

"cette bete et animale (sic) indécrotable seroit capable de nier, briser, Et bousler tout à tout risque (sic)". Mansart lui avait conseillé en outre de "filer doux jusqu'au dernier moment" ²³¹.

Plus tard, en juin 1768, l'architecte s'en prit à la "coquinerie" des Bonneau, expliquant que leur sœur aînée, Marguerite, avait "abusé de [sa] confiance, et de [sa] procuration" ²³². Mansart lui avait délivré en effet une procuration passée en brevet devant Me Marsault, notaire à Corbeil (Essonne), le 4 mars 1767 - il se trouvait alors chez son ami Clautrier à Montauger (Essonne) ²³³ -, afin d'emprunter sous son nom, les sommes dont l'un et l'autre pourraient avoir besoin ²³⁴.

Malheureusement pour Mansart, Marguerite décéda quelques mois plus tard, le 19 janvier 1768 ²³⁵. Dix jours plus tard, ses frère et sœurs renoncèrent à sa succession, ce que l'architecte ignorait ²³⁶. Mansart croyait en effet, ainsi qu'il l'expose dans sa lettre de juin 1768, que ces derniers étaient toujours ses héritiers ²³⁷. Il fallut attendre 1780 pour que soit nommé, par lettres de chancellerie du 5 mai, un curateur à succession vacante en la personne d'Antoine Mangis, bourgeois de Paris, qui demeurait alors rue Galande, paroisse Saint-Séverin ²³⁸. Il recueillit non seulement la part de Marguerite, mais aussi celles de ses deux sœurs Marie-Antoinette et Claude-Angélique ²³⁹.

Mansart poursuivit les relations avec les enfants Bonneau jusqu'en août 1768 au moins ²⁴⁰. On ignore cependant s'il parvint à récupérer l'ensemble de ses effets, à son retour en France en 1769.

Avec Louis Letellier et les Pineau, dont l'étude suit, rarement Mansart de Sagonne eut des liens aussi étroits avec ses ouvriers que les Bonneau. Malgré leur modeste statut d'artisans - mais dont la fortune n'avait rien à envier à certains nobles ou grands bourgeois de la capitale -, lui, l'architecte noble, s'en était fait des amis.

Les Pineau : ornemanistes favoris de Mansart de Sagonne

C'est ce même attachement que nous retrouvons en effet dans les relations de Mansart de Sagonne avec les sculpteurs ornemanistes Nicolas et Dominique Pineau (fig. 87-88) ²⁴¹. Après les duos fameux Robert de Cotte-François-Antoine Vassé, Jacques V Gabriel-Jules Desgoullons, Ange-Jacques Gabriel-Jacques Verberckt ²⁴², la période rocaille devait connaître le trio Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne-Pineau père et fils.

À l'instar des Bonneau, Mansart avait employé Nicolas Pineau dès 1734 sur le chantier des dames de Saint-Chaumont ²⁴³. L'architecte respectait là une tradition familiale bien

établie puisque le père de Nicolas, Jean-Baptiste, avait œuvré avec Jules Hardouin-Mansart à Versailles, notamment au couvent des Récollets, aux hôtels de la Chancellerie et de la Surintendance, ainsi qu'à l'orangerie du château où il réalisa les fameux vases de fleurs en pierre de Torcy, disposés de part et d'autre des grilles ²⁴⁴.

De famille noble lui aussi - il portait pour armes "d'azur à chevrons d'argent accompagné de trois pommes de pin de même" ²⁴⁵ -, Jean-Baptiste Pineau, premier sculpteur de la dynastie, était le fils de Jean-Baptiste Pineau l'Aîné, contrôleur ordinaire des guerres, "conseiller intime du roi", et d'Anne de La Vieuville, baptisé le 24 décembre 1652 à la paroisse de Loris, près de Montargis (Loiret) ²⁴⁶. Il s'était établi aux Gobelins avec le titre de sculpteur ordinaire du roi et s'était attiré l'estime de Jules Hardouin-Mansart, lequel était devenu, dit-on, le protecteur de la famille ²⁴⁷.

Jean-Baptiste avait épousé au début des années 1680, Marguerite Bonjean, qui décéda aux Gobelins, en juin 1738, âgé de 80 ans. Elle fut inhumée, le même mois, à la paroisse parisienne de Saint-Hyppolite où Jean-Baptiste avait été inhumé, le 9 juillet 1694 ²⁴⁸. Ils avaient eu de leur union, deux filles et deux garçons, tous nés à Paris :

- Marguerite (?), née le 19 mars 1682 ²⁴⁹.
- Nicolas, qui fut baptisé à la paroisse Saint-Hyppolite, le 8 octobre 1694, sous le nom de son parrain Nicolas Carès, entrepreneur des Bâtiments du roi ²⁵⁰.
- Madeleine, née le 13 avril 1686, qui fut baptisée le 18 à la même paroisse ²⁵¹.
- Et Jean-Baptiste, dont on ignore les dates, qui s'était marié à deux reprises, et mourut à Nancy, laissant derrière lui plusieurs enfants ²⁵².

Nicolas Pineau : la formation et le voyage en Russie (1716-1727)

Nicolas s'était formé au dessin d'ornement dans l'atelier de son père puis dans celui de l'orfèvre Thomas Germain, et à la gravure auprès de Nicolas de Larmessin, son oncle par alliance ²⁵³. Il apprit l'architecture auprès d'Hardouin-Mansart et de son disciple Germain Boffrand ²⁵⁴. Il aurait enfin appris la sculpture à l'Académie de Saint-Luc - dont il deviendra le directeur en 1749 -, ainsi qu'auprès d'Antoine Coysevox et de Thomas Germain ²⁵⁵.

C'est sur la recommandation de Jules Hardouin-Mansart qu'il fut envoyé à Lyon par Robert de Cotte, afin de travailler à l'agrandissement de l'hôtel de ville, dont le chantier était conduit par Claude Simon, l'un des principaux collaborateurs du surintendant ²⁵⁶. Nicolas

épousa, le 21 janvier 1708, devant M^e Heurtaut, notaire de cette ville, la fille dudit Simon, Marie-Anne, qui avait pour frère, le sculpteur lyonnais Arnaud Simon ²⁵⁷.

De cette union, naquirent onze enfants dont Marie-Esther en 1716, Marie-Anne en 1717, Dominique en 1718, et Louise en 1720, tous à Saint-Pétersbourg ²⁵⁸. Marie-Anne décéda à Paris, le 24 août 1733, au domicile conjugal de la rue Neuve-Saint-Martin, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, dont la maison appartenait au sieur Nesle, menuisier des Bâtiments du roi ²⁵⁹. Le maître sculpteur Barthélémy-Simon Guillaume était le subrogé tuteur des enfants du couple ²⁶⁰. À l'exemple de son époux, de son père et de son frère, Marie-Anne s'était mise au dessin, non sans un certain talent, comme en témoignent ses œuvres à la plume conservées par sa descendance ²⁶¹.

Nicolas avait débuté sa carrière à la fin du règne de Louis XIV, période peu favorable à la commande : cette période vit en effet la mort de son principal protecteur, Jules Hardouin-Mansart, la ruine des finances de l'Etat et la traque des financiers, suspectés de toutes parts ²⁶². Dans ces conditions, il se résolut à suivre les propositions que l'agent de Pierre le Grand à Paris, le consul Jean Lefort ²⁶³, avait faites auprès d'une trentaine d'artistes parisiens, au premier rang desquels était l'architecte Jean-Baptiste Le Blond (1679-1719) avec qui Nicolas avait œuvré à l'hôtel de Chaulnes, rue d'Enfer, notamment ²⁶⁴.

Le 28 février 1716, Nicolas signa un contrat qui lui conférait pour cinq ans, la charge "de Premier sculpteur de Sa Sacrée Majesté Czarienne", aux appointements de 12.000 livres par an ²⁶⁵. Le 15 avril, il obtint son congé du duc d'Antin, congé qui autorisait la venue de sa femme, de sa belle-mère et de sa belle-sœur, Marguerite Simon, laquelle devait épouser le peintre marseillais Louis Caravaque, futur Premier peintre du tsar ²⁶⁶. Pineau emmenait également deux compagnons sculpteurs : ledit Barthélémy-Simon Guillaume et Nicolas Pérard. Son beau-frère, le sculpteur Arnaud Simon, devait le rejoindre peu après ²⁶⁷.

En tant que sculpteur, Nicolas Pineau avait conçu, en 1717, un important groupe sculpté en l'honneur de Pierre le Grand, figuré sur un cheval cabré, qui annonçait la figure de Falconnet ²⁶⁸.

À la mort de Le Blond, le 27 février 1719, Pineau dut se mettre à l'architecture, le tsar l'ayant chargé de continuer les travaux commencés par son Premier architecte. Il exécuta ainsi en 1721, le fameux décor de son cabinet à Peterhof, orné de trophées militaires - l'une des rares réalisations architecturales de Pineau que l'on pouvait encore admirer jusqu'à la dernière guerre mondiale - et, en 1724, le décor du nouveau Palais d'été de Saint-Pétersbourg ²⁶⁹. Il fournit également le plan d'un arsenal, d'une salle de spectacle, d'une église (fig. 753) qui, dit-

on, aurait influencé l'église Saint-Louis de Mansart de Sagonne, et des pavillons d'agrément ²⁷⁰. Il avait donné les dessins de trois admirables cheminées ²⁷¹, ainsi que des fontaines, cascades, statues et reliefs pour les jardins de Peterhof et de Monplaisir ²⁷².

