



HAL
open science

Le peintre François Lombard et le décor du XVII^e siècle de l'hôtel particulier Martial de Grandseigne, à Clermont-Ferrand

Gwenn Gayet

► **To cite this version:**

Gwenn Gayet. Le peintre François Lombard et le décor du XVII^e siècle de l'hôtel particulier Martial de Grandseigne, à Clermont-Ferrand. Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre, histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XV^e-XVIII^e siècle), Dec 2014, Rodez, France. hal-03534985

HAL Id: hal-03534985

<https://hal.science/hal-03534985>

Submitted on 19 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le peintre François Lombard et le décor du XVII^e siècle de l'hôtel particulier Martial de Grandseigne, à Clermont-Ferrand

À proximité des lieux de pouvoir, dans l'ancienne rue des nobles ¹ de Clermont-Ferrand, derrière une façade sobre et discrète, se dresse l'hôtel particulier Martial de Grandseigne. L'appartement du premier étage a conservé son décor de la seconde moitié du XVII^e siècle, composé de lambris de hauteur qui enchâssent sept huiles sur toile aux accents caravagesques. Ce programme iconographique – protégé au titre des Monuments historiques depuis 1986 – suscite encore de multiples interrogations dans la mesure où les textes d'archives, relatifs à cette commande, font défaut.

Un tel programme peint ne manque pas de surprendre. Il est exceptionnel, en effet, de retrouver un appartement du XVII^e siècle conservé en quasi-totalité dans son état d'origine. Par ailleurs, ce décor semble ne pas avoir d'équivalent dans le département du Puy-de-Dôme. C'est donc sans aucun élément de comparaison stylistique ou iconographique que nous devons appréhender ce décor du Grand Siècle.

Incontournable témoin des mœurs et du goût du temps, le salon d'apparat de l'hôtel de Grandseigne mérite assurément une étude approfondie qui va permettre à la fois d'éclairer les circonstances de sa réalisation mais aussi de mettre en évidence l'originalité du programme iconographique voulu par ses commanditaires et son application par les sculpteurs et le peintre.

UNE COMMANDE ARTISTIQUE POUR L'HÔTEL DE GRANDSEIGNE ?

De tous les artistes et corps de métiers ayant œuvré dans cette demeure, nous ne connaissons malheureusement que le nom du peintre, François Lombard, et des probables commanditaires, les époux de Grandseigne.

Il semblerait que l'ensemble du décor ait été commandé à l'occasion du mariage de Marie Durant et de Martial de Grandseigne, procureur et conseiller général à la Cour des Aides de Clermont, mariage pour lequel nous avons retrouvé le contrat, daté du 16 janvier 1646 ². Leur union effective n'aurait pourtant été célébrée que le 15 avril 1650 ³, une date qui correspond, par ailleurs, à la naissance de leur premier enfant, Guillaume, en janvier de l'année suivante. Le montant de la dot de Marie Durant s'élevait à 20.000 livres ⁴, somme reçue en totalité en 1658. L'aménagement de l'hôtel particulier, avec la construction de l'escalier d'apparat à double volée droite, semble avoir été réalisé à ce moment là, et nous pouvons donc très certainement situer la commande du décor ⁵ entre 1658 et 1660, malgré l'absence, à ce jour, d'un prix fait retrouvé.

Le thème général du décor peint renvoie à l'amour, à la fidélité et à la fécondité. Ce choix semble illustrer parfaitement l'union des deux époux, mais il reflète tout autant le goût du Grand Siècle pour ces valeurs. Ainsi, à chaque espace correspond un thème particulier qui régit l'ensemble de la composition. Le programme peint, par ailleurs, est complété par un réseau de lambris de hauteur, garnis de hauts reliefs, qui offrent des clefs de lecture supplémentaires. En outre, les monogrammes « MDG » ne laissent planer aucun doute sur l'identité réelle des commanditaires. Outre ces éléments lambrissés offrant les initiales des propriétaires de la demeure, le contrat de mariage, qui évoque la dot de Marie Durant, permet de proposer une date approximative pour l'exécution de ces travaux de décoration. Un texte d'archives, enfin, nous permet d'affirmer que les époux Grandseigne résidaient bien dans cet hôtel, en juillet 1663 ⁶.

Si aucun marché ne nous est connu à ce jour, nous pouvons tout de même affirmer que la commande du lambris et des peintures de cet hôtel particulier émane bien de ce couple, un décor vraisemblablement réalisé dans les années qui suivirent leur mariage. Pouvons-nous espérer, dans un avenir proche, retrouver ce document ou, à défaut, des cartons ou projets d'ornementation de la pièce ? Si nous connaissons, par le biais de sa signature, le nom du peintre, en revanche nous ignorons toujours celui de l'artiste qui réalisa les lambris...

FRANÇOIS LOMBARD, PEINTRE DE L'HÔTEL PARTICULIER MARTIAL DE GRANDSEIGNE ?

