



Instruction et action. La question de la polychromie d'architecture chez Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

ARNAUD TIMBERT

Résumé:

Alors que s'élabore aujourd'hui la réification des peintures murales de la salle Synodale du château de Roquetaillade, cet article propose de revenir sur le cas de la polychromie d'architecture comme élément archéologique et source de création artistique chez Viollet-le-Duc. L'architecte a-t-il respecté les instructions écrites pour la conservation des polychromies médiévales ? A-t-il fait progresser les méthodes de restauration dans le domaine ? En quoi la restauration de la couleur médiévale a-t-elle imprimée une orientation dans la création de nouveaux ensembles ? La présente étude, fondée sur des travaux académiques récents, propose plusieurs éléments de réponse.

Paroles clé : Polychromie, couleur, instruction, chantier, Viollet-le-Duc.

Abstract:

With the ongoing reification of the mural paintings of the Synod room at the castle of Roquetaillade, this article aims at looking back at polychromy in architecture, as an archaeological element as well as a source of artistic creation in Viollet-le-Duc. Did the architect respect the written instructions for the conservation of Mediaeval mural paintings? Did he allow progress in restoration methods in that field? How did the restoration of Mediaeval colour influence the creation of new ensembles? This paper, based on recent academic research, proposes several elements to answer this.

Keywords: Polychrome, colour, instruction, work site, Viollet-le-Duc.

Introduction

La confrontation des instructions publiées par Viollet-le-Duc – tantôt en collaboration avec J.-B. Lassus (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843), tantôt avec le concours de P. Mérimée (Viollet-le-Duc et Mérimée, 1849) – avec la réalité matérielle des travaux, révèle une grande concordance entre la directive et le geste.

Si le chantier impose souvent une adaptation des moyens et des méthodes, c'est toujours avec rigueur archéologique que Viollet-le-Duc a procédé au choix des matériaux, à l'élaboration des techniques et à la conduite des hommes. En témoignent les chantiers qu'il dirigea en Bourgogne (Timbert, 2013), les travaux du château de Pierrefonds (Timbert, 2017), la construction de la façade de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Timbert, 2014a) ou celle de l'église Saint-Denis-de-L'Estrée (Timbert, 2012, 2014b).

Toutefois, le thème de la couleur dans le chantier Viollet-le-ducien a été peu abordé. Les quelques analyses offertes sur cette question par François Loyer et Georges Costa (Loyer, 1979; Costa, 1982), la réédition des planches de Notre-Dame de Paris par Jean-Michel Leniaud (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870), ainsi que l'article de Laure Chabanne en 2014 – qui complètent des réflexions

antérieures¹ –associent rarement l'étude formelle à une approche matérielle (techniques, matériaux, savoir-faire) et contextuelle (histoire du chantier). Seule la récente analyse de Alessandro Paillex, qui reconstitue avec minutie la mise en couleur de la chapelle axiale de la cathédrale de Reims (Paillex, 2016), est à cet égard exhaustive; ce chercheur s'inscrit ici dans la continuité des prospections –plus modestes– engagées dans le cadre d'un programme de recherche commun à l'École du Louvre et au Laboratoire de recherche des Monuments historiques (Paumier, 2007; Durox, 2009; Ribadeneira, 2010).

Alors que s'élabore aujourd'hui la réification des peintures murales de la salle dite *Synodale* du château de Roquetaillade (Delpech, 2014, 2015), ce numéro consacré à Viollet-le-Duc offre l'occasion de revenir sur le cas de la polychromie d'architecture comme élément archéologique et source de création artistique.

Restaurer: de l'instruction à la pratique

Dès 1831, L. Vitet attirera l'attention de ses contemporains sur l'évidence d'une polychromie des monuments du Moyen Âge: « On ne comprend pas l'art du Moyen Âge, on se fait l'idée la plus mesquine et la plus fautive de ces grandes créations d'architecture et de sculpture, si, dans sa pensée, on ne les rêve pas couvertes du haut en bas de couleurs et de dorures (Vitet, 1831). » L'impact de ce texte est assez grand pour que Viollet-le-Duc en cite un passage dans son article « Restauration » :

En effet, de récents voyages, des expériences incontestables, ne permettent plus de douter aujourd'hui que la Grèce antique poussa si loin le goût de la couleur, qu'elle couvrit de peintures jusqu'à l'extérieur de ses édifices, et pourtant, sur la foi de quelques morceaux de marbre déteints, nos savants, depuis trois siècles, nous faisaient rêver cette architecture froide et décolorée. On en a fait autant à l'égard du moyen âge. Il s'est trouvé qu'à la fin du XVI^e siècle, grâce au protestantisme, au pédantisme, et à bien d'autres causes, notre imagination devenant chaque jour moins vive, moins naturelle, plus terne pour ainsi dire, on se mit à blanchir ces belles églises peintes, on prit goût aux murailles et aux boiseries toutes nues, et si l'on peignit encore quelques décorations intérieures, ce ne fut plus, pour ainsi dire, qu'en miniature. De ce que la chose est ainsi depuis deux ou trois cents ans, on s'est habitué à conclure qu'il en avait toujours été de même, et que ces pauvres monuments s'étaient vus de tout temps pâles et dépouillés comme ils le sont aujourd'hui. Mais si vous les observez avec attention, vous découvrirez bien vite quelques lambeaux de leur vieille robe : partout où le badigeon s'écaille, vous retrouvez la peinture primitive... (Viollet-le-Duc, 1866 : 19).

