



PIERRE-CHARLES  
TRÉMOLIÈRES

LYON / SAINT-BRUNO-LÈS-CHARTREUX

2024

## Pourquoi la restauration ?

de Lyon de mai 2020 à mai 2024, les quatre tableaux accrochés dans le chœur des moines et la peinture monumentale de *L'Assomption*<sup>1</sup> peinte par Pierre-Charles Trémolières en 1737, pendant de *L'Ascension*. Ces deux œuvres présentent des cadres richement sculptés et dorés par Vanderaye. La monumentalité des proportions et la complexité des ornements du cadre ont conduit à vérifier la faisabilité de la dépose et à mettre au point une méthodologie qui pourrait se répéter sur le second tableau le moment venu.

Pourquoi avoir restauré *L'Assomption* en 2024 plutôt que *L'Ascension* ?

C'est une posture de prudence qui a motivé ce choix, car après examen par l'ensemble des acteurs/trices de la ville de Lyon, la DRAC, et l'équipe de restauration, la restauration de *L'Assomption*, moins altérée, a semblé mieux convenir à un premier chantier. Notre objectif était de comprendre les modalités de fabrication et d'accrochage afin de mettre en place des protocoles de dépose, de transport, de restauration et de repose, en gageant que l'expérience acquise pour la première œuvre prise en charge servirait à traiter la deuxième.

La restauration de l'œuvre s'est déroulée sur plus d'un an, le tableau a été restauré dans un atelier à proximité<sup>2</sup> alors que le cadre a été transporté dans des locaux<sup>3</sup> adaptés à Unieux dans la Loire. La dissociation du tableau et du cadre, puis le démontage du cadre et en fin d'opération le ré-assemblage de tous les éléments se sont faits *in situ* dans l'église, transformant le chœur des moines en atelier de restauration temporaire.

La prise en charge a commencé par le montage d'un échafaudage au droit du tableau pendant deux semaines afin de permettre un examen sanitaire rapproché et une documentation photographique détaillée.

L'observation du cadre a permis le repérage des points de fixation et la localisation des zones d'assemblages des différents montants. L'équipe-tableau a établi un constat d'état de la couche picturale puis a collé des papiers de protection au niveau des zones instables en prévision de la dépose. L'équipe-dépose a observé la structure depuis le haut et ajusté le montage de l'échafaudage permettant la dépose. Ce temps de préparation a rendu possible le décrochage en sécurité à l'aide d'un cadre de manutention adapté. Cette structure de bois assemblée sur place a permis de poser temporairement l'œuvre à la verticale et de dissocier le tableau du cadre.

*In situ* dans l'église, le tableau et le cadre ont été emballés puis transportés séparément dans leur atelier respectif.

Les interventions de conservation-restauration ont été suivies régulièrement par les responsables du projet. Plusieurs réunions de chantiers ont été nécessaires pour définir au mieux les partis pris de restauration. Les discussions et échanges se sont orientés vers des traitements mettant en avant les éléments historiques autant du point de vue esthétique que des matériaux constitutifs.

Après intervention, le retour des œuvres s'est fait en deux temps. Dans un premier temps, le tableau a été rapporté dans l'église un mois avant d'être rattaché afin de s'acclimater aux conditions thermos-hygrométriques et d'ajuster la tension de la toile. Puis dans un second temps la remise en place de l'œuvre s'est étalée sur 4 jours, permettant l'assemblage des quatre montants du cadre, la remise en place du tableau dans le cadre, l'accrochage à son emplacement et la retouche des points d'accroche du cadre sur le mur.

Toutes ces opérations et réflexions sont détaillées ci-après.

1 - *L'Assomption*

Les tableaux de Saint-Bruno-Lès-Chartreux :  
Un ensemble remarquable de Pierre-Charles Trémolières

Peintre et graveur français du XVIII<sup>e</sup> siècle, Trémolières fut surtout connu pour ses délicates réalisations en dessus-de-porte, visibles à l'hôtel de Soubise et pour ses grands tableaux d'autel, conservés à Lyon. Cette partie majeure de son corpus, exécutée entre 1735 et 1738, correspond partiellement à ses années parisiennes. L'artiste avait entre trente-trois et trente-six ans et son évolution artistique se fit plus rapide, tandis que sa manière se précisa. Il délaissa l'aspect hâtif de ses œuvres de jeunesse, souvent décriés par ses biographes, au profit d'un modelé plus rond et d'un effet plastique. Ces qualités ne furent pas sans évoquer une certaine proximité avec les œuvres de François Boucher (1703-1770) ou de François Lemoyne (1688-1737). Les compositions légères aux élégantes formes picturales, qu'il produisit alors, signèrent l'émergence d'un tout nouveau vocabulaire artistique inaugurant le siècle des Lumières.

