



Tableaux et décor dans les demeures privées du XVII^e siècle, l'exemple de la chambre de réception de l'hôtel particulier Martial de Grandseigne à Clermont-Ferrand

Gwenn Gayet-Kerguiduff

► To cite this version:

Gwenn Gayet-Kerguiduff. Tableaux et décor dans les demeures privées du XVII^e siècle, l'exemple de la chambre de réception de l'hôtel particulier Martial de Grandseigne à Clermont-Ferrand. Les peintres aux prises avec le décor, Apr 2015, Clermont-Ferrand, France. hal-03956385

HAL Id: hal-03956385

<https://hal.science/hal-03956385>

Submitted on 20 Feb 2023

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.

TABLEAUX ET DECOR DANS LES DEMEURES PRIVEES DU XVII^e SIECLE, L'EXEMPLE DE LA CHAMBRE DE RECEPTION DE L'HOTEL PARTICULIER MARTIAL DE GRANDSEIGNE

« On 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 ». Toute personne lettrée était ainsi capable de « jeter un pont entre le monde invisible des idées et celui des formes et de la matière »¹.

Que ce soit pour les hôtels, maisons de particuliers ou châteaux, la décoration des appartements était invariablement régie par un programme iconographique. Tout au long du règne de Louis XIII (1610-1643), lieux de vie publique (pièces de réception) et lieux de vie privée (pièces à caractère intime) deviennent le support favori des peintres, décorateurs et ornemanistes. La société parisienne raffole de ces nouveaux ensembles qu'ils veulent orchestrés par un programme édifiant.

Aujourd'hui, il ne subsiste que peu d'ensembles décoratifs ayant survécus aux aléas du temps. Demeurent principalement quelques éléments de plafonds, portes ou cheminées qui nous éclairent sur la cohérence des ensembles. Pourtant, les sources iconographiques (dont nous avons parfois du mal à décoder la symbolique), les archives (qui pourraient permettre d'appréhender leur unité passée) font le plus souvent défaut. Certains exemples rappellent tout de même l'exigence d'anciens commanditaires et témoignent de ces riches ensembles, à l'instar des décors du château de Cormatin en Bourgogne, ou du cabinet de la Maréchale de la Meilleraye. Ainsi, quelques lambris de hauteurs étaient dévolus tant à l'ornementation qu'à l'encadrement de toiles peintes, et nous nous servons d'une gravure de Bernard Picart représentant le cabinet des muses de l'hôtel Lambert² afin d'étayer nos propos.

Jusqu'à l'aboutissement le plus total, les ensembles décoratifs commandés ne s'imposaient pas que sur les murs, mais s'étendaient jusqu'aux plafonds³. Le règne de Louis XIII peut donc être perçu comme celui de la recherche de cohérence dans les arts décoratifs, mais également

¹. Marc Simonet-Lenglart, « Cormatin », *Connaissance des arts*, num. 58 hors série, Paris, 2002, p. 45.

². Réalisée vers 1647.

³. Notons qu'à partir des années 1660, les plafonds à voussures détrônent les plafonds « à la française ».

comme celui qui débute cette recherche de confort et de raffinement qui ne cessera de s'accroître dès 1640⁴.

C'est donc dans ce contexte que fut composée la chambre de réception de l'hôtel de Grandseigne, située au cœur du Clermont-Ferrand historique⁵. Une telle demeure intrigue dans la mesure où il est rare de retrouver un appartement du XVII^e siècle quasiment entièrement conservé dans son état d'origine avec une chambre d'apparat agrémentée de son alcôve. Dans la pièce principale, les murs sont lambrissés et sept tableaux de sujets et de formats différents sont encastrés dans les boiseries. Une cheminée monumentale au riche décor sculpté orne la partie centrale de la pièce ; enfin, une arcade, elle aussi richement sculptée, ouvre sur une alcôve au plafond peint.

