXII-XXXIII et t. II, p. 87 (n° 479), 88 (n° 480-481), 90 (n° 491), 79 (n° 719), 122 (n° 1121), 143 (n° 1264), 162 (n° 1491), 161 (n° 1614), 186 (n° 1812), 185 (n° 1707), 227 (n° 1999), 281 (n° 2496), 129 (n° 2067) ; *Bureau Paris, Grand dictionnaire*, Paris 1993, p. 274-278.

(16) Cf. note 8, t. VI, 1894, p. 226 - le 13 juillet 1750.

(17) Cf. Cordreau, supra note 4, p. 400.

(18) Sur l'œuvre de revêtement de pierre Marc-Pierre d'Argenson (1746-1764), *ibid.*, p. 433-440 ; et bibliographie et ses liens avec les rococois, *ibid.*, p. 340-347 et 441-452. Sur le motif de

Lesca XV par Pigalle, voir Clément, cf. notre guide *L'édifice des Clèves*, coll. « Poitiers de l'Architecture », service de l'Historique de l'Art de Clèves, La Clélie, 2011, p. 18-19.

(19) La salle à manger est sa première réalisation privée (cf. infra).

(20) Cf. Michel Guibet, *Les architectes français de 1750 aux Premiers Impériaux et au XIXe*, Paris, 1993, p. 117.

(21) Claude-Henri Fauriol de Marseille, *Lettre au comte Marquis (1762-1782) par Arthur de Bouché*, t. III, Paris, 1895, p. 265 (le 19 décembre 1749).

(22) *Ibid.*

(23) Cf. note 8, t. VIII, 1896, p. 7.

(24) Sur l'entreprise menée entre le comte d'Argenson et Madame de Pompadour, cf. Y. Cordreau, supra note 4, p. 149-151. Rappelons, pour le sake des recherches, que leur entente remontait à la Paix de 1748 lorsque le comte d'Argenson et le marquis de Pompadour furent associés pour l'exécution des plans initiaux. Le comte accepta effectivement de voir la terre rattachée dans les affaires de province jusqu'en 1750, mais restant financièrement plus sensible. D'Argenson assumait surtout dans le marquis à Bellèze, Creys ou la Collé-Saint-Clos tandis que celui-ci lui faisait des petits présents, tels que des cadeaux de sa bibliothèque (cf. Jean-François Milet, *Madame-Queen Delancey La Marquis de Pompadour*, coll. « du Musée de Louvre », n° 18, Paris, 2002, p. 90).

Dans l'entente initiale de 1748, Elisabeth-Charlotte Huguier de Saint-Victor, veuve sans enfant du comte d'Estades, comtesse et chapotière de la Pompadour, décida de rifier le clan d'Argenson, suite à une brochure que les deux femmes avaient vue pour une lettre que le roi avait refusé à la comtesse et que le marquis ne voulait pas dévoiler. Par sa relation, Madame d'Estades s'affiliait ouvertement comme la maîtresse du ministre de la Guerre. Le comte monta d'un cran lorsqu'en 1752, le comte d'Argenson - d'Estades vint de lui de la terre Cherval-Bouquet la nouvelle femme du roi, Madame de Pompadour s'occupa ensuite de la faire chasser des petits colons. Quoique le clan d'Argenson et le marquis se séparèrent, un complot s'organisait pour faire tomber la comtesse de la roy, à l'aide d'amateurs indiens. Constatant de leur différend, Louis XV refusa de trancher. Jusqu'à la fin de son règne de comte en février 1757, le lien entre les deux parties devint étroit et l'on excepta, le 7 août 1756, le comte de la Côte de Madame d'Estades qui assumait effectivement leur rapport (Sur les relations entre la comtesse d'Estades et le comte d'Argenson, cf. Cordreau, supra note 4, p. 155-157 et suivantes).

(133) P. Barthe, *Mémoires et Journal écrits de mariage d'Argenson, veuve de Étienne François de Launay* (A.C.), t. III, Paris, 1897, p. 506, et cf. note 8, t. VI, 1894, p. 209 et 9 novembre 1765. La présence de Louis Louis au Parlement après les troubles ne s'explique pas de tout son avec un mariage (cf. infra).