La fertilité de son imagination amena Nicolas Pineau à composer des lanternes d'escaliers, des torchères, des chenets, des fauteuils, des consoles, des piédestaux, des rampes et des grilles de balcons, ainsi que plusieurs pièces d'orfèvrerie. Il donna même le tracé de jardins de propreté, et joua auprès du tsar, comme le rappelle très justement Louis Hauteœur, le rôle que Le Brun avait tenu auprès de Louis XIV ²⁷³. À la mort de Pierre le Grand en 1725, il dirigea le décor de ses funérailles et donna le dessin de son catafalque ²⁷⁴. Nicolas avait ainsi révélé en Russie la diversité de ses talents. Il y demeura jusqu'en 1727 au moins, puisque la dernière mention de son séjour est datée du 27 mars de cette année ²⁷⁵.

Ce retour est attesté par son fils Dominique qui consigne dans son *Livre de raison* - son journal familial - que son père était revenu à Paris, "peu de temps après la mort de Pierre le Grand" ²⁷⁶. La date exacte de ce retour a suscité bien des hypothèses et ce, d'autant que Jacques-François Blondel prétendit, en 1774, qu'il était resté en Russie "environ vingt-cinq ans", ce qui nous renvoie en 1741 ²⁷⁷. Or dès 1729, Pineau travaillait avec Jean-Baptiste Leroux, architecte du roi, à l'hôtel Bourgeois de Boyne (ou de Boignes), rue d'Antin, et en 1731, à la galerie de l'hôtel de Villars, rue de Grenelle ²⁷⁸. Il convient donc de placer la date de ce retour vers 1727-1728 ²⁷⁹. Pineau était ainsi resté en Russie à peine plus d'une dizaine d'années.

Les rapports avec ce pays n'avaient pas cessé pour autant puisque Nicolas continua d'œuvrer pour la noblesse russe en envoyant notamment, en février 1740, le dessin d'une cheminée au comte de Munich ²⁸⁰. C'est auréolé de sa prestigieuse carrière dans ce pays qu'il revint à Paris où il fut surnommé "Pineau le Russe", avant de devenir "Pineau le Père" pour le distinguer de son fils Dominique ²⁸¹. Celui-ci devait reprendre plus tard ce surnom pour se distinguer de son fils, Nicolas-François ²⁸².

Les débuts parisiens

Jean-Baptiste Leroux fut le premier, on l'a dit, à employer sur ses chantiers, Nicolas Pineau en tant que sculpteur ornemaniste. Il l'employa notamment en 1735 sur celui de l'hôtel de la duchesse de Mazarin, rue de Varenne, où Nicolas exécuta l'un de ses plus fameux

décors, celui du cabinet qui, selon Blondel, faisait de cet hôtel l'une des dix demeures dont il conseillait l'étude à ses élèves ²⁸³.

Blondel avait connu Pineau grâce à son oncle Jean-François Blondel, pour lequel l'ornemaniste avait œuvré, dès 1732, à l'hôtel Rouillé, rue des Poulies ²⁸⁴. L'auteur prétend que: "De retour à Paris avec sa famille, il crut pouvoir y exercer l'architecture, comme il l'avoit fait en Russie après la mort de Le Blond ; mais surpris", dit-il, "de trouver tant d'architectes dans cette capitale, il reprit la sculpture, et comme il dessinoit bien et qu'il composoit facilement il eut une vogue extraordinaire" ²⁸⁵.

Nicolas Pineau avait en effet, par son talent unanimement reconnu, participé aux plus grands ouvrages de décoration de son temps. Il avait recueilli une clientèle prestigieuse, depuis les grands seigneurs de la cour tels que le prince de Conti, le duc de Châtillon, gouverneur du dauphin, ou le comte de Sabran, Premier chambellan du Régent, aux financiers Bouret, Boutin, ou Grimod de La Reynière, en passant par les maréchaux d'Isenghien, de Villeroy ou de Roquelaure, le comte de Middlebourg ou le duc d'Haucourt ²⁸⁶.

Sa "vogue" fut si "extraordinaire", pour reprendre l'expression de Blondel, que Bastide, dans son conte intitulé *La petite maison*, fait dire à son héroïne, la jeune Mélise, en parlant de Pineau, dont elle vante "la légèreté du ciseau", que ce "sculpteur célèbre pour les ornements", fut l'auteur de "la plus grande partie des sculptures des appartements de nos hôtels" ²⁸⁷. Les meilleurs architectes lui avaient en effet confié l'ornementation, tant extérieure qu'intérieure, de leurs bâtiments.

Outre Leroux, Nicolas Pineau travailla dès ses débuts pour Charles-Étienne Briseux, Michel Tannevot, Pierre Boscry et - bien évidemment - Jacques-Hardouin-Mansart de Sagonne ²⁸⁸. Leroux, Tannevot et Mansart furent les architectes avec lesquels Nicolas Pineau travailla le plus régulièrement, instaurant avec eux des liens de franche camaraderie, voire d'amitié. En témoignent les deux lettres entre l'ornemaniste et Mansart de Sagonne au sujet de l'église Saint-Louis, reproduites par Émile Biais, dans l'une desquelles l'architecte s'adresse à Pineau par les termes de "Monsieur et amy" ²⁸⁹. De même, Leroux fut témoin, avec Mansart de Sagonne, au mariage de son fils Dominique en 1739 ²⁹⁰.

Le frère aîné de Mansart de Sagonne, Mansart de Jouy, avait probablement travaillé lui aussi avec Nicolas Pineau, comme en témoigne le recueil de décorations de cheminées publié par l'architecte et dont plusieurs motifs sont dits "du dessin du sr Pineau" ²⁹¹. Cette collaboration fut cependant moins étroite qu'avec Mansart de Sagonne. Nous n'avons en effet,

dans l'état actuel des connaissances, aucun exemple attesté de bâtiments auxquels Pineau et Mansart de Jouy auraient œuvré conjointement.

La collaboration avec Mansart de Sagonne

Après la maison des dames de Saint-Chaumont en 1734, Mansart de Sagonne employa Pineau et son fils Dominique, quatre ans plus tard, à la maison que Mme Poisson, mère de la future marquise de Pompadour, faisait construire pour elle-même, rue de Richelieu ²⁹². C'est également en 1738 que Pineau donna plusieurs décors et dessins d'ornements pour l'hôtel de son ami Simon Boutin, receveur général des Finances de Tours (fig. 913). Hôtel qui était situé à l'angle des rues de Richelieu et Neuve-Saint-Augustin, dont Mansart de Sagonne fut très probablement le maître d'œuvre ²⁹³. En 1739-1740, Nicolas Pineau œuvra au magnifique hôtel de l'entrepreneur Claude Bonneau, rue du Cherche-Midi, plus connu sous le nom d'hôtel de Marsilly, et que nous avons rendu à Mansart de Sagonne ²⁹⁴.

En 1742, Nicolas donna les dessins d'ornements ainsi que plusieurs projets d'aménagements pour l'église Saint-Louis de Versailles (fig. 754-757), dont Mansart de Sagonne avait obtenu la commande, la même année ²⁹⁵. Pour ce chantier prestigieux, l'ornemaniste avait mis à profit son expérience de l'architecture en Russie afin de prodiguer ses précieux conseils à Mansart, mais qui ne furent guère suivis d'effets. Nous reviendrons plus loin sur le délicat problème de la part qui revient à l'ornemaniste et à l'architecte dans l'élaboration d'un projet d'architecture ²⁹⁶.

La collaboration entre les deux hommes s'intensifia au début des années 1750. Nicolas Pineau était alors à l'apogée de sa carrière. Il avait obtenu à la fin de la décennie précédente, en 1747 précisément, sa première grande commande royale : la décoration du château de La Muette ²⁹⁷. Quoiqu'il ait été désigné par brevet du 7 mai 1739, sculpteur des Bâtiments du roi, il n'avait jusqu'alors jamais obtenu la moindre commande royale ²⁹⁸. Ce statut n'impliquait pas, il est vrai, le passage obligé par celle-ci, l'artiste demeurant libre de contracter avec des particuliers. Inversement le souverain pouvait employer sur ses chantiers des sculpteurs qui n'étaient pas forcément brevetés ²⁹⁹. Pineau réalisa à La Muette, de juin 1747 à janvier 1748, les décors de bois et de plâtre de la sacristie, de la salle à manger, du salon, des cabinets de compagnie et des jeux, de la garde-robe du roi, ainsi que ceux des appartements du dauphin, de Mme de Pompadour et de Mme d'Estrades ³⁰⁰. Toujours en 1747, il reçut la commande de

deux cadres pour les portraits du dauphin et de Mme de Pompadour en Diane, peints par Nattier, aujourd'hui disparus ³⁰¹.

De 1750 à sa mort en 1754, Mansart de Sagonne lui fournit parmi les plus prestigieuses commandes de sa fin de carrière. Pineau œuvra ainsi, entre ces deux dates, pour le marquis de Voyer, au château d'Asnières (Hauts-de-Seine), aux côtés des Brunetti, de Jean-Baptiste Pierre et de Guillaume II Coustou ³⁰² et, en 1753-1754, il dessina et exécuta (?) les décors du château du duc des Deux-Ponts à Jägersburg (Allemagne) ³⁰³.

Entre temps, Mansart de Sagonne l'avait employé pour lui-même à son hôtel de la rue La Feuillade, en 1750 ; à celui de son ami Gilbert-Jérôme Clautrier, rue de Paradis (Francs-Bourgeois) et à la maison de plaisance de la comtesse d'Argenson à Montreuil, près de Versailles, plus connue sous le nom de "maison des Musiciens Italiens", en 1752 ; puis au château de Jossigny (Seine-et-Marne), pour le conseiller au Parlement, Claude-François Le Conte des Gravières, en 1753 ³⁰⁴. Enfin, en 1754, Nicolas œuvra pour la maison à loyer que l'entrepreneur Louis Letellier faisait bâtir à Versailles sur les plans et élévations de Mansart de Sagonne. Les ornements avaient été sans aucun doute parachevés par son fils Dominique, lequel avait parachevé également les décors du château de Jagersburg, en 1755-1756 ³⁰⁵.

