

LA CONSERVATION-RESTAURATION DES PEINTURES DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU TAUR (TOULOUSE)

par Jean-Marc STOUFFS *

L'église du Taur conserve une peinture murale datant de la fin du XIII^e ou début du XIV^e siècle, sur le mur sud de la première travée de la nef. Elle se situe à environ 1,20 m du sol et ses dimensions sont de 6,50 m de large par 2,10 m de haut.

Le sujet se rapporte aux origines de Joseph et rappelle la généalogie de Jacob en trente-huit figures. Elles tiennent chacune un phylactère et se répartissent sur deux registres superposés. L'ensemble est bordé par une frise végétale de feuilles de vigne (?) qui donne un cadre à la composition. Celui-ci est frappé d'un même écusson aux quatre angles, dont trois seulement sont visibles, représentant trois têtes coiffées pareillement sur fond de gueule, dont on ne connaît pas la signification. Sur le bord supérieur gauche, un ange porte un livre ouvert entre les figures d'Abraham et d'Isaac sur lequel est écrit : *liber generationis iesu ti filii David filii abraham*. Chaque personnage arbore son nom et le nom de sa descendance : *Abraham autem genuit Isaac – Isaac autem genuit...* ainsi de suite jusqu'à Mattham qui engendra Jacob. Le texte tiré du Nouveau Testament est celui de l'introduction de l'évangile selon saint Matthieu (I, 1-16).

Cette peinture, dont la composition générale évoque une tapisserie en « trompe-l'œil », ornaient peut-être un banc de confrérie (1). Le mouvement des personnages, le trait souple du dessin des figures ainsi que celui des vêtements, même s'il est parfois maladroit dans la représentation des mains, nous livre un ensemble qui peut se rapprocher du style français du début du siècle et constitue l'unique témoignage peint du décor gothique de l'édifice.

Historique

C'est derrière le décor de boiseries du XVII^e siècle, placé sous l'épiscopat de M^{gr} Charles de Montchal, archevêque de Toulouse, que cette peinture murale a été découverte à l'occasion de la rénovation de l'église du Taur. L'événement est relaté par l'abbé Carrière, Président de la Société Archéologique du Midi, dans le compte rendu du 23 avril 1872 (2), année qui marque le début des travaux. Lors de la séance du 14 mai de cette même année, il est fait état de la visite de Viollet-le-Duc qui, tout en reconnaissant l'intérêt des peintures, « n'a pas cru qu'il fut possible de les conserver ou de les restaurer » (3). Fort heureusement, et comme en atteste l'existence de l'œuvre aujourd'hui, cet avis ne fut pas adopté.

* Communication présentée le 22 février 2005, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2004-2005 », p. 286.

1. La dépose de la boiserie sous-jacente et latérale gauche, qui n'a pas été possible, nous aurait peut-être apporté des informations.

2. Archives de la S.A.M.F., Registre des délibérations n° V, 7 mai 1872, p. 58.

3. *Ibid.*, p. 62.

En 1874, le peintre Joseph Engalière la copia sur une toile conservée actuellement dans les réserves du musée des Augustins, « par une sorte d'impression qui garantit la fidélité de la copie » (4). Ce procédé, que l'on appelle poncif, consiste après l'avoir calqué, à percer le dessin de petits trous au travers desquels on le reproduit en déposant du pigment sur la toile.

La même année, il est fait état d'une « conservation relativement bonne » de ces peintures que l'on souhaite voir « non seulement conservées, mais restaurées et harmonisées avec les peintures décoratives qu'on exécute en ce moment » (5).

En 1922, A. Auriol fait état dans la Revue historique de Toulouse de la « fresque bien ravagée par le salpêtre » (6). Il s'agit très certainement de l'altération des interventions réalisées à l'aide de gypse, lors de la restauration du XIX^e siècle.

De nouveau cachées par un lambris de style gothique en partie amovible, particularité oubliée au cours du temps et redécouverte au printemps 1939 par un sacristain (7), elles furent dégagées à la fin des années cinquante sur décision de l'architecte en Chef des Monuments Historiques Sylvain Stym-Popper, et restaurées par l'atelier Malessot (1959-1960) (8), intervention pour laquelle nous n'avons trouvé aucune archive.