(134) Cf. Jean-Baptiste Perronneau, *Le maréchal de Broglie et les arts*, *Recherches multidisciplinaires, mémoires de l'ANAS d'histoire de l'art*, réunies à Bordeaux III en 1993 sous la direction de Christian Tardif, p. 36-37. Rappelons que le comte d'Argenson fit appel à Nouvelle aux architectes Jean-Sébastien Courcier et François II Porteau ainsi qu'au sculpteur Jean-Baptiste Pigalle (cf. Combarnat, supra note 8, p. 476, Galles, supra note 20, p. 109, et Bernard Van-Gaillart, *Les Français : une dynastie d'architectes européens au XVIII^e siècle*, *Notes d'histoire de l'art*, réunies à l'université de Paris-IV sous la direction de Claude Mignot en décembre 2011).

(135) Cf. note 8, t. VIII, 1894, p. 292.

(136) Cf. note 8, t. IX, 1897, p. 109.

(137) *Ibid.*, p. 123.

(138) *Ibid.*, p. 144 (le 4 décembre 1741).

(139) Cf. Barthe, supra note 2.

(140) *Ibid.*

(141) Le goût de mariage de Voyer pour le baroque, est d'abord pas totalement démentit, mais certainement très princi-pal sous son mariage avec son belle sœur dans son château d'Amboise, son à l'église locale de l'île en raison à gauche de la cour principale (fig. 28). Il se confirmant en cela à un goût largement répandue depuis les années 1730-1740. C'est aussi la un moyen de complaire à la Parquades et de résoudre avec elle (cf. à cet égard Dominique Quéron, "Les débuts de la Seine marquisale de Parquades sur les châteaux d'Amboise", notes de la journal d'essai "Les traditions de maisons au XVIII^e siècle", ANEP série, sous la direction de Dominique Quéron et Marie-Françoise Pignat-Duval, Reuillon, 2007, p. 13-42). Le duc de Lorraine le signale, le 28 janvier 1743, devant le rôle de Diane, son frère de son aîné, le duc des Deux-Ponts, Christian IV, de Malherbe de Parquades et d'autres membres membres de la Cour, dans la séance Le Pérage à la suite après de Pierre-Claude Nivelle de La Chesnaye (1692-1754). Péché qui fut aussi dans le Musée des peintures appartenant de Versailles due à la marquise (cf. Louis Desnoyers et Eugène Soudet, *Mémoires de duc de Lorraine sur le comte de Launay* (1753-1758), t. X, Paris, 1866, p. 180). N'oublions pas que Voyer, C'est le mariage de mariage à cette date à Compiègne, le 31 juillet 1741 (Vacante de Goussier et Paul Goussier, *Journal écrit de duc de Lorraine* (1738-1760), t. I, Paris, 1908, p. 137).

(142) B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, P 173. Lettre sans date.

(143) Cf. Lorraine, supra note 11, t. VIII, p. 394 ; le 14 septembre 1744, et Combarnat, supra note 8, p. 180. Son père lui avait demandé de porter son le comte Malherbe de Parquades par deux (cf. Combarnat, *Ibid.*). Le charge fut partagée en 1747 avec le lieutenant de chancelier, M. de Bangevillers, avec qui Voyer fut de relations étroites (cf. *Annuaire de Biographie Française*, t. III, Paris, 1936, p. 541).

(144) Cf. Combarnat, supra note 8, p. 411-423 et 435-441, et Jean-Jules Guiffroy "Histoire de l'Académie de Saint-Louis", *Annuaire de Biographie Française*, t. IX, Paris, 1913, rééd. 1970, p. 53.

(145) Jean-Baptiste-Pierre Lorraine, *Annuaire Biographique et historique des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et médailleurs*, Paris, 1776, p. 93, et *Annuaire de Mémoires de Peinture et de Sculpture*, t. VI, Paris, s.d., p. 169-185. Antoine-Jules Desnoyers devant le duc du 28 mai 1749 (cf. *Revue des plus célèbres artistes français et leurs relations avec les arts*, t. III, Paris, 1876, p. 50).

(146) B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, P 50 : *Rapport de police du 10 mars 1748*.

(147) Cf. Montaigne, supra note 7, t. VII, p. 367.

(148) Cf. infra.

(149) B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, P 139 : *Lettre du 26 février 1778*, sur le projet en question, cf. Galles, supra note 20, p. 52.

