

**Ouvrage sous la direction de**

Hélène Palouzié

**Auteurs**

Laurent Barrenechea [LB]

Conservateur régional des Monuments historiques, DRAC Occitanie

Alexandre Gouget [AG]

Technicien territorial, chargé d'opérations sur patrimoine historique  
Ville de Montpellier, mission Grand Cœur

Numa Hambursin [NH]

Directeur artistique et critique d'art

Gaël Lesterlin [GL]

Architecte Associé - Directeur de projet, Atelier d'Architecture Philippe Prost

Sophie Loubens [SL]

Architecte des Bâtiments de France, chef de l'UDAP de l'Hérault,  
DRAC Occitanie

Hélène Palouzié [HP]

Conservatrice régionale des Monuments historiques adjointe,  
site de Montpellier, DRAC Occitanie

Philippe Prost [PhP]

Architecte-urbaniste, diplômé de l'école de Chaillot, professeur à l'ENSA Paris-Belleville

Stéphanie et Cyril de Ricou [SDR/CDR]

Atelier de Ricou

Pierre Stépanoff [PS]

Conservateur du patrimoine, musée Fabre, Montpellier

Jean-Louis Vayssettes [JLV]

Ingénieur de recherche, SRA, DRAC Occitanie

**Photographes professionnels**

Aloïs Aurelle

Michel Descossy

Marie-Caroline Lucat

Jérôme Mondière

Jean-François Peiré

Léon Prost

Couverture :

L'hôtel Richer de Belleval, escalier d'honneur (détail).

Inscrit au titre des Monuments historiques le 13/04/2015.

Page précédente :

La place de la Canourgue avec l'hôtel Richer de Belleval  
et la fontaine des Licornes.

## L'hôtel Richer de Belleval à Montpellier

### Histoire, restauration et création



L'architecture et son décor  
restauration et création

## Redécouverte et restauration des grands décors des salles d'apparat



Salon des gypseries avant restauration, détail d'un angelot ornant une frise sculptée encadrant la scène centrale, montrant les altérations du support et des surfaces peintes et dorées avant intervention.

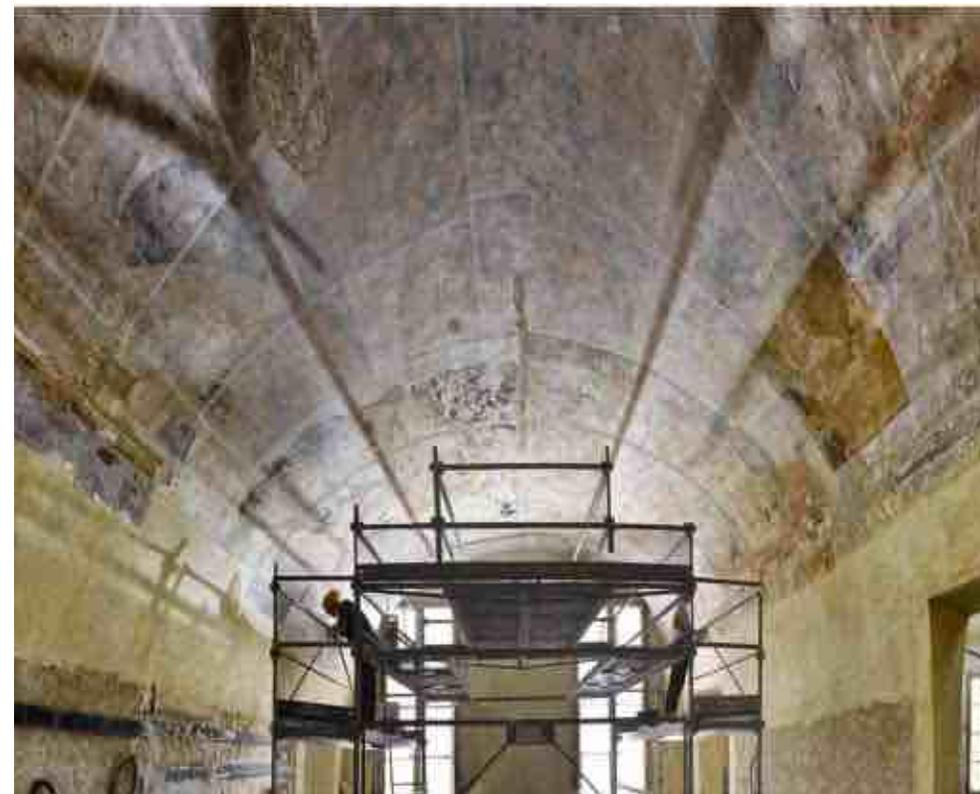
Pages précédentes :  
Détail de la voûte du salon bleu peinte d'un cadre architectural en trompe-l'œil orné d'un décor raffiné d'entrelacs, serpents et oiseaux.

### Redécouverte et méthodologie de restauration

La connaissance historique de l'hôtel a été déterminante pour sa réhabilitation. Elle a révélé le prestige du lieu et conduit à la réalisation d'études préalables sur le décor intérieur confiées en 2016 à l'Atelier de Ricou. La mise au jour de peintures murales du 17<sup>e</sup> siècle d'une grande qualité jusqu'alors insoupçonnée a créé une dynamique patrimoniale à l'origine de la conservation de l'ensemble des décors retrouvés. La DRAC a fait appel au Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine de Marseille (CICRP) et à l'inspection générale des monuments historiques pour définir collégalement les principes d'intervention.

Travaux de consolidation d'urgence, test de nettoyage ont été consignés dans des rapports préalables à l'intervention de restauration. Les consolidations du support et des couches picturales ont été les étapes indispensables à la restauration proprement dite. Des couvertures photographiques complètes, en lumière naturelle et en lumière rasante, des relevés précis, ont permis de restituer la lisibilité du décor parfois très lacunaire. L'analyse des différentes couches de peinture, depuis la surface jusqu'au support, les prélèvements, la réalisation de couches stratigraphiques, les analyses par des laboratoires spécialisés sur l'origine, la nature des pigments et des liants et leur agencement ont enrichi la connaissance des œuvres et autorisé les différentes interventions. L'ensemble des décors a été ainsi documenté.

Ces choix techniques concernant le nettoyage, la consolidation et la réintégration, les choix des matériaux et de leur concentration ont été obtenus par des essais faits dans des fenêtres test comparatives. Ils ont été discutés à maintes reprises lors de réunions de Contrôle scientifique et technique (CST) organisées par la DRAC, et présentés à la maîtrise d'œuvre et à la maîtrise d'ouvrage.



