

LE SALON LAMBRISSÉ DE L'HÔTEL DE CRÉHANGE-PITTANGE À THIONVILLE : UN DÉCOR INTÉRIEUR DU MILIEU DU XVIII^E SIÈCLE AUJOURD'HUI DISPARU

L'ancien hôtel de Créhange-Pittange, situé 5, Cour du Château à Thionville (aujourd'hui annexe de l'hôtel de ville) semble avoir été reconstruit au début du XVIII^e siècle à l'emplacement d'un édifice plus ancien. Il était composé de plusieurs corps emboîtés dont un corps de logis (accolé à l'actuelle façade latérale) qui fut rasé en 1947, lors d'une opération d'alignement⁽¹⁾. La pièce centrale de l'étage, un petit salon, était couverte de lambris peints du milieu du XVIII^e siècle qui furent alors déposés et vendus à un acquéreur inconnu.

On ne peut bien sûr que regretter cette disparition d'un ensemble, apparemment assez exceptionnel. En effet, si les lambris de hauteur sont encore assez fréquents dans la région, les peintures (sur toile ou sur bois) sont presque toujours limitées aux seuls dessus-de-porte. Les décors peints sur toute la hauteur des lambris sont au contraire extrêmement rares en Lorraine. On pourra citer dans cette catégorie, les décors des châteaux d'Haroué (Meurthe-et-Moselle) et de Chalaines (Meuse). Ce dernier ensemble, plus proche dans sa modestie de celui de Thionville, n'est cependant plus dans son état d'origine puisqu'il a été remonté dans des boiseries datant du siècle dernier⁽²⁾.

La reconstitution à posteriori de ce salon attribué à un artiste peu connu, le peintre thionvillois Charles Colignon⁽³⁾, est loin d'être évidente. Elle nous semble cependant d'autant plus intéressante qu'elle met en évidence un certain nombre de questions plus générales concernant ce type de décor intérieur, comme la place de la gravure dans le processus créatif, la répartition du travail entre le maître et son atelier ou encore le problème des remontages ultérieurs et de l'authenticité d'un ensemble soumis aux aléas du temps.

1) Cf. dossier d'Inventaire et Claire DECOMPS, *Thionville, Images du Patrimoine*, n° 179, 1998, éditions Serpenoise, 96 p., p. 33.

2) Cf. dossier d'Inventaire et Simone COLLIN-ROSET, *Canton de Vaucouleurs, Images du Patrimoine*, n° 124, 1993, éditions Serpenoise, 120 p., p. 23 à 27.

3) Pour la biographie et l'œuvre de cet artiste, voir encart p. 188.

Essai de restitution d'un ensemble disparu

Les sources et leur interprétation

Si ce décor intérieur est aujourd'hui perdu, il en demeure heureusement plusieurs traces. Une série de clichés photographiques sur plaques de verre d'assez bonne qualité a été réalisée par l'administration allemande des Beaux-Arts en 1943, alors que le bâtiment était sous séquestre. Nous disposons ainsi de six vues d'ensemble permettant de reconstituer la composition générale de la pièce et de trente-neuf vues de détails reprenant les différents panneaux (à l'exception seulement de deux petits du niveau inférieur, heureusement identifiables sur les vues d'ensemble)⁽⁴⁾.

Il existe aussi trois vues de qualité très médiocre prises par le photographe thionvillois Engel, peu avant la destruction du bâtiment, qui montrent l'état de la pièce à la fin de la guerre. L'ensemble paraît très dégradé, et certains panneaux semblent déjà démontés⁽⁵⁾.

Subsiste également un procès-verbal dressé par l'huissier A. Lang après la dépose des boiseries, le 24 décembre 1947. Ce document d'un grand intérêt décrit la situation de la pièce puis transcrit une inscription latine peinte en brun sur « le mur du fond à hauteur d'homme » et découverte à l'occasion du démontage des lambris : FECIT IN ANNO 1753 / THEODORIUS DE GEVIGNY IN EXECUDIT (sic) / CAROLUS COLIGNON PINXIT ANNO 1753 (fait en 1753 pour Théodore de Gevigny⁽⁶⁾ par le peintre Charles Colignon). Une photographie de cette inscription (malheureusement perdue) devait être commandée au photographe Engel et jointe à l'acte.

Tous ces éléments peuvent être confrontés à un plan coté⁽⁷⁾ et à des vues anciennes du bâtiment. S'il nous a été impossible d'éva-

4) Landesdenkmalamt Metz, Denkmalpflege und Naturschutz, 14 / X/ 1943 (C.R.M.H. - S.D.A.P. 57).

5) A.C. Thionville.

6) Né le 12 octobre 1718, Théodore-Ignace Pointe de Gevigny serait mort à Thionville le 12 janvier 1793 à l'âge de 75 ans après une longue carrière militaire, comme capitaine au régiment de Royal Suédois. Il appartenait à une famille noble connue à Thionville sur plusieurs générations. Ainsi son père le comte Joseph-Alexandre-Marie Pointe de Gevigny, né le 21 août 1685 et mort le 13 juin 1746, lieutenant des maréchaux de France, eut-il dix enfants, dont cinq morts en bas-âge, un prêtre, trois militaires restés célibataires (ce qui était le cas de Théodore-Ignace) et une fille qui fut seule à se marier. Théodore-Ignace est moins célèbre qu'un de ses frères cadets, Charles-Gabriel, également militaire, qui semble curieusement avoir hérité à sa place du titre de comte de Gevigny, seigneur de Meilbourg, Kanffen et Distroff. Devenu maire de Thionville en 1766, ce dernier se heurta au gouverneur de Vaux qui le fit emprisonner à la Tour aux Puces le 29 février 1768. Il fut rapidement relâché mais dut attendre 1778 pour que justice lui soit rendue par Louis XVI. Voir Guillaume-Ferdinand TEISSIER, *Histoire de Thionville*, Metz, Verronnais, 1828, p. 301, 331, 454 et 461, et Jean de SELANCY « Origine des derniers Seigneurs de Meilbourg » dans *Cahiers du Pays thionvillois*, 1985, n° 2, p. 32 à 49.

