

## LA DÉ-RESTAURATION ET LA RE-RESTAURATION DE L'« ASSOMPTION » DE JEAN-BAPTISTE PIERRE, chapelle de la Vierge, église Saint-Roch à Paris

Quentin ARGUILLERE



### Résumé

La coupole de la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Roch à Paris, peinte à l'huile sur toiles marouflées par Jean-Baptiste PIERRE, inaugurée en 1756 et représentant l'Assomption de la Vierge, a fait l'objet au cours de son histoire de deux restaurations fondamentales. MAILLOT, en 1835, nettoie et restaure largement. BELHOMME, en 1931-1933, fait disparaître 40 % de la coupole, essentiellement dans sa partie inférieure et selon un découpage aux contours sinueux, puis remplace les parties supprimées en marouflant de nouvelles toiles et en recomposant les figures devenues manquantes.

En 1991, la coupole de J.-B. Pierre présente alors une lecture d'une remarquable complexité où se mêlent plusieurs mains. Se posent ainsi plusieurs questions : ne doit-on pas considérer cette œuvre comme étant à présent composée de la somme de deux « originaux » juxtaposés ? Que faire des zones incluses par le restaurateur du XIX<sup>e</sup> siècle et qui se sont irrévérablement assombries ? La dérestauration de la partie originale de J.-B. Pierre, si elle s'impose, n'est-elle pas, à terme, porteuse d'une difficulté majeure ? Que faire en effet du flagrant contraste chromatique entre l'original de J.-B. Pierre, issu de l'important travail d'une année de dé-restauration et de re-restauration, et la partie rapportée par Belhomme ? Peut-on laisser apparent ce contraste ? Faut-il harmoniser l'ensemble ? Si oui, selon quels critères ? Selon quel protocole ? À partir de quels éléments ?

Le développement de ces questions et des réponses qui y ont été apportées au cours des différentes réunions jalonnant l'avancée des travaux de la restauration, ainsi que la relation des mises en œuvre opérées, constituent l'argument central de la présente communication.

### Abstract

#### **The De-Restoration and Re-Restoration of the Assumption by Jean-Baptiste Pierre in the Chapel of the Virgin, Saint-Roch church, Paris.**

The cupola of the Chapel of the Virgin in the Saint-Roch church in Paris, representing the Assumption of the Virgin, was painted in oil on canvas sections and mounted by Jean-Baptiste Pierre, and inaugurated in 1756.

The work has undergone two major restorations during its history. In 1835, Maillot cleaned and restored it extensively. In 1931-1933, Belhomme eliminated 40% of the painting, mainly the lower section, along curved contours, then replaced the lost sections by mounting new canvas sections and by repainting lost figures. In 1991, therefore, the reading of the image was difficult, greatly complicated by the presence of a variety of styles.

Several questions were evident: should the work be considered as two juxtaposed "originals"? What should be done with the 19<sup>th</sup> century restorations which had irreversibly darkened? Would not a de-restoration of the original 18<sup>th</sup> century painting by J.-B. Pierre present major difficulties? What about the disturbing tonal contrast between the original and the section by Belhomme?

The evolution of such queries and solutions as developed during a series of meetings has staked out the consequent intervention and has formed a basis for the justification behind the work discussed below.

L'intervention dont il est question ici s'est déroulée en deux temps : la dé-restauration et la re-restauration de la peinture originale de J.-B. Pierre, puis cette opération terminée, la re-restauration globale de la coupole comprenant l'original du XVIII<sup>e</sup> siècle et une large surface remplacée au XX<sup>e</sup> siècle.