(150) A.N., Z¹ 1038 : *Procès-verbal du 21 octobre 1778*.

(151) Cf. note supra *Le château de Orléans*, supra note 18 ; note aussi sur l'état de Voyer d'Argenson, *Les châteaux de l'état de Voyer d'Argenson, de Chevallerie d'Orléans* (1765-1772), *Recherches et analyses des deux plans sur le jardin du Palais-Royal*, étude pour le World Monuments Fund Europe, novembre 2013 (89 pages) et supra Cf. également Jérôme Barthe, William Chamber : *Une architecture européenne de culture française*, Paris, 2010.

(152) Cf. notes infra, supra note 1, t. I, p. 424-440.

(153) Cf. note article "Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne ou l'art de servir des Marquis", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1993 (1994), p. 85-100.

(154) Cf. notes infra, supra note 1, et nos articles correspondants consultables sur <http://philippecombarnat.com/musee-antique-royal/> "Articles".

(155) *Ibid.*

(156) B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, P 189.

(157) Cf. notes infra, supra note 1, t. II, p. 1161-1177.

(158) B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, P 128.

(159) Cf. note 88 et notes infra, supra note 1, t. I, p. 281-283.

(160) Cf. notes infra, supra note 1, t. I, p. 322-347. On trouvera une bibliographie exhaustive sur l'architecture p. 347-352 (note 141).

(161) *Annuaire Biographique - Dictionnaire d'Argenson*, *Biographie géographique des comtes de Paris*, Paris, 1855, p. 7.

(162) Une de ces fontaines furent dans les années 2000 dans l'architecture Jean Guichard, rue Royale à Paris (cf. *L'Esprit d'art*, mars 2008, p. 31).

(163) Cette installation d'éléments de style rocaille a pu être illustrée grâce au modèle trois mètres lors de la restauration du château d'Amboise en 2006-07. Modèle qui a été reproduit d'après le dessin existant de l'œuvre conservé au Musée de l'Héritage à Saint-Pierre-Bourg. Les restaurateurs de ce modèle effectués par M. Alain Barthe, vice-président des Arts de château, une autre restauration effectuée, correspondant en tout points à celles effectuées par un autre sur le château de celui des Orléans. Elle leur fut probablement soumise par Jean Allard, qui disposait d'une propriété familiale en Touraine, et fut reçue par la famille d'Argenson en 1697 (ou 1698), au moment où l'on procédait au déménagement du duc d'Amboise.

(164) Paris, Musée des Arts décoratifs, département des Arts graphiques, CD 1655 : *Plan de la chambre à coucher de la marquise de Voyer à Amboise* (1750 ?) (fig. 72) ; CD 1649 : *Dessin reporté de la chambre de celui d'Amboise du 9 juillet 1750* ; 29 085^o : *Plan et élévation de la salle du puits de la salle de comédie d'Amboise du 19 mars 1751* (fig. 10) ; 29 087^o : *Plan et élévation d'une des façades au nord de la salle à manger d'Amboise du 5 juillet 1750* (fig. 8) ; 29 088 : *Dessin d'ensemble construit de deux façades correspondant les scènes, les lettres et les arts pour le marquis de Voyer à Amboise* (5 s.d.). Autres dessins dans le fonds Peinture du Musée de l'Héritage (cf. notamment : Manichand Y. G., *Les jardins d'Argenson : un patrimoine architectural méconnu XVIII^e siècle*, *Annuaire de l'ANEP* (1993-1994), t. III, Paris, 1993, p. 39, n^o 87).

(165) Cf. Paris, supra note 15.

(166) *Ibid.*, p. 270 et 282.

(167) Cf. note article "Le château de Fontaine : une évaluation patrimoniale de Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne", *Culture d'histoire de l'art*, n^o 10, 2011 (2^e partie), p. 43-52.

(168) A.N., M.C., XLVI, 160 : *Inventaire après décès du 2 mai 1754*. On trouve dans cet inventaire plusieurs éléments (papiers et quinquans) relatifs au château d'Amboise.