Probablement né à Clavières ⁷, entre le 10 mai 1605 et le mois de décembre 1606 ⁸, François Lombard résidait à Saint-Flour, dans une maison située rue de la Frauze ⁹. Issu d'une famille de notaires, ce peintre avait à cœur d'affirmer ses origines auvergnates, comme en témoigne la mention portée au dos de la copie fidèle de son autoportrait, réalisée par Alphonse Ferary en 1875 : « *Franciscus Lombard pictor Arvernus, fuam hic exprissit effigiem* » ¹⁰. Il suivit très certainement un enseignement artistique au Puy, avant de débiter sa carrière en Haute-Auvergne, et de répondre, par la suite, à des commandes et à des projets plus ambitieux à Clermont-Ferrand, dès la fin des années 1650. Sa première œuvre connue – une *Crucifixion* portant l'inscription « *Fr. Lombard faciebat 1631* » – est conservée, aujourd'hui encore, à Joursac, dans le Cantal.

On peut découvrir, dans le collatéral sud de l'église Saint-Bonaventure de Lyon, l'une de ses toiles, signée et datée de 1639 (« *Francis Lombard faciebat 1639* »), exécutée initialement pour l'ancien couvent des Récollets de Saint-Gal (commune de Murat, Cantal). Vendu en 1874, cet *Ex-voto d'Anterroches* témoigne de la maturité de l'artiste. Le tableau montre saint Bonaventure guérissant, de manière miraculeuse, Charles d'Anterroches, un enfant mourant. La mère de ce dernier, Isabeau de la Tour-Gouvernet, commanda alors cet *ex-voto*, en hommage au saint thaumaturge.

Nous n'avons retrouvé aucune autre œuvre ou document attestant de son activité de peintre entre 1639 et 1661. Lombard est-il allé parfaire sa formation en Italie, à l'instar des maîtres du Puy ? Nous l'ignorons. Il est probable, par ailleurs, qu'une grande partie de sa production ne nous soit pas parvenue. Sans doute jouissait-il d'une certaine renommée, ce qui pourrait justifier la commande importante du décor de l'hôtel de Grandsaigne. En effet, comment avoir eu connaissance, à Clermont au XVII^e siècle, d'un peintre de Saint-Flour, si ce n'est par l'atelier auquel il pouvait appartenir, par son talent et par la qualité reconnue de sa production ? François Lombard avait un indubitable talent de portraitiste, mais il était également capable de réaliser des programmes et des commandes de grande ampleur. Au XVII^e siècle, en effet, les ensembles décoratifs répondent à une demande spécifique qui se traduit par un thème iconographique bien particulier et par des représentations rigoureusement définies et codifiées ¹¹. Ainsi, cette pièce d'apparat semble être une ode à l'amour, à la fécondité et à la fidélité. Ces trois références et symboles ne résultent certainement pas d'une commande rapide et hasardeuse, mais d'un programme longuement réfléchi et construit.

Nous devons attendre l'année 1661 pour retrouver la trace du peintre à qui l'on confie la réalisation du décor de l'hôtel de Grandseigne. Cette prestigieuse commande prouve que sa renommée dépassait largement le cadre local et qu'elle s'étendait sur une grande partie de l'Auvergne. Pourquoi ce peintre, au talent certain, n'aurait-il pas envisagé alors une réception lui assurant une reconnaissance nationale ? Entre 1664 et 1667, un « *sieur Lombard* » apparaît dans les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, institution dans laquelle il souhaiterait être reçu ¹². S'agit-il vraiment de notre peintre auvergnat ?

Le programme iconographique de l'hôtel de Grandseigne se compose de sept huiles sur toile illustrant les thèmes de l'amour, de la fidélité et de la fécondité. Nous avons pu retrouver la signature du peintre sur quatre de ces tableaux qui s'échelonnent de 1661 à 1665. Encadrées dans des lambris de hauteur, les toiles fournissent des correspondances avec les messages transmis par les hauts-reliefs et les rondes bosses des boiseries, elles-mêmes miroir d'amour, de fidélité et de fécondité (par le biais de cupidons, d'angelots, de cornes d'abondance ou encore de guirlandes florales enrubannées). Ce programme abouti se prolongeait avec une alcôve au plafond peint ¹³.

Le décor du salon d'apparat se compose principalement de quatre toiles de grand format : *Didon au bûcher*, faisant face au philosophe et astronome *Thalès*, à sa *table de travail*, ainsi qu'un *Samson et Dalila* et une *Madeleine repentante*. Deux œuvres, de plus petit format, complètent l'ensemble : une *Nature morte aux livres*, indissociable de la toile de *Thalès*, et une *Nature morte au luth*, disposée au-dessus de la porte d'entrée du salon. Placé triomphalement sur le manteau

de la cheminée, un médaillon - *L'Amour a tout vaincu* - clôture cet ensemble peint, rappelant de manière évidente le thème général du cycle décoratif.

Examinons de plus près chacune de ces œuvres.

La toile de *Didon au bûcher*, datée de 1665¹⁴, est placée à gauche de la cheminée d'apparat. Une inscription plus tardive – « *DIDON / Justin. Histor. Lib. 18 / Et. / Tertul. Apolog. Cap. 50* » – nous renvoie à Tertullien, *Apologétique ou défense des chrétiens contre les accusations des gentils* (Paris, Ed. Pierre Le Petit, 1660, chapitre 50, p. 256) : « La fondatrice de Carthage [Didon] se jette dans le feu pour éviter un second mariage, ô éloge de chasteté ! ». La représentation de Didon, personnage extrait de l'*Énéide*, fait de cette toile une œuvre mythologique et allégorique. Tombée follement amoureuse d'Énée qui part en Italie pour fonder Rome, Didon préfère se suicider plutôt que d'épouser un autre homme. Nous sommes ici confrontés à un sujet mêlant amour, passion et fidélité, répondant au thème du programme.