Toujours en Allemagne, Nicolas Pineau avait honoré plusieurs commandes pour ce pays, notamment en 1738, pour le prince du Liechtenstein, ambassadeur à la cour de France, qui lui avait commandé un somptueux carrosse dans le goût rococo et, en 1743, à Dresde, pour Gaspard-François de Fontenoy, lieutenant général des armées de Saxe ³⁰⁶. La réputation de Pineau était, on le voit, internationale. Contrairement à ce qu'a prétendu Michel Gallet, le dernier chantier attesté de l'ornemaniste ne fut pas la maison Clautrier, mais bien le château d'Asnières, tel qu'en témoigne son inventaire après décès ³⁰⁷.

La mort et la succession de Nicolas Pineau

Mort le 24 avril 1754, à son domicile de la rue Notre-Dame-de-Nazareth, qui appartenait alors à la veuve Laudouin, Nicolas Pineau fut inhumé, le 26, à la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs ³⁰⁸.

Il avait laissé un atelier fort conséquent qui s'étendait sur trois niveaux : au rez-de-chaussée d'un bâtiment, qui donnait à la fois sur la rue et sur la cour de la maison, se trouvaient une douzaine d'établis, tandis qu'onze autres se trouvaient à l'étage ³⁰⁹. Enfin dans les greniers étaient disposés, nous dit l'inventaire, "les Creux et Modèles en Plastre Complets

d'une Douzaine de Corniches, angles, milieux et leur Bas Relief et les Creux et Modèles aussy en plâtre de différentes consoles agraphes en restes (sic)", qui furent estimés à 400 livres ³¹⁰. Nicolas avait légué ces modèles à son fils Dominique, par testament olographe du 1^{er} décembre 1753, avec les "mousles propres affaires les Sculptures En Plastres pour la decoration des batimens (sic)", ainsi que ses "desseins, (...) jnstrumens propre a dessiner" et ses livres d'architecture ³¹¹.

Les modèles et les moules avaient servi notamment à l'exécution des agrafes identiques du château de Jossigny et de la maison des Musiciens Italiens, mais aussi à celles des boiseries du salon de la maison du comte de Saint-Florentin au faubourg Poissonnière ³¹². Rappelons à ce propos que les maîtres sculpteurs, tel Pineau, étaient autorisés à mouler leurs ornements en plâtre dans un bâti de bois, à condition d'inscrire au revers des bordures, leur nom et la mention "ouvrage de composition" ³¹³. Ce terme s'appliquait paradoxalement au mélange des matières et non à la création des ornements.

Celle-ci revêtait, dans la première moitié du XVIII^e siècle, une importance minime dans la mesure où, on le sait, les sculpteurs ornemanistes étaient considérés comme des artisans et non comme des artistes, même si les jugements sur leur profession avaient beaucoup évolué au cours du siècle, comme on l'a dit ³¹⁴. Contrairement à certains ateliers qui se spécialisaient dans la production de boiseries, de corniches ou de cadres, l'atelier de Pineau traitait - du fait de sa réputation mais aussi, plus prosaïquement, de sa qualité de sculpteur des Bâtiments du roi - tous les genres de décors ³¹⁵.

Dans son testament, Nicolas Pineau émit le souhait d'"être enterré sans aucun faste, avec un petit nombre de Prestre (sic) (...)" ³¹⁶. Il donna 25 livres pour faire dire des messes par les R.P. de l'église Notre-Dame-de-Nazareth dont il avait décoré, dans les années 1740, la chapelle de la Vierge ³¹⁷.

Pineau avait interdit à sa fille aînée, Marie-Esther - qui avait épousé, le 5 juillet 1735, Marie-Jacques Maulnory, l'un des vingt-quatre violons de la Musique du roi, dont elle était séparée de biens par sentence du Châtelet du 26 janvier 1750 ³¹⁸ -, de "faire aucune raison (sic)" à sa succession ³¹⁹. Elle s'était réfugiée - pour une raison qu'on ignore - chez son oncle, le peintre Louis Caravaque, à Saint-Pétersbourg, depuis le 14 mai 1745, date de son départ. Son père déclarait n'avoir jamais manqué à son entretien depuis la mort de sa mère en août 1733 ³²⁰. Il en fut de même pour Dominique et les deux autres filles de Nicolas, Marie-Anne et Jeanne-Louise. Restées célibataires, elles s'étaient toujours occupées de l'administration du foyer et avaient soigneusement veillé à la santé de leur père ³²¹.

En père bienveillant, Nicolas Pineau avait requis un partage équitable entre ses quatre enfants. Il désigna comme exécuteur testamentaire, Louis Vernier, procureur au Châtelet, que Mansart de Sagonne évoque dans une lettre au marquis de Voyer datée du 1^{er} mars 1757³²². Marie-Esther ne regagna Paris qu'en 1756, ainsi qu'en témoigne un acte de justice du 17 février de cette année qui l'autorisait à poursuivre ses droits et actions afin de renoncer à la succession de son père³²³.

Contrairement aux artisans que nous avons évoqués précédemment (Letellier ; Rondel ; les Bonneau), et d'autres que nous aborderons plus loin (Dubois ; Trouard), Nicolas Pineau ne disposait pas - étrangement - d'un patrimoine foncier et pécunier très important. Il était locataire, on l'a dit, de son logement, et son inventaire, qui fut dressé à la requête de son exécuteur testamentaire et de ses enfants, ne fait état - en guise de revenus fixes - que d'une rente de 73 livres 10 sols au principal de 1.470 livres. Rente que lui avait constituée Marie-Marguerite-Charlotte Bardou, veuve Maulnory, par-devant M^e Gillet, notaire à Paris, le 16 septembre 1734³²⁴.

Son mobilier était celui d'un honorable bourgeois que distinguait seulement la présence d'une petite vaisselle d'argent. On relève, sur la cheminée de sa chambre, le buste en terre cuite "bronzée (sic)" de son père³²⁵. Paradoxalement sa bibliothèque était fort pauvre en ouvrages d'architecture puisque, sur les cent-quatre-vingt-cinq ouvrages succinctement recensés, on ne relève que douze volumes - non détaillés - sur le sujet³²⁶.

Dominique Pineau, digne successeur de son père ?

Dominique Pineau devait assurer la continuité de l'atelier familial jusqu'à sa retraite à Saint-Germain-en-Laye en 1774³²⁷. Né à Saint-Pétersbourg, le 11 avril 1718, il fut tenu sur les fonts baptismaux, le lendemain, par "honorabile homme Pierre Lalouey et vertueuse dame Pétronille Tressin"³²⁸. Formé par son père, il était réputé par Blondel "moins hardi [que lui] dans ses compositions"³²⁹.

Contrairement à l'opinion commune, Dominique s'était émancipé très tôt de l'atelier paternel où il avait tenu l'emploi de contremaître³³⁰. Reçu maître en 1739, il s'établit la même année, rue Meslay, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, rue autour de laquelle s'étaient rassemblés de nombreux artisans du bois³³¹. Là, résidait un des associés de son père, son oncle maternel, Barthélemy Simon, que nous avons évoqué plus haut³³². La maison

qu'occupait Dominique à cette adresse, appartenait au maître charpentier Jacques-Antoine de La Croix, que Mansart de Sagonne avait notamment employé en 1738, rue de Richelieu ³³³.

Le rassemblement des sculpteurs dans un même quartier favorisait bien évidemment les collaborations : le 29 octobre 1739, Dominique s'associa pour six ans, à parts égales, à son voisin, le maître sculpteur Antoine-Nicolas Rivet ³³⁴. Celui-ci était probablement le fils du menuisier des Bâtiments, Jacques Rivet, dont Bruno Pons rapporte les mésaventures survenues après la faillite de son atelier pendant la Régence ³³⁵. L'auteur rappelle que ces sociétés d'artisans étaient parfois contractées à l'occasion de commandes importantes ³³⁶. La réputation du nom de Pineau favorisa, on s'en doute, le démarrage et la notoriété de la société, d'autant que le père et le fils se partageaient les commandes ³³⁷. Elle était domiciliée dans l'atelier de Dominique qui formait là de jeunes apprentis moyennant la somme de 550 livres ³³⁸. C'est sous le nom de cette société que Dominique Pineau et Antoine-Nicolas Rivet travaillèrent pour Mansart de Sagonne, en 1740, rue du faubourg Poissonnière ³³⁹. Nicolas Pineau avait participé à l'établissement de son fils, ainsi que le rappelle une note détaillée de différentes sommes rapportée par Émile Biais ³⁴⁰.

La famille de Dominique Pineau

Moins d'un mois après son établissement, Dominique épousait, le 22 novembre 1739, avec l'agrément d'Henri-François d'Aguesseau, chancelier de France, Jeanne-Marie Prault, fille de Pierre Prault, libraire-imprimeur ordinaire des Fermes du roi, et de Françoise Saugrain, son épouse, née le 21 février 1720 ³⁴¹. Ils étaient tous trois domiciliés rue Saint-Jacques-de-la-Boucherie, paroisse du même nom ³⁴². Dominique avait eu notamment pour témoins, ses trois sœurs, les Boutin père et fils, l'architecte Jean-Baptiste Leroux, et l'entrepreneur de bâtiments Armand-René Laudouin. Les témoins de la mariée relevaient pour la plupart des métiers du livre, qu'ils fussent libraires ou imprimeurs. On note ainsi la présence de l'ancien juge consul et syndic des libraires et imprimeurs de Paris, Claude-Marie Saugrain, "bel oncle maternel" de la mariée ; mais aussi du marchand-mercier, Jean-Baptiste-Guillaume Sénéchal ; ou de Marguerite-Florence Levasseur, épouse du commissaire de la Marine, François Lemasson-Duparc ³⁴³. L'union fut consacrée deux jours plus tard, à la paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie, en présence, notamment, de Mansart de Sagonne, d'Adrien-Claude Le Fort de La Marinière, bourgeois de Paris, et de Charles Le Clerc, libraire, quai des Augustins, paroisse Saint-André-des-Arts ³⁴⁴.