De tous les artistes et corps de métiers ayant pu œuvrer au décor de cet hôtel, nous ne connaissons de façon certaine que le nom du peintre : François Lombard. Il semblerait que les frères Anguier⁶ soient les auteurs des lambris de hauteur et de leurs sculptures ; quant aux probables commanditaires, il s'agirait de Martial de Grandseigne (procureur à la cour des Aides de Clermont-Ferrand) et de sa femme Marie Durant. Aucune commande ou prix-fait n'est encore retrouvé à ce jour, en revanche, un extrait de l'acte de mariage des époux date du 16 janvier 1646⁷. Pourtant, les prospections ont montré que l'escalier principal d'apparat⁸ daterait de la fin des années 1650, et certaines toiles signées de François Lombard comportent des dates comprises entre 1661 et 1665. Un programme basé sur l'amour, la fidélité et la fécondité rend harmonieuse cette pièce au décor foisonnant ; mais peut-on réellement croire

⁴. Le règne de Louis XIII est « probablement le début d'une des périodes les plus fécondes de l'histoire des intérieurs en France ». David Langeois, *Un temps d'exubérance, les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche, Évolution du décor intérieur entre 1600 et 1660*, Réunion des musées nationaux, Gand, avril 2002, p.125.

⁵. Au numéro 12, de la rue Blaise Pascal.

⁶. D'après les recherches de Madame Catherine Carton, Doctorante à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II (recherches en cours, encore non diffusées).

⁷. Contrat reçu par Moron et Veausse, notaires à Clermont. Arch. Dép. du Puy-de-Dôme, 2 E 0 art.1460. La dot de Marie Durant aurait effectivement pu permettre aux jeunes époux d'emménager et de décorer pour partie cet hôtel particulier.

⁸. Escalier monumental à double volées droites, dont les arcs en anses de panier font penser à l'aménagement de l'escalier de l'hôtel Lambert vers 1643. Ce décalage temporel entre la production parisienne et celle clermontoise conforte nos convictions : la commande de l'escalier comme d'une grande partie de la décoration intérieure de la demeure serait inspirée des grands ensembles de la capitale, mais leur réalisation le fruit d'une production locale.

que ce programme fut édifié en l'honneur d'une union réalisée plus d'une quinzaine d'années auparavant ? Ainsi, quelle place occupent réellement les œuvres du peintre dans la compréhension de l'ensemble, et jusqu'à quel degré de nécessité le rôle de Lombard peut-il être porté ? N'est-il que le simple illustrateur des reliefs lambrissés, ou la créativité des artisans et commanditaires du Grand Siècle attendait-elle un dialogue des arts ?

Nous verrons donc comment les boiseries ornant cette pièce de réception répondent aux toiles peintes, puis comment François Lombard - aux prises du décor - insère sa production dans cet ensemble. Le but final recherché par les commanditaires étant de rendre accessible à ses contemporains, un programme édifiant, portant sur l'amour la fidélité et la fécondité.

- 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 lambris à la française s'imposent pour s'épanouir dans le courant des années 1640. Il n'est pas surprenant que les commanditaires aient recherché ce style de décor alors en vogue. L'exemple de la famille de Grandseigne n'est donc pas un cas particulier si l'on s'éloigne de l'Auvergne, mais c'est au décor des demeures parisiennes que nous devons le rapprocher.

Les ensembles sculptés reflètent un courant ornemental très prisé et les étudier dans leur intégralité n'est souvent pas chose aisée : au fil des siècles, de nombreuses restaurations, certaines modifications et plusieurs déplacements de parties ou d'ensembles furent souvent signalés. Les témoignages sont donc fréquemment tronqués, dispersés ou encore disposés dans un ordre différent de celui d'origine, ce qui les rend bien plus difficiles à appréhender. Comment donc aborder les lambris ? Par le seul prisme de leur iconographie ou par leur rôle de « liant » entre les préoccupations peintes, celles 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 étau ou un écrin 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. A 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 »⁹ qui tend à envahir les esprits. Les commanditaires choisissent le cycle, les symboles et les sujets qu'ils veulent voir parer les

⁹. Léonce Bouyssou, *Retables de Haute-Auvergne XVIIe-XIXe siècles*, Édition Créer, Nonettes, 1991.

murs de leurs pièces ; 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, dont les deux principales sont les attentes du commanditaire et l'imagination de l'artiste sculpteur. La fantaisie et la création des lambris restent à l'honneur au 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 »¹⁰.