Mais bien au delà du traitement d'un sujet historique, Lombard apporte, à sa toile, une touche de finesse et de raffinement extrêmes, à travers la représentation de bijoux, tels qu'ils étaient conçus et portés en France au XVII^e siècle. En effet, l'artiste met l'accent sur le détail de ces ornements : Didon est richement vêtue d'une robe finement brodée et parée de bijoux que le peintre se plaît à détailler. Les perles du collier et de sa robe reflètent la lumière. Les délicats bracelets, eux aussi de perles, sont assortis à la robe de Didon.

François Lombard répond ainsi doublement aux attentes de ses commanditaires, d'une part en représentant une image personnifiée de la fidélité et, d'autre part, en illustrant de manière équivoque un ouvrage connu de toute personne de condition du Grand Siècle. Le peintre se place alors en qualité d'édificateur.

Aux antipodes de ce modèle de vertu et, de fait, située à l'opposé, dans la salle, se trouve la toile de *Samson et Dalila*¹⁵. L'annotation « *SAMPSON / Iudic. Cap. XVI* » renvoie au seizième chapitre, verset 19 du Livre des Juges : « *Le rasoir n'a jamais passé sur ma tête car je suis consacré à Dieu depuis le sein de ma mère [...]. Dalila fit dormir Samson sur ses genoux et lui fit reposer sa tête dans son sein, et ayant fait venir un barbier, elle lui fit raser les sept touffes de ses cheveux* ». Privant ainsi Samson de la force titanesque que lui dispensait sa chevelure, Dalila incarne la trahison, renvoyant l'image d'une femme perfide, séductrice et manipulatrice. Sa fin tragique¹⁶ servait à l'éducation des jeunes filles, rappelant ainsi le châtement réservé à la trahison, lors du Jugement dernier. *Samson et Dalila*, toile édicatrice, ne peut que dialoguer avec les cornes d'abondance qui reflètent, au XVII^e siècle, les devoirs d'une bonne épouse envers son mari.

L'œuvre adhère indéniablement au programme iconographique de l'amour, de la fidélité et de la passion. La séduction, assortie de la trahison, donc de l'infidélité, fait ici de Dalila l'antithèse du modèle auquel on devait se conformer au XVII^e siècle. Son histoire a pour but d'éduquer, de prévenir, mais rappelle surtout le prix à payer en cas de trahison. Ce type de sujet, rarement représenté, mérite donc d'être signalé, surtout dans un contexte décoratif du XVII^e siècle, ces ensembles ayant été souvent détruits ou démantelés au cours des siècles suivants.

L'omniprésence de la religion et de ses thèmes initiatiques se retrouve à nouveau dans la *Madeleine repentante*, également nommée *Madeleine en extase*. Faisant face à *Samson et Dalila*, cette toile ne comporte ni date, ni signature. Seule une inscription en partie effacée (« *MAGDA [...]* / *Luc [...]* ») peut nous rapprocher de l'évangile de Luc. Sujet religieux d'une importance primordiale au Grand Siècle, nous reconnaissons ici Madeleine renonçant aux richesses terrestres. Tout au long du XVII^e siècle, ce thème a fait l'objet de représentations très nombreuses et très variées, en fonction du contexte de leur création, de l'imagination du peintre et, bien sûr, des exigences et des attentes du commanditaire. On reconnaît ici une Madeleine anéantie dans son amour pour Jésus, une pécheresse convertie, absorbée dans sa méditation. Elle se dévêt et se dépouille de tout signe de luxe et de richesse¹⁷, épisode douloureux si l'on en juge par son attitude et sa gestuelle. Les yeux remplis de larmes, le regard tourné vers le ciel dans son union

avec Jésus, Madeleine symbolise la dévotion et la fidélité, deux vertus largement évoquées ici, comme les références salvatrices d'une âme. Ce sujet, d'une importance primordiale au cours du Grand Siècle, illustre le droit chemin, le modèle d'un amour véritable.

Plus qu'une beauté physique idéale, Madeleine est empreinte de beauté sensuelle, ce qui en fait un modèle parfait pour l'église catholique du XVII^e siècle. L'ambiguïté de cette iconographie lui en assurait sans doute le plein succès.

Cette œuvre met l'accent sur la dévotion et la réflexion, sur l'amour et le salut de l'âme face à la futilité des biens terrestres et des divertissements. Nous sommes en présence d'une allégorie de l'amour, qui évoque notamment l'expression des passions, une théorie qui fut déjà développée par Le Brun, quelques années auparavant, et cette *Madeleine repentante* constitue en soi un véritable témoignage du répertoire décoratif du XVII^e siècle.

Cet exemple, souvent porté à son paroxysme, fit de Madeleine un poncif dans l'éducation des jeunes femmes ; et cet idéal s'accorde parfaitement avec le programme iconographique du salon d'apparat de l'hôtel de Grandseigne.

