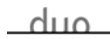


monuments



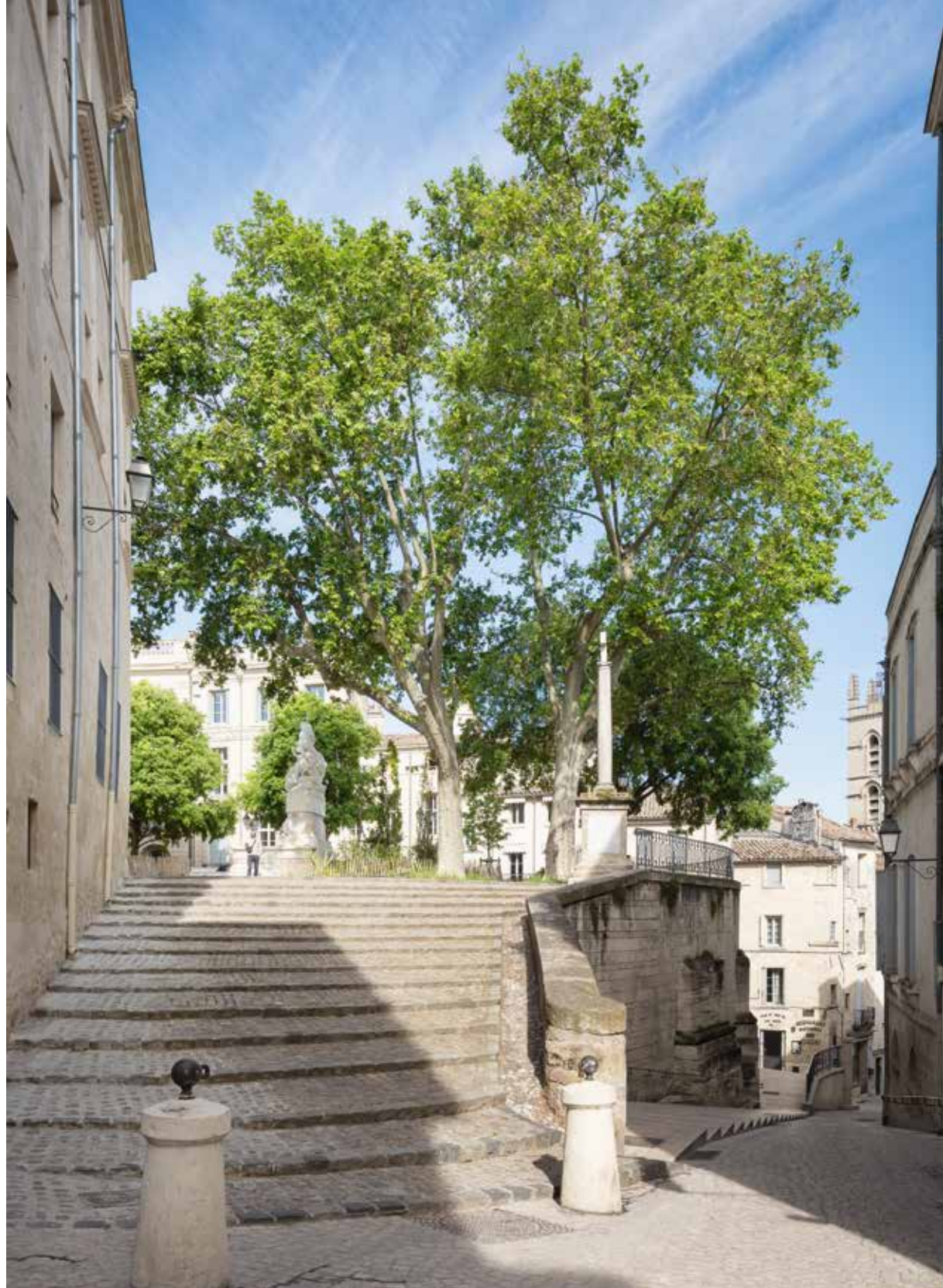
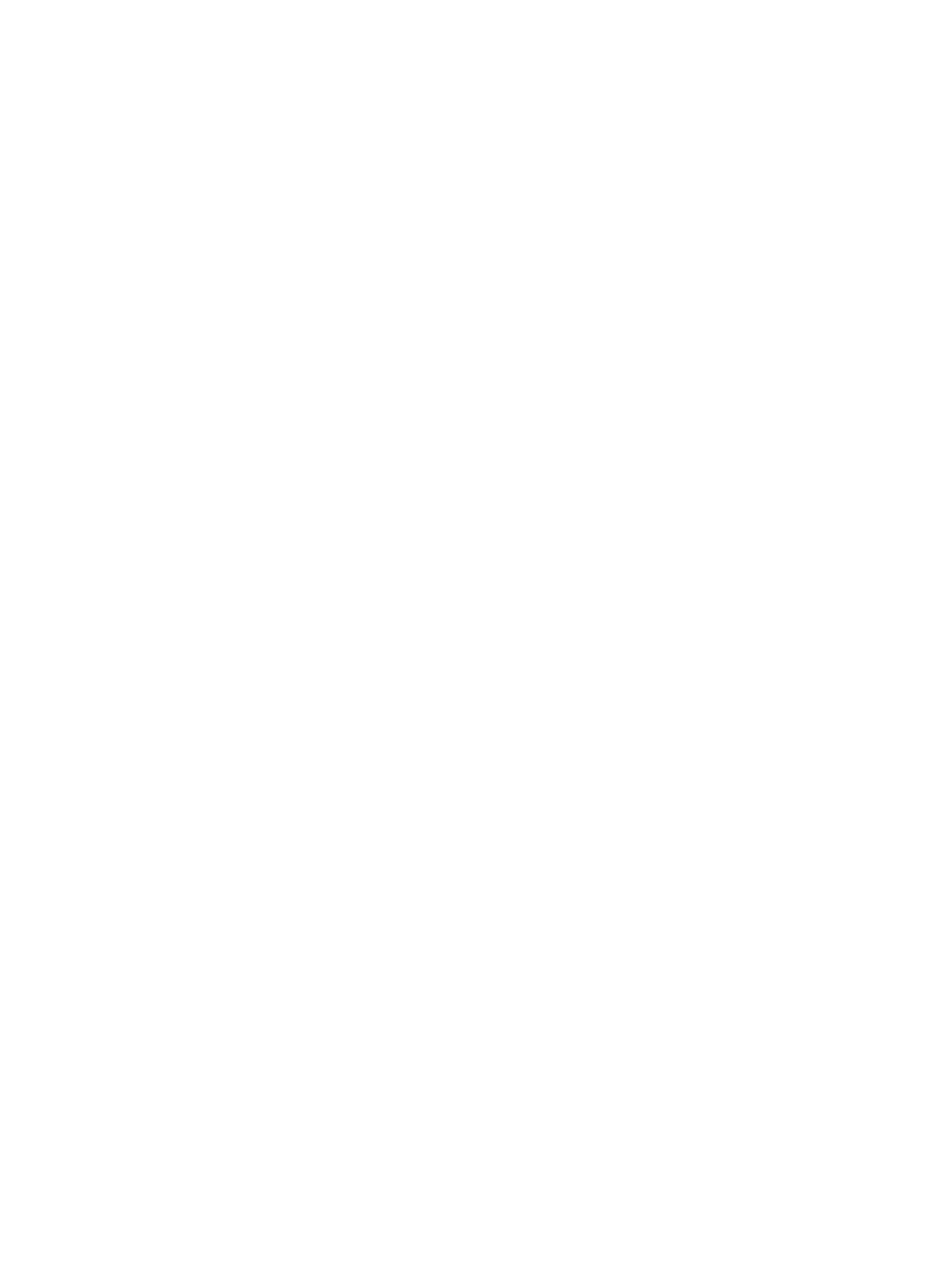
objets



PATRIMOINE RESTAURÉ

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

monuments historiques et objets d'art d'Occitanie
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES



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



Par sa situation dominante et sa vue imprenable, la place de la Canourgue a toujours été très convoitée. Sa transformation au fil des siècles est à l'image de son histoire multiséculaire riche et passionnante.

Avant d'accueillir l'hôtel Richer de Belleval, elle abrite à l'époque médiévale, le palais des Guilhem, seigneurs de Montpellier, puis le chapitre des chanoines (canorga, en occitan) de la cathédrale de Maguelone, qui lui donnera son nom actuel. Les bâtiments sont ensuite plusieurs fois détruits au moment des guerres de Religion et à partir de 1626, le quartier est en grande partie démolì, pour laisser place au projet de construction d'une nouvelle cathédrale, projet vite abandonné au profit de la restauration de la cathédrale Saint-Pierre, mais dont les soubassements toujours visibles conservent la mémoire.

Le lieu est ensuite réaménagé en 1665 pour devenir l'une des plus grandes places de la ville et aux 17^e et 18^e siècles, les riches montpelliérains y installent leurs hôtels particuliers. En 1676, Charles de Boulhaco, conseiller à la Cour des comptes, aides et finances de Montpellier, y fait bâtir son hôtel en dressant la façade qu'on lui connaît aujourd'hui. La famille de Pierre Richer de Belleval, célèbre botaniste fondateur du jardin des plantes de Montpellier et médecin d'Henri IV et Louis XIII, y réalise de nombreux aménagements au fil des années, jusqu'à lui donner sa configuration actuelle.

Racheté par la municipalité en 1816 pour abriter l'hôtel de ville jusqu'en 1975, il est ensuite loué pour devenir une annexe du palais de Justice jusqu'en 2010. Inscrit partiellement au titre des Monuments historiques le 18/08/1950 puis en totalité le 13/04/2015, il est racheté en 2016 par la société GGL et sa filiale HELENIS pour devenir un hôtel de prestige avec restaurant gastronomique dirigé par le groupe Château-Pourcel.

Placée sous le contrôle scientifique et technique de l'État, la restauration de cet édifice majestueux par l'Atelier d'Architecture Philippe Prost est exemplaire à bien des égards, redonnant au bâtiment son élégance et sa beauté. Toutes les strates de son histoire ont été conservées et les décors retrouvés magnifiés. L'art contemporain associé de manière pérenne à cette savante restauration s'inscrit dans la continuité de l'histoire du lieu.

L'hôtel Richer de Belleval constitue la mémoire de l'évolution architecturale du Moyen Âge au 21^e siècle à Montpellier. Il témoigne de la nécessaire évolution du centre historique et de sa réhabilitation actuelle, dans un accord parfait entre l'État, la collectivité et les partenaires privés, respectueux des obligations de chacun.

Michel Roussel
Directeur régional des affaires culturelles



Chiffre ornant la voûte du salon d'architecture où l'on pourrait reconnaître les lettres entrelacées ACC, monogramme d'Anne de la Croix de Candillargues, épouse de Charles de Boulhaco, commanditaire de l'hôtel. Leur fille épouse en 1676, Georges Richer de Belleval héritier de l'hôtel auquel sera attaché son nom au décès de ses beaux-parents.

Portrait de Georges Richer de Belleval, École française, 4^e quart du 17^e siècle. Dépôt au musée Fabre des archives de la Ville de Montpellier (D03.2.1), lui-même déposé au musée du Vieux Montpellier (D2011.0.201).



L'hôtel Richer de Belleval ne laisse pas indifférent. Il occupe une place symbolique dans la mémoire des Montpelliérains qui l'ont connu à l'époque où il accueillait la mairie. Pour tous les autres, il est resté mystérieux, laissé à l'abandon pendant plusieurs années, dominant cette place de la Canourgue au charme intemporel. Aussi connaissons-nous bien cet endroit lorsque a démarré l'aventure de sa restauration. Et c'est tout cela que nous avons eu envie de faire revivre en nous lançant dans ce projet : les souvenirs individuels, la dimension historique, la majesté et le romantisme d'un site majeur de la ville.

La place de la Canourgue invite à la convivialité. La beauté du cadre, sa fontaine, cette situation surplombante sur une partie de la ville et la cathédrale qui se dresse à l'horizon marquent son identité. L'hôtel Richer de Belleval se devait d'accueillir un projet qui en soit le porte-étendard, nous avons voulu en faire un lieu dédié au plaisir des sens, qui réunisse à la fois un hôtel magnifique, un restaurant gastronomique, et une fondation dédiée à l'art.

L'excellence a toujours été notre maître-mot. C'est donc tout naturellement que nous avons choisi le groupe Château-Pourcel pour compagnon de route dans cette aventure : la gastronomie sans cesse réinventée par les chefs étoilés sera sublimée dans l'écrin de l'hôtel particulier, et leur parrainage bienveillant permettra au bâtiment de renouer enfin avec une ambition à la hauteur de sa majesté.

L'art est présent dans tout ce que nous entreprenons et nous en tirons au quotidien plaisir et fierté. L'installation du siège de la jeune Fondation d'entreprise GGL HELENIS pour l'art contemporain dans ce palais du 17^e siècle est la clef de voûte de cet engagement en faveur de la création. Ici, la Fondation pourra s'épanouir en prenant racine au milieu des œuvres d'artistes du passé, pour poursuivre l'action initiée par les mécènes d'autrefois en continuant à construire l'histoire artistique et patrimoniale de Montpellier. Les artistes qui nous ont fait l'honneur de nous accompagner sont parvenus à donner à l'hôtel Richer de Belleval un nouveau souffle : grâce à eux le bâtiment reprend vie, retrouve son lustre d'antan et regarde vers l'avenir.

Aménageurs et promoteurs immobiliers, au sein du groupe GGL et de sa filiale HELENIS, nous sommes avant tout des bâtisseurs de neuf. Mais en pénétrant à l'intérieur de l'hôtel particulier, nous avons été émus par la beauté de ses vieilles pierres. Restaurer un bâtiment aussi fort, aussi complexe... c'est un défi technique que nous avons eu immédiatement envie de relever. Il y a de l'excitation et de la fierté à porter cette réhabilitation, malgré les difficultés inhérentes à la remise en état d'un édifice historique trop longtemps délaissé. Au fil des mois, nous sommes allés de surprise en surprise : découvrir sous les enduits des décors séculaires, voir réapparaître sous les pinces des restaurateurs les sculptures et les peintures originelles nous a donné le sentiment d'avoir entre les mains un véritable bijou, et la conscience d'un patrimoine à préserver. Nous sommes infiniment heureux de pouvoir l'ouvrir désormais aux Montpelliérains et aux amoureux de la beauté venus de tous les horizons.

Thierry Aznar et Alain Guiraudon
Fondation d'entreprise GGL HELENIS

Verrière sur la cour d'honneur dessinée par l'Atelier d'architecture Philippe Prost, détail.

Un monument restauré traduit les connaissances, les ambitions, les goûts, non seulement du maître d'œuvre mais aussi du maître d'ouvrage : c'est le vrai révélateur de l'appréhension des édifices par une génération donnée, qui leur permet de reconnaître pour sien un édifice centenaire¹.

Françoise Bercé

Avant-propos

L'hôtel Richer de Belleval, un monument historique

Le patrimoine dans toute sa diversité est une richesse essentielle pour la France, pour la cohésion de la nation et le rapprochement entre toutes les composantes de la société française. Le patrimoine est aussi un immense atout de la France en termes économiques, touristiques et environnementaux qu'il convient de promouvoir et de valoriser afin de répondre aux attentes des publics et des territoires.

Depuis près de deux siècles, la protection juridique du patrimoine par les pouvoirs publics demeure un outil privilégié pour permettre la conservation efficace des monuments et leur pérennité. La loi sur les monuments historiques de 1913 s'est étendue à leur environnement par de nouveaux outils telles la loi de 1930 sur les paysages, celle sur les abords du 25 février 1943, dans le but de préserver l'intégrité d'un ensemble patrimonial.

Codifiée dans le nouveau livre VI du code du patrimoine « Monuments historiques, sites patrimoniaux remarquables et qualité architecturale », la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine affirme et garantit la liberté de création et modernise la protection du patrimoine. Elle a pour objectif de conserver, restaurer et transmettre notre patrimoine, de valoriser les territoires et d'en développer l'attractivité. Elle a également pour ambition de le rendre accessible à tous les citoyens. Elle refonde le partenariat avec les collectivités territoriales, les citoyens et les associations qui agissent, aux côtés de l'État, pour la conservation et la mise en valeur du patrimoine.

Le monument et son contexte

Implanté sur un territoire à l'histoire multiséculaire, situé dans le secteur sauvegardé de Montpellier à proximité de la place royale du Peyrou, l'hôtel Richer de Belleval, place de la Canourgue, est inscrit dans sa totalité au titre des monuments historiques depuis le 13 avril 2015. C'est un des hôtels particuliers parmi les plus importants du centre historique de Montpellier qui marque le renouveau de l'architecture civile des 17^e et 18^e siècles.



Cet édifice, bâti probablement sur le projet de Ponce Alexis de La Feuille, est le fruit d'un chantier complexe du dernier quart du 17^e siècle. Bâti *ex nihilo* pour une part et en intégrant des immeubles médiévaux pour une autre, de nombreux tâtonnements et changements de parti ont marqué sa construction, comme en témoignent les archives. Ils sont dus aux contraintes propres du site, mais aussi à la volonté de satisfaire au goût du Grand Siècle qui marque alors un profond renouveau dans l'architecture civile. Le 18^e siècle ajoute sa touche de raffinement dans les salons de réception. Les transformations du 19^e siècle n'ont pas dénaturé le monument, préservant heureusement l'essentiel des distributions et épargnant la majorité des décors intérieurs. Le prestige du lieu a convaincu les acquéreurs du potentiel économique de la transformation de ce monument historique. Développer une activité hôtelière en adaptant l'usage du monument, redonner à l'immeuble un statut patrimonial et une reconnaissance historique sont les enjeux de cette restauration.

Restauration et redécouvertes

Avant tout projet de restauration, l'analyse du contexte d'un édifice est de plus en plus minutieuse et scrupuleuse. Elle fait l'objet de nombreuses études afin de comprendre les traces que le temps a laissées sur le monument. Ce principe d'intervention fondamental a guidé la restauration de l'hôtel Richer de Belleval. Les études préalables ont permis de définir le programme de travaux et d'adapter le projet au caractère patrimonial du bâtiment. Ainsi le monument désaffecté a pu être restauré, réinventé et enrichi.

Élévation de la façade, fin 19^e siècle, hôtel de ville_001, FRAC34172_1M, © archives Montpellier.

1. Françoise Bercé. *Des monuments historiques au patrimoine*, Flammarion, 2000, p. 9.

La complexité de la restauration est de trouver un équilibre dans le mille-feuille historique de l'œuvre afin de rétablir une unité potentielle.

Cesare Brandi



Façade principale en cours de restauration.

Les travaux de restauration ont été conduits depuis 2017 par l'Atelier d'Architecture parisien Philippe Prost. Ils ont été autorisés et suivis dans le cadre du contrôle scientifique et technique par les services patrimoniaux de la DRAC (CRMH, SRA et UDAP de l'Hérault).

La demeure qui surprend par son ampleur et sa démesure est protégée par une façade imposante qui fait écran et renforce son caractère secret. Réussir sa transformation en hôtellerie de luxe a nécessité une définition fine du programme et plus d'une astuce distributive pour adapter le bâtiment à ces nouveaux usages sans porter atteinte au génie des lieux. Le nombre de chambres a été réduit afin d'éviter le cloisonnement des salles d'apparat au décor unitaire. Un ascenseur, obligatoire pour ce type d'équipement, a été placé dans une petite cour secondaire. Les espaces servants comme les cuisines sont réduits en surface et implantés à l'arrière des pièces nobles.

Des éléments architecturaux prestigieux comme la colonnade du porche d'entrée, l'escalier monumental décoré de bustes à l'antique posés sur console, la cour d'honneur, les salles de réception voûtées et ornées du rez-de-chaussée ont fait l'objet d'un soin particulier et d'une restauration attentive.

Enfin, c'est avec beaucoup de subtilité qu'ont été traitées les façades formant l'extérieur de l'îlot. Il convenait de favoriser l'intégration de l'édifice dans le quartier tout en soulignant l'unicité de l'histoire de la bâtisse donnant sur la place emblématique de la Canourgue. Au-delà de la restauration des éléments architecturaux par des artisans passionnés, les menuiseries, les ferronneries, les modénatures sculptées en pierre ont retrouvé de leur vigueur d'origine ; le maître d'œuvre a réussi à valoriser l'originalité de cet édifice historique par le jeu subtil des teintes légèrement plus ocrées des maçonneries et par la mise en peinture des volets et fenêtres d'un gris légèrement plus soutenu et plus chaud que le gris clair dit de « Montpellier ».



La redécouverte des décors

Au rythme des travaux, la découverte de vestiges a permis de comprendre comment étaient construits, distribués et décorés les palais montpelliérains empruntant souvent au goût venu d'Italie : baies de façade dites « croisières italiennes », vaste salon à l'italienne à lanternon zénithal. Des trésors picturaux sont apparus sous des couches d'enduits, de poussières, de peintures ou de plâtre.

La réhabilitation totale de l'hôtel Richer de Belleval a offert la rare opportunité d'une étude exhaustive de ses décors intérieurs pour proposer une restauration correspondant aux exigences patrimoniales. La mission de diagnostic des décors intérieurs a pointé à la fois leur fragilité, la difficulté de leur reconstitution révélant la complexité du choix de l'état à retrouver et des restaurations à entreprendre.