L'ensemble de ces recherches préalables ont conduit à proposer plusieurs niveaux d'intervention : une conservation archéologique (consolidation de l'état actuel et présentation sans intervention), une restauration à minima, dégagant les repeints grossiers et atténuant les lacunes pour une meilleure lisibilité du décor et enfin la proposition de restitution du décor altéré dans la mesure où son état antérieur était connu.

Vue de la voûte du salon d'architecture avant restauration.

Ce choix crucial, en fonction de l'état de réception des décors architecturaux, est le propre de toute restauration dont le cadre, la charte de Venise de 1964, définit la déontologie internationale en matière de préservation et de restauration. Conserver le décor historique consolidé et nettoyé ou intervenir en restauration, voire en restitution, est le fruit d'échanges permanents prenant également en compte l'histoire du lieu et son nouvel usage. Il s'agit d'orienter les choix de restauration qui doivent rester fidèles à la conception initiale et remettre en valeur les effets décoratifs recherchés, tout en gardant un équilibre entre les éléments d'origine et les éléments restitués afin de rétablir une unité potentielle.



Fragments de décors polychromes du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles lors de leur découverte à l'occasion de la restauration.

*Pour l'Atelier de Ricou, la restauration des décors peints de l'hôtel Richer de Belleval a commencé par la visite d'un ancien bâtiment administratif, partiellement à l'abandon, vétuste, dont l'architecture exceptionnelle perçait encore malgré l'encombrement et le brouillage que les aménagements de ses différentes fonctions y avaient apportés. Seule une pièce au riche décor de gypserie et dorure attestait d'une somptuosité passée et semblait presque insolite en ce lieu désolé.*

*Ainsi, au terme d'une campagne de diagnostic et de reconnaissance de la totalité des méandres de dizaines d'espaces et de pièces, effectuant des centaines de sondages, de la plinthe au plafond, au fond de tout placard, de chaque recoin, nous avons pu identifier une grande quantité de traces de décors. Enfin plutôt en avoir l'intuition car l'identification n'était à ce stade que prémonition... tant le lieu, à plusieurs reprises réaménagé, repeint, recloisonné, les fragments chromatiques que nous arrivions à mettre au jour étaient difficiles à relier entre eux pour former la carte d'un décor homogène.*

*Il faut comprendre ce qu'est en réalité ce genre de campagne : à la lueur souvent de lampes torches ou frontales, dans un froid polaire, en l'unique société des pigeons qui avaient investi l'hôtel, muni d'un scalpel pour tout outil, et d'une bonne dose de détermination, montant et démontant des échafaudages de pièce en pièce (plus de cinquante), se fiant au moindre indice ou éclat qui révélerait un fragment, trouver les vestiges de décors peints sous quelquefois plus d'une dizaines de couches de peintures et d'enduits hétérogènes tient de la gageure si ce n'est du miracle... Miracle qui s'est opéré à l'hôtel Richer, car il a été ainsi permis de retrouver un certain nombre de décors, exceptionnels pour certains, émanant de plusieurs époques d'usage du lieu, quelquefois superposés et échelonnés du 17<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup> siècle. C'est en démontant un morceau de faux plafond dans la dernière des salles de l'enfilade que nous avons aperçu un éclat bleu lumineux dans un des angles.*

*Au terme du retrait des diverses couches recouvrant la voûte de cette salle, nous avons mis à jour un décor de caissons en grisailles et de rinceaux encadrant un ciel en oculus central.*



*Les principales découvertes faisaient suite à la « salle de gypserie » déjà visible, dans l'enfilade des pièces du rez-de-chaussée donnant sur la place de la Canourgue, construite lors du grand aménagement des années 1680, confirmant notre intuition d'une succession de salles nobles à l'usage d'habitation à l'abri de la chaleur pour l'été. Nous les avons identifiées comme « salle d'architecture » et « salle aux rinceaux bleus ». Ces trois pièces, bien qu'appartenant chacune à un registre différent bien particulier, forment un ensemble décoratif cohérent et probablement contemporain du dernier tiers du 17<sup>e</sup> siècle.*

*Plus à l'intérieur du bâtiment, des fragments de décors de la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle, voire fin 16<sup>e</sup> siècle appartenant aux maisons absorbées lors de l'aménagement de l'hôtel : en premier lieu un décor de paysage animalier dans une chambre entresolée dont il subsiste quelques mètres linéaires ; une unique chambre au décor du 17<sup>e</sup> siècle conservé comprenant une somptueuse frise à deux registres peints superposés et le trumeau de la cheminée et au premier étage, une suite de chambres aux gypseries remarquables, d'époques rocaille, Louis XVI et Restauration. Enfin, sur des consoles ceinturant les hauteurs de l'escalier de réception, un ensemble de douze bustes d'empereurs romains.*



### Les trois grands décors des salles d'apparat

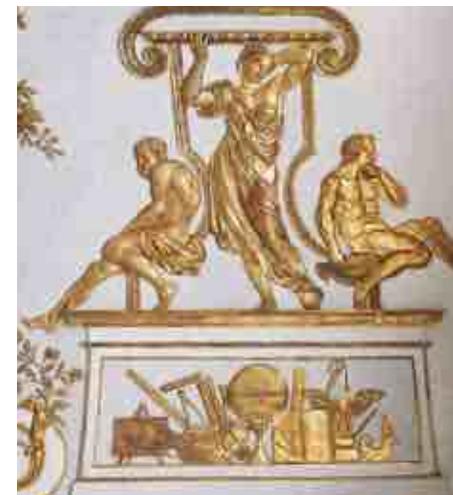
Décor du salon des gypseries, détail du trophée de la guerre avec armure, bouclier, drapeaux lances et trompettes, ornements sculptés en gypserie et dorés à la détrempe.

Trois grands décors de plafonds peints et sculptés sur les voûtes de maçonnerie ont été mis au jour dans trois salles d'apparat du rez-de-chaussée. Les voûtes de ces pièces étaient richement ornées : décor de grotesques composé d'arabesques en camaïeu de bleu, décor d'architecture en trompe-l'œil et décor de gypseries et peintures représentant des scènes allégoriques.