La dernière des quatre toiles de grand format, *Thalès à sa table de travail*, intrigue beaucoup par son sujet. Cette peinture se détache entièrement des sujets religieux ou mythologiques évoqués précédemment. Pourquoi donc représenter Thalès, sujet si peu commun, dans un programme iconographique dédié à l'amour, à la passion et à la fidélité ?

La toile, qui n'est ni datée ni signée, porte l'inscription « *THALES. / Diogen. Laert. Lib. Primo* » qui nous renvoie à la traduction, par François de Fougerolles, en 1601, d'un ouvrage en langue grecque¹⁸ sur la vie de Thalès. Astronome, mathématicien ou encore philosophe, ce « sage » représente l'universalité du savoir, entouré de ses outils de travail (sphère armillaire, compas, mais aussi de nombreux livres) et, à ce titre, cette toile ne peut être analysée indépendamment de la *Nature morte aux livres* qui la jouxte : ces deux toiles comportent plusieurs représentations du théorème de Thalès. La structure des œuvres est « calculée » et nous pouvons y retrouver près d'une trentaine de fois la représentation de ce théorème.

Le rendu final réaliste ne laisse aucune place à l'idéalisation, si ce n'est celle de l'intellect. Ici, le thème se doit d'être pris au second degré, à savoir l'amour et la passion des sciences, ainsi que des connaissances.

La *Nature morte aux livres* prolonge le message porté par la toile de *Thalès*. Elle présente une étagère entièrement recouverte d'ouvrages, suspendue par des liens rouges. Ces rubans soutiennent un mobilier mural, probablement réalisé en bois d'ébène et sculpté de façon raffinée, qui nous évoque le mobilier d'apparat que nous aurions pu retrouver dans l'hôtel particulier. Est-ce un témoignage du cadre de vie et des activités quotidiennes de la famille de Grandseigne ? Les livres sont, en effet, le miroir des connaissances et du travail intellectuel, comme ont pu également le rappeler l'équerre, la sphère armillaire ou encore le compas, présents dans l'œuvre peinte.

Au travers des sciences et de la littérature, une multitude de disciplines est représentée dans ces deux toiles qui jouent une fonction de rappel : une certaine fidélité envers le travail édifie et rend productif, fécond. Ce thème, qui semblait au départ surprenant et éloigné du thème iconographique général, s'intègre remarquablement dans l'ensemble décoratif voulu par les époux Grandseigne.

Un second tableau, de petit format, complète l'ensemble. La *Nature morte au luth*¹⁹ est le reflet de la vie, avec les cinq sens : l'ouïe est rattachée au luth, la vue à la partition, le toucher à l'instrument, le goût aux fruits et l'odorat aux fleurs. Cette toile orne le dessus de la porte d'entrée du salon. La signature, tout comme la datation, sont présentes sur la partition : « *Lombard [pingebaf] 1663* ». Évoquant les plaisirs raffinés des élites du XVII^e siècle, musique et arts en général, la toile de Lombard porte témoignage des activités de loisir qui se déroulaient dans ces salons d'apparat.

L'Amour a tout vaincu est l'œuvre la plus ancienne de l'ensemble peint ²⁰ ; elle clôture l'iconographie de cette salle. Également appelée *Amour au Flambeau*, *Cupidon* ou *Amour triomphant*, cette toile, de format ovale, signée et datée de 1661, figure un angelot dont la main gauche tient un arc. Un carquois dans le dos et le pied gauche posé sur une sphère, il s'agit ici de Cupidon faisant régner l'amour sur terre. Complément idéal au thème qui régit la pièce d'apparat, cette huile sur toile orne le manteau de la cheminée monumentale. L'inscription centrée dans la partie haute de la toile ²¹ donne son titre à l'œuvre. Il paraît donc indubitable que le programme iconographique représenté soit entièrement conçu sur une même thématique : l'amour.

Mise en relief sur cet élément mobilier traité à la manière d'un retable, la toile répond directement aux deux cupidons en ronde bosse qui l'encadrent. Le thème de l'amour est ici équivoque, et les programmes peints et sculptés dialoguent, se répondant à la manière d'un jeu de miroirs. Tout un jeu de sculptures prolonge ainsi l'œuvre peinte, créant non seulement un effet de surprise mais, surtout, un ensemble s'accordant parfaitement avec la veine caravagesque où la mise en scène demeure primordiale. Le rendu de l'ensemble nous apparaît comme réaliste et maîtrisé : la disposition réfléchie de l'œuvre tend à faire sortir Cupidon de la cheminée, comme pour en raviver les flammes et la chaleur de la pièce.

Le choix des couleurs est caractéristique de l'œuvre de François Lombard, peintre souvent qualifié de « caravagesque ». Il ne fait aucun doute qu'ici l'œuvre n'est plus d'influence française, mais bien italienne. L'ère du classicisme et de la clarté triomphe à Paris, alors que cette vague de « caravagisme tardif » se déploie en plein Clermont. Jusqu'à quel point l'œuvre d'un artiste auvergnat peut-elle alors s'éloigner des traditions françaises et adhérer à un style italien déjà ancien (et abandonné depuis quelques décennies) ?