La restauration de ces décors a été confiée à l'atelier parisien de Ricou avec le concours du Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine (CICRP) de Marseille. Une réflexion collégiale associant l'inspection générale des monuments historiques a permis d'orienter les choix de restauration. Elle a été déterminante pour le choix du traitement à effectuer et le parti pris de restauration, qui devait rester fidèle à la conception initiale de l'hôtel. Il s'agissait de remettre en valeur les effets décoratifs recherchés, tout en gardant un équilibre entre les éléments d'origine et les éléments restitués.

Il faut rendre hommage aux propriétaires pour leur engagement dans les travaux de rénovation de cette demeure protégée au titre des monuments historiques. La dynamique qu'ils ont engagée en faveur de la mise au jour et de la conservation de ces vestiges a nécessité des opérations longues et coûteuses et des changements de programme en cours de chantier. Les échanges constants et fructueux entre les différentes parties ont fait de cette restauration un chantier exemplaire.

Décor du salon des gypseries, détail avant restauration d'une cariatide sculptée et dorée surmontant le trophée des beaux-arts et du savoir.

Frise murale à décors d'entrelacs et figures féminines redécouverte lors de la restauration d'un salon de l'entresol.



Vue de l'escalier monumental, après restauration.

Du patrimoine à l'art contemporain

D'une manière générale, l'introduction de façon pérenne d'œuvres d'art contemporain dans un monument à l'occasion d'une restauration est rare. L'hôtel accueillant la Fondation d'entreprise GGL HELENIS pour l'art contemporain, il était impératif pour les propriétaires de donner une large place à la création contemporaine. Le choix des artistes par la Fondation d'entreprise GGL HELENIS et Numa Hambursin a été validé par la DRAC au terme d'un dialogue fructueux entre les différents services du ministère de la Culture, en charge à la fois des monuments historiques et de la création artistique, associant maîtres d'ouvrage, architectes et historiens de l'art. Quatre artistes d'envergure internationale – Jim Dine, Jan Fabre, Marlène Mocquet et Abdelkader Benchamma – ont reçu commande des décors des quatre grands plafonds (porche, escalier monumental, salons de réception), encourageant des artistes à créer des œuvres inédites et exceptionnelles.



La cour d'honneur restaurée et sa verrière.

Enjeu majeur magnifiant la splendeur du site, cette alliance entre œuvre patrimoniale et création contemporaine reflète admirablement l'esprit du lieu. Ces œuvres viennent dialoguer avec les décors historiques, continuant ainsi le dialogue entre art et architecture.

La création d'une verrière sur la cour d'honneur

Venant parachever sa restauration, l'hôtel Richer de Belleval s'est doté d'une verrière sur la cour d'honneur diffusant la lumière naturelle dans cet espace destiné à l'accueil des visiteurs. C'est un des éléments contemporains majeurs de la reconversion de l'édifice illuminant la cour de ses reflets lumineux.

Ce projet de couverture garantit une totale réversibilité. Il s'agit, pour simplifier le concept, d'un « chapiteau » de verre à deux pans porté par quatre colonnes métalliques ancrées dans des massifs de ciment enterrés. Les rives basses de la verrière surplombent les chéneaux périphériques, maintenant ainsi une circulation d'air et ne reportant aucune charge sur les façades.

Cette verrière est dessinée comme un objet architectural contemporain à part entière avec ses piles élancées composées d'éléments géométriques superposés en métal chromé. Le vélum géométrique est placé au-dessus de la toiture afin de ne pas perdre de vue la lecture de la cour d'honneur et lui conférer une impression de légèreté. Elle s'inscrit dans la contemporanéité de l'hôtel et dans sa métamorphose au cours des siècles.

[HP], [SL] et [LB]



Le monument historique
histoire et restauration

Du palais de Guilhem VI à l'hôtel de ville

Du palais de Guilhem VI à la résidence des Boulhaco

Le palais de Guilhem VI

Au retour de Jérusalem, en 1129¹, Guilhem VI, seigneur de Montpellier, établit un nouveau palais auquel il joint une chapelle nommée Sainte-Croix destinée à recevoir une relique du « *saint bois du Seigneur* », « *vere Dominicum lignum* » ramenée de Terre sainte². Dans son testament de 1146, Guilhem VI décrit assez précisément sa résidence et sa chapelle installées sur un point haut, au bord d'un versant abrupt où passe la première enceinte de la ville. Le château commande ainsi le flanc nord-ouest de la ville et peut-être un de ses accès depuis les chemins venant des Cévennes. Six ans plus tard (1151), Guilhem VII, son fils, cède par échange la chapelle Sainte-Croix au prieur de Saint-Firmin³ qui transforme les bâtiments en résidence canoniale, les lieux portent le nom de *Petite Canourgue*, pour ne pas la confondre avec la propriété du chapitre de Maguelone, nommée *Grande Canourgue*⁴. Un autre nom est aussi lié au chapitre : celui de *vestarié* ou vestiaire, le local servant de garde-robe des chanoines⁵. La petite rue du Vestiaire, qui longe le côté sud de l'hôtel de Boulhaco, constitue l'un des indices toponymiques et contribue à situer dans ce secteur la maison seigneuriale. Enfin, le nom de Sainte-Croix, qui est celui de la rue bordant le côté ouest de la place de la Canourgue, constitue un autre point de localisation. À partir de ces éléments, plusieurs historiens et érudits, Charles d'Aigrefeuille dès 1739, puis Ferdinand Pégat et Louise Guiraud, ont tenté une localisation et une description du château de Guilhem VI⁶.

Après les destructions répétées des 16^e et 17^e siècles, il ne reste aucune trace de la chapelle Sainte-Croix et Charles d'Aigrefeuille s'avoue incapable de la localiser précisément sinon, par conjecture, vers l'hôtel de Cambacérès où des dalles sépulcrales ont été découvertes de son temps, qu'il présume être celles d'un cimetière lié au sanctuaire.



Une grande croix, érigée sur « *la place où estoit autrefois l'esglise de la Canourgue et Sainte-Croix* » est successivement renversée puis relevée et enfin déplacée. Cette croix est représentée sur le plan dit des Îliers ainsi que sur un plan terrier⁷. Toutefois, un prix-fait de reconstruction de la chapelle, daté du 25 avril 1608, confirme cet emplacement en indiquant qu'un de ses murs se trouve « *du costé de la descente Sainte-Croix allant vers Saint-Pierre* » et qu'une façade donne sur « *le plan de Sainte-Croix au-devant de la grand porte de la Canourgue*⁸ ». Quelques textes évoquent cette placette. D'abord un contrat du 24 janvier 1370 (n.s.), est passé dans la maison du prévôt de Maguelone : « *in domo prepositore Magalone dicta lo sellier, sitam ante ecclesiam Sancte Crucis de Monstispessulanum*⁹ ». Cette maison aussi dite *cellarié*, disparue, se trouvait en face de la chapelle, dans l'île du plan de la Canourgue. Ensuite un autre, du 10 janvier 1375 (n.s.), évoque une maison située « *ante ecclesiam sive plateam dicte ecclesie Sancte Crucis*¹⁰ ». Enfin, l'emplacement approximatif de la chapelle Sainte-Croix peut aussi être précisé grâce à l'archéologie : d'abord par la découverte en 1897 d'un chapiteau roman sur la place sans que le lieu exact de la trouvaille ne soit connu¹¹, ensuite par les restes d'un dallage interprété comme le sol de la chapelle mis au jour par les fouilles de 1989-1990¹².

D'après le testament de Guilhem VI en 1146 et l'acte d'échange passé entre Guilhem VII et le prieur de Saint-Firmin en 1151, la chapelle et la demeure formaient un quadrilatère sur cour : c'est ainsi qu'il est possible d'interpréter le mot « *porticum* » qui désigne également un *porche*, un *portique* ou une cour. À partir des textes, une hypothèse de restitution du plan du palais peut être avancée.

La chapelle Sainte-Croix devait être orientée vers l'est comme le veut la règle de construction des sanctuaires chrétiens d'Occident. Les textes du 12^e siècle indiquent que Guilhem VI l'a bâtie contre son palais, que la chambre se trouve près de l'église, « *cameram scilicet meam, que est prope ipsam ecclesiam* »,

Chapiteau trouvé sur la place de la Canourgue provenant vraisemblablement de l'église Sainte-Croix. Il fut transformé en bénitier quand les pénitents blancs reconstruisent la chapelle (Société archéologique de Montpellier).

Page précédente :
L'hôtel Richer de Belleval sur la place de la Canourgue.

1. Achery 1723, t. 3, p. 483.
2. Liber 1884-1886, p. 177, doc. XCV, le 11 décembre 1146.
3. Liber 1884-1886, p. 287, doc. CLVI, le 15 des calendes de mars 1151.
4. Fabre, Lochard 1992, p. 71. Le 20/09/1361 : acte passé dans la maison de « *la Canorga* » [A. D. 34, 2 E 95/378, f° 2 v°].
5. Au 14^e siècle, plusieurs actes sont passés dans la maison du Vestiaire des chanoines de Maguelone [A. D. 34, 2 E 95/379, f° 13 au f° 14, le 26 janvier 1369 a.s.] ; « *in domo dom. vestiarum Magalonem* » [A. D. 34, 2 E 95/381 f° 27, le 15/04/1382].
6. Aigrefeuille 1739, p. 262. Pégat 1850. Guiraud 1895.

7. A. M. M., Inventaire, t. 3, p. 257, Thalamus historique, f° 35 v° et f° 36, le 30/11/1601. Plan de la Canourgue (A. M. M. II 615).
8. Archives des Pénitents blancs de Montpellier. Délibérations de 1602-1630, f° 17 v°-f° 18.
9. A. D. 34, 2 E 95/379, f° 11.
10. A. D. 34, 2 E 95/378, f° 164.
11. Ce chapiteau transformé en bénitier est déposé à la Société archéologique de Montpellier.
12. Des fragments de sculptures en terre cuite du 16^e siècle, d'un probable retable ont aussi été découverts, à l'emplacement de la grande Canourgue.



Hypothèse de restitution du palais de Guilhem VI et de son environnement dressé d'après les textes et les indices archéologiques, © Iouri Bermond, SRA/DRAC Occitanie.

- 1 - aire d'ensilage
- 2 - tracé hypothétique de la première enceinte défensive de Montpellier
- 3 - fondation hypothétique du mur d'enceinte de la résidence de Guilhem VI
- 4 - église Sainte-Croix
- 5 - chambre de Guilhem VI
- 6 - salle de la résidence seigneuriale
- 7 - cour et jardin
- 8 - emprise de la cave du tinal
- 9 - maison du vestiaire
- 10 - plan de Sainte-Croix
- 11 - emplacement de la Grande Canourgue

13. Cette place est mentionnée le 10 janvier 1374 [a.s.] : « *in carreria publica drap[ar]ie Sancte Crucis et ante ecclesiam sine plateam dicte ecclesie Sancte Crucis* » [A. D. 34, 2 E 95/378, f° 164].

et que de l'autre côté de la cour, face à l'église, se trouve la salle de la demeure puisqu'il est question d'un « *porticum qui est ante cameram* ». Il est aussi évoqué un jardin au chevet de l'église et le porche qui se trouve à l'avant de celle-ci : « *et quamdam peciam orti, que est ad caput ipsius ecclesie, et totum illum porticum qui est ante ecclesiam* ». Ce passage semble faire allusion à une entrée couverte donnant sur l'espace public. Enfin, l'acte d'échange récapitule les biens donnés au prieur de Saint-Firmin : « *Sancte Crucis, quam pater meus juxta suum extare construxit, cum camera et porticu* » : la chapelle Sainte-Croix que Guilhem VI a construite à côté de son domaine, avec la chambre et le portique. Il précise que l'espace donné s'étend jusqu'au vieux mur qui se trouve à l'arrière de la chambre. Selon toute vraisemblance, la chapelle se trouvait au sud de l'îlot dit de Sainte-Croix avec son chevet orienté vers l'est. La salle seigneuriale formait logiquement le côté nord du quadrilatère à l'opposé de celui de la chapelle. Un corps de bâtiment perpendiculaire à la chapelle et abritant la chambre de Guilhem VI devait se développer à l'ouest, du côté du vieux mur, « *murum vetus, qui est retro cameram* », mur que les érudits pensent être un segment de la première enceinte urbaine qui limitait le domaine seigneurial à l'ouest et au nord. Vers le sud et devant l'église, se trouvait « *le plan de Sainte-Croix*¹³ » où une porte devait directement desservir la



chapelle depuis cette placette. Cela expliquerait la présence d'un « *porticum, qui est ante ecclesie* » formant un narthex à l'entrée du sanctuaire.

Le projet de la cathédrale Saint-Louis

Lors des troubles religieux de 1562 et 1567, l'église Sainte-Croix est renversée comme la majorité des édifices religieux de la ville. Thomas Platter rapporte que de son temps, « *il ne subsiste qu'un chœur à la Canourgue, dans lequel catholiques et réformés célèbrent leurs offices*¹⁴ ».

Il faut attendre 1604 pour que l'évêque attribue aux pénitents blancs, qui recherchent un lieu pour exercer leurs offices, les restes de l'église Sainte-Croix qu'ils reconstruisent entre 1608 et 1609¹⁵ mais le rétablissement est de courte durée. Dès le 21 novembre 1621 « *le service divin [est] interdit à la chapelle & autres esglises de Montpellier par les rebelles au Roy* » et, le vendredi 3 décembre, les réformés « *firent le harlan*¹⁶ et *pilhage des ornements et autres choses qu'ils y treuvèrent avec plusieurs blasphèmes contre Dieu et les saints, mesmes en ladite chapelle, et outre ce desmolirent et thumbarent icelle et autres esglises jusques aux fondements*¹⁷ ». Le siège de la ville par Louis XIII met fin aux désordres et, la paix revenue, l'évêque Pierre de Fenouillet échafauda le projet de construction de la cathédrale Saint-Louis qui devait coiffer le point culminant de la ville. Ce grand dessein est brusquement arrêté en 1629 par le cardinal de Richelieu¹⁸. Cependant, jusqu'en 1643 l'évêque et les chanoines de Saint-Pierre espèrent toujours une reprise du chantier de la cathédrale. Aussi, lors d'une inféodation accordée à un voisin, introduisirent-ils une clause prévoyant, au cas où l'on « *continuerioict à l'advenir le bastiment de la nouvelle esglise en ladite place de la Canourgue [...], ledit sieur de Boulhaco, ses hoirs et successeurs seront tenus de faire délaissement* » du bien inféodé¹⁹. Les chanoines gardent encore cette idée en tête en 1664, quand les riverains, lassés du

Fouille de la place de la Canourgue en 1989-1990.

A - possible tronçon de la première enceinte urbaine

B - probable fondation du palais de Guilhem VI

14. Platter 1892, p. 184.

15. Archives des Pénitents blancs, délibérations de 1602-1630, f° 12, f° 17 v°-f° 18, le 25/04/1608.

16. Pour connaître l'origine et le sens de ce mot voir : Le Harlan 1874.

17. Archives des Pénitents blancs, délibérations de 1602-1630, f° 50 v°.

18. Sournia, Vayssettes 2014.

19. A. D. 34, 2 E 95/1640, f° 229 v° au f° 234 v°, le 02/10/1643.

terrain vague laissé par le chantier abandonné de la cathédrale, demandent au chapitre l'autorisation de le transformer en une place destinée à la promenade. L'autorisation est accordée mais les chanoines se réservent le droit de récupérer le sol « *en cas à l'advenir ledit chappitre voudroit bastir sur ledit lieu, ou voudroict vendre, donner et aliéner*²⁰ ».

Le jour même, les riverains passent un prix-fait avec des maçons pour la création de la place²¹ et ils y installent des bancs pour le confort des promeneurs. À son tour Gaspard de Belleval obtient des Trésoriers de France, en 1699, l'autorisation de placer des sièges, comme cela existe déjà sur le Peyrou²².

Ainsi, la Canourgue devient promenade, l'un des rares espaces aérés de la ville en ses murs, ouverte en forme de belvédère au nord, vers le pic Saint-Loup. En 1698, le caractère unique de la place dans Montpellier la fait proposer pour y ériger la statue du roi²³.

L'arrivée des Boulhaco à la Canourgue

Originaire de Gignac, Étienne, fils de Jean et de Marie Ballestrier, épouse en 1599 Antoinette Grasset, fille de Jean Grasset. C'est le premier membre de la famille de Boulhaco à s'installer dans une ville où la carrière dans la magistrature fera la fortune de ses descendants. Par son mariage, Étienne, alors auditeur à la Chambre des comptes, s'allie à une importante famille de la ville qui compte plusieurs conseillers du roi²⁴.

L'évêque Pierre de Fenouillet et le chapitre de Saint-Pierre lui inféodent, en 1615, la « *maison appelée autrement la Vestarié* » alors en piteux état. À cette époque, la bâtisse communique encore avec le reste des bâtiments de la Canourgue par une porte qui doit être murée²⁵. C'est le premier épisode d'une longue présence de la famille sur ces lieux, qui patiemment remembre parcelles à l'abandon et bâtiments ruinés par des décennies de conflits. La maison « *proche de l'esglise de la Canourgue* » est assez vaste pour qu'Étienne puisse en louer une salle basse à un maître d'école, lequel en contrepartie s'engage à « *aprendre à lire* » à un de ses fils²⁶. En 1643, le même chapitre, représenté par l'évêque Pierre

de Fenouillet et le chanoine Pierre Gariel, procède à une nouvelle inféodation mais cette fois en faveur du fils aîné d'Étienne de Boulhaco, lui aussi prénommé Étienne qui est archidiacre de l'église de Valence-d'Albigeois et chanoine de Saint-Pierre. En réalité, une annotation inscrite au bas de l'expédition du contrat indique qu'Étienne « *n'avoit fait que prester le nom à Monsieur M. Charles de Boulhaco, son frère, conseiller du Roi en la Cour des Comptes, Aides et Finances* ». Il s'agit du *tinal* ou *tinou* (ou cellier qui sert d'entrepôt au vin provenant de la dîme) dans lequel se trouvent deux cuves de pierre, une cave, plus « *un autre espace au dernier de la maison dudit sieur de Boulhaco dépendant du sol d'une maison qui avoict esté acquise pour servir à la place de la nouvelle esglise cathédrale contenant environ trois cannes, confrontant avec la rue du Puis des Esquilles*²⁷ ».

L'expertise des locaux est confiée aux architectes Simon Levesville²⁸ et Bertrand Delasne. L'acte précise que « *ledit sieur de Boulhaco, ses hoirs ny successeurs ne pourront faire aucun bastiment sur les espaces à luy inféodés* », ne pouvant que le « *clorre de murailhes et y faire jardin* », et pour ce qui concerne le « *tinou, il ne pourra bastir que sur le vieux fondement et murailhes qui [y] sont à présent* » afin de pouvoir rétrocéder les lieux au chapitre en cas de reprise du chantier de la cathédrale. Très vite, la mésentente règne entre le chapitre et Charles de Boulhaco à propos de l'usage des biens inféodés. Ce différend s'apaise d'abord en 1656 quand les chanoines lèvent la servitude grevant les biens et « *consentent que ledit sieur de Boulhaco et les siens jouissent en fief noble ledit tinal et espaces inféodés et autre fonds*²⁹ », puis en 1670, quand le chapitre accepte que les Boulhaco puissent construire, en reconnaissant que les bâtiments seront « *un ornement considérable à la ville et [...] les voisins n'en recevront plus la puanteur des immondices qu'ils estoient obligés de supporter à cauze que les lieux desdites inféodations ont esté de cloaques, d'immondices et puanteur insupportables tant au voisinage que passans lors de la promenade*³⁰ ». Dès lors Charles de Boulhaco songe à bâtir une maison digne de son rang, avec sa principale façade tournée vers la place nouvellement créée. Mais avant cela, il lui faut parvenir à

20. A. D. 34, 2 E 95/1645 f° 531 v°, le 27/11/1664.

21. A. D. 34, 2 E 95/1645 f° 533, le 27/11/1664.

22. A. D. 34, C 6359 [508], le 11/04/1699.

23. Projets et dessins 1983, p. 16-17 et A. D. 34, C 7931.

24. A. D. 34, 2 E 60/3 f° 635, le 10/11/1599, contrat de mariage.

25. A. D. 34, 2 E 95/1616 f° 36 v° au f° 41 v°, le 21/07/1615.

26. A. D. 34, 2 E 95/1650 f° 252 v°, le 06/09/1621.

27. A. D. 34, 2 E 95/1640, f° 229 v° au f° 234 v°, le 02/10/1643.

28. Le même Simon Levesville qui assistait son oncle Pierre sur le chantier de la cathédrale Saint-Louis.

29. A. D. 34, 2 E 95/1644 f° 478 – f° 482, le 30/07/1656.

30. A. D. 34, 2 E 95/1646, f° 115 au f° 120, le 20/06/1670.



Rue du Vestiaire. Maison de la seconde moitié du 13^e siècle, probable vestiaire du chapitre Saint-Firmin.

