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

Reconnue d'utilité publique par décret du 20 mai 1927

Publié avec le concours
du Centre national de la Recherche scientifique,
de la Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites
et de la Ville de Paris.

Année 1993



Société de l'Histoire de l'Art français
107, rue de Rivoli
75001 Paris

1994

Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne ou l'art du dernier des Mansart

Communication de M. Philippe Cachau.

Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne n'a jamais été considéré par les historiens d'art comme un architecte tout à fait digne d'intérêt. Seuls quelques rares historiens ont évoqué de façon très allusive les quelques ouvrages connus ou supposés connus de cet architecte (1). Or, loin d'être un artiste secondaire, Mansart de Sagonne, aussi dénommé Mansart de Lévy, bénéficiait de l'estime et de la reconnaissance générales de ses contemporains. Il était né le 27 juillet 1711 à Paris de la liaison adultérine de Jacques Hardouin-Mansart, lui-même fils de Jules Hardouin-Mansart, et de Madeleine Duquesny, fille d'un capitoul de Toulouse. Mansart de Jouy, son frère aîné, lui aussi architecte, était issu du même lit.

Après une brillante carrière d'architecte du roi, son activité semble, dans l'état actuel de nos connaissances, s'être tarie avec l'avènement de l'esthétique néo-classique, Mansart ne se livrant plus désormais qu'à des travaux d'ingénieur, d'inventeur ou d'architecte-expert, et sillonnant, suivant une tradition héritée de son grand-père, Jules Hardouin-Mansart (2), le pays de long en large, voire l'Europe, avant de mourir dans le plus profond dénuement le 26 septembre 1778 à Paris (3).

Mansart de Sagonne fut probablement l'égal des plus grands architectes de la période rocaille française, des Boffrand, des Aubert, des Cartaut ou des Servandoni, cherchant à perpétuer la tradition architecturale des Mansart tout en en renouvelant le langage sur un mode rococo. L'art du "dernier des Mansart", tel qu'il se qualifiait lui-même (4), apparaît dès lors comme l'aboutissement de cette tradition.

Une notoriété reconnue en son temps.

L'architecture de Mansart de Sagonne était "généralement estimée" au XVIII^e siècle (5). Afin de mieux apprécier l'importance des jugements qui vont suivre, il convient de rappeler ceux que l'on portait généralement sur le premier architecte du roi, au moment où Mansart exerçait son activité, à savoir Ange-Jacques Gabriel, dont il était d'ailleurs un cousin éloigné. Gabriel était jugé par ses confrères, dont Ledoux qui fut le plus virulent, comme un architecte assez peu original, voire "médiocre". Un artiste qui manifestement manquait plutôt d'imagination et d'invention si l'on se réfère à ce que l'on considère souvent comme ses deux grands chefs-d'œuvre, l'opéra royal et le Petit Trianon (6). Deux créations dont on sait désormais qu'elles ne lui doivent que peu de choses.

Le marquis de Marigny, surintendant des Bâtiments du roi, parle dans le commentaire du projet de Mansart pour la place Louis XV d'"un génie fougueux" (7). Pour le même projet, le marquis d'Argenson évoque "une architecture française et galante" qu'il oppose à "l'architecture italienne auguste, mais lourde" de Servandoni (8). Le duc de Luynes trouve l'église Saint-Louis de Versailles "très belle et bien bâtie" (9). Surtout, au moment de l'estimation des projets de lotissement de Mansart à l'hôtel Lesdiguières, les experts jugent "la composition bien raisonnée, la distribution bien ordonnée, la commodité bien envisagée, la décoration d'une sage simplicité (...)" (10).

En effet, le nom de Mansart revêtait pour la France du XVIII^e siècle le même prestige que le nom de Scamozzi au XVII^e siècle pour les architectes italiens. François Mansart était considéré comme le père de l'architecture française et le génie français de l'architecture (11). C'est ce même génie, cette même fougue, cette même passion du métier que cherche à retraduire, dans le style de son temps, Mansart de Sagonne. Mais l'exploitation d'un nom n'est pas tout si le génie ou le talent ne suivent pas. Mansart était bien sûr très soucieux de sa gloire et de son rang, et son projet hypothétique de voyage au Portugal en 1755 s'explique en partie, comme l'atteste cette remarque de l'architecte lui-même, par le fait d'être "animé que je me sentis d'acquérir de la gloire (...)" (12). Il cumula ainsi titres et charges dont celles d'"architecte du roi et de son académie royale d'architecture" ou de "premier architecte des États de Bourgogne". Il fut même pendant un temps Surintendant des bâtiments de S.A.S. Mgr le duc des Deux-Ponts, prince palatin, Christian IV.

Sa notoriété reposait en fait sur quelques belles réalisations dont la plupart subsistent encore de nos jours. Citons, entre autres, la maison des dames de Saint-Chaumont, rue Saint-Denis (1734); le projet de lotissement de l'hôtel Lesdiguières au Marais (1738); la restauration du château de Saint-Nom pour le compte de J.-P. Richard, père du fameux abbé de Saint-Nom (1745); un projet de recomposition du château de Maisons pour le roi en 1747 et dont J.-Fr. Blondel se fit l'écho dans son *Cours d'architecture* (...) (13); alors que Mansart construisait ce qu'il considérait comme son chef-d'œuvre, l'église royale de Saint-Louis à Versailles depuis 1743. Il y eut encore le château d'Asnières pour le marquis de Voyer (1750-1753) et la maison de Jérôme Clautrier, rue des Francs-Bourgeois, actuelle direction des Archives nationales.

Cette gloire, cette notoriété étaient donc bien réelles lorsque le marquis de Voyer fit construire sa demeure d'Asnières, agissant en amateur éclairé et réunissant pour se faire parmi les plus grands talents du moment : Mansart de Lévy pour l'architecture, Guillaume II Coustou pour la sculpture, Jean-Baptiste Pierre pour la peinture et Nicolas Pineau pour les ornements.

Mansart et Pineau : une architecture rococo ?

La décennie 1730 est, on le sait, la période faste, l'apogée du rocaille en France. En témoignent les décors du comte de Toulouse à Rambouillet ou du salon ovale de Boffrand à l'hôtel de Soubise, tous deux de 1735. On retrouve cette même fougue et cette même virtuosité dans les ornements de Nicolas Pineau à la maison des dames de l'Union Chrétienne, dite de Saint-Chaumont, l'année précédente, en 1734, contrastant avec la sagesse et la

relative sobriété des élévations de Mansart, d'esprit plus classique (*fig. 1*). Pourtant, le bâtiment dans sa forme sinucuse, alternant surfaces convexes et concaves entre parties planes, inaugurerait un esprit que l'on allait retrouver dans d'autres réalisations de l'architecte, comme l'hôtel de Manneville à Versailles en 1746.

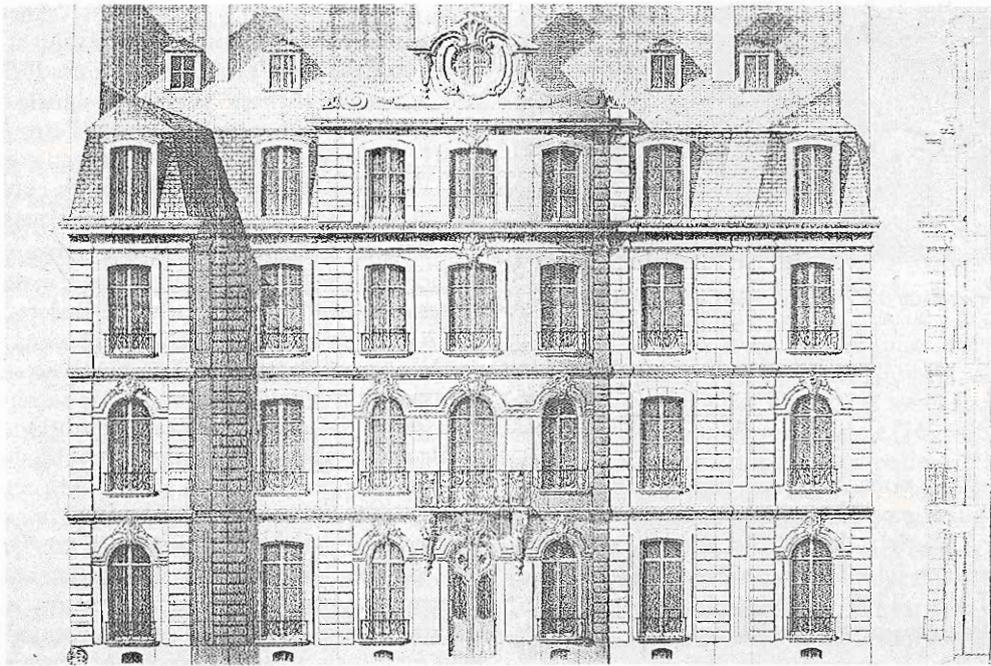
Ce projet fut probablement parmi l'un des tous premiers qui allait réunir de façon régulière les deux artistes jusqu'à la mort de Pineau. Ce décès est peut-être à l'origine du tarissement de l'activité de Mansart que l'on constate curieusement à partir de cette date. Pineau était bien sûr parmi les ornemanistes rococo les plus en vue en cette période et travaillait pour d'autres architectes. Mais ses liens avec Mansart de Sagonne étaient beaucoup plus profonds. Des liens d'amitié — Mansart fut témoin au mariage de son fils Dominique en 1753 — dont l'origine remontait, semble-t-il, entre les deux familles, à Jules Hardouin, puisque le père de Nicolas, J.-B. Pineau, travailla avec le futur Premier Architecte du roi au château de Clagny notamment, et que ce dernier se voulut le protecteur de la famille (14). Nicolas Pineau fut ainsi associé à toutes les commandes importantes de Mansart, et l'on peut dire sans hésitation que c'est à lui plus qu'à tout autre architecte que l'ornemaniste fut le plus attaché.