Pour un homme du XXI^e siècle, l'œuvre reste délicate à interpréter. Elle était pourtant facilement compréhensible au Grand Siècle, puisqu'elle correspondait à la sensibilité et aux thèmes littéraires du temps. Il n'est donc pas surprenant de retrouver une telle iconographie dans une pièce destinée à recevoir.

Si le programme nous semble totalement cohérent, nous ne pouvons, pour autant, certifier que Lombard a peint l'ensemble de ces œuvres. En effet, la facture de *Thalès à sa table de travail* semble différente de celle des autres toiles ²². Il faut également rappeler la différence de traitement du médaillon, au plafond de l'alcôve. S'agit-il d'un programme décoratif exécuté à plusieurs mains ? En tout cas, peintre(s) et sculpteur(s) réalisèrent de concert cette commande, développant un thème soigneusement établi et où l'interpénétration et les échanges des arts jouent un rôle capital dans la compréhension du programme.

DIVERSES SOURCES D'INSPIRATION... POUR UNE PRODUCTION AUVERGNATE ?

À la suite d'une très probable formation auprès des maîtres peintres du Puy, Guy et Jean François, François Lombard semble s'être inspiré des grandes créations italiennes, à l'instar de la Galeria Pamphili, dans laquelle Guy François apparaît dans le voisinage plutôt flatteur de Guido Reni. À ce jour, nous n'avons trouvé, pour la période allant de 1639 à 1661, soit durant vingt-deux années ²³, aucun document, de quelque nature que ce soit, attestant de l'activité picturale de Lombard. Faut-il y voir une simple lacune documentaire ou bien le peintre est-il allé parfaire sa formation à l'étranger ? De toute évidence, il ne s'inspire pas des seuls modèles locaux. Et si l'influence italienne tient une grande place dans ses créations, des carnets de modèles, largement diffusés, ont pu également inspirer le peintre. De plus, Lombard ne se cantonne pas à un unique type de représentation, puisqu'il exécute aussi bien des sujets d'histoire que des portraits ou des natures mortes.

Ces sources diverses d'inspiration ou poncifs répandus se retrouvent ainsi dans la production du peintre d'origine cantalienne. En effet, *Didon au bûcher* présente une composition que l'on peut comparer à celle d'une pièce de monnaie de Peter Flötner, conservée à Munich ²⁴. Une certaine ressemblance iconographique étaye le fait que des carnets de modèles gravés devaient circuler parmi les communautés d'artistes. D'autre part, l'attitude de la *Madeleine repentante* ne surprend

plus, les peintres caravagesques italiens ou même certains peintres français ayant déjà largement reproduit ce modèle au début du Grand Siècle²⁵. Le personnage de Samson arbore un visage viril bien connu et représenté en Auvergne. Il s'agit certainement ici d'un élément anatomique issu d'un carnet de productions locales²⁶, à moins que le peintre ne se soit directement inspiré de grands maîtres, à l'instar d'Artémise Gentileschi²⁷. Enfin, la représentation d'un savant tel que Thalès est moins commune. Il existe toutefois une peinture murale figurant un astronome dans la cour du château de Villeneuve-Lembron (Puy-de-Dôme). Outre cette volonté d'élévation de l'esprit chère à l'époque moderne, peut-être pouvons-nous établir ici un parallèle entre le sage Thalès et le Clermontois Blaise Pascal, philosophe et précurseur des scientifiques modernes, un contemporain et cousin de la famille de Grandseigne ? Cette toile serait-elle en fait un hommage indirect à ce grand personnage, décédé en 1662 ?

Inspiration venue d'ailleurs ou de l'environnement des peintres et des commanditaires, ce programme iconographique unique s'adapte et répond nécessairement à une commande passée, voici plus de trois siècles et demi, et c'est ainsi que « l'ardeur de l'amour conjugal rend hommage à la beauté »²⁸.

QUEL RÔLE POUR LES BOISERIES DE LA PIÈCE D'APPARAT ?

Les lambris connurent un développement précoce, dès le XVI^e siècle à Fontainebleau, mais ce n'est véritablement qu'au siècle suivant que les lambris de hauteur et à la française s'imposent pour s'épanouir dans le courant des années 1640. Il n'est donc pas surprenant que les commanditaires aient recherché cet élément de décor alors en vogue. L'exemple de la famille de Grandseigne ne constitue donc pas un cas particulier si on s'éloigne de l'Auvergne. Mais nous devons rapprocher le programme clermontois du décor des demeures parisiennes.

Les ensembles sculptés reflètent un courant ornemental très prisé, et les étudier dans leur intégralité n'est pas souvent chose aisée. Au fil des siècles, de nombreuses restaurations, des modifications ou le déplacement de tout ou partie des boiseries furent fréquemment signalés. Nous sommes généralement en présence d'ensembles tronqués, dispersés ou encore disposés dans un ordre différent de celui d'origine, ce qui les rend bien plus difficiles à analyser. Comment donc aborder l'étude des lambris ? Par le seul prisme de leur iconographie ou par leur rôle de « liant » entre les parties peintes ou sculptées et le programme choisi pour l'ensemble ? Servent-ils de cloisonnement géographique, ou ne sont-ils qu'un écho, une sorte de conditionnement thématique à la production picturale ? Et, dans le cas de l'hôtel de Grandseigne, sont-ils un étai ou un écran au programme iconographique ?