La découverte de la polychromie dénonce ainsi l'application de chaux autant qu'elle annonce les critiques sur les méthodes appliquées pour le retrait des badigeons (Desrosiers, 1859; Schmit, 1859 : 139; Bordeaux, 1862) : si le chaulage « se contente d'être stupide », son dégageant par des restaurateurs non expérimentés est « dévastateur » (Hugo, 1842 : 296)².

A la faveur des débats et des réflexions menés sur la restauration de la polychromie dès 1836 (Daussy, 2012), Viollet-le-Duc propose en 1849 une technique de débadigeonnage expérimentée par ses soins. Selon lui, pour ne pas altérer les parties anciennes présentes

¹ Lire la bibliographie de Chabanne (2014).

² En 1887 Louis Courajod dénonce encore, pour la sculpture cette fois, « le zèle de certains ecclésiastiques amis du badigeon ou du grattage » (Raynaud, 2014 : 8).



FIGURE 1. EGLISE DE BARENTON-BUGNY. Badigeon écaillé sous laquelle apparaît la polychromie. Image : © A. Timbert.

sous le badigeon, il faut « l'imbiber avec de l'eau chaude et attendre pour l'enlever avec des racloirs de bois, qu'il soit boursoufflé » (Mérimée et Viollet-le-Duc, 1849 : art. 71). Il rappelle ici ce qu'il avait déjà énoncé avec Lassus : « [...] le mode d'exécution de ce travail nous paraît être de la plus grande importance. Il est évident que dans ce cas la brosse et l'éponge peuvent être seules employées, et que le grattage doit être totalement exclu » (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843 : 34). C'est néanmoins dans son article « Badigeon » qu'il est le plus précis :

On peut enlever le badigeon, suivant sa qualité, de plusieurs manières. Lorsqu'il est épais et qu'il se compose de plusieurs couches, que la pierre sur laquelle il a été posé n'est pas poreuse, on le fait tomber facilement par écailles au moyen de racloirs de bois dur. S'il cache d'anciennes peintures, ce procédé est celui qui réussit le mieux, car alors il laisse à nu et n'entraîne pas avec lui les peintures appliquées directement sur la pierre. Si, au contraire, la couche de badigeon est très-mince, la méthode humide est préférable. Dans ce cas, on humecte à l'eau chaude, au moyen d'éponges ou de brosses, les parties de badigeon que l'on veut enlever, et lorsque l'humidité commence à s'évaporer, on racle avec les ébauchoirs de bois. Presque toujours alors le badigeon tombe comme une peau. Le lavage à grande eau est le moyen le plus économique, et réussit souvent ; on peut l'employer avec succès si le badigeon est mince et s'il ne recouvre pas d'anciennes peintures. En tout cas, il faut se garder d'employer des grattoirs de fer, qui, entre les mains des ouvriers, enlèvent avec le badigeon la surface de la pierre, émoussent et déforment les profils et altèrent les sculptures, surtout si la pierre est tendre (Viollet-le-Duc, s.d. [ap. 1854] : 59).

Dans la pratique, Viollet-le-Duc donne des ordres en parfaite adéquation avec ses instructions. Ainsi, à Vézelay, il invite Emile Amé, l'inspecteur des travaux : « Surveillez aussi les débadigeonneurs. Qu'ils n'emploient pas de fer et que lorsqu'ils touchent aux chapiteaux, [qu'] ils ne le fassent qu'avec la plus grande précaution, c. a. d. [c'est-à-dire] avec de petits couteaux de bois et des brosses » (Timbert, 2013 : Annexe III, pièce 3). Au même inspecteur, pour Saint-Père-sous-Vézelay : « Je vous prie de veiller au débadigeonnage, je tiens à ce qu'il soit fait à sec afin de conserver les traces de peintures qui sont dessous et que l'on emploie pas de fer » (Timbert, 2013 : Annexe III, pièce 74). La minutie de la démarche, encore

expérimentale comparativement à ce que Capelly (1859: 749-750) propose dix ans plus tard, lui autorise plusieurs découvertes. A Vézelay il met ainsi au jour le décor de faux-appareil des chapelles rayonnantes ainsi que les décors des voûtains du déambulatoire et ceux des colonnes du rond-point (Timbert, 2009 : 159-161). A Semur-en-Auxois, il note au sujet du débadigeonnage intérieur de la collégiale:

Je regarde cette opération comme fort importante puisque partout où j'ai fait enlever quelques parties de badigeon j'ai retrouvé des peintures. Je ne doute pas d'après les trous que j'ai pu reconnaître que le triforium du chœur n'ait son mur de clôture couvert de grandes figures tenant des légendes dans leurs mains (Timbert, 2013: Annexe I, pièce 10).

