



**HAL**  
open science

## Marbres et marbriers de la Galerie des glaces

Arnaud Amelot, Sophie Mouquin

► **To cite this version:**

Arnaud Amelot, Sophie Mouquin. Marbres et marbriers de la Galerie des glaces . La Galerie des glaces après sa restauration, contexte et restitution, Oct 2008, Paris, France. hal-01671376

**HAL Id: hal-01671376**

**<https://hal.science/hal-01671376>**

Submitted on 30 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

### Marbres et marbriers de la galerie des Glaces

« [La galerie] est enrichie de marbres, de glaces, de peintures, de statues antiques, de tables de porphyres & de bustes, de même sur des escabellons, des vases & des navicelles d'albâtre et de granit, artistement travaillés, de grands & hauts guéridons, richement sculptés et dorés, des portes, des girandoles de cristal pour y mettre des bougies, on a percé des trous dans la voûte d'où pendent des cordons avec des houppes, qui soutiennent deux rangs de beaux lustres de cristal ce qui produit un bel effet, lorsque tout est allumé, dans les fêtes que le roi donne dans ses grands appartements<sup>1</sup>. »

Commencée en 1678, après l'acceptation du projet de Jules Hardouin-Mansart le 28 septembre, la galerie des Glaces fut inaugurée le 15 novembre 1684. Considérée comme le triomphe de la décoration versaillaise et l'aboutissement parfait des premiers travaux de Charles Le Brun par la plupart des historiens, elle fut surtout étudiée pour ses décors peints, sculptés ou mobiliers, ou encore pour sa genèse architecturale, notamment grâce aux récentes publications de Bertrand Jestaz et d'Alexandre Gady consacrées à l'architecte Jules Hardouin-Mansart<sup>2</sup>. À l'exception d'Alfred Marie, qu'une quête d'exhaustivité conduisit à mentionner le nom des marbriers qui mirent tant de talent dans ce vaisseau lumineux, ou d'Alexandre Maral qui, plus récemment, relevait l'importance de la répartition des marbres dans la « vision architecturale » d'Hardouin-Mansart<sup>3</sup>, le décor de marbre ne fut bien souvent qu'à peine évoqué, mais toujours pour en souligner l'importance et la beauté. Pourtant, le marbre participe pleinement de ce que M<sup>me</sup> de Sévigné qualifiait de « sorte de royale beauté unique dans le monde<sup>4</sup> ». Comme si souvent dans les décors royaux, ce sont la qualité des matériaux et de leur mise en œuvre, l'harmonie des différents arts, la justesse des proportions, l'équilibre des couleurs et des matières qui font de cette galerie, théâtre de tant d'événements, « la plus belle, la plus magnifique qui soit au monde<sup>5</sup> ».

---

1. Antoine-Augustin Bruzen de La Martinière, *Le Grand Dictionnaire géographique, historique et critique* (La Haye, P. Gosse, R.-C. Alberts, P. de Hondt, 1726-1739, 9 vol.), Paris, Libraires associés, 1768, 2<sup>e</sup> éd. en 6 vol., t. VI, p. 117.

2. Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Picard, 2008, 2 vol.; Alexandre Gady (dir.), *Jules Hardouin-Mansart, 1646-1708*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

3. A. Gady, *op. cit.* note 2, p. 199.

4. Marquise de Sévigné, *Lettres de M<sup>me</sup> de Sévigné*, « À M<sup>me</sup> de Grignan », 15 avril 1685, Paris, Lavigne et Chamerot, 1836, p. 276.

5. A.-A. Bruzen de La Martinière, *op. cit.* note 1, 1768, t. VI, p. 117.

De même que pour l'escalier des Ambassadeurs, au-delà des changements architecturaux et des modifications iconographiques qui ne sont pas de notre sujet, l'ensemble fut conçu comme un tout. Les détails de la collaboration entre Jules Hardouin-Mansart et Charles Le Brun restent difficiles à préciser. Bertrand Jestaz, qui restitue avec minutie la genèse et le déroulement du chantier et démontre le rôle trop souvent oublié de l'architecte, affirme ainsi que « les échanges qu'il faut imaginer entre les deux artistes nous échappent<sup>6</sup> ». Il est cependant évident que les deux hommes s'efforcèrent de réaliser un ensemble servant un seul et même propos : dresser le portrait du roi et exalter ses hauts faits<sup>7</sup>. Tout le mérite des maîtres d'œuvre est dans cet équilibre. Le volume et le discours sont différents de ceux qui sont déployés dans l'escalier des Ambassadeurs. Mais ce sont les mêmes modèles, la même inspiration mi-théâtrale mi-antique, avec pour la galerie une allusion évidente aux loggias, les mêmes artifices décoratifs avec les faux marbres qui assurent, dans l'œuvre peinte, la continuité de l'architecture, le même souci de lumière et de couleur.

La récente restauration et un travail d'archives permettent de livrer une nouvelle lecture de cet ensemble exceptionnel, pour analyser la beauté des matières, qui lui donne son éclat coloré, faire sortir de l'ombre les artisans qui y participèrent et mieux comprendre le déroulement du chantier, sa mise en œuvre et les détails de son exécution. Les résultats de cette étude révèlent des découvertes totalement inédites qui renouvellent le regard traditionnellement porté sur l'un des ensembles les plus célébrés au monde.

### *Matières et lumière*

« Les chapiteaux et les bases sont de bronze doré, & tous les pilastres sont d'un marbre choisi, aussi bien que le reste de l'architecture. Des glaces font de fausses fenêtres vis à vis des véritables et multiplient un million de fois cette galerie, qui paraît n'avoir point de fin, quoi qu'il n'y ait un bout qu'on en voit<sup>8</sup>. » La grande Galerie n'est pas encore achevée lorsque le *Mercurie galant*, en décembre 1682, en donne cette description. La richesse des matières déployées reste inégalée dans tous les chantiers royaux, dans la logique d'une course à la surenchère. Les Romains avaient des palais dallés et lambrissés de marbre, le roi de France aura un palais dont l'architecture tout entière, quitte à recourir au trompe-l'œil, semblera de marbre et de bronze. L'orgueilleuse Venise prétendait être la seule à savoir réaliser des miroirs, l'Espagne se vantait de son cabinet de l'Alcázar, le roi de France aura une galerie recouverte de miroirs réalisés par la manufacture du faubourg Saint-Antoine (future Manufacture royale de Saint-Gobain), multipliant son image à l'infini. Est-ce là l'influence de Colbert que les

6. B. Jestaz, *op. cit.* note 2, t. I, p. 166.

7. À ce sujet, cf. notamment Éric Pagliano, « Le discours sur l'art par prétérition, décrire les représentations du roi. La galerie de Versailles et le portrait du roi par Félibien », *Revue d'esthétique*, numéro spécial *La Naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*, 31/32, 1997, pp. 161-172, et Gérard Sabatier, *Versailles ou la Figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999.

8. *Mercurie galant*, décembre 1682, pp. 9-11.

auteurs ont si souvent mise en avant ? Jusque dans les moindres détails, cette allée de lumière est, en apparence tout au moins, française : les chapiteaux réalisés par Philippe Caffieri et Jean-Baptiste Tuby sur les dessins de Charles Le Brun sont « de l'ordre français », c'est-à-dire une variation de l'ordre corinthien avec des symboles allégoriques que Monicart, qui omet les têtes de coq, décrit ainsi : « Mes pilastres et mes colonnes ont leurs chapiteaux embellis d'enrichissements accomplis comme de palmes, de couronnes d'oliviers, de lauriers, de têtes d'Apollon intendant du sacré vallon<sup>9</sup>. » Triomphe du roi et triomphe de la lumière vont de pair. Car si le miroir permet tout un jeu de reflets et procure un plaisir visuel évident où les matières, en se réfléchissant, se mettent encore davantage en valeur, il est aussi un symbole allégorique.

Le cadre architectural avec son décor de marbre et ses trophées, le décor peint à la voûte, les glaces sont également un écrin pour les œuvres d'art qu'accueille la galerie. Le mobilier d'argent bien sûr, mais aussi les statues antiques qui faisaient autrefois la gloire de la salle des antiques du Louvre, laquelle était déjà lambrissée de marbre : « Les murs de cette salle sont incrustés de compartiments de différents marbres : sur les huit massifs des deux côtés sont huit petites niches de marbre ou manière de portiques doriques, avec des frontons. Dans les deux fonds de cette salle, on ne voit plus que deux grands corps d'architecture, composés aussi en manière de portiques d'ordre ionique, dont les arcades font des niches. Les colonnes & l'entablement en sont de marbre gris très estimé ; le pavé de cette salle est travaillé dans le même goût<sup>10</sup>. » D'après Dezallier d'Argenville, la perte fut importante pour le Louvre : « Ce lieu ainsi dépouillé n'offre plus d'autres beautés que le marbre dont il est incrusté<sup>11</sup>. »

Dans le choix des marbres, la galerie des Glaces connaît, comme pour les réalisations précédentes, quelques changements par rapport aux projets initiaux. Un projet attribué à Charles Le Brun (fig. 1) présente une élévation différente de celle qui fut réalisée : les arcades n'existaient pas et la partie inférieure était rythmée par un bas lambris de marbre à compartiments. Plusieurs dessins montrent ainsi une évolution et même des tâtonnements dans le choix de l'élévation, pour la galerie comme pour le salon de la Guerre. Un autre projet, communément reconnu comme étant de l'agence de Jules Hardouin-Mansart (fig. 2), vers 1680, présente la structure architecturale, avec ses vingt-quatre pilastres pour la longueur et ses niches ornées d'antiques, ses trophées et ses bustes d'empereurs romains sur des gaines, mais avec des marbres différents. Le vert Campan rythmait davantage la composition puisqu'il devait être disposé sur le cintre des arcades, l'encadrement des niches, les panneaux supportant les trophées et les bases des chapiteaux. On adopta finalement une solution beaucoup plus discrète que ces deux projets (fig. 3).