Ce goût pour les plafonds ornés de décors illusionnistes ou ornementaux se généralise en France au 17<sup>e</sup> siècle. Il succède, dans les demeures les plus ambitieuses, à la tradition du plafond « à la française », à poutres et solives peintes, dont Montpellier possède de beaux exemples médiévaux<sup>1</sup>. Les décors peints sur la surface des voûtes connaissent un essor particulier à la Renaissance, en référence aux fresques découvertes dans les ruines romaines, notamment dans la *Domus Aurea*, ancienne résidence de l'empereur Néron. Andrea Mantegna, dans la chambre des époux du Palais ducal de Mantoue, avait donné l'exemple, dès le 15<sup>e</sup> siècle, d'une réappropriation précoce de ce modèle, où l'espace de la salle était doté d'une ampleur inédite grâce aux ressorts illusionnistes de la peinture, mettant en scène le duc et sa cour dans un cadre architectural soumis aux règles de la perspective. Au Vatican, à l'orée du 16<sup>e</sup> siècle, Michel-Ange comme Raphaël, dans la chapelle Sixtine comme dans les appartements des papes, avaient décoré les murs comme les voûtes de fresques alternant ornements à l'antique, grandes scènes religieuses, historiques, mythologiques ou allégoriques, et « quadri riportati », ces compartiments imitant les tableaux de chevalet semblant plaqués sur les murs ou les voûtes. Au 17<sup>e</sup> siècle, avec le triomphe du baroque, les plafonds s'ouvraient avec lyrisme sur de vastes ciels où évoluaient des personnages ailés, dans les églises comme au sein des appartements princiers : l'extraordinaire *Triomphe de la divine Providence*, peint par Pierre de Cortone au Palais Barberini, constitue l'exemple le plus saisissant de cet art illusionniste de la « quadratura ».

1. Voir par exemple le plafond conservé dans une maison de la rue des Sœurs-Noires, étudiée dans Vayssettes, 2017.

La France n'est pas en reste, et le modèle du plafond « à l'italienne », composé de quatre voussures supportant un lattis lui-même recouvert de plâtre, propice à accueillir de grandes compositions, se diffuse rapidement durant le Grand Siècle, à Paris comme en province<sup>2</sup>. Ces décors mêlant les scènes historiées au langage ornemental illustrent le souci de prestige social du commanditaire en rendant manifeste sa magnificence, mais répondent également à une véritable « horreur du vide » qui anime les artistes, peintres, sculpteurs et architectes, soucieux d'orner tous les recoins des salons d'apparat. Inspiré par la nature, la géométrie ou l'art antique, l'ornement résulte d'une double logique d'imitation comme de stylisation qui fait appel à la plus grande fantaisie et liberté créatrice. Il peut être réalisé dans tous les matériaux à l'aide des techniques les plus diverses, sculptés dans la masse ou peint en surface, en relief ou en creux, jouant dans tous les cas avec la couleur et la lumière. Il comprend des motifs d'ornementation peints, dessinés ou sculptés ou formant des enroulements de feuillages dans l'entrelacement desquels apparaissent souvent des figures extravagantes comme des mascarons, des personnages ou des animaux fantastiques. Les sujets historiés quant à eux, qu'ils évoluent librement dans l'espace ou qu'ils soient logés dans des compartiments restreints, composent bien souvent, au moyen du langage allégorique, une véritable emblématique évoquant la fonction du lieu ou la dignité de son hôte. Ces multiples productions sont favorisées par la circulation de modèles gravés, exécutés par des peintres, architectes, dessinateurs, sculpteurs ou ornemanistes, et publiés dans des recueils tout au long du siècle<sup>3</sup>. Ils permettaient aux artistes de se tenir au courant de l'évolution des modes dans les grands centres artistiques, mais étaient perçus « moins [...] comme des modèles que comme des idées propres à échauffer le génie<sup>4</sup> » c'est-à-dire l'imagination, la faculté créatrice des artistes. Cet esprit d'émulation explique tout autant les affinités que les différences qui se rencontrent dans les multiples plafonds peints en France tout au long du Grand Siècle.



Décor du salon des gypseries, détail du trophée des beaux-arts et du savoir surmonté d'une cariatide flanquée d'esclaves, ornements sculptés en gypserie et dorés à la détrempe.

2. Sur ce sujet, voir *Revue de l'art*, 1998 et Gady, 2014.

3. Voir à ce sujet Fuhring, 2014.

4. Propos de Pierre Jean Mariette au sujet des estampes de Jean Lepautre, cité par Emmanuel Coquery dans Alcouffe, 2002, p. 89.



Voûte du salon bleu, détail de l'oculus central du décor architectural en trompe-l'œil.

Dans l'hôtel Richer de Belleval, la voûte du « salon bleu » est parée d'un décor d'arabesques bleu peint sur fond blanc s'organisant autour d'un oculus central s'ouvrant sur un ciel illusionniste aux gracieuses hirondelles. Il est divisé en compartiments bordés de frises d'oves feintes, peintes en grisaille, qui renferment des décors d'entrelacs en camaïeu de bleu : enroulements de rinceaux peuplés d'animaux, serpents, oiseaux, visages angéliques, se répétant à l'identique. Exécutée directement à la détrempe sur un enduit fin, c'est une peinture très raffinée rappelant le décor de la faïence montpelliéraine contemporaine.

Le décor du second salon, dit « d'architecture », qui s'étend sur une voûte en berceau, présente une architecture feinte peinte à la détrempe et dont le tracé préparatoire a été gravé dans l'enduit. L'ensemble est peint en grisaille pour partie et vu en contre-plongée. Quatre lunettes ouvertes sur un ciel imitent une sorte de voussure qui s'accompagne aux angles de quatre pendentifs richement ornés, notamment de chiffres dorés. Ils soutiennent un compartiment central circulaire évoquant un ouvrage de menuiserie doré, à la manière du plafond conçu en 1654 par Jean Cotelle et Louis Le Vau pour la petite chambre du roi, au Louvre. Ce décor utilise toute la palette du vocabulaire ornemental du Grand Siècle : coquilles, mascarons, écoinçons avec chiffres, rosaces et modillons rehaussés d'or, balustrade, consoles à volutes, etc. et rappelle, par sa densité comme par son caractère très sculptural, les modèles gravés par Jean Cotelle<sup>5</sup>, Jean Marot<sup>6</sup> ou Jean Lepautre<sup>7</sup> au milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Le parti des quatre lunettes était généralement mobilisé pour faire apparaître des scènes historiées aux personnages allégoriques ou mythologiques. Ici, l'artiste adopte un parti plus sobre, avec quatre ouvertures sur un ciel bleu, ornées de huit boules de marbre portor représentées selon les règles de la perspective, véritable tour de force.

5. Cotelle, 1646.

6. Marot, 1727.

7. Pour une liste des recueils gravés par Jean Marot, voir Fuhring, 2014, p. 122, note 29.



Décor de la voûte du salon d'architecture, détail.