(169) Charles Ludfroy de Saint-Yves, *Observations sur les arts et quelques sciences*

de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1788 (Leyde, 1788, p. 141). Sur Comptes à venir, cf. Jacques-Louis Doyenné, *Le voyage de l'œuvre française au XVIII^e siècle*, t. I, Paris, 1933, p. 219-240 ; Doyenné, *Le voyage français*, t. 9, Paris, 1961, p. 265-286 ; François Souchal, *Les Arts Comptes, Musée (1788-1791) - Guillaume (1877-1786)*, Paris, 1986, p. 26-31 (not. p. 194, 196, 214, 228 et 242) ; Doyenné de la sculpture. *Le voyage académique de Louis XV à ses jours, sous la direction de Jean-Philippe Bénéville*, Paris, 1982, p. 142-143. Cf. note 42.

(16) Concernant à ce que précèdent certains auteurs, il ne s'agit pas d'un *livre* mais de *livres*. Les groupes conservés au château de Versailles, église américaine d'Asnières dans de la fin du XIX^e siècle (cf. infra), sont reproduits par les originaux, ayant été acquis à cette époque au vu et de la déperdition du château. Néanmoins, suite à leur venue à Paris en 2011 pour restauration et copie, nous avons pu observer que ces groupes étaient d'une qualité d'exécution relativement modeste pour un artiste de l'importance de Guillaume II Coustou, lors notamment de savoir au regard des exigences de qualité imposées par le marquis de Voyer sur ce chantier emblématique.

Nous précisons en outre que les groupes de Nevers sont des copies XIX^e des groupes originaux (du début du siècle), lors des grands remaniements du général Nollet dans les années 1800, ou du milieu du siècle, marqués par l'engouement pour le rococo. Fortement exposés aux intempéries et aux actions de saleté (la façade est ici peinte au), ces groupes devaient être très endommagés et durent être refaits, surtout si la pierre employée n'était de moindre qualité. Par ignorance ou à dessein, l'antiquaire et décorateur parisien Jules Allard vendit, suivant ses habitudes, en 1897 les groupes comme originaux à un Américain, Edward Julius Brunsel, nouveau maître du chantier, lequel, comme beaucoup de maîtres riches de son temps, n'y connaissait pas grand-chose...

(17) Cf. Denaillet, opus note 13, 1762, p. 5-7.

(18) Denaillet évoque au-dessus de l'avant-corps : "... un ordre de pilastres corinthiens, couronnés par des trophées et accompagnés de guirlandes, encadrant le front en mur de ru". Il s'agit bien d'un front et non d'un relief ou d'une église comme noté dans les années 2000. Rappelons qu'Asnières revêtait depuis la noblesse du marquis de Voyer à la fin des hauts du roi en 1732 et la réalisation des hauts qui s'en suivit (cf. infra) un caractère pavillonnaire. Ceci apparaît parfaitement dans le stratège du marquis dans le cadre de la rivalité avec le clan Poisson.

La réinterprétation de certains groupes également dans le sillage à marquer de son élite parvenu et son intention visible dans le dessin livré par William Chamblant en 1774 (Londres, Royal Institute of British Architects, AP 1011-4).

(19) On s'interroge par en effet la figure de son avec un type de haut. Ce ne sont pas tout les architectes des monuments historiques en charge de l'état à cette époque qui sont responsables de cette erreur que leur conseil en charge de châteaux ?

(20) Cf. fig. 18.

(21) Cf. note 41. Comme les groupes de Coustou et le dessin du salon, les hauts furent livrés à Jules Allard en 1897, les seuls parties des éléments conservés dans le salon à l'église d'Asnières du 18 mars 1897 (A.N., M.C., XXXI, 189), et cf. Paris, 1995). Ils ont été réinterprétés en 2006 par des copies de hauts conservés au château de Versailles.

(22) Rappelons que les charniers de l'hôtel de Voyer d'Argenson, de son Chambellane d'Orléans, et de l'Opéra royal étaient contemporains, le premier (1762-1770) ayant été commencé avant le second (1768-1770). Charles De Wally sous un grand état dans la décoration de l'Opéra et de son front, fut de la projection de Margite et de la reproduction acquise dans celle, même, de l'hôtel ainsi que nous l'avons rapporté dans notre étude sur ce dernier (cf. *Les albums de l'hôtel de Voyer d'Argenson (...)*, opus note 43). L'amitié entre De Wally et Paris est bien connue (cf. Guilhem Schorf et James David Draper, *Pigou, sculpteur de roi, 1710-1805*, cat. expo, Paris, Musée de la Ville, et New York, Metropolitan Museum 1997).