État de conservation

L'enduit ancien, appliqué sur un mur de brique, n'excède pas 1 à 1,5 cm d'épaisseur. Il offre une texture assez granuleuse et l'on peut remarquer à sa surface le scintillement de grains de mica. Son analyse par diffraction de rayons X (9) met en évidence la présence de quartz mais aussi de feldspaths, mélange qui compose l'agrégat, ainsi que de la calcite (chaux) et une argile, la kaolinite, qui constituent le liant.

Cet enduit, support de la couche picturale, est par endroits décollé du mur formant ainsi d'importantes poches réparties essentiellement sur tout le registre supérieur. De larges lacunes, résultant de graves pertes de mortier, sont distribuées sur l'ensemble de la surface de même qu'un grand nombre de trous de petites et moyennes tailles, consécutifs à l'enfoncement de chevilles de bois et de différentes sortes de clous.

Quasiment tous les grands manques, et la majeure partie des cavités de moindre taille, sont comblés par un mortier hydraulique très dur, probable mélange de chaux et de ciment apposé lors de la dernière intervention. Les autres ont conservé des bouchages faits à l'aide de gypse, qu'il faut faire remonter à la restauration du XIX^e siècle.

Dans l'ensemble, la cohésion du mortier reste bonne à l'exception de certaines périphéries de lacunes, où il a tendance à se désagréger. Des efflorescences sont d'ailleurs présentes et l'analyse des sels montre l'existence de sulfates de calcium (gypse) en relation avec l'intervention du XIX^e siècle et des traces de nitrates ont été relevées dans un échantillon.

La couche picturale est très encrassée, il subsiste des restes de badigeon, des repeints recouvrent la peinture originale et les retouches débordent abondamment des enduits de bouchage. L'apparence générale est confuse et d'une tonalité sombre, rendant le tout difficilement lisible. Les personnages sont rendus à l'état de silhouettes pour disparaître en partie sous l'épaisse couche brune qui les recouvre.

Les analyses pratiquées suivant différentes méthodes sur des prélèvements effectués avant et en cours d'intervention, nous révèlent la présence de divers matériaux à la surface des peintures.

Nous y trouvons à la fois de l'huile, de la résine et de la colle, ces substances pouvant être mélangées. La cire, identifiée dans un premier temps sur un échantillon, n'est pas confirmée lors des analyses complémentaires opérées pendant la restauration. Celle-ci n'a peut-être été utilisée que ponctuellement ou peut tout aussi bien provenir de la

4. Archives de la S.A.M.F, Registre des délibérations n° V, 3 février 1874, p. 162. Nous remercions M. Daniel Cazes de nous avoir amicalement transmis ces documents.

5. *Congrès Archéologique de France, XLII^e session Agen-Toulouse 1874*, Paris, 1875, p. 400.

6. A. AURIOL, « L'ancienne décoration de l'église du Taur à Toulouse », *Revue historique de Toulouse*, 1922, p. 201.

7. « Visites et promenades - À l'église du Taur », *L'Auta*, n° 114, 1939, p. 142.

8. Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-ouest de la France*, Picard, 1967, p. 186.

9. Ces peintures ont fait l'objet d'une étude préliminaire du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, ainsi que d'analyses complémentaires à la demande du restaurateur par l'Équipe de minéralogie de l'Université Paul-Sabatier, UMR 5563-CNRS, et le CRITT DIAC « art et chimie » de Castres.

combustion de bougies placées à proximité. Quant à la résine, identifiée comme étant une résine dammar, nous la retrouvons de façon récurrente ainsi que la colle.

Les informations apportées par le laboratoire et les différentes étapes du nettoyage nous permettent de penser que les produits rencontrés à la surface de ces peintures proviennent pour l'essentiel de la restauration qui a suivi leur découverte. Elles furent alors fixées à l'aide de colle, peut-être de cire, les trous furent rebouchés au plâtre pour être retouchés, et le fond entièrement repeint à l'huile pour réchampir les personnages. Ces opérations achevées, la peinture fut recouverte d'un vernis, mélange d'huile et de résine, les résines dammar apparaissant essentiellement au XIX^e siècle.

Au début des années 1960, l'intervention de l'atelier Malessot s'est limitée au retrait des enduits altérés pour les remplacer par d'autres déjà évoqués, puis à une nouvelle restauration de ces peintures probablement avec un mélange de pigments et de résine synthétique (vinylique) servant de liant.