De ce mariage, fait sous le régime de la communauté de biens, naquirent cinq filles et un garçon, dont deux moururent en bas âge ³⁴⁵ :

- Nicole-Françoise, née le 5 décembre 1740, qui eut pour parrain, Nicolas Pineau, son grand-père, et pour marraine, Françoise Saugrain-Prault, sa grand-mère ³⁴⁶.

- Marie-Esther-Pérette, née le 4 janvier 1742, qui eut pour parrain, Pierre Prault, son grand-père, et pour marraine, Marie-Esther Pineau, épouse Maulnory, sa tante. Elle décéda, âgée de 3 ans et 23 jours, le 27 janvier 1745, et fut inhumée à Saint-Nicolas-des-Champs, le lendemain après-midi ³⁴⁷.

- Louise-Victoire, née le 3 octobre 1744, qui eut pour parrain, Jacques-Nicolas Le Clerc, son oncle maternel, et pour marraine, Jeanne-Louise Pineau, fille majeure, sa tante paternelle. Elle entrera chez les Ursulines de Provins, le 21 juin 1761 ³⁴⁸.

- François-Nicolas, né le 6 février 1746, qui eut pour parrain et marraine, ceux de sa sœur Nicole-Françoise. Mis en nourrice à Provins, il revint à Paris chez son grand-père paternel, le 13 août 1749. Il fit de nouveau séjour à Provins, de 1756 à 1762, puis entrera en apprentissage, en mai 1764, chez l'architecte Gabriel-Pierre-Martin Dumont, architecte du roi, poursuivant par ce biais l'activité familiale ³⁴⁹.

- Marie-Joséphine, née le 10 octobre 1747, qui eut pour parrain, Joseph-François Caravaque, ami de son père, et pour marraine, Marie Boucher, sa cousine ³⁵⁰.

- Marie-Sophie, dont on ignore la date de naissance, qui entrera au couvent comme sa sœur, Louise-Victoire ³⁵¹.

Nicole-Françoise, Marie-Sophie, Louise-Victoire, et François-Nicolas étaient encore mineurs lorsque survint la mort de leur mère, Jeanne-Marie Prault, le 26 novembre 1748 ³⁵². Ils étaient alors âgés respectivement de 8 ans et demi, 6 ans, 4 ans et demi, et 3 ans ³⁵³. Elle fut inhumée à la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, le 28 du mois, en présence de son frère, Laurent-François, et de son beau-père, Jacques-Nicolas Le Clerc ³⁵⁴. Le beau-père de Dominique, Pierre Prault, fut désigné le subrogé-tuteur des enfants, en vertu de l'avis de leurs parents et amis homologué par sentence du Châtelet du 12 mars 1749 ³⁵⁵.

Du fait de la communauté de biens entre les deux époux, l'atelier de Dominique fut inventorié. Il se composait d'un hangar sur deux niveaux construit par le sculpteur, dans lequel se trouvaient une douzaine d'établis ³⁵⁶. L'intendant des Finances Trudaine, le maître maçon Jean Rondel - bien connu de Mansart de Sagonne ³⁵⁷ -, ainsi que le roi, faisaient partie des créanciers inscrits à l'actif du couple. Le roi était ainsi redevable des ouvrages que Dominique avait effectués pour la Bibliothèque royale de Paris ³⁵⁸.

Dominique Pineau attendit six ans avant de se remarier, le 28 juillet 1754, avec Marie-Thérèse Baudeau ³⁵⁹. Née le 13 juillet 1732, elle était la fille de François Baudeau, officier aulneur de toiles à Paris, et de Marie-Anne Jacquier, son épouse, qui demeuraient tous trois, rue d'Orléans, paroisse Saint-Laurent ³⁶⁰. On trouvait parmi les témoins de Dominique : Nicolas-François, le seul présent de ses quatre enfants ; son ex-beau-père Pierre Prault ³⁶¹ ; et ses deux sœurs, Marie-Anne et Jeanne-Louise, qui s'étaient installées chez lui, le 3 du mois précédent, avec leur domestique ³⁶². Marie-Esther était demeurée, quant à elle, à Saint-Pétersbourg ³⁶³. De cette union, naquit, le 21 avril 1755, un fils, François-Marie, qui décéda moins d'un an plus tard, le 26 mars 1756 ³⁶⁴.

Retraite et décès de Dominique Pineau

Le couple poursuivit, malgré ce dramatique événement, une existence bourgeoise dont Dominique relata les principaux événements dans son *Livre de raison* ³⁶⁵. Il se retira, en 1774, dans une maison qu'il avait louée au sieur Denis, à Saint-Germain-en-Laye (Yvelines), rue de Poissy, n° 618, où il se composa un petit jardin ³⁶⁶. Le couple avait toutefois conservé un pied-à-terre à Paris, cloître Saint-Merri ³⁶⁷. C'est dans la maison de Saint-Germain que, "le matin du 7 décembre 1779", s'éteignit sa seconde femme ³⁶⁸. Son testament fut déposé, deux jours plus tard, devant Me Fournier, notaire au Pecq (Yvelines) ³⁶⁹.

Dominique fut profondément affecté par cette mort. Devenu morose et taciturne, il fut atteint de paralysie partielle, puis sombra dans la folie, au point que ses enfants durent requérir sa mise sous tutelle ³⁷⁰. Louis-François Mercier, ancien officier du roi, échevin de Saint-Germain-en-Laye, fut désigné à cet effet son tuteur, en vertu de la sentence d'avis de parents et amis rendue par la prévôté de la ville, le 18 août 1784, qui prononçait également son interdiction définitive ³⁷¹. Huit jours plus tard, Mercier fit procéder au premier inventaire de ses biens ³⁷². Un second fut dressé lors du décès de l'artiste à Saint-Germain-en-Laye, deux ans plus tard, le 2 février 1786 ³⁷³.

Personnage méthodique et prévoyant, Dominique avait rédigé son testament, le 6 décembre 1781, désignant François Sémilliard, écuyer, sieur de Loulon, conseiller secrétaire du roi et notaire au Châtelet de Paris, son exécuteur testamentaire. Testament qu'il fit déposer à son étude, le 16 octobre 1783 ³⁷⁴.

L'inventaire après décès de Dominique fut dressé à la requête dudit tuteur et à celle de son gendre, le sculpteur Jean-Baptiste Feuillet, qui était alors écuyer, huissier de la chambre

des comtes d'Artois et de Berry, ainsi que maître des droits et actions immobilières de son épouse, Marie-Sophie Pineau ³⁷⁵. Nicolas-François Pineau, alors architecte de la généralité de Bordeaux, et sa sœur Nicole-Françoise - qui avait épousé le fameux graveur et dessinateur, Jean-Michel Moreau dit le Jeune, par lequel les Pineau se trouvaient alliés aux Vernet ³⁷⁶ - s'étaient faits représenter par Claude Jouannin, conseiller du roi, procureur de la prévôté de Saint-Germain-en-Laye ³⁷⁷. Marie-Sophie, Nicolas-François, et Nicole-Françoise se déclarèrent tous trois héritiers pour un tiers de leur père. Louise-Victoire, leur sœur - qui était entrée en religion ³⁷⁸ - était donc décédée à une date que nous ignorons. Cet inventaire succinct venait compléter le précédent.

Les meubles de Dominique Pineau furent vendus aux enchères, le 28 mars de la même année, par Claude-Joseph Saugrain, huissier-priseur au Châtelet, parent de la première épouse de Dominique ³⁷⁹. Ceux de sa seconde épouse, décédée le 7 décembre 1779, le furent à Saint-Germain-en-Laye, le 5 juin 1780 ³⁸⁰.

Dominique fut inhumé deux jours après sa mort, le 4 février 1786, à la paroisse Saint-Louis de la ville, en présence de Jean-Baptiste Feuillet, son gendre ; de Marie-Catherine-Laurent Feuillet, son petit-fils ³⁸¹ ; desdits Me Sémilliard et Louis-François Mercier ; ainsi que d'autres amis - non mentionnés - qui témoignent tous de l'estime particulière qu'on lui portait ³⁸².

Jean-Michel Moreau - qui était alors conseiller de cour et dessinateur du prince royal de Prusse, après avoir été dessinateur des Menus-Plaisirs - avait dressé plusieurs portraits de son beau-père, dont un fut reproduit par Emile Biais ³⁸³. Nous avons privilégié celui au pastel (fig. 88) que ce dernier tenait dans ses collections et qui, comme celui de même nature de Nicolas Pineau (fig. 87), témoigne de sa physionomie avenante et de sa bonhomie ³⁸⁴.

La collaboration et le style des Pineau père et fils. Un problème épineux

La collaboration de Mansart de Sagonne avec Dominique Pineau est attestée sur deux chantiers consécutifs, à savoir la maison de Mme Poisson, rue de Richelieu, en 1738-1739, et celle du comte de Saint-Florentin, en 1740 ³⁸⁵. Chantiers que, peut-être par amitié pour son père, il avait tenu à confier à sa société naissante ³⁸⁶. Si Nicolas et Dominique furent amenés à travailler ensemble sur certains chantiers, tels que l'église Saint-Louis de Versailles ou le château d'Asnières ³⁸⁷, il est cependant difficile de dire dans quelles proportions s'exerçait cette collaboration.