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 remplis 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 »¹¹. 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 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 Grandseigne. Des chutes de fleurs et de fruits ; des guirlandes enrubannées souvent opulentes, encadrent les tableaux ou monogrammes, c'est-à-dire les éléments qu'il appartient de mettre en valeur !

¹⁰. *Idem.*

¹¹. Collectif, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Italie, 1996.

Nous retiendrons une composante essentielle de ces éléments végétaux et 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 allusion érotique discrète nous ramène à la représentation des deux cornes d'abondances¹² 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 le mériter »¹³. Ainsi, la fertilité des moissons évoque la fécondité, caractéristique de l'épouse parfaite¹⁴.

Le pélican, représentation de la vie terrestre 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 perse la gorge afin de nourrir sa progéniture. Pots à feu, draperies, festons, feuillages ou cœurs complètent l'ensemble lambrissé. Ces éléments de premier abord purement décoratifs, sont pourtant tous emprunts 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 se doit d'alimenter une iconographie générale par le biais de symboles et références, afin d'étayer et de rendre le plus facilement lisible le programme présenté. Il en est ainsi plus efficacement édificateur.

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 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.

- François Lombard et les commandes artistiques

¹². Ces « corbeilles » déversent des fruits et des fleurs sont le symbole des grâces et de la fécondité d'une épouse.

¹³. Collectif, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Italie, 1996.

¹⁴. 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).

François Lombard, issu d'une famille de notaires, se définissait lui-même comme étant un peintre auvergnat. Afin de certifier ce fait, il est inscrit au dos de la copie fidèle de son autoportrait – effectuée par Alphonse Ferary en 1875 – « *Fransciscus Lombard pictor Arvernus fuam hic expressit effigiem Anno 1664* »¹⁵.

François Lombard serait né à Clavières - commune du Cantal - entre le 10 mai 1605 et décembre 1606¹⁶ et fut inhumé le 30 mars 1689 en l'église cathédrale de Saint-Flour¹⁷.

Comme rapide biographie de cet artiste, il est couramment présumé qu'il aurait été l'élève ou le suiveur des Frères François¹⁸, puis qu'il débuta sa carrière dans le Cantal, avant de venir travailler à Clermont-Ferrand, entre la fin des années 1650 et 1670.

En effet, nous avons connaissance de quelques unes de ses œuvres dans le Cantal, dès le début des années 1630 ; pourtant aucune production ne nous est connue entre 1639 et 1661. Ses créations les plus tardives témoignent d'un accent caravagesque affirmé, de sujets nouveaux, ainsi qu'un rendu précieux des matières et du détail, ce qui nous laisse imaginer un contact - direct ou indirect - avec le peintre italien Guido Reni. Aucun document ne peut attester un voyage en Italie, mais aujourd'hui, le corpus d'œuvres du peintre nous paraît bien mince : la plupart a disparu, d'autres ne sont pas signées et ne demeurent que des propositions d'attribution¹⁹. Lombard pouvait-il donc travailler majoritairement pour des commanditaires privés, et les œuvres ont-elles ainsi disparu lors des aménagements ultérieurs des demeures ? Quatre des toiles de l'hôtel de Grandseigne²⁰ sont signées de la main du peintre. Il semble que François Lombard se soit aussi attaché à répondre aux commandes, et ce, bien qu'aucun prix-

¹⁵. Panneau conservé dans les réserves du Musée Hyppolite De Parieu, Aurillac.

¹⁶. Arch. Dép. du Cantal, cote 2 E 51 art 1. Les registres d'Etat Civil de Clavières - Baptêmes, Mariages et Sépultures du 4 mai 1604 au 9 mai 1605 - attestent la présence d'une famille Lombard sur cette même commune. Les inscriptions portées sur la copie de l'*Autoportrait* indiquent que le peintre avait cinquante huit ans en 1664, étayant ainsi le fait que François Lombard serait né entre le 10 mai 1605 et la fin de l'année 1606. De plus, l'acte de mariage de sa fille Marie Lombard, avec sieur Joseph Amagat - le 4 février 1685 - met en évidence l'appartenance du peintre à la commune de Clavières.

¹⁷. Arch. Dép. du Cantal, cote 2 Ex 187 art 19. « S^r François Lombard Bourgeois âgé d'environ quatre vingt quatre ans a rendu lame a Dieu dans la communion de la S^{te} Eglise muny de tous les sacrements le 30^e mars 1639 ».