Le reste de la production de Trémolières, constituée à ce jour de trente-quatre peintures et de quarante-trois dessins, se partage entre le musée d'Art et d'Histoire de Cholet, le musée Fabre de Montpellier et le musée des Beaux-Arts de Grenoble. Quelques œuvres sont présentes au Metropolitan Museum de New-York, à l'Albertina de Vienne et au Nationalmuseum de Stockholm. Ses dessins sont conservés à Paris pour l'essentiel, au musée du Louvre et à l'École nationale supérieure des beaux-arts. Deux tableaux religieux, datant de 1725, portent la trace de ses années de jeunesse : *La Paternité de saint Joseph* au couvent des Carmélites de Pontoise et *La Vocation de saint-Pierre* récemment restaurée et conservée dans l'église Saint-Pierre, de Dampierre-de-l'Aube.

La courte vie de l'artiste – il décède de la tuberculose à l'âge de 39 ans – fut essentiellement rapportée par deux grands auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle : Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) dans *l'Abrégé de la vie des plus fameux peintres* et Pierre-Jean Mariette (1694-1775) dans son *Abécédario*<sup>1</sup>. Le comte de Caylus (1682-1765), qui prononça son Éloge à l'Académie Royale en 1748, raconta que le peintre fit partie de l'atelier de Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745), à ses débuts. Après six années passées comme pensionnaire à l'Académie, de 1729 à 1735, Trémolières alors tout juste marié, fit une halte à Lyon. L'arrivée d'un enfant attesté par un acte de naissance et un certificat de baptême, datés respectivement des 25 et 27 juillet 1735, fut sans doute une des raisons de ce séjour, qui dura quelque mois.

Trémolières réalisa six tableaux pour les édifices religieux de Lyon. On peut considérer que cette série, qui se déclina en un cycle de trois toiles, un morceau d'agrément et une paire, rendit cette étape remarquable. Cependant, Trémolières n'exécuta sur place que les deux premières peintures qui furent commandées pour l'ordre des Carmes Déchaussés. *L'Adoration des Bergers* et *La Circoncision* correspondaient à son statut de jeune pensionnaire à l'Académie de Rome. Les deux autres toiles, signées et datées de 1736, furent exécutées à Paris et renvoyées à Lyon : *L'Adoration des Mages* parachevait la série des Carmes Déchaussés et une première *Assomption* destinée à orner la chapelle de la confrérie des Pénitents blancs du Gonfalon, lui servit à concourir pour l'obtention de son agrément, à Paris

<sup>1</sup> Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abécédario*, Paris, 1732.

Trémolières réalisa enfin *L'Assomption de la Vierge* et *L'Ascension du Christ* pour l'église de Saint-Bruno-Lès-Chartreux. Ces œuvres furent achevées au cours de son année de réception à l'Académie Royale, en 1737. Les trois premières toiles du cycle et *L'Assomption* de la chapelle des Pénitents se composent de multiples références. Pour chacune d'elles, l'artiste déclina différentes influences italiennes, bolonaises et romaines en laissant entrevoir les modèles dont il s'était inspiré. L'observation attentive de ces grands retables révèle d'habiles emprunts à Guido Reni, à Annibal Carrache et à Carlo Maratta. Le réemploi de ces modèles prestigieux relayait en quelque sorte la Correspondance des Directeurs qui ne mentionnait pas précisément les lieux que les pensionnaires avaient visités, ni les œuvres qu'ils avaient pu voir à Rome. En modifiant chacune de ces toiles, le peintre varia délibérément ses approches pour démontrer ce qu'il avait appris. Les changements qu'il apporta aux personnages, au traitement de la lumière ou à la composition, témoignèrent de sa capacité d'invention et on peut considérer qu'avec cette première série de peintures, Trémolières diffusa le résultat de ses années d'apprentissage, sur le sol français.

Dans sa *Description de la ville de Lyon*, parue en 1741, André Clapasson répertoria les plus beaux monuments de la ville. Les tableaux que Trémolières avait réalisés pour les édifices religieux figuraient en bonne place et furent appréciés. L'auteur les décrivit comme de « fort belles pièces »<sup>2</sup>. Il qualifia le peintre de « jeune académicien de Paris de grande espérance » et à ce titre, considéra que ce jeune pensionnaire était porteur d'une nouveauté artistique recherchée par les élites de la ville<sup>3</sup>. Il est vrai que les tableaux lyonnais suscitèrent d'élogieux commentaires et certains furent exposés à l'Académie royale de peinture et de sculpture, d'autres au Salon de 1737.