Il est d'ailleurs très singulier de noter que la présence de ces ornements rococo si particuliers, dans lesquels Pineau avait introduit un élément essentiel de leur aspect formel — la dissymétrie — tend au fur et à mesure des bâtiments à se focaliser sur certaines parties des élévations, ainsi privilégiées, comme si l'architecte, soucieux de maintenir la fameuse tradition classique des Mansart et reculant devant de trop grandes audaces formelles ou ornementales, cherchait à mettre l'accent sur ces parties-là. Par exemple, à la maison de Saint-Chaumont, le corps central est plus ornementé que les parties latérales immédiates — nues —, c'est-à-dire sans la moindre agrafe ou mascarons rococo, et que les extrêmes — seulement sur deux niveaux (*fig. 2*) (15). Ce corps central est également plus ornementé en sa base qu'à son sommet, davantage sur la façade côté jardin que sur celle côté cour.

Ce principe se retrouve formulé beaucoup plus sobrement pour l'élévation sur jardin de l'hôtel de Manneville, tandis que la façade sur cour est cette fois définitivement dépourvue d'ornements (*fig. 3*). Celui-ci ne réside plus qu'en des agrafes au dessin relativement sage, mêlant coquilles, fleurs, feuillages et morceaux d'ailes, au lieu des consoles et agrafes virtuoses de la maison précédente. L'architecte les a regroupés sur la partie centrale, plus au rez-de-chaussée (au-dessus des trois baies) qu'à l'étage noble (au-dessus de la croisée médiane seulement). Les autres baies ne sont entourées que d'un chambranle plat, exceptées les baies du corps central au rez-de-chaussée où le chambranle, dans sa partie supérieure, est une moulure à plusieurs faces.



1. Maison de Saint-Chaumont. 1734. Façade sur jardin. Détail des ornements de Nicolas Pineau.



2. Maison de Saint-Chaumont. 1734. Façade sur jardin. La partie haute de la façade, avec son fronton si caractéristique du rocaille, a disparu au moment de la surélévation de la maison au XIX^e siècle. (Tiré de César Daly, « Motifs Historiques du XVIII^e siècle... », Paris, 1869).



3. Hôtel de Manneville à Versailles. 1746. Façade sur jardin.

C'est que l'on voit, dans ces années 1740, cette fougue, cette exubérance du rocaille s'estomper progressivement pour aboutir à des motifs plus sages. On le constatera aussi bien ici à l'hôtel de Manneville qu'à l'église Saint-Louis (1742-1754), même si le goût du pittoresque subsiste comme nous l'allons voir.

Un chef-d'œuvre rococo de l'architecture religieuse royale sous Louis XV : l'église Saint-Louis de Versailles (fig. 4).

En juin 1743, le roi posait la première pierre de cette nouvelle paroisse versaillaise, un peu plus d'un an après la nomination de l'architecte à la tête de la fabrique en mai 1742 (16).

On s'étonnera bien sûr que Ange-Jacques Gabriel ait été écarté d'un tel chantier alors qu'il succédait en 1742 à son père Jacques V dans la charge de Premier Architecte du roi. Est-ce l'exemple trop austère de ce dernier à l'église Saint-Louis de La Rochelle (17) qui incita le roi, encore jeune, à faire appel, pour bâtir cette église, à la fantaisie et à la double notoriété de Mansart, à l'architecture élégante, et de Nicolas Pineau, à l'ornementation raffinée et qui, lui, de surcroît, avait travaillé pour le tsar ? Ou bien n'était-ce pas plutôt le fait que son bisaïeul Jules Hardouin-Mansart avait été l'auteur du plan d'urbanisme du quartier à la fin du XVII^e, et que le roi se conformait ainsi à la tradition louisquatorzienne pour Versailles ?

Nous remarquerons que, curieusement, cet édifice s'inscrit dans une tradition gothique tant en plan qu'en élévation. On oublie en effet trop souvent que le gothique est en partie sous-jacent à l'architecture religieuse de cette époque : comme le souligne très justement Louis Hautecœur, les contemporains de Louis XIV n'étaient pas plus éloignés des derniers gothiques du XVI^e siècle que nous ne le sommes des romantiques du XIX^e (18) et rappelle, dans son *Histoire de l'Architecture Classique en France*, que le XVIII^e siècle était demeuré fidèle en quelques endroits aux formes médiévales et que les architectes connaissaient et respectaient ces formes lorsqu'ils restauraient des églises. Surtout, il signale que les voûtes gothiques qui n'avaient pas cessé d'être employées au XVII^e, étaient toujours familières aux architectes du XVIII^e siècle et que ces persistances expliquent qu'ils étaient capables d'en reproduire les formes.

La survivance de cet esprit se retrouve bien sûr en France, pays gothique par excellence, mais s'étend aussi au reste de l'Europe et surtout en Europe centrale avec l'exemple d'un Christophe Dientzenhofer à Saint-Nicolas de Mâla Strana de Prague (1703-1711). En ce qui concerne Mansart de Sagonne, il convient de se référer à l'usage que son grand-père fit de cette tradition à la chapelle royale de Versailles, finalement à quelques pas de notre église et qu'avait parachevé Robert de Cotte, son grand-oncle (1698-1710) (19). Elle reprend ainsi le schéma, développé depuis le XII^e siècle à Notre-Dame de Paris, d'un grand plan médiéval avec collatéraux de part et d'autre de la nef, transept débordant, déambulatoire autour du chœur et chapelles rayonnantes. Schéma qui avait été repris au siècle précédent, mais sous un autre langage formel, dans les églises parisiennes de Saint-Sulpice, Saint-Nicolas-du-Chardonnet et surtout Saint-Roch, achevée par Robert de Cotte, et qui constitua ici sa source essentielle d'inspiration, au travers des plans et élévations que ce dernier avait réalisés pour Saint-Louis en 1734.

Quant aux élévations, la présence d'arcs-boutants sur les bas-côtés, tout comme le massif de façade à deux tours et le portail à trois portes s'inscrivent bien dans la



4. Cathédrale Saint-Louis de Versailles. 1743-1754. Façade principale.

continuité de la tradition gothique des églises françaises (20), quoique la façade se réclame plutôt du principe dit de la Contre-réforme, c'est-à-dire d'une façade à deux ordres superposés, le second plus étroit, couronné d'un fronton en large saillie et cantonné de deux larges volutes (fig. 4). Phénomènes des plus étranges et des plus singuliers dans une ville qui, bien qu'elle soit un des hauts lieux de la création et de l'innovation, reste soumise à la tradition.

De même, l'ornement rococo qui caractérise l'architecture de Mansart et que l'on retrouve bien sûr dans le décor de l'église, n'était-il pas lui-même considéré alors comme une dégénérescence des formes et des ornements gothiques ? (21).