9. Jean-Baptiste de Monicart, *Versailles immortalisé [...]*, Paris, Étienne Ganneau et Jacques Quillau, 1720, 2 vol., p. 297.

10. Jean-Aimar Piganiol de La Force, *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly [...]* (Paris, Florentin et Pierre Delaulne, 1701), Paris, Hocheau, 1764, 2 vol., p. 90, 9<sup>e</sup> éd. Piganiol de La Force reprend en grande partie sa description de celle d'Henri Sauval (Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, C. Moette, 1724, t. II, pp. 42-44).

11. Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture & architecture*, Paris, De Bure l'aîné, 1749, p. 34.

Le parti général fut celui de l'harmonie colorée : pour les quarante-huit pilastres, vingt-quatre de chaque côté, les quatre colonnes et huit pilastres marquant l'entrée des salons de la Guerre et de la Paix et les encadrements des arcades, le marbre de Rance. Tous les pilastres, de vingt-et-un pouces de large, se détachaient sur un fond de marbre blanc veiné et donnaient donc la tonalité générale de la galerie. Vaysse de Villiers, qui confondait l'escalier des Ambassadeurs et celui de la Reine, se fourvoie également pour la galerie où il compte bien plus de pilastres qu'il n'y en a, mais rétablit le nombre exact de colonnes : « Tout ce qui n'est pas fenêtres et glaces, est ou marbre ou peinture, ou sculpture dorée. 60 pilastres en marbre rouge, à chapiteaux composites et dorés, garnissent, remplissent presque l'intervalle des croisées et celui des glaces ; le même ordre règne aussi aux deux extrémités où deux colonnes détachées décorent les deux portes d'entrée. C'est quatre colonnes en tout et non douze, comme le dit le Cicérone de Versailles<sup>12</sup>. » Le vert Campan et le Campan grand mélange furent réservés, dans le choix final, aux fonds des niches, aux panneaux des lambris recevant les trophées, aux ébrasements des fenêtres et aux soubassements. Enfin, au Rance, au blanc veiné, au vert Campan et au Campan grand mélange, fut ajouté du Sarrancolin, disposé à la partie supérieure du soubassement et aux plinthes. Ainsi, la répartition des marbres (fig. 4) paraît, dans son projet d'ensemble, résulter de la volonté d'une ordonnance savamment réfléchie, qui s'inscrit dans une évidente harmonie avec le décor des Grands Appartements : le Rance et le Sarrancolin pour toutes les parties d'« architecture », soulignant ainsi la structure ; le Campan, qu'il soit vert ou mélangé, pour toutes les parties décoratives ; enfin le blanc veiné comme fond, régna dans toute la galerie et augmentant la lumière. Dans l'exécution cependant, cette savante pensée fut parfois malmenée, et étonnamment imprécise. Le choix des marbres répondait à la politique mise en place par les Bâtiments du roi : favoriser l'exploitation des richesses du royaume, tant que cela était possible, mais privilégier, toujours, la qualité et la variation chromatique. Ainsi, si le Campan et le Sarrancolin proviennent des Pyrénées et répondent bien à la « politique royale du marbre » qu'ont démontrée Geneviève Bresc-Bautier et Hélène Du Mesnil<sup>13</sup>, le blanc veiné est importé de Carrare et le Rance du Hainaut. Dans les provenances marbrières, c'est donc toujours l'excellence qui prévaut : les efforts intensifs entrepris par les différents directeurs des Bâtiments du roi ne parvinrent jamais, comme le souhaitait le duc d'Antin, quelques années plus tard, à se « passer » des marbres d'Italie<sup>14</sup>.

12. Régis-Jean-François Vaysse de Villiers, *Tableau descriptif, historique et pittoresque de la ville, du château et du parc de Versailles, compris les deux Trianons* (Versailles, Étienne, 1827, 2 vol.), Versailles, Étienne, 1828, 2<sup>e</sup> éd., pp.129-130.

13. Geneviève Bresc-Bautier et Hélène Du Mesnil, « La politique royale du marbre français (1700-1789) », dans *Colloque international tenu dans le cadre du 108<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes, Grenoble, 5-9 avril 1983*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), 1986, pp.425-442 ; G. Bresc-Bautier et H. Du Mesnil, « Le marbre du roi : l'approvisionnement en marbre des Bâtiments du roi, 1660-1715 », *Eighteenth Century Life*, vol. 17, n° 2, mai 1993, pp.36-54.

14. « Il n'y a rien que je ne fasse pour remettre ces carrières en honneur, nous en avons grand besoin dans les Bâtiments du Roi, n'y ayant plus de marbre dans les magasins j'espère même qu'à l'avenir nous nous passerons d'une partie de ceux d'Italie », Paris, Archives nationales, (ci-après AN), O<sup>1</sup> 1907 (A). 1712, minutes du voyage de Tarlé.

## *Les hommes du marbre*

Le chantier de la galerie réunit les mêmes équipes qu'à l'appartement des Bains ou aux escaliers des Ambassadeurs et de la Reine. Comme le précisent Alfred Marie et Bertrand Jestaz, «le travail est pressé», et «les recherches se poursuivirent au cours même des travaux<sup>15</sup>». Pour permettre la coexistence de deux équipes, peintres d'un côté, sculpteurs et marbriers de l'autre, on demanda à Jacques Prou, menuisier, d'exécuter un «plancher de bois de sapin assemblé à languettes, qui coupe le vaisseau de la Galerie en deux parties et isole complètement les divers artistes<sup>16</sup>». Charles Le Brun et Jules Hardouin-Mansart s'entourèrent de ceux qui avaient déjà travaillé avec Le Brun pour les escaliers des Ambassadeurs et de la Reine: Jean Cuvillier, Mathieu Chausson, Jean Ghiert, Philippe Dezègre, Hanuche (Haneuse), Pierre Lisquy, Jean Mathault, Nicolas et Pierre Ménard, Hubert Misson, Jérôme Derbais et enfin François Pasquier se distribuèrent l'ensemble des travaux, tant de la galerie que des salons attenants. Les lacunes documentaires sont malheureusement importantes, l'étude notariale devant laquelle furent passés les marchés étant aujourd'hui en déficit<sup>17</sup>. Seuls subsistent les mémoires d'ouvrages permettant de connaître, dans le détail, les réalisations des salons de la Guerre et de la Paix, et quelques dessins pour la grande Galerie qu'Alfred Marie avait en partie publiés<sup>18</sup>. Dans les *Comptes*, sur les cent cinquante paiements relevés, dont trente-deux pour la marbrerie, la mention la plus fréquente est le laconique: «pour ouvrages à la grande Galerie», mais quelques-unes précisent la part des marbriers: François Pasquier, Mathieu Chausson, les Ménard – Pierre et Nicolas – et Jean Mathault se partagèrent apparemment les «chambranles et revêtements», tandis que les pilastres et colonnes furent confiés à Hubert Misson et Jérôme Derbais<sup>19</sup>. Un plan de la galerie, conservé aux Archives nationales, daté du 18 avril 1679 (fig. 5), vient quelque peu combler cette lacune documentaire. Il précise en effet la répartition des marbriers pour les chambranles et revêtements des embrasures: Jean Mathault fut chargé de dix chambranles et revêtements vers le salon de la Paix, aussi bien à l'entrée de la galerie que des côtés occidental et oriental, Pierre Ménard de deux chambranles pour les cinquième et sixième fenêtres vers le salon de la Paix, puis Nicolas Ménard des deux travées suivantes, Philippe Dezègre de quatre chambranles et trois revêtements, toujours côté occidental en progressant vers le salon de la Guerre, ensuite Mathieu Chausson (très vraisemblablement

15. B. Jestaz, *op. cit.* note 2, t. I, p. 166.

16. Alfred et Jeanne Marie, *Mansart à Versailles*, Paris, Imprimerie nationale, 1972, 2 vol., t. II, p. 455.

17. L'étude XCV (de Beauvais) est en effet en déficit, n'ayant conservé que quelques actes pour les années 1678-1685, lors même que le registre indique plusieurs marchés qui pourraient concerner la galerie, notamment: 15 juillet 1678, Philippe Caffieri; 18 juillet 1678, Hubert Misson; 19 juillet 1678, Jean Mathault; 19 août 1678, Roch Duchesnoy; 3 février 1679, Philippe Dezègre; 20 mai 1679, Pierre Ménard; 28 juillet 1679, Roch Duchesnoy; 24 août 1679, Pierre Ladoyreau; 5 avril 1680, Jean Cuvillier; 13 février 1681, Pierre Ménard; 8 mai 1681, Nicolas Ménard; 8 mai 1681, François Pasquier; 8 novembre 1681, Hubert Misson; 27 mars 1682, Pierre Lisquy; 27 mars 1682, Hubert Misson; 3 novembre 1682, Pierre Lisquy.