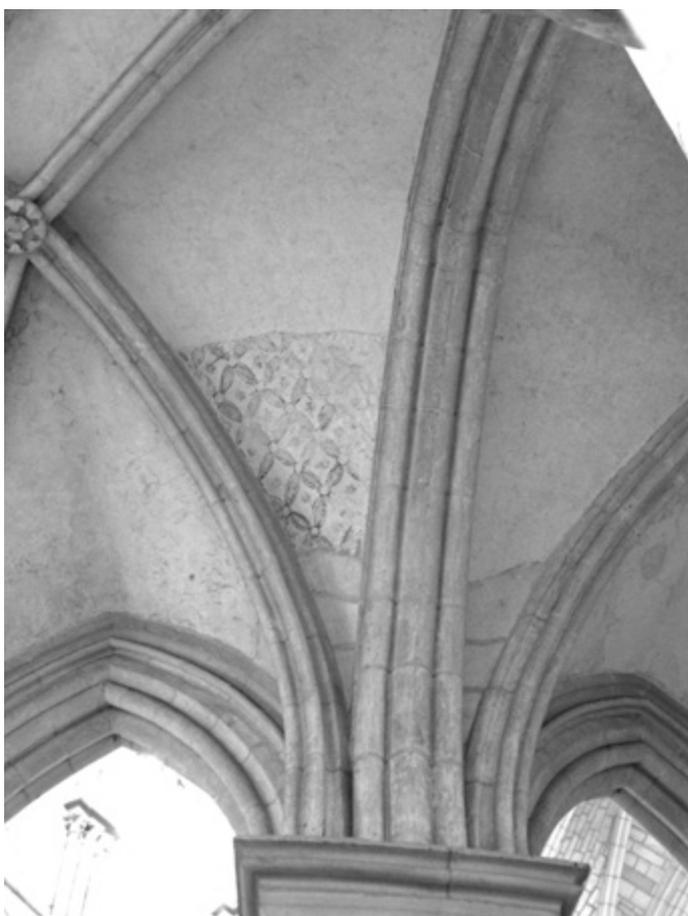


FIGURE 2. VÉZELAY.
Polychromie des voûtains du déambulatoire.
Image: © A. Timbert

Pour finir, à Saint-Père-sous-Vézelay, il découvre sur la façade de l'église une polychromie extérieure: «Malgré le badigeon qui couvre l'intérieur de l'église et du porche j'ai retrouvé de nombreuses traces de peintures. Il en existe aussi d'assez bien conservée extérieurement» (Timbert, 2013: Annexe II, pièce 2). La couleur de l'architecture retient donc tout l'intérêt de l'architecte et, à cet égard, il est le premier à penser l'église médiévale comme une proposition chromatique totale. Outre ses observations sur les toitures à tuiles glaçurées ou ses remarques sur la subtilité des effets plastiques de l'ardoise (Viollet-le-Duc, 1854: 454), il est l'un des premiers à attirer l'attention sur les revêtements polychromes des toitures en plomb :

Lorsque l'architecte devra réparer ou remanier des couvertures de plomb, il s'assurera, avant de déposer les vieux plombs, qu'il n'existe aucune gravure ou peinture, aucun dessin, sur les tables; s'il s'en trouvait, il aurait le soin de faire calquer avec soin toutes ces traces, et d'en référer à l'Administration avant d'entreprendre le remplacement des tables. Faute d'avoir pris cette précaution, bien des dessins curieux gravés sur d'anciens combles ont été perdus » (Mérimée et Viollet-le-Duc, 1849 : art 52).

Le château de Blois et l'hôtel Jacques Cœur à Bourges, les flèches de la collégiale Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne (Texier et Mayer, 2009) ainsi que les récents travaux du château d'Azay-le-Rideau confirment la justesse de cette remarque archéologique (Daussy, 2015).

Créer : de la théorie à la réalisation

C'est sur le fondement de ces observations faites en Bourgogne et ailleurs –notamment à la Sainte-Chapelle (Leniaud, 1996) et Notre-Dame de Paris (Bercé, 2013 : 94)– que Viollet-le-Duc a élaboré sa conception de la polychromie. Il en formule les principes chromatiques et les finalités esthétiques dans le tome VII de son *Dictionnaire* en 1864 :

En supposant que le jaune vaille 1, le rouge 2, le bleu 3 : mêlant le jaune et le rouge, nous obtenons l'orangé, valeur 3; le jaune et le bleu, le vert, valeur 4; le rouge et le bleu, le pourpre, valeur 5. Si nous mettons des couleurs sur une surface, pour que l'effet harmonieux ne soit pas dépassé, posant seulement du jaune ou du rouge, il faudra que la surface occupée par le jaune soit le double au moins de la surface occupée par le rouge. Mais si nous ajoutons du bleu, à l'instant l'harmonie devient plus compliquée; la présence seule du bleu nécessite, ou une augmentation relative considérable des surfaces jaune et rouge, ou l'appoint des tons verts et pourpres, lesquels, comme le vert, ne devront pas être au-dessous du quart et le pourpre du cinquième de la surface totale (Viollet-le-Duc, 1864 : 80).

De cette maîtrise optique il résulte alors les effets esthétique, plastique et illusionniste qui donnent vie, mouvement et lumière à l'architecture :

La peinture décorative grandit ou rapetisse un édifice, le rend clair ou sombre, en altère les proportions ou les fait valoir; éloigne ou rapproche, occupe d'une manière agréable ou fatigue, divise ou rassemble, dissimule les défauts ou les exagère. C'est une fée qui prodigue le bien ou le mal, mais qui ne demeure jamais indifférente. A son gré, elle grossit ou amincit les colonnes, elle allonge ou raccourcit des piliers, élève des voûtes ou les rapproche de l'œil, étend des surfaces ou les amoindrit; charme ou offense, concentre la pensée en une impression ou distrait et préoccupe sans cause (Viollet-le-Duc, 1864 : 79).