(23) Cf. note 53. Suite à la communication de M. Paul Mélier donnée à la Journée d'histoire du château des Ormes en juin 2014, les carnets de Pierre seraient être vendus par Allard et seraient aujourd'hui à Washington. L'hypothèse reste à confirmer.

(24) Cf. note 42.

(25) Cf. note 53 et B.U. de Peinture, fonds d'Argenson, D 473, section II : "État des meubles et effets qui sont au château d'Asnières appartenant à M. Le Marquis de Voyer" par Deville, maistre peintre, et deux maîtres-experts jurés, du 19 juin 1768.

La disposition et la thématique des tableaux du salon et de la galerie a fait l'objet de confusion par les experts venus visiter le château en 1774 et 1776. Dans ce dernier (cf. note 42), l'expert précise dans la galerie : "Ces (60) une Église d'édification au". Et à (celui de la vente du 30 décembre 1774, A.N., M.C., III, 1656) de donner que ces tableaux sont exécutés des peintres qui ont travaillé sous le règne de Louis XV et que le tableau représentant Voyer au bain et que le tableau représentant Voyer au bain et Louis XVI avec Jappet sous la forme d'un Serain (60)". L'expert les situe comme "originaux de M. Pierre le plus grand Maître

de son temps dont les Tablettes Supérieures font l'admission des Comptes de son art et talent dans le premier *Portrait de Roy et autres copies de Voyer et des Ormes (...)*".

En fait, il y avait bien deux séries d'œuvres sur des tablettes approchantes de et Louis pour les dessins de Pierre de salon, l'état de haut et Louis et Jappet pour les dessins de galerie, de la galerie puisque notamment sous quatre dans l'état de 1768 (à ces deux séries également sous quatre comme le et Louis par Pierre). Ceci de la galerie, plutôt que de Pierre comme le présent l'opère, et de Louis plus même, surtout en l'absence d'un genre maître de temps, sous comme des d'Argenson pour sa participation au sein des maîtres de la guerre de succession d'Autriche par Pierre Leffant, repassé aux Ormes et à Versailles - Philippe-Benoît de La Rue (1718-1780). Était de Charles Perrault, comme Leffant, il avait encouragé la bataille de Loeffeld continuée par son maître. Frappé de dévotion et confiné à Nevers-Dame des Vignes à Aubervilliers en 1736, le commandant fut probablement repris par Pierre d'en leur attribution. Le marquis de Voyer, en médecine éclairé, aimait à pousser des peintres prometteurs : il agit de même avec François Volant (1738-1805) aux Ormes.

Ces œuvres entrèrent dans le cadre de la rivalité artistique entre les clans Poisson et d'Argenson (cf. infra).

Sur l'ensemble d'Asnières, cf. Nicolas Lacroix et Olivier Auzan, *Jean-Baptiste Marie Pierre (1734-1789)*, Premier peintre de roi, Paris, Arthena, 2008, p. 70 et 216-271 (P 146-154). Nous remercions les auteurs d'avoir permis la reproduction des œuvres de leur ouvrage.

(26) Cf. Lacroix et Auzan, *ibid.*, et infra.

(27) Cf. Charles de Saint-Yves, *Observations sur les arts et sur quelques monuments de peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1788 (...)*, Leyde, 1788, p. 121.

(28) Cf. Louis-François de Buchanmont, "Liste des maîtres peintres, sculpteurs, graveurs et architectes des Académies royales de Peinture, Sculpture et architecture, depuis leur rang à l'Académie en 1767", *Revue historique des arts*, t. V, Paris, 1837, p. 421, n° 14 (Paris).

(29) Cf. notes 42 et 72.

(30) Cf. Lacroix et Auzan, opus note 72, p. 216 (P 146) et 395-503. L'amitié profonde entre le duc et le marquis valut à ce dernier la croix, en juin 1752, de l'hôtel de la rue des Écoles-Enfants à Paris, la future Chambellane d'Orléans (cf. notre étude pour le Wied Museum, Paris, opus note 41, p. 38). Autant qui prolongent celle qui passait depuis les années 1720 entre leur père respectif.