18. A. et J. Marie, *Versailles au temps de Louis XIV, Mansart et Robert de Cotte*, Paris, Imprimerie nationale, 1976, p. 325.

19. Jules Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, 1664-1715*, Paris, Imprimerie nationale, 1881-1901, 5 vol., t. I, col. 1163, 1164 et 1291.



en association avec Jean Ghiert<sup>20</sup>) de deux chambranles et deux revêtements, et François Pasquier de dix chambranles et revêtements vers le salon de la Guerre. Enfin, au centre de la galerie, Hubert Misson et Jérôme Derbais exécutèrent, du côté des appartements, les deux niches et douze chambranles, et, du côté du jardin, la niche vers le salon de la Paix. Ce plan est un document tout à fait essentiel, autant pour connaître l'équipe des marbriers et la répartition de leur travail que pour essayer de comprendre le déroulement du chantier. Une inscription précise en effet « qu'il faudra faire servir les revêtements des plafonds qu'il faut lever au pavé des embrasures des autres croisées<sup>21</sup> ». Alfred Marie relève que cette indication « montre clairement que la modification de la forme des fenêtres est advenue en cours d'exécution, que certains chambranles et plafonds de fenêtres rectangulaires étaient achevés, donc sont à modifier<sup>22</sup> ». Le changement pour des croisées cintrées n'intervint donc qu'en avril 1679 et nécessita une reprise du chantier qui était déjà suffisamment avancé pour que les plafonds des embrasures rectangulaires soient achevés<sup>23</sup>. Ce même document précise d'ailleurs que, sur les dix chambranles confiés à Mathault, « 5 [sont] à faire de neuf et 5 à rallonger et 4 revêtements à rallonger et rajuster ». Les ouvrages confiés à Pasquier consistaient sans doute dans les mêmes ajustements. Il est d'ailleurs vraisemblable qu'ils ne furent pas entièrement achevés par le marbrier, qui mourut en juillet 1681, mais par Pierre Lisquy. À l'automne 1684, ce dernier était requis pour « la continuation des ouvrages qui restaient à faire dans la grande galerie des quatre croisées et demi restant pendant le mois de septembre et octobre de l'année 1684<sup>24</sup> ». Le travail de finition lui fut sans doute confié puisqu'il dirigea l'équipe de polisseurs et de compagnons chargée, à la fin de l'année 1684 et au début de l'année 1685, de parachever l'ouvrage<sup>25</sup>. Plusieurs changements étaient donc survenus en cours de chantier. Ils sont attestés par les précisions figurant sur le dessin précédemment cité, qui indiquent la nécessité de remployer et de modifier les ouvrages réalisés, et par quelques rares pièces d'archives. Bertrand Jestaz cite en effet une déposition de Pierre Lisquy, lors du

20. Ces deux marbriers apparaissent sans cesse associés dans les ouvrages destinés au roi. Les *Comptes* mentionnent de surcroît plusieurs paiements à Ghiert pour des ouvrages réalisés dans la galerie. J. Guiffrey, *op. cit.* note 19, t. I, col. 1292; t. II, col. 13. Un « Compte des ouvrages de marbre que Mathieu Chausson et Jean Ghiert marbriers ont fait pour le service du roi par ordre de feu Mons. Colbert au château de Versailles », s. d., indique le paiement d'une somme de 5 104 livres 14 sols pour « les ouvrages faits par lesd sieurs marbriers aux revêtements de marbre de deux croisées et leurs trumeaux dans la grande galerie de Versailles arrêté par monsieur Lefebvre, contrôleur général des bâtiments du Roi le 14 juillet 1682 »; puis celles de 450 livres pour « deux croisées » en date du 20 décembre 1682 et 4 826 livres pour des ouvrages non mis en place « à cause des changements du dessein de la grande galerie », AN, O<sup>1</sup> 2066 (3).

21. Bertrand Jestaz confirme cette lecture, que nous donnions dans notre thèse (Sophie Mouquin, *Les Marbriers des Bâtiments du roi (1661-1745): étude des principaux marbriers travaillant pour la Couronne de France sous l'Ancien Régime*, thèse inédite de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction d'Antoine Schnapper et Alain Mérot, université de Paris 4-Sorbonne, 6 vol., 1 620 pp., soutenue le 8 décembre 2003, prix Nicole 2004, t. II, p. 479), B. Jestaz, *op. cit.* note 2, t. I, p. 166.

22. A. et J. Marie, *op. cit.* note 16, t. II, p. 456.

23. J. Guiffrey, *op. cit.* note 19, t. I, col. 1312. Le paiement, en août 1680, de 219 livres 3 sols à « ceux qui ont travaillé à descendre les marbres de la galerie du château de Versailles et ailleurs » correspond peut être à des journées d'ouvriers employés pour la dépose des ouvrages.

24. AN, O<sup>1</sup> 2629, f<sup>o</sup> 43, 22 février 1685, mémoire de Lisquy. Ce mémoire correspond vraisemblablement au paiement de 300 livres inscrit dans les *Comptes* en date du 19 novembre pour « ouvrages dans la Galerie ». La modestie de cette somme incite à penser qu'il s'agissait d'un travail de peu d'importance.

25. AN, O<sup>1</sup> 2629, f<sup>o</sup> 51, mémoire de Lisquy, « pour les journées des compagnons marbriers et polisseurs ».

procès de Bréau, en août 1681 dans laquelle le marbrier attestait qu'il possédait, dans son atelier parisien, plusieurs « chambranles et morceaux de lambris par lui faits par l'ordre du sieur Le Brun pour la grande galerie du château de Versailles et qui n'avaient point été employés parce qu'il y avait eu des changements dans le dessein<sup>26</sup> ». Un « Compte des ouvrages » réalisés par Mathieu Chausson et Jean Ghiert pour le roi confirme les assertions de Lisquy, et permet donc d'affirmer que les modifications entraînèrent la remise au magasin de certains ouvrages de la galerie, ou d'autres parties du château, modifiés en raison du changement survenu dans la galerie. Les deux marbriers reçurent en effet, le 7 décembre 1682, 4 826 livres « pour les ouvrages faits par lesd marbriers à plusieurs chambranles de croisée de cheminée, socles et foyers non mis en place à cause des changements du dessin de la grande galerie, lesquels ont été livrés au magasins du Roi à Paris, sous la garde de M. Fossier, garde desd magasins<sup>27</sup> ».

Ainsi, dix marbriers œuvrèrent pour les marbres de parement de la galerie, selon une répartition du travail assez inégale et pour le moins incompréhensible (fig. 6). Nous verrons qu'elle ne fut pas sans entraîner de surprenantes conséquences, sans doute encore aggravées par les changements de dessein. Jérôme Derbais et Hubert Misson, qui avaient déjà travaillé avec talent sur la plupart des chantiers royaux, livrant notamment en 1672 l'exceptionnelle cuve monolithe en marbre de Rance destinée au cabinet des Bains<sup>28</sup>, étaient chargés de la part la plus importante, et de trois niches sur les quatre que comporte la galerie, mais aussi des colonnes et pilastres. Entre 1679 et 1683, ils reçurent ainsi près de 73 400 livres<sup>29</sup>, dont partie pour les pilastres et colonnes<sup>30</sup>, sur un total d'environ 125 000 livres pour la seule marbrerie de la galerie, soit plus de la moitié<sup>31</sup>.

Dans les salons de la Guerre et de la Paix (fig. 7), qu'il est impossible de dissocier de la galerie, la part de chaque marbrier est mieux connue grâce aux marchés encore conservés, qui précisent que les modèles avaient été donnés par Charles Le Brun<sup>32</sup>. Dans le salon de la Guerre, les ouvrages sont répartis entre

26. B. Jestaz, *op. cit.* note 2, t. I, p. 166. Paris, Bibliothèque nationale de France, mss fr. 21 676, f<sup>os</sup> 55-58, déposition du 25 février 1684.

27. AN, O<sup>1</sup> 2066 (3), s. d., « Compte des ouvrages de marbre que Mathieu Chausson et Jean Ghiert marbriers ont faits pour le service du roi par ordre de feu Mons. Colbert au château de Versailles ».

28. Cf. S. Mouquin, « Versailles en ses marbres, étude d'un décor marmoréen du Grand siècle : l'appartement des Bains », *Revue de l'Art*, n° 151, 2006, pp. 51-64.

29. 73 406 livres 18 sols 4 deniers.

30. J. Guiffrey, *op. cit.* note 19, t. I, col. 1163. En 1679, ils reçurent 20 600 livres à titre d'acompte pour les seuls pilastres et colonnes.

31. D'après les *Comptes*, la somme totale de la marbrerie, salons de la Guerre et de la Paix compris, se monterait à 173 472 livres 37 sols 7 deniers (dont 125 075 livres 28 sols 4 deniers pour la seule galerie), alors que l'ensemble de la dépense, tous corps de métiers confondus, s'élèverait à 535 097 livres 269 livres 47 sols. La marbrerie aurait ainsi constitué environ un tiers de la dépense. La somme totale donnée par les *Comptes* est cependant très vraisemblablement incomplète, et ces chiffres doivent donc être considérés avec toute la prudence nécessaire.