Les reliefs des lambris sont indubitablement porteurs d'un message correspondant au programme de la pièce ou de l'appartement. Destinés à l'apparat, ces motifs ornementaux attestent l'aboutissement de l'ensemble des boiseries. À chaque motif sa symbolique, et cette dernière converge toujours vers l'un des thèmes qui régit le programme iconographique. Avec les boiseries s'accroît la notion de « pédagogie visuelle »²⁹ qui tend à envahir les esprits. Les commanditaires choisissent le cycle, les symboles et les sujets qu'ils veulent voir figurer sur les murs de leurs appartements. De fait, les représentations sont le reflet de leurs goûts et, plus généralement, ceux d'une époque. Aucun programme n'est donc identique puisqu'il est issu de multiples composantes, les deux principales étant les attentes du commanditaire et l'imagination de l'artiste sculpteur. La fantaisie et la création des lambris restent à l'honneur durant le Grand Siècle, avant leur allègement au siècle suivant. Au fil du temps, les représentations sculptées changent avec l'évolution des goûts et des techniques, mais les thèmes nouveaux sont rares : « Dès le début, les éléments caractéristiques de ce vocabulaire sont empruntés à la création céleste : anges [...] et à la création terrestre : fleurs, fruits, plantes »³⁰.

Les anges jouent, le plus souvent, un rôle purement décoratif, mais dans le cas de l'hôtel de Grandseigne les chérubins incarnent la représentation antique de l'amour (*cupido* en grec). Ils sont représentés gais et vifs, sous les traits d'un enfant ailé, portant un arc et, sur le dos, un carquois rempli de flèches. Ces angelots se retrouvent dans les programmes relatifs aux mariages, puisqu'ils « veillent sans cesse sur les chemins très variés des unions qui fondent les mariages,

afin qu'[ils] rendent immortelle la race des hommes voués au malheur »³¹. C'est ainsi qu'ils nous apparaissent dans cette pièce d'apparat, et nous constatons qu'ils répondent parfaitement au programme iconographique dévolu à cet espace. Les *putti* sont à la fois une manifestation divine et des « accompagnateurs » dans la vie de tous les jours, montrant le droit chemin.

La cheminée, élément architectural imposant et traité à la manière d'un retable, occupe l'espace central de la pièce de réception. Il n'est donc pas surprenant que plusieurs amours y soient représentés, dont deux en ronde-bosse. Cette iconographie sculptée est ici directement mise en relation avec le feu (la passion) du foyer de la cheminée.

La rose est une autre composante de cet ensemble décoratif. Symbole de l'amour, de la renaissance spirituelle, le christianisme a repris ce thème pour le dédier à Marie. Ainsi, cette fleur a entièrement sa place dans le programme iconographique, puisqu'elle tend à représenter la femme, la fécondité et la religion. Ces fleurs peuvent ainsi être perçues comme le reflet des vertus dont une nouvelle épouse doit faire preuve.

Les éléments végétaux (fleurs, fruits, branchages et autres ornements naturels stylisés) sont particulièrement nombreux dans l'appartement de l'hôtel de Grandseigne. Des chutes de fleurs et de fruits, des guirlandes enrubannées, souvent opulentes, encadrent les tableaux ou les monogrammes, c'est-à-dire les éléments qu'il appartient de mettre en valeur.

Nous retiendrons une composante essentielle des éléments végétaux et des monogrammes : aucun n'est identique et aucune symétrie n'est présente. Ainsi, dans certaines compositions, apparaîtront des figues, dans d'autres des pommes ou encore des grenades. Ces derniers fruits, allusions au péché et au désir consumé, orneraient parfaitement l'ensemble décoratif conçu à l'occasion de l'union de Marie Durant et de Martial de Grandseigne. Si l'histoire de la pomme est connue, celle de la figue demeure plus discrète : elle reflète l'envie et suggère les appareils génitaux. Quant à la grenade ouverte, elle est le miroir de la fécondité. Cette discrète allusion érotique nous ramène à la représentation des deux cornes d'abondances³² et témoigne d'un programme choisi par les commanditaires.

La corne d'abondance, attribut de Flore, représente « les richesses inépuisables qui sont offertes à l'homme sans qu'il ne fasse rien de spécial pour les mériter »³³. Ainsi, la fertilité des moissons évoque la fécondité, caractéristique de l'épouse parfaite³⁴.

Ces éléments décoratifs sont disposés sur le plafond peint, de part et d'autre d'une arche ouvrant sur une alcôve. Au sommet de cette arche se trouve un pélican, représentation de la vie terrestre, qui est, quant à lui, un thème iconographique bien plus rare au XVII^e siècle. Il s'agit ici d'un symbole eucharistique : l'animal se perce la panse afin de nourrir sa progéniture. Pots à feu, draperies, festons, feuillages ou cœurs complètent l'ensemble lambrissé. Ces éléments, au premier abord purement décoratifs, sont pourtant tous empreints de symbolique relative au programme iconographique de la pièce : amour, fidélité et fécondité.