Le père et le fils avaient leurs activités propres. En fonction de leur disponibilité, mais aussi de l'importance du chantier, Mansart de Sagonne était amené à faire travailler tantôt l'un, tantôt l'autre. Il est clair que pour les chantiers d'envergure, Mansart privilégiait la notoriété et la qualité du travail de Nicolas. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la collection des dessins du père et du fils conservés à l'U.C.A.D. (fig. 88 et 89). Collection dont l'existence demeure, pour des sculpteurs ornemanistes membres de l'Académie de Saint-Luc - et à la différence des artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture - très exceptionnelle ³⁸⁸. À la manière enlevée, aérienne, pleine d'inventions de Nicolas, répond la technique plus grave et plus épaisse de Dominique. Les dessins de celui-ci, quoiqu'ils puisent dans le répertoire ornemental de son père, n'ont pas le même élan et la même élégance que ce dernier, "le même accent de vérité et de vie", comme le déclare - à juste titre - Léon Deshairs ³⁸⁹.

D'esprit inventif et pratique, Dominique avait épousé le nouveau style classicisant, comme en témoigne, en 1756, son *Livre de piédestaux* ³⁹⁰. Certains virent en lui, "un des artistes qui préparèrent l'avènement du style Louis XVI" ³⁹¹. Du style de son père, Dominique avait su conserver le charme, le fini extrême et la vigueur ³⁹². C'est ainsi qu'il jouit, selon Blondel, "d'une certaine célébrité pour les ornements relatifs à la décoration intérieure" ³⁹³. Qualités qui lui valurent son admission à l'Académie de Saint-Luc.

Les Pineau et l'Académie de Saint-Luc

Par déclaration du 17 novembre 1705, Louis XIV avait autorisé la création d'une école de dessins destinée aux membres de la communauté des peintres, sculpteurs, graveurs et enlumineurs, ainsi qu'à leurs apprentis et compagnons ³⁹⁴. Elle ouvrit ses portes, le 20 janvier 1706 ³⁹⁵. Son but était d'apprendre à dessiner d'après le modèle, et elle distribuait tous les ans, à la Saint-Luc, deux médailles d'argent à ceux qui avaient le plus progressé ³⁹⁶.

Cette école avait pris le nom d'Académie de Saint-Luc, du nom du saint-patron des peintres, mais aussi et surtout par analogie avec celle de Rome, appellation qui s'étendra - non sans confusion - à l'ensemble de la communauté ³⁹⁷. Son enseignement était placé sous la houlette de deux recteurs qui exerçaient en alternance. Il était assuré, chaque mois, par un professeur différent, lequel était assisté par un adjoint et plusieurs conseillers, tous pris parmi les membres de l'Académie ³⁹⁸.

Parce que leur activité était considérée comme mineure et qu'ils n'étaient point artistes, l'accès des artisans à l'Académie royale de peinture et de sculpture leur était interdit. Aussi certains ornemanistes ne se prévalaient-ils jamais de leur appartenance à la communauté³⁹⁹. L'Académie de Saint-Luc était la seule institution qui leur était ouverte⁴⁰⁰. Les Pineau, au même titre que les Roumier, Le Goupil, Rousseau, et autres Slodtz, jouèrent au sein de l'institution, un rôle non négligeable, participant - avec la bénédiction du comte d'Argenson, ministre de la Guerre de Louis XV et du marquis de Voyer, son fils, leurs protecteurs - à la rivalité avec l'Académie royale, notamment au travers l'organisation de Salons⁴⁰¹.

Nicolas Pineau avait intégré l'Académie de Saint-Luc avant 1735 au moins, puisque l'inventaire après décès de son épouse le mentionne à cette date comme "officier"⁴⁰². En 1747, Nicolas accéda au poste prestigieux de directeur, poste que son fils devait occuper deux ans plus tard, le 19 octobre 1749⁴⁰³. Entre 1739 et 1747, Nicolas n'occupa, semble-t-il, pas d'autre poste au sein de l'Académie puisque les documents le présentent comme "ancien officier"⁴⁰⁴.

Dominique, de son côté, avait dû intégrer l'Académie après sa réception à la maîtrise et l'ouverture de son atelier en 1739. Il n'était toutefois toujours pas reçu lors de son premier mariage, en novembre de cette année⁴⁰⁵. Lors du décès de sa femme, dix ans plus tard, il est mentionné comme "sculpteur et ancien conseiller de l'académie de Saint Luc"⁴⁰⁶. Lorsque son père mourut, en avril 1754, il apparaît comme "sculpteur adjoint [à] professeur"⁴⁰⁷. Il lui succéda, on le sait, comme directeur mais pour peu de temps⁴⁰⁸. En effet, lors de son second mariage, en juillet de la même année, Dominique ne figure plus que comme "ancien directeur", ayant repris son poste d'"adjoint à professeur"⁴⁰⁹. C'est sous cette qualité qu'il exposera au Salon de l'Académie de 1752, deux esquisses ayant pour thème le Saint-Sacrement⁴¹⁰. Il conservera le titre d'"ancien directeur" jusqu'à son décès en 1786⁴¹¹. Il portait parallèlement le titre de "dessinateur des domaines du Roy"⁴¹².

Les rapports architectes-ornemanistes au XVIII^e siècle : le cas Mansart de Sagonne-Pineau

La collaboration entre Mansart de Sagonne et Nicolas Pineau reposait en premier lieu sur l'intérêt que le premier portait à l'activité architecturale du second. Quoiqu'il se soit orienté vers la décoration, Pineau n'avait jamais véritablement renoncé à l'architecture. C'est ainsi qu'il sut prodiguer à Mansart les conseils nécessaires, comme en témoignent les chantiers de

l'église Saint-Louis et du château d'Asnières ⁴¹³. Briseux rappelle à ce propos : "On doit remarquer ici que, s'il - Pineau - réussit dans un degré si éminent, c'est qu'il [sut] joindre à l'art de la sculpture, la connoissance de l'architecture qui est tellement la base de toutes les décorations qu'une sculpture qui ignore celle-ci ne sauroit concourir à former un beau tout" ⁴¹⁴. L'auteur ajoute plus tard, en 1752, tandis que s'amorçait la réaction classicisante : "il - Pineau - a une parfaite intelligence du détail des profils, et j'ay remarqué, que ses Moulures, qu'il trace à son gré, sont presque toujours en rapport harmonique, ou que si elles s'en éloignent, c'est si peu, que l'œil le mieux organisé ne peut s'en apercevoir (sic) ; (...)" ⁴¹⁵. La collaboration avec un artiste aussi complet et talentueux que Nicolas Pineau n'en devenait que plus riche d'enseignement pour Mansart de Sagonne, surtout lorsqu'il s'agissait de défendre - comme celui-ci se le proposait - la belle architecture ⁴¹⁶.

Toutefois, en tant qu'architecte et responsable du chantier, Mansart savait rester maître de la décision finale. Bruno Pons a démontré que si le corps des sculpteurs dominait la création de l'ornement, elle se faisait "toujours sous la tutelle de l'architecte", et que le contrôle de celui-ci permettait l'acceptation de toutes bonnes propositions ⁴¹⁷. Pour Philippe Minguet, il est clair également que "l'architecte ne démissionn[ait] pas au profit de l'ornemaniste" et que "tous deux agiss[aient] de concert" ⁴¹⁸.

Il n'existait pas en effet au XVIII^e de séparation nette entre l'artiste-créateur et l'artisan-exécutant. Il arrivait fréquemment qu'un ornemaniste prétende à l'architecture et revendique de la sorte le statut d'artiste : en France, François-Antoine Vassé (1681-1736) ou Jacques Verberckt (1704-1771) avaient su se passer des dessins de Gabriel, tandis qu'à l'Étranger, des artistes tels que Johann Baptist Zimmermann (1680-1788) ou François de Cuvilliés (1695-1768) étaient non moins ornemanistes qu'architectes ⁴¹⁹. Si Nicolas Pineau mettait souvent en œuvre ses propres dessins, il agissait, selon Bruno Pons, en tant que "décorateur" sous la direction - ou en collaboration avec - des architectes qui, inversement, pouvaient se révéler des décorateurs : Robert de Cotte, Boffrand, les Gabriel, et Lassurance, (...) ont en effet dessiné des lambris, des cheminées, des corniches et bien d'autres ornements ⁴²⁰. Mansart de Sagonne le fut également, comme en témoigne, en 1739, le dessin des boiseries de la salle à manger de Mme Poisson, dont il avait confié l'exécution à Dominique Pineau (fig. 614) ⁴²¹.

L'intervention de l'architecte dans la décoration intérieure s'était trouvée toutefois limitée depuis la fin du XVII^e, par l'introduction de grandes glaces dans les lambris ⁴²². Le plan des pièces déterminait inmanquablement leur emplacement, ce qui laissait peu de place à la création architecturale. Le sculpteur prenait alors la relève de l'architecte qui exigeait tout de

lui ⁴²³. Pineau proposa ainsi le décor de chambres, de châteaux, de salons, de salles à manger, voire même de salles de bain ⁴²⁴. Avec le style rocaille que nous définirons plus loin, le corps des sculpteurs s'était épanoui aux dépens de l'architecte sans avoir eu pour autant la prépondérance sur celui qui restait le maître d'œuvre.

Sans la connaissance du fonds de dessins de Nicolas Pineau, il est évident que le problème de sa collaboration avec les architectes ne peut être aisément établi. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les propositions qu'il avait émises dans ses dessins avec les modèles qui furent finalement exécutés. Dans le cas de l'église Saint-Louis, hormis les ornements tels qu'agrafes ou clés saillantes, les propositions architecturales de l'ornemaniste furent rejetées par l'architecte : Mansart de Sagonne tenait à rester maître d'un chantier qu'il considérait comme son œuvre majeure ⁴²⁵. À Asnières, les propositions de Pineau eurent des fortunes diverses, car il se trouvait confronté à l'avis d'un "connaisseur", le marquis de Voyer, maître des lieux, qui était aussi l'ami de l'architecte ⁴²⁶.