31. A. M. M., compoix du sixain Sainte-Croix de 1665 [Joffre 326], f^os 454, 455, 456, 458.
 32. A. D. 34, 3 HDT B 27, testament du 24/11/1669. A. M. M., GG 87, BMS de Saint-Pierre, f^o 97 v^o, sépulture du 21/11/1673.
 33. A. D. 34, 2 E 62/89 f^o 639 v^o, le 24/10/1676 ; f^o 773, le 17/12/1676 ; 2 E 62/90 f^o 213 v^o, le 12/04/1677 ; 2 E 62/91 f^o 262 v^o, le 30/04/1678.
 34. A. D. 34, 2 E 95/1646, f^o 855 v^o, le 25/03/1681. Grasset-Morel 1908, p. 119-120. Un plan terrier du 18^e siècle [A. M. M., II 615], montre le nouveau cellier du chapitre dans un îlot désormais nommé l'île du Tinau.
 35. A. D. 34, 2 E 62/90 f^o 213 v^o, le 24/10/1676.
 36. La façade médiévale a été mise au jour en juin 1950. L'analyse dendrochronologique date l'abattage des arbres utilisés dans la construction au cours de la seconde moitié du 13^e siècle [Guibal 2015, p. 4].

l'entière possession de l'îlot. S'ensuivent les acquisitions de plusieurs petites bicoques mitoyennes³¹. Enfin, Charles hérite de son frère Étienne décédé en novembre 1673³². La construction d'une résidence hors du commun débute alors. Pour ce faire, entre 1676 et 1678, le maître des lieux confie les travaux aux meilleurs maçons de la ville à cette époque : Antoine Arman et Jean Savy³³. Poursuivant l'idée d'un ancrage durable de la famille dans une maison libérée de toute servitude, Charles de Boulhaco propose au chapitre, qui l'accepte en 1681, un nouveau local pour y déplacer le *tinal* de la dîme. À cette date la maison est achevée : « *ledit sieur de Boulhaco a fait un grand bastiment* » à l'emplacement des maisons jadis inféodées³⁴.

La construction de l'hôtel

Construit en un laps de temps assez bref, moins de cinq ans s'écoulent entre le premier prix-fait et 1681, cet hôtel est, toutefois, un des plus complexes de la ville, un de ceux où les tâtonnements et repentirs révèlent un maître d'ouvrage indécis, partagé entre plusieurs idées concurrentes. Au cours de ces travaux plusieurs aménagements disparaissent : le jardin créé après 1643 est bâti et « *la tour qui est vis-à-vis la maison de M. de la Croix, chanoine* », c'est-à-dire du côté de la rue du Puits-des-Esquilles, est abattue³⁵. La construction de l'hôtel est cependant contrainte par la présence d'édifices du 13^e siècle, en partie réemployés dans la maçonnerie : un bâtiment à l'angle des rues du Vestiaire et du Puits-des-Esquilles (probablement le vestiaire du chapitre)³⁶, des arcs de décharge sur la rue du Puits-des-Esquilles et un mur percé d'arcs brisés inclus sur le côté est de la cage du grand escalier, encore conservés aujourd'hui. L'îlot occupe la totalité du côté oriental de la place. Charles de Boulhaco implante la façade de sa maison en exacte parallèle de l'axe naguère tracé pour construire la cathédrale. L'étude archéologique permet de supposer que l'hôtel a pu réemployer un tronçon de la fondation de la cathédrale, ce qui expliquerait la conformité des orientations de l'hôtel et de la cathédrale³⁷. La régularité de l'alignement résulte aussi de



l'action de l'autorité publique, en l'occurrence les Trésoriers grands voyers de France soucieux d'organiser la nouvelle place suivant un schéma régulier. Cette notion d'espace public avec lequel doivent s'astreindre les maisons particulières est essentielle pour comprendre le processus auquel la demeure doit sa composition générale.

La campagne de 1676

Selon le premier prix-fait, du 24 octobre 1676, passé avec l'entrepreneur Antoine Arman, l'entrée de la demeure se trouve encore dans la rue du Vestiaire (elle n'est murée qu'en 1678). Le contrat prévoit un grand escalier à une seule rampe, fort large (14 pans, soit 3,5 m environ), dont la cage doit s'ouvrir sur cour par un grand arc. Cependant les travaux annoncés dans le prix-fait sont abandonnés quelques semaines plus tard sans que l'on puisse déterminer à quel degré d'avancement, peut-être au niveau des arcades que le contrat suivant dit avoir « *esté faites de neuf* ». Un nouvel acte est signé, avec le même entrepreneur, le 17 décembre suivant, à la fin duquel les parties consentent que le « *prix fait passé par ledit sieur conseiller de Bouliaco avec Arman le XXIII^e octobre dernier, receu par moy notaire, demeurera comme non advenu et de nul effet*³⁸ ». L'essentiel des travaux se concentre sur le corps nord, « *du costé de la maison de Monsieur de la Clotte*³⁹ », et sur celui de l'est, vers la rue du Puits-des-Esquilles. À cette époque les étages sont distribués par un « *escalier advis* », c'est-à-dire en colimaçon. L'aménagement d'une terrasse, ou « *verdesque* » bordée d'une balustrade, est prévu. Le maçon doit aussi créer, « *au lieu où est prézantement la salle quy seront deux chambres, cinq grandes croisières italiennes sur la facade du costé des hoirs de Mr Campan* » dont la maison se trouvait dans l'île du Puits-des-Esquilles⁴⁰. Au-dessus de

Éléments médiévaux réemployés dans les maçonneries de l'hôtel de Charles de Boulhaco. Une partie de l'emprise de la cave du tinal se trouve sous la place. © Iouri Bermond, SRA/DRAC Occitanie.

Plan schématisé des diverses campagnes de construction de Charles de Boulhaco. © Iouri Bermond, SRA/DRAC Occitanie.

37. Sournia, Vayssettes 2014, p. 55.
 38. A. D. 34, 2 E 62/89 f^o 773 - f^o 774 v^o.
 39. 2 rue Saint-Pierre, maison de François de Rozel de la Clotte.



Le vestibule évoqué par le prix-fait de 1676.

ces fenêtres, des baies de combles plus petites sont aussi percées. L'entrepreneur s'engage également à ouvrir les portes des chambres sur un « *salon en ovale ou vestibulle* » qui correspond au vaste salon à l'italienne, prenant jour par une lanterne zénithale. La structure actuelle de la lanterne, probablement plusieurs fois refaite depuis le 17^e siècle, conserve sans doute sa forme d'origine.

La campagne de 1677

Charles de Boulhaco poursuit la rénovation de la maison et signe, le 12 avril 1677, un nouveau prix-fait avec Antoine Arman et son associé Jean Savy le jeune. Arman et Savy s'engagent à bâtir la façade du côté de la Canourgue avec « *neuf croisières italthiennes* », c'est-à-dire des fenêtres sans meneau, au premier étage et « *neuf petites italthiennes* » ou petites fenêtres carrées, au second étage. Au rez-de-chaussée sont prévues des boutiques (certaines sont déjà construites au moment de la rédaction du contrat) dont les arcs sont murés par la suite. À cette occasion on ferme « *la porte vielhe quy est à la petite rue*⁴¹ » et l'entrée est reportée vers la place en créant l'actuelle porte en travée dorique donnant encore aujourd'hui accès à la cour d'honneur.

Le prix-fait prescrit également l'édification du mur séparant la cour d'honneur de l'actuelle rue du Vestiaire, seulement jusqu'au niveau du premier étage, en le couronnant d'une « *balustrade avec ses pied destals, basses et accoudoirs de pierre*



de Saint-Ginieys ». Cependant, à une date indéterminée ce mur a été surélevé jusqu'au niveau des autres façades de la cour avec des baies feintes symétriques à celles des autres élévations. Au cours de cette phase du chantier, « *le grand escalier* » est construit en commençant par sa « *fassade du costé de la court dans laquelle seront faittes aux raix de chaussée, trois grandes portes avec son architecteure tout autour ses pilastres et arriere corps, ses basses et chapiteaux, frize et corniches le tout de l'ordre dorique, de bonne pierre de Saint-Jean-de-Védas, et au-dessus et à plomb d'icelles seront faittes trois grandes croisières italthiennes de la mesme façon et grandeur que celles de la fassade du costé de la Canourgue, lesquelles seront balustrées depuis le plan jusques à l'accoudoir, comme aussy au-dessus seront faittes trois autres petites de mesme simettrie* ». Pour distribuer tous les niveaux, il est prévu un « *escalhé à repos fait à deux rampes, monté jusqu'au premier estage du costé de la Canourgue, et seront faittes deux marches en piedron dans la court et une dans l'espesseur de murailhe pour arriver sur plan, duquel on montera doutze marches pour arriver à autre plan, duquel on entrera au vestibulle du cartier du costé de mademoizelle de Campan, et ensuite on montera une autre rampe pour le cartier qui est du costé de la Canourgue* ». Du côté jadis occupé par le jardin, la cage est ouverte par un grand arc (découvert au cours de la rénovation, voir planche page 56 du présent ouvrage). L'escalier rampe sur rampe est donc placé entre le bâtiment

Façade d'entrée sur la place alignant ses neuf fenêtres conformément au prix-fait de 1677. Seule la partie centrale du balcon, portée par les atlantes, appartient au parti initial, le reste étant une extension de l'extrême fin du 17^e siècle.

40. A. M. M., compoix de Sainte-Croix de 1665 [Joffre 326], f° 398.

41. Porte murée visible dans la rue du Vestiaire.



La cour, état au début des années 1990.

La cage d'escalier avant restauration.

neuf et le bâtiment vieux, son premier repos communique de plain-pied avec le vestibule se trouvant du côté de la maison de mademoiselle de Campan (c'est-à-dire du côté de la rue du Puits-des-Esquilles : bâtiment vieux), tandis que le palier dessert les appartements du premier étage donnant vers la Canourgue (bâtiment neuf). Il existe en effet une différence de niveau d'un demi-étage entre le corps de bâtiment donnant sur la rue du Puits-des-Esquilles et celui donnant sur la place.

Très vite l'arc est remplacé par des fenêtres italiennes « *ballustrées* », semblables à celles de la cour d'honneur, probablement au moment d'un important changement de parti en cours de chantier : la première volée de l'escalier est doublée vers l'ouest en symétrie, la deuxième volée devient donc une volée médiane, en retour complet, le tout porté sur noyaux et arcs rampants. Ainsi l'escalier rampe sur rampe se métamorphose en escalier tournant à deux volées droites, parfois dit escalier à l'impériale. Cette forme, tout à fait inhabituelle à Montpellier, fait peut-être référence à des exemples provençaux ou comtadins.

La cage partant de fond jusque sous comble est décorée sur son pourtour de bustes à l'antique posés sur des consoles⁴². Le même genre de décor se reproduit côté cour sur les trumeaux des fenêtres du premier étage. Ces sculptures doivent être attribuées à Jean Sabatier (Ca 1620-1702) auteur d'ouvrages similaires ou approchants, notamment à Montpellier dans l'escalier de l'hôtel de Bocaud et dans celui de Laurent Bosc⁴³, à Pézenas dans l'escalier de l'hôtel de Lépine et celui de l'hôtel Graves de Maussac, ou encore sur une cheminée du château de Belpech⁴⁴.

42. L'escalier a conservé les bustes des Césars tandis que les figures des divinités ornant la cour n'ont pas été retrouvées. Ces bustes ont été déposés pour restauration vers 1993.

43. 20 rue de la Loge, dit aussi hôtel de Cardinal, ouvrage disparu (Claparède 1962, p. 268).

44. Nepivoda et alii 2015, p. 22, 53, 72-73.





Escalier monumental. Détail d'un des bustes des Césars.

La campagne de 1678

Dans une troisième phase, le projet connaît une spectaculaire transformation confiée à Arman et Savy avec l'ouverture d'une deuxième porte symétrique à la première à l'autre extrémité de la façade, « *de la mesme façon que celle quy est faite et de mesme pierre* ». En pendant de la travée dorique de droite est donc créée la travée dorique de gauche, aujourd'hui murée.

On s'avise que l'escalier est placé entre deux espaces libres : la cour d'honneur, d'un côté, et une cour de service, de l'autre. On décide alors d'ouvrir une troisième porte au centre de la façade : « *ferre une porte sur le mitan de la fassade [...] avec ses architectures et deux grandes consoles pour porter un balcon de quatre pans et demy de salye* ». Cette porte donne accès à un vestibule menant directement à l'escalier. Il faut se figurer la complexité hors norme de la composition, difficile à gérer et peu fonctionnelle, puisque très tôt ces deux portes surnuméraires de 1678 sont murées. La conversion du vestibule axial en salon intervient en effet rapidement, comme l'atteste la décoration intérieure de ce dernier, datable au plus tard de la décennie 1680-1690. Il est possible que la réaffectation des pièces et locaux du rez-de-chaussée soit juste postérieure à 1681, quand Charles de Boulhaco s'affranchit définitivement des servitudes grevant sa maison en déplaçant le tinal du chapitre en un autre lieu.

Les consoles qui portent le balcon sont en forme d'atlante. C'est l'unique cas d'un tel motif à Montpellier où, avant le 18^e siècle, l'étroitesse des rues ne permet pas la création de balcons débordant sur la voie publique. La référence provençale est ici évidente et il faut rechercher l'origine d'un tel motif à Aix-en-Provence dans le quartier Mazarin offrant une large voirie. Les atlantes montpelliérains sont de pâles imitations de ceux de l'hôtel Morel de Pontevès construit en 1647. Le balcon est un motif qui suppose du recul et sa fortune en Provence culmine avec ceux de Pierre Puget à l'hôtel de ville de Toulon en 1655. Il faut souligner dans ce parti à trois portes, la volonté évidente de faire une façade composée, symétrique, en accord avec l'espace public qui s'étend devant elle. Pour la première fois à Montpellier, une composition en rapport avec le cadre urbain est établie.



Le maître d'œuvre du projet

De nombreux détails du projet renvoient à plusieurs édifices locaux ou étrangers à la province. Le mur-renard, séparant la cour d'honneur de la rue du Vestiaire, porte, côté cour, des baies feintes faisant pendant à la façade de l'escalier et agrémentant le vide de cette grande surface. Un tel trompe-l'œil existe sur la cour d'honneur du château d'Aubais. Cet artifice était courant dans les constructions parisiennes du milieu du 17^e siècle, comme à l'hôtel de Lauzun construit en 1650. L'hôtel montpelliérain possède aussi un salon à l'italienne au premier étage, prenant jour par un lanternon zénithal. Cette forme architecturale rare, est une spécialité de Ponce Alexis de La Feuille qui en fait édifier aux châteaux d'Aubais, de Marsillargues, ou encore à l'hôtel de Massia de Sallèles qui lui est attribué (4 rue du Cannau). Ces détails ne permettent pas assurément d'attribuer le projet à un architecte particulier mais constituent néanmoins un faisceau d'indices pour en soupçonner l'auteur. D'abord Antoine Arman, premier présent sur le chantier de Charles de Boulhaco, est bien connu pour le grand nombre d'édifices tant publics que privés qu'il édifie à Montpellier et en Languedoc. Arrivé dans un second temps sur le chantier, Jean Savy est un des excellents maçons de la ville. Il entre comme apprenti auprès de Bertrand Delasne puis épouse Charlotte, la fille de Simon Levesville. De plus Savy se retrouve sur plusieurs chantiers du canal de jonction des deux mers en compagnie de Nicolas Desbrievres, un maître d'œuvre

Porte de la campagne de 1678.



Consoles supportant l'extension du balcon, fin du 17^e siècle.

d'origine parisienne. À l'époque de la composition de la demeure de Charles de Boulhaco, l'homme de l'art le plus en vue dans le milieu montpelliérain est l'ingénieur parisien Ponce Alexis de La Feuille. Ce dernier a été missionné en Languedoc par Colbert pour contrôler des travaux du canal. On lui doit quelques réalisations remarquables : l'hôtel de ville de Beaucaire, le palais épiscopal de Nîmes, les châteaux d'Aubais et de Marsillargues, l'hôtel des Trésoriers de France à Montpellier, etc. Or Antoine Arman exécute régulièrement des projets de Ponce Alexis de La Feuille. Et, si le projet ici n'est pas de La Feuille, son influence est assurée dans la création de l'hôtel et son esprit expérimental transparaît dans la structure tout à fait singulière de l'escalier.

Du temps des Belleval à nos jours

Anne, la fille unique de Charles de Boulhaco, épouse le 7 janvier 1676, Georges Richer de Belleval dans l'église des Dominicains (actuelle église Saint-Mathieu)⁴⁵. Georges est le fils de Martin Richer de Belleval, neveu du célèbre Pierre Richer de Belleval, le créateur du jardin de plantes de Montpellier⁴⁶. Martin a épousé le 20 février 1643 Françoise de Valette qui lui a donné au moins sept enfants dont Georges né en 1646.

Après le trépas de Charles de Boulhaco, survenu le 9 octobre 1689⁴⁷, de nouveaux travaux sont commandés à Jean Savy par le gendre du défunt, alors maître des lieux. Le contrat signé le 2 mai 1692, prévoit la surélévation de la terrasse, aménagée en 1676, jusqu'au niveau du toit des corps de bâtiment voisins, et une série de divisions et de redistributions intérieures⁴⁸.

D'autres retouches sont attribuables à cette période. Les baies du rez-de-chaussée de la cour sont remaniées. Elles portent des agrafes sculptées d'un goût proche de celui de Philippe Bertrand, le sculpteur d'Augustin Charles Daviler. À la même époque, le balcon sur la place est étendu de deux à six travées.



Les consoles qui soutiennent cette extension sont sculptées de motifs caractéristiques de cette période tels que mascarons figurés et entrelacs végétaux. Le garde-corps du balcon est à fer plat et à motif de balustres mis à la mode dans les ouvrages de Daviler (comme à l'hôtel de Paul au 6 rue Foch).

Georges de Belleval meurt jeune, à 47 ans. Il est enseveli, le 4 juin 1693, à Saint-Pierre dans le caveau familial⁴⁹. Son fils Gaspard de Belleval, président de la Cour des comptes, aides et finances, hérite de la maison familiale. Ce dernier épouse Elisabeth de Freyssieux le 31 janvier 1709⁵⁰. Par son testament du 15 septembre 1727, Gaspard souhaite que son héritage soit remis à Joseph Philibert de Belleval, son fils aîné⁵¹. C'est certainement à lui que l'on doit attribuer les travaux de modernisation des appartements, peut-être au moment où il demande une permission de voirie, malheureusement non datée, pour faire passer un conduit de cheminée dans la rue du Vestiaire⁵². Le décor intérieur du premier étage est entièrement renouvelé au cours du 18^e siècle. Le propriétaire d'alors change plusieurs portes notamment celles du salon à l'italienne, sculptées de motifs de rocaïlle démontrant l'habileté de certains menuisiers ou sculpteurs sur bois des années 1740-1760. Émile Bonnet et André Joubin les ont rapprochées de celles de la chapelle des Pénitents blancs⁵³. Au premier étage, les trumeaux des cheminées et les dessus de porte des chambres et salons donnant vers la place reçoivent des ornements de gypserie. Les ouvrages révèlent toute la délicate dextérité mise en œuvre dans le modelage du plâtre, en particulier dans la finesse des rinceaux et des corbeilles de fruits et de fleurs. Sur une cheminée figure un panneau avec une scène de sacrifice antique, le reste du décor est nettement inspiré de motifs pompéiens. Dans une autre pièce, ce sont des sujets champêtres qui garnissent les panneaux, avec cages à oiseaux, chapeau et houlette de berger, le tout dans le goût du temps de Louis XVI. Joseph Philibert de Belleval teste

Dessus-de-porte en gypserie à motif champêtre, seconde moitié du 18^e siècle.

45. A. M. M., GG 91, BMS de Saint-Pierre de 1674-1679, f° 18.

46. Planchon 1869, p. 65 et suivantes.

47. A. D. 34, 2 E 55/170 f° 200 v°, le 26/09/1686 : testament et A. M. M., GG 95, BMS de Saint-Pierre, f° 91, le 10/10/1686 : sépulture.

48. A. D. 34, 2 E 55/176 f° 107 v°.

49. A. M. M., GG 99, BMS de Saint-Pierre, f° 43.

50. A. M. M., GG 102, BMS de Saint-Pierre, p. 253.

51. A. D. 34, 2 E 62/191 f° 436 v°.

52. A. D. 34, C 6357.

53. Bonnet, Joubin 1912, p. 97-98. Les pénitents blancs remplacent la menuiserie de la porte de leur chapelle après une délibération du 29 mars 1748 [arch. des Pénitents blancs, délibérations de 1743-1757].



Sculpture de Louis-Jacques Guigues (1873-1943). Ce bas-relief porte deux vers de Paul Verlaine : « Écoutez la chanson bien douce... un frisson d'eau sur la mousse ». Guigues, ancien élève de Bausan à l'école des beaux-arts de Montpellier, travaille à Paris comme praticien chez Rodin puis revient enseigner à Montpellier. Le bas-relief « sous l'invocation de Verlaine, fontaine rurale », est exposé au Salon des artistes français en 1931.