Nous ne constatons pas de soulèvements ou de pulvérulences de la couche picturale originale, mais nous remarquons une nette différence de conservation entre les registres haut et bas, ce dernier étant sensiblement plus usé. La partie inférieure se situant à portée de main, il est aisé d'imaginer que ce sont des frottements, des dépoussiérages ou des nettoyages, qui ont vraisemblablement occasionné une usure plus avancée de la peinture à cet endroit.

Si l'on excepte cette usure, et la disparition de couleurs plus fragiles passées en couche plus minces dont on perçoit les traces sur certaines robes, la couche picturale offre une cohésion et une solidité qui attestent la qualité technique de l'exécution de ces peintures.

Matériaux et technique d'exécution

Pigments

Des échantillons de chaque couleur ont été recueillis et les résultats d'analyses livrent l'identification de toute une gamme de pigments.

Le rouge vif est constitué de cinabre, un sulfure de mercure utilisé depuis l'Antiquité, provenant de l'exploitation des mines d'Almaden en Espagne.

L'ocre rouge est de l'hématite, un oxyde de fer que l'on peut obtenir à l'état naturel ou par combustion de la goëthite, autre oxyde de fer ocre jaune que nous rencontrons dans les chevelures des personnages.

Le blanc est un blanc de plomb, mélange de cérusite et d'hydrocérusite, appelé aussi blanc de cèruse, duquel on obtient par calcination une couleur orange, le minium, remarquable sur certaines robes.

Deux autres pigments blancs, le lithopone et le blanc de Chine, tous deux à base de zinc, doivent être associés aux restaurations, leur fabrication n'étant pas antérieure au siècle.

Le noir est un carbone produit d'une calcination de bois.

Le bleu correspond à une association de deux minéraux de cuivre : un carbonate, l'azurite, mélangé à un sulfate hydraté, la calchantite. Dans l'état actuel de l'analyse il nous est impossible de définir si nous sommes en présence de minéraux associés naturellement, d'une combinaison volontaire ou d'une altération.

La présence sous forme de traces d'un rouge se superposant au minium se révèle être une laque, c'est-à-dire un pigment artificiel préparé en précipitant sur un minéral un colorant organique d'origine végétale ou animale. Nous avons ici de la garance d'un rouge foncé qui indique un pourcentage élevé d'alizarine, matière colorante de la plante avec la purpurine.

La diffraction de RX pratiquée sur le pigment de couleur verte, présent dans les robes de plusieurs personnages, le définit comme étant de la cuprorivaïte. Ce pigment correspond à ce que l'on appelle le « bleu égyptien », qui est un minéral composite de synthèse dont la formule chimique est : $\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$. C'est sous la IV^e dynastie (2723-2563 av. J.-C.) qu'il paraît en Égypte, et son emploi s'étend dans tout le bassin méditerranéen. On le retrouve à Pompéi ainsi qu'à maints endroits, puis il est signalé pour la dernière fois dans une fresque du IX^e siècle de la chapelle souterraine de Saint-Clément de Rome (10). Il semblerait cependant qu'il ait été identifié récemment dans une

10. L. LAZZARINI, The discovery of Egyptian blue in a Roman fresco of the mediaeval period (ninth century A. D.), *Studies in conservation*, 27, 1982, n° 2, p. 84-86.



FIG. 1. TOULOUSE, NOTRE-DAME-DU-TAUR, PEINTURE MURALE AVANT RESTAURATION, les prophètes Abraham et Isaac. Cliché J.-M. Stouffs.

peinture romane en Espagne, et que nous serions donc à l'église du Taur en présence de son utilisation la plus tardive connue à ce jour en peinture murale.

Nous ne sommes pas en mesure pour le moment d'expliquer sa couleur verte. S'agit-il de l'association d'un autre colorant, d'une altération liée au plomb, ou de la présence de chlore susceptible de développer des chlorures de cuivre et donc de faire virer le bleu au vert ? Mais alors pourquoi avoir aussi utilisé l'azurite, bleu de nature différente mais proche dans la teinte ?