On a vu précédemment que celui-ci présentait le plus souvent à son commanditaire, dessins et modèles, en vue de l'instruire et de le décider ⁴²⁷. Boffrand atteste que "c'est le maître qui donne le ton à l'architecte" ⁴²⁸. Dans ces conditions, la part dévolue à l'ornemaniste dans la conception du modèle définitif demeurait - en principe - bien mince. La réalité est toutefois plus nuancée, et nous verrons que sur un chantier tel que celui du château d'Asnières, le vieux Pineau était parfois aussi écouté que Mansart de Sagonne ⁴²⁹.

L'avis du sculpteur ornemaniste le fut, semble-t-il, davantage lors des premiers chantiers de Mansart de Sagonne. On le constate notamment à l'hôtel de Marsilly en 1739, où le dessin de la rampe en fer forgé de l'escalier principal a été globalement respecté (fig. 1241-1246). Il en va de même de celui de l'agrafe placée au second étage de la façade sur la cour, où l'on ne constate que de très légères modifications, dans un souci d'améliorations de l'effet final (fig. 1232-1234) ⁴³⁰. Le modèle était souvent, rappelons-le, revu par l'architecte qui l'approuvait en le corrigeant ⁴³¹. Le sculpteur ornemaniste apparaît donc comme un créateur intermédiaire, dont les œuvres étaient conçues dans les grands traits par l'architecte ⁴³². Selon la formule, le premier propose, le second dispose.

Cette distinction entre la part dévolue à l'architecte et celle dévolue à l'ornemaniste est d'autant plus difficile à établir que les contemporains eux-mêmes tenaient souvent le second pour responsable de la décoration du bâtiment, lorsque la réputation du premier en la matière était estimée trop médiocre. Blondel ne déclare-t-il pas : "Les Leroux, les Legrand, les Tannevot ne sachant guère que faire les plans eurent recours aux prestiges des

embellissements et s'adressèrent aux Pineau, aux Meissonnier, aux Lajoue, (...) "⁴³³, lesquels, ajoute-t-il, "par leur expérience et leur capacité ont contribué à rendre nos demeures des séjours enchantés, dignes de l'opulence de la plupart de nos Citoyens et de l'admiration des Nations non prévenues" ⁴³⁴.

Blondel s'était bien gardé de fonder ouvertement son avis sur les réalisations de Mansart de Sagonne que, par antipathie à son égard, il avait délibérément ignorées ⁴³⁵. Blondel avait, en effet, on l'a dit, connu Pineau grâce à son grand-oncle ⁴³⁶. L'ornemaniste avait fourni à l'auteur, ainsi qu'il l'avait pratiqué pour *L'Architecture française* de Mariette, les dessins des lambris, cheminées et trumeaux de glaces que Blondel destinait aux planches de son recueil sur *La distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, publié en 1737 ⁴³⁷. Blondel dut visiblement éprouver du ressentiment, et peut-être même de la frustration, à voir celui qu'il admirait par-dessus tout à ce moment - son propos sera plus nuancé dans la seconde moitié du siècle -, "s'acoquiner" avec le dernier Mansart qui était considéré par les tenants du nouveau goût, comme un parvenu de l'architecture, quoiqu'il ait su mettre merveilleusement à profit le talent du grand ornemaniste ⁴³⁸.

Outre ses connaissances architecturales, Mansart de Sagonne avait vu, en second lieu, dans sa collaboration avec Nicolas Pineau, un moyen d'attacher sa notoriété à la sienne. Blondel ne rappelle-t-il pas fièrement, dans le recueil susdit, que Pineau avait "servi feus leurs majestés csariennes, en qualité d'architecte et de sculpteur et que la fécondité de son génie [l'avait] rendu si célèbre (...)" ⁴³⁹ ! Les contemporains lui portaient, selon l'auteur, "une reconnoissance et une admiration infinie pour toutes les jolies choses qui embelliss[aient] [leurs] demeures (...)" ⁴⁴⁰. Briseux confirme le propos en qualifiant Pineau de "célèbre sculpteur pour la Décoration des Edifices" ⁴⁴¹.

L'immense célébrité de l'ornemaniste, après son retour de Russie, n'avait pas échappé au dernier Mansart, au moment où celui-ci avait décidé de se lancer dans l'architecture. Robert de Cotte, son grand-oncle, aurait employé Pineau avant lui, si l'on en croit Émile Biais ⁴⁴². Rappelons que la célébrité de Pineau, tant en France qu'en Europe, fut servie par la publication de ses nombreuses créations opérées par les graveurs et marchands d'estampes parisiens, Gabriel Huquier (1695-1772) et Jean Mariette (1660-1742) ⁴⁴³.

Soucieux de "marcher sur la trace de ses ancêtres", Mansart n'avait pas manqué d'évoquer les liens qui avaient uni, du temps de son aïeul, leurs deux familles, ainsi que l'a très bien établi Émile Biais ⁴⁴⁴. Si l'on en croit les sources de ce dernier - les archives de la famille Pineau -, Mansart de Sagonne aurait employé Nicolas "de préférence à tous autres" ⁴⁴⁵.

L'amitié entre les deux hommes fut telle, assure-t-il, que Mansart était devenu son "collègue en qualité d'amateur à l'Académie de Saint-Luc", propos qui sont hélas difficilement vérifiables ⁴⁴⁶.

Pineau servit d'autant plus la notoriété de Mansart de Sagonne qu'il recevait partout le meilleur accueil et que, grâce à son talent, il avait su nouer, on l'a vu, de puissants appuis ⁴⁴⁷. Leur rencontre, vers 1733-1734, arrivait à point nommé pour le déroulement de la carrière de l'architecte : leur premier chantier connu - la maison des dames de Saint-Chaumont - permit, on le sait, à Mansart de Sagonne, d'accéder à l'Académie d'architecture en 1734 ⁴⁴⁸.

Mansart avait manifesté là le même sens de l'opportunité que Nicolas Pineau, à son retour à Paris : face au nombre incalculable d'architectes qui se trouvaient dans la capitale ⁴⁴⁹, Pineau avait compris que pour réussir dans cette ville, il devait compter sur des confrères qui étaient à la fois établis, reconnus et accrédités. Mais soucieux de ménager ses intérêts, il évita de leur porter ombrage en exerçant "l'art de bâtir". Il préféra vivre de la sculpture qu'il sut faire triompher par son talent et son inventivité ⁴⁵⁰. Il se consola de l'architecture en pensant qu'il pourrait toujours proposer quelques motifs aux maîtres d'œuvre, s'ils avaient l'heur de leur plaire. Si Pineau se qualifia dans les actes notariés de "sculpteur", puis de "sculpteur des Bâtiments du roi", Mariette hésitait cependant à son propos, entre les termes d'"architecte" et de "sculpteur en bois (sic)" ⁴⁵¹.

Le succès d'une collaboration était toutefois conditionné par la confiance mutuelle que se portaient l'architecte et son ornemaniste ⁴⁵². Dans le cas de Pineau et de Mansart de Sagonne, les ornements "pittoresques" du premier répondaient parfaitement à l'architecture "pittoresque" du second. Mansart avait trouvé en lui un artiste qui savait manier avec aisance le ciseau et le crayon, qualité rare chez les sculpteurs. La qualité exceptionnelle de ses dessins classe en effet Pineau, avec Oppenord et Meissonnier, parmi les trois grands ornemanistes du XVIII^e siècle français ⁴⁵³.

Le style de Pineau : un rocaille original

Mansart de Sagonne avait été séduit par la liberté, le brio, la verve de ses compositions, mais aussi la légèreté, l'élégance et la délicatesse de ses ornements, leurs caractères fantasque et capricieux, d'où se dégageait un sentiment d'allégresse. D'une fantaisie sans borne, Pineau se livrait dans ses cartouches, consoles ou agrafes, à la fusion d'un conglomérat d'éléments variés et hybrides, dont les effets déchiquetés semblaient presque irréels. Il associait aux

rocailles, volutes et coquillages, des guirlandes de fleurs, des feuillages, des palmes ou des morceaux d'ailes (fig. 912, 1225, 1239-1240, 1296-1297 et 1301). Ce dernier motif était particulièrement apprécié de l'ornemaniste qui le reprenait souvent dans ses dessins, au point que l'on put y voir presque comme une signature ⁴⁵⁴. Dans les réalisations de Mansart de Sagonne, on le retrouve notamment sur les agrafes des façades et trumeaux de cheminées de l'hôtel de Marsilly, des lambris du salon de la maison du comte de Saint-Florentin, ou des croisées du château de Jossigny et de la maison des Musiciens Italiens à Montreuil, par exemple (fig. 1233, 1234, 1237-1238, 1250 ; 646-648 ; 1299, 1308 ; et 1266).

Cet assemblage d'éléments hétéroclites affectait une grande souplesse, épousant de manière "coulante" ⁴⁵⁵, les lignes des lambris ou des façades. Les coquilles se chantournent sur le cintre des croisées, les rocailles s'allongent autour des cartouches et des bordures de glace, les palmes ondulent ... Pineau ne se targuait-il pas que ses portes à placards et ses lambris étaient agrémentés des "ornements les plus légers qu'il est possible" ⁴⁵⁶. Nous ne sommes pas loin de retrouver les effets déstructurés et surréalistes que pratiquera un Salvador Dali avec ses "montres molles" ! Les ornements de la façade sur cour de l'hôtel de Marsilly (fig. 1232-1233), par exemple, en témoignent.

La prédominance du végétal dans les ornements de Nicolas Pineau (palmes, palmettes, fleurs, feuillages, roseaux de chêne, pampres ...) convenait parfaitement au schéma décoratif de la rocaille, dont la structure était elle-même d'origine végétale ⁴⁵⁷. Le recours aux motifs animaliers (oiseaux, singes) ou humains (putti, nymphes, divinités ...) se note essentiellement sur les lambris et les corniches. C'est ainsi que la corniche de la chambre de la maison Clautrier sise au premier étage sur la rue se compose, dans les angles, de médaillons ornés de putti portant des trophées (fig. 924), tandis que se déploie dans l'antichambre, une frise mêlant oiseaux, satyres, figures couchées, rinceaux et feuillages (fig. 921-922).