7) Le procès-verbal et le plan nous ont été gracieusement communiqués par un descendant des propriétaires de l'hôtel en 1947, M. Pierre Marchal, que nous tenons encore à remercier.

luer les dimensions précises des panneaux à la seule vue de photographies prises à une distance et selon un angle de vue inconnus, nous avons cependant tenté, grâce à ce plan, une reconstitution approximative des différents murs de la pièce afin d'en saisir plus aisément la composition d'ensemble (voir schémas p. 170-171).

Description sommaire de la pièce

La pièce avait un plan irrégulier de forme trapézoïdale (deux murs parallèles d'environ 5,20 m de longueur reliés par des côtés de 4,15 et 6 m de largeur). Deux de ces murs (I et II) étaient divisés en quatre travées, tandis que celui de la cheminée, encadrée par deux portes et deux placards (III), ou celui des deux fenêtres (IV), en comportaient cinq. La hauteur de la pièce devait être d'environ 3 m à 3,10 m, ce qui n'était pas très haut pour l'époque.

Le décor, couvrant la totalité des murs, était réparti sur trois niveaux de panneaux peints enchâssés dans des lambris à forte mouluration, apparemment peints en blanc. Le lambris d'appui (ou soubassement), d'une hauteur tout à fait habituelle (environ 85 cm)⁽⁸⁾, comportait quinze petits panneaux de format horizontal aux angles supérieurs abattus. Séparé du premier par la forte moulure de la cimaise, le lambris haut, était par contre d'une hauteur très limitée puisque ne dépassant guère 2,10 m, soit à peine plus des deux tiers de la hauteur globale de la pièce. Il comprenait douze grands panneaux verticaux chantournés dans leur partie supérieure, surmontés par autant de petits panneaux (ou impostes). Les portes comprenaient également deux panneaux peints. Certaines travées étaient séparés par des panneaux plus étroits (ou parclozes)⁽⁹⁾.

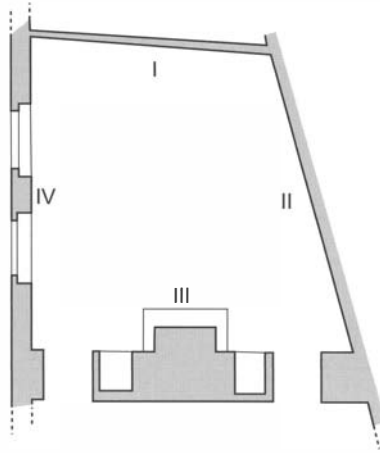
A l'exception d'une bataille, les panneaux représentaient essentiellement des scènes champêtres ou galantes inspirées de gravures à la mode.

Limites de la restitution

Il est assez difficile de se prononcer sur la technique employée au seul regard de photographies. Il semblerait cependant que toutes les peintures aient été exécutées sur bois (vraisemblablement du

8) Les traités d'architecture contemporains (Blondel, Daviler, etc.) recommandaient de respecter des proportions standard dans le dessin des lambris. Le lambris d'appui mesurait ainsi normalement 2 pieds 8 pouces (c'est-à-dire 86,4 cm).

9) Le vocabulaire descriptif des lambris n'étant pas normé, on peut rencontrer des variantes d'un texte à l'autre. Nous avons utilisé ce terme de « parclose » pour désigner les panneaux intermédiaires très étroits (20 cm environ), couvrant toute la hauteur du lambris d'appui ou du lambris haut, réservant celui de « panneaux » (petits ou grands) aux panneaux figurés (qui font tous ici au minimum 60 cm de large). La parclose n'est en effet qu'une forme dérivée du pilastre.



Petits panneaux du bas :

Contes de La Fontaine :

- L1 :** *Les Oies de frère Philippe*
- L2 :** *Nicaïse*
- L3 :** *A Femme avare, galant escroc*
- L4 :** *Les Troqueurs*
- L5 :** *Les Aveux indiscrets*
- L6 :** conte non identifié (?)
- L7 :** *La Courtisane amoureuse*
- L8 :** *La Servante justifiée*
- L9 :** *Les Deux amis*
- L10 :** *Le Calendrier des vieillards*
- L11 :** *Le Paysan qui cherche son veau*
- L12 :** *L'Ermite*
- L13 :** *Le Bast*

P1 : *Le Pasteur galant (?)*

P2 : pastorale

Petits panneaux du haut :

S1 : *Le Printemps*

S2 : *L'Automne*

S3 : saison (?)

J1 : *La Conversation intéressante (?)*

J2 : scène (jeu ?) non identifiée

T1 : comédiens français

T2 : comédiens italiens

G : *Les Amours pastorales (?)*

C1 : *Les Agréments de la campagne*