¹⁸. Maîtres de l'atelier du Puy-en-Velay.

¹⁹. Mais notons que la pratique de signer les toiles peintes ne se reprend qu'à la fin du XVII^e siècle.

²⁰. *L'Amour a tout vaincu*, toile réalisée 1661, *Nature morte au luth* en 1663, *Samson et Dalila*, l'année suivante et enfin, *Didon au bûcher* en 1665. Ces œuvres sont toutes conservées dans la pièce d'apparat de l'hôtel de Grandseigne, à Clermont-Ferrand. Sur l'ensemble des sept toiles de la pièce, le rythme de production se rapproche d'une toile par an.

fait ne soit de nos jours retrouvé. Ce salon d'apparat témoigne tant de son activité que de ses aptitudes à s'adapter aux demandes de son temps : Lombard aura su travailler en tant qu'élève et/ou suiveur de l'atelier du Puy, comme répondre aux multiples commandes religieuses du moment²¹. Il s'attacha également à réaliser différents portraits de notables auvergnats²², ou encore à répondre à des commandes précises de particuliers²³. Il n'est donc pas surprenant de retrouver le travail du peintre cantalien dans un ensemble lambrissé de Clermont-Ferrand. Les boiseries conditionnent indubitablement la production et doivent correspondre tant aux attentes des commanditaires tout en laissant la part belle aux peintures qui illustrent davantage les thèmes représentés en sculpture. Ici les échanges entre le programme sculpté et celui peint sont flagrants, et plus particulièrement au niveau des cupidons représentés en ronde-bosse qui encadrent l'*Amour a tout vaincu*²⁴, médaillon peint ornant le manteau de la cheminée.



L'Amour a tout vaincu, huile sur toile encastrée dans les lambris du manteau de la cheminée, œuvre signée et datée François Lombard en 1661. Pièce d'apparat de l'hôtel particulier Martial de Grandseigne, Clermont-Ferrand.

Le travail achevé témoigne des échanges entre peintre et sculpteur (ou du moins des ateliers ayant œuvré de concert à la réalisation de l'ensemble) ; et plein cœur de Clermont-Ferrand se trouve donc le symbole de la complémentarité des arts du XVII^e siècle, voire même plus particulièrement du dialogue constant qu'entretiennent peinture et sculpture. Cette composante était essentielle à la bonne compréhension du thème de l'ensemble

²¹. Rappelons que les commandes religieuses explosent en Auvergne entre les années 1630-1635, alors que François Lombard est en pleine période de formation. L'essor catholique que connaît l'Auvergne dès le second tiers du XVII^e siècle engendre nécessairement un renouveau des arts : une sensibilité nouvelle émerge, et ce courant est connu pour ses contrastes, son imagination, mais également pour ses corrélations et correspondances entre boiseries, ferronneries, peintures et toutes autres ornements. En général les reliefs représentent près de 10% de la surface totale des boiseries, contre 40% pour les peintures.

²². Nous pensons au *Portrait du consul de Fraissy*, toile attribuée à Lombard, actuellement conservée dans les réserves du Musée d'Art et d'Archéologie Hyppolite De Parieu à Aurillac, Cantal.

²³. *Ex-voto d'Anterroches*, ou *Les miracles de saint Bonaventure*, toile signée et datée 1639 par François Lombard ; Œuvre conservée dans l'église Saint-Bonaventure de Lyon. Le tableau représenterait un miracle survenu dans la famille d'Anterroches (qui habitait aux abords de la commune de Murat dans le Cantal) et le commanditaire en serait Isabeau de la Tour-Gouvernet, veuve de Charles d'Anterroches.

²⁴. Œuvre signée et datée de François Lombard en 1661, conservée dans la pièce d'apparat de l'hôtel de Grandseigne, Clermont-Ferrand.

iconographique, mais avant tout, de lui donner une identité propre et fluide pouvant faire la fierté de ses commanditaires.

- Un programme édifiant : l'amour et la fidélité, Lombard aux prises du décor

N'ayant bénéficié d'étude approfondie qu'en 2009, le programme de ce salon d'apparat resta longtemps dans l'ombre. A cela, Nicolas Milovanovic propose différentes hypothèses, comme « un attrait qui fut longtemps supérieur pour les tableaux de chevalet, au détriment des ensembles décoratifs ; ainsi qu'une iconographie complexe qui n'a intrigué que récemment »²⁵.