Alors que ces lignes sont publiées, Viollet-le-Duc éprouve sa théorie par la pratique en menant à bien l'ornementation de monuments sacrés et civils comme les cathédrales d'Amiens (1854-1869) (Durox, 2013 : 93-99), de Reims (1860-1864) (Arch. Dio. Reims : 7 J 119) et de Paris (1864-1868) (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870), les châteaux de Pierrefonds (1861-1870) (Loyer, 1980b : 327-329), de Roquetaillade (1865-1868) (Lasserre, 1980 : 318-320) et de Pupetières (1860-1870) (Timbert et Daussy, 2013 : 12-30).

Ces réalisations témoignent d'une attention particulière aux coloris et à la place du monument dans son contexte polychrome, qu'il soit fait de main d'homme –jardin– ou façonné par le temps –paysage. Ainsi, à Pupetières, Viollet-le-Duc a-t-il choisi les matériaux lithiques et les enduits extérieurs en privilégiant une large palette chromatique de telle sorte à mettre le monument en harmonie avec son écrin naturel durant les quatre saisons. Les couvertures à tuiles glaçurées du château résumant l'ensemble des couleurs employées. Visibles de loin, elles constituent comme une introduction chromatique à un monument qui ne se découvre qu'à la faveur d'un cheminement sinueux (Timbert, 2016: 75-92). A Pierrefonds, l'architecte n'agit pas autrement. En dessinant les voies périphériques qui mènent à la forteresse, en plantant des centaines d'arbres aux essences multiples (bouleau, chêne, épicéa, hêtre, sorbiers) et en valorisant les talus par un gazonnage aux contours réfléchis, il met le château en scène (Arch. dép. Oise: 4 Tp 11/2/44 ; Loyer, 1979: 37-38); il impose aux visiteurs un parcours périphérique qui dévoile progressivement la bâtisse, ses masses, ses contrastes et ses couleurs. Pour accentuer l'effet de surprise finale, il prend soin de vieillir les parements extérieurs de telle sorte à exalter la blancheur de l'appareil intérieur. Passant ainsi du gris au blanc dans une découverte lente, les visiteurs sont ensuite enveloppés d'une forte polychromie dès lors qu'ils entrent dans le monument. Il y a ainsi chez Viollet-le-Duc, comme il s'en est exprimé dans ses écrits, ses projets et ses réalisations (Viollet-le-Duc, 1864), la volonté de recourir à la couleur pour animer des architectures comme l'on crée des contrastes en peinture (Loyer, 1980a: 322-324). Cette recherche repose principalement sur une bonne connaissance technique de la polychromie architecturale dont Pierrefonds devint un lieu d'expérimentation.



FIGURE 3. PUPETIÈRES. Polychromie des matériaux extérieurs. Image: © A. Timbert.

Nous savons peu sur la mise en couleur de ce château. Nous ne possédons que quelques études présentant des compositions d'ensemble, principalement de la chambre de l'Empereur (Méd. Arch. Pat. : 476-480, 2365, 2453), des dessins et des motifs à échelles ainsi que des poncifs (Arch. dép. Oise : 4 Tp 82-87 ; 4 Tp 88-91) et des projets de carrelages polychromes (Arch. dép. Oise : 4 Tp/1/13). En complément, mais succinctement, le *Marché général des travaux* (Arch. dép. Oise : 4 Tp 9) mentionne les pigments, produits et méthodes désirés par l'architecte. On relève ainsi l'emploi de peinture à l'huile aux tons gris perle, vert, brun, jaune et ardoise (noir violacé). La peinture à la détrempe concerne les tons de pierre et le gris. Un vernis à l'esprit de vin est également utilisé. Le *Marché* précise par ailleurs :

Les matières qui entreront dans la composition des peintures tant à l'huile qu'en détrempe, seront de première qualité, telles que l'huile de lin, le blanc de céruse, vernis à l'esprit de vin, colle, etc. Les couches seront appliquées successivement après que les masticages, recouvrement à l'essence ou au vernis des nœuds de sapin, ponçage etc. auront été faits. Les remplissages des moulures en blanc d'argent, seront faits, à deux couches bien fournies.

Quelques lettres de Viollet-le-Duc à son inspecteur des travaux –Lucjan Wyganowski– apportent un complément sur les techniques et les applications. Ainsi, en 1858 :

Il ne faut pas peindre les plafonds en brun Vandyck [Van Dyck]³ mais se contenter de passer une couche d'huile de lin chaude sur les bois d'abord puis une seconde couche d'huile de lin également chaude dans laquelle on aura fait bouillir de la racine d'arcanette qu'on trouve dans tous les Marchands de couleurs (Timbert, 2016 : Annexe I, pièce 32).