Le plus surprenant est de voir les églises de cette période combiner merveilleusement cette allure gothique avec une autre grande tradition de l'architecture religieuse récente, celle du baroque borrominien ou guarinesque ; elles se trouvent associées dans les exemples romains ou turinois et dans ceux qui se propagèrent en Europe centrale puis orientale, avec les Dientzenhofer, les Fischer von Erlach ou les Rastrelli... D'ailleurs, ces deux traditions, gothique et borrominienne, que nous considérons souvent comme antithétiques d'un point de vue général, étaient dès le XVIII^e siècle confondues : Borromini était alors jugé comme un artiste gothique, formé sur le chantier gothique du dôme de Milan, et Guarini entretenait toute sa

carrière durant, dans son œuvre, la confusion, voire l'ambiguïté, entre les deux styles (22). Mais pourquoi évoquer ici Borromini ? Parce que Mansart de Lévy nous donne là un exemple de formulation à la française de cette double tradition. L'édifice présente en effet plusieurs inflexions borrominiennes : ainsi la légère ondulation convexe des faces latérales des tours qui s'oppose à la concavité des angles de la façade, eux-mêmes contrastant avec la forte saillie des angles des tours évoquant l'église de Sainte-Agnès-in-Agone à Rome (1653-1657). En outre, comment ne pas songer à l'oratoire des Philippins (1637-1640) dans leur schéma, à la vue des façades du transept de Saint-Louis de Versailles dont la partie centrale est cantonnée de deux travées latérales concaves, établissant un jeu de masses contrastées et heurtées, à la fois d'esprit borrominien et mansardien ; ceci est loin d'être contradictoire puisque certains historiens n'ont jamais manqué de faire la comparaison et le rapprochement entre l'œuvre de Borromini et celui de François Mansart.

En tout état de cause, il semble que l'art de Borromini, prolongé par Guarini, convenait parfaitement aux goûts de fantaisie et de pittoresque des artistes rococo (23).

De même, quelles sources peut-on évoquer au sujet des bulbes couronnant les deux tours en façade ? Bulbes qui confèrent à l'édifice une originalité et surtout un exotisme d'esprit slave ou germanique, en cette terre d'Ile-de-France fort éloignée, à bien des égards, de ces

régions ? Rappelons que le principe des tours en façade, malgré son origine gothique, fut repris par Mansart de son bisaïeul Jules Hardouin à l'église Notre-Dame de Versailles dont elle est le pendant, avec sa façade principale tournée vers le nord, ce que l'Église autorisait depuis que le concile de Trente n'imposait plus l'orientation systématique des sanctuaires vers l'est. Ce double phénomène se vérifie à Saint-Roch qui était orienté dès le XVII^e siècle vers le nord, tandis qu'Hardouin-Mansart prévoyait bien l'encadrement de la façade de cette église par deux tours, reprenant ainsi l'idée de Lemercier. Mais, comme l'écrit Blondel, on cherchait plutôt à réserver l'emploi des tours jumelles pour les cathédrales que pour les églises.

L'usage de ces bulbes sur les clochers était devenu motif fréquent dans l'architecture européenne depuis Borromini à Sainte-Agnès : il en est ainsi de l'église de Sta Maria-dei-Miracoli à Rome par Rainaldi (1674-1679), de la Superga de Juvara à Turin (1717-1731) ou de l'église San Miguel de Madrid par Santiago Bonavía (1739) en Europe occidentale. En France, une des explications se trouve dans la lanterne de la chapelle royale de Versailles qu'avait couronnée de la sorte Hardouin-Mansart (24). A Rennes, le beffroi de l'hôtel de ville par Gabriel n'est-il pas coiffé de même dès 1730 ? Mais d'autres sources peuvent être évoquées : Louis Hautecœur parle ainsi du projet d'église de Pineau à Peterhof (25). Nicolas eut probablement une influence déterminante dans la conception de l'édifice de Versailles comme en témoignent les divers projets et conseils fournis par lui à Mansart (26). L'ornemaniste et architecte avait imaginé ce projet pour le tsar et Mansart de Sagonne en s'en inspirant se conformait à l'esprit fantaisiste rococo de son temps, tout en hissant son projet au niveau de prestige et de solennité de celui de Pineau ? Mais, en fait, l'hypothèse la plus probante et la plus probable est à chercher dans le projet de clocher de Robert de Cotte à Saint-Roch, dont un dessin autographe de l'auteur est conservé à la Bibliothèque nationale (27) : on voit que l'architecte eut l'idée de couvrir de la sorte ce clocher, solution qu'il ne retint finalement pas. Nouvelle analogie en tout cas et, cette fois encore, entre Saint-Louis et Saint-Roch (28).

Quant au motif de la tour couronnée d'un dôme et encadrée aux angles de pots reposant sur des éléments en saillie scandés de pilastres, il apparaissait déjà dans l'église du Quattrocento lombard de Sta Maria-della-Croce de Crema par Giovanni Battagio, qui n'avait pu échapper à Borromini, lui aussi artiste lombard, à Sainte-Agnès (29). Il allait se généraliser ensuite à tous les clochers et campaniles de l'Europe baroque, le dessin évoluant vers des formes toujours plus libres, toujours plus élaborées.

Mais ces tours apparaissent disproportionnées par rapport au motif principal de la façade. En effet, dans les églises de la maison Mansart, à la primatiale de Nancy par Boffrand, à l'église Saint-Jacques de Lunéville par Héré, aux églises Saint-Louis de La Rochelle ou Saint-Sulpice, le motif central est dominé par les tours, toujours dans la

tradition gothique. Louis XV qui n'aimait pas le son des cloches et, suivant la coutume versaillaise de Notre-Dame, avait dû ordonner le raccourcissement des clochers tel qu'il l'exigea plus tard de Gabriel pour l'église Saint-Louis de Choisy (30). Toutefois, à titre d'exemple, ne constate-t-on pas à la cathédrale de Noto en Sicile qui lui ressemble fortement, et sans qu'il y ait lien de cause à effet, des tours de taille réduite quasi identiques ?...

Si Mansart s'inspira de Notre-Dame de Versailles et de l'intention première d'Hardouin-Mansart à Saint-Roch concernant les tours, il les adjoignit en fait à la composition de Robert de Cotte à la façade de Saint-Roch, reprise par ce dernier dans son projet de façade pour Saint-Louis en 1734. Il en avait repris en effet le jeu des colonnes à forte saillie pour la partie centrale de la façade principale. Une composition audacieuse où chacune d'entre elles, doriques en bas, corinthiennes au-dessus évoluent, libres, en retrait les unes par rapport aux autres afin de capter la lumière et de jouer sur les ombres, paraissant dès lors supporter l'édifice : une franche animation qui trouve son origine dans l'architecture religieuse romaine du milieu du XVII^e siècle depuis S. S. Vincent et Anastase de Martino Longhi (1646), en passant par Sta Maria-in-Campitelli de Carlo Rainaldi (1662). Influence que l'on peut rattacher au séjour romain de Robert de Cotte en 1689 où il se montra particulièrement marqué par l'architecture moderne, religieuse notamment, mais que l'on peut aussi rattacher à la tradition de François Mansart, dans l'animation heurtée de la façade du château de Maisons.

Ce goût du mouvement était particulièrement apprécié au XVIII^e siècle ainsi qu'en témoigne cet avis de Robert Adam (1728-1792) : "Le mouvement entend exprimer le geste de monter et de descendre, d'avancer et de reculer, ainsi que d'autres types de formes, dans les différentes parties de l'édifice, afin d'ajouter au maximum au pittoresque de la composition. Le fait de lever ou d'abaisser, d'avancer ou de reculer, grâce à la concavité et à la convexité (...) [sert] à créer un décor agréable et diversifié (...) et [crée] des jeux d'ombre et de lumière qui donnent de l'esprit et de la beauté à la composition" (31).

En touche ultime, Mansart avait renforcé le pittoresque de l'église par cet immense balustre dominant de sa hauteur le dôme, surmonté de la croix, l'ensemble étant légèrement décentré par rapport à l'axe principal de l'édifice. Ce modèle est demeuré, à notre connaissance, unique dans l'histoire de l'architecture de cette époque pour un édifice religieux. Pourtant Oppenord avait imaginé un tel projet de couronnement pour les tours latérales de Saint-Sulpice (32), et Jacques V Gabriel avait probablement inauguré ce motif sur le pont de Blois, sculpté par Guillaume Coustou entre 1717 et 1726 (33).

A l'intérieur (fig. 5), l'ampleur de la nef jointe à la verticalité des masses qu'accentue le jeu des pilastres monumentaux entre les arcades renforcent à nouveau l'allure et le sentiment de grandeur d'une église gothique.



5

5. Cathédrale Saint-Louis de Versailles. Elévation intérieure de la nef et du chœur. — 6. Eglise Saint-Roch à Paris. Vue intérieure.