54. A. D. 34, 2 E 62/267 f° 257 v°.
 55. A. D. 34, 2 E 62/269 f° 74 v°, contrat du 31/03/1788.
 56. A. M. M., 1 M, dossier hôtel de ville, 1796-1884.
 57. Amelin 1827, p. 223.
 58. Deux tableaux, *Alexandre et l'Oracle* d'Apollon de Louis Jean François Lagrénée (1725-1805) et *La Fermeté de Jubelius Taurea* de Jean-Jacques Lagrénée (1739-1821), dépôts de l'État de 1804 pour le musée de Montpellier créé en 1795, étaient conservés au début du 19^e siècle à l'hôtel Richer de Belleval avant de rejoindre le musée actuel. Ils sont propriété de la ville de Montpellier depuis 2012 et conservés au musée Fabre. Je remercie Pierre Stépanoff de nous avoir communiqué ces informations.

le 5 février 1785 et nomme Gaspard de Belleval, son fils aîné, héritier universel⁵⁴. En 1788, ce dernier épouse Marie Joséphine Xavière, Vivier de Lansac⁵⁵. À cette occasion, Gaspard reçoit de son père la « *grande maison de la place de la Canourgue* ». Sous la Restauration, la ville recherchant un local pour y installer l'hôtel de ville achète à la veuve de Gaspard la vieille demeure des Belleval. Le contrat est reçu par le notaire Caizergues le 6 septembre 1816. La mairie siège dans ces locaux jusqu'en 1975. Au cours de cette période, l'immeuble se transforme progressivement en bâtiment administratif. Le chantier le plus remarquable, conduit pour conforter la structure des maçonneries, est la création de l'allée bordée de colonnes doriques selon le devis dressé en 1827 par Jean Fovis, l'architecte municipal d'alors⁵⁶. La même année, Jean-Marie Amelin décrit la Canourgue : « *On y remarque [...] une maison vaste à droite, occupée par la Mairie ; un beau balcon en orne la façade. [...] Entrons dans l'hôtel de la Mairie : la cour est ornée de bustes placés extérieurement sur des consoles. L'escalier est assez beau*⁵⁷ ». À cette époque, l'hôtel de ville abrite aussi la bibliothèque où se trouvent « *quelques tableaux assez peu remarquables*⁵⁸ ». L'administration municipale encourage les manufacturiers et les artistes en faisant l'acquisition de leurs œuvres et en les plaçant dans les locaux. Certaines sont encore visibles dans l'hôtel, comme la sculpture de Louis-Jacques Guigues dans la cour d'honneur.

Au cours de la mandature de François Delmas une nouvelle mairie est construite au Polygone, entraînant l'abandon de la place de la Canourgue par les services municipaux.

[JLV]

La place de la Canourgue et la fontaine des Licornes

Maintes fois remaniée au cours des siècles, la place de la Canourgue est aujourd'hui un lieu de promenade privilégié proche de la place royale du Peyrou et du jardin des plantes. En 1770, après la construction de l'aqueduc Saint-Clément, la Ville de Montpellier décide d'ériger trois fontaines monumentales en marbre de Carrare. La fontaine dite de la Ville de Montpellier est commandée à Jean-Louis Journet pour orner l'actuelle place Chabaneau. Étienne d'Antoine (1737-1809) se voit quant à lui confier la sculpture de la fontaine des Trois Grâces et la fontaine des Licornes. Si la fontaine des Trois Grâces a été créée à l'origine pour la Canourgue avant d'orner la place de la Comédie, c'est finalement la fontaine des Licornes qui est venue magnifier la Canourgue.

Le monument des Licornes, dessiné par Jacques Donnat, architecte de la Ville, en collaboration avec

Jean-Antoine Giral, architecte des États, est installé à sa création le 21 mai 1776, place de l'hôtel de ville près de l'actuelle place Jean-Jaurès. La fontaine était adossée à un décor architectural dont le vocabulaire rappelait celui utilisé par les mêmes architectes au Peyrou. Au 19^e siècle, Montpellier se transforme sur le modèle haussmannien parisien. La fontaine des Licornes se trouvant sur le nouveau tracé de l'actuelle rue de la Loge, la municipalité décide en 1865 de réinstaller la fontaine sur la place de la Canourgue mais sans son cadre architectural dessiné par Giral et Donnat, livré aux démolisseurs.

La fontaine conçue à la gloire de Charles Eugène Gabriel de La Croix (1727-1800), 4^e marquis de Castries, futur maréchal de France et ministre de la Marine de Louis XVI, se compose d'un bassin rectangulaire auquel est adossé un piédestal. L'eau jaillit par la bouche de deux visages barbus à la chevelure

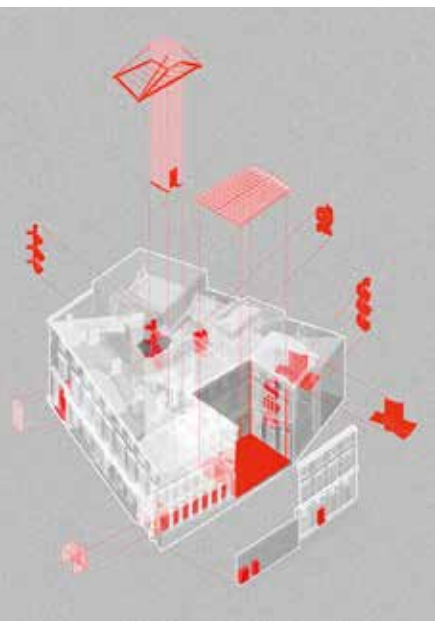
mêlée d'acores, allégories des sources captées par l'aqueduc. Un bas-relief figure la bataille de Clostercamp, remportée en 1760 par les troupes du marquis de Castries sur le duc de Brunswick. Le combat représenté évoque l'épisode de la mort du chevalier d'Assas, autre figure locale. Le modèle en terre cuite est conservé au château de Castries. Sur ce socle, un groupe sculpté en ronde-bosse met en scène les emblèmes héraldiques de René-Gaspard de La Croix (1611-1674), 1^{er} marquis de Castries : deux licornes entourant un écusson couronné par un génie de la Victoire. D'après le dessin de Donnat, cet écusson devait porter le blason d'azur à la croix d'or de la famille de la Croix.

Dans le cadre des tout derniers travaux de réaménagement de la place de la Canourgue entrepris par la Ville de Montpellier et Montpellier Méditerranée Métropole, en coordination avec la restauration de l'hôtel Richer de Belleval, cette fontaine inscrite au titre des Monuments historiques le 5 août 1963, a été restaurée et mise en valeur. L'intervention a été confiée aux restaurateurs du groupement La Pierre au Carré. Les parements ont été minutieusement nettoyés à l'eau et par compresses. Un micro sablage localisé a été pratiqué sur les croûtes noires les plus indurées. Les fissures et joints ont été intégralement révisés. Les cornes des licornes, dont l'oxydation avait altéré la dorure, ont été traitées et redorées à la feuille rendant tout son éclat à ce monument emblématique de Montpellier.

[AG]



A comme Architecture



Vus du ciel de Montpellier, corps de bâtiments et cours de l'hôtel Richer de Belleval dessinent la première lettre de l'alphabet sous la forme d'un A majuscule placé en plein cœur de l'Écusson.

Illustrant à merveille cet art de la transformation qu'est l'architecture, l'hôtel est le fruit de l'agrégation progressive de plusieurs parcelles puis de la fusion d'édifices préexistants et de leur transformation jusqu'à former aujourd'hui un bâtiment-îlot tout entier circonscrit par quatre rues.

À qui les regarde avec attention, les quatre façades urbaines racontent bien l'histoire de l'hôtel : d'abord médiévale avec ses arcs trilobés sur la rue du Vestiaire, puis baroque avec son puissant balcon soutenu par deux atlantes sur la place de la Canourgue, enfin classique avec sa façade régulière sur la rue du Puits-des-Esquilles, mais toujours palimpseste telle sa façade du côté du pic Saint-Loup.

Après avoir franchi une lourde porte aux deux vantaux grands ouverts sur un porche empruntant aux temples antiques son portique dorique, on découvre une cour d'honneur vertigineuse aux quatre façades identiques, dessinant une fenêtre ouverte sur le ciel.

Dans le porche, le ciel peint par Jim Dine se découpe en autant de carreaux de céramiques multicolores que la nouvelle verrière coiffant la cour d'honneur dessine de carrés de ciel.

Sur les quatre côtés de la cour d'honneur, l'ordonnance architecturale se déploie identique. Et pourtant d'un côté, la façade s'ouvre pour laisser place à la séquence magistrale d'un escalier à l'impérial, expression du génie montpelliérain à la fois scénographique et stéréotomique. Le volume de la cage d'escalier est traversé par la lumière provenant de la cour arrière où se découpe la tourelle polygonale d'escalier en vis, témoin des bâtiments préexistants au réaménagement de la fin du 17^e siècle. À la façade de l'escalier répond son pendant sous la forme d'un mur-renard qui trompe l'œil avec ses modénatures et ses baies

aveugles. Une porte dissimulée est créée dans le mur-renard pour donner à la cour une issue directe sur la rue du Vestiaire ; sur la même rue, deux portes feintes tout de pierre habillées prennent place dans le mur pour masquer des équipements techniques.

À l'hôtel existant bâti tout en pierre, répondent le métal et le verre des interventions contemporaines. Pour ouvrir le restaurant sur la place, une porte vitrée prend place dans le cadre de pierre resté jusqu'alors muré.

Pour relier des niveaux séparés, aux altimétries disparates, trois variations sont données sur le thème de l'escalier en vis toutes de métal débillardé.

Pour desservir tous les niveaux, un ascenseur prend place dans un pylône quadrangulaire revêtu d'une maille métallique dialoguant avec la tourelle d'escalier polygonale. Pour abriter les allées et venues dans la courette, le même pylône porte deux pans de verre.

La structure tridimensionnelle de la verrière de la cour d'honneur procède de la même approche visuelle que le reste de l'hôtel classique pour sembler régulière, elle est irrégulière, son quadrillage n'est pas orthogonal, il feint de l'être. Comme aimait à le dire l'architecte Pierre Bullet, « le bâti ment ». Pour que le ciel soit toujours omniprésent, la résille métallique est chromée pour mieux le refléter.

Ainsi le projet architectural est double, il procède de la restauration soignée et attentive de l'existant (façades, toitures, menuiseries, boiseries et décors peints) comme de la création contemporaine d'ouvrages (escaliers, verrières, ascenseur...) indispensables à la reconversion de l'hôtel Richer de Belleval en restaurant, hôtel et fondation pour l'art contemporain.

Tout comme les œuvres d'artistes vivants répondent aux fresques des voûtes du 17^e siècle, les interventions architecturales contemporaines font écho à la grande architecture de l'hôtel particulier.

[PhP]

Axonométrie des interventions architecturales contemporaines. (Philippe Prost, architecte/AAPP © adagp-2021)

Pages suivantes :
La verrière sur la cour d'honneur.



La restauration de l'hôtel Richer de Belleval

L'hôtel Richer de Belleval s'organise sur un axe sud-nord qui comprend une cour d'honneur, un escalier monumental et une courette. À l'est, les espaces sont structurés sur le parcellaire médiéval constitué d'anciennes boutiques surmontées de pièces uniques. Au centre de cette partie, une salle immense embrasse plusieurs niveaux, et est éclairée zénithalement par un lanternon. Côté ouest sur la place de la Canourgue, une enfilade de grandes salles, voûtées au rez-de-chaussée, s'ouvre sur l'espace public suivant un ordonnancement monumental permis par un recul inhabituel pour la ville. La composition s'organise sur un axe surmonté d'un balcon porté par deux atlantes dans une symétrie feinte.

Genèse du projet et ses enjeux

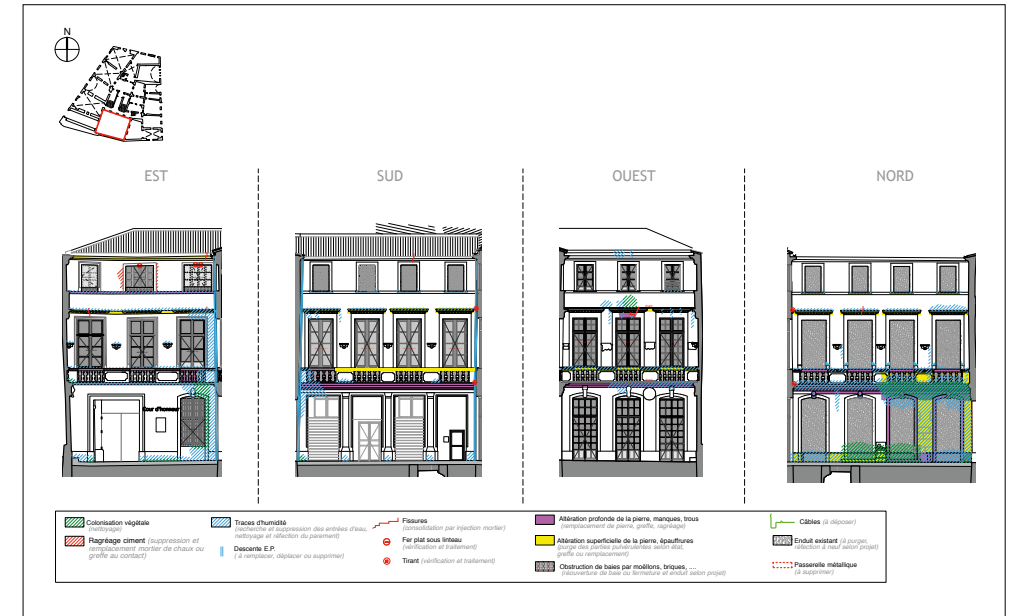
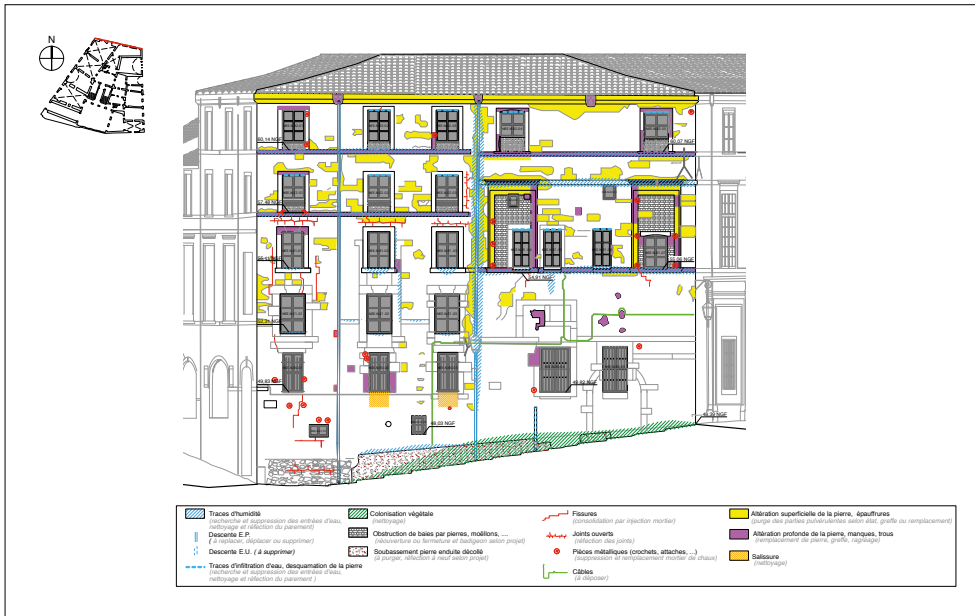
Les acteurs du projet

L'histoire du projet débute en 2015 par l'appropriation par l'équipe de maîtrise d'œuvre d'un bâtiment relativement labyrinthique et figé dans les dispositions d'une administration ayant occupé les lieux par successions d'opportunités et d'impératifs fonctionnels. Architecte mandataire, nous nous sommes entourés d'un bureau d'études tous corps d'état et d'économie de la construction, SLETEC ; d'un économiste des Monuments historiques, Asselin ; d'un acousticien, Génie Acoustique ; et d'un atelier de restauration de décors anciens, l'Atelier de Ricou. Suivant un protocole validé par la maîtrise d'ouvrage, néophyte dans les opérations de réhabilitation, nous avons organisé les études sur deux axes parallèles, pilotés par Frédéric puis Bastien Monteils. D'abord au niveau de la compatibilité du programme avec le bâtiment afin d'établir un niveau d'information commun avec le maître d'ouvrage renseigné en continu pour permettre les validations par le biais d'échanges très réguliers. Et ensuite par un diagnostic de l'édifice au niveau de sa structure, de ses éléments remarquables de second œuvre et de l'analyse des décors parvenus jusqu'à nous. Il est à noter que si l'hôtel Richer de Belleval avait été étudié, des recherches globales *in situ* n'avaient jamais vraiment pu être menées faute de travaux importants. L'opportunité était donc unique de réaliser une monographie grâce à un état relativement peu modifié de l'édifice acquis par la société



HELENIS. L'enjeu du protocole mis en place a permis d'organiser les obligations induites par la protection de l'édifice vis-à-vis de la Direction régionale des affaires culturelles d'Occitanie (DRAC) dans l'exercice de son contrôle scientifique et technique, avec un travail pédagogique auprès du maître d'ouvrage pour concilier l'équilibre financier d'une opération immobilière complexe et la mise en valeur d'un patrimoine sensible. L'avancement des études a été rythmé par des échanges et des réunions, d'une part, avec la mission Grand Cœur de la ville de Montpellier, les services de la DRAC (CRMH, SRA, UDAP) et d'autre part, avec la maîtrise d'ouvrage et les futurs utilisateurs pour permettre une appréhension concertée de tous des enjeux croisés et parfois contradictoires d'un tel projet. Et si l'histoire des constructions ne le relate que rarement, il est fondamental de mentionner ici toute la bienveillance et l'implication de l'ensemble des protagonistes, privés ou institutionnels, pour la réussite de ce projet et la « renaissance » de cet édifice d'exception.

Vue de l'escalier monumental restauré, seconde moitié du 17^e siècle.



État sanitaire. Documents de la consultation pour la restauration des façades nord et de la cour d'honneur. © AAPP.

Les études

Les diagnostics

Les diagnostics architecturaux et techniques ont été l'une des étapes les plus importantes de l'opération. Convaincue par notre approche méthodique, la maîtrise d'ouvrage a validé une série de travaux préparatoires qui ont consisté en des sondages et des curages fins du second œuvre pour compléter rapidement nos connaissances à la fois sur la nature des structures, leur état et celle des éléments les plus structurants comme les menuiseries. Les recherches en parallèle dans les archives ont rapidement été bloquées en raison de leur fermeture pour cause d'amiante. Néanmoins, l'inventaire précis des collections transmis par la Conservation régionale des monuments historiques nous a convaincu de l'exhaustivité des recherches déjà menées par Jean-Louis Vayssettes. Nous avons convenu avec lui de croiser nos connaissances à l'avancement des travaux pour réagir rapidement en cas de découvertes. La validation des sondages et des curages fins par les services de la ville et de la culture, en amont du dépôt du permis de construire, a été fondamentale pour l'articulation des études architecturales et du montage financier du projet dont le nombre de chambres et leurs dispositions dépendaient. De son côté, le bureau d'études a mené une série de diagnostics et de pré-maquettages. Grâce aux sondages et à des pré-dimensionnements, le bureau d'études a cartographié précisément les typologies de structures de planchers et de

murs pour évaluer les capacités portantes des travées. Une première approche a permis de calibrer les équipements techniques nécessaires au traitement d'air des locaux. Les dispositions générales du bâtiment faites d'adjonctions successives et de surfaces isolées les unes des autres ont d'emblée imposé au projet un grand nombre d'allers-retours pour établir le point d'équilibre permettant de concilier conservation et équipements techniques. La particularité de l'hôtel Richer repose sur la présence de deux espaces monumentaux, l'escalier d'honneur et la salle des mariages, dont les volumes en double hauteur jusqu'aux combles interdisent le cheminement d'un réseau unique depuis le local technique principal. Des systèmes parallèles ont donc été envisagés pour couvrir la totalité du bâtiment permettant de traiter les chambres par des systèmes autonomes dans les faux plafonds et par soufflage dit « tout air » dans les espaces communs. La question des salles de bains et les réseaux qui les desservent ont par ailleurs fait l'objet d'un soin particulier, à la fois en termes de localisation et de configuration. Le risque de fuite pouvant être considéré comme le plus probable en particulier dans un hôtel, les pièces humides ont été positionnées au plus près des murs de refend ou de façades, et de façon concentrée pour limiter la complexité de l'entretien. Les réseaux ont été structurés de manière à s'éloigner des décors situés au droit mais aussi pour les implanter dans des zones secondaires. Les cheminements existants liés aux évacuations ont été identifiés pour être réemployés ainsi que les conduits de cheminée. Les systèmes



Mise à nu des structures de planchers avant renforcement dans l'angle de la rue du Puits-des-Esquilles.

gravitaires restent une permanence importante dans l'architecture et ils gardent de fait un rôle déterminant pour distribuer les espaces en bonne intelligence avec le bâtiment

Scénarios et faisabilité

L'appréhension précoce par scénarios techniques est essentielle dans l'existant pour affiner la faisabilité d'un programme et livrer les premières clefs au maître d'ouvrage. Ceci lui permet une parfaite compréhension d'un potentiel qui ne peut se suffire d'une esquisse, tant les contraintes sont multiples et complexes.