La verve du décorateur était inépuisable. Le caractère surréaliste de ses ornements correspondait à l'esprit sensualiste de l'art rocaille, tel que l'a défini le maître menuisier Roubo: "un travail de sculpture", dit-il, "n'a de mérite qu'autant qu'il imite la nature et qu'il semble être rapporté sur la menuiserie et non en faire partie" ⁴⁵⁸.

Pineau aimait à varier les effets de ses motifs. Il pouvait les présenter de manière parfaitement symétrique, comme à la maison des dames de Saint-Chaumont, à l'église Saint-Louis, au château d'Asnières, ou au pavillon Letellier, par exemple (fig. 596, 600, 602 ; 682, 685, 702-705, 712-713 ; 830-831, 833, 846-847 ; et 1365-1371) ; ou jouer sur les effets de dissymétrie, afin de leur conférer un caractère pittoresque et dynamique (fig. 646-648 ; 1233-

1234, 1236-1240, 1250 ; 1266 ; 1294-1297, 1299 et 1332-1333). Sur les lambris et les façades, il joua aussi sur les volumes, séparant les éléments décoratifs les uns des autres, brochant un élément convexe sur un élément concave, procédé qui lui permettait d'accentuer l'illusion de la réalité ⁴⁵⁹. Le "contraste" des courbes et des motifs est en effet un moyen de suggestion récurrent chez les artistes dits "baroques" ⁴⁶⁰. Les consoles et agrafes du château de Jossigny en sont un bon exemple (fig. 1292-1295, 1298-1299, 1305 et 1307-1308).

Blondel prétendait que Pineau était l'auteur de ce "contraste dans les ornements", assertions que reprirent après lui, les auteurs du XIX^e siècle tels que Biais ou Deshairs ⁴⁶¹. Fiske Kimball et Bruno Pons ont démontré qu'il n'en est rien puisqu'avant lui, Toro et Roumier avaient été en France, les initiateurs et les propagateurs du procédé ⁴⁶². Pineau l'adopta après avoir assimilé rapidement, à son retour de Russie, le nouveau vocabulaire des formes en vigueur, tant à Paris qu'à Versailles. Il le développa au point d'éclipser la réputation de ces derniers en la matière. Il devança même Meissonnier dans son emploi ⁴⁶³. Il prit ainsi la tête d'une nouvelle phase de la rocaille, après celle des Bérain et Le Pautre - que l'on situe généralement entre la fin du XVII^e et les années 1710 -, puis celle des Roumier, Dugoullons, Le Goupil, Toro, Vassé et Oppenord, qui s'étend jusqu'aux années 1730.

Oppenord était fort âgé - il avait atteint la soixantaine - lorsque Pineau livra à Paris, au début des années 1730, ses premiers dessins de décoration intérieure ⁴⁶⁴. Aux dessins faciles et utopiques de celui-ci, Pineau opposa une rigueur et une mesure qui facilitaient l'exécution de ses projets. Exécution dans laquelle il excellait, mettant un soin extrême à valoriser la beauté des formes. Il avait en effet le culte du détail, ce qui correspondait parfaitement aux exigences d'un Mansart de Sagonne. Le caractère linéaire de ses décors venait s'opposer aux effets plastiques débridés d'un Oppenord ou d'un Meissonnier. Les lignes droites alternaient avec les courbes, ce qui donnait à ses panneaux, où venaient se greffer quelques rinceaux bien dégagés, une impression de gaieté (fig. 615-619 et 643-645). Les moulures de ses panneaux étaient élégantes mais sans gracilité, loin du style ampoulé de ses homologues.

Le style de Pineau s'imposa d'autant plus aisément qu'il sut renouveler ses compositions au gré des attentes des commanditaires. C'est ainsi que, cédant aux caprices de la mode, il usa pour le grand salon du château de Jossigny, des chinoiseries, plaçant au milieu des volutes et rinceaux, sur des rochers ou flottant sur des nuages, des chinois célébrant un culte étrange (fig. 1336-1337) (?).

De même, au style sobre des boiseries de M. Clautrier, rue des Francs-Bourgeois (fig. 922-923 et 926-928), voire dépouillé de M. Le Conte des Graviers à Jossigny (fig. 1330-

1331), datées respectivement de 1752 et 1753, Pineau opposa, à la même époque, le style plus emphatique des lambris du grand salon du marquis de Voyer à Asnières (fig. 869-874). Suivant la règle de convenance - et sur les recommandations de Mansart de Sagonne et du marquis de Voyer -, Pineau fit preuve d'une plus grande mesure pour le lambris de la galerie et de la petite chambre du marquis (fig. 875-882 bis). Dans le salon, il abandonna la chicorée traditionnelle des boiseries rocailles qu'employaient les Le Pautre, Desgoullons ou Vassé, et que continua un Verberckt jusqu'au milieu du siècle, pour des boiseries plus simplement profilées, agrémentées d'ornements cynégétiques, qu'ils fussent asymétriques ou non.

Ces décors linéaires très sobres se retrouvent dans la plupart des commandes faites par Mansart de Sagonne à Pineau. On notera que l'asymétrie de certains ornements était compensée par une disposition symétrique de ces derniers, tantôt d'un panneau à l'autre, tantôt sur le panneau lui-même (fig. 614-619 et 643-645). Pineau prouvait ainsi - en se jouant des règles de la symétrie classique - que l'équilibre pouvait être maintenu et que la décoration conservait, à travers ses dispositions originales de balancement, sa clarté et son harmonie, sans tomber pour autant dans le mauvais goût ou l'exagération ⁴⁶⁵. Si l'on en croit Fiske Kimball, Pineau aurait été le premier à appliquer ces formules aux décors de boiseries, maintenant là un des traits fondamentaux de ses travaux depuis son retour de Russie ⁴⁶⁶.

Pineau avait su renouveler de même le traitement des plafonds qui était marqué par le grand développement des cartouches aux points cardinaux, et par la courbe des moulures supérieures de la corniche qui s'élançait tantôt parallèlement aux murs, tantôt librement d'un cartouche à l'autre. Il liait aussi parfois la rosace centrale à la frise par des motifs rayonnants (fig. 655) ⁴⁶⁷. On trouvera dans le premier cas, l'exemple du plafond de la chambre de M. Clautrier sur la rue par Mansart de Sagonne en 1752 (fig. 924-925) et, dans le second, celui de l'hôtel Rouillé par Leroux, vingt ans plus tôt ⁴⁶⁸.

L'ambiguïté de ces motifs décoratifs ne résidait pas tant dans leurs formes que dans leur usage. Ainsi les *Nouveaux desseins de plafonds inventés par Pineau*, publiés par Mariette ⁴⁶⁹ pouvaient "s'exécuter en sculpture ou en peinture" ⁴⁷⁰. Dans l'état actuel des connaissances, il ne semble pas que Mansart de Sagonne ait recouru à ce dernier procédé : il tenait visiblement trop aux beaux effets en relief des moulures et des ornements ⁴⁷¹.

Tous ces éléments permettent de nuancer quelque peu les jugements portés sur l'art rocaille, que l'on a trop souvent caractérisé par la systématisation de la courbe, des "ornements dissymétriques et déchiquetés", suivant les termes de Jacques Vanuxem ⁴⁷². Bref un art où tout ne serait que pittoresque, désordre, bizarrerie, déchirure, difformité, irréalité

monstrueuse et exubérance déraisonnable ⁴⁷³. Pineau, et Mansart de Sagonne avec lui, démontrent le contraire.

Le décor rocaille ne rime donc pas forcément, on le voit, avec absence de logique, manque de respect des proportions et des conventions, quoiqu'en aient pensé les censeurs néo-classiques ⁴⁷⁴. Pineau a su témoigner, par son génie de la variété, de l'invention des ornemanistes rocailles, et du nombre de domaines dans lesquels s'était exercé leur génie.

Nicolas Pineau : un sculpteur rocaille injustement décrié et oublié

Par ses innovations, Pineau avait contribué, selon Blondel, aux côtés de Meissonnier et Lajoue, à l'émergence du "goût nouveau", dit aussi "pittoresque" ⁴⁷⁵. Ce triumvirat avait mis la main, selon lui, sur toute la décoration ⁴⁷⁶. Pineau allait fixer en effet, avec Meissonnier et Verberckt, qui s'inspira de ses motifs, le caractère du décor intérieur français jusqu'au début des années 1750 ⁴⁷⁷. Certains auteurs virent même en lui l'incarnation du décor "Louis XV"⁴⁷⁸.

À cet "impénitent de la rocaille", selon l'expression d'Emile Biais ⁴⁷⁹, la réaction classique allait répondre avec virulence. Charles-Nicolas Cochin lui fit une place d'honneur dans l'histoire de la corruption du goût. En 1754, dans sa fameuse *Supplication aux orfèvres*, il se livra à une attaque incisive des artistes rocailles, dans laquelle il s'en prit essentiellement à Meissonnier, puisque Pineau - par égard pour sa personne - venait de mourir quelque temps plus tôt ⁴⁸⁰. Ceci n'empêcha pas Cochin de s'en prendre précisément à lui, l'année suivante, dans sa *Lettre à M. l'abbé R.*, sous la forme d'un éloge satirique qu'il conclut par ces mots : "on peut dire à sa gloire que tout ce qui s'éloigne du goût antique lui doit son invention ou sa perfection" ⁴⁸¹. Cochin reprit plus tard son offensive, en rappelant qu'"il y eut dans ce temps-là - celui de la rocaille - quantité de mauvais inventeurs d'ornemens qui jouirent de la plus brillante réputation", et qu'"un Pineau [avait] estropi[é] de sa sculpture toute l'architecture qui se fit alors" ⁴⁸².