### Les données

Inaugurée en 1756, l'Assomption, de Jean-Baptiste Pierre (1713-1789) ornant la coupole de la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Roch à Paris, est une peinture à l'huile sur des lés de toile marouflée (tissage armure toile, chanvre en chaîne et en trame, adhésif cire). Selon le mémoire que Monique Halbout a consacré à l'œuvre de Jean-Baptiste Pierre, la peinture a été restaurée à plusieurs reprises depuis sa création : Magny, en 1808-1810, restaure la couche picturale, Maillot père, en 1835, nettoie et retouche, et la peinture est « lavée et passée à l'huile » en 1854. Mais ce sont les travaux d'Alfred Belhomme, en 1931-1933, qui vont constituer le tournant marquant de son histoire. À la suite d'une campagne d'essais concernant 20 m<sup>2</sup> situés à

l'ouest de la coupole, Belhomme décide de remplacer, l'estimant perdue, une importante partie de la peinture. Depuis le bas de la corniche, qui disparaît, jusqu'au découpage sinueux délimitant son intervention, Belhomme démaroufle les lés originaux et procède à un nouveau marouflage de toiles vierges (tissage armure toile, coton en chaîne et lin en trame, céruse). Majoritairement, dans la partie inférieure et jusqu'à 2 à 4 mètres, il n'y a plus de peinture originale. Plus modestement, en hauteur et selon un anneau d'infiltrations d'eau, une campagne analogue est menée. À l'issue de ces différentes opérations, la zone déposée concerne environ 40 % de la coupole globale. Belhomme a, selon toute vraisemblance, pris des relevés graphiques avant de réaliser son opération de démarouflage. Après la pose de lés vierges et sur une préparation grège clair, il redessine, repeint et intègre les zones devenues manquantes à la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au cours de la même campagne et en amont de cette intervention, une restauration picturale, comprenant nettoyage et retouche, a été effectuée sur la peinture originale. Les travaux dans leur ensemble ont duré environ un an.

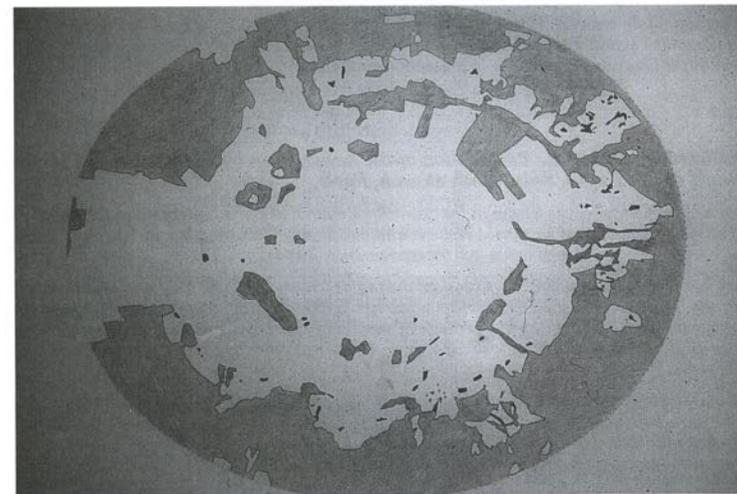
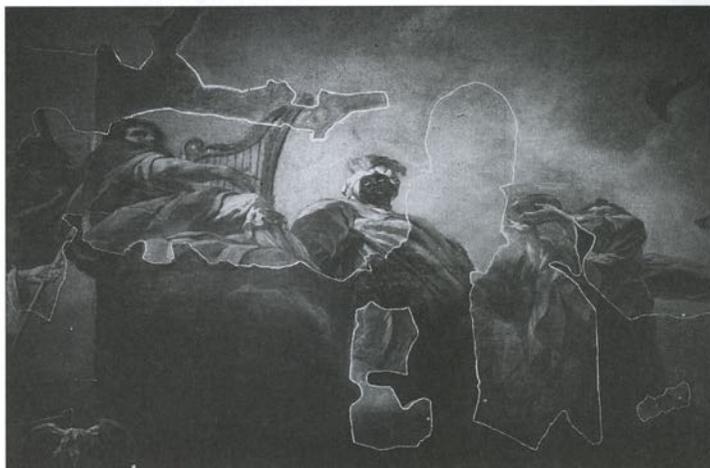


Figure 1 : vue générale de la coupole de la chapelle de la Vierge, église Saint-Roch, Paris, avec caractérisation en zones colorées des parties déposées et remplacées au XX<sup>e</sup> siècle (cliché Q. Arguillère).

Figure 2 : vue de détail de la même coupole, partie sud, David, Melchior et rois mages, avec caractérisation du décalage chromatique des parties remplacées par rapport à la peinture originale (cliché Q. Arguillère).