De nombreux scénarios ont été étudiés sur la base de programmes envisagés par le maître d'ouvrage pour répondre aux critères du projet d'hôtellerie de luxe porté par les frères Pourcel. Les échanges portaient notamment sur la création d'un bassin de nage et d'un spa qui se sont avérés incompatibles avec les contraintes du bâtiment, à la fois au niveau de sa structure et de la présence de décors. L'autre complexité portait sur l'implantation de la cuisine et des salles de restaurant articulées au nord de la parcelle et difficilement transformables car comportant d'importants décors et une courette. L'équation à résoudre nécessitait de croiser des obligations fonctionnelles très fortes de marche en avant et d'hygiène, mais aussi d'accessibilité pour le restaurant, avec la réglementation incendie. Chaque étape a fait l'objet de présentation à la CRMH pour justifier des propositions et construire un dialogue autour de la préservation du patrimoine de l'hôtel Richer de Belleval. La configuration de la cuisine évoluera au-delà des études puisqu'elle sera modifiée en 2019 en cuisine ouverte permettant de simplifier les dispositions liées à la sécurité incendie qui privaient l'expérience d'un lien visuel entre le lieu de dégustation et celui de son élaboration.



Le permis de construire, les découvertes et les modifications

Chambre d'apparat avant travaux.

Le permis de construire est déposé au milieu de l'année 2016 à l'issue de la présentation d'une dizaine de scénarios au niveau de la distribution mais aussi du parti architectural de restauration globale. Plusieurs sujets majeurs avaient pu être consolidés pour permettre l'avancement des études et en particulier celui des façades, de la structure et des menuiseries qui représentent la part la plus importante du budget des travaux. Parallèlement aux études architecturales, le diagnostic des décors était mené par l'Atelier de Ricou à l'avancement des curages. La sensibilisation de l'entreprise en charge de ces opérations a permis de mettre au jour plusieurs décors jusque-là inconnus et masqués par des transformations des configurations d'origine du début du 17^e siècle.

Un premier décor de rinceaux bleus est mis au jour dans l'une des salles du rez-de-chaussée suivi d'un second représentant un décor d'architecture en trompe l'œil dont tous les contours se révéleront gravés dans l'enduit. Quelques temps plus tard et alors qu'une solution distributive avait fini par être trouvée après des études complexes visant à implanter un escalier tout en préservant une voûte d'arête, deux nouveaux décors peints sont mis au jour. À l'étage, un jardin d'Éden ressurgit dans la partie nord du bâtiment surmonté d'un second décor partiel recoupé par un plancher. Dans un espace attenant,



Peinture murale de l'entresol découverte derrière un contremur pendant les démolitions.

Chambre de l'enfilade du premier étage, après restauration.

une frise est mise au jour à l'arrière d'une paroi composée de pare-feuilles posés sur champs de 5 cm d'épaisseur sur le point de s'effondrer. La dépose soignée et les investigations complémentaires révèlent deux frises hautes et en vis-à-vis composées de motifs floraux et de visages finement dessinés. Un décor complémentaire sera dégagé ensuite autour du trumeau d'une ancienne cheminée désormais disparue. Pour complexifier la situation, cette pièce fut en fait sacrifiée à la fin du 17^e siècle lors de la modernisation de la demeure pour créer une enfilade comprenant un décor de gypserie du 18^e siècle au revers du mur de refend qui fut doublé pour loger un conduit de cheminée.

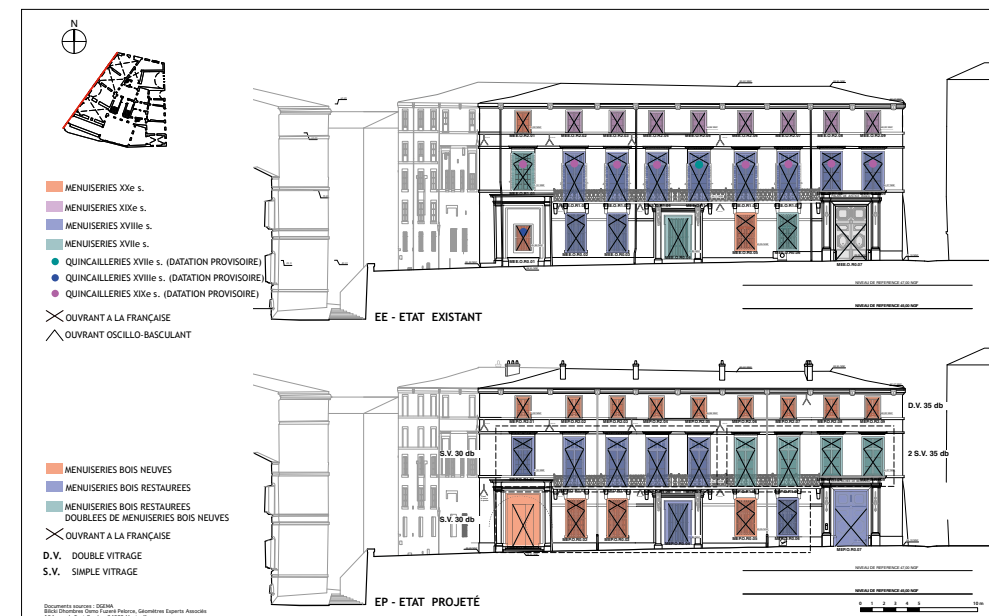
Cette découverte est déterminante pour le projet et remet en cause la distribution précédemment validée. Elle place aussi le projet face à plusieurs dilemmes en imposant le déplacement d'un escalier et d'une cage d'ascenseur d'une part, et d'autre part en forçant à un choix de restauration d'un état par rapport à un autre. L'exiguïté des espaces concernés lie dans les faits les deux sujets dont l'enjeu relève littéralement de la faisabilité ou non du projet. La création d'une circulation verticale, en sus de celle existante, est indispensable pour desservir le deuxième étage du bâtiment et donc créer le nombre de chambres nécessaires à l'équilibre financier déjà fragile de l'établissement hôtelier. La conception initiale mettait en valeur les éléments structurant du bâtiment articulé autour de son escalier monumental éclairé de part et d'autre depuis une cour et une courette. Cette dernière, formant avec l'escalier à vis attendant l'archétype du patrimoine montpelliérain, était maintenue dans le cadre du projet dans son intégrité, bien que couverte par une verrière pour assurer le fonctionnement à la fois du restaurant et de l'hôtel. Ce parti relevant d'une évidence patrimoniale pour maintenir la lecture complexe juxtaposant le parcellaire médiéval et son « réhabillage » classique à partir de la fin du 17^e siècle. La résilience des structures du Moyen Âge a en effet permis une renaissance stylistique inclusive en tirant parti à la fois



des configurations mais aussi des techniques centenaires en évitant ainsi des démolitions importantes et, de fait, des coûts que les maîtres d'ouvrage ne pouvaient supporter. La mise à plat de cette équation complexe qui incluait aussi la sécurité incendie aboutit au scénario final. L'addition des découvertes de décors du 17^e siècle révélant des ensembles extrêmement rares et ne pouvant être sacrifiés, ajouté à la fragilité des maçonneries, la circulation mécanique verticale est finalement déportée dans la courette. Conçue en pendant de l'escalier, cette structure devient un élément assumé de l'intervention contemporaine. Traitée d'un habillage de mailles métalliques, elle devient le point porteur unique de la verrière qui peut ainsi s'élever juste au-dessus des couvertures existantes sans les affecter. L'escalier neuf est traité comme un élément d'orfèvrerie pour s'inscrire au voisinage des décors sans les affecter. Quant au décor du 18^e siècle, il est contretypé puis reposé sur un support neuf permettant à la fois de préserver le décor du 17^e siècle et supporter les charges du local technique placé au droit.

Les chantiers

Le déroulé du projet de l'hôtel Richer est atypique tant il a nécessité d'allers-retours pour aboutir à un équilibre entre les attendus programmatiques et le respect du patrimoine parvenu jusqu'à nous. La démarche du projet est donc singulière et croise des attentions particulières à chaque aspect du bâtiment pour préserver ce qui en fait un tout cohérent et extraordinaire. Cette singularité s'explique autant par un choix méthodologique que par des découvertes constantes qui ont jalonné les études comme le chantier. Si le projet s'est appuyé sur les diagnostics qui ont fait ressortir la présence de décors dans l'ensemble de l'édifice, de dispositions architecturales majeures autour notamment de l'escalier monumental et d'ouvrages de menuiseries de grande qualité, il a dû s'adapter et évoluer tout en maintenant une marche en avant indispensable pour préserver ce qui pouvait encore l'être tant l'état général était dégradé.



Les menuiseries, témoins de modernisations successives

Le diagnostic architectural

À la vente de l'hôtel Richer, l'état général du bâtiment est préoccupant. Inoccupé pendant de longues années, des dégradations aux causes multiples sont visibles partout et les premières visites permettent de rapidement constater qu'un travail de diagnostic doit être mené de façon simultanée par l'équipe de maîtrise d'œuvre dans chacune de ses spécialités. Les menuiseries extérieures ont fait immédiatement l'objet d'une attention particulière car elles constituent l'un des marqueurs les plus importants de l'identité d'un bâtiment.

L'hôtel Richer nous est parvenu relativement préservé si on le compare aux bâtiments victimes de requalifications profondes en particulier dans les années 1980-90. L'absence de travaux liés à l'isolation explique en partie la préservation de menuiseries anciennes en particulier dans les espaces nobles. L'occupation par des institutions avec des moyens et une préoccupation limitée pour l'entretien a largement contribué au maintien en place de tout ce qui constitue les menuiseries : bois, quincaillerie, verre et, de fait, les peintures d'origine.

Dès le début des études, l'ensemble des façades a été redessiné au 200^e sur la base des relevés de géomètre en renseignant chaque menuiserie dans sa composition et ses particularités. Chaque façade, sur l'espace public et dans les deux cours, a fait l'objet d'une planche comparée

Étude des menuiseries avec planche comparée de l'état existant et du projet. © AAPP.



mettant en vis-à-vis l'existant et le projet à partir de code couleur permettant d'identifier les singularités. Ces présentations, affinées pendant la durée des études, maintiennent une perception d'ensemble des élévations pour permettre les arbitrages du projet. Sont ainsi compilés d'une part la datation des menuiseries, leur nature, le bois employé, leur position dans les tableaux, les profils de mouluration, la présence d'occultations et type de quincaillerie, et d'autre part les orientations générales d'intervention au regard de l'état sanitaire, du programme, de la cohérence d'ensemble par élévation mais aussi par rapport aux dispositions et décors intérieurs.

Fort de ces informations, un parti général s'est dégagé : les interventions privilégieraient la matière toujours sur site plutôt que l'interprétation et l'uniformité ; les restaurations possibles seraient privilégiées dans leur configuration actuelle, les locaux nobles formant des ensembles seraient unifiés et les menuiseries récentes et sans qualité seraient remplacées à neuf tout comme les menuiseries à caractère spécial pour la sécurité incendie ou les locaux techniques.

La présence importante de menuiseries anciennes, principalement du 18^e siècle, dans un état sanitaire satisfaisant, a orienté les études vers une mise en valeur de ce patrimoine de qualité. Leur restauration a été envisagée dans leur configuration actuelle, à savoir à grands carreaux sans retour aux petits carreaux. Ce choix s'est consolidé avec le diagnostic des décors intérieurs qui a confirmé les modernisations de la fin du 18^e siècle et du début du 19^e siècle pour l'étage noble en particulier avec des enfilades de salons ornés de décors de gypserie. Pour répondre aux attentes de confort acoustique, des menuiseries doubles sont prévues dans les espaces sans décor qui, de fait, peuvent être doublés sans affecter la perception d'ensemble de la façade. Au niveau de la cour d'honneur, les choix ont procédé d'une même logique : privilégier une perception d'ensemble mais aussi les restaurations possibles. La cour se décompose ainsi par façades qui ont chacune leur singularité : grands carreaux à l'est, petits carreaux à l'ouest et menuiseries 19^e siècle à recouvrements multiples sur l'escalier d'honneur.



Décor intérieur du 18^e siècle avec menuiseries restaurées.

Recréation d'un pan de bois en sous-œuvre pour la préservation d'une corniche moulurée au premier étage.



Vantaux déposés dans les ateliers de l'entreprise Les métiers du bois après décapage. Chaque élément a été inventorié en prévision de sa repose.

Un chantier avant le chantier

Les travaux sur les menuiseries ont été lancés avant les autres corps d'état pour permettre à l'entreprise de réaliser un diagnostic complémentaire indispensable à la consolidation des hypothèses d'études. Il s'agissait aussi de permettre de réaliser les déposes des éléments à restaurer en atelier avant le démarrage des travaux de maçonnerie et limiter ainsi les risques de dégradations.

L'entreprise Les Métiers du bois a repris nos études en précisant par sondages et auscultations les prescriptions d'intervention de son marché de travaux. Les essences ont pu être répertoriées faisant apparaître l'utilisation importante du bois d'aulne dans les menuiseries les plus anciennes des 17^e et 18^e siècles à l'étage noble et du noyer pour les menuiseries du rez-de-chaussée. Le pin est couramment présent dans les menuiseries du 19^e siècle en particulier pour clore l'escalier d'honneur et vraisemblablement pour reproduire à l'identique une menuiserie non restaurable dans le style de ses voisins. Le bois exotique se retrouve systématiquement utilisé pour les menuiseries du 20^e siècle. Quant aux profils de petits bois, leur complexité au niveau des moulurations va en se simplifiant dans le temps vers un profil unique en demi-rond campé de deux plats. Le diagnostic confirme les modernisations avec la suppression des petits bois dont les entailles à coupes d'onglets ont été rebouchées. Parfois les petits bois horizontaux ont été déplacés pour reventiler harmonieusement les divisions. Seule une menuiserie a conservé des verres antérieurs au 18^e siècle qui présente une légère coloration verte. Les investigations de l'entreprise ont permis de révéler par stratigraphie la couleur grise initialement appliquée et les huit couches qui la recouvrent, soit une fréquence de deux à trois fois par siècle. Des analyses effectuées par le LERM sur des échantillons au niveau des tranches, qui sont les parties généralement les moins affectées par les restaurations antérieures, ont confirmé par spectrométrie cette teinte.

Chaque menuiserie a fait l'objet d'une fiche descriptive détaillée qui présente graphiquement l'état de conservation, les altérations et enfin les parties remplacées ou restaurées.

Les interventions portent généralement sur les parties les plus exposées avec le remplacement des traverses basses et des jets d'eau. Mais aussi avec l'ajout d'éléments de confortement des châssis et d'amélioration de l'étanchéité. En plus des parties de bois remplacées, les vantaux sont consolidés par la pose d'équerre et billes de soutien engravés pour limiter les affaissements dans le temps. Des joints tubulaires sont ajoutés par rainurage ainsi que des joints brosse qui participent efficacement à l'isolation notamment acoustique. Les verres ont fait l'objet de plusieurs présentations sur site à différents moments de la journée pour évaluer leur impact général sur la perception des façades et en particulier celles avec le plus de recul sur la place. Le choix d'un verre simple non coloré et dont la face extérieure reproduit la vibration des verres anciens a été particulièrement étudié. Les validations ont procédé en plusieurs étapes en croisant les propositions techniques d'une part, et d'autre part l'équilibre global du projet par rapport à ses contraintes patrimoniales, programmatiques et financières. L'extérieur est traité de façon homogène avec des verres floutés, simple ou double vitrage suivant les nécessités techniques.

À la suite de la présentation du diagnostic et du protocole de restauration, l'ensemble des menuiseries a été déposé en partie en conservation et pour le reste en récupération. Les menuiseries ont fait l'objet d'un décapage chimique après dépose de l'ensemble des éléments métalliques dont les fiches à larder et béquillage. Une visite de l'atelier de restauration a permis la présentation et la validation des différents essais en présence de la CRMH.

Les chantiers du clos et couverts

Un bâtiment fragile et complexe

Le second chantier mené a porté sur les interventions de maçonnerie en façade et structurelles par les entreprises SMBR et CBPP, et a procédé d'une logique similaire permettant des ajustements fins à chaque étape. Celles-ci ont fait l'objet d'une attention constante pendant les interventions de nettoyage des



Restauration d'une plate bande sur la rue du Puits-des-Esquilles.



Ancienne salle des mariages en cours d'étalement.

parements ou de purge d'enduit pour capitaliser une somme de connaissances sur l'épiderme et la structure. Ce travail d'inspection constant a révélé une hétérogénéité des techniques constructives qui trahit une différence importante entre l'ambition architecturale du commanditaire et l'économie de moyen pour sa mise en œuvre. À cette réalité s'ajoute une série de pathologies induites par les multiples transformations du bâtiment et un entretien largement insuffisant. Il est même surprenant que ce bâtiment soit parvenu jusqu'à nous avec des décors de très grande qualité alors qu'il est porté par des maçonneries qui présentent une faible cohésion mécanique et s'effritent au toucher ou des élancements importants sans chaînage.

Le bâtiment mis à nu a révélé les différentes phases de sa construction et donc de leurs caractéristiques. L'ensemble général en trapèze forme comme un A aux parties distinctes séparées par un axe sur lequel s'alignent une cour, un escalier puis une courette. À l'est, sur la rue du Puits-des-Esquilles, l'hôtel comprend les structures les plus anciennes constituées de travées médiévales simples ou doubles qui s'articulent partiellement entre elles. Ces bâtiments ont été partiellement transformés au 17^e siècle pour constituer un étage noble en enfilade à partir d'un niveau de sol continu. Dans les étages supérieurs, deux ensembles sont isolés entre eux par un immense salon en double hauteur éclairé par un lanternon. Cette pièce appelée salle des mariages du temps de la mairie est aveugle sur son pourtour mais peut avoir été éclairée par deux baies condamnées au 20^e siècle, d'après les matériaux aujourd'hui visibles. À l'ouest, les dispositions de l'hôtel sont ordonnancées par ce qui constituait les fondations des bas-côtés de la cathédrale avortée. Une série de cinq travées toutes voûtées à l'origine s'ouvrent sur la place de la Canourgue. L'étage noble est constitué de pièces en enfilade avec décor en gypserie puis d'un étage d'attique avec comble perdu.

Les souches comme éléments de lecture d'une façade

L'état avant travaux est caractérisé par l'absence de souches de cheminées et donc de ses conduits, voire des murs de refend auxquels ils étaient associés. Ces modifications ont probablement débuté vers la fin du 18^e siècle avec les modernisations de décors, si l'on en juge par l'épaisseur des refends qui ne seraient pas en mesure de supporter les souches d'origine dont l'importance devait permettre de recevoir des conduits depuis le rez-de-chaussée. Le bâtiment a été mutilé en un volume uniforme et sans éléments de couronnement. La suppression des cheminées prive d'une clef de lecture indispensable pour comprendre le mode d'habitation de l'hôtel, à savoir une cheminée égale unewpièce à vivre. Plus tard au 20^e siècle, l'absence de conduits et de refends a facilité, entre autres, la création d'une salle d'audience et une distribution libre de l'étage sous comble. Cette « modernisation » a pour cause classique l'installation du chauffage central avec des radiateurs reléguant les cheminées au statut de décor. Mais aussi un désordre structurel au niveau du plancher surmontant le porche actuel que les études historiques ont bien renseignées.

Restitution des structures intérieures

Le projet de restauration a restitué les souches de cheminées traditionnelles de Montpellier mais il n'était plus possible de reconstruire les refends d'origine en raison des décors arrivés *a posteriori*. Lorsque cela était nécessaire, des supports de souches ont donc été créés en intégrant parfois des conduits l'extraction d'équipements techniques sans que leur impact soit perceptible. Les refends ont aussi nécessité des interventions importantes du fait de la décohésion des maçonneries par l'absence de liant. Lors de la purge des parements intérieurs, l'enveloppe qui maintenait artificiellement les composants des maçonneries a mis au jour un état de dégradation alarmant. Les joints, réduits à du sable, se sont écoulés laissant les pierres instables au point de menacer ruine. Des campagnes de rejointoiement et de dégrossi ont été menées systématiquement. Lorsque les charges étaient trop importantes au rez-de-chaussée, des ceinturages et la pose d'ancres ont été nécessaires pour stabiliser les structures.



Détail de l'état de la structure de l'ancienne salle des mariages.



État à l'avancement du chantier faisant apparaître des natures très hétérogènes de maçonnerie à la limite de l'effondrement.

Façade nord restaurée. La façade a connu des transformations nombreuses qu'on peut voir au niveau de la base des murs qui ont été affouillés pour niveler les pentes des rues. Et dans les étages avec les renforcements plus prononcés des tableaux des deux derniers niveaux. Sur la rue du Puits-des-Esquilles, l'arc d'une ancienne baie a été mise en valeur et une baie réouverte pour les commodités du programme.