Le décor du troisième salon dit « des gypseries » allie éléments peints et sculptés. La composition d'ensemble associe cinq « tableaux de plafond » comme on disait alors, accompagnés d'ornements sculptés en gypserie et dorés à la détrempe, composés de formes végétales et animales, de motifs de grotesques, de figures de captifs et de trophées décoratifs. Ces derniers, accumulant de multiples attributs, évoquent les arts : armure, boucliers, drapeaux, lances et trompette pour l'art de la guerre ; violon, luth, cornemuse et flûtes pour la musique ; les compas, équerres, astrolabes et boussoles pour la géométrie et les arts de la navigation ; le dernier compartiment est plus énigmatique et évoque les beaux-arts, peinture, sculpture, architecture, mais peut-être également la connaissance en général, suggérée par les multiples livres, et la raison, avec la lampe illuminée. Si le globe au centre du trophée a peut-être vocation à exprimer l'universalité du savoir, le sablier ailé, évoquant la fuite inexorable du temps et la vanité de toute chose, introduit une pointe de scepticisme bien caractéristique de l'esprit du Grand Siècle. Les trophées sont surmontés par quatre voluptueux atlantes et cariatides portant des chapiteaux, flanqués chacun d'esclaves dorés, dont les poses, aux raccourcis très prononcés, rappellent la sculpture maniériste du 16<sup>e</sup> siècle. Au sein de ce décor sculpté sont ordonnancés cinq « tableaux » peints à l'huile directement sur enduit, reprenant le principe italien des « quadri riportati ». La scène centrale, peinte dans un compartiment carré quadrilobé, est bordée d'une frise sculptée alternant feuilles de chêne et de laurier avec en périphérie une guirlande sculptée de fruits, feuillages et fleurs, retenue par des masques alternant avec des angelots et des enfants. À la naissance de la voûte, les scènes peintes sont enserrées dans des compartiments à bordures chantournées et accostées d'ailerons d'où naissent des branches de laurier, chêne, vigne et fleurs moulurées et sculptées de rinceaux. L'ensemble de la voûte est bordée d'un tore lauré noué d'un ruban et rythmé de feuilles d'acanthe.



Salon des gypseries : vue générale après restauration.

Les quatre tableaux latéraux sont reliés au compartiment central par un foisonnant décor de gypserie, doré en plein, de volutes, guirlandes de fruits et fleurs, intégrant putti et mascarons. Malgré la richesse générale de la composition, une part importante du plafond est également laissée libre, simplement enduite de blanc, donnant une impression de flottement original. Ce parti rappelle certaines demeures parisiennes, notamment le décor de la chambre de parade de l'hôtel d'Aumont, conçu par Charles Le Brun. Les lions et les amours sculptés et peints en blanc y dialoguent à la fois avec les ornements et les guirlandes dorées tout autant qu'avec les « tableaux » chantournés, peints en grisaille, tout en laissant libre de tout décor de vastes pans de la voussure. La voûte du salon de l'hôtel Richer rappelle également certaines estampes gravées par Paul Androuet du Cerceau dans les années 1680<sup>8</sup>.

Les cinq peintures ne semblent pas définir un programme iconographique clairement articulé et intelligible. Le tableau de forme chantournée du côté nord présente une figure féminine allongée, de toute évidence inspirée de *Ariane endormie*, fameux antique des collections pontificales bien connu des artistes. Elle est entourée de putti, dont deux d'entre eux s'affrontent. S'agit-il du combat opposant Éros à Antéros, l'amour profane et l'amour sacré, ce qui inviterait à identifier la femme à Vénus, déesse de l'amour ? Quel rôle faut-il donner au groupe de personnages

8. Voir notamment Gady, 2014, n° 57 p. 214-215.

assemblés au second plan à droite, sur une terrasse dominant un jardin ? À l'opposé de la voûte, le second tableau chantourné met en scène Silène ivre entouré d'un cortège de bacchantes et de satyres. Ce sujet inviterait à identifier la figure féminine du premier tableau à Ariane, attendant dans son sommeil la venue de Bacchus, mais cette interprétation se heurte à l'absence du dieu du vin qui n'apparaît pas dans ce programme. Les deux compartiments hexagonaux, illustrant des figures allégoriques volant dans le ciel, ne dialoguent pas avec les deux précédents tableaux. Dans l'un, on reconnaît la Connaissance, tenant un livre d'une main et une lampe de l'autre, selon la représentation définie par Cesare Ripa dans *l'Iconologie* dès la fin du 16<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Elle est guidée par la Victoire, ailée et portant une couronne de laurier et un rameau d'olivier. Le bouclier qu'elle tient du bras gauche est moins courant. Dans le second compartiment, une femme portant un voile supporte avec fermeté un lourd trépied à l'antique d'où s'élève une flamme. Elle s'apparente sans doute à une allégorie de l'Hiver. Enfin, dans le compartiment central, on reconnaît plus aisément Cérès, la déesse des moissons et de la fertilité. La tête ceinte d'une couronne d'épis de blé, elle tient une corne d'abondance, une faucille et présente d'autres épis de blé. Deux putti l'accompagnent, l'un présentant un tournesol, l'autre une corbeille garnie de fruits. Ces cinq tableaux, aux sujets très divers, s'articulent difficilement. Le compartiment illustrant l'hiver est peut-être à mettre en dialogue avec le cortège de Silène, qui représenterait l'automne, saison des vendanges. Cependant, si le tableau central peut, par l'intermédiaire de Cérès, suggérer la fertilité de la Nature à travers le cycle des saisons, il n'est guère possible d'identifier les deux autres compartiments à des allégories de l'Été et du Printemps. Ce plafond, dont on peine à croire que la composition ait pu être laissée au hasard, n'a pas encore pleinement livré sa signification.

L'ornementation de ces trois salons aux volumes harmonieux illustre un renouvellement de la conception de l'espace et l'intégration pleine et entière du plafond au décor, dont il constitue le sommet, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. En liant indissociablement architecture, décor de stucs et peintures, l'hôtel Richer de Belleval y propose une originale et théâtrale interprétation.

9. Cet ouvrage, publié en italien en 1593, fut traduit en français dès 1636 : Ripa, 1636.

Contiguë à la salle de gypserie, se succédaient deux autres salles voûtées, entièrement badigeonnée en blanc. De septembre 2017 à février 2018, les équipes de l'Atelier de Ricou ont procédé au retrait de toutes les couches qui recouvraient ces voûtes, très hétérogènes car les espaces avaient été quelquefois cloisonnés. Il s'agit d'un retrait mécanique, au scalpel, très précautionneux, centimètre par centimètre, strate par strate, aidé parfois de gel chimique. Pendant cette opération, il faut veiller à consolider au fur et à mesure la couche picturale si elle est pulvérulente et son support quand il est instable, au risque sinon de les perdre irrémédiablement.