La répartition chromatique que nous percevons aujourd'hui doit-elle être remise en cause ? À ce sujet nous remarquerons que le peintre J. Engalière, lorsqu'il reproduisait ces peintures en 1874, avait une vision identique à la nôtre. Pour tenter d'obtenir des réponses, nous avons envoyé des prélèvements à M^{me} Marie-Pierre Etcheverry, auteur d'une thèse sur l'étude physique du bleu égyptien (11), qui sont en cours d'analyse.

Technique

Les visages et les mains des personnages, se présentant généralement de face ou de trois-quarts, sont dessinés d'un trait ocre rouge foncé. Il en est de même pour les mèches de cheveux, tandis que les vêtements et les phylactères sont cernés d'un trait noir assez large, pouvant être doublé d'un épais rehaut blanc. Par endroits nous percevons un tracé sous-jacent d'un ocre rouge plus clair qui semble correspondre à un dessin préparatoire. Le traitement des ombres et les dégradés de lumière sur les plis des robes dénotent un réel souci de traduire le modelé. La laque de garance passée sous forme de glacis, les traces d'or encore visibles sur les

couronnes et les étoiles du registre haut, dont la couleur brune est le résultat probable d'une altération du mordant utilisé, et la variété des pigments employés mettent en évidence la préciosité de ces peintures.

Le texte vient parachever l'œuvre comme le montre la contraction des lettres à l'intérieur de certains phylactères, obligeant même l'exécutant à allonger la banderole, au niveau de la génération coïncidant à la déportation à Babylone, dans le registre supérieur. Par ailleurs, nous n'avons pas d'élément expliquant le défaut de carnation des figures basses, dont on ne trouve aucune trace.

L'absence de joints délimitant les pontate et les giornate, surfaces d'enduit correspondant respectivement à un niveau d'échafaudage ou à une journée de travail, montre que le mortier a été étendu en une seule fois sur toute la surface. La céruse, appliquée comme préparation de fond à la peinture, et la présence de minium sont autant d'éléments qui excluent la possibilité d'une technique d'exécution à fresque.

Des liants de type protidique, caséine ou colle, sont régulièrement identifiés par les tests et les analyses ainsi que l'huile présente sous forme de traces, ou de manière plus affirmée dans les échantillons de rouge correspondant à la garance.

La portlandite, hydroxyde de calcium à l'état amorphe, attestée dans un échantillon prélevé dans une couche épaisse de bleu, constitue vraisemblablement le liant utilisé pour cette couleur.

11. M.-P. ETCHEVERRY, Étude physique du bleu égyptien. Caractérisation, mécanismes de formation, altération, thèse de doctorat en physique appliquée à l'archéologie, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1998.