6

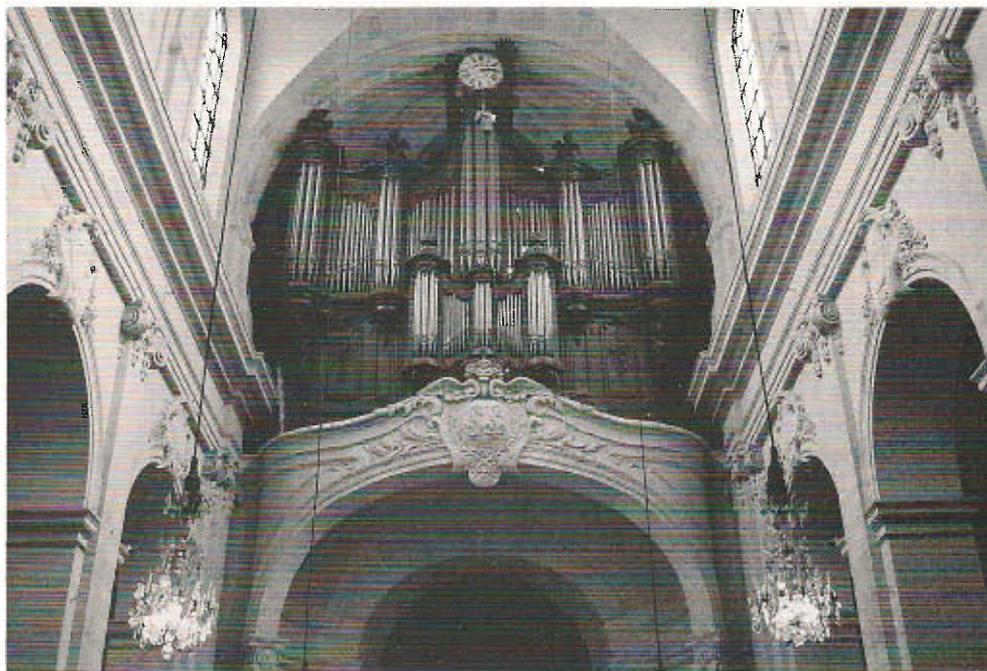
Si les baroques condamnaient violemment cet art pour son ornementation jugée "barbare", ils n'en appréciaient pas moins l'élanement de son architecture. Élanement nettement plus marqué qu'à Saint-Roch (fig. 6) : la hauteur de la nef atteint à Saint-Louis 24 mètres contre 18,50 mètres à Saint-Roch.

Ce sentiment de grandeur et de puissance est confirmé par une autre grande tradition, unique celle-ci, de l'art français : le goût de la stéréotomie et des beaux épidermes — la blondeur de la pierre a ici une chaleur que n'a pas la trop grande blancheur de celle de Saint-Roch. On remarque à Saint-Louis l'admirable tribune de l'orgue (fig. 7), dérivée de celle de Saint-Roch, et soutenue sans l'aide de la moindre colonne ou linteau : une voûte d'un seul tenant qui révèle à nouveau combien Mansart de Sagonne s'inscrit dans la lignée d'un François Mansart à l'escalier de Balleroy ou d'un Hardouin-Mansart au vestibule de l'hôtel de ville d'Arles !

Cette rigueur de la pierre et des lignes de l'architecture est assouplie par une ornementation disposée avec tact en suivant les schémas De Cotte à Saint-Roch. A l'ordre monumental dorique sur son piédestal Mansart préfère l'ordre ionique. Des agrafes rocailles sont disposées dans les deux églises au-dessus des arcs plein cintre, mais

alors qu'elles se font légères et presque discrètes à Saint-Roch, Mansart affirme leur présence par la lourdeur et l'épaisseur des ornements. Pourtant, paradoxalement, l'effet décoratif paraît plus grand à Saint-Roch qu'à Saint-Louis. Les arcs doubleaux de la voûte en berceau sur pendentifs sont laissés lisses chez Mansart tandis que De Cotte n'a pas manqué de les jalonner de médaillons rocailles encadrés de feuillages en arabesques ; médaillons rocailles que l'on retrouve dans les métopes de la frise dorique tandis que celle de Saint-Louis est demeurée plane. A quoi il faut ajouter le décor des archivoltas des arcs de la nef composé de figures et de motifs réalisés par René Charpentier, élève de Girardon, à Saint-Roch, alors que celles de Saint-Louis sont demeurées parfaitement vides d'ornements. Enfin, au-delà de Robert de Cotte, Mansart de Lévy rappelle la formulation de Lemercier à Saint-Roch dans les piles cruciformes scandées de pilastres de la nef et cantonnant les grandes arcades, surmontées d'une voûte en berceau à pénétrations, et des bas-côtés en berceau à doubleaux (fig. 5).

Cette relative sobriété peut avoir plusieurs origines : la construction s'opérait en effet en pleine guerre de Succession d'Autriche (1740-1748) et Louis XV ne voulait pas faire supporter au budget de l'État cette dépense



7. Cathédrale Saint-Louis de Versailles. Vue de l'orgue et de sa tribune.

supplémentaire. Il en confia alors le financement aux Économats, administration rattachée à la Maison du roi, très discrète et qui, dirigée soit par un laïque soit par un ecclésiastique, administrait le revenu de biens religieux pendant la vacance de leurs titulaires, en vertu du droit qui lui était conféré par le roi.

On avait, de surcroît, dépensé beaucoup d'argent pour établir des fondations solides, sur pilotis, dans un sol spongieux et donc instable, et Mgr. du Muy, directeur des Économats, qui devait tenir compte aussi de la reconstruction du presbytère que ne cessaient de réclamer les marguilliers, ordonna la suppression du bas-côté entre le maître-autel établi au fond du chœur et la chapelle de la Vierge, afin d'adosser celle-ci directement contre le chevet de l'église. Ceci au lieu de former une construction en rotonde derrière le chœur comme le fit Hardouin-Mansart pour Saint-Roch, mais surtout de Cotte dans son plan définitif pour cette église daté de 1734, et où la chapelle absidale que forme la chapelle de la Vierge, toujours conforme à la tradition gothique, était nettement moins proéminente. D'où à Saint-Louis ce vilain effet critiqué par le duc de Luynes, mais qui est une décision de l'économiste et non de l'architecte ! (34).

Il restait donc peu d'argent pour terminer les ornements. C'est ce que révèlent certains détails : les chapelles du chœur ont un motif rayonnant dans la calotte du milieu des voûtes alors que ces mêmes calottes sont laissées lisses dans les chapelles de la nef. De même, des tables d'attente sont demeurées non sculptées au-dessus des groupes de la chapelle de la Vierge. Étrange aussi cette calotte de la croisée et ses pendentifs laissés vides d'ornements et ne dissimulant que d'une simple mouluration au contour sinueux ?

Cette rigueur peut s'expliquer enfin par une tradition ornementale conforme à la "grandiose simplicité" que l'on retrouve au XVIII^e siècle dans les abbayes mauristes et prémontrées qui ont curieusement participé au financement de l'église par le biais des Économats et qui se caractérise par ce goût spécifique de la stéréotomie et des beaux épidermes (35). La paroisse avait été en outre confiée aux Lazaristes, congrégation fondée par Saint Vincent de Paul en 1625 et dont la vocation était l'action de charité.

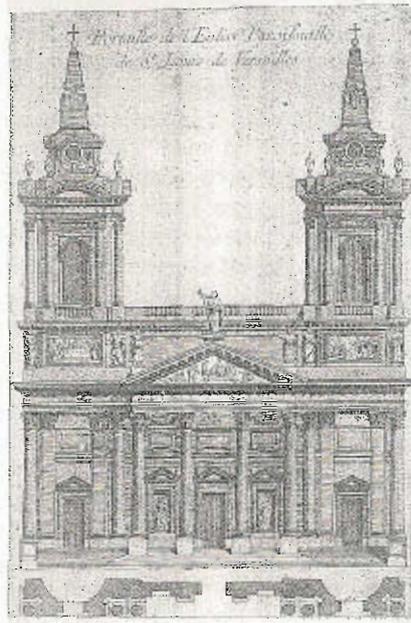
L'église mit onze ans avant d'être achevée et il fallut attendre 1760 pour en commencer le décor des chapelles et disposer d'un orgue. La cour n'assista pas à son inauguration le 25 août 1754, jour de la Saint-Louis, ce qui révèle le désintérêt du roi pour cette église dont il avait pourtant commandé l'édification douze ans plus tôt (36). La fin de la guerre lui avait donné enfin la possibilité de lancer d'autres projets dont le Petit Trianon, Bellevue et la place royale de Paris. Surtout, l'esthétique générale de l'édifice apparaissait très démodée. Louis XV, roi-architecte, en promoteur de la grande manière à la française développée par Marigny, avait donné l'exemple de ce qu'il convenait de faire désormais au pavillon français de Trianon en 1749 (37).