Ainsi, les tableaux insérés dans les décors créent une compartimentation des lambris, mais ces derniers ont pour rôle d'assurer l'unité du décor en reprenant un même thème iconographique. L'encadrement lambrissé doit alimenter une iconographie générale par le biais de symboles et des références, afin d'étayer et de rendre plus lisible le programme présenté, renforçant ainsi son rôle édicteur.

De plus, le choix de la monochromie des lambris – rehaussés de dorures – confère à la pièce une atmosphère s'accordant particulièrement bien avec les toiles aux accents caravagesques qui y sont exposées. Un décor de lambris peints aurait certainement surchargé la pièce et aurait fait perdre toute sa portée symbolique au programme iconographique. La simplicité apparente des boiseries peut être perçue comme une stratégie de mise en valeur de tout l'ensemble décoratif.

Un contemporain du XXI^e siècle « a peine à comprendre aujourd'hui que les associations de symboles n'étaient pas de simples devinettes ou rébus pour divertir les assemblées précieuses, mais une véritable forme de pensée, enseignée dans les collèges, et qui possédait sa logique, ses règles et ses dictionnaires [...] présents dans toutes les bibliothèques ». Pourtant, les personnes de condition du Grand Siècle étaient ici en mesure de « jeter un pont entre le monde invisible des idées et celui des formes et de la matière »³⁵.

François Lombard, peintre local puis régional, mena à bien un tel ensemble décoratif, ayant pour thème l'amour et la fidélité, accompagné de la fécondité : programme d'envergure, mais surtout propre aux directives de vie du XVII^e siècle. La pièce d'apparat de l'hôtel particulier de Grandseigne est donc le reflet des goûts du temps, le témoin des arts décoratifs alors en vogue dans l'Auvergne de l'époque moderne.

Si le commanditaire impose le thème développé dans un espace déterminé, le peintre et le sculpteur travaillent de concert à l'agencement des éléments décoratifs, faisant ainsi dialoguer leurs créations. Les différentes inspirations et les influences des artistes donneront ensuite à cet ensemble décoratif une identité propre et particulière.

Il faut donc comparer le programme de l'hôtel particulier Martial de Grandseigne non seulement avec les productions d'artistes de la Haute-Auvergne, mais également avec d'autres ensembles décoratifs peints dans la France du Grand Siècle.

Les quelques œuvres de François Lombard datant de l'époque de sa formation qui nous sont parvenues sont, pour la plupart, situées dans le Cantal. Dans le département du Puy-de-Dôme, seul l'ensemble du salon d'apparat de l'hôtel de Grandseigne témoigne à ce jour de son activité et demeure son œuvre maîtresse. Mais Lombard a peut-être répondu, ailleurs, à d'autres commandes de même ampleur, et il nous semble intéressant de poursuivre ces investigations.

Gwenn GAYET

Bibliographie

Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, [Paris], Éditions Hazan, 1991.

Nicolas Courtin, *L'art d'habiter, l'ameublement des hôtels particuliers à Paris au XVII^e siècle*, thèse d'histoire de l'art, sous la dir. de Claude Mignot, Paris IV - Sorbonne, 2007.

Gwenn Gayet, *L'hôtel particulier Martial de Grandseigne, 12 rue Blaise-Pascal, à Clermont-Ferrand*, Master d'Histoire de l'Art, sous la dir. de Catherine Cardinal, Clermont II, 2009.

P. Moulier, P. Chassang, C. Baillargeat-Delbos, G. Gayet, « François Lombard, peintre auvergnat énigmatique du XVII^e siècle », *Patrimoine en Haute-Auvergne*, n° 18, novembre 2009, p. 47-60.

Paul Roudié, « Un peintre réaliste auvergnat du XVII^e siècle, François Lombard (1606 ?-1689) », *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art Français*, 1959, p. 77-81 ; *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, Clermont-Ferrand, Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Clermont-Ferrand, t. XXIX).

Notes

1. Actuelle rue Blaise-Pascal.

2. Archives départementales du Puy-de-Dôme (A.D.P.D.), 2 E 0, art. 1460, contrat reçu par Moron et Veausse, notaires royaux à Clermont.

3. Comte Albert de Remacle, *Dictionnaire généalogique, Familles d'Auvergne, tome II, Clermont-Ferrand*, Association de Recherches Généalogiques et Historiques d'Auvergne, Réédition 2004, p. 214-215.

4. A.D.P.D., 5 E 11, art. 86 et 1469, minutes notariales de Pierre Veausse, notaire royal à Clermont. Ces 20 000 livres sont le résultat de la vente de deux biens immobiliers appartenant au sieur Jean Poisson, beau-père de Marie Durant.

5. En effet, la plus ancienne des toiles de l'ensemble, *L'Amour a tout vaincu*, porte la date de 1661.

6. Texte relatif à l'arrivée des jésuites à Clermont, le 23 juillet 1663, manuscrit conservé à la Bibliothèque de Clermont-Ferrand, sous la cote MS 606.