(31) B.U. de Peinture, fonds d'Argenson, P 161 (vente du 18 juin 1770), A.N., AP 7622, fol. 129-129 (lettres de

de Voyer 1750), id., *op. cit.*, Lettre de Voyer à M. de Sèvres, *L'Argenson à Paris* du 17 janvier 1757, in *ibid.*, in extenso, Plaine sur une construction : "Il est proposé (sic) Monsieur, de rappeler au sein d'Argenson, le de Voyer [sic] d'un de ses fils, de venir le aide de vous des parties se compléter".

(76) Mlle. Paléme Ozail et Dominique Permaud ont eu le plaisir à voyager leur premier en chaises dans leur route pour M. de Sèvres Baptiste, architecte en chef des Manufactures Impériales, Invitations à l'Opéra de l'Académie d'Argenson, 1754, p. 67-68 et 175. Ces deux ont été l'objet d'une reconnaissance et d'une reconnaissance respectives en 2013-2014.

(77) On leur doit aussi à Paris les dessins du grand salon de l'Hotel de Condé général des Affaires, sur des Plans-Champs, du grand escalier de l'Hotel du Duc de Beaufort (ancien hotel d'Argenson), sur leurs plans-figures (1757) et de la salle à manger de l'Hotel de Beauvau, sur un grand dessin à l'Académie des Sciences-Médailles Dessiné d'Argenson, Musée provincial de Paris, Paris, 1755, sur les Brasons et Journaux Guillery, "Seigneur, Brasseur, Tranchée, etc. Nous sommes de Paris", *Journal de l'Art moderne et ancien*, n° 8, avril 1857, p. 124-125; Michel Gallot, "Escaliers palatins de l'Opéra royal", *Maisons de Paris*, n° 171, août 1968, p. 12-13, et Paris *Grandes Architecture et de 18e siècle*, Londres, 1962, p. 49, 136, 151 et pl. 109; Germain Boffrand, 1667-1754. *Carrière d'un architecte indépendant*, ouvrage collectif sous la direction de Michel Gallot et Jörg Dörner, Paris, Délégation à l'Action architecturale de la Ville de Paris, 1986, p. 267-268; *Bâtiment : Essai sur l'origine et l'évolution de l'architecture de la fin du XVIIIe siècle*, t. II, Paris, 1999, p. 361.

D'origine française, Germain Brasseur émigre à Paris, le 29 avril 1758 au premier étage de la maison de Madame Caumont sur rue Royale à Montmartre. Outre son fils Paul-Antoine, dit aussi Pierre Antoine, "premier de son", il avait aussi une fille Anne-Marie qui avait épousé un avocat au Parlement, Jacques-Nicolas Poilly. Le couple logeait sur l'île Notre-Dame, rue de la Fontaine sous le n° (A.N., Z1 1 2431) à Paris et mourut le 31 avril 1759.

Pierre Antoine, né en 1723, émigre, avec à lui, en novembre 1783 (*id.*, *Musées royaux*, CNV, 938 - Invénient après décès du 11 octobre 1783) avec sa femme.

(81) Arrivée imaginée par Mlle Ozail et Permaud, *op. cit.* note 76, p. 67-68.

(82) Relation sans correspondance ou document à cet égard dans le fonds d'Argenson de Paris.

(83) B.U. de Paris, fonds d'Argenson, P 173 (Lettre au marquis de Voyer à Rome du 27 novembre 1754).

(84) Le nouveau directeur

des Bâtiments de son premier employement, en janvier 1754, le marquis De Wally, inscrit de près de Rome en 1752, à Paris, pour des raisons économiques, son temps de présence à l'Académie de France avec son ami Pierre-Louis Maresca-Gabriel et d'autres membres de l'Académie sous l'architecte sous son nom, la sculpture de son projet, Marguerite l'apostrophe de son nom à l'Académie à son retour de Rome en 1755, et l'attribution de son nom, à l'Académie, tel que le nom, en 1757, à son nom, en grand dans les années et avec le scandale que l'on est, descendant à la première classe de l'Académie d'Architecture. Il le décrit comme architecte-décorateur du foyer et de la salle de l'Opéra royal de Versailles au nom que compositeur adonné, pour lui confier, avec Peyer, le projet de Théâtre-Français (Olivier). En 1771, il le désigne comme architecte au sein de l'Académie royale de peinture et sculpture, privilège rare qu'il partagea avec Christophe Le Brun et Maresca, *op. cit.* note 14, p. 14-20, 22, Gallot, *op. cit.* note 23, p. 140, et *op. cit.* note 25.