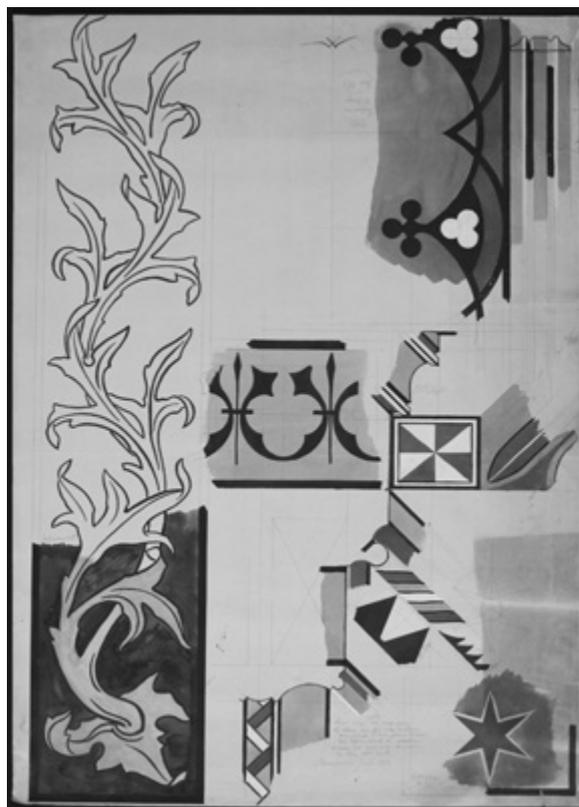


FIGURE 4. CHÂTEAU DE PIERREFONDS.
Planche de motifs polychromes par Viollet-le-Duc, juin 1863
Image : © Arch. dép. Oise
(Arch. dép. Oise : 4 Tp 77-1-01)

³ « Le brun Van Dyck est le brun rouge sont des terres dont la préparation ou la fabrique est très simple ; ces couleurs sont fort employées unies ou blanc on en obtient une grande quantité de teintes, toutes très-fraîches et d'une grande solidité. Ces deux couleurs sont inoffensives. » (Borromée, 1867 : 116-117).

Les instructions aux peintres sont tout aussi précises :

Veillez dire à M. Nicolle de ne point pousser les tons des cottes d'armes des 9 chevaliers de la cheminée de la chambre de l'Impératrice. Je me déciderai à leur mettre des cottes armoriées. Cela ne change point le dessin mais nous fera ajouter des parties de blasons. Je vais m'en occuper pour lui donner cela à mon prochain voyage qui sera bientôt (Timbert, 2016 : Annexe I, pièce 254).

Ou encore : « Dites à Nicolle de faire passer dans cette tour (Artus) un ton de bois à la colle sous les plafonds et un ton gris vert-clair *idem* à la colle sur les murs des chambres de la dite tour avec plinthe à l'huile [...], ton plus foncé » (Timbert, 2016 : Annexe I, pièce 304). L'architecte laisse par ailleurs des instructions aux peintres sur les dessins. Ainsi, en 1863, au sujet des appartements de l'impératrice : « Le brun rouge ocre rouge pure. Les blancs sont faits avec du blanc une pointe d'ocre jaune et une très légère pointe de cynabre. Le noir est noir avec un peu de brun Van Dyck » (Arch. dép. Oise : 4 Tp 77/1/1).

Les quelques informations rassemblées, associées à des restaurations et analyses stratigraphiques récentes (Piel, 1990 : 197-200 ; Demailly, 1990 ; Paumier, 2007), laissent envisager l'usage d'une technique mixte employée par ailleurs par Viollet-le-Duc pour la mise en couleur des chapelles rayonnantes des cathédrales d'Amiens, Paris et Reims (Durox, 2009 ; Ribadeneira, 2010 : 24 ; Sallé, 2012 : 24). Il apparaît que dans ces monuments les murs ont bénéficié d'un recouvrement à la cire sur impression à chaud. Bien que contraignante (Reille-Taillefer, 2010 : 226), cette technique était particulièrement reconnue et appréciée pour sa résistance à l'humidité (Bordeaux, 1852 : 228) – voir notamment l'église Saint-Aignan peinte sous les ordres de Boeswillwald à Chartres (Chetrit, 2013 : 77) – et par conséquent relativement défendue (Mérimée, 1851 : 261). Elle consiste à imbiber les murs jusqu'à saturation d'une couche de cire chauffée au cauterium⁴. Cette couche ainsi liquéfiée par la chaleur puis solidifiée par refroidissement, s'avère être un excellent moyen pour consolider la pierre par obturation des anfractuosités. L'autre avantage est de favoriser le lissage de la surface pour produire un aspect brillant ou, au contraire, si l'on passe la deuxième couche au tampon, de créer un grain qui accentue la matité (Buisson, 1983 : 26-31). Cette technique – qui doit encore être identifiée à Pierrefonds, notamment pour les frises sommitales – est dite « peinture à la cire mixte procédé Beau⁵. » Les molécules linéaires de cire s'insèrent comme plastifiant dans la couche d'huile facilitant ainsi le travail. Toutefois, il semblerait, dans l'état des analyses et observations actuelles sur le sujet, que la détrempe ait été privilégiée par les praticiens et l'architecte (Aspart, 2006).

Ce constat résulte de l'intérêt porté par Viollet-le-Duc à la qualité des produits et procédés Borromée (Poncelet, 2008 : 26).