Plusieurs constats s'imposent : la coupole de la chapelle de la Vierge est à présent la juxtaposition d'une œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'une toile du XX<sup>e</sup> siècle, aux contours délimités par un découpage complexe. La restauration des années trente est extrême mais a tenté, dans une logique paradoxale, de réaliser « au mieux » une opération de « conservation ». En effet, seuls quelques personnages entiers (groupe des anges musiciens, partie ouest) ou têtes entières (personnages à la gauche de Josué, partie sud, anges musiciens) ont disparu. Belhomme a de fait établi une hiérarchie dans l'importance des éléments qu'il a jugé pouvoir et devoir conserver. La plus grande partie de la surface remplacée concerne les volutes nuageuses dont la dépose vient souvent contourner au plus près les personnages (1 à 3 cm). Lorsqu'il y a dépose dans un personnage, l'incrustation peut alors être réduite à quelques centimètres (œil droit de Melchior, tête de Mardochée, drapé d'Esther). L'hétérogénéité du contour de la dépose va de pair avec la variété de la taille des parties déposées, de plusieurs mètres à deux centimètres. Or, cette hétérogénéité est l'une des données essentielles de l'argument du présent compte-rendu : elle a conditionné le développement général de la

restauration de 1991 qui, sous peine d'emprunter un chemin sans issue, a dû procéder par ordre et simplifier une situation confuse. En incidence, le développement administratif des travaux s'est trouvé avoir une portée centrale sur la validité de la « restauration-dé-restauration-re-restauration » de la coupole de la Vierge. Il faut y consacrer quelques lignes : initialement prévue, la tranche des travaux dite « ferme » devait engager dans un premier temps la restauration sur la partie est de la coupole. La tranche dite « optionnelle » impliquait de travailler, une fois la partie est terminée, sur la partie ouest. L'engagement simultané des deux tranches a rendu possible un geste rationnel : définir deux pôles clairement identifiables, d'une part la peinture restaurée de Jean-Baptiste Pierre, d'autre part la partie rapportée par Belhomme. Cette dernière partie pouvait alors porter, en élément subsidiaire, la question ouverte de sa relation à l'ensemble.

### Les analyses

Un traitement de conservation de support et un dévernissage de la peinture originale ayant été réalisés quelques mois auparavant, la restauration picturale de la coupole de Jean-

Baptiste Pierre est engagée, en février 1991, sous la maîtrise d'œuvre de Pierre Prunet, architecte en chef des Monuments historiques, et sous le contrôle scientifique d'une équipe comprenant François Prévost-Marcilhacy, inspecteur général des Monuments historiques, Georges Brunel, chef du service des Objets d'art des églises de la Ville de Paris, et François Macé de Lépinay, inspecteur en chef des Monuments historiques de Paris. Les restaurateurs sont : Marie-Ange Laudet, Pascale Hafner, Michèle Congé et Quentin Arguillère. **Cyril de Ricou, peintre-plasticien, réalisera l'intervention d'harmonisation des parties rapportées par Belhomme.**

Le découpage analytique de la coupole, relevé par Pierre Prunet, est un élément fondamental du dossier<sup>1</sup>. Bernard Callède, ingénieur du Laboratoire de recherche des Monuments historiques, assisté de Brigitte Lioret, stagiaire M.S.T. au L.R.M.H. et rédactrice du rapport d'analyses, ont effectué deux campagnes de sondages. La coupole est à l'évidence un ensemble passablement confus et de nombreux repeints, liés aux restaurations antérieures, couvrent la peinture de Jean-Baptiste Pierre. Ces repeints, selon les analyses du L.R.M.H., sont de deux natures : ceux réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle ont pour liant une cire-résine, ceux réalisés au XX<sup>e</sup> siècle, un vernis gras, fondant entre 160° et 180°. Ce vernis gras est en même temps le liant de la peinture dont s'est servi Belhomme pour peindre et reproduire les parties déposées, sur les toiles récentes. Les analyses font état de la présence de plomb et de zinc dans la préparation des toiles récentes et des blancs utilisés par Belhomme. L'oxydation de l'ensemble liant-pigment et la probable utilisation d'un siccatif puissant n'ont pas permis une stabilité chromatique de cette partie. Cette zone récente s'est assombrie dans la masse et en 1991, elle présente un décalage chromatique parfois très prononcé avec la peinture de Jean-Baptiste Pierre.