Le programme iconographique ici choisi complète celui des thèmes sculptés, créant ainsi leur inévitablement pendant pictural en prônant de nouveau l'amour, la fidélité et la fécondité. L'appartement des époux de Grandseigne se pare donc d'un ensemble complet régit par le thème de l'amour.

Si la totalité des sept toiles est communément attribuée à François Lombard, seules quatre en arborent la signature. La volonté d'étudier le programme va premièrement nous porter vers l'étude des œuvres de plus grandes dimensions, à savoir *Didon au bûcher* ; *Madeleine repentante* ; *Samson et Dalila* ainsi que *Thalès à sa table de travail* ; mais l'ensemble ne serait qu'incompris sans la complétion des trois dernières toiles permettant d'achever le programme iconographique.

Première des toiles de l'ensemble, *Didon au bûcher* fut réalisée en 1665²⁶ et se trouve à la gauche de la cheminée d'apparat. L'inscription plus tardive de « *DIDON / Justin. Histor. Lib. 18 / Et. / Tertul. Apolog. Cap. 50* » fait référence à Tertullien, *Apologétique ou défense des chrétiens contre les accusations des gentils*, Paris, 1660, chap. 50 (p. 256). Selon ces écrits, « La fondatrice de Carthage [Didon] se jette dans le feu pour éviter un second mariage, ô éloge de chasteté ! » 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 prenant comme référence un ouvrage que toute personne lettrée du Grand Siècle était amenée à consulter.

Aux antipodes de ce modèle de vertu – et de même disposé à l'opposé dans la salle – se trouve la toile de *Samson et Dalila*²⁷. Une inscription ultérieure « *SAMPSON / Iudic. Cap.*

²⁵. Nicolas Milovanovic, *Les grands appartements de Versailles sous Louis XIV – catalogue des décors peints*, Éditions de la Réunion des musées Nationaux, Paris, 2005, p.9.

²⁶. « *F Lombard f.[ecit] 1665* » apparaît en bas, à droite de la toile.

²⁷. Toile signée François Lombard et datée de 1664. Cette signature très discrète est apposée auprès du pied de Samson.

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 sa force titanesque contenue dans ses cheveux, Dalila incarne la trahison, la femme séductrice et manipulatrice. La fin tragique²⁸ de Dalila servait à éduquer les jeunes filles en rappelant le prix que pouvait coûter une trahison au regard de Dieu. *Samson et Dalila*, toile édicatrice, ne peut que dialoguer avec les cornes d'abondance qui reflètent les devoirs qu'une épouse du XVII^e siècle se devait d'offrir à son mari.

L'omniprésence de la religion et la présence de ses thèmes édicateurs se retrouvent à nouveau dans la *Madeleine repentante*. Faisant face à *Samson et Dalila* cette toile ne comporte ni date ni signature ; seule une inscription en partie effacée : « MAGDA [...] / Luc [...] » peut nous rapporter à l'évangile de Luc. Sujet religieux d'une importance primordiale au Grand Siècle, nous reconnaissons ici Madeleine renonçant aux richesses terrestres. Elle se dévêt et se dépouille de tout signe de luxe et de richesse²⁹, épisode qui lui est 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 devient symbole de dévotion et de fidélité, deux vertus largement évoquées ici comme les références salvatrices d'une âme.

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

Dernière des quatre toiles de grand format, *Thalès à sa table de travail* intrigue beaucoup par son sujet. Sans date ni signature, l'inscription « THALES . / Diogen . Laert . Lib. Primo » nous renvoie à un écrit de monsieur François de Foucherolles qui traduit du grec en 1601 un ouvrage³⁰ sur la vie du savant. Reconnu comme astronome, mathématicien ou encore philosophe, ce « sage » représente l'universalité du savoir, entouré de ses outils de travail (sphère armillaire, compas, mais également de nombreux livres), et à ce titre, cette toile ne

²⁸. Par vengeance, Samson réunit Dalila et l'ensemble de son peuple dans un temple sur qui il fait s'écrouler les murs. Ainsi disparu le peuple Philistin.