32. Les copies des marchés, conservés dans les cartons « Marbres » de la Maison du roi, précisent que les dessins étaient annexés aux minutes passées chez le notaire parisien de Beauvais, mais l'étude (XCV) est en déficit pour les années 1674-1684. Celle du notaire versaillais Mathurin Lamy, devant qui fut passé le marché de Pierre Lisquy, en date du 7 février 1681, qui précise bien « le tout suivant les profils en grand qui ont été donnés comme dit est par monsieur Le Brun et qui en seront donnés et arrêtés de mon dit seigneur le surintendant », est également en déficit. Dans son ouvrage *Marbres, de carrières en palais* (Aix-en-Provence, Le Bec en l'air, 2006, p. 224), Pascal Julien affirme que deux marbriers travaillèrent au salon de la Guerre : « Ce côté du salon fit l'objet d'un marché avec les marbriers Lisquy et Lamy, en 1681. » Vérification faite, il n'existe, à notre connaissance, aucun marbrier répondant au nom de Lamy, ce dernier signant bien le marché, mais à titre de notaire.



Pierre Lisquy, François Pasquier, Pierre Ménard, Jean Cuvillier et Jean Mathault<sup>33</sup>. Pierre Lisquy réalise la face de la cheminée : le chambranle de la cheminée et ceux des deux portes « dont l'un uni et l'autre feint de marbre vert de Campan », les lambris des côtés et des portes dont les soubassements de la corniche sont de Sarrancolin et les panneaux de blanc veiné « portant moulures avec tables de marbre vert de Campan qui seront encastrés dedans », le cadre de la cheminée de Sainte-Beaume, l'imposte de rouge et blanc de Dinan, l'architrave de Sainte-Beaume et tout le lambris de blanc veiné avec tables incrustées de vert Campan. François Pasquier est chargé du côté de l'entrée de la grande Galerie, qui reprend le même principe décoratif et les mêmes marbres, sauf pour les bandeaux de la porte en marbre de Rance et les corniches au-dessus des chambranles de Sainte-Beaume « en forme d'attique ornés d'architecture, rouleaux et autres ornements ». Pour la bande de pavé, les marbres ne sont pas précisés et sont laissés au choix du marbrier, avec une différence de prix cependant selon qu'ils seraient de « Campan ou autres des Pyrénées ou d'Italie », ou simplement de Dinan. Quant à Pierre Ménard, Jean Cuvillier et Jean Mathault, ils se répartissent le « côté des croisées », les deux premiers le « côté faisant face à la galerie », et le dernier le côté « faisant face à la cheminée ».

Pour le salon de la Paix (fig. 8), nous ne disposons plus aujourd'hui que de deux marchés, l'un avec Jean Mathault et François Pasquier et l'autre avec Nicolas Ménard, qui exécutent tous trois des ouvrages identiques à ceux du salon de la Guerre<sup>34</sup>. Les mêmes marbres sont demandés aux mêmes endroits. On peut donc penser que le côté de la cheminée fut réalisé par Pierre Lisquy. Les *Comptes* enregistrent d'ailleurs en 1681 un paiement à ce dernier pour « ses ouvrages des salons des deux bouts de la grande Galerie<sup>35</sup> ». Enfin, d'autres marbriers cités par les *Comptes* durent collaborer au chantier : Hanuche (Pierre Haneuse), qui reçoit 1 500 livres pour ses ouvrages dans le salon de la Paix, puis Jean Ghiert, couché sur les *Comptes* pour la modeste somme de 500 livres, et les inséparables Misson et Derbais, qui touchent également 500 livres, mais sans qu'il soit possible de préciser si cela concerne le salon de la Paix ou celui de la Guerre<sup>36</sup>. Ainsi, alors que dix marbriers œuvrèrent à la galerie, avec une répartition assez curieuse, cinq travaillèrent au salon de la Guerre et huit au salon de la Paix, sans que la part de chacun puisse toujours être clairement définie ou comprise.

Au total, salons de la Guerre et de la Paix compris, ce sont environ 173 500 livres<sup>37</sup> qui sont employées pour le seul décor de marbre, soit environ un tiers de la dépense totale, gros œuvre non compris, qui s'élève à plus de

33. AN, O<sup>1</sup> 2065 (A), 7 février 1681, Pierre Lisquy, devis des ouvrages de marbre à faire au salon du Grand Appartement du roi au bout de la grande Galerie. AN, O<sup>1</sup> 2065 (A), 13 février 1681, François Pasquier, devis des ouvrages de marbre à faire au salon du Grand Appartement du roi au bout de la grande Galerie. AN, O<sup>1</sup> 2065 (A), 13 février 1681, Pierre Ménard, Jean Cuvillier et Jean Mathault, devis des ouvrages de marbre à faire au salon du Grand Appartement du roi au bout de la grande Galerie.

34. AN, O<sup>1</sup> 2065 (4), 8 mai 1681, Nicolas Ménard, devis des ouvrages de marbre à faire au salon de l'appartement de la reine à Versailles. AN, O<sup>1</sup> 2065 (4), 8 mai 1681, François Pasquier et Jean Mathault, devis des ouvrages de marbre à faire au salon de l'appartement de la reine à Versailles.

35. J. Guiffrey, *op. cit.* note 19, t. II, col. 198.

36. J. Guiffrey, *op. cit.* note 19, t. II, col. 13, 21 et 63.

37. 173 472 livres 37 sols 7 deniers.

535 100 livres<sup>38</sup>. La somme est ainsi à peine plus importante que celle de l'escalier des Ambassadeurs et reste difficile à déterminer avec précision, les *Comptes* présentant plusieurs inexactitudes. Certaines mentions peuvent aussi prêter à confusion dans la description des ouvrages réalisés. Deux indications relatives au pavé – la première concernant un paiement à Nicolas Ménard en 1685 pour le pavé de la «galerie», et la seconde une réparation par Tarlé en 1733 pour le «pavé de marbre de la grande Galerie de Versailles» – nous semblent abusives, la galerie des Glaces ayant toujours été, à notre connaissance, parquetée<sup>39</sup>. C'est ce qu'affirme Nicodème Tessin : «Les pavées [*sic*] sont de bois ciré partout, et devant les croisées, avec du marbre»; puis après lui Jean-François Félibien : «Mais y a-t-il quelque endroit où la magnificence des ornements paraisse avec autant d'éclat que dans la galerie? Elle est toute parquetée de menuiserie & lambrisée de marbre de même que les salons<sup>40</sup>.» Les deux indications désignaient très vraisemblablement le pavé des seuils de porte et des croisées et la frise le long de murs, puisque Nicolas Ménard n'est payé que 858 livres pour cet ouvrage que l'on devine donc modeste, du moins en ampleur<sup>41</sup>. Enfin, il faut y ajouter le coût des nombreuses réparations, et celui de l'entretien qui est assuré tous les mardis<sup>42</sup>. L'ouvrage nécessite parfois des réparations : en 1727, Claude-Félix Tarlé est chargé de refaire une partie des bandes de vert Campan, puis, en 1733, les lambris en vert Campan et blanc veiné. En 1746, c'est à Louis Trouard qu'il revient de réparer les bandes de vert Campan défectueuses<sup>43</sup>.

## ***La réalisation : entre défis techniques et imprécisions***

### ***Les défis techniques de la galerie***

Les onze marbriers qui œuvrèrent à la galerie et aux salons attenants furent confrontés à de véritables défis techniques. La réalisation des fenêtres et des niches, par exemple, représente pour les artisans un véritable tour de force. Comme le cul-de-four des niches, l'arcade des fenêtres (fig. 9) est constituée de pièces de marbre blanc assemblées, destinées à recevoir des rosaces en plomb tenues par des fiches, qui avaient été exécutées par Philippe Caffieri, Matthieu

38. L'imprécision des *Comptes* doit cependant conduire à la prudence. À titre d'exemple, Ladoireau n'est pas couché sur les *Comptes* pour les 14792 livres mentionnées dans un Registre des mémoires d'ouvrages (AN, O<sup>1</sup> 2629, f<sup>o</sup> 85, 20 mai 1686, mémoire de Tuby pour les bases de bronze doré). La somme de 535 100 livres est très vraisemblablement inférieure au montant total des travaux. Les travaux excédèrent donc les prévisions de dépenses, qui s'élèvent à 500 000 livres, travaux de gros œuvre non compris. J. Guiffrey, *op. cit.* note 19, t. I, col. 1114 et 1233; t. II, col. 2, 13, 126, 138 et 266.

39. J. Guiffrey, *op. cit.* note 19, t. II, col. 630. AN, O<sup>1</sup> 2088 (3), 31 juillet 1733, ordre pour délivrer du marbre au sieur Tarlé.

40. Nicodemus Tessin, «Relation de la visite de Nicodemus Tessin à Marly, Versailles, Clagny, Rueil et Saint-Cloud en 1687», publiée par Ragnar Josephson et Pierre Francastel dans *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, vol. XXVIII, 1926-07-09, p. 149-167. Jean-François Félibien des Avaux, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle, avec des figures*, Paris, Antoine Chrétien, 1703, p. 150.

41. Nous remercions vivement Christian Baulez qui nous donna cette précision.

42. AN, O<sup>1</sup> 2065 (A), s. d., devis pour l'entretien des marbres.

43. AN, O<sup>1</sup> 2088 (3), 17 février 1727 et 31 juillet 1733, ordres pour délivrer du marbre au sieur Tarlé. AN, O<sup>1</sup> 2089, 24 octobre 1746, ordre.