Il est alors décidé que la restauration picturale serait axée sur deux points essentiels :

- la dé-restauration et la re-restauration de la peinture originale de Jean-Baptiste Pierre,
- le traitement de la question concernant la partie ajoutée au XX<sup>e</sup> siècle.

Le premier point est abordé : son développement, à travers un protocole « classique », va consister en une dé-restauration des repeints huileux en milieu solvant, en une campagne de masticage et de ragréage des lacunes, puis en une réintégration picturale. Cette partie des travaux est la plus lourde. S'appliquant aux 188 m<sup>2</sup> de peinture originale, elle correspond environ aux 8/10<sup>e</sup> de l'investissement horaire total de la restauration de la coupole.

À l'issue de cette première phase, la partie rapportée apparaît encore plus sombre qu'elle ne l'était en comparaison des parties originales présentant des repeints huileux. Le dessin rapporté est visible, il coïncide généralement avec logique à la peinture originale, mais présente parfois des incohérences choquantes avec cette dernière. Certains morceaux déposés (dans les personnages d'Esther ou de la Vertu de la partie nord, à la gauche du groupe de la Vierge) n'ont pas été remis à leur place originelle. Au décalage chromatique, très important, se trouve allié un décalage graphique, lui-même évident.

La question est : que faire de la partie rapportée par Belhomme ? Doit-on considérer que la coupole est constituée d'un original indiscutable et d'une restauration qui, par son ampleur et par le fait qu'elle s'est substituée aux parties manquantes de l'original sans le recouvrir, pourrait être conservée ? Faut-il privilégier une vision archéologique de la coupole où chaque élément serait respecté tel qu'en lui-même, toute intervention autre que strictement conservatoire étant jugée irrecevable ? Faut-il considérer qu'une vision harmonique globale de la coupole s'impose ? Peut-on admettre d'intervenir en ce sens, en sachant que l'intervention ne sera plus une intervention de conservation au sens propre, mais pourra accessoirement déborder dans les champs de l'hypothèse ? Comment traiter les incohé-

Figure 3 : Vertu « l'Abondance », partie nord-est, harmonisation, temps 1 (cliché Q. Arguillère).



rences graphiques ? Dans un second temps, s'il est décidé d'harmoniser la coupole, est-il possible, sur le plan technique, de réaliser l'opération dans des conditions probantes ? Si oui, quels critères doivent s'imposer au cahier des charges de l'harmonisation ? L'intervention se devant d'apporter une réponse globale à une question théorique globale, mais variée selon les cas rencontrés, n'est-il pas indispensable d'agir selon un protocole appliqué d'une façon identique partout ?

### Les réalisations

La décision d'harmoniser, selon le terme utilisé, a été celle retenue. La raison en a été que l'aspect esthétique d'une vision globale imposait une loi à laquelle devait se plier l'ensemble de la restauration. Mais cette opération ne pouvait être admise qu'à la condition d'un souci archéologique dominant des parties XX<sup>e</sup> siècle, son dessin, probablement repris du XVIII<sup>e</sup> siècle, en étant la pierre angulaire. Plusieurs éléments ont plaidé en faveur de la possibilité d'une harmonisation : en tout endroit de la coupole, au bord de la partie remplacée, il était possible de trouver les points de repères de la tonalité de la peinture originale, la coupure étant franche. Celle-ci, en cas d'har-

monisation, resterait la référence tangible et accessible de l'opération. Cette référence permettrait, sur les grandes parties remplacées, de rétablir les passages colorés d'une manière archéologiquement valide, en se fiant aux échantillons de bordure. Le territoire de l'hypothèse serait limité, jusqu'à la balustrade, totalement remplacée, par la présence d'un échantillon de peinture originale sous la vertu « l'Abondance », au nord-est. Les incrustations XX<sup>e</sup> siècle les plus petites seraient réintégrées comme des lacunes « classiques » de peinture originale. En cas de disharmonie graphique, la peinture originale vaudrait référence et imposerait qu'un dessin, recouvrant les parties remplacées, vienne rétablir une cohérence de lecture. Enfin, l'harmonisation interviendrait après la restauration des parties originales de Pierre. Il était implicitement entendu que la stabilité et la réversibilité devraient être les données techniques fondamentales de l'opération. Une réintégration lisible en cohérence picturale avec les usures et les transparences accrues de la peinture originale serait nécessaire.