Parmi les six peintures qu'il réalisa pour des édifices religieux, seules les toiles des Chartreux formaient une véritable paire. Les cadres réalisés d'après les modèles de Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) vers 1746, retardèrent leur installation dans le chœur de l'église. Trémolières n'avait donc pas assisté à la mise en place de ses œuvres, qui furent disposées après sa mort. Les pendants des chartreux furent sauvés après la Révolution grâce au cardinal Fesch (1763-1839), archevêque de Lyon et grand collectionneur d'art, qui les remplaça dans leur écrin d'origine.

*L'Ascension du Christ*, *L'Assomption de la Vierge* et leurs cadres dorés, furent conçus pour s'intégrer dans un ensemble architectural entièrement nouveau, travaillé dans un parti-pris illusionniste. Les peintures jouent sur l'effet de surprise : leur élégante apparition dans les courbes du chœur, animent le baldaquin et les marbres blancs et noirs de l'église.

La paire des chartreux constitua sans doute, pour Trémolières, les deux volets d'une même réflexion sur le mouvement et la lumière, leurs variations et leurs effets. C'est ce que nous indiquent les rares œuvres préparatoires qui nous sont parvenues. Une peinture de plus petite dimension et de même composition que *L'Assomption de la Vierge*, exposée dans l'église de Marcellus (Lot-et-Garonne) et un dessin de *L'Ascension* sur fond bleu, conservé au Metropolitan Museum de New-York<sup>4</sup>. L'une et l'autre enrichissent la connaissance parcellaire que nous avons de la technique picturale de l'artiste et confirment ce que l'ensemble du corpus nous apprend par ailleurs. Trémolières était un artiste rapide, estompant la matière, modulant les volumes et distribuant la lumière. À son retour de Lyon, il modifia son mode opératoire et s'exerça aux coups de crayon, ombres et rehauts, en jouant avec le fond de sa feuille. Le peintre était aussi extrêmement à l'aise dans l'exécution des compositions monumentales et de rares mises au carreau attestent de sa facilité d'élaboration. L'œuvre préparatoire de *L'Assomption* défragmente la matière et l'on voit que Trémolières est avant tout préoccupé par le mouvement.

2 - André Clapasson, *Description de la ville de Lyon, 1741*, 1982, annotée par Gilles Chomer et Marie-Félicie Pérez, p. 145.

3 - *Ibid.*, p. 86.

4 - *L'Assomption de la Vierge*, 180 x 118, huile sur toile ; *L'Ascension du Christ*, 81 x 47, pierre noire et rehauts de blanc, sur papier bleu.

Pierre-Jean Mariette qui collectionnait ses dessins, remarqua la «vaguesse» de ces peintures<sup>5</sup>. La «vaguesse» ou *vagheza* en italien, désignait un terme des Beaux-Arts. Il qualifiait le ton aérien, vaporeux ou indécis d'une œuvre. Ce terme évoquait sans doute *L'Assomption de la Vierge*, que le collectionneur apprécia « infiniment »<sup>6</sup>. La vaguesse dans ce cas, peut tout aussi bien renvoyer à la grande facilité d'exécution, mêlée à la légèreté de la mise en page dont fit preuve Trémolières et à ses contours imprécis et diffus qu'il appliqua sur la toile. La «vaguesse» renvoie aussi à ses jeux de couleurs, tels les traits de rose ou les nouvelles gammes de bleus, que l'artiste disposa savamment. Trémolières orienta ses recherches vers un art de la fulgurance en un mouvement presque fortuit. Cette grâce du geste, véritable sujet du tableau, marqua l'apogée de ses œuvres religieuses.

Outre l'ensemble architectural qu'elles égaient, les deux toiles durent aussi s'accorder aux pratiques de l'ordre cartusien pour lequel elles étaient destinées. L'iconographie et la composition de *L'Assomption de la Vierge* et de *L'Ascension du Christ* devaient avant tout accompagner une réflexion sur le mode de l'élévation, que célébrait l'ensemble architectural. Le baldaquin du maître-autel, point culminant de l'église et centre du chœur, servait aussi à rappeler que la contemplation était le plus haut degré de l'oraison.