(85) La réaction neo-classique architecte Maresca de l'apostrophe d'architecture en 1774-1775, avec notamment l'attribution de la médaille royale sur son fils Harléon-Mansart à la fin du XVIIIe siècle. Sur l'attachement du dernier Mansart au rococo, cf. notre étude, *op. cit.* note 2, t. I, p. 1082-1093, et notre ouvrage à paraître : *Les Mansart. Trois générations de projet de l'architecture*.

Sur cette salle à manger, cf. également : notre guide, *op. cit.* note 18, p. 28, et notre article, *Annuaire (...) 2011*, *op. cit.* note 14, p. 27 et 30.

Sur les dessins de De Wally pour l'Hotel de Voyer d'Argenson et l'Opéra de Versailles, cf. notre étude, *op. cit.* note 23, et Jean-Paul Goussier et Raphaël Maréchal, Versailles. *L'Opéra royal*, Versailles, 2010, p. 113 et suivantes, Rappelons que, pour la décoration de l'Opéra royal, Marguerite avait fait appel en 1768-1769 aux artistes qui travaillaient depuis 1762 au palais pour le marquis de Voyer à son hôtel (De Wally, Paris, Desnoires), preuve supplémentaire que le travail artistique commencé depuis 1756 se poursuivait dans ce que Voyer faisait maintenant figure de modèle.

(86) La restauration de la salle à manger en 2009 nous a confirmé dans l'attribution de cette pièce à De Wally, sur le Plan des Planes grands châteaux de Maresca de l'architecte (paleo-épigraphie-Denis de Gléon, Olivier), caractérisés par leurs effets baroques ou rococo. Contrairement à certaines hypothèses, ce décor n'est certainement un vestige de l'ancien chateau, détruit, on l'a vu, à l'occasion de la construction du nouveau logis sur lequel en 1750. Le marquis de

Voyer avait à, avec son hôtel particulier, un salon de travail et un grand salon particulier et meublé par les plans présentement de Pierre De Wally.

(87) Cf. notre guide, *op. cit.* note 18, p. 28 et 31-32. Pour la description de la salle à manger des Ormes dans le logis conçu par De Wally, inscrit en 1822, cf. *Etude sur le marquis de Voyer (1752-1751)*, 1780, *Essai sur l'art de la guerre de Marie-Anne, Maresca, Gode, 1790 (Description de l'histoire des Ormes dans Casa del Marquis d'Argenson*.

(88) Cf. note 14, p. 42.

(89) De nombreux plans, en plus de règlement, furent commandés aux artistes à compter de 1757 et jusqu'en 1762, elles figurent dans l'Hotel CND de l'Académie central (cf. notre livre, t. II, p. 1164-1166). On trouve aussi des dessins et esquisses diverses dans le fonds d'Argenson de la B.U. de Paris (P 16). A titre de comparaison, voir par exemple d'Argenson, *Impression 120 000 livres pour la reconstruction de l'histoire des Ormes*, beaucoup plus tard, vers 1757 et 1764.

(90) Cf. à cet égard l'ouvrage de Nicolas Couperu, *Hotel d'Argenson. Le marquis de Voyer à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, 1998.

(91) Cf. Blois, *op. cit.* note 2. L'étude des plans d'Argenson a été certainement négligée dans un ouvrage qui présente notamment au marquis de Voyer toute l'importance qu'il avait dans la réorganisation de l'architecture des hôtels de son au XVIIIe siècle. Cette lacune est un ouvrage en partie. On trouve une étude plus approfondie dans notre article en ligne, "L'entreprise générale d'Argenson ou les beaux arts oubliés du marquis de Voyer (1752-1751)", 2014, philippecaumont.com, 2014.

(92) B.U. de Paris, fonds d'Argenson, P 136.

(93) *Ibid.* : Mémoire au roi du 18 mars 1757.

(94) *Ibid.* : Mémoire au roi (16-17-1753 ff). Rappelons qu'à l'arrivée du marquis de Voyer, les plans étaient gérés par un bureau central établi à Versailles, composé d'un directeur général et de 7 artistes qui géraient 25 généralistes par l'intermédiaire de 33 inspecteurs et sous-inspecteurs (cf. Blois, *op. cit.* note 2).