Fort de ses critiques, Cochin se garda d'évoquer l'activité de Nicolas Pineau : l'absence de celui-ci de l'Académie royale et son adhésion privilégiée au mouvement rocaille l'avaient exclu définitivement - comme ses homologues - de toute recherche biographique de la part de l'auteur ⁴⁸³.

À son tour, Blondel - qui avait épousé l'esprit classicisant du moment - devint, comme par dépit, son contempteur, en se livrant, dans *Les amours rivaux*, publiés en 1774, à une critique ambiguë ⁴⁸⁴. Soucieux de ne pas tout à fait se déjuger, il préféra engager la critique

sur le mode du dialogue entre deux amateurs tenant de l'ancien et du nouveau style, dialogue dans lequel il permettait à l'un d'entre eux de défendre habilement les arguments de la rocaille. Ce dialogue avait pour objet la décoration de l'hôtel de Mazarin, dont on sait combien Blondel l'avait apprécié en son temps ⁴⁸⁵.

A l'admiration du "Pineau, artiste à qui nous devons toujours une reconnaissance et une admiration infinies pour toutes les jolies choses qui embellissent nos demeures", Blondel avait opposé la critique des "Pinault, Meissonnier, Lajoux qui dans la suite, eurent des imitateurs dont les Mondon et les Cuvillier, [lesquels] achevèrent d'introduire le mauvais goût dans les ornements, conséquemment dans l'Architecture" ⁴⁸⁶. L'auteur s'empressa d'ajouter cependant : "je suis bien éloigné de refuser du génie aux trois premiers inventeurs du genre pittoresque. L'abus qu'on en a fait", dit-il, "ne détruit pas le mérite de l'invention" ⁴⁸⁷. Selon lui, le goût de Pineau avait été "malheureusement imité par la multitude des artistes, [qui] n'ayant ni son génie ni son talent, [avaient] produit un nombre infini de chimères et d'extravagances" ⁴⁸⁸. Blondel ne manqua pas de faire le rapprochement avec Lajoux qui, "par le dérèglement de son imagination, [avait] contribu[é] encore plus que Pinault et Meissonnier (...) au mauvais goût des ornements et aux compositions bizarres" ⁴⁸⁹. L'architecte Leroux s'était, pour sa part, disait-il, "laissé entraîner au mauvais goût de Pinault qu'il imita souvent" ⁴⁹⁰.

Patte appuya la critique lorsque, trois ans plus tard, en 1777, il déclare sans ménagement, à propos des rocailles, dans le *Cours d'architecture* : "il y a environ cinquante ans (...) on s'appliqua à tourmenter les décorations intérieures de toutes les manières, sous prétexte de les varier, de les alléger et d'égayer les appartements. Les Lajoux, les Pinault, les Meissonnier & leurs copistes", précise-t-il, "firent, si l'on peut s'exprimer ainsi déraisonner en quelque sorte l'Architecture. On n'admit plus dans nos décorations", ajoute-t-il, "que des contours extraordinaires, qu'un assemblage confus d'attributs placés sans choix, & alliés avec des ornements d'une imagination bizarre, où l'on trouve un amas ridicule de cartouches de travers, de rocailles, de dragons, de roseaux, de palmiers & de toute sorte de plantes imaginaires qui ont fait pendant longtemps les délices de nos décorations intérieures ; tellement que la Sculpture s'était absolument rendue maîtresse de l'Architecture" ⁴⁹¹.

Patte avait pris notamment, pour exemple de ces "ornements frivoles, [de] ces contours contrastés, sans discrétion & sans choix", imaginé par notre triumvirat, le décor d'une maison construite par Hardouin-Mansart ⁴⁹². On se devait donc d'éviter, selon lui, de suivre leurs exemples, "comme on l'a fait pendant long-tems" ⁴⁹³. "Le retour du bon goût" avait fait, dit-il, "sentir l'absurdité de cet alliage monstrueux [d'ornements] (sic)" ⁴⁹⁴ !

Dezallier, à son tour, attribua "la décadence du bon goût" et des arts à la fantaisie et à la licence que Lajoue, Meissonnier et Pineau y avaient introduite ⁴⁹⁵.

Mais une fois encore la critique faite aux ornemanistes rocailles n'était pas absolue. Comme le soulignait Cochin, "une bonne partie des plaintes que nous adressons aux Sculpteurs pourrait, avec raison, s'adresser aux Architectes" ⁴⁹⁶.

Ces attaques ne se comprennent que si l'on sait qu'après Oppenord, mort en 1742, et Meissonnier, mort en 1750, Pineau fut, parmi les ornemanistes, hormis peut-être Verberckt, mort en 1771, le dernier grand tenant de la rocaille, aux côtés de Mansart de Sagonne. Il en demeura le maître grâce aux derniers chantiers que l'architecte lui offrit avant sa mort en 1754 (Asnières et Jagersburg) ⁴⁹⁷.

Toutefois Nicolas Pineau - comme de nombreux artistes de son temps - devait connaître lui aussi l'oubli, victime de la réaction classique. L'oubli fut d'autant plus profond que ses travaux étaient réputés pour la plupart disparus ⁴⁹⁸. Avant la Seconde Guerre mondiale, on ne connaissait plus de lui que le cabinet du tsar à Peterhof, les décors des hôtels de Roquelaure, bld Saint-Germain (actuel ministère de l'Équipement) ⁴⁹⁹, de Villeroi, rue de Varenne (ministère de l'Agriculture), de Villars, rue de Grenelle (mairie du VII^e arrondissement), d'Aulny, rue Drouot (mairie du IX^e arrondissement), ou du château d'Asnières ⁵⁰⁰... Seuls les deux premiers sont encore en place. La redécouverte progressive de l'artiste depuis Émile Biais - lequel réclamait, à juste titre, "qu'on lui rende la place qui lui ait dû" ⁵⁰¹ - a pu se faire, notamment, grâce à l'acquisition de nombreux dessins par l'U.C.A.D. ⁵⁰². Elle a permis l'identification de plusieurs créations, à commencer par celles de Mansart de Sagonne.

Il apparaît cependant que certains historiens n'ont toujours pas su apprécier, encore de nos jours, l'importance jouée par Nicolas Pineau dans l'histoire des arts décoratifs en France au XVIII^e siècle, face aux Oppenord et Meissonnier ⁵⁰³. Son activité reste largement minorée par rapport à ces derniers, alors que Fiske Kimball, dans les années 1940, avait érigé Pineau - peut-être exagérément - en "responsable de la création et de l'adoption du genre pittoresque dans les intérieurs français" ⁵⁰⁴. Les travaux de l'ornemaniste demeuraient, selon lui, "insurpassés", à l'exception peut-être de ses œuvres religieuses ⁵⁰⁵ ?!

La mort de Nicolas devait porter un coup sévère au déroulement de la carrière de Mansart de Sagonne. Dépourvu du talent de celui qui l'avait toujours accompagné et conseillé, l'architecte se proposa dès l'année suivante, alors que la rocaille n'était plus de mise, de quitter la France pour le Portugal. Il se résolut finalement à mettre un terme à sa carrière ⁵⁰⁶.

Demeurait certes le fils de Nicolas Pineau, Dominique, mais les deux hommes n'entretenaient pas les mêmes relations.

Parallèlement aux Pineau, Mansart de Sagonne avait employé d'autres ornemanistes prestigieux. Parce que pour Blondel, l'architecte, "juge-né de tous les Arts libéraux", devait connaître "tout ce que peut produire l'excellence de la Sculpture", il était, selon lui, "le premier appréciateur du mérite des hommes à talent de ce genre" ⁵⁰⁷. Après les Pineau, la présence - temporaire - du grand Jules-Antoine Rousseau aux côtés de Mansart de Sagonne en témoigne.

Jules-Antoine Rousseau : un ornemaniste célèbre et méconnu

Né à Versailles, le 7 décembre 1710, et mort à Lardy, près d'Etampes (Essonne), le 30 août 1782, Rousseau était le fils d'un sculpteur des Bâtiments du roi, Alexandre Rousseau, dit de Corbeil, qui œuvra de 1707 à 1715 à Versailles, où il réalisa notamment les vases en pierre de Saint-Leu des couvertures du château et les groupes d'enfants en plomb de celles de la chapelle ⁵⁰⁸. Son père avait ainsi œuvré - comme celui de Nicolas Pineau - sous les ordres de Jules Hardouin-Mansart.

D'autres membres de la famille - Charles et François Rousseau - avaient travaillé, quant à eux, avec Robert de Cotte, dans les années 1720 : Charles fut ainsi employé pour le décor des appartements du cardinal de Rohan à Saverne (Bas-Rhin), après avoir été employé, en 1717, auprès de l'électeur de Cologne, Joseph-Clément de Bavière, à Bonn ⁵⁰⁹. En 1723, il avait participé, aux côtés de René Charpentier, à la décoration de l'église Saint-Roch, et travailla, l'année suivante, avec son frère (?) François, à celle de l'église Saint-Louis de Versailles ⁵¹⁰.

Les liens attestés des Rousseau avec l'aïeul et le grand-oncle de Mansart de Sagonne avaient facilité, on s'en doute, le rapprochement de celui-ci avec Jules-Antoine. Réputé le plus doué et le plus célèbre d'une dynastie de sculpteurs ornemanistes - sur laquelle on est hélas assez mal renseigné -, Jules-Antoine Rousseau oeuvra, dès 1746, pour Mansart de Sagonne, à l'hôtel de Mannevillette à Versailles ⁵¹¹, puis, en 1755, à l'église Saint-Louis, où il exécuta notamment la bordure de bois doré du tableau de Collin de Vermont pour l'autel de la chapelle de la Vierge ⁵¹².

En 1746, Rousseau était un artiste particulièrement en vue. Il travaillait depuis 1725, en tant que sculpteur des Bâtiments du roi, sous les ordres de Jacques V, puis d'Ange-Jacques Gabriel, à la décoration des maisons royales (Versailles, Marly, Tuileries) et de la