Si la détrempe pouvait avoir la même solidité que la peinture à l'huile, il n'est pas douteux qu'elle aurait la préférence; on n'a en effet à redouter ni le rancissement des huiles ni le repoussage; la fraîcheur des teintes se conserve éclatante. Mais la peinture ne peut guère résister à l'humidité et, à plus forte raison, ne peut être lavée. On a toutefois depuis quelque temps, réalisé de grandes améliorations à cet égard, et les belles peintures du château de Pierrefonds donnent la mesure des nouveaux résultats obtenus dans cette voie (Borromée, 1867 : 113).

⁴ Le cauterium est une « [...] sorte de cage métallique fixée à un manche et emplie de braises, présenté régulièrement devant le support, sur toute son étendue. On ajoute de la cire, au fur et à mesure qu'elle fond, jusqu'à saturation » (Chomer, 2000 : 13).

⁵ Mixte signifie qu'elle comporte un ajout d'huile siccatrice à la cire.

La peinture est ainsi réalisée sur pierre striée, le parement est ensuite encollé de deux couches d'une « lotion d'huile de lin avec essence de térébenthine liquide de Venise ». Sur ce « fond unique » revêtu d'un enduit « glacé à la planchette » est appliquée la peinture à la détrempe.

Ainsi pour la colle :

On sait le peu de solidité que donne aux peintures l'emploi de la colle de peau ; s'il s'agit surtout de couleurs à la détrempe, il faut bien peu de temps pour que les alternatives de sécheresse et d'humidité aient raison de ces peintures et les détruisent complètement. M. Borromée a su parer à ce grave inconvénient par un moyen très-simple et très-économique : dans un litre d'eau on fait dissoudre 50 ou 55 grammes de bonne colle-forte ; cette dissolution ne prend pas en gelée et peut, par conséquent, s'appliquer à froid. Si le lieu d'application était très humide, la quantité de colle serait portée à 100 grammes par litre d'eau, et la pose, en ce cas, aurait lieu à chaud. Ce nouvel encollage s'applique à une ou deux couches, suivant le besoin, et comme il pénètre entièrement la pierre ou toute autre matière, la peinture qu'on applique ensuite trouve une base solide et n'est exposée ni à la gerce ni à la chute (Anon, 1867 : 25).

Ensuite

[...] la peinture se fait à froid, ce qui procure aux entrepreneurs un intérêt réel. Personne n'ignore le peu de solidité des couleurs en détrempe. Le frottement, l'humidité, les variations de température sont pour elles des causes de destruction ou au moins d'altération très rapides [...], on obtient une peinture qui résiste au frottement et même à un léger lavage à l'eau, et qui peut être exposée aux intempéries de l'air pendant un temps assez long sans subir aucune détérioration. Il y a une garantie de durée et par conséquent une économie qui ne peut manquer d'être appréciée (Anon, 1867 : 25).

Les peintres de Pierrefonds débute logiquement le décor par les plafonds, puis par les culots avant de réaliser la frise supérieure des parois. Ensuite ils réalisent les bandeaux périphériques des baies puis, enfin, ornent les murs. Ils exécutent leur travail en plusieurs passes. Une première couche de couleur est appliquée sur le plâtre des voûtes ou celui des entrevous, puis dans un second temps, les motifs ornementaux sont peints. Il est difficile de définir le degré de liberté technique des praticiens, mais le constat d'une assez grande diversité des méthodes entre les chantiers de Reims, Paris et Amiens laisse envisager que si la technique est choisie par l'architecte, dans le détail, son emploi est laissé à la libre appréciation des peintres (Durox, 2009 : 64-65 ; Aspart, 2006 : 29). Sur le plan esthétique, ces derniers travaillent sur le fondement des dessins et des poncifs produits par l'architecte tandis que les couleurs sont définies par des nuanciers élaborés à même les murs. Il est probable que Viollet-le-Duc a participé à l'exécution de certains décors tels que la frise de « L'Éducation d'un jeune seigneur » dans la chambre de l'Empereur (Loyer, 1980 : 327), dont il semblerait avoir directement tracé certaines scènes (Timbert, 2016 : Annexe III, pièce 11). La relative pauvreté de la documentation figurée dont nous disposons provient certainement de cette étroite collaboration entre l'architecte et les ornemanistes. Au deuxième étage du logis, la présence des esquisses en grandeur des motifs d'ornementation témoigne, autant que les nuanciers, d'un décor aux tracés et couleurs élaborés progressivement, en concertation et dialogue avec les peintres.

L'expérience des chantiers de restauration, la réalité archéologique d'une architecture médiévale peinte et la mise en couleur d'édifices contemporains placent Viollet-le-Duc à la croisée des temps et des chemins.



FIGURE 5. PIERREFONDS
Nuancier exécuté sur un mur
intérieur du château.
Image: © A. Timbert.

Dans l'exercice de son métier de restaurateur, s'il peut parfois être pris en défaut, l'architecte a un évident respect des textes de 1843 (Rapport de Notre-Dame), de 1849 (Instruction) et des préceptes publiés dans le dictionnaire (articles « Badigeon », « Restauration »). Dans son métier de bâtisseur et de créateur, Viollet-le-Duc produit des architectures totalement polychromes (Pupetières) ou usant de subtiles nuances (Pierrefonds). Chez lui l'analyse archéologique nourrit la production artistique; la connaissance du passé devient un gage pour bâtir l'avenir. En tant que restaurateur et bâtisseur, il matérialise ainsi « la vision » de Vitet et reconstitue, autant qu'il achève, un Moyen Age aux monuments chamarrés. Dans la France du troisième quart du XIX^e siècle, faite de monuments blanchis par le néo-classicisme ou lessivés par la rigueur du temps, ce qui aujourd'hui est une évidence, relevait alors de la révolution archéologique et plastique.