D'ailleurs Mansart de Sagonne n'allait pas tarder à être remplacé par Louis-François Trouard, intendant des Bâtiments du roi chargé des dehors de Versailles, à la tête de la fabrique (38). C'est probablement à ce dernier que l'on doit attribuer le projet de nouvelle façade de l'église (fig. 8), marquant alors l'engouement des architectes pour le modèle néo-classique de Servandoni à Saint-Sulpice dont il produisait une variante sans loggia (39). Motif que l'on retrouve à la même époque (1754) dans la façade de Mansart de Jouy, frère aîné de Mansart de Sagonne, à Saint-Eustache (fig. 9).

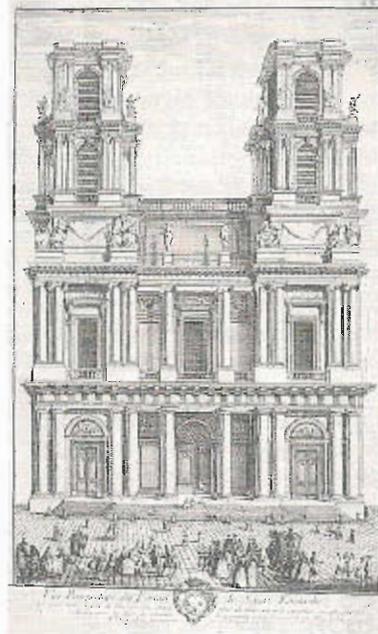
On ne peut terminer cette analyse sans constater que les influences que nous venons de souligner, celles d'Hardouin-Mansart, de Robert de Cotte, de Borromini et de Guarini, puis du gothique, vont produire les mêmes effets chez un artiste de la même génération que Mansart de Sagonne, mais qui œuvrait à l'autre extrémité de l'Europe, en Russie : Bartolomeo Francesco Rastrelli. Cet artiste, né en 1700 à Paris, fut formé à l'architecture par De Cotte. Puis, par ses voyages en Italie et en Europe danubienne, il subit l'influence de Guarini et de Rainaldi (40). Si bien que l'on retrouve à l'instar de Mansart une architecture animée, très contrastée, au caractère fortement plastique avec ses jeux de colonnes d'inspiration rainaldienne, et surtout pittoresque et exotique par son ornementation rococo. Des bulbes coiffent de même les chapelles de ses palais ou ses églises telle celle de Smolny, exactement contemporaine de Saint-Louis (1748-1755), et qui se veut curieusement une transposition agrémentée de bulbes du dôme des Invalides d'Hardouin-Mansart (41) ! Mansart de Sagonne et Rastrelli sont ainsi deux purs produits de la tradition Mansart mêlée à la tradition italienne, qu'ils promeuvent en fait, à leur façon, l'un et l'autre, d'un bout à l'autre de l'Europe.

Deux projets anachroniques : la place royale de Paris et l'église de la Madeleine.

Avec la décennie 1750, nous l'avons vu, s'amorce un changement plus profond mais progressif de l'art. On passe du rococo assagi des années 1740 à un style classique, néo-grec, que traduisent successivement la découverte des ruines de Pompéi et d'Herculanum en 1749, l'arrivée, la même année, à la direction des Bâtiments du roi, du marquis de Marigny et son voyage en Italie jusqu'en 1751. Mais surtout, l'offensive anti-rococo tout azimut de l'abbé Leblanc depuis 1745 dans ses *Lettres d'un Français* et de Ch.-N. Cochin dans sa fameuse *Supplique aux Orfèvres* en 1754-55. La maison Clautrier de Mansart (1752-53) traduit déjà cette évolution du goût (fig. 10 et 11) : la tendance au dépouillement est ici encore plus poussée que dans les réalisations précédentes : jambages en bossage aux angles de la façade et autour du motif



8



9

8. Louis-François Trouard (?). *Projet de nouvelle façade pour la cathédrale Saint-Louis de Versailles. Années 1760 ?* (Versailles, Bibliothèque municipale). — 9. Jean Mansart de Jouy. *Projet pour le portail de l'église Saint-Eustache à Paris. 1754.* (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).

central sont utilisés afin de mieux souligner la rigueur des lignes du bâtiment. Les baies latérales symétriques sont totalement nues. Seules celles de l'étage noble bénéficient de claveaux d'une rigueur toute néo-classique au lieu et place des traditionnelles agrafes rocailles. Mais Mansart et Pineau n'ont pas pour autant négligé le rococo. Tout est à nouveau concentré autour des parties basses médianes (porte-cochère et étage noble) dont le balcon est supporté par de puissantes et lourdes consoles où se mêlent feuillages et fleurs de tournesol (fig. 11).

Dans ce contexte et alors que même le style de Mansart semble s'assagir, on a du mal à comprendre la surcharge décorative et la fougue déployées dans ses deux projets de la place Louis XV et de la Madeleine (42).

Le premier projet avait été retenu par Marigny avec celui de Boffrand lors du concours de 1753 pour être soumis au roi. Marigny le juge alors comme "le plus beau des 31", mais il laisse bien entendre "qu'il paraisse qu'il a voulu prouver son talent que de donner une idée qu'on put accepter". Ce projet consistait en deux pavillons de part et d'autre de la rue Royale et servant d'amorce à une vaste colonnade achevée par deux petits pavillons où l'architecte multipliait les jeux d'ombre et de lumière par

le décrochement des colonnes et le renfouement de l'entablement (fig. 12). Une série de pots-à-feu couronnait les pavillons et la colonnade. Ce motif nous évoque, toute proportion gardée, celui de son élévation pour l'église Saint-Louis de Versailles.

Plus surprenante était l'exubérance ornementale de sa façade pour l'église de la Madeleine (fig. 13) : un massif carré, égal sur deux niveaux, multipliant à nouveau les décrochements et variant à l'infini l'espace entre les colonnes, entre lesquelles il plaçait statues et trophées en suspension, mêlant fleurs, objets liturgiques ou instruments de musique... Ce projet franchement rococo, dont le caractère était curieusement beaucoup plus accusé qu'à Saint-Louis, n'avait guère de chance d'aboutir alors même que Marigny remettait à l'honneur le "grand style" du règne de Louis XIV.

Pourtant, il faudra attendre la décennie 1760 pour voir évoluer nettement les élévations dans le sens néo-classique. Le rococo avait toujours ses partisans et c'est dans ce style que le marquis de Voyer fit reconstruire son château à Asnières au début des années 1750.

Mansart de Lévy trouvait là ses limites alors que paradoxalement cette décennie 1750 avait été la plus

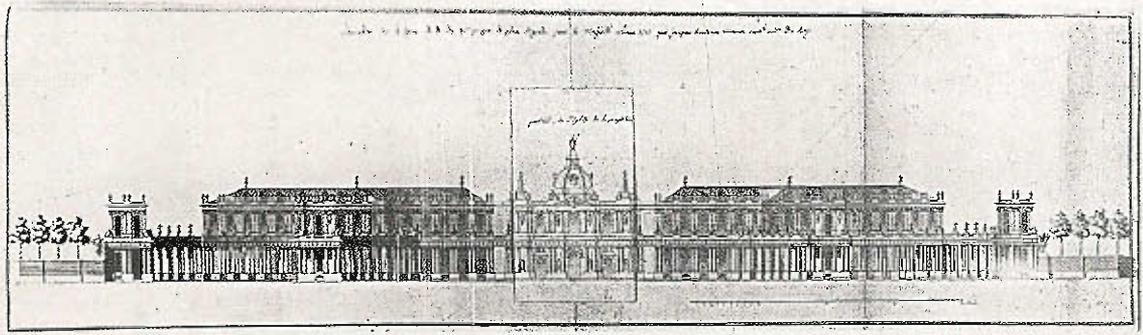


10



11

10 et 11. Maison de Gilbert-Féroux Clautrier, rue des Francs-Bourgeois à Paris. 1752-1753. 10. Façade principale. — 11. Détail de la façade sur rue.



12. Projet pour la place Louis XV de Paris avec la solution de la Madeleine à l'arrière-plan. 1753. (Paris, Bibliothèque nationale, Département des Estampes).

brillante et la plus intense pour lui à tous égards. S'il chercha, dès 1755, à partir pour le Portugal, c'est qu'il n'avait vraisemblablement plus sa place en France. Ses grands chantiers (Saint-Louis; Clautrier; Asnières) étaient achevés et les commandes se faisaient rares pour lui. Il était l'homme d'une époque et d'un style, et l'esthétique néo-classique n'était pas la sienne.