Les opérations de consolidation se font à l'aide de gestes techniques, adaptés à la problématique rencontrée : imprégnation, injection de résine à la seringue, pose de patches de papier Japon pour retenir toute chute, coulis de chaux pour recréer le pont et l'adhérence entre la peinture originale et son support... et s'organisent en fonction de la technique employée pour le décor peint et de la nature du support. À Richer les peintures mises au jour étaient réalisées à la détrempe, sur un support formé d'un premier appareillage en moellon de pierre, suivi de mortiers gros puis fins (chaux et sable) et enfin une induction finale au plâtre.

Les supports étaient très détériorés et certaines zones complètes déplaquées. Il a fallu alors reconstituer la complète succession des strates du support, arrêter aussi les parties originales en réalisant des solins ; les solins sont de petits enduits maçonnés en pente de sorte à créer un arrêt physique et permettent ainsi d'avoir un bord solide pour procéder au comblement des lacunes. Les inductions finales ont été faites avec un plâtre amorphe en les structurant de sorte qu'il n'y ait pas de rupture visuelle entre l'état de surface du support original et les nombreuses rustines et compléments.

Au terme du dégagement, la salle du milieu a révélé un spectaculaire décor d'architecture en trompe-l'œil, tandis que celle qui lui faisait suite, un élégant ensemble de caissons en grisaille développant tout un décor de rinceaux et d'arabesques dans un camaïeu de bleu lumineux.



## La restauration des trois grands décors

### Le salon bleu

La restauration de cette salle a été très minimaliste, dans le but de conserver le maximum de son apparence originelle. Les pigments originaux bleu de smalt et noirs, extrêmement fragiles, ont nécessité une consolidation à chaque phase du travail de dégagement et de reconstitution du support.

La retouche a ensuite été faite à l'aquarelle, toujours sans invention ; un repiquage scrupuleux a permis de redonner la lecture d'éléments dont l'état d'altération brouillait la lecture. Les caissons d'encadrement et leur registre de moulures feintes en grisaille ont été ébauchés au trait pour redonner la composition générale de l'architecture en trompe-l'œil de la pièce. Du décor qui se prolongeait apparemment sur les parois ne restent à ce jour que les panneaux hauts de l'ébrasement de la petite fenêtre sur la rue Saint-Pierre et l'amorce d'une corniche périphérique en grisaille.

Cette petite salle aux rinceaux bleus n'occupe que la moitié de la dernière travée nord du corps du bâtiment ; une autre salle ouvrant sur la place de la Canourgue lui fait pendant, où des vestiges de décors ont pu être identifiés. Plus accidentés encore, ils ont été mis en conservation et deux fenêtres ouvertes de 30 cm sur 20 permet d'en garder la mémoire pour une mise au jour et une restauration future.

Décor de la voûte du salon bleu restauré.



Voûte du salon d'architecture en cours de restauration, intervention sur décor original, consolidation par injection et comblement des lacunes.

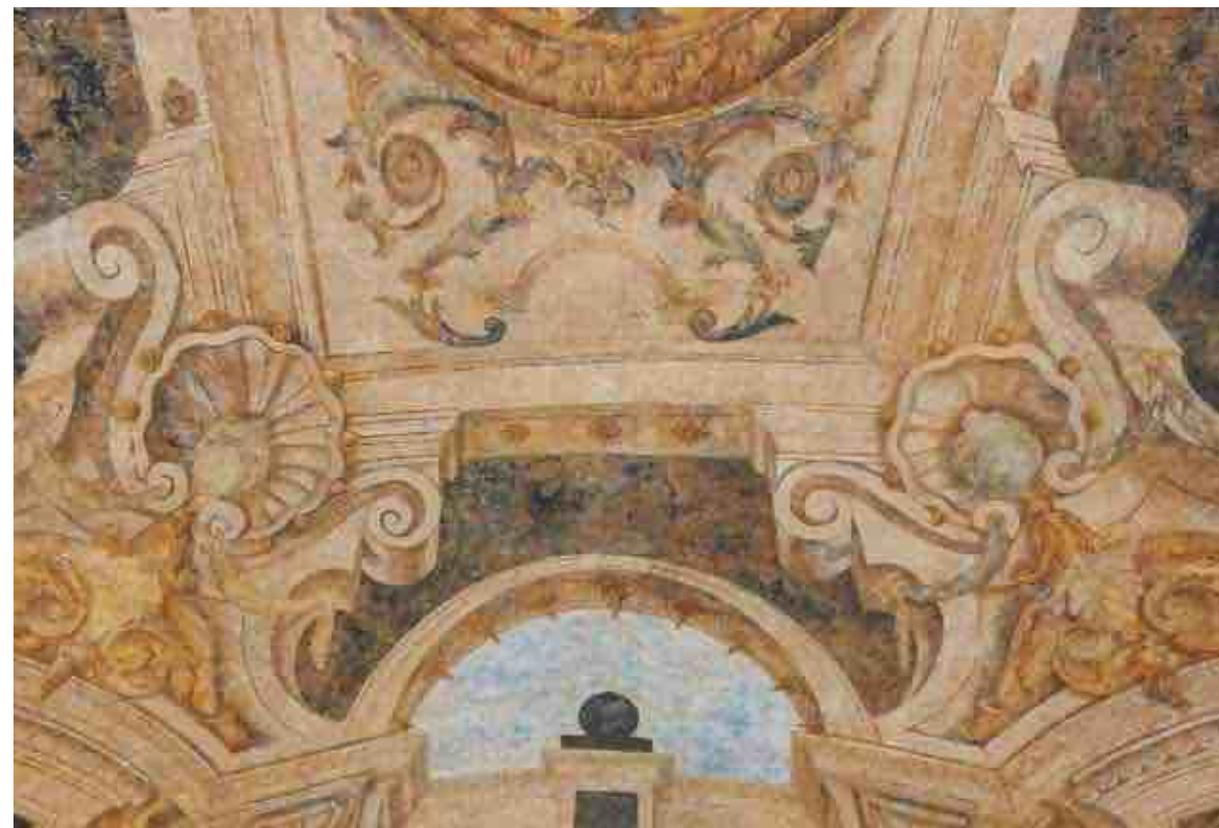
### Le salon d'architecture

Sur un fond général ocré, l'esquisse complète de la spectaculaire composition dans le genre de la quadrature faite par une gravure en creux de l'enduit était entièrement conservée, mais les substantiels vestiges de la peinture originale étaient concentrés seulement sur une partie de la pièce. Un parti de restauration à plusieurs niveaux a été choisi en raison de la totale symétrie de ce décor d'architecture et de son état de conservation dichotomique.

Une restauration légère et archéologique a été préconisée pour les zones les plus lacunaires, avec la seule reconstitution d'un état de surface homogène en réemployant la stratification des mortiers du plus grossier au plus fin, et la préparation ocre jaune dans la masse (induction au plâtre amorphe additionné de pigments). La seule intervention a été le passage de fusain dans le creux de la gravure permettant de donner une lecture en vue éloignée de la composition du dessin d'architecture.