C'est ce que dévoile le tableau de *L'Assomption*. Le format de la peinture se met au service du schéma transcendantal de l'élévation, signe de la dissolution prochaine de la Vierge en gloire. En plaçant ses figures, le peintre nous enseigne que cette assomption est le lieu d'une révélation hiérarchisée, qui a pour principe une vision intérieure surpassant la vue. À gauche, saint Thomas recherche vainement les traces de la dépouille et sa quête frénétique dans les plis du linge immaculé, rend son geste sacrilège. Le visage assombri, il personnifie le doute. À l'arrière-plan, le groupe extatique des disciples scrute la théophanie s'échappant du lieu. L'acuité qui les fige, illustre l'incapacité humaine à percevoir l'éblouissement des hauteurs divines. Seul, Jean ne regarde ni le tombeau ni les cieux qui aspirent le corps glorieux. Il s'adresse à saint Pierre et désigne la scène. Selon Trémolières, il revient donc à l'évangéliste, placé au centre de sa toile, d'instruire la révélation contenue dans le lieu. Celle-ci ne se recherche pas dans une sépulture, signe terrestre de la finitude, ni dans les nuées inaccessibles : l'élévation, toute spirituelle, est invisible aux yeux. Ces enseignements forment les véritables clés du savoir, ce qui expliquerait pourquoi Pierre en est dépourvu. Les clés rappellent traditionnellement les hautes fonctions de l'apôtre au sein de l'Église mais leur absence marque alors, un état de faiblesse et dans le contexte des œuvres, un aveuglement. Car Pierre est placé à genoux au plus bas niveau de la toile, son pied chaussé touche la terre, ce qui ne lui donne ni la perspective haute du tombeau, ni celle des cieux. À l'inverse et pour renforcer ce qu'il énonce, saint Jean le visionnaire s'appuie fermement sur la pierre d'angle du tombeau. Sa main est posée sur le linceul protégeant l'ultime dépôt du corps sacré. Son geste rachète donc l'incrédulité des apôtres ou leur curiosité. La disposition des figures tout autant que les symboles choisis, énoncent ainsi les différentes expériences optiques et leur inefficacité, qui conduisent le regard humain de la cécité à la vacuité. La méditation intérieure confère à l'âme une capacité d'élévation bien supérieure à l'œil, comme fruit de la vie contemplative des chartreux. Pour nous affranchir de ces preuves visuelles, l'artiste changea de système perceptif en laissant quelques effluves sur son retable. Ne subsiste alors que le jeu olfactif du chérubin. Volant à la jonction des registres terrestres et spirituels, il parsème la pierre et le sol, de roses délicates. Symboles de la Vierge éblouie et preuves de sa pureté, elles diffusent un parfum d'élection et exhalent sur la toile, une odeur de sainteté.

Les pendants des chartreux permettent ainsi d'entrevoir ce que laissa en suspens la mort prématurée de Trémolières. Sa disparition en 1739, constitua un manque pour l'histoire de la peinture en France, qui s'exprima en particulier dans la lignée laissée vacante par François Lemoyne. *L'Apothéose d'Hercule*, l'œuvre majeure de ce dernier, constitua une source d'inspiration pour les jeunes artistes.

Cette attention redoubla en 1737 après le décès tragique de ce peintre royal, alors au sommet de sa gloire. Cette œuvre, qui avait repensé les influences vénitiennes, devint à la fois un modèle à suivre et un héritage. Elle était aussi reliée à la fonction de premier peintre, titre qui était désormais à pourvoir. C'est ce que Trémolières eut certainement à l'esprit en élaborant ses tableaux. L'immense voûte du château de Versailles incita le jeune académicien à reprendre la belle manière de son illustre prédécesseur, ce qu'on lui reconnut, Jean Messelet releva le « sentiment plus pénétrant de l'harmonie » de ses toiles, fruit du juste équilibre de sa peinture, de l'aisance de ses compositions et des gammes savantes de son coloris<sup>7</sup>.

Cet intérêt pour François Lemoyne et son œuvre pourrait expliquer en partie l'apparition soudaine des pendants Lyonnais dans le corpus de l'artiste. Ces toiles se distinguèrent particulièrement parmi ses autres compositions parisiennes et représentent encore à ce jour ses dernières réalisations religieuses. Saint-Bruno-Lès Chartreux peut s'enorgueillir de posséder un ensemble remarquable, une œuvre d'art totale où chaque élément particulier contribue au tout. À leur suite, en 1738, le Directeur Général des Bâtiments du Roi confia à Trémolières la réalisation de cartons de tapisseries sur le thème des « quatre âges ». Signe de reconnaissance et faveur royale, Trémolières n'eut cependant pas le temps d'honorer cette commande. *L'Âge d'Or*, le premier carton qu'il ébaucha, fut achevé par Nicolas Delobel (1693-1763), après sa mort.



Portrait du peintre Trémolières,  
dessin de René-Michel Slodtz,  
Musée du Louvre