Lespagnandelle et Jean Légeret<sup>44</sup>. Cela nécessitait de pouvoir tailler des pièces de grande taille suivant une découpe semi-circulaire. Les marchés des salons de la Guerre et de la Paix précisent que le dessous des cintres est en « compartiments pour y ajouter des roses », avec des tables et une moulure « dans le marbre blanc veiné qui est le fond qui aura au moins 2 pouces [5,41 centimètres] d'épaisseur », sauf pour le cintre du passage des salons à la grande Galerie, « orné d'architecture de marbre blanc veiné rempli de marbre vert contenant 16 pieds en superficie et 3 pouces d'épaisseur<sup>45</sup> ». Comment fit-on pour obtenir des morceaux semi-circulaires de ces dimensions et les assembler ? Employa-t-on la fameuse technique mise au point par le marbrier Hubert Misson ?

Félibien rapporte en effet que Misson aurait inventé un procédé pour scier des pièces rondes : « mais aujourd'hui on a trouvé en France l'invention de les faire scier dans la carrière & sur le rocher, de la même grandeur dont l'on veut avoir les morceaux : ce qui se fait avec des scies de fer sans dents. Il y a de ces scies qui ont jusqu'à 23 pieds de long. C'est par ce moyen que le sieur Misson a le secret de scier ces marbres dans le roc avec de grandes scies qui tournent comme l'on veut<sup>46</sup> ». La plupart des auteurs qui décrivent les techniques d'extraction reprennent cette affirmation. Savary des Bruslons écrit lui aussi : « En France on a trouvé le moyen de les scier dans la carrière & sur le rocher même avec des scies de fer sans dents, dont il y en a de près de 25 pieds de longueur<sup>47</sup>. » Il est certain qu'on se servait de la scie sur les chantiers. En 1758, le contrôleur général des marbres des Pyrénées et du Languedoc, Marc-François de Lassus, assurait qu'il fallait du fer et de l'acier pour les aiguilles des scies. Nous savons que les marbriers avaient aussi recours à des scies sans dents. *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert en reproduit deux sur la planche XII du chapitre consacré à la marbrerie, et nous avons plusieurs témoignages de leur utilisation. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elles étaient encore employées, ainsi que l'atteste Louis-Laurent Simonin, visitant les carrières de Serravezza : « quand on entre dans la vaste excavation du Rondone, le bruit particulier de la scie d'acier sans dents glissant à travers le marbre sur un lit de sable arrosé par un filet d'eau, l'éclat fumeux des lampes, les coups de marteau des mineurs [...] tout cela produit une vive impression sur le visiteur<sup>48</sup> ». Mais, que ces scies « tournent », voilà qui est pour le moins énigmatique. Peut-être cela désigne-t-il simplement un profil plus ou moins arrondi, une scie plus étroite, analogue aux scies à chantourner. Aucun marbrier n'y fait allusion.

Le témoignage de Félibien, vraisemblablement repris par Savary des Bruslons, est un *hapax*. Si Misson avait réellement inventé un procédé révolutionnant les techniques d'extraction, nous devrions en avoir la trace dans les archives. Son inventaire après décès, malheureusement perdu, précisait peut-être l'ingénieuse

44. A. et J. Marie, *op. cit.* note 16, t. II, p. 458.

45. Cf. note 33.

46. André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts* (Paris, Coignard, 1676), Paris, Coignard, 1690, 2<sup>e</sup> éd., p. 63.

47. Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce, d'histoire naturelle et des arts et métiers, divisé en trois volumes et en quatre parties* (1723-1729, 3 vol.), Genève, Cramer & Frères Philibert, 1744, 4<sup>e</sup> éd. en 4 vol., t. II, p. 1201.

48. Louis-Laurent Simonin, *Les Merveilles du monde souterrain*, Paris, Hachette, 1869, p. 335.

découverte qu'on lui attribue<sup>49</sup>. Rien, dans les papiers de la Maison du roi, ne vient confirmer l'invention. Pourtant les « inventeurs » présentaient en général le fruit de leur recherche au roi, pour obtenir un privilège : c'est ainsi qu'en 1698 on montra au marquis de Villacerf « une machine propre à faire polir le marbre » qu'un bénédictin avait conçue, et « dont il fait voir le modèle à l'Académie des sciences<sup>50</sup> ». Les archives conservent la trace d'un privilège qui fut accordé en décembre 1749 au maître maçon Louis Petit, pour une machine « propre à scier les pierres et le marbre », « laquelle par son propre mouvement jette l'eau et le grès aux traits des scies en telle quantité qu'il est nécessaire et dont la manœuvre se fait à l'aide de trois hommes et deux chevaux, que non seulement cette machine par son établissement peut produire un très grand avantage pour les Bâtiments, mais encore que le public trouvera sur le prix du débitage de ces matériaux environ un quart de diminution ». Louis Petit et son associé, le maître limonadier Nicolas Prévost, obtinrent le privilège de la vendre pendant vingt-neuf années<sup>51</sup>. L'invention de Misson aurait donc dû donner lieu à une demande similaire. A-t-il réellement créé ce procédé ? Le silence des archives est d'autant plus étonnant que, d'après Félibien, Misson trouva également le moyen de tirer des carrières de Sarrancolin des blocs de grandes dimensions, ce qui était, dit-il, impossible auparavant en raison de la « délicatesse » du marbre<sup>52</sup>. Il apparaît que les méthodes d'extraction sont sensiblement les mêmes que celles de la haute Antiquité. Une étude archéologique sur les carrières permettrait sans doute de mieux connaître les techniques employées, et peut-être de découvrir comment fonctionnaient ces mystérieuses scies sans dents et qui tournaient à volonté.

Quoi qu'il en soit, ces pièces parfaitement ajustées et à la découpe semi-circulaire témoignent d'une grande maîtrise technique. Elles ne sont cependant pas monolithes. Les cintres furent en effet exécutés en trois pièces de blanc veiné recevant deux caissons de Campan dans lesquels sont fichées des rosaces. Nul tour de force donc, mais une exigence de perfection, au moins dans les marchés. Dans les salons de la Paix et de la Guerre, dont nous connaissons mieux le détail des ouvrages grâce aux mémoires conservés, cette exigence est en effet parfois surprenante : les lambris d'appui devaient avoir en certains endroits jusqu'à 5 pouces d'épaisseur, c'est-à-dire presque 14 centimètres, tandis que les lambris des embrasures n'avaient que 2 pouces d'épaisseur, soit 5,41 centimètres. Comme pour les paliers de l'escalier de la Reine, le fond de blanc veiné de Carrare est donc évidé pour recevoir les tables, ce qui permet de se passer de joint et d'assurer une grande stabilité. D'après les termes du marché, les embrasures des fenêtres sont en effet « fouillées et remplies de tables de marbre vert de Campan ». Pour la grande bordure ovale du salon de la Guerre qui servait d'écrin au bas-relief de plâtre de Coysevox, il est demandé à Lisquy qu'elle soit « avec le moins de joints qu'il se pourra et de six pierres au plus ». En toute chose, c'est donc la perfection technique et artistique qui est exigée des marbriers.

49. AN, MC, XXXVI, 291, 28 juin 1698, inventaire Hubert Misson (manquant).

50. AN, O<sup>1</sup> 42, f<sup>os</sup> 204-205, 30 septembre 1698, machine à scier le marbre.

51. AN, O<sup>1</sup> 1058, f<sup>os</sup> 197-201, 29 décembre 1749, privilège accordé au sieur Petit.

52. A. Félibien, *op. cit.* note 46, p. 63.

### *L'étonnante imprécision d'un chef-d'œuvre*

Cette excellence technique allait cependant, et de manière tout à fait inattendue, être exigée dans une étonnante incohérence. L'étude comparative du plan conservé aux Archives nationales et de la réalisation révèle en effet dans la galerie les conséquences d'un traitement par lots. Cette répartition ne devait pas s'avérer favorable à un traitement harmonique, sans que cela nuise cependant à la beauté générale. Chaque marbrier était attributaire d'une section plus ou moins importante et reçut donc, des magasins du roi, des blocs de marbre blanc veiné de Carrare et de Campan. Au total, ce sont huit lots qui furent distribués, avec des différences de surface très notables : François Pasquier et Jean Mathault réalisèrent respectivement les tiers nord et sud, Derbais et Misson la partie centrale de la face orientale et une niche de la face occidentale, tandis que Pierre Ménard, Nicolas Ménard, Philippe Dezègre et Mathieu Chausson (en collaboration avec Jean Ghiert) héritèrent de quatre petits secteurs de la partie occidentale.