(95) Cf. Blois, *ibid.*

(96) A.N., M.C., CNV, 705 - Mémoires de Pierre de Launay arrivés à la suite commandés par le marquis de Voyer du 30 juin 1757; B.U. de Paris, fonds d'Argenson, P 128; Mémoire du marquis de Voyer au roi du 12 juillet 1754, et P 57; *Portraits de l'histoire 1755* (10 premiers mois) dessinés par Peyer, directeur des sites des Invalides.

(97) *Ibid.*, XXXIX, 604 - Visite de Pierre-Simon Morey du 26 juin 1756, et

XXXIX, 407 : Vente de Claude Christie du 7 février 1751.

(98) B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, P 159 : Lettre au marquis du 11 octobre 1752, et cf. Desaillet, *opra nota* 53.

(99) *Ibid.* et lettre de Mansuet du 6 mars 1753 ; P 164 : Réponse de Nicolas Pissou au marquis du 12 mars 1755.

(100) A.N., M.C., CXV, 764 : Vente des terres au roi du 13 décembre 1764 (plan annexé) ; *id.*, cartes et plans, N III Seine 150 : Plan général du domaine d'Ancières (1755) ; une variante de ce plan existe dans le même fonds (CXII, 566), autrefois annexé à la minute du bail à cens des terres de Saint-Cyr du 19 juillet 1755 ; *ibid.*, N III Seine 163, n° 2 : Plan terres d'Ancières, feuille n° 19 (fin XVIII^e siècle).

(101) Cf. note 92 : Mémoire au roi du 18 mars 1757.

(102) *Ibid.*

(103) *Ibid.*

(104) Cf. note 90 : Mémoire n° 7 de De Launay (mars 1755-janvier 1757) ; B.U. de Poitiers, fonds d'Argenson, P 143 : Lettre de Des Buissons à Voyer du 8 janvier 1763, et P 180 : Lettre de Voyer au duc de Bouillon (s.d.). Le marquis disposait d'un autre appartement au premier étage de la maison du bac venant avec vue sur la Seine et bac au pied pour traverser la Seine (cf. mémoires de De Launay, *opra nota* 96).

(105) Cf. note 8, t. VII, 1865, p. 189 (le 23 décembre 1753).

(106) Cf. *opra thesis*, t. I, p. 465-467, Blerzac, *opra nota* 2 et note 100 : Vente de 1764.

(107) L'administration des terres fut disruptée sous la Révolution et rétablie sous l'Empire. Les terres d'Ancières sont qualifiées de "terres" sur le plan cadastral de 1812 et ont disparu sur celui de 1859 (Archives municipales d'Ancières).

(108) A.N., M.C., XXXIX, 525 : Vente du 18 juin 1769. La châtellenie consistait des lors une douzaine de propriétaires différents jusqu'à nous. On doit au général Charles Solignac la destruction des ailes en briques sur la cour en 1804 et la transformation du château dans l'état où il subsiste en grande partie jusqu'à nos importantes restaurations antérieures des années 2000 et 2010.

(109) Cf. Blerzac, *opra nota* 2, et notre article dans les *Annales (...)*, *ibid.*, p. 41-45.

(110) Cf. Jean-Aymar Fiquet de La Porte, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, t. IX, Paris, 1762, p. 13-14 ; Hébert, *Annuaire parisien*, Paris, 1765, p. 8, et *Dictionnaire géographique et historique*, t. II, Paris, 1766, p. 21 ; Louis-Vincent Thomé, *Guide des étrangers et des étrangers résidents dans les maisons royales, châteaux, lieux de plaisance* (...), t. I, Paris, 1788, p. 296, et *opra nota* 53.

(111) On doit probablement à Blondel le conseil d'ériger De Wailly à Ancières. Sur le comte Blondel - Mansuet de Sageron, cf. notre *thèse*, *opra nota* 1-1-1, p. 973-974, et notre ouvrage à paraître, *opra nota* 85.

(112) Cf. Gérard Roussel-Champ, *Les palais parisiens de la Belle Époque*, Paris, Délégation artistique de la Ville de Paris, 1990, p. 124-129, et Paul E. Miller, *Newport Historic*, The Preservation Society of Newport County, Newport, 2010, p. 60-63.