²⁹. 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.

³⁰. Traduit et paraphrasé du grec ancien par Monsieur de Foucherolles, docteur médecin, *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*, Lyon, 1601.

peut être analysée indépendamment de la *Nature morte aux livres* qui la jouxte. De plus, les structures des toiles comportent toutes deux plusieurs représentations du théorème de Thalès. 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 se voit finalement intégrer remarquablement l'ensemble décoratif dévolu par les époux de Grandseigne.

Un second tableau de petit format complète l'ensemble. *La nature morte au luth*³¹, reflet de la vie par ses cinq sens, elle orne le dessus de la porte d'entrée du salon d'apparat. Ne prenant pas directement part au programme visible sur les murs, il faut au visiteur prendre le temps d'appréhender le thème iconographique général de la pièce avant de se retourner sur cette œuvre. Il s'agit ici de compléter l'ensemble en évoquant les plaisirs raffinés des notables du XVII^e siècle ; la musique et les arts en général, une occupation édifiante qui prenait place dans ces salons d'apparat.

Dernière des toiles qui clôtüre l'iconographie de cette salle, *l'Amour a tout vaincu*³² présente 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. Cette seule œuvre de format ovale est mise en relief sur cet élément mobilier traité à la manière d'un retable, et 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 se répondent à la manière d'un jeu de miroirs.

Le programme iconographique auquel François Lombard devait se conformer n'était donc pas seulement une contrainte thématique, mais devait également s'accommoder de sa « prise en étau » qu'imposent les lambris de hauteur.

L'amour, première composante du programme se voit représenté par *Didon au bûcher*, et sa trahison, par *Samson et Dalila*. La *Madeleine repentante* est davantage le reflet de la fidélité - vertu édifiante que tout notable se devait d'enquérir - à l'instar de *Thalès à sa table de travail*. Et, si toutes ces directives de vie chères au Grand Siècle étaient suivies, alors l'amour triompherait, voilà pourquoi *l'Amour a tout vaincu* est situé de manière centrale.

³¹. Œuvre signée de François Lombard et datée de 1663, qui présente l'inscription « *Superius* » (que nous traduirions aujourd'hui par Soprano).

³². Probablement la toile la plus ancienne de l'ensemble, cette œuvre est signée et datée par François Lombard en 1661.

Cette volonté d'harmonie, d'unité iconographique est le reflet d'une époque, celle du second tiers du XVII^e siècle où le désir de la préciosité et de la perfection se complètent. En cela, peintures et sculptures se répondent en jouant un rôle de miroir iconographique.

Ce programme appartient pleinement à son siècle exubérant et éloquent où la recherche de l'idéal devient la quête des arts. Les artistes comme les commanditaires sont à la recherche de la perfection qui serait à la fois un équilibre de vie : intellectuelle, sentimentale et religieuse, au travers d'un couple nouvellement uni.

Les époux de Grandseigne sont donc le reflet provincial des commandes artistiques qui se produisent dans la capitale. Un art qui se prolonge donc à distance, avec des ateliers locaux, mais le résultat n'en est pas moins prestigieux, surtout lorsque le décor nous parvient dans sa quasi intégralité.

Il semble que François Lombard ne soit donc pas le seul illustrateur d'un programme lambrissé, mais bel et bien un « artisan-créateur » indépendant, qui se doit de répondre plus qu'à une simple commande en s'accommodant d'un espace prédéfini par l'installation des lambris de hauteur, tout en leur faisant écho de manière à créer un « dialogue des arts ». Aux prises du décor, François Lombard voit ses rôles au sein du programme iconographique se démultiplier puisqu'il en fut l'artiste peintre, mais très certainement aussi, un médiateur important.

Un tel ensemble ne pouvait passer inaperçu au XVII^e siècle, et ce, même si d'autres grandes demeures étaient également susceptibles de recevoir un programme de même ampleur. La venue d'ateliers extérieurs a certainement dû faire du bruit dans la ville. Mais, pour le certifier, il nous faudrait pouvoir comparer cet ensemble lambrissé et peint à d'autres datant des mêmes années, ce dont nous n'avons malheureusement pas encore connaissance à Clermont-Ferrand...