En revanche, ce monumental décor original de grisaille peinte a été retouché dans la zone où il était le plus complet, à l'opposé de la façade sur la place. Le repiquage a été localement poussé avec quelques zones harmonisées, réalisé à l'aquarelle en utilisant le *tratteggio* (technique de retouche colorée où les lacunes, ou manques de couche picturale, sont remplies de fines lignes rigoureusement verticales et parallèles). Le degré de restauration a suivi un dégradé naturel du plus poussé côté cour, à la simple reconstitution du support vers la façade.

Ce choix de restauration correspond aussi à une volonté didactique de donner à la fois la lecture de la savante composition d'architecture feinte d'influence italienne, et de montrer la maestria de son exécution, d'une qualité digne des grands plafonds parisiens. Cela, sans rien inventer, sans reconstitution, en conservant l'émotion que procure la découverte d'un



décor que l'on comprend immédiatement comme original et restauré, et sans créer non plus l'ambiguïté d'un seul décor en tracé, dont la force et la modernité auraient été spectaculaires, mais qui n'aurait pas été fidèle à sa technique d'exécution originelle.

Décor de la voûte du salon d'architecture restauré, détail.

### Le salon des gypseries

Ce riche décor peint, sculpté et doré, conservé dans son intégralité a fait l'objet d'une restauration visant à lui redonner tout son lustre et à retrouver son aspect originel. Cet ensemble est si spectaculaire qu'aucune main sacrilège n'a jamais osé recouvrir. Les peintures, le travail des chairs, l'élégance du dessin, et particulièrement de la figure de Cérès au centre de la pièce sont d'une grande qualité comme le décor sculpté en plâtre remarquablement travaillé, sculpté et modelé dans la masse selon la technique de gypserie en vogue au 17<sup>e</sup> siècle. Les groupes sculptés d'esclaves au-dessus de chaque baie sont particulièrement exceptionnels.



Salon des gypseries en cours de restauration : essais de nettoyage de la peinture et retrait du vernis oxydé et allègements des anciennes retouches ; retrait de la bronzine recouvrant la dorure sur les éléments sculptés.

Ce décor était dans un état de conservation extrêmement préoccupant : déplaquages et soulèvements généralisés, empoussièremment et crasse, lézardes profondes, craquelures et pertes de reliefs. En outre, plusieurs campagnes de travaux antérieures étaient venues détériorer la qualité des ouvrages originaux : embourbement du registre sculpté par de lourds badigeons et peintures, passage à la bronzine (oxydée depuis) de la dorure à l'eau originale dont on ne percevait plus que quelques reflets. Enfin, deux campagnes visibles de rehauts et compléments des scènes peintes avec d'importants repeints particulièrement maladroits.

Suite aux nécessaires consolidations, et après de multiples tests, l'enlèvement des vernis et des repeints successifs a autorisé une réintégration illusionniste afin de restituer un décor homogène faisant réapparaître la vivacité des couleurs et de la dorure.

Les tableaux étaient sombres, les vernis épais largement oxydés et la crasse masquaient une couche picturale largement repeinte. Le nettoyage et le retrait du vernis ont révélé des repeints et restaurations abusives. Il a été décidé de procéder à leur allègement et dérestauration quand des traces sous-jacentes de peinture originale le permettaient afin de pouvoir procéder à une restauration plus respectueuse.

Il a été fait le choix de masticages à la colle de peau et plâtre amorphe (certains dévers ont dû être maintenus et assumés) ; la couche picturale étant directement posée sur le support en plâtre, il n'a pas été possible d'agir sur l'état de surface général. La retouche a été faite à l'aquarelle pour plus de transparence sur ces peintures usées et où la préparation brun rouge transparissait partout. La vibration d'une matière usée a été gardée afin de ne pas risquer de retomber dans un aspect repeint. Le vernis final est une résine naturelle



avec un peu de cire d'abeille, limitant ainsi les reflets indésirables, tout en respectant un bon indice de réfraction et une réversibilité aisée.

Le travail de gypserie de la pièce s'est avéré, une fois retirée l'épaisse coque de crasse, de poussière et de repeints à la bronzine largement oxydée, avoir été doré originalement à la détrempe, permettant un savant jeu de mats et brunis, ce qui n'est pas habituel pour ce type d'ouvrage et prouve le degré d'attention apporté à ce décor.

Dans le souci de préserver la plus grande partie de la dorure originale, l'intervention a consisté d'une part, à sa consolidation et à son replaquage, et d'autre part à la reconstitution de toutes les casses et pertes des ornements sculptés, à la reprise des apprêts, puis à leur redorure partielle à l'eau à la feuille d'or 23 carats. Un dégagement général des badigeons tardifs, une remise en peinture en restitution des tons de gris difficilement retrouvés et l'harmonisation générale de l'ensemble ont parachevé la restauration.

Voûte du salon des gypseries, détail : figure allégorique de la Connaissance tenant un livre d'une main et une lampe de l'autre.



Jean de Troy, rinceau décoratif (détail), plume et lavis, 27 x 40 cm, Université de Montpellier, Faculté de médecine, musée Atger, recueil M 46. Classé MH le 25/01/1913.

10. Voir à ce sujet Nepipvoda, 2019, p. 162, fig. 50-51 p. 163. Nous remercions Jean-Louis Vaysettes pour les informations transmises.

## Les auteurs des grands décors architecturaux

Les textes sont muets quant à la commande, la fonction de ces espaces et le programme décoratif. Ces décors architecturaux sont, en fonction de l'histoire du lieu, datables de la décennie 1680. En effet, leur création est postérieure à la transformation du passage axial en salon soit peu après 1678, et doit être de peu antérieure à 1689, date de la mort de Charles de Boulhaco, son commanditaire. De toute évidence, l'architecte d'une part, les décorateurs, peintres et sculpteurs, d'autre part, ne semblent pas être intervenus de conserve, ce qui s'explique sans doute par le changement de fonction des trois salons. Dans le salon bleu, certains compartiments ne répondent pas strictement à la forme de la voûte, mais sont au contraire brisés par des arrêtes malheureuses. Dans le salon d'architecture et le salon des gypseries, les artistes ont appliqué, sur l'espace binaire des voûtes en berceau, un schéma quadripartite, plus adapté aux plafonds à voussure. Ainsi, dans le salon d'architecture, les deux lunettes des murs nord et sud se déploient très largement sur la surface de l'intrados, en comparaison des lunettes des murs est et ouest, beaucoup plus contraintes et soumises à un raccourci très prononcé. Dans le salon des gypseries, les grands tableaux chantournés ne surmontent que deux murs, nord et sud, au lieu des quatre. Si la belle guirlande de fleurs et de fruits donne un sentiment d'unité en faisant graviter autour du compartiment central les quatre tableaux latéraux, la voûte est plutôt divisée en trois bandes juxtaposées : au centre, les deux tableaux chantournés viennent soutenir le compartiment central ; sur les côtés est et ouest les trophées sont surmontés par les atlantes qui semblent supporter les deux tableaux hexagonaux. Les quatre trophées, que l'on aurait naturellement attendu sur la surface des murs, en dessus-de-porte, sont ici intégrés à la voûte elle-même, sans doute par manque de place. Cette contradiction entre la logique de l'espace et celle du décor révèle sans doute l'usage par les artistes de modèles parisiens, réadaptés au lieu. Le plafond de gypserie d'un des salons de l'hôtel de Castries, exécuté par Jean Sabatier et directement repris d'une gravure de Jean Cotelle est un exemple manifeste d'une réappropriation montpelliéraine d'un modèle parisien<sup>10</sup>. Dans le cas de l'hôtel Richer de Belleval, il n'a pas été possible de mettre les plafonds