Pourtant, son frère aîné, Mansart de Jouy, qui fut un artiste réellement rococo si l'on se réfère à ses projets de décors intérieurs ou plus simplement au décor du salon du château d'Abondant, acquis récemment par le Louvre (43), avait su opérer, lui, cette reconversion dans le nouveau style dès le début des années 1750. En témoigne son élévation à la manière de Servandoni à Saint-Sulpice pour l'église Saint-Estache (1754), malgré un traitement encore très décoratif par la multiplication de groupes sculptés.

Mansart s'était efforcé cependant de demeurer fidèle à la tradition familiale aussi bien dans son style que dans son inspiration. Il conservait ce goût des formes clairement définies tant en plan qu'en élévation; l'usage correct des ordres, même s'il les utilisait davantage dans son architecture religieuse que civile, ce qui était un trait courant à cette époque; la hiérarchie des masses, de ces masses contrastées et (ou) pyramidales que l'on retrouve chez Fr. Mansart à Maisons ou chez Jules Hardouin aux Invalides, par la multiplication des ressauts en façade.

De même, si étonnante que soit cette exubérance décorative pour un Mansart, il ne faudrait pas oublier que son arrière grand-oncle, François Mansart, avait su lui aussi se montrer très prolifique en la matière, dans l'esprit maniériste d'un Du Cerceau à l'église des Feuillants ou d'un De l'Orme à la chapelle des Visitandines. Tandis que son grand-père, Hardouin-Mansart, conférait une allure décorative baroque à l'élévation extérieure de la

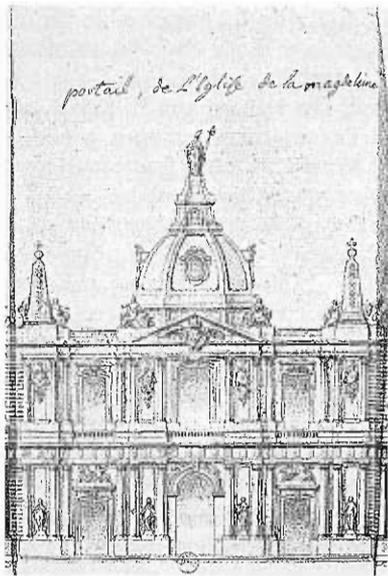
chapelle royale de Versailles, mais surtout développait une surcharge ornementale au dôme des Invalides. Mansart de Sagonne ne faisait donc que se référer comme toujours à une tradition familiale bien établie et se conformer à ce qui était alors le goût du moment.

L'inspiration d'un projet tel que celui de la place royale de Paris lié à celui de la Madeleine est ainsi double. Elle nous évoque bien sûr la composition des Invalides : une façade carrée égale sur deux niveaux, sommée d'un grand dôme et précédée d'une double colonnade, comme en avait eu l'idée Jules Hardouin, en prenant modèle sur celle de Saint-Pierre de Rome par Bernin, mais repris ici dans un dessin rocaille. Et, au-delà, c'est l'église des Minimes qui est évoquée suivant le même principe, la colonnade étant substituée par les corps de logis en décrochement entre les deux gros pavillons qui encadraient la façade de cette église.

Le château d'Asnières : ultime manifestation d'un style (fig. 14).

Le château d'Asnières faisait partie de ces demeures de plaisance qui fleurissaient çà et là en France au XVIII^e siècle, mais principalement autour de la capitale. La mode en avait été lancée à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e par des financiers et des banquiers. Quant au site d'Asnières, il était de ces lieux de villégiature fort appréciés de l'aristocratie parisienne par sa situation privilégiée en bordure de Seine et son cadre enchanteur, ce qu'il restera jusqu'à la fin du XIX^e siècle (44).

Au début du 1750, Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, fils du ministre de la Guerre et neveu du ministre des Affaires Étrangères de Louis XV, se porta



13. Projet pour l'église de la Madeleine. 1753. Élévation du portail. (Paris, Bibliothèque nationale, Département des Estampes).

acquéreur de la maison de M^{me} de Parabère construite sous la Régence et n'aura de cesse dès lors de l'agrandir inconsidérément, le plus souvent aux dépens des habitants du village (45). Le village d'Asnières fut ainsi en grande partie absorbé, suivant en cela le mode de constitution des grandes propriétés foncières aux XVII^e-XVIII^e siècles (46), et son église annexée au nouveau château de Mansart dont elle deviendra la chapelle. "Ces dépenses extravagantes" avaient fini par alarmer son oncle, le marquis d'Argenson qui, dans ses mémoires, évoque la "maison magnifique" de son neveu "et qui coûtera plus de six cents mille livres (...)" (47).

Asnières fut probablement parmi les chantiers les plus fabuleux, de par l'ampleur des moyens réunis, qu'eut à réaliser Mansart de Lévy. Il fut en tout cas parmi les derniers grands du genre — si ce n'est le dernier — auxquels participa N. Pineau qui venait juste de se faire payer ses ouvrages et ses voyages, dans les tous premiers mois de l'année de son décès, en 1754 (48). Les plus grands artistes du temps avaient été en effet ici rassemblés : J.-B. Pierre, futur premier peintre du roi, avait peint les six camaïeux du grand-salon central. Guillaume II Cous-tou, autre artiste royal avait exécuté les deux groupes de l'Amour présentant une couronne de laurier à Mercure et de Vénus armant l'Amour d'un carquois et de flèches qui encadraient l'entrée principale sur le jardin dudit grand-salon. Enfin Pineau élaborait le décor intérieur, dessinant boiseries, cheminées, poêles de faïence de la salle à manger au lieu et place de son projet de fontaines, ainsi que la

grande frise dorée d'Enfants occupés à la pêche et à la chasse du salon central (49). Il avait élaboré notamment le projet d'aménagement de la chambre de la marquise de Voyer, M^{me} de Mailly, qui nous permet de connaître l'état approximatif de cette partie du château, disparue (50).

La manière dont Mansart avait conçu le château était assez peu conforme à la tradition des maisons de plaisance telle que l'avaient définie Pierre Bullet et son fils Bullet de Chamblain, à Issy (1681) puis à Champs-sur-Marne (1701-07) : à savoir un rectangle massé avec ou sans pavillons sur cour de part et d'autre du corps de logis principal, celui-ci double en profondeur, sans mur de refend longitudinal, la cloison ne se distinguant guère désormais du mur porteur, de sorte à adapter chaque pièce conformément à sa fonction. En outre, la galerie a complètement disparue et le grand-salon s'inscrit dans le prolongement du vestibule.

Ici, l'artiste a vraisemblablement voulu combiner les deux traditions des XVII^e- XVIII^e siècles, ce qui confirmerait à nouveau la permanence, la continuité de l'art des Mansart dans son architecture. Le plan évoque en fait celui du Grand Trianon d'Hardouin-Mansart : un corps double en profondeur — les corps doubles sont nés à l'hôtel de Jars de Fr. Mansart — donnant sur le jardin avec vue sur la Seine ; une aile en retour, démolie au début du XIX^e siècle, simple en profondeur comme semble l'évoquer la faible épaisseur du corps de logis par rapport à celui sur la Seine, dans le plan du domaine de 1755 (51) ; enfin, en retour de cette dernière, en sens inverse du corps de logis principal, le petit corps des communs. Le plan affecte ainsi une forme en Z conforme approximativement à celle de Trianon et dont l'apparence est renforcée par la couverture à l'italienne. Toutefois, le château dispose d'un étage noble que n'a pas l'ouvrage d'Hardouin-Mansart qui se développe, on le sait, en rez-de-chaussée.

En revanche, pour la distribution des espaces intérieurs, si l'on retrouve bien la multiplication des cloisons légères du XVIII^e siècle afin de se conformer au goût des petits espaces pour plus de confort et d'intimité, l'architecte a conservé — fait rare pour un château de cette époque — la galerie. Elle est située à droite du salon ovale, au rez-de-chaussée, celui-ci étant installé au cœur du bâtiment principal et faisant saillie, toujours suivant l'usage au XVII^e siècle du salon à l'italienne de Le Vau, et repris au XVIII^e. Mais il devait rompre à nouveau avec la tradition de son temps en plaçant le vestibule, lui aussi en saillie, dans l'aile en retour plus étroite.

À l'étage noble, il plaçait respectivement la chambre du marquis au-dessus du grand-salon avec vue sur les parterres du jardin et la Seine ; et la chambre de la marquise au-dessus du vestibule d'où elle pouvait admirer la vaste perspective composée par la cour, l'avant-cour, précédées d'une grande allée de plusieurs lieues bordée de tilleuls.