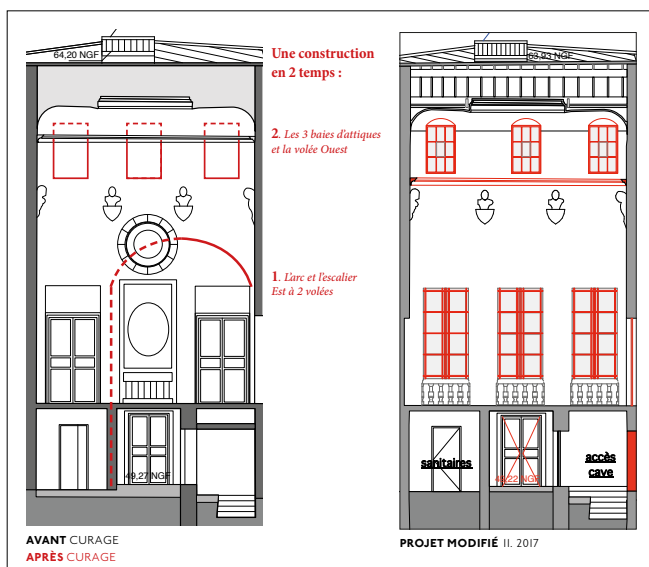
Au niveau des planchers, les travaux de confortement ou de reprise totale ont ensuite été menés. Généralement constitués de planchers à solives d'enchevêtrements recouverts d'une chape de chaux et de sable, leur état était globalement correct. Néanmoins les planchers anciens peuvent rarement répondre aux objectifs réglementaires contemporains en termes de résistance au feu et d'affaiblissement acoustique. Pour autant la conservation des planchers répond à plusieurs impératifs à la fois patrimoniaux, structurels et économiques. Ils règlent à la fois les paliers d'escaliers, les hauteurs d'allèges de baies ou encore les décors, aussi les techniques d'interventions doivent-elles impérativement permettre la conservation des altimétries de sols. Les planchers garantissent aussi la tenue des murs entre eux pour éviter leur écartement. La charge qu'ils représentent maintient enfin l'équilibre des murs qui se fissurent et se déstructurent quand ils sont décompressés. Les confortements ont consisté à déposer les chapes existantes et à ancrer des connecteurs sur la longueur de chaque solive puis de couler une dalle de béton armé pour former un plancher connecté. La zone nord, la plus transformée, a nécessité le remplacement de certains planchers à neuf et donc entraîné des volumes importants de gravats à évacuer, ce qui constitue une contrainte forte pour la logistique de chantier en plein centre-ville.

Les façades comme témoignage du temps

Au niveau des façades, l'hôtel Richer avait fait l'objet de plusieurs études à la fois par des historiens, par la CRMH et à l'occasion de travaux de ravalement. Formant un îlot de quatre faces, l'hôtel Richer peut se lire comme un livre d'histoire, du Moyen Âge jusqu'au 21^e siècle désormais. L'intérêt du bâtiment réside dans cette sédimentation et le chantier représente une opportunité pour préciser certaines connaissances mais aussi un risque d'effacement de fragments d'informations. D'où l'importance d'une présence constante du maître d'œuvre sur le site.

Les natures des pierres de taille ont fait l'objet de présentation *in situ*. Provenant du Languedoc-Roussillon, ces pierres calcaires sont poreuses et relativement similaires à première vue. La





La redécouverte de l'histoire de l'escalier d'honneur au cours du chantier. © AAPP

La pierre de Beaulieu est néanmoins plus fine tandis que celle de Vers-Pont-du-Gard est une pierre coquillière plus grossière. Les interventions de restauration ont consisté à conserver un maximum de matières historiques et à réaliser des ragréages et des réparations ponctuelles ou « bouchons ». La purge des enduits a permis de mettre à jour des parements en bon état qui ont été restaurés en pierre apparente offrant une lecture des transformations successives du bâtiment. En particulier au sud, les anciennes baies géminées côtoient de grandes baies classiques avec leur chambranle et leur corniche. De nombreux spectres d'anciens percements, parfois en ogives ou en encadrements simples, sont traversés par des arcs de décharge ou des plates-bandes en fausse coupe. Lorsque l'état des parements était trop détérioré, à savoir au sud et à l'est, ils ont été recouverts d'un enduit à la chaux délimité par les entités bâties pour permettre une lecture des successions de maisons qui précédaient la formation de l'hôtel. L'intervention la plus spectaculaire se situe dans l'escalier d'honneur qui est la pièce maîtresse de l'hôtel. Les études historiques puis le chantier confirment qu'il fit l'objet de modifications au cours des travaux de 1676 et 1678. Initialement organisé en deux volées droites ouvertes sur une immense baie cintrée côté cour, il fut totalement modifié par l'ajout d'une troisième volée en symétrie de celle de départ et la fermeture du cintre. La cage ainsi élargie fut monumentalisée avec la création de larges baies à plate-bande, réglées sur chacune des volées, pour jouer avec la double exposition de la cage. Dispositif singulier en France mais courant

en Italie, cet escalier ouvert nous est parvenu avec une baie bouchée par une plaque commémorative et protégé de menuiseries aux paliers hauts. Il garde néanmoins toute sa majesté avec ses deux volées de départ qui se retournent en une volée axiale débouchant en balcon sur la cour d'honneur. L'escalier permet de desservir les deux étages nobles situés à des niveaux distincts à l'est et à l'ouest. Logé dans un vaste volume d'environ huit mètres sur huit et élancé de dix, l'escalier jouit d'un double apport de lumière depuis les cours qui l'encadrent. À une date inconnue, la voussure à caisson du plafond fut transformée et les baies d'attiques obstruées. L'escalier monumental formant le cœur de l'hôtel avait perdu sa fonction de pivot dans la hiérarchisation des espaces. Il avait conservé néanmoins les bustes des douze empereurs romains qui ont été restaurés. La conception d'origine, connue et confirmée par l'appareillage des maçonneries mises à nue, ainsi que les grandes baies bouchées ont été réouvertes et la voussure restituée en intégrant par des lunettes les baies d'attiques apportant un double éclairage spectaculaire.

Le contexte et l'architecture

L'urgence d'intervenir

Les travaux de clos couvert démarrés dès le début du chantier ont permis de progressivement mettre le bâtiment hors d'eau. Les espaces intérieurs avaient subi de nombreuses dégradations parfois irrémédiables sur les structures. Le développement du chantier a mis aussi au jour progressivement des fragilités multiples dues à des mauvaises qualités de mises en œuvre, voire de matériaux. Les maçonneries rarement chaînées et de faibles épaisseurs ont nécessité des reprises quasi systématiques. Certains élancements de refends dans le bâtiment défient toute prudence et interrogent sur l'enchaînement des opérations de travaux du 17^e siècle. Les maçonneries ont dû systématiquement être rejointoyées puis réenduites pour assurer leur cohésion. Si la plupart des planchers ont pu être réemployés avec des systèmes de connecteurs avec dalle de compression, certains ont été remplacés par des planchers en



Restauration d'anciennes baies bouchées dans l'escalier d'honneur après purge des enduits.



Reprises de confortement des planchers existants du deuxième étage pas système de connecteurs avec dalles de compression en béton.



béton permettant de reconstituer des ancrages périphériques continus des maçonneries dont certaines menaçaient ruine. Chaque zone d'intervention a obligé à un travail d'études spécifiques de configurations singulières parfois à la limite de la ruine. Les déconstructions notamment ont fait l'objet d'une méthodologie limitant la durée pendant laquelle les structures n'étaient plus en charge pour éviter leur décompression.

Inscrire le projet contemporain dans l'existant

Au-delà des nécessités impérieuses liées à la restauration, l'approche du projet a privilégié des choix en adéquation avec les caractéristiques et les contraintes propres au bâtiment et son site en privilégiant une écriture architecturale assumée. Le métal a été largement privilégié pour répondre à la fois aux contraintes d'approvisionnement et de mise en œuvre mais aussi pour inscrire l'intervention contemporaine dans la dynamique de l'histoire de l'édifice. Car au-delà de ses propriétés et de son esthétique, le métal offre en effet une réversibilité, contrairement au béton, et porte l'expression d'une intervention vertueuse susceptible d'évoluer ou d'être transformée. Il pérennise ainsi la capacité du bâti ancien à se réinventer au cours des siècles.

Si le projet a rétabli en grande partie la configuration d'origine de l'hôtel dans ses dispositions structurelles et de distribution, certaines zones ont été transformées pour intégrer des équipements techniques ou ajouter de nouvelles fonctions répondant au programme.

Les locaux techniques

La création d'un hôtel de luxe et plus encore d'une cuisine de restaurant gastronomique induit une ingénierie de génie climatique très spécifique et contraignante, en particulier dans un bâtiment existant. L'implantation des locaux a été conditionnée par les barrières physiques formées par la salle



des mariages et l'escalier d'honneur qui ne permettent pas d'atteindre l'ensemble du site par des gaines. Le traitement par pièce a rapidement été arrêté pour limiter l'impact sur le bâtiment en réduisant les surfaces « sacrifiées » par la technique. Pour les besoins les plus importants, à savoir ceux de la cuisine et de la salle des mariages, ils ont été organisés dans la partie nord du bâtiment constituée des espaces les plus récemment transformés et présentant un moindre intérêt. Positionnés à l'immédiate proximité des espaces à traiter, l'impact de ces locaux se limite à des gaines reprenant d'anciens conduits et à de simples percements de refends. La complexité a porté sur les confortements structurels et la gestion de l'acoustique. La présence d'une chambre ornée de peintures murales et d'un plafond à la française sous le

Une verrière, portée par une tournelle en maille métallique qui contient d'ascenseur, vient abriter la courette qui est au cœur de la distribution de l'hôtel.



Montage à blanc des escaliers métalliques dans les ateliers de l'entreprise Molinelli Métallerie d'art, avant leur remontage sur site.

local technique a nécessité la création d'ouvrages particuliers permettant de préserver l'intégrité spatiale d'origine. Ce décor exceptionnel du 17^e siècle découvert, alors que les études étaient largement avancées, a fait l'objet d'un soin particulier au moment de la mise en œuvre. La fragilité des maçonneries, support de ces décors à même les enduits, ne permettait pas de reprendre des charges supplémentaires et menaçait ruine sur son côté sud. Après concertation avec la CRMH, il a été décidé d'empiéter dans un espace contigu en sacrifiant un décor de gypserie qui sera contre-typé puis remonté sur des parois neuves. Ce choix a permis la création d'une charpente métallique complexe avec des poutres inversées pour supporter à la fois le plancher du local technique mais aussi suspendre le plancher existant à la française. L'ajout de dispositifs d'amortisseurs acoustiques placés sous les machineries permet d'assurer une isolation acoustique efficace.

La seconde contrainte technique a porté sur la gestion des amenées d'air et les rejets. Le volume d'air à traiter par les hottes ayant augmenté en cours de chantier pour notamment assurer le désenfumage de la cuisine, des surfaces de prises et de rejets ont dû être adaptées. Sur la façade est, les prises d'air neuf sont assurées d'une part par un plénum placé à l'arrière d'une imposte grillagée qui s'efface dans l'ensemble menuisé, et d'autre part à l'étage, à l'arrière de persiennes adaptées pour limiter le bruit lié à la vitesse du passage de l'air. Les rejets sont quant à eux répartis de façon non visible dans les souches restituées et par une persienne technique orientée sur l'intérieur de l'îlot de façon à respecter les distances réglementaires.

Si cet aspect du projet architectural apparaît relativement abstrait aujourd'hui tant il est imperceptible, il importe de souligner l'importance du traitement des questions techniques dans l'existant, tant leurs impacts sont majeurs et potentiellement très néfastes pour la préservation du patrimoine. Les nécessaires modernisations d'édifices anciens, permettant d'assurer le financement de leur restauration, ont l'inconvénient d'être dimensionnées par des cadres réglementaires inadéquats que le législateur méconnaît totalement.

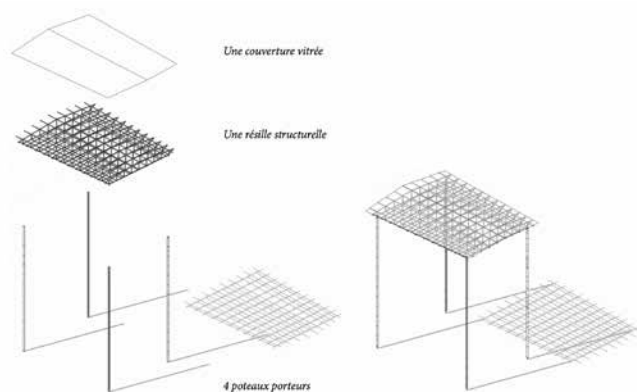
Les circulations verticales

L'organisation du programme de la partie de l'hôtel s'est structurée en trois ensembles induits par les dispositions existantes mais aussi pour répondre aux contraintes de la réglementation d'incendie et d'accessibilité. Deux ascenseurs et deux escaliers ont été créés. Un premier ascenseur a pu être positionné dans le bâtiment sans affecter les locaux existants. Il dessert la partie sud-est du bâtiment avec en particulier l'espace dédié au bar, mais aussi permet l'accessibilité de la partie fondation qui se trouve pour partie légèrement plus basse que la cour qui lui donne accès. Une seconde cage a fait l'objet de nombreuses études en raison de la découverte de décors au cours des curages. Initialement envisagée en œuvre, la cage a finalement pris place dans la courette. Si cette solution a un fort impact visuel, elle permet de préserver une voûte d'arête en briques au rez-de-chaussée qui est mise en valeur pour les espaces de cuisine. Elle induit de fait l'idée d'une réversibilité soulignée par une écriture contemporaine avec un volume détaché des structures existantes et un habillage en maille métallique. L'externalisation de la cage a aussi permis de traiter la couverture de la courette sans affecter les structures existantes. Sa position déportée dans l'un des angles de cette petite cour sert de support à une verrière qui se projette au-dessus des couvertures en tuiles sans les toucher. Cette disposition permet de préserver le caractère ouvert et extérieur de la courette.

À chaque création d'ascenseur est associé un escalier neuf qui vient s'inscrire dans l'architecture existante en jouant avec l'exiguïté des lieux. Pour assurer un passage minimal dans et autour des escaliers, le choix du métal a permis d'associer la structure porteuse au garde-corps par deux limons rampants de 10 mm réglés sur chaque hauteur d'étage à desservir. Les ouvrages réalisés par l'entreprise Molinelli forment des rubans entrelacés et tendus qui contrastent avec la souplesse des structures existantes. Les tôles sont traitées avec une cire mise au point avec l'entreprise pour conserver un aspect brut.



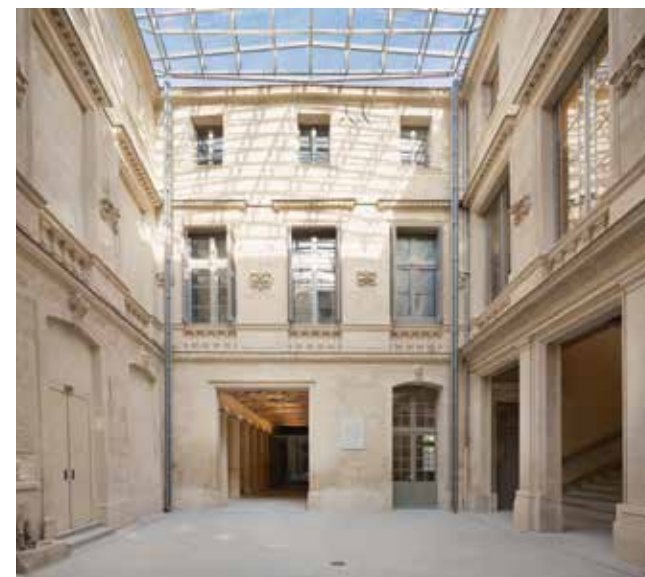
Escalier à vis contemporain pour desservir la salle de bain d'une suite nichée au cœur de l'hôtel.



Axonométrie éclatée des éléments de la verrière qui vient couvrir la cour d'honneur. La structure reste totalement autonome des maçonneries existantes.

Une couverture et un sas pour accompagner la renaissance de l'hôtel Richer de Belleval

La dernière partie du chantier a porté sur la réalisation d'une verrière pour couvrir la cour d'honneur et d'un sas d'entrée dans le porche. Ouvrages non prévus au démarrage de l'opération, l'exploitation commerciale de la cour s'est révélée indispensable à l'équilibre financier pour le fonctionnement de l'établissement. Depuis l'entrée sur la place de la Canourgue, la gestion des flux de personnes s'est aussi imposée comme un enjeu de fond notamment pour combiner les visiteurs de la fondation d'art contemporain et l'accueil des clients. Les dispositions existantes, que le projet initial s'était fait fort de préserver avec soin, ont dû être repensées globalement pour rechercher un équilibre subtil qui ne dénature pas l'esprit de l'hôtel et ses qualités spatiales. Le sas souhaité dans le porche devait permettre de maintenir une perception unitaire de la colonnade avec l'œuvre contemporaine de l'artiste Jim Dine, en gardant la perspective jusqu'à la cour. En tant qu'entrée principale et issue de secours, le sas permet à la fois d'intégrer le débatement des magnifiques portes cochères restaurées du 17^e siècle et un contrôle d'accès discret qui identifie la limite entre l'espace public et l'espace privé. L'entrée du bâtiment maintient la mise en scène du porche néoclassique avec un volume en verre et métal ouvert par deux grands battants sur pivot, dans une écriture architecturale qui se retrouve ensuite dans la cour. Alors qu'auparavant l'hôtel offrait de circuler à couvert à l'exception de la cour d'honneur, la totalité des espaces sont désormais abrités. La difficulté réglementaire et technique a été surmontée en proposant un ouvrage similaire à la courrette, permettant de limiter l'interaction avec l'existant. L'enjeu patrimonial est identique à celui dans la courrette à savoir le maintien du caractère extérieur de l'espace qui est au cœur de la distribution de l'hôtel. La couverture, constituée d'une verrière portée sur quatre poteaux, surplombe les couvertures existantes sans les toucher. Le caractère ouvert de la cour est



La verrière de la cour d'honneur.

maintenu et le désenfumage assuré par des espaces périphériques libres largement dimensionnés qui évitent ainsi de rendre la structure stable au feu en épaississant les profils. Les poteaux, implantés aux quatre angles sur les diagonales de la cour, sont positionnés pour échapper aux déformations des façades et de leurs corniches ou modénatures. Ils sont constitués de profils de très faibles sections, assemblés en carré de 15 cm de côté. Chaque poteau comprend l'empilement de modules d'un mètre de hauteur qui correspond aux dimensions de la structure haute. Éléancé de 13 m de hauteur et comme détaché du sol par un effet de pincement, l'ouvrage apparaît comme suspendu par sa légèreté. La couverture est constituée d'une maille métallique tridimensionnelle d'environ un mètre par un mètre dont le dessin accompagne la déformation du plan en trapèze de la cour. Les éléments verriers habillent les deux rampants sur toute leur longueur sans recouplement. Un choix de verre permet enfin de combiner un facteur solaire performant sans perte de luminosité pour limiter la surchauffe en été. Pour optimiser la légèreté de l'ensemble, les surfaces des structures sont traitées en finitions réfléchissantes pour se fondre dans les différentes matérialités de pierre de taille et de bois mais aussi des éléments d'ameublement à venir. La cour garde ainsi son caractère d'espace libre et extérieur, avec notamment l'ambiance sereine de la place de la Canourgue, tout en offrant une plus grande souplesse d'utilisation et de confort pour l'établissement de luxe qui accompagne la renaissance de l'hôtel Richer.

[GL]



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.

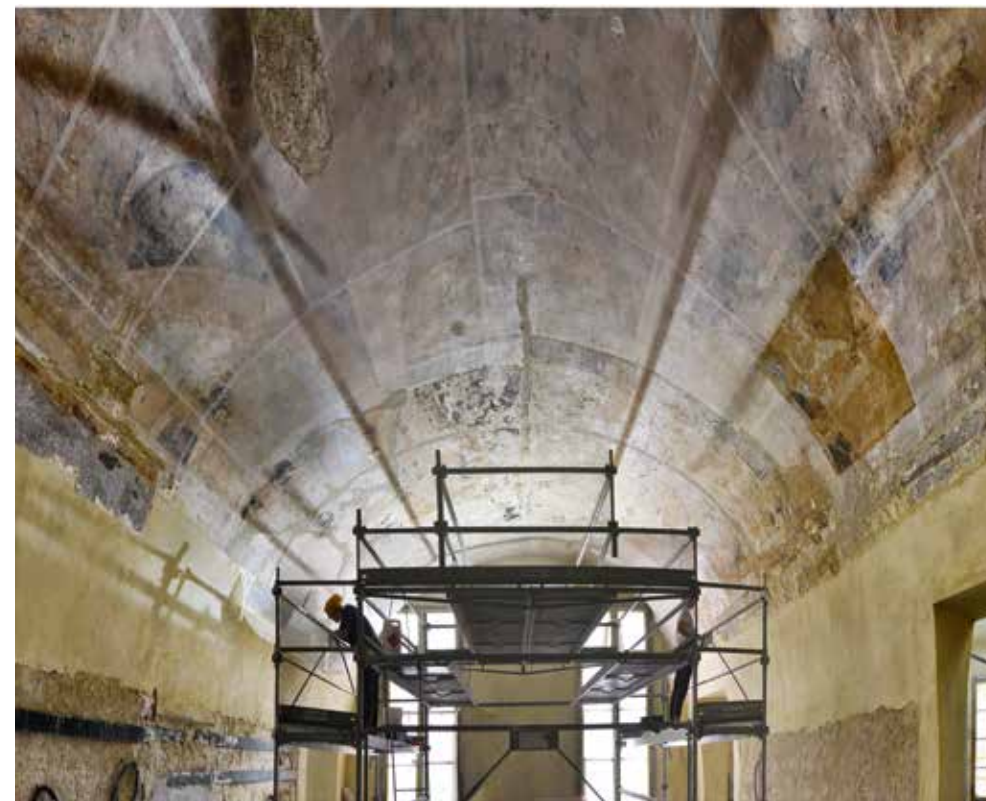
Pages précédentes :
Détail de la voûte du salon bleu peinte d'un cadre architectural en trompe-l'œil orné d'un décor raffiné d'entrelacs, serpents et oiseaux.