en rapport direct avec des gravures précises, mais les modèles parisiens de Cotelle, Lepautre ou Marot semblent connus des auteurs de ce décor. C'est dans la confrontation aux contraintes de l'espace et dans la réinterprétation et l'adaptation des modèles que se situe la part d'invention des artistes, démarche très caractéristique de l'art classique.

À ce jour l'attribution des gypseries comme des peintures est incertaine. Les références iconographiques font songer au sculpteur Pierre Vaneau (1653-1694), natif de Montpellier, ce qui impliquerait que cette réalisation soit antérieure à son départ pour Le Puy. Faudrait-il voir du côté de Jean Sabatier (vers 1620-1702), qui a certainement réalisé les bustes de la cour et de l'escalier ? Le traitement des motifs est nettement différent des œuvres attestées de ce dernier. L'auteur de ces reliefs peut être recherché parmi les gypseries actifs à cette époque comme Jean Desfours, à la fois maçon, plâtrier et peintre qui œuvre à la même époque sur les hôtels particuliers proches : Jean Desfours réalise le plafond de l'hôtel Deydé dirigé par Daviler et travaille sur le chantier de château Bon ; son fils Jean est à l'hôtel de Bosc voisin ; Jacques Desfours est au début du 18<sup>e</sup> siècle à hôtel Cambacérès sur la place de la Canourgue.

Ces gypseries interviennent régulièrement sur les mêmes chantiers que le peintre Jean de Troy (1638-1691)<sup>11</sup>. Cet artiste, établi à Montpellier dès 1666 du fait de son mariage avec Suzanne Quinquy réside dans la ville jusqu'à sa mort en avril 1691. À la différence des autres peintres alors en activité à Montpellier, à Jean Sabatier il est le seul à posséder la stature de l'artiste universel, à la fois portraitiste, peintre d'histoire, de sujets religieux comme mythologiques, mais également ornemaniste et décorateur. Il a bénéficié d'une solide formation dans les ateliers toulousains, mais également à Rome et peut-être à Paris. Peintre savant, il maîtrise le langage allégorique et la haute idée de son art le conduit à défendre auprès des États du Languedoc le projet de créer une académie de peinture à Montpellier, qui voit le jour en 1679. Une telle institution a pu favoriser les échanges entre les peintres et les sculpteurs, à l'œuvre à l'hôtel Richer de Belleval. Tous ces aspects rendent plausible son intervention à l'hôtel, dont les décors ont sans doute été exécutés durant les dernières années de sa carrière, avant sa mort en 1691.



Jean de Troy, *La Peinture et l'Histoire*, vers 1688, huile sur toile, 140 x 110 cm, Université de Montpellier, Faculté de Médecine, Musée Atger, inv. PA-6. Classé MH le 25/01/1913.

11. Au sujet de cet artiste, voir Trani, 2016, p. 130-164, cat. n° 21-36 p. 362-384 et la bibliographie plus ancienne proposée dans cette thèse. Il convient de rapprocher le décor de Richer de Belleval par celui contemporain de l'hôtel des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem de Toulouse.



Décor de la voûte du salon des gypseries, détail de la peinture centrale, *Cérès, déesse des moissons et de la fertilité*, attribué à Jean de Troy (1638 - 1691).

12. Vers 1676-1680, huile sur toile, 349 x 270 cm, Montpellier, collection de la Société archéologique, inv. 939.1.1.

13. Situé 11 bis rue de la Loge, Sournia, Vayssettes, 2014, p. 200, repr. 192.

14. Situé 31 rue Saint-Guilhem, Trani, 2016, Pl. n° 130 p. 532.

15. Situé 6 rue du Cannau, Trani, 2016, Pl. n° 131 p. 532.

16. Située 8 rue des Sœurs-Noires, Trani, 2016, Pl. n° 129

17. *Neptune debout*, plume, lavis gris-vert sur papier, 22 x 25 cm, et *Neptune sur son char*, sanguine sur papier, 21 x 20 cm, Montpellier, musée Atger, Université de Montpellier, recueil M 46, inv. 1830 Alb M 46, classé MH le 25 janvier 1913.

18. *Apollon sur son char*, plume et lavis sur papier, 17 cm de diamètre, Montpellier, musée Atger, Université de Montpellier, recueil M 46, inv. 1830 Alb M 46, classé MH le 25 janvier 1913.

19. *Apollon et Daphné*, projet de bas-relief, plume et lavis sur papier, 13 x 22 cm, Montpellier, musée Atger, Université de Montpellier, recueil M 46, inv. 1830 Alb M 46, classé MH le 25 janvier 1913.

Plusieurs œuvres qui ornent ou ont orné de nombreuses demeures montpelliéraines lui sont attribuées et attestent de ses talents de décorateur, notamment de plafonds : les quatre saisons à l'hôtel de Manse (aujourd'hui disparues), *Le Temps et la Justice découvrant la Vérité* comme sujet du plafond de l'escalier de l'hôtel des Trésoriers de France<sup>12</sup>, *L'Aurore*, dans l'escalier de l'hôtel Pont de Gout<sup>13</sup>, de même qu'au centre du plafond sculpté par Jean Sabatier à l'hôtel de Castries<sup>14</sup>, *L'Aurore chassant la Nuit et précédant le char d'Apollon* dans l'escalier de l'hôtel de Beaulac<sup>15</sup>. Elsa Trani propose également de lui attribuer *Le Temps découvrant l'Aurore* à la Maison des Sœurs-Noires<sup>16</sup>. Des inscriptions apposées sur certains dessins de l'artiste, conservés au musée Atger, évoquent également l'exécution par le peintre d'un décor illustrant l'*Enéide*, « dans la maison Laclote<sup>17</sup> ». Cette carrière culmine avec l'exécution, en 1687, d'un plafond pour la Cour des comptes, aides et finances de Montpellier, célébrant la révocation de l'Édit de Nantes, *Louis XIV s'appuyant sur la Justice et la Religion, écrase l'Hérésie* (Palais de Justice, 3<sup>e</sup> chambre de la cour d'appel).