Contre toute attente, l'homogénéité dans le choix des marbres ne semble pas avoir été primordiale. Un examen attentif des parements et des pilastres et colonnes démontre des irrégularités qui seraient aujourd'hui vivement critiquées, alors que ce chantier requérait pourtant un effort de perfection. Au regard de la qualité extrême exigée pour les autres décors, la déception est vive. Deux raisons peuvent expliquer ces imperfections : les changements de desseins, qui conduisirent les artisans à masquer des différences de cotes que la récente restauration a révélées, et un manque évident de coordination qui entraîna une disparité sensible dans les veines et les couleurs des marbres. Une étude de la galerie, travée par travée, montre en effet que plusieurs essences de Campan, du vert-vert, du grand mélange et même du rouge, furent utilisées (fig. 10), de manière totalement aléatoire, au moins en apparence, et avec un traitement sensiblement différent dans la disposition des veines. Cette étrangeté, qui ne fut à notre connaissance jamais relevée jusqu'à ce jour, s'éclaire à l'étude du plan des archives précisant le rôle de chaque marbrier. Chacun reçut vraisemblablement, pour réaliser son lot, des blocs de marbre qui furent répartis indépendamment de toute considération de couleur : Pasquier travailla essentiellement en vert et en grand mélange, Chausson et Ghiert en vert, Dezègre en grand mélange, Nicolas Ménard en grand mélange teinté de rose, Pierre Ménard en vert, Mathault en grand mélange, et Derbais et Misson en vert. L'exemple le plus explicite est sans doute celui des niches, dont trois sont en Campan vert et une, celle de la face occidentale, côté sud, en Campan grand mélange tirant sur le rouge. Les quelques auteurs qui remarquèrent cette bizarrerie ont le plus souvent décrété que, cette niche étant la seule à accueillir une statue masculine (Bacchus), elle avait fait, volontairement, l'objet d'un traitement différencié, sans voir le motif simple et matériel de cette répartition : Derbais et Misson héritèrent visiblement d'un lot de vert-vert dans lequel ils exécutèrent toutes les travées et les trois niches qui leur furent confiées ; alors que Philippe Dezègre, chargé de la dernière niche et de trois travées côté occidental, reçut un lot de Campan grand mélange. Pascal



Julien, qui livre une analyse pertinente du décor et de sa composition, affirme, avec justesse, que Jules Hardouin-Mansart «restreignit le nombre des variétés employées, tout en les dilatant. Il les rendit plus intenses, comme le comprit d'Aviler qui en fit un précepte: "le décor des marbres est un des plus beaux que l'on puisse pratiquer; il produit le plus riche effet. L'ensemble devient flatteur par l'assortiment; et le vrai moyen d'y réussir et de n'en employer que deux ou trois sortes<sup>53</sup>" ». Certes les variétés sont peu nombreuses, mais certaines, comme le Campan, présentent des différences chromatiques sensibles. Dans son *Mémoire sur les marbres* de 1758, Marc-François de Lassus précisait en effet à propos de la carrière de Campan située à Espiadet, dans la vallée d'Aure: «il n'est pas question ici d'une veine renfermée dans un rocher, c'est un monticule entier de marbre, et il en contient de quatre espèces différentes. La première, qui est à gauche de la montagne, est d'un marbre dont le fond est couleur de chair avec des petites taches rouges, ce marbre est fort commun et peu estimable; en avançant de la droite à la gauche, à la droite on trouve des grands lits d'un marbre couleur de chair pour le fond panaché de grandes bandes d'un rouge sang de bœuf, c'est ce marbre que l'on tira du temps de M. de Louvois, on en voit quantité de blocs dans les magasins du roi qu'on a rebutés avec raison; en avançant de la gauche à la droite, on trouve des bancs d'un marbre vert à fond blanc, mais la couleur verte n'est pas assez foncée, on y travailla les premiers blocs en 1712 et en passant en avant toujours de la gauche vers la droite, on découvrit des veines de même qualité c'est-à-dire vert sur fond blanc, mais d'un vert plus foncé, c'est là qu'on a fixé les travaux, quand on a voulu du vert vert, et en poussant toujours de la gauche à la droite on trouve des bancs dont le fond blanc est moucheté par des taches d'un vert d'herbe et panaché d'un rouge qui sans être de la dernière finesse a beaucoup d'éclat quand il est poli<sup>54</sup> ». La proximité des veines a sans doute contraint les carriers à tirer conjointement au moins deux essences de ce monticule de marbre: du vert-vert (ou vert d'herbe) et du vert panaché (ou grand mélange)<sup>55</sup>. Ainsi, l'attribution aléatoire des blocs aux marbriers conduisit, lors de la réalisation, à des disparités dans les tons et dans la beauté même des marbres. Le chantier était pressé, et l'architecte et le premier peintre ne cherchèrent nullement à rattraper les décalages ou à tenter un regroupement des différentes essences, ce qui aurait pourtant été tout à fait envisageable et aurait permis une répartition plus équilibrée des couleurs.

À ces différences chromatiques s'ajoutent des irrégularités dans la qualité des marbres et dans leur traitement. L'historien de l'art peut ainsi reconnaître la main de l'artisan, tout en s'étonnant, là encore, de l'absence de coordination qui privilégie l'effet d'ensemble mais ne s'inquiète guère du détail. Le façonnage

53. P. Julien, *op. cit.* note 32, p. 225.

54. AN, O<sup>1</sup> 2088, s. d. (1758), mémoire sur les marbres.

55. La carrière de Campan fut largement exploitée. Malgré des difficultés d'extraction qui entraînèrent sans doute l'abandon de certains projets qui auraient nécessité l'emploi de colonnes de vert-vert (à ce sujet, cf. S. Mouquin, «Deux projets marbriers abandonnés: la cinquième chapelle de Versailles et l'église royale des Invalides», *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 16, 2008, pp. 47-57), l'exploitation fut massive. En septembre 1689, on estimait les livraisons effectuées à Paris depuis le mois d'avril 1686 à sept cent soixante-quatorze blocs et douze colonnes. AN, O<sup>1</sup> 2065 (9), septembre 1689, compte général des marbres.

même des panneaux fut vraisemblablement laissé entièrement libre aux marbriers, chacun travaillant de manière différente, soit suivant un système de continuité du dessin, soit encore dans un système d'opposition et de « livre ouvert ». Les tenants de la première manière, Pasquier, Chausson et Ghiert, côté nord, ou Mathaut, côté sud, tentèrent de créer un décor continu, où les veines, obliques, se prolongeaient d'une feuille sur l'autre en un seul et même panneau de parement, alors que Dezègre choisit, lui, une découpe horizontale qui favorisait la superposition des veines et accentuait l'aspect rubanné des blocs qui lui avaient été remis, mais témoignait de la même volonté de continuité déployée sur un seul panneau. Les tenants de la seconde manière, Pierre Ménard, Philippe Dezègre et surtout Nicolas Ménard, s'essayèrent à des effets géométriques en superposant, sur un même panneau ou sur deux panneaux se faisant face, des feuilles symétriques suivant un système de livre ouvert que les Italiens portèrent à leur perfection. La différence de qualité des marbres, la différence d'ingéniosité dans la disposition des feuilles et la répartition des veines permettent de reconnaître les « mains » des artisans, et de relever la maladresse de Philippe Dezègre ou le talent de Jean Mathaut. Ainsi le chantier de la galerie ne fit-il l'objet, dans le domaine des marbres, que d'une bien relative coordination, tant dans le choix des couleurs et des veines que dans le détail du travail de chaque marbrier, laissé libre de toute instruction quant à la disposition de ses panneaux et aux effets géométriques qu'ils produisaient. Cette diversité, qui n'apparaît qu'après un examen attentif, ne nuit cependant en rien à la beauté de l'ensemble : elle introduit même une variété qui confère au décor saveur et poésie.

### *Les surprenantes découvertes de la restauration (2004-2007)*

La restauration menée sur les quelque 1 100 mètres carrés de surface de marbres polychromes a permis de mieux comprendre les techniques employées pour la pose proprement dite des lambris, mais aussi de révéler des dispositions, pour le moins étranges, des rattrapages probablement consécutifs à des erreurs faites en cours de chantier.

On distingue deux pratiques d'assemblage et de mise en œuvre spécifiques : le panneauutage et la marqueterie. La première manière, la plus développée et celle que l'on utilise systématiquement pour les grandes surfaces, consiste à fixer de grands panneaux en marbre, tamponnés sur les maçonneries par le biais de cales en bois ou de plots en plâtre (fig. 11). Ces panneaux, ou feuilles, peuvent avoir une épaisseur allant de 35 millimètres pour les fonds des lambris à 150 millimètres quand il s'agit par exemple des pilastres en marbre de Rance. Les cimaises et plinthes en Sarrancolin ou les encadrements en blanc de Carrare sont toujours plus épais, d'une part parce qu'ils reçoivent les corps de moulure et d'autre part parce qu'ils servent à caler les fonds de panneaux des lambris, ce qui fut vérifié lors des démontages partiels pratiqués pour redresser les défauts de planéité de certaines embrasures. Les ouvrages d'angle, comme les stylobates, étaient en outre retenus par des armatures de scellement en fer dont le rôle est de parer

à tout affaissement ou glissement pouvant survenir du fait du poids important que représentent de tels revêtements (fig. 12). La seconde manière ne se trouve à la galerie des Glaces que sur des zones très restreintes et de moindre surface, à savoir les tapis et les voussures d'ébrasement. Dans ces deux cas de figure, le bloc en blanc de Carrare est défoncé pour recevoir les panneaux colorés de Campan (vert ou grand mélange) dont l'épaisseur oscille entre 35 et 70 millimètres. Ces derniers étaient collés avec des résines naturelles. Toutes ces techniques avaient l'énorme avantage de rationaliser les différentes tâches et surtout de préserver un maximum de travail en atelier. Dès lors, seules subsistaient les façons de pose et d'ajustage sur place.