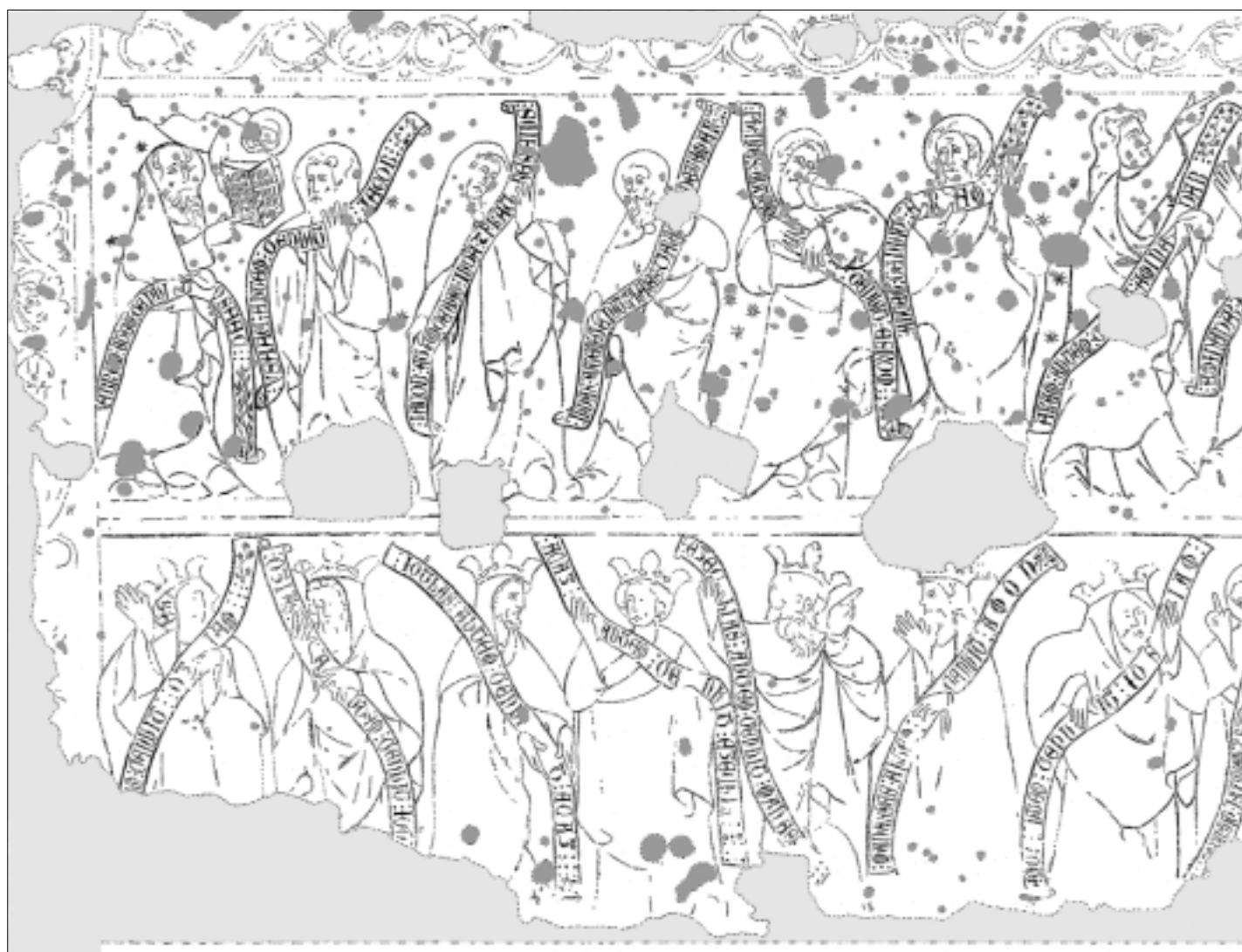


FIG. 2. TOULOUSE, NOTRE-DAME-DU-TAUR, PEINTURE MURALE, la généalogie de Jacob, relevé à l'échelle 1, film transparent. Relevé J.-M. Stouffs.



FIG. 3. TOULOUSE, NOTRE-DAME-DU-TAUR, PEINTURE MURALE APRÈS RESTAURATION, les prophètes Abraham et Isaac.
Cliché J.-M. Stofffs.

Malgré les différentes interventions et la diversité des produits utilisés par le passé, un ensemble suffisant d'éléments nous autorise à penser que ces peintures ont été faites sur enduit sec, *a secco*, mettant en œuvre au moins deux techniques de détrempe : l'huile d'une part et la chaux d'autre part, probablement additionnées de caséine comme cela semble vraisemblable pour les textes et les rehauts de blanc.

Conservation-restauration

La consolidation des enduits se fait par des injections de coulis de mortier composés de chaux et de charges inertes, accompagnées de poses de presses permettant de maintenir la surface de la peinture en prenant soin de la protéger. À cette opération succède la purge totale des enduits de rebouchage des précédentes interventions, suivi d'un dépoussiérage, d'un gommage et d'un premier dégrasage à l'eau. Les bords des lacunes fragilisées sont consolidés et un solin de mortier est posé perpendiculairement à l'enduit. Nous procédons ensuite, sur la base de tests préliminaires, à l'élimination des repeints et au nettoyage de la couche picturale à l'aide de mélanges de solvants préparés en fonction de la nature des produits à retirer. Ces opérations commencent sur des parties secondaires pour s'étendre progressivement aux zones plus sensibles, en déterminant le degré d'intervention le mieux adapté qui, sans altérer la matière originale, permettra un nettoyage homogène.