Références

- Anon (1867) « Peinture industrielle, procédé Borromée », *Gazette des architectes et du bâtiment* (2): 25.
- Aspart, Vanessa (2006) *Panorama des techniques de la peinture murale au XIX^e siècle : supports, pigments, liants*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Bercé, Françoise (2013) *Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine - Centre des Monuments nationaux, Paris.
- Bordeaux, Raymond (1852) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et l'ameublement artistique des églises, à l'usage des curés, des conseils de fabrique et des architectes et ouvriers appelés à réparer les églises rurales*, A. Hardel, Caen.
- Bordeaux, Raymond (1862) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et la réparation des églises*, Caen.
- Borromée (1867) « Les divers procédés de peinture », *Gazette des architectes et du bâtiment, Etudes de l'exposition universelle de 1867 à Paris* (Numéro spécial): 116-117.
- Buisson, Claire (1983) *La peinture murale à la cire à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle*, Mémoire de fin d'année, Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art, Paris.
- Capelly (1859) « Moyen de débadigeonner les murs », *Bulletin monumental* 5(25): 749-750.
- Chabanne, Laure (2014) « La décoration de Notre-Dame de Paris pour le baptême du Prince impérial », In: Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Editions Norma, Paris, pp. 110-115.
- Chetrit, Sarah (2013) « La mise en couleur de l'église Saint-Aignan de Chartres au XIX^e siècle. Une œuvre d'Emile Boeswillwald », *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, Numéro 2, tome XXXVI, pp. 49-96.
- Chomer, Gilles (2000) « Victor Orsel ou le rêve mural : la chapelle des Litanies à la Vierge à Notre-Dame-de Lorette, Paris (1835-1850) », In: *Les peintures murales du XIX^e siècle en France, 1er volet : 1800-1860, Actes du 7^e séminaire international d'art mural, Saint-Savin-sur-Gartempe, 8-10 novembre 1995, Cahier du Centre International d'Art Mural*, Numéro 4, pp. 3-18.

- Costa, Georges (1982) « Viollet-le-Duc et le décor intérieur des chapelles du chevet de l'église Saint-Sernin de Toulouse », In : Pierre-Marie Auzas (ed.), *Viollet-le-Duc, Actes du colloque international de Paris, 1980*, Nouvelles éditions Latines, Paris, pp. 207-215.
- Daussy, Stéphanie Diane (2012) « L'élaboration des doctrines de restauration des sculptures à Amiens au XIX^e siècle », In : Bruno Phalip et Jean-François Luneau (dir.), *Restaurer au XIX^e siècle, Actes de la Journée d'études, 16 février 2010, Clermont-Ferrand*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 35-46.
- Daussy, Stéphanie Diane (2015) *Les éléments métalliques de couverture du château d'Azay-le-Rideau (ca 1520). Rapport intermédiaire*, Bureau d'études patrimoniales Arthémis, Centre des Monuments nationaux, 2 mai 2015.
- Delpech, Viviane (2014) *Abbadia. Le monument idéal d'Atoine d'Abbadie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Delpech, Viviane (2015) *Les plafonds peints et la polychromie dans l'œuvre de Viollet-le-Duc. Mission d'assistance à maîtrise pour la restitution des décors de la salle synodale du château de Roquetaillade (33)*, DRAC Aquitaine, décembre 2015.
- Demailly, Sylvie (1990) *Château de Pierrefonds, peintures murales (XIX^e siècle)*, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, Champs-sur-Marne, rapport numéro 797A, mars 1990.
- Desrosiers, Abbé (1859) « De l'usage du badigeon », *Bulletin monumental* 5(25) : 219-229.
- Durox, Cyrielle (2009) *Le décor polychrome des chapelles absidiales de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, œuvre d'E.E. Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Durox, Cyrielle (2013) « Viollet-le-Duc et les chapelles du déambulatoire », In : Aurélie André et Xavier Boniface (dir.), *Amiens. La grâce d'une cathédrale*, Editions La Nuée-Bleue, Strasbourg, pp. 93-99.
- Hugo, Victor (1842) *Le Rhin. Lettre à un ami*, Tome II, Paris.
- Lasserre, Jean Claude (1980) « Château de Roquetaillade : une collaboration de Viollet-le-Duc et de Ed. Duthoit », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 318-320.
- Lassus, Jean-Baptiste et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1843) *Notre-Dame de Paris. Projet de restauration. Rapport*, Paris.
- Leniaud, Jean-Michel (1996) « Félix Duban, architecte de la Sainte-Chapelle », In : *Duban. Les couleurs de l'architecte*, Gallimard, Paris, pp. 71-78.
- Loyer, François (1979) « Pierrefonds ou le dépassement du conflit », In : *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, 22 juin - 30 septembre 1979*, Editions du Musée de l'Ancien-Evêché, Lausanne, pp. 37-47.
- Loyer, François (1980a) « Viollet-le-Duc et le décor peint », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 322-324.
- Loyer, François (1980b) « Pierrefonds : le décor mural », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 327-329.
- Mérimée, Prosper (1851) « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (9) : 258-275.
- Paillex, Alessandro (2016) *La polychromie d'architecture chez Viollet-le-Duc, entre histoire de l'art et restauration : le cas de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Reims*, Université polytechnique de Turin.
- Paumier, Cathie (2007) *La polychromie au château de Pierrefonds : analyse formelle et interprétation matérielle*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Piel, Caroline (1990) « Pierrefonds : peintures décoratives », In : *Architecture et décors peints. Entretien du patrimoine, Amiens, octobre 1989*, Collection « Actes et colloques de la Direction du Patrimoine », Tome 9, Direction du Patrimoine, Paris, pp. 197-200.
- Poncelet, Etienne (2008) « Un château reconstruit dans les années 1860. La leçon d'architecture », In : Jean-Paul Midant (dir.), *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise - Viollet-le-Duc at Pierrefonds and in the Oise region, Actes du 1^{er} colloque international de Pierrefonds, 6-7 juin 2007*, Centre des monuments nationaux, Paris, p. 26.
- Raynaud, Clémence (2014) « Fortune de la polychromie médiévale aux XIX^e et XX^e siècles : une approche historiographique », *Technè* (39) : 7-12.
- Reille-Taillefert, Geneviève (2010) *Conservation restauration des peintures murales. De l'Antiquité à nos jours*, Eyrolles, Paris.
- Ribadeneira, María Laura (2010) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes de la cathédrale Notre-Dame de Paris : œuvre de Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Sallé, Marie Elisabeth (2011) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes et autres interventions de Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Reims*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.