*A contrario*, il pouvait y avoir des accidents de parcours, que la restauration récente a révélés. La profondeur des ébrasements de fenêtre varie en fonction des jeux de retrait de la façade extérieure. Les six ébrasements correspondant aux six baies des corps de façade les plus en retrait, situés de part et d'autre de l'avant-corps central, comportent des embrasures à simple panneautage, alors que tous les autres sont composés d'un panneautage double. Or, sur les premiers, on observe la présence de languettes de marbre de 35 à 100 millimètres de large, ajoutées en rive des portes-fenêtres (fig. 13). Ces flipots, exécutés en Campan et non en blanc veiné de Carrare comme l'on aurait pu s'y attendre, constituent un rattrapage et masquent à l'évidence une erreur. S'agit-il de mauvaises prises de cotes ou de changements plus structurels qui ont échappé aux marbriers ? Ce problème concernait les lots de Mathieu Chausson, Pierre Ménard et Nicolas Ménard. Tous durent compenser par ce subterfuge si discret qu'il est imperceptible à qui ne le cherche. Le choix des marbres colorés était finalement judicieux dans la mesure où les flipots, collés contre les bâtis dormants des portes-fenêtres, ne modifiaient pas les largeurs des bandes d'encadrement en marbre blanc, ce qui aurait été esthétiquement du plus mauvais effet et aurait obligé à reprendre bon nombre d'encadrements.

L'examen attentif des marbres de la galerie a aussi révélé quelques curiosités qui relèvent des mêmes rattrapages : les pilastres de Rance, livrés par Derbais et Misson, présentent pour certains, dans leur partie haute, des pièces rajoutées, peut-être en raison d'accidents de découpe ou de difficultés d'approvisionnement (fig. 14). L'on ne peut cependant que s'étonner du peu d'attention portée à ces raccords : le choix parfois discordant des veines et des tons semble à peine vouloir les masquer. Reconnaissons qu'ils sont plus visibles depuis la restauration qui, en enlevant la cire, la poussière et la saleté qui s'étaient peu à peu déposées, a fait ressortir les différences chromatiques. Ainsi, à l'exception des colonnes monolithes, d'une remarquable qualité d'exécution, les marbres de la galerie ne sont pas sans présenter de savoureuses imperfections.

L'œuvre de Jules Hardouin-Mansart et Charles Le Brun, si souvent célébrée, citée en exemple de la perfection versaillaise et de l'excellence des artistes et artisans travaillant au service du roi, présente ainsi bien des imprécisions, des inexactitudes, des curiosités, ou même des rattrapages qu'elle tente à peine de masquer. Choix aléatoire des variations chromatiques, répartition inexplicable

des artisans, raccords inattendus dans les ébrasements et les pilastres permettent de conclure à un manque de coordination évident que le changement de dessein en cours de chantier et le calendrier pressé n'ont fait qu'accentuer. Ainsi, plus que dans sa perfection technique, c'est dans son effet général et dans la nouveauté de sa conception architecturale et décorative que réside sa beauté. Pascal Julien et Bertrand Jestaz ont récemment noté, avec beaucoup de justesse, que le traitement des surfaces de marbre était sensiblement différent de celui des précédents chantiers. Ainsi, nous l'avions déjà remarqué, « la décoration pariétale est nettement moins plastique que dans [le salon de Vénus], par exemple, où furent réalisées des moulures profondes favorisant les jeux d'ombre et de lumière. Dans la grande Galerie et dans les salons attenants, les surfaces de marbre sont presque sans mouluration, les modénatures moins généreuses et les marbres incrustés comme s'il s'agissait d'un pavement, ce qui pourrait s'expliquer par l'importance des surfaces vitrées qui diffusent une abondante lumière dans les salons<sup>56</sup>. L'animation des surfaces est donc totalement différente<sup>57</sup> ». Pour Bertrand Jestaz, « il n'est pas téméraire d'imaginer que ces changements de dessin résultaient de l'invention de Mansart, que son goût sobre appréciait peu la richesse décorative des marqueteries appliquées sur les murs et préférait les surfaces unies. Il se peut même qu'il ait employé le marbre à contre-cœur, par force<sup>58</sup> ». Plus que dans l'excellence du détail de son exécution, c'est donc dans la conception de l'ensemble de sa composition que la galerie apparaît comme exemplaire. Et si elle présente des innovations qui sont à mettre au crédit du premier architecte du roi, notamment le traitement des colonnes ou « ce refus des effets plastiques » qui « exprime sa préférence pour une conception plane de l'élévation », elle parvient aussi, par le choix même de ses marbres, dont le traitement a gagné en noble simplicité, à s'inscrire dans la remarquable unité chromatique et stylistique de la suite des Grands Appartements<sup>59</sup>.

56. Nous remercions Christian Baulez de nous avoir donné cette explication.

57. S. Mouquin, *op. cit.* note 21, t. II, p. 485.

58. Bertrand Jestaz, *op. cit.* note 2, t. I, p. 245. Comme l'observe Bertrand Jestaz, qui reprend cette idée de Pascal Julien (P. Julien, *op. cit.* note 32, p. 224), il semble plus difficile de suivre ce dernier « dans la distinction qu'il perçoit dans le salon de la Guerre entre le mur de la cheminée, qui aurait été dessiné par Le Brun, et les autres : le décor de marbre me paraît homogène ».

59. À ce sujet, cf. Sophie Mouquin, « Versailles, un édifice de marbre. Le rouge de Rance et les harmonies colorées versaillaises », dans *Les Wallons à Versailles*, Liège, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2007, pp. 355-388.

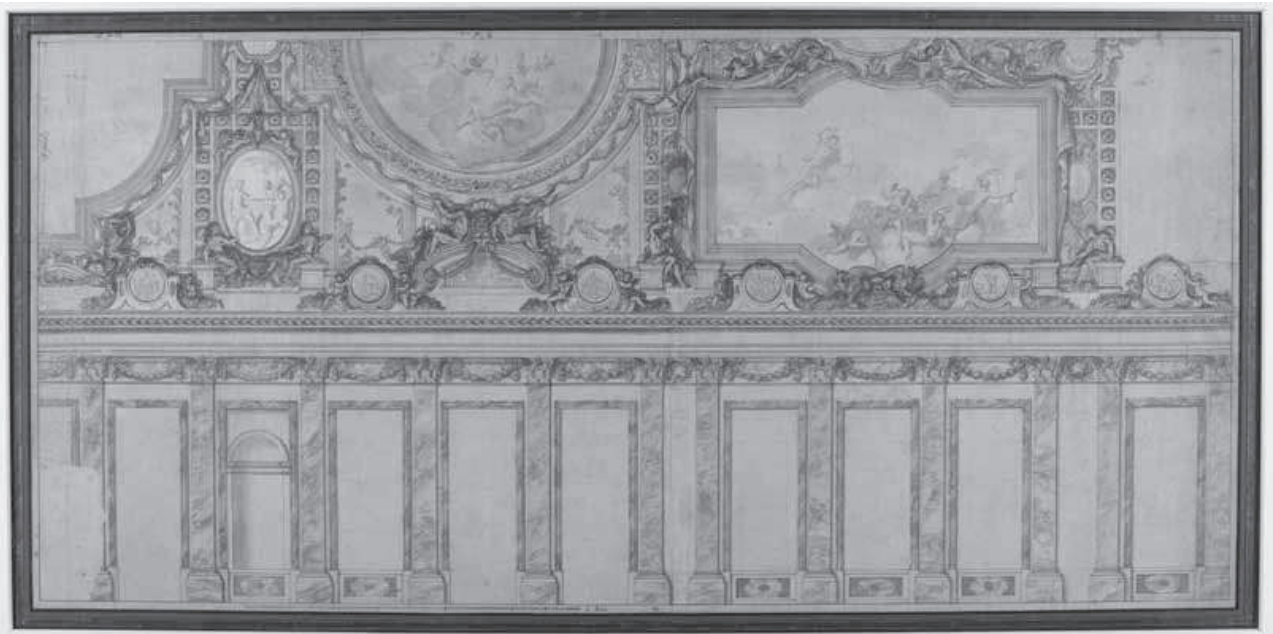


Fig. 1.  
 Charles Le Brun.  
*Projet pour une partie de la voûte de la grande Galerie de Versailles.*  
 Plume, encre brune, aquarelle, lavis gris, encre noire, pierre noire et aquarelle (rehaut).  
 H. 0,486; L. 1,015 m.  
 Paris, musée du Louvre, inv.27642 r°.



Fig. 2.  
 Jules Hardouin-Mansart (attribué à)  
*Élévation de la galerie des Glaces.*  
 Vers 1679.  
 Pinceau, lavis et aquarelle.  
 H. 0,190; L. 0,950 m.  
 Paris, Archives nationales, Cartes et Plans, O<sup>1</sup>1768 (A2, n° 19).