La restauration s'inspire ici de certains principes énoncés par Césaire Brandi (12), philosophe, historien et critique d'art, qui fonda l'Institut Central pour la Restauration de Rome en 1939 : une réintégration picturale limitée, identifiable de près, et qui ne gêne pas la vision de l'œuvre dès que l'on prend le recul nécessaire. Ainsi, une fois refermées les lacunes autorisant la réintégration avec un enduit de chaux mis au niveau de l'ancien, nous avons opté pour le procédé du *tratteggio* (13) qui se distingue techniquement de la peinture originale. D'autre part, les lacunes qui n'offrent pas de possibilité de réintégration, sinon hypothétique, sont traitées de manière à ce qu'elles « se situent à un



FIG. 4. TOULOUSE, NOTRE-DAME-DU-TAUR, PEINTURE MURALE APRÈS RESTAURATION, les prophètes Jacob et Judas. Le carré repère une lacune traitée « a tratteggio ». Cliché J.-M. Stouffs.

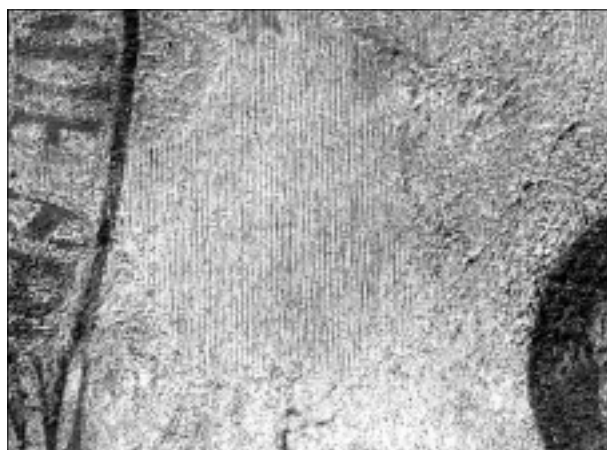


FIG. 5. TOULOUSE, NOTRE-DAME-DU-TAUR, PEINTURE MURALE APRÈS RESTAURATION. Lacune traitée « a tratteggio ». Cliché J.-M. Stouffs.

12. Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, Giulio Einaudi editore s.p.a. 1977, pour l'édition italienne (première éd. : Edizioni di Storia e letteratura, 1963), traduit de l'italien par Colette DEROCHE, Monum, éd. du patrimoine, s.d. [2000], 207 p.

13. Juxtaposition de traits verticaux de différentes couleurs permettant une restitution de l'image par synthèse optique.

niveau différent de celui de la surface de l'image » (14). Pour atténuer leur présence sans introduire d'ambiguïté quant à leur existence, c'est-à-dire en ne cherchant pas à les « faire absorber par l'image qui en serait seulement affaiblie » (15), celles-ci sont comblées par un mortier de chaux mélangé à des sables colorés, étendu en léger retrait de la couche picturale. Enfin, les usures sont réintégréées selon une technique de glacis, à l'aide d'*acqua sporca*, eau légèrement colorée par de l'aquarelle en fonction de la tonalité de la peinture environnante.

Un relevé (16) à l'échelle 1 a été réalisé pour servir à la documentation graphique.

On peut considérer qu'une fois dégagées des diverses substances qui altéraient leur perception, ces peintures présentent aujourd'hui un état qui restitue plus fidèlement leur image originelle. Nous nous sommes efforcé ici, en nous basant sur ce qui nous en est parvenu, de rendre dans la mesure du possible ce que C. Brandi appelle « l'unité potentielle de l'œuvre » (17) en conservant les traces de son passage dans le temps et dans le respect de son authenticité.

En conclusion, les campagnes de conservation-restauration (18) qui ont débuté en 2001 pour s'achever au mois de novembre 2004 ont apporté, par le travail entrepris d'observation et d'analyses, de précieuses informations. Elles ont enrichi en partie la connaissance de ces peintures murales, tant du point de vue de leurs matériaux constitutifs que de leur technique d'exécution. La présence de cuprorivaïte obligerait, si elle était confirmée, à revoir la chronologie de ce pigment qui semble perdurer à un moment avancé du Moyen Âge.

Mais les éléments manquent, et le champ de l'étude reste ouvert d'un point de vue technique comme de celui de l'histoire de l'art...

14. Cesare BRANDI, *op. cit.*, p. 101.

15. *Ibid.*, p. 101.

16. Relevé effectué sur film « mélinex » et déposé aux Archives Municipales de la ville de Toulouse.

17. Cesare BRANDI, *op. cit.*, p. 37.

18. Travaux réalisés sous la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre de la Conservation des Monuments Historiques de Midi-Pyrénées.