La réflexion qui a gouverné l'élaboration du protocole d'harmonisation a été la suivante : il est possible, et usuel, partant d'un fond froid et clair, de faire évoluer un rendu coloré vers un

ton plus chaud et plus sombre que le fond sous-jacent, tout en conservant une transparence de matière. Tout peintre ou tout restaurateur connaît l'importance du ton d'une préparation ou d'un fond. Ce ton, s'il n'est laissé nu, joue un rôle optique essentiel à l'œil du spectateur, à plus forte raison dans le cas de la présence d'usures de la matière picturale ou de transparences accrues. Il est par contre impossible de « remonter » un fond sombre et chaud vers un ton froid et clair sans faire rentrer dans la ou les strates couvrantes une matière opaque. Le fond peut par ailleurs continuer à exercer une influence optique sur le rendu coloré final. L'opacité nécessaire et ainsi créée peut d'autre part faire perdre un éventuel dessin sous-jacent. Concernant la coupole de Jean-Baptiste Pierre, les constats sont les suivants : la partie originale du XVIII<sup>e</sup> siècle est plus claire et plus froide que la partie rapportée au XX<sup>e</sup> siècle. Par évidence, la partie du XX<sup>e</sup> siècle, impossible à éclaircir par un nettoyage car ayant viré dans la masse, est plus sombre et plus chaude que son « modèle ». Elle présente de surcroît un dessin qu'il faudra conserver dans sa plus grande partie. La contrainte est donc de réajuster chromatiquement la partie XX<sup>e</sup> siècle à l'original de manière minimale.

Le premier essai, non satisfaisant, a posé le cadre du protocole d'harmonisation. Il reposait dans son principe sur trois temps d'opération<sup>2</sup> : avant les trois temps, isolation par un passage d'Hydro-fond Lascaux 750.

- Temps 1 : blanc de titane couvrant, lié au Primal AC33, passé au spalter.
- Temps 2 : ton de la préparation tamponné à l'éponge.
- Temps 3 : ton de réintégration tamponné à l'éponge.

Ce protocole, qui avait été utilisé à propos d'une peinture quasi contemporaine de celle de Jean-Baptiste Pierre, moins usée bien que d'un même ton de préparation, a servi de base de réflexion aux travaux réalisés sur Belhomme. Il s'appliquait à une partie ajoutée et montrait, en terme de vibration colorée et de construction d'un système optique respectant les transparences de matière, compte tenu des essais effectués, que cette manière de procéder amenait à un résultat globalement satisfaisant.

Le premier essai à Saint-Roch, travaillant dans le même état d'esprit, a donc réalisé une harmonisation sur un fond blanc couvrant passé au spalter, après relevé du dessin de Bel-



Figure 4 : groupe de la Vierge, partie nord. Harmonisation temps 1 : les deux lacunes de droite, harmonisation temps 2 : la lacune de gauche (cliché Q. Arguillère).

homme. Au deuxième temps, le ton de la préparation a été passé au spalter également. Le troisième temps a fait intervenir un travail à l'éponge pour réintégrer la partie manquante.