Fig. 3.  
Jules Hardouin-Mansart.  
*Galerie des Glaces côté salon de la Guerre vers le salon de la Paix.*  
1678-1684.  
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

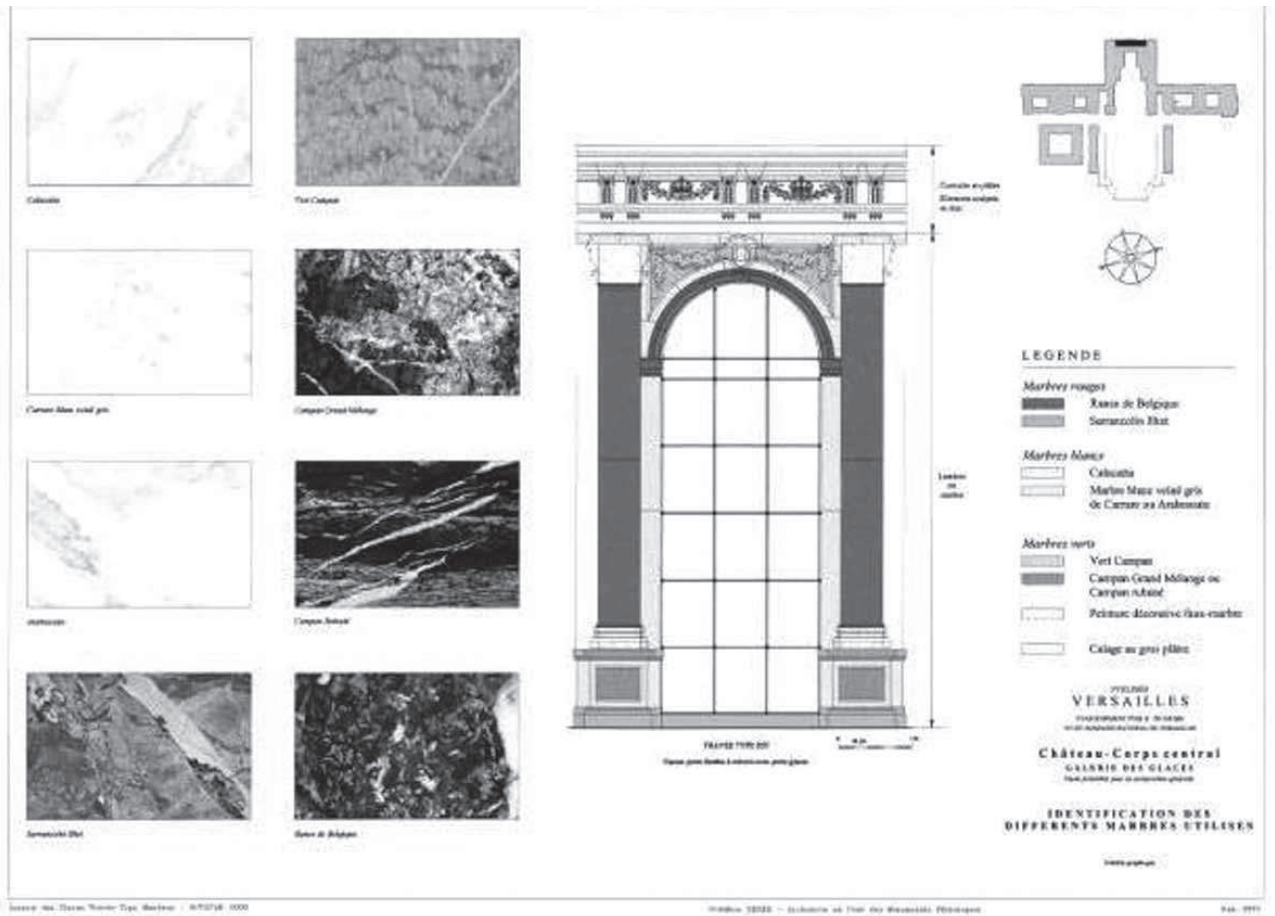


Fig. 4.  
Agence Frédéric Didier.  
*Relevé et dessin d'identification des différents marbres employés à la galerie.*  
Versailles,  
Agence Frédéric Didier.

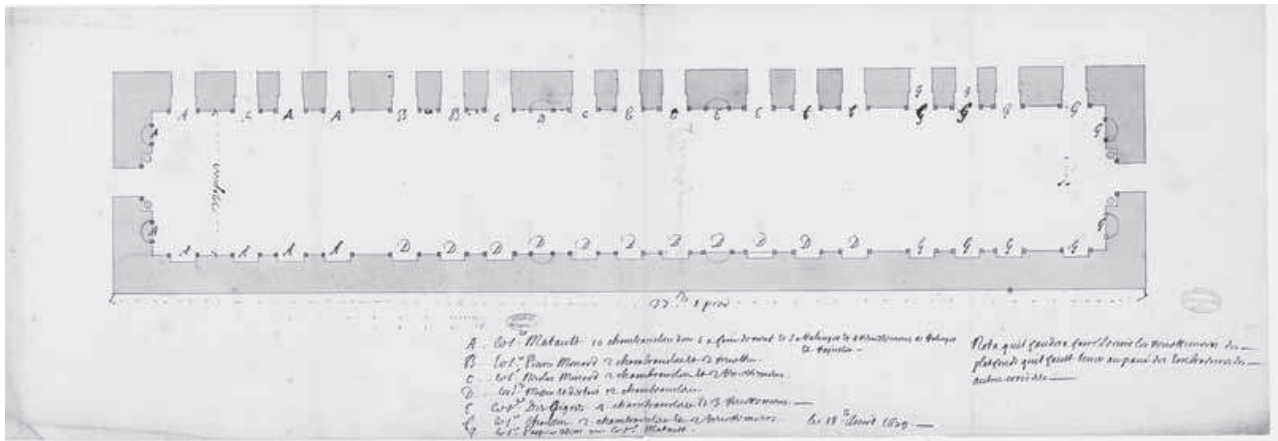


Fig. 5.  
 Plan de la galerie des Glaces.  
 18 avril 1679.  
 Encre brune.  
 Paris, Archives nationales, Cartes et Plans, O<sup>1</sup> 1772 (2, n° 1).

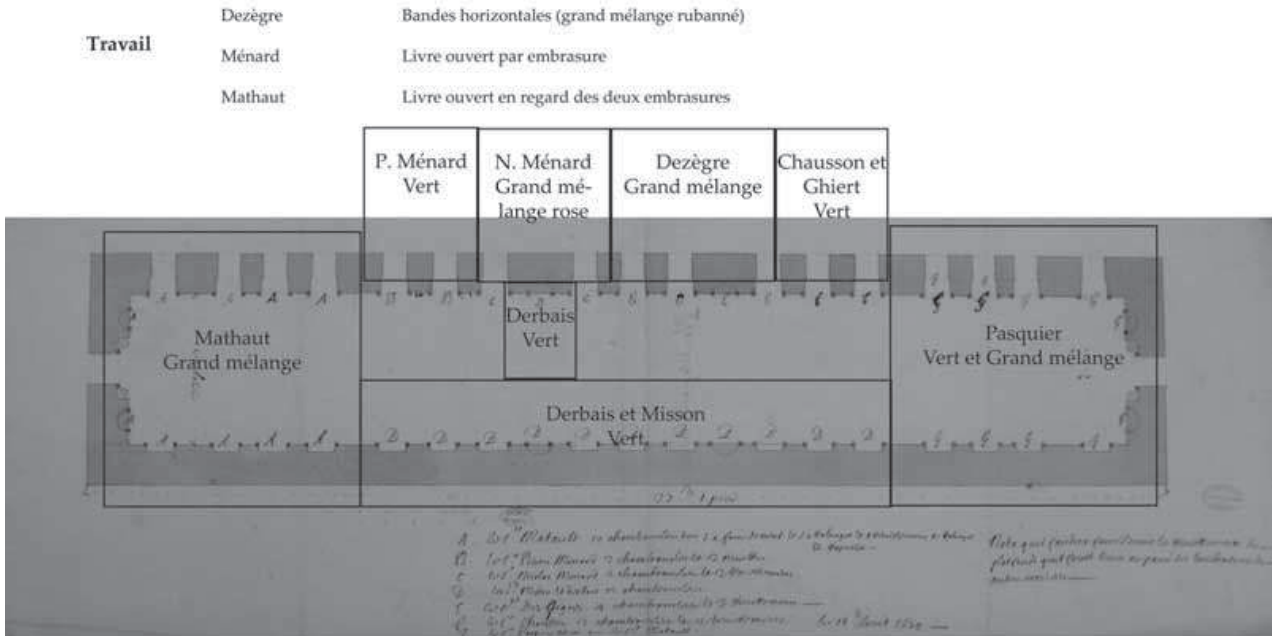


Fig. 6.  
 Plan de la galerie des Glaces: schéma de la répartition des marbriers pour la galerie des Glaces.  
 18 avril 1679.  
 Paris, Archives nationales, Cartes et Plans, O<sup>1</sup> 1772  
 (2, n° 1).





Fig. 7.  
Jules Hardouin-Mansart.  
*Salon de la Guerre*.  
1678-1686.  
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 8.  
Jules Hardouin-Mansart.  
*Salon de la Paix*.  
1678-1686.  
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 9.  
Arcade des fenêtres de la galerie des Glaces,  
avec ses rosaces de plomb exécutées par Philippe Caffieri,  
Matthieu Lespagnandelle et Jean Légeret.  
État après restauration (2004-2007).



Panneaux des ébrasements :

Campan Grand mélange par Jean Mathaut et Campan vert par Mathieu Chausson et Jean Ghiert, Vert



Niches : Campan vert par Hubert Mis-  
son et Jérôme Derbais et Campan grand  
mélange par Philippe Dezègre



Fig. 10.  
Les marbres de la galerie des Glaces de Versailles.





Fig. 11.  
Les techniques de fixation des panneaux de marbre de la galerie des Glaces : l'utilisation de cales en bois ou plots en plâtre.



Fig. 13.  
Les embrasures à panneautage simple : l'ajout de flipots en rive des portes-fenêtres.



Fig 12.  
Les techniques de fixation des pilastres : l'utilisation de carrés en fer forgé scellés dans la maçonnerie.  
État après dépose des bases en bronze.



Fig. 14.  
Jérôme Derbais et Hubert Misson.  
Pilastres en marbre de Rance de la galerie des Glaces : les pièces rajoutées en partie haute relèvent peut-être d'accidents de découpe, de difficultés d'approvisionnement ou encore de restaurations ultérieures.