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^e 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^e et 18^e 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^e au 18^e 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^e siècle.

Plus à l'intérieur du bâtiment, des fragments de décors de la première moitié du 17^e siècle, voire fin 16^e 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^e 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^e 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 médiévaux¹. 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^e 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^e 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^e 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 province². 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'ornez 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 siècle³. 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 génie⁴ » 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 Cotelle⁵, Jean Marot⁶ ou Jean Lepautre⁷ au milieu du 17^e 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^e 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 1680⁸.

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^e siècle⁹. 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^e 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 antérieur 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 parisien¹⁰. 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^e 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)¹¹. 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 France¹², *L'Aurore*, dans l'escalier de l'hôtel Pont de Gout¹³, de même qu'au centre du plafond sculpté par Jean Sabatier à l'hôtel de Castries¹⁴, *L'Aurore chassant la Nuit et précédant le char d'Apollon* dans l'escalier de l'hôtel de Beaulac¹⁵. Elsa Trani propose également de lui attribuer *Le Temps découvrant l'Aurore* à la Maison des Sœurs-Noires¹⁶. 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 Laclote¹⁷ ». 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^e 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 italien¹⁸. 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 cariatides¹⁹. 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-Tables²⁰. 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 Toulouse²¹ 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 Languedoc²². 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^e 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.

Une fondation pour l'art contemporain

« Il y a deux choses dans un édifice, son usage et sa beauté ; son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde. »

Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des deux mondes*, 13 mars 1832.

« Le temps ne respecte pas ce qui se fait sans lui » écrit Paul Morand dans *L'Homme pressé*. Cela vaut pour la littérature, cela vaut peut-être plus encore pour la peinture, pour la sculpture, pour les arts visuels dirions-nous faute d'une meilleure expression. Il n'y a que le temps qui importe, dans toutes ses dimensions. Trente-cinq mille ans pour la grotte Chauvet, et voilà que l'on découvre en Indonésie une scène de chasse peinte il y a quarante mille ans. Avant ma mort, les cinquante mille seront dépassés. Le temps du regard aussi, car il faut du temps pour « regarder » un tableau. Savez-vous qu'un visiteur de musée moyen passe plus de temps à contempler les cartels que les œuvres ? Du temps et du silence d'ailleurs, pitié pas de médiateurs bavards, mais c'est une autre question. Le temps de la création surtout. La maturation, la réalisation. On confond parfois avec les qualités techniques qui permettent l'exécution, mais non, c'est le temps qui compte. L'image que l'on tient en tête, l'idée même que l'on veut faire passer, le trait seul, tout cela cuit à feu doux, la chair s'épaissit et se complexifie dans la solitude de l'atelier. C'est ainsi que tant d'œuvres contemporaines nous font bailler, non « parce que mon petit frère pourrait faire la même chose », seulement parce qu'elles sont paresseuses. Les personnages de roman et les chefs-d'œuvre de l'art, à l'inverse des tirades idéologiques, ont besoin de nuances. Le temps, le temps, le temps et rien d'autre. Et voilà que l'ouverture de la fondation et de l'hôtel Richer de Belleval se profile. Pourquoi m'est-il si difficile de commencer ce texte ? Il me faut bien ici résumer un projet que j'ai si longtemps mûri, couvé, ce qui signifie poser un point final. Dans si peu de temps, il ne m'appartiendra plus.

L'hôtel Richer de Belleval est un bâtiment mythique de Montpellier, presque légendaire aux yeux des amoureux du patrimoine. Celui qui n'y est jamais entré le connaît par ouï-dire ; il a admiré sa façade, ses longilignes atlantes aux oreilles lutinesques en coquillages, il a fait le tour de ses murs autrefois lépreux, il a jeté un regard interdit à travers ses volets mal fermés. Nous sommes sur la place de la Canourgue, la plus belle de la ville, avec sa perspective qui court de la

cathédrale au pic Saint-Loup sous l'approbation d'un mico-coulier. Pour un vieux Montpellierain comme moi, l'hôtel Richer de Belleval est le nom familier d'un lieu étranger, si longtemps condamné, inaccessible au commun des mortels, et donc fantasmé. Quand j'y ai pénétré pour la première fois, après avoir écarté le sentiment de malaise qui m'étreignait devant son état de délabrement, une saleté répugnante, les cadavres de pigeons qui se décomposaient à même le sol, j'ai été ébloui par cette cour majestueuse et lasse, par l'escalier monumental, par les peintures et les décors sculptés, par la salle des mariages à élévation d'église, par le dédale et les pièces dérobées, une succession de strates esthétiques et fonctionnelles, les rides du monument, la confession de sa vie tumultueuse. L'hôtel Richer de Belleval est un millefeuille dans lequel on peut lire l'histoire de Montpellier comme un livre, avec ses péripéties, avec ses périodes de creux et ses morceaux de bravoure. À l'époque je fumais encore. Je me souviens m'être isolé dans un coin de la cour, sous une plaque commémorant l'exil des Belges résistants pendant la guerre, et avoir allumé une Gauloise blonde. J'étais enthousiaste, évidemment, mais une question me hantait : est-il légitime de mettre de l'art contemporain dans un lieu qui n'en a nul besoin, dans un édifice si poétique qu'il se suffit à lui-même ?

C'est à partir de cette visite, suivie de beaucoup d'autres, qu'a germé l'idée d'une fondation d'un type nouveau, dictée par l'hôtel Richer de Belleval, le contenant accouchant du contenu, dictée surtout par un concept rare dans l'art contemporain, tant il est à rebours du dogme : la continuité. L'art contemporain est arrogant. On peut l'aimer, ce qui est mon cas, on peut le défendre contre les bêtises passésistes, on peut admirer la variété de ses ramifications formelles, son efficacité souvent, sa poésie parfois, son ambition, mais on ne peut nier l'orgueil immense qui accompagne sa présence comme un halo. Est-ce le péché des artistes ou la vanité de ceux qui le portent ? Par faillite de l'imagination et niaiserie, nous autres critiques et commissaires érigeons l'art contemporain en forteresse hors du temps et de l'histoire, comme



Vue du salon à l'italienne, ancienne salle des mariages, avant restauration.

si nous étions son aboutissement, tellement moins dupes que nos aïeux, enfin capables de comprendre le monde et ses rapports sous-jacents, tellement plus vertueux aussi. La rupture dans la main droite, la morale dans la gauche. La plupart des fondations s'inscrivent dans un temps court qui est celui de l'événement, l'exposition-phare qui permet à la marque de faire sa publicité. Quant à Richer de Belleval, il fallait à l'inverse s'extirper du monde présent, travailler cette idée de continuité entre les merveilles du passé et le meilleur de la création contemporaine, comme cette rivière dont la même eau alimente la source et le lit en aval serpentant dans la plaine. La vraie audace, aujourd'hui, ne consiste-t-elle pas à assumer un héritage ? Ne pas « refaire le monde », comme déclara Camus dans son discours de Stockholm, « mais empêcher que le monde ne se défasse » ?

C'est ainsi que nous fîmes le choix de graver notre fondation dans la chair du bâtiment, c'est-à-dire de demander à des artistes de créer pour lui des œuvres pensées pour les siècles, de renouer les fils d'une histoire à laquelle le vingtième siècle avait largement tourné le dos. Il y aurait un espace d'exposition, c'est entendu, pour ne pas s'endormir, mais il serait secondaire dans la trame. Nous pensions à Rome, ambition oblige, à ses ruines et ses palais qui manquent tant à Montpellier, une ville sans monuments, ou plutôt des monuments sans murs, places, promenades et jardins. Nîmes a ses arènes et Avignon son palais des Papes. Montpellier se contente des allées du jardin des plantes, de l'horizon sur la promenade du Peyrou, de l'agitation sur la place de la Comédie. Rome, c'est le temps dilaté, un fragment d'Auguste qui côtoie une mosaïque médiévale confondue par l'excentricité d'une coupole baroque. Il y avait une consigne de taille, qui s'imposerait aux artistes : vous devez prétendre au chef-d'œuvre, donc universel et intemporel, l'amour, la mort, l'Histoire, et oublier le présent passager et contingent. L'hôtel Richer de Belleval impose une décence ordinaire, peut-être même une forme de respect. Pas de provocation pour faire « jeune et branché », pas de néons hideux pour choquer le bourgeois, pas de plug anal dans la cour, pas d'installation minimaliste non plus, pour ne pas trahir son goût de

l'apparat et du décor travaillé. Nous devons humer les fantômes qui erraient entre ces pierres et choisir des artistes dont l'élégance (j'emploie à dessein ce terme éloigné des obsessions contemporaines) pourrait apprivoiser l'esprit du lieu. Avec le recul, je me figure ces décisions comme le résultat d'un courant sous-marin qui va et qui vient, qui plonge dans les abysses avant de refaire surface, qui emprunte des routes connues de lui seul. Une demeure aussi capricieuse que Richer de Belleval n'a-t-elle pas une volonté propre et mystérieuse dont nous ne sommes que l'instrument ? Une chose est certaine : les œuvres pérennes dont nous l'avons dotée constituent ensemble un véritable manifeste artistique qui dépasse le cadre de l'agrément et de l'anecdote. Elles ne sont pas interchangeable, comme c'est trop souvent le cas dans l'art contemporain. Conçues pour Richer de Belleval, elles ont pourtant vocation à porter une voix plus lointaine, celle de notre époque dans son génie artistique, dans ce qu'elle a créé de meilleur.

Je me souviens d'une visite l'an dernier de la chapelle Matisse de Vence. Matisse s'y attèle sur la fin de sa vie, comme un sage qui écrit son testament. *J'ai toujours essayé de dissimuler mes efforts, j'ai toujours souhaité que mes œuvres aient la légèreté du printemps qui ne laisse jamais soupçonner le travail qu'il a coûté.* On voit ses esquisses, ses maquettes, ses notes, et on comprend à quel point il a tout calculé, tout étudié, tout contrôlé pour parvenir à cette épure qui lui tenait à cœur. À mon humble avis, et en contradiction avec mes belles phrases sur les vertus du temps, Matisse a trop ruminé son œuvre. Elle n'est plus naturelle, elle a perdu la spontanéité qui fait la beauté de son dessin. Bien des gens que j'admire considèrent qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre, moi non. J'ai pensé aux fresques peintes dans les églises de l'île de Møn, au Danemark, par le maître d'Elmelunde, vers 1480. Il n'était sans doute pas un génie universel comme Matisse, il était perclus de lacunes techniques et théologiques, mais on reste frappé par l'intensité de ses peintures, par leur nécessité, par leur évidence. L'église et les fresques ne font qu'un, elles existent les unes pour les autres, l'adéquation est parfaite. Il semble même que le paysage alentour



ait été dessiné pour servir d'écrin, l'herbe rase et les tombes ouvragées sous le vent. Vous me voyez venir de loin : la recette de l'alchimie entre un lieu et un artiste est empirique, il n'y a pas de formule miracle. Réunissez le ciel du Midi et l'un des meilleurs peintres du monde, laissez-lui pleine liberté, et vous serez peut-être – relativement – déçu du résultat. Un peintre anonyme, qui sans doute ne se vivait pas lui-même comme artiste, peut à l'inverse vous émouvoir aux larmes et apporter une nouvelle vision du monde, du Ciel et des Enfers : la sienne.

Faire danser le plafond



Il ne faut jamais laisser passer l'occasion de travailler avec une légende vivante. Côté Jim Dine, c'est raviver la mythologie new-yorkaise d'après-guerre, une émulsion artistique qui devait tracer les contours de notre contemporanéité. Né en 1935 dans l'Ohio, à Cincinnati, Jim Dine rejoint New York en 1958 où il rencontre Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman, Robert Rauschenberg ou encore Jasper Johns. Dès ses premiers happenings, il devient une figure de cette avant-garde artistique d'exception. En 1962, il participe à l'exposition *The New Painting of Common Objects*, au Pasadena of Art Museum, qui dévoile le pop art au grand public. L'année suivante, le Guggenheim crée une exposition qui restera dans les mémoires, *Six Painters and the Object*, avec Dine, Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Rosenquist et Warhol. La singularité de Jim Dine empêche pourtant de lui coller l'étiquette pop art sur le front. Sa volonté d'utiliser tous les médiums dont peut jouir un artiste contemporain, jusqu'aux mots du poète, traduit un amour des techniques et de la matière qui le rapproche plutôt des artistes de la Renaissance et de leur curiosité formelle. De même, son goût du récit et de l'exploration de symboles autobiographiques l'éloigne des recherches purement sérielles qui furent le propre de sa génération. L'œuvre imaginée pour l'entrée de Richer de Belleval, encadrée par les colonnes néoclassiques, apparaît comme une synthèse palpitante des obsessions qui ont nourri son auteur au cours de sa vie. *Faire danser le plafond* est une céramique monumentale composée de



105 carreaux de grès, 105 cœurs réalisés avec la Manufacture de Sèvres. Il a fallu un travail et un dialogue longs, précis, entre Jim Dine et les artisans de la Manufacture pour inventer les couleurs éclatantes et uniques que souhaitait l'artiste, pour que l'intensité des émaux révélée par la cuisson soit fixée sur le grès. Le motif originel du cœur est consubstantiel à la signature artistique de Jim Dine. Forme géométrique parfaite de symétrie et de rondeur, devenu dans la société médiatique le « signe » immédiatement reconnaissable de l'amour, ce cœur symbolise aussi la palette du peintre, avec ses doutes et ses repentirs face au processus créatif. En le conjuguant à la technique ancestrale des émaux ainsi qu'au savoir-faire de Sèvres, Jim Dine embrasse l'intime et l'universel. Si l'idée de série et de « Color Chart » rejoint en clin d'œil l'héritage du pop art, la sensualité charnelle de l'œuvre, le recours à l'artisanat traditionnel et l'attachement aux mystères de la matière l'en éloignent définitivement. Il s'inscrit ici dans une histoire bien plus lointaine et offre à Montpellier une œuvre dont l'ambition fera date.

Faire danser le plafond, œuvre de Jim Dine conçue en partenariat avec la Manufacture de Sèvres. Vestibule de l'hôtel Richer de Belleval.

Longue-vue, œuvre de Marlène Moquet, allie peinture et sculptures en céramique. Escalier d'honneur de l'hôtel Richer de Belleval.

Longue-vue

« Il faut entrer dans cette masse d'hommes, écrit Balzac dans *Le Père Goriot*, comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. » C'est par la première méthode que Marlène Moquet se fit connaître du cénacle de l'art contemporain et du grand public, en 2009, grâce à une exposition personnelle au MAC de Lyon. Elle n'avait pas 30 ans, diplômée de l'École nationale des beaux-arts de Paris trois années plus tôt. Pour notre génération, c'était un signe extraordinaire de voir une artiste peintre et figurative aussi jeune accéder à une institution aussi prestigieuse : elle ouvrait la voie. Son univers singulier était déjà en place et se distinguait de tout ce que nous connaissions. Il y avait des récits que l'on devinait fantastiques, des créatures (des personnages, des entités ?) fabuleuses et inconnues, dotées de sentiments qui n'épousaient qu'imparfaitement les nôtres, ceux que l'on sait nommer, une science de la matière – des vides qui succédaient aux empâtements – qui semblait naturelle et simple. L'élaboration d'une figuration rétive aux tentatives de description, mettant au supplice les mots qui cherchent à s'en emparer, est l'une des constantes du travail des peintres de cette génération. Elle est en ce domaine plus ambitieuse que le surréalisme qui se contentait d'une simple variation de la réalité, un rêve dont on reconnaît chaque élément distinct, leur seul agencement relevant de l'impossible. Sans doute faut-il y voir une réaction épidermique de la peinture dans une époque où le discours se substituait déjà à toute conquête formelle, où le terme même de beauté devenait un gros mot. Ce récit qui mêle le fantastique à la poésie, le mystère à la délicatesse, la profondeur à la légèreté apparente de l'intention, cette fiction si proche du conte ou de la légende d'autrefois, cette subtile mélancolie caractéristique de l'œuvre de Marlène Moquet, je souhaitais qu'ils puissent s'exprimer dans l'hôtel Richer de Belleval. Une catégorie suiviste de prescripteurs peine à y reconnaître de l'art contemporain, car ce n'est pas cela qu'ils attendent d'une toile d'aujourd'hui. Leurs présupposés les mènent à Pierre Soulages d'un côté, à Jeff Koons de l'autre, dans lesquels ils reconnaissent l'image qu'ils ont de notre





Détail de la peinture, entièrement dorée à la feuille de laiton. On y aperçoit des plantes botaniques selon les modèles de Pierre Richer de Belleval.

contemporanéité, froide comme la science ou vulgaire comme la publicité. L'art de Marlène Mocquet est littéraire, et donc profondément irréductible. Il n'ennuie jamais le spectateur, ce qui ennue toujours les cultureux. En associant une peinture dorée à la feuille de laiton pour le plafond à des groupes sculptés en céramique pour les corniches, Marlène Mocquet a créé une œuvre totale qui est un univers en soi, dans la tradition magnifiée des décors anciens des hôtels particuliers montpelliérains, comme l'hôtel de Fizes, rue du Puits-du-Temple. On y trouve des pommes, des poires, des cerises, des écureuils, des pigeons, des hérons, des hirondelles, des pinsons, et encore plein d'espèces qui nous demandent à réviser notre vocabulaire ornithologique. N'est-il pas vrai que la nature est plus riche quand on sait nommer les merveilles qui la peuplent ? Ici une nuée, ici un feuillus inspiré d'une planche botanique de Richer de Belleval et d'une estampe d'Hiroshige. Les nuances remarquables de couleurs que Marlène Mocquet a introduites dans sa peinture comme dans les sculptures, ainsi que le foisonnement étourdissant de détails, à la manière des Bosch et Brueghel, aboutissent à une œuvre, *Longue-vue*, qui nécessitera un temps long et des visites répétées pour être saisie dans sa démesure.

Prima Materia

C'est un appartement perché sous les toits de Montpellier d'où l'on voit l'agencement chaotique de ruelles médiévales et condamnées, des arcades dérobées au regard, des tuiles fendues, un reste de clocher oublié et des terrasses abandonnées. En passant d'une fenêtre à l'autre, on comprend qu'une ville méridionale est une entité vivante et rhizomatique, composée d'excroissances et de pourritures. Il y a finalement peu de dessins au mur, et encore moins de catalogues d'expositions négligemment posés sur une table basse. On y trouve en revanche des quantités de plantes grasses, de minéraux veinés et surtout de bouquins aux titres savants. Il m'a fallu du temps pour comprendre l'importance du livre dans le travail d'Abdelkader Benchamma, la recherche d'idées nouvelles et d'iconographies anciennes, la maturation de sa propre pensée dans celle des autres, l'ambition de relier entre elles des abstractions si immenses que nous n'osons jamais les interroger. Ses lectures traduisent une méfiance à l'égard de l'anecdote, une attirance pour les phénomènes cyclopéens et insaisissables : le cosmos, les trous noirs, les flux, l'énergie, les connexions neuronales, l'ordonnement du monde, la force vitale, l'extinction, le silence des espaces infinis, grands et petits, la sacralité. La pratique artistique d'Abdelkader Benchamma est, elle aussi, un défi lancé au langage. Ce n'est ni de la peinture, ni du dessin, ni une installation, c'est tout cela à la fois. Est-ce abstrait ou figuratif ? Comment décrire ces traits qui glissent et créent des formes mouvantes, comme un banc de poissons ou d'oiseaux, qui nous rappellent des figures aperçues sans être jamais celles-ci ? J'ai toujours pensé qu'il y avait en Benchamma le cœur d'un artiste de la Renaissance italienne, celui qui s'enthousiasme devant l'ampleur de la voûte d'une cathédrale, et transmet au commanditaire sa déraison, celui qui n'a pas peur de se lancer à l'abordage d'une fresque inhumaine, celui qui n'aime se frotter qu'aux sujets essentiels, la transcendance, l'indicible, le sublime, le divin. J'ai toujours pensé que Rome était faite pour lui.