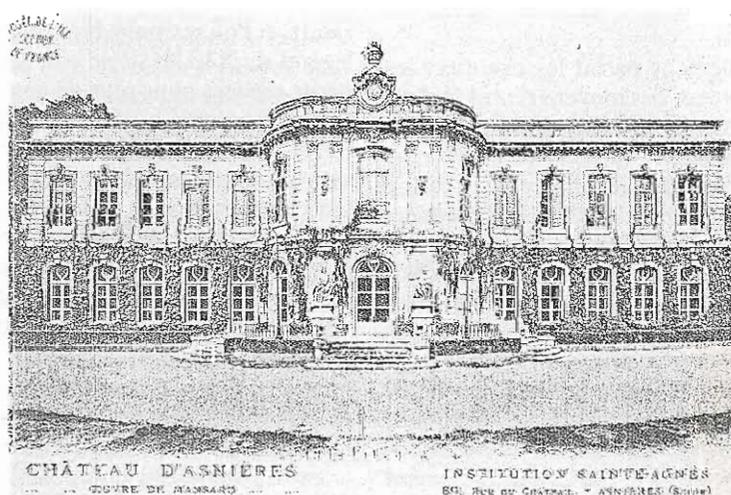
Le château nous évoque ainsi, outre Trianon, un hôtel ou une maison de plaisance du moment, triple en profondeur mais qui, au lieu de se présenter en plan massé, aurait été dédoublé afin d'exploiter au mieux toutes les vertus du site, ses meilleurs points de vue, se tournant tantôt vers le fleuve, tantôt vers la campagne. Il pouvait difficilement opérer autrement du fait de contraintes topographiques : l'église du village collait presque à la demeure et communiquait avec elle par le biais d'un petit corridor. L'emplacement se justifiait en réalité par les anciennes fondations de la maison de M^{me} de Parabère.

Quant aux élévations, nous sommes en parfaite adéquation avec l'architecture de l'époque (52) : égalité de hauteur entre le rez-de-chaussée et le premier étage; présence discrète des ordres — ici limités à l'étage noble de l'avant-corps côté jardin, au-dessus des groupes de Coustou (fig. 14); usage de jambes en bossage aux angles du bâtiment et de part et d'autre de l'avant-corps; combinaison de baies en segment sur les deux niveaux mais avec un dessin plus accusé au niveau bas; baies plein cintre au rez-de-chaussée de l'avant-corps. Ainsi cherche-t-il l'individualisation de chacune des parties de la façade que viennent renforcer les consoles au-dessus des fenêtres basses et les masques rocailles au premier étage.

Le traitement du motif principal est particulièrement remarquable par son caractère décoratif. Au-dessus des groupes déjà cités et entre les pilastres composites, sont placées deux consoles portant des bustes malheureusement disparus. Les baies sont coiffées d'un masque de Neptune dans une conque entourés de fleurs tombant le long du cintre en bas, et d'un écusson ailé, déjà vu à la

façade de Saint-Louis, à l'étage noble. Enfin, au-dessus de la balustrade avec motif en frise, un blason contenant les deux "L" entrelacés de Louis XV est sommé d'un vase de fleurs. On remarquera la forme particulière et originale de l'avant-corps, ni tout à fait le "poligone adouci" de Champs, ni tout à fait les avants-corps circulaires ou polygonaux des demeures du XVIII^e siècle, mais un compromis entre tous ces motifs. L'avant-corps du vestibule, quant à lui, était un polygone à trois pans et se distinguait de la sorte de celui du jardin.

Asnières fut-il réellement construit pour Voyer d'Argenson ? N'était-ce pas plutôt une nouvelle résidence royale en bordure de Seine après celles dont le roi disposait à Choisy, à Bellevue (construite sous couvert de M^{me} de Pompadour) (53), et après l'échec de l'acquisition du château de Maisons, lui aussi en bordure de Seine, dont les réaménagements auraient dû être confiés à Mansart de Sagonne ? La maison d'Asnières ne serait-elle pas ainsi une compensation fournie par Louis XV à notre architecte ? Ne retrouve-t-on pas les "L" entrelacés du roi dans le décor de la façade, qui étaient surmontés à l'origine de son buste ? Le marquis d'Argenson ne se fait-il pas en outre l'écho de ces rumeurs de la cour à ce propos : "(...) Chaque fois que l'on change quelque chose à la maison de campagne d'Asnières que mon neveu fait bâtir sur le champ, on en va porter le dessin au roi; d'où l'on conclut, à Versailles que cette dépense singulière pour un fils de famille n'est pas pour le compte de mon neveu, mais pour celui du roi qui va avoir cette maison de campagne de plus et que *Sa Majesté la fait accomoder sous le nom de mon dit neveu* qui a du goût et de l'intelligence (...)" (54).



14. Élévation du château d'Asnières du côté de la Seine. 1750-1753.

En fait, la situation est ambiguë : le roi a probablement contribué en partie — mais dans quelle proportion ? — au financement du château et de la propriété sur laquelle le marquis de Voyer allait établir les haras du roi, à la tête desquels il avait été nommé en 1752. En outre son père, le ministre de la Guerre, bénéficiait au même moment de la profonde amitié du roi. Cependant la propriété demeurait bien celle du marquis — tout comme Bellevue resta bien celle de la marquise de Pompadour, jusqu'en 1757 — mais le roi pouvait sans doute en disposer comme il l'entendait ?

Une tradition continuée...

La tradition Mansart inaugurée par François, perpétuée par Jules Hardouin, trouve maintenant et désormais ses prolongements jusqu'au milieu du XVIII^e siècle avec cet arrière-petit-neveu du grand Mansart, Mansart de Sagonne ou de Lévy. Il tenta toute sa carrière durant et comme il le disait lui-même "à soutenir le nom qu'il porte, si cherché à marcher sur la trace de ses ancêtres (...)" et à ne pas se "rendre indigne du nom des Mansarts et de leur célébrité (...)" (55).

Son art est ainsi l'expression d'une tradition protéiforme qui s'exprime dans le plan des bâtiments comme dans le souci de rigueur et de sobriété des élévations que traduit un usage correct et pondéré des ornements, même si l'architecte, parfois, se laisse emporter par sa fougue inventive, sa force créatrice, aboutissant au délire rococo de son projet pour la Madeleine, mais dont il trouvait la justification dans les projets décoratifs de ses aïeux ; dans

les techniques utilisées également, à savoir ce goût prononcé pour la stéréotomie, les ouvrages virtuoses tels que la tribune d'orgue de l'église Saint-Louis ; et dans le goût qu'il partage avec ses ancêtres pour les beaux édifices de pierre à la fois solides, massifs, et d'une élégance raffinée qu'exprime le soin apporté aux dessins et à la réalisation des ornements. Ornaments qui revêtent dans l'architecture d'alors une importance primordiale en cette période rococo. Le souci de perfection de l'architecte ne pouvait que l'amener tout naturellement à collaborer avec l'un des ornementalistes insignes du moment, Nicolas Pineau, dont le destin avait réuni depuis longtemps déjà les deux familles.

Il reste que son œuvre traduit une ambiguïté entre classicisme et rococo que l'on retrouve par exemple chez un Germain Boffrand, lui-même issu de l'école d'Hardouin-Mansart, mais qui était d'une manière générale celle du milieu du XVIII^e siècle (56).

Mansart eut ainsi en tant qu'architecte du roi et membre de l'Académie, une carrière beaucoup plus brillante que celle de son frère Mansart de Jouy, mais ne sut se renouveler au contraire de ce dernier. A l'instar de Fragonard pour la peinture, il était l'homme d'une époque, d'une tradition artistique et la conversion générale de l'art français au goût néo-grec ne pouvait s'appliquer à son art. Il sut cependant bénéficier de l'attention royale et c'est parce qu'il fut l'auteur d'un chef-d'œuvre d'architecture religieuse dans cette capitale artistique qu'était Versailles au XVIII^e siècle que l'on se doit de le réhabiliter comme l'un des architectes notables de cette période de l'art français (57).

(1) J.-P. Babelon, "Hôtel de Breteuil-Framenay", *Bulletin de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, Paris, 1964, p. 90-107 ; M. Gallet, "Quelques étapes du Rococo dans l'Architecture Parisienne", *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1966, p. 158-60 et 168 ; *Idem*, *Paris Domestic Architecture of the XVIIIth Century*, Henry and Jenkins, London, 1972 ; L. Hauteclair, *Histoire de l'Architecture classique en France*, t. III, Paris, 1948, p. 358, 500-01, 527.