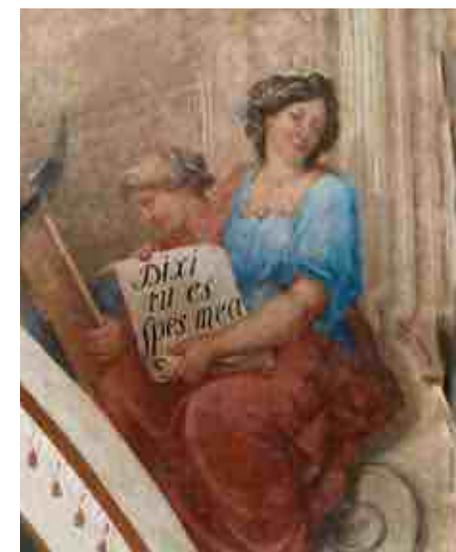
Les collections du musée Atger conservent un bel ensemble de dessins de Jean de Troy qui révèlent son intérêt pour l'art du décor et de l'ornement. Dans l'un d'entre eux, il représente le char d'Apollon, en figurant le dieu du soleil entouré de délicats ornements de grotesques d'un goût très italien<sup>18</sup>. Dans un second, on le voit mettre en scène l'épisode d'Apollon et Daphné, tiré des métamorphoses d'Ovide, mais intégré dans un compartiment architectural, encadré de deux cariatides<sup>19</sup>. Dans d'autres, il propose des modèles de mascarons et de puissants rinceaux d'acanthe, beaucoup plus français. Un dessin plus ambitieux conservé à la Bibliothèque nationale de France rappelle qu'il fut chargé d'organiser en 1683 la pompe funèbre pour la mort de la reine Marie-Thérèse en l'église Notre-Dame-des-Tables<sup>20</sup>. Tous ces indices suggèrent l'implication régulière de l'artiste dans des entreprises décoratives à Montpellier.

D'un point de vue stylistique, la figure de Cérès, inscrite dans le compartiment central du salon des gypseries, correspond bien aux personnages féminins animant les plafonds mentionnés

ci-dessus. Les figures féminines de de Troy, aux paupières lourdes et aux bouches ourlées d'un sourire délicat, se caractérisent par un air aimable et gracieux, quelque peu affecté. Le visage de Cérès, d'une blancheur lunaire, orné d'un petit nez, s'apparente aussi bien à celui de Marie dans la *Conception de la Vierge* du musée des Augustins de Toulouse<sup>21</sup> qu'à celui de la *Justice* dans le plafond conservé dans les collections de la Société archéologique. La tête, légèrement désaxée du corps, valorisée par un long cou élégant qui offre une attitude dansante au personnage, évoque la pose de la *Justice* dans le plafond conservé au palais de Justice ou des deux personnages féminins personnifiant la Peinture et l'Histoire dans l'allégorie du même nom. Les mêmes remarques stylistiques ont permis d'attribuer une peinture murale de la cathédrale Saint-Pierre de Montpellier, récemment libérée de son badigeon qui l'occultait totalement. Surmontant l'arc de l'ancienne chapelle de la famille Deydé et illustrant *La Foi et l'Espérance entourant le nom de saint Joseph*, elle souligne encore les hautes ambitions artistiques de Jean de Troy dans la capitale des États du Languedoc<sup>22</sup>. Le personnage féminin le plus à droite notamment, présentant un phylactère, s'apparente sensiblement à la Cérès de l'hôtel Richer de Belleval. Les quatre autres compartiments du salon des gypseries présentent une moindre qualité d'exécution et ont sans doute été confiés par Jean de Troy à des collaborateurs. En effet, l'artiste n'a pas réalisé seul ses différentes commandes et était assisté par des aides, notamment François Caumette, qui mènera une carrière montpelliéraine durant la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle.

Identifier des œuvres d'art et les préserver dans leur contexte sont des défis toujours renouvelés. Ce chantier passionnant aussi bien techniquement qu'intellectuellement, est un exemple probant de l'implication des restaurateurs dans une opération d'envergure comme celle menée à l'hôtel Richer de Belleval. En effet, ils ont accompagné la maîtrise d'œuvre et d'ouvrage, de la reconnaissance des décors existants à leur mise au jour, à leur protection pendant toute la phase de gros œuvre, puis à leur restauration, cela dans une concertation permanente et un dialogue continu avec la DRAC et les historiens de l'art.

[SDR], [CDR], [HP] et [PS]



Cathédrale de Montpellier, détail de la peinture murale de l'ancienne chapelle Deydé, attribuée à Jean de Troy (1638-1691).

20. Jean de Troy, *La Pompe funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche à Notre-Dame-des-Tables à Montpellier, le 25 octobre 1683*, plume et lavis, 36,1 x 29,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, B6a+ res. 21. Avant 1679, huile sur toile, 244 x 157 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004.1.287.

# monuments objets

Édités par la direction régionale des affaires culturelles Occitanie, les ouvrages de la collection « Duo » proposent au public de découvrir des chantiers de restauration du patrimoine monumental et mobilier, des sites archéologiques, des édifices labellisés « Architecture contemporaine remarquable » ou encore des immeubles et objets d'art protégés au titre des monuments historiques, dans l'ensemble de la région.

## L'hôtel Richer de Belleval à Montpellier Histoire, restauration et création

Situé place de la Canourgue, l'hôtel Richer de Belleval, inscrit dans sa totalité au titre des monuments historiques est un des hôtels particuliers parmi les plus importants du centre historique de Montpellier, marquant le renouveau de l'architecture civile des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Le défi de sa restauration, sa transformation en un hôtel de prestige, avec restaurant gastronomique et Fondation d'entreprise GGL HELENIS pour l'art contemporain, a été relevé avec finesse et élégance par l'Atelier d'Architecture Philippe Prost. Révélant le génie du lieu et dialoguant avec les décors historiques, quatre grands décors de plafonds ont été confiés à des artistes d'envergure internationale, continuant ainsi le dialogue entre art et architecture et l'alliance entre œuvre patrimoniale et création contemporaine.



Direction régionale des affaires culturelles Occitanie  
ISBN : 978-2-11-155879-3  
Diffusion gratuite - NE PEUT ÊTRE VENDU