Dans le cas de Saint-Roch, la contrainte de conserver le dessin était alors un élément supplémentaire à la question posée. **Cyril de Ricou**, opérant sur ce canevas et se livrant à des essais, a tamponné directement dans la masse le blanc de titane en construisant un montage en valeurs des formes à transposer (Josué). Les trois étapes, indispensables dans leur succession chronologique, se trouvaient pouvoir remonter un fond sombre, sans perdre, compte tenu des réserves de matière liées à la forme d'une éponge toujours maniée perpendiculairement à la surface, un dessin archéologiquement fondamental. Les lumières du dessin de Belhomme ont été tamponnées d'une manière plus soutenue que ses ombres, en travaillant au cours d'une même séance sur une partie homogène ayant une cohérence picturale. Le procédé pouvait apporter, sur une base lumineuse, une évocation du fond ocre sous-jacent déterminant et une vibration colorée rendant correctement effet des transparences de la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La système construit était clairement identifiable de près, plastiquement valide et satisfaisante aux yeux d'un spectateur désireux de savoir où se trouvaient les parties harmonisées. La stabilité chromatique étant le souci majeur de l'intervention, l'utilisation en nombre limité des pigments les plus stables de la palette a été requise. Le blanc de titane, le plus couvrant et le plus stable des blancs, a été retenu : ponctuellement opaque avec peu de matière et présentant une stabilité chimique indubitable. Le ton de la préparation, essentiel, tamponné d'une manière uniforme sur le montage en valeur des blancs, aurait pu dans certains cas servir de ton de réintégration à une intervention se servant d'un ton neutre unique. Les essais explorant l'ensemble des combinaisons possibles entre matière picturale pulvérisée et tamponnage à l'éponge n'ont pas été retenus.

## Notes

1. Découpage de la coupole relevé par Pierre Prunet, architecte en chef des Monuments historiques.
  - 1) Restauration de parties à personnages présentant de nombreux accidents et incrustations : 57 m<sup>2</sup>.
  - 2) Restauration de parties à personnages peu accidentés : 76 m<sup>2</sup>.
  - 3) Restauration de ciel et nuages peu restaurés, avec joints de découpe très restaurés : 55 m<sup>2</sup>.
  - 4) Restauration de ciel à nuages bruns sur incrustations de toile récente : 75 m<sup>2</sup>.
  - 5) Restauration d'incrustations de re-peints ayant mal vieilli : 15 m<sup>2</sup>.
  - 6) Restauration de la ceinture de faux marbre en partie basse de la coupole : 50 m<sup>2</sup>.Total original : 328 m<sup>2</sup>. Total remplacé : 140 m<sup>2</sup>.
2. Harmonisation de la partie ajoutée au XIX<sup>e</sup> siècle (environ 1/4 de la surface totale) à l'une des peintures à l'huile du château de Condé-en-Brie (Aisne), 2,2 m x 1,35 m, réalisée sous le contrôle scientifique de Caroline Piel, inspecteur des Monuments historiques, compte rendu du 29 mai 1989.

## Compte rendu technique

*Dé-restauration des surpeints huileux (parties originales de J.-B. Pierre)*  
Toluène/diméthylformamide 75/25

*Réintégration picturale (parties originales de J.-B. Pierre)*

- passage vernis à retoucher 004 Talens,
- couleurs au vernis Maimeri Restauero, en glacis ; liant : vernis à retoucher 004 Talens ; diluant : white-spirit.

*Intervention d'harmonisation sur les incrustations de toiles récentes*

- dégraissage au fiel de bœuf,
- isolation en un passage au pinceau : Primal AC35,

- tamponnage à l'éponge :

- temps 1 : blanc de titane phase aqueuse Bayer, en poudre, liant Primal AC35, pour un montage en valeur ;
  - temps 2 : terre de Siègne naturelle et terre d'ombre naturelle (50/50), liant Primal AC35, tonalité de la préparation ;
  - temps 3 : tamponnage de réintégration.
- Jaunes* : cadmium n°4, oxyde de fer n°960, Bayer.  
*Rouges* : cadmium n°3, oxyde de fer n°222, Bayer.  
*Bleus* : cobalt réf.3009, Bayer ; céruléum réf. 4573, Kremer ; héliogène réf. 2306, Kremer ; outremer, Kremer.  
*Verts* : oxyde de chrome type 6X, Bayer ; lumière type 56, Bayer.  
*Liant* : Primal AC35.

*Protection finale sur l'ensemble de la surface* : vernis à tableaux surfin Lefranc-Bourgeois (réf. 1186) et vernis mat Talens (réf. 003) en mélange 50/50, en un passage au pinceau.

## Bibliographie

MACÉ DE LÉPINAY François, « Restauration de peintures dans les églises de Paris. Trois chantiers récents », *Monumental*, n°7, septembre 1994, pp. 34-37.

Quentin Arguillère, restaurateur de peintures, 10 rue Oberkampf, 75011 Paris.