(2) J.-M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture Française de la Renaissance à la Révolution*, Ed. Mengès/CNMHS, Paris, 1969, p. 311.

(3) Pour la biographie de l'architecte, cf. le mémoire soutenu par nous-même en 1989 à Paris IV sous la direction d'A. Schnapper et Cl. Mignot *Jacques Hardouin-Mansart de Sa-*

gonne ou le dernier des Mansart, consultable à l'Institut d'Art et d'Archéologie ou à la Bibliothèque municipale de Versailles.

(4) Archives nationales, O¹ 1914, n° 50.

(5) Hébert, *Dictionnaire Pittoresque et Historique*, t. II, Paris, 1766, p. 21 et 67.

(6) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 395, 397, 409.

(7) Archives nationales, O¹ 1585, pièce 263.

(8) E.-J.-B. Rathery, *Journal et Mémoires du Marquis d'Argenson*, pour la Société de l'Histoire de France, t. VI, cf. note du 8 mai 1751.

(9) L.-E. Dussieux et E. Soulié, *Mémoires du Duc de Luynes sur la Cour de Louis XV (1735-58)*, t. XIII (1753-54), Paris, 1863, p. 326.

(10) Archives nationales, Z¹ 688, Procès-verbal d'architectes-experts du 18 août 1739.

(11) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 241, 254.

(12) Archives nationales, O¹ 1911, pièce 180.

(13) J.-Fr. Blondel, *Cours d'Architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments*, Paris, 1777, t. III, p. 88.

(14) Les Pineau, *Sculpteurs, Dessinateurs des Bâtiments du Roy, Graveurs, Architectes (1652-1886)*, par la Société des Bibliophiles Français, Paris, 1892.

(15) Il suffit pour s'en rendre compte de comparer les élévations de Mansart de Sagonne avec celles des hôtels du faubourg Saint-Germain, par exemple (Hôtel Marignon, Hôtel

Biron, Hôtel Amelot de Gournay...).

(16) L.-E. Dussieux et E. Soulié, *op. cit.*, t. V (1743-44), p. 31-34; et Archives départementales des Yvelines, 67 J 5, extraits des registres du Conseil d'État.

(17) P. Moisy, "Deux cathédrales françaises : La Rochelle et Versailles", *Gazette des Beaux-Arts*, février 1952, p. 89-102.

(18) L. Haurecœur, *Histoire Générale de l'Art*, t. II, Paris, 1950, p. 147.

(19) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 302-04.

(20) *Ibidem*, p. 170.

(21) *Id.*, *id.*, p. 346-49.

(22) *Id.*, *id.*, p. 184.

(23) V.-L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, le Livre de Poche, Paris, 1980, p. 357 et note n° 6 p. 484 : Tapié y démontre qu'en dépit du caractère anxieux de Borromini, la "grâce légère et fleurie" de son architecture pouvait éveiller dans les esprits d'alors un sentiment bien différent...

(24) Catalogue "Projets pour Versailles. Dessins des Archives nationales.", Archives nationales, Hôtel de Soubise, juin 1985-février 1986, p. 31.

(25) L. Hauteœur, *Histoire de l'Architecture Classique en France*, t. III, p. 358.

(26) *Les Pineau (...)*; Union des Arts décoratifs, clichés n° 19416, 13604, 13813; et L. Deshairs, *Nicolas et Dominique Pineau, XVIII^e siècle, Époque Louis XV, 208 dessins*, Paris, 1910, pl. XIV.

(27) Le dessin a été publié par J.-P. Babelon, *L'église Saint-Roch à Paris*, Paris, Laurens, Nouv. éd. 1991, repr. p. 34.

(28) Paris, Bibliothèque nationale, Département des Estampes, Va 233, Coupe de l'église Saint-Roch avec dessin du nouveau clocher.

(29) B. Jestaz, *L'Art de la Renaissance*, Éd. Mazenod, Paris, 1984, p. 513.

(30) M. Gallet et Y. Bottineau, *Les Gabriel*, Éd. Picard, Paris, 1982, p. 244.

(31) *Les Passeports de l'Art*, n° 23, *Les Châteaux de Robert et James Adam*, p. 11.

(32) Ph. Minguet, *France Baroque*, Paris, 1988, p. 98; dates inconnues.

(33) M. Gallet et Y. Bottineau, *op. cit.*, p. 44-47.

(34) J.-A. Le Roi, *Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*, t. II, p. 313.

(35) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 360-61 et 364-65.

(36) Chanoine Gallet, *Église Saint-Louis de Versailles, Succursale, Paroisse et Cathédrale*, Versailles, 1897, p. 11, 14, 80.

(37) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 394-96.

(38) J.-A. Le Roi, *op. cit.*, p. 314.

(39) Bibliothèque municipale de Versailles, série K 66, "Portaille de l'Église Paroissiale de St Louis de Versailles"; date et auteur inconnus.

(40) V.-L. Tapié, *op. cit.*, p. 353.

(41) Y. Bottineau, *L'Art Baroque*, Éd. Mazenod, Paris, 1986, p. 163.

(42) M. Gallet et Y. Bottineau, *op. cit.*, p. 118, 268-69; et Bibliothèque nationale, Département des Estampes, Va 444 fr 5 et fr 6.

(43) B. Pons, "Le grand salon du château d'Abondant", *Revue du Louvre. La revue des Musées de France*, 1991, n° 3, juillet, p. 61-74 et G. Mabilie, "La présentation du salon du château d'Abondant au Louvre", *ibidem*, 1994, n° 3, juin, p. 5-6.

(44) Cf. aux peintres impressionnistes et post-impressionnistes tels que Seurat et sa toile *Une Baignade à Asnières* (1884).

(45) Archives nationales, Minutier central, CXV, 699, Délaissement du 7 novembre 1756.

(46) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 216.

(47) E.-J.-B. Rathery, *op. cit.*, note du 25 août 1750.

(48) Archives nationales, Minutier central, XLVI, 340, Inventaire après décès du 2 mai 1754.

(49) A.-N. Dezallier d'Argenville, *Voyage Pittoresque des Environs de Paris...*, Paris, 1755, p. 7-8; et Paris, 1779, p. 140; Union des Arts décoratifs, clichés n° 14451, 14452, 7937.

(50) Union des Arts décoratifs, cliché n° 13713.

(51) Archives nationales, N III Seine, 160; Minutier central, CXII, 566, bail à cens du 19 juillet 1755.

(52) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 334.

(53) M. Gallet et Y. Bottineau, *op. cit.*, p. 248.

(54) E.-J.-B. Rathery, *op. cit.*, note du 9 octobre 1750. La remarque du marquis : "(...) cette maison de campagne de plus (...)" est primordiale. Elle insiste bien sur le goût prononcé de Louis XV pour les bâtiments et surtout les maisons de plaisance qui, n'oublions pas, s'appelaient Choisy, Bellevue, Sainr-Hubert, La Muette, Trianon, en sus des maisons royales traditionnelles et toutes particulièrement bien situées. Quant à celle soulignée par nous, elle évoque bien la remarque que nous avons formulée à propos de Bellevue (cf. note précédente).

(55) Archives nationales, O¹ 1908 n° 10 et O¹ 1914 n° 87.

(56) J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 349.

(57) P. Verlet, dans son remarquable opuscule *Le Style Louis XV*, coll. "Arts, Style et Techniques", Larousse, 1942, avait déjà cerné l'importance de l'artiste dans l'architecture française du XVIII^e siècle, en retenant les exemples caractéristiques de la cathédrale Saint-Louis et du château d'Asnières.

SUMMARY — Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, of the art of the last of the Mansarts.

Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, also called de Lévy (1711-1778), never enjoyed the consideration he deserved. He was the great-grand-nephew of François Mansart and the grandson of Jules Hardouin-Mansart. He thus represents, by the different edifices that he built, the continuity of the Mansart tradition in the XVIIIth century. That is, from 1734, date of his first important realisation in collaboration with Nicolas Pineau, one of the most famous ornamenters of the time, of the Saint-Chaumont House, and in 1753, date of his projects for the Place Royale in Paris and the Madeleine. A proteiform tradition, sometimes classical such as the Clautrier House in the Marais (1752-1753); sometimes rocaille as the Château of Asnières (1750-1753). But generally he showed an ambivalence of styles after the manner of his famous ancestors. Such is his masterpiece, the Cathedral of Saint-Louis in Versailles (1743-1754), the Hôtel de Mannevillette, also at in Versailles (1746), or even the Clautrier House with its rocaille balcony consoles by N. Pineau. From then on he was able to show himself worthy of the name of Mansart as he himself so desired.