Schmit, Jean-Philippe (1859) *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux ou Traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne à l'entretien, à la restauration et à la décoration des églises*, Paris.

Texier, Annick et Jannie Mayer (2009) « La polychromie des plombs de couverture du XIII^e au XVI^e siècle », In : Arnaud Timbert (dir.), *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique, Actes du colloque de Noyon, 16-17 novembre 2006*, Picard, Paris, pp. 207-214.

Timbert, Arnaud (2009) *Le chevet de La Madeleine de Vézelay et le premier gothique bourguignon*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Timbert, Arnaud (2012) « Formes, matériaux et techniques de construction à l'église Saint-Denis-de-L'Estrée de E. Viollet-le-Duc », In : Uta E. Hassler et Christoph Rauhut (dir.), *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts, Actes du colloque international de Zurich, 17-18 février 2011*, coll. Santiago Huerta, Hirmer, München, pp. 249-261.

Timbert, Arnaud (2013) *Restaurer et bâtir: Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.

Timbert, Arnaud (2014a) « Des artisans, matériaux et techniques du XIX^e siècle », In : Mgr. J. Doré (dir.), *Cathédrale de Clermont-Ferrand*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, Strasbourg, pp. 125-130.

Timbert, Arnaud (dir.) (2014b) *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc. Materials and techniques of construction at Viollet-le-Duc, Actes du II^e colloque international de Pierrefonds, 24-25 septembre 2010*, Centre des monuments nationaux - Editions du Patrimoine, Paris.

Timbert, Arnaud (2016) « Matières, matériaux et couleurs au château de Pupetières », In : Viviane Delpech (dir.), *Actes du colloque Viollet-le-Duc, villégiature et architecture domestique, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 9-10 octobre 2014*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, pp. 75-92.

Timbert, Arnaud (à paraître en 2017) *Viollet-le-Duc et Pierrefonds: Histoire d'un chantier*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.

Timbert, Arnaud et Stéphanie Diane Daussy (2013) *Le château de Pupetières. Viollet-le-Duc en Dauphiné*, Centre des monuments nationaux, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Prosper Mérimée (1849) *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement les cathédrales*, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1854) « Ardoise », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome I, Bance, Paris, p. 454.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (s.d. [ap. 1854]) « Badigeon », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome II, Bance, Paris, p. 59.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1864) « Peinture », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VII, Bance, Paris, p. 56-109.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1866) « Restauration », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VIII, Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Maurice Ouradou (1870) *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, Paris, Morel, rééd. présentée par J.-M. Leniaud (2008), Bibliothèque des Introuvables, Paris.

Vit, Ludovic (1831) *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais*, Paris, 1831, rééd. dans le t. II des *Etudes sur les Beaux-Arts. Essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, 1846, p. 65.

Textes d'archives:

Arch. dép. Oise, 4 Tp/1/13, Beauvais, Projet de carrelage pour la tour Charlemagne. Reproduction de l'ancien labyrinthe de la cathédrale d'Amiens. Dessin de L. Wyagnowski, s. d.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 9, Beauvais, Marché général des travaux pour la peinture, s. d. [1865].

Arch. dép. Oise, 4 Tp 11/2/44, Beauvais, Plantations du vallon d'Autreval, 6 novembre 1867, Viollet-le-Duc.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 77/1/1, Beauvais, Décor peint des appartements de l'Impératrice, Pierrefonds, juin 1863.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 82-87, Beauvais, Poncifs de décorations murales, 1865-1867 et s. d.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 88-91, Beauvais, Poncifs de décorations murales non localisées, s. d.

Arch. Dio. Reims, 7 J 119, *Devis et travaux de décoration*.

Méd. Arch. Pat., n^{os} inv. 476 à 480 ; 2365 et 2453, Charenton-le-Pont.