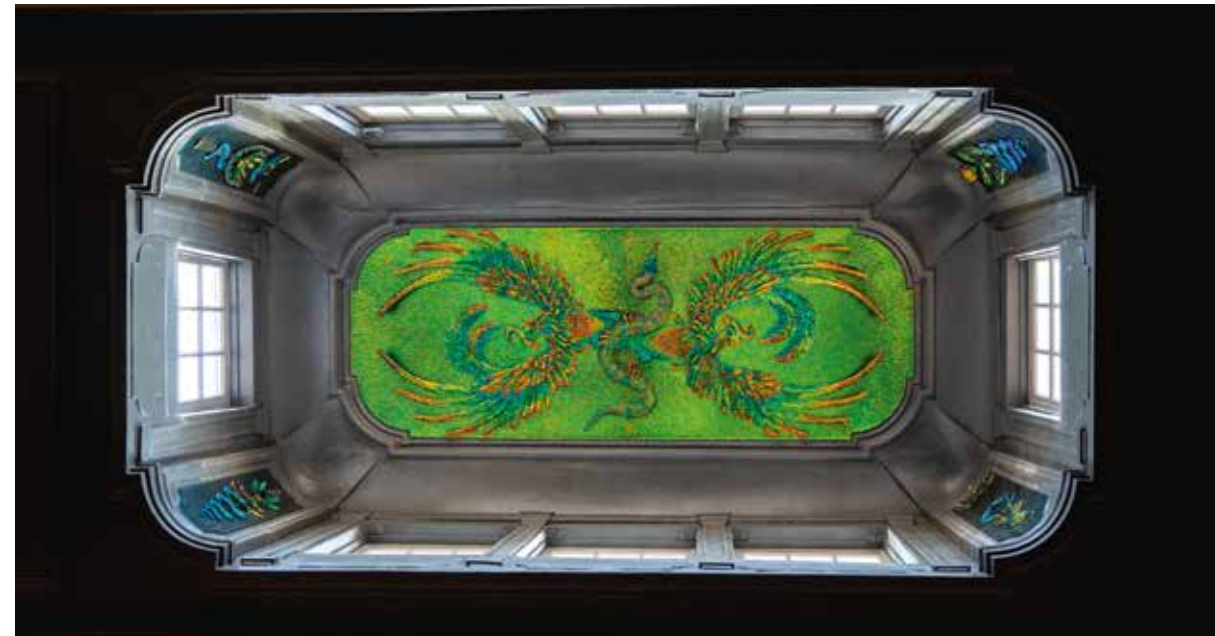


Il y a vécu trois mois, dans la Villa Médicis, entouré de pins, de marbres et de ruines. Il devenait presque naturel de lui confier un plafond de l'hôtel Richer de Belleval. À l'heure où j'écris ces lignes, son œuvre n'est pas achevée. Entre les échafaudages, les gaines électriques, la poussière et les courants d'air, on surprend l'encre noire, parfois teintée d'ocre ou d'un bleu nuit, qui étend son empire sur la voûte. Elle progresse par à-coups, délaissant un terrain conquis pour s'étourdir ailleurs, comme mue par une volonté extérieure à la main qui la trace. Quand on regarde une fresque ancienne, on ne pense jamais aux problématiques concrètes, physiques, qui se posaient à son auteur. On raconte que Bramante inventa un système de soutien pour permettre à Michel-Ange d'atteindre le plafond de la Sixtine. Celui-ci le refusa car il devait laisser des perforations sur la voûte une fois le travail achevé. Michel-Ange créa alors une plateforme plane en bois sur des consoles fixées directement dans la paroi. Il pouvait ainsi peindre couché sur le dos. Que d'artifices faut-il imaginer pour que, des siècles après, les admirateurs n'en décèlent aucun ! L'œuvre de Benchamma est consacrée à l'alchimie, ésotérique et mystérieuse, qui fit frissonner la ville du temps des splendeurs de sa faculté de médecine, quand de vieux maîtres qui tenaient du scientifique et du mage enseignaient à Rabelais et Nostradamus. Les quatre éléments – l'eau, le feu, l'air et la terre –, qui s'expriment par quatre manières différentes de dessiner, se font face ou se côtoient, se mélangent et se troublent parfois en un maelström. Je trouve émouvant d'écrire sur une œuvre inachevée, encore à la recherche de sa pierre philosophale : c'est le symbole de cette quête empirique que nous avons menée en osmose avec les artistes.

Prima Materia, la matière originelle du chaos contiendrait les quatre éléments, ici le feu à gauche, l'air à droite. La fresque d'Abdelkader Benchamma a été entièrement peinte à l'encre de Chine. Pièce voûtée du restaurant de l'hôtel Richer de Belleval.

Hommage à un esprit libre

Par une journée pluvieuse d'automne, nous étions à Anvers, la ville de Peter Paul Rubens, d'Antoon Van Dyck, de Jacob Jordaens et de Jan Fabre. C'est dans son atelier que nous avons découvert les cinq panneaux couverts d'élytres de scarabées qui composaient *Hommage à un esprit libre*. Sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur. S'il m'arrive d'être si critique envers l'art contemporain, c'est aussi parce que les œuvres les plus sublimes me font chanceler d'émotion. Ma gorge se noue, les larmes montent aux yeux, mes membres s'engourdissent. Il en va de même des chefs-d'œuvre du passé. Un jour, dans la sacristie de la cathédrale de Tolède, devant la splendeur des portraits du Greco, j'ai fondu en larmes sous le regard goguenard des badauds. Alors j'essaie de faire attention. Devant Jan Fabre, je n'ai rien laissé filtrer. Quand le premier panneau a été posé dans l'hôtel Richer de Belleval, il m'a fallu détourner le visage. L'adéquation entre l'œuvre et le lieu qui l'héberge est parfaite. Jan Fabre s'est inspiré des planches botaniques de Pierre Richer de Belleval, médecin du roi qui créa au 16^e siècle le premier jardin des plantes de France, à Montpellier. Au centre du lanternon qui éclaire l'ancienne salle des mariages par son sommet, deux phénix se disputent un serpent entre leurs serres. Ils sont symboles de résurrection, de renaissance, celle de Montpellier, ravagée par les guerres de religion et pourtant retrouvée, celle de l'hôtel Richer de Belleval, délabré par le temps et pourtant restauré. Sur chacun des quatre angles incurvés, un blason raconte l'histoire de la ville ou de l'hôtel particulier. Le bouclier des templiers évoque les croisades et le retour de Palestine de Guilhem VI, seigneur de Montpellier, qui fonda ici l'un de ses palais. Ses ruines englouties se perdent sous les fondations. Avec le caducée, il est question de médecine, de notre université et du rôle majeur joué par le célèbre botaniste. La balance et l'épée nous rappellent l'histoire du bâtiment, qui fut palais de justice. La salle dont nous parlons servit à célébrer les mariages montpelliérains pendant plus d'un siècle, jusqu'aux



années soixante-dix : un anneau formé par un serpent se dévorant la queue orne le dernier écusson. Chaque panneau abrite d'ailleurs le reptile. Animal de la tentation, n'est-il pas aussi celui qui tend à l'Humanité le fruit de la Connaissance ? Exposé aux musées du Louvre et de l'Hermitage, ayant créé des œuvres pérennes pour l'église Saint-Augustin d'Anvers, le Palais Royal de Bruxelles ou la chapelle Pio Monte della Misericordia à Naples, Jan Fabre est un génie à part. Il faut avoir vu ses sculptures de pigeons en verre dans un palais vénitien, ses tranches de jambon pourrissantes dans l'église de Sainte-Anne, ses sculptures de marbre dans la cour Giacometti de la fondation Maeght, ses chorégraphies érotiques et ses pièces de théâtre baroques et interminables, la lumière méditerranéenne qui irise les ailes des scarabées de feu, pour entendre qu'il se définit lui-même comme un « guerrier de la beauté ». Sans doute reconnaît-il en Pierre Richer de Belleval son double, *un esprit libre*. En s'inscrivant sans modestie dans le sillage des grands maîtres, en interrogeant des thèmes essentiels – la métamorphose et le rapport à la mort, la nature, la dichotomie entre corps spirituel et physique – Jan Fabre a imaginé une œuvre qui traversera le temps et désignera à nos enfants le meilleur de ce que notre époque a su produire. À la tentation de l'indignation de circonstance et du morcellement, il répond par l'universel et l'intemporel. *Hommage à un esprit libre* va, je le pense, marquer au fer rouge l'iconographie montpelliéraine.

Jan Fabre, *Hommage à un esprit libre*, 2020. Salon à l'italienne, ancienne salle des mariages de l'hôtel Richer de Belleval.



Quatre chefs-d'œuvre, quatre plafonds. Les artistes de la Renaissance avaient tout compris : il faut lever les yeux vers le ciel. La culture est à hauteur de nez, les commandes publiques sous nos pieds. L'art demande à notre cou de se tordre. L'art aime les récits, les légendes, les mythes, les arbres, les poissons et les oiseaux, les questions métaphysiques que nous pose cet orage qui gronde à l'horizon. La culture aime l'actualité et les débats tranchés. L'art aime le temps long et les artistes qui se répondent de siècle en siècle en s'admirant. La culture aime avoir raison et faire la morale. L'art aime la nuance et le doute. La culture veut expliciter le monde et les rapports sous-jacents de domination, l'art se contente de célébrer ses mystères et ses parts d'ombre. La culture ricane de la beauté. L'art pleure le sublime. Devant le spectacle si laid que nous offre l'époque, il faut bien admettre que la culture a triomphé de l'art. Mais il doit y avoir encore des poches de résistance, et les œuvres de l'hôtel Richer de Belleval ont été pensées comme telles. Au-delà du message qu'elles envoient à la ville et de leur inscription dans la chair de l'un de ses plus beaux palais, elles sont un manifeste artistique à destination d'une contemporanéité confuse. Une autre voie est possible, plus exigeante et plus exaltante. Une première aventure s'achève, mais l'épopée continue.

[NH]

La figure de Phénix évoque la renaissance de Montpellier après les guerres de religion. L'œuvre est composée de milliers d'élytres de scarabées.

Bibliographie

Alcouffe (Daniel), Dir. *Un temps d'exubérance, Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche (1610-1661)*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 2002.

Archery (Luc d'), *Spicilegium sive collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae bibliothecis delituerant olim editum opera ac studio D. Lucae d'Achery, presbyteri ac monachi ordinis Sancti Benedicti, congregationis S. Mauri (Nova editio priori accuratior, & infinitis prope mendis ad fidem mss. codicum, quorum varias lectiones V. C. Stephanus Baluze, ac R.P.D. Edmundus Martene collegerunt, expurgata, per Ludovicum-Franciscum-Joseph De La Barre, tornacensem)*, Paris, Montalant, tome 3, 1723.

Aigrefeuille (Charles d'), *Histoire de la ville de Montpellier, seconde partie contenant l'origine de son église, la suite de ses évêques, ses églises particulières, ses monastères anciens & modernes, ses hôpitaux. Avec un abrégé historique de son université & de ses collègues*, Montpellier, Rigaud père & fils, 1739.

Amelin (Jean-Marie), *Guide du voyageur dans le département de l'Hérault*, Paris et Montpellier, Gabon et compagnie libraires, 1827.

Bonnet (Émile), Joubin (André), *Montpellier aux XVII^e et XVIII^e siècles, architecture et décoration*, Paris, Bulloz, 1912.

Chevalier (Alain), Hilaire (Michel), Stépanoff (Pierre), Dir., *De Marbre blanc et de couleur, la chapelle Deydé de la cathédrale de Montpellier*, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Gand, Snoeck, 2019.

Claparède (Jean), Gypseries montpelliéraines de la seconde moitié du XVII^e siècle in *Arte Antica e Moderna*, 1962, n°19, p. 267 à 279.

Cotelle (Cotelle), *Livre de divers ornemens pour plafonds, cintres sur-baissez, galleries & autres*, Paris, 1646.

Fabre (Ghislaine), Lochard (Thierry), *Montpellier : la ville médiévale*, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

Fuhring (Peter), « La circulation des modèles de plafonds à travers les estampes », in Gady, 2014, p. 112-127.

Gady (Bénédicte), Dir. *Peupler les cieux, les plafonds parisiens au XVII^e siècle*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Louvre édition, 2014.

Grasset-Morel (Louis), *Montpellier, ses sixains, ses îles, ses rues et ses faubourgs*, Montpellier, Louis Vallat, 1908.

Guiraud (Louise), *Recherches topographiques sur Montpellier au Moyen Âge : formation de la ville, ses enceintes successives, ses rues, ses monuments, etc. avec quatre plans*, Montpellier, Camille Coulet, 1895.

Guibal (Frédéric), *Analyse dendrochronologique de l'hôtel Richer de Belleval (Montpellier, Hérault)*, Aix-en-Provence, Institut méditerranéen de biodiversité et d'écologie marine et continentale, UMR 7263, CNRS/Aix Marseille Université, 2015.

Le Harlan des églises de Montpellier : réimpression faite par la Société des Bibliophiles de Montpellier d'après le seul exemplaire connu de l'édition de 1622 (Béziers, Jean Pech), avec introduction et notes, Montpellier, Félix Seguin 1874.

Leenhardt (Albert), *Quelques belles résidences des environs de Montpellier*, Montpellier, Causse, Graille & Castelnaud, 1931.

Leenhardt (Albert), *Vieux hôtels montpelliérains*, Bellegarde, Sadag, 1935.

Liber instrumentorum memorialium, cartulaire des Guillems de Montpellier publié d'après le manuscrit original par la Société archéologique de Montpellier, Montpellier, Société archéologique de Montpellier, 1884-1886.

Marot (Jean), *L'Architecture française ou recueil de plans...*, Paris, 1727.

Nepipvoda (Denis), Hugues (Laurent), Puisais (Joël), Tollon (Bruno), *Jean Sabatier sculpteur sur plâtre en Languedoc*, collection Duo, Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles, 2015. « La Sculpture à Montpellier », in Chevalier, Hilaire, Stépanoff, 2019, p. 162, fig. 50-51 p. 163.

Nougaret (Jean), *Montpellier monumental*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2005, tome 1.

Palouzié (Hélène), « L'Apparition d'un décor mural sur l'extrados de l'arc d'entrée de la chapelle Deydé ». *De marbre blanc et de couleur*, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Gand, Snoeck, 2019, p. 170-181.

Pégat (Ferdinand), Mémoire sur les anciennes églises Sainte-Croix et sur la place de la Canourgue à Montpellier, in *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, 1^{re} série, tome II, 1850, p. 9-32.

Planchon (Jules-Émile), *Pierre Richer de Belleval, fondateur du jardin des plantes de Montpellier. Discours prononcé à la séance solennelle de rentrée des facultés et de l'école supérieure de pharmacie le 15 novembre 1869*, Montpellier, Jean Martel, 1869.

Platter (Félix et Thomas), *Félix et Thomas Platter à Montpellier, 1552-1559 1595-1599 : Notes de voyage de deux étudiants bâlois publiées d'après les manuscrits originaux appartenant à la bibliothèque de l'université de Bâle*, Montpellier, Camille Coulet, 1892.

Projets et dessins pour la place royale du Peyrou à Montpellier, Montpellier, Inventaire général des monuments et richesses artistiques Languedoc-Roussillon et Caisse des monuments historiques et des sites, 1983.

Revue de l'art, plafonds parisiens du XVII^e siècle, n° 122 / 1998-4.

Ripa (Cesare), *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs Images, Emblèmes et autres Figures Hyéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, & des Passions humaines. Tirée des Recherches & des Figures de César Ripa, dessinées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, Paris, 1636 (trad. Jean Baudoin).

Sournia (Bernard), Vayssettes (Jean-Louis), *Montpellier : la demeure médiévale*, Paris, Imprimerie nationale, 1991.

Sournia (Bernard), Vayssettes (Jean-Louis), *Montpellier : la demeure classique*, Paris, Imprimerie nationale, 1994.

Sournia (Bernard), Vayssettes (Jean-Louis), *Montpellier : chronique de la cathédrale inachevée*, collection Duo, Montpellier, DRAC Occitanie, 2014.

Trani (Elsa), *La peinture à Montpellier de Sébastien Bourdon (1616-16714) à Joseph-Marie Vien (1716-1809)*, sous la direction de Michèle-Caroline Heck, thèse de doctorat, Histoire de l'art moderne, université Paul-Valéry, 2016.

Vayssettes (Jean-Louis), Dir. *La conquête de Majorque par Jacques d'Aragon, Iconographie d'un plafond peint montpelliérain du XIII^e siècle, duo monuments objets, patrimoine protégé*, Montpellier, DRAC Occitanie, 2017.

Ouvrage publié par la Direction
régionale des affaires culturelles
(DRAC) Occitanie

Conservation régionale des
Monuments historiques (CRMH)

Hôtel de Grave
5 rue de la Salle l'Évêque - cs 49020
34967 Montpellier Cedex 2
Tél. 04 67 02 32 00
Hôtel Saint-Jean
32 rue de la Dalbade - BP 811
31080 Toulouse cedex 6

Directeur de la publication

Michel Roussel, directeur régional
des affaires culturelles

Rédacteur en chef

Laurent Barrenechea, conservateur
régional des Monuments historiques

Coordination scientifique

Hélène Palouzié, conservatrice
régionale des Monuments historiques
adjointe, site de Montpellier

Coordination éditoriale

Fabienne Tuset, secrétaire
de documentation

Graphisme

Charlotte Devanz

Relecture

Stéphanie Quillon

Fabrication

Printteam, Nîmes

Achévé d'imprimer

Juin 2021

Dépôt légal

Juin 2021

ISBN n° 978-2-11-155879-3

Crédits photographiques

Alois Aurelle : 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 100
Michel Descossy, Région Occitanie, Inventaire général : 17, 19, 26, 29
Marie-Caroline Lucat, SAIF, 2021 : couverture, 1, 6, 10, 11d, 12, 13, 14-15,
24, 25, 27, 33 ; 36-37, 39, 42, 43, 45, 48, 49, 52, 55, 58, 59, 63, 64-65,
77, 87
Jérôme Mondière – Agence Sweep : 30
Jean-François Peiré : 22, 31, 32
Léon Prost : 59, 61
Atelier d'architecture Philippe Prost © AAPP : 50, 51, 53, 54, 57
Atelier de Ricou : 4, 11g, 28, 44, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 79,
80, 81, 84, 85
Molinelli Métallerie d'art : 60
Ville de Montpellier, Montpellier méditerranée Métropole, service des
Archives : 5, 9
Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, Service photographique :
82, 83

Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier toutes les institutions et les personnes
qui ont permis, par leur travail et leurs idées, la renaissance de ce lieu
historique et la réalisation du présent ouvrage, en particulier Denis
Lefebvre, l'Atelier d'Architecture Philippe Prost, les équipes de l'Atelier
de Ricou, l'équipe de SLETEC ingénierie, de Génie Acoustique, et de
Asselin économistes, Bastien Monteils et Éric Tasset, SPMO, Aziliz Pellet
et Yann Legouis, le groupe Château-Pourcel, Silvère Davoust, Christian
Collot, Jean-Marie Fournier, SOCOTEC, et les entreprises CBTPSA, SMBR,
l'Atelier de sculpture Romel, Molinelli Métallerie d'art, Les Métiers du
Bois, Structure Bois Couverture, ENGIE AXIMA, Brochet solution connectées,
Kone Languedoc-Roussillon, SODAC, l'Atelier Jean-Loup Bouvier, CEM,
JCM Agencement & Rénovation, Sopesud Libes, Néo-travaux, Backface
Studio, Benoît Filar, les artistes et leurs assistants, Abdelkader
Benchamma, Jim Dine, Jan Fabre, Marlène Mocquet, Samuel Bertrand,
Daniel Clarke, Olympe Racana-Weiler, Joanna De Vos, ainsi qu'Anne-Claudie
Coric et Juliana Stoppa.

Que soient remerciés également les photographes et le restaurateur
des décors Cyril de Ricou pour avoir mis à notre disposition l'ensemble
de ses photos, ainsi qu'à des titres divers : Henri Amouric, Marie-Amélie
Bouchez, Denis Bauquier, Caroline Botbol et ses équipiers, Philippe
Bromblet, Véréne Charbonnier, Laurent Felix, Christine Feuillas, Jean
Fouace, Alain Gensac, Sarah Haas, Isabelle Hirschy, René-Daniel
Lamothe, Luc Leclercq, Olivier Liardet, Hélène Lorblanchet, Stéphane
Marets, Aurélie Maridet, Anne Matheron, Roland May, Éléonore Muller,
Bruno Mikol, Denis Nepipvoda, Henriette Pascal, Marie-Suzanne de
Ponthaud, Marie-Anne Sire, Garance de Ricou, Ludovic Séry et ses
équipiers, Catherine Séverac, Nathalie Tailleux, Christine Torres, Laurent
Roturier, Jean-Marc Vallet, Catherine Vayssettes.

Nous tenons également à rendre un hommage tout particulier à Frédéric
Monteils, qui nous a quitté au cours de cette aventure.

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^e et 18^e 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.