7. Commune du Cantal.

8. Nous avons, en effet, consulté les registres d'état civil de la commune de Clavières (de l'année 1604 au 9 mai 1605) où de nombreuses personnes portant le patronyme Lombard apparaissent. Aucune naissance d'un François Lombard n'a été retrouvée, et la suite des registres demeure introuvable. Pour autant, la copie fidèle de son autoportrait – effectuée par Alphonse Ferary en 1875 – présente l'inscription « *Aetat.58.1664* ». Le peintre avait donc cinquante-huit ans en 1664.

9. Archives départementales du Cantal, 2 E 261, art. 118 : « *Le quatrième jour de février après-midi 1685, à Saint-Flour, dans la maison que monsieur François Lombard a sise et située en la ville de Saint-Flour rue de la Frauze* ».

10. Précisons que l'autoportrait original accompagné du portrait de sa femme, Marie de Saint-Héran, nous est connu par une photographie. Ces deux panneaux peints prenaient place dans les vantaux intérieurs d'un cabinet florentin du XVI^e siècle. Nous en perdons la trace lors d'une vente aux enchères au début du XX^e siècle, et seule la copie d'Alphonse Ferary, conservée dans les réserves du musée Hippolyte de Parieu, à Aurillac, nous permet d'affirmer ce fait.

11. Nicolas Milovanovic, *Les grands appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005.

12. Archives nationales, O/1/1926, 2 fol. 102 : « *Octobre 1667/ Ce jourdhuy, [...] le sieur Lombar a représenté qu'encor que l'Académie luy èst fait la grâce, il y a quelques années, de l'honneur de sa protection, en atandant qu'il fasse le tableau qui luy a esté ordonné pour sa réception, [...] mais les indispositions dud. sieur Lombar luy ont empesché de poursuivre lad. instance, aussy bien que d'achever son tableau de réseption [...] il suplie l'Académie de luy continuer sa protection, en atandant qu'il puisse faire pèsiblement son tableau* ».

13. Un médaillon central présente un angelot tenant une palme et un phylactère sur lequel trône l'inscription « *Coeslistibus ista* » (« Ces choses-là sont pour le ciel »). Sa facture, plus maladroite, suggère que c'est un travail d'atelier ou l'œuvre d'un jeune peintre en cours d'apprentissage.

14. La mention « *F Lombard f.[ecit] 1665* » apparaît dans la partie inférieure droite de la toile.

15. Toile signée François Lombard et datée de 1664. Cette signature très discrète est apposée auprès du pied de Samson.

16. Par vengeance, Samson réunit Dalila et l'ensemble de son peuple dans un temple dont il fait s'écrouler les murs.

17. Ici, le peintre n'hésite pas à multiplier les accessoires et symboles. Alors que Madeleine arrache son collier de perles, l'artiste ne recule pas devant l'outrance des moyens pour frapper les esprits.

18. *Le diogène françois tiré du grec, ou Diogène Laertien touchant les vies, doctrines et notables à propos des plus illustres philosophes compris en dix livres*. Traduit et paraphrasé du grec ancien par Monsieur de Fougerolles, docteur médecin, Lyon, 1601.

19. Œuvre signée de François Lombard et datée de 1663, qui présente l'inscription « *Superius* » (que nous traduirions aujourd'hui par « *Soprano* »).

20. Probablement la toile la plus ancienne de l'ensemble, cette œuvre est signée par François Lombard et datée de 1661.

21. *L'amour a tout vaincu*.

22. Une plus grande rapidité d'exécution et le visage portraituré pourrait nous faire penser aux productions de Jean François.

23. De 1639 (date de la réalisation de l'*Ex-voto d'Anterroche*) à 1661 (*L'Amour a tout vaincu*, hôtel de Grandseigne).

24. Vers 1540, conservée au musée national de Munich.

25. À l'instar d'Andrea Vaccaro ou encore de la *Madeleine pénitente* de Jacques Blanchard.

26. En effet, ce visage masculin figure au moins sur deux autres toiles : *Judith et Holopherne*, d'un peintre auvergnat encore non identifié, conservée dans une collection privée de Souvigny

(Allier), et *David tenant la tête de Goliath*, attribuée à Jean François et actuellement conservée par la Fondation Rau, à Zurich.

27. Nous pensons, notamment ici, à *Judith et Holopherne*, œuvre réalisée vers 1630 et conservée à Florence, dans la galerie des Offices.

28. Alain Mérot, « Cormatin », *Connaissance des arts*, n° 58, hors série, 2002, p. 35.

29. Léonce Bouyssou, *Retables de Haute-Auvergne, XVII^e-XIX^e siècles*, Nonette, Édition Créer, 1991.

30. *Ibid.*

31. *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996 (Livre de poche, Encyclopédie d'aujourd'hui).

32. Ces « corbeilles » déversant des fruits et des fleurs sont le symbole des grâces et de la fécondité d'une épouse.

33. *Encyclopédie des symboles, op. cit.*

34. Nous constatons les rapports évidents qu'entretiennent les symboles sculptés et le message inscrit sur le phylactère peint au plafond de l'alcôve : « *Coelistibus Ista* » (« Ces choses-là sont pour le ciel »).

35. Marc Simonet-Lenglart, « Cormatin », *Connaissance des arts*, n° 58, hors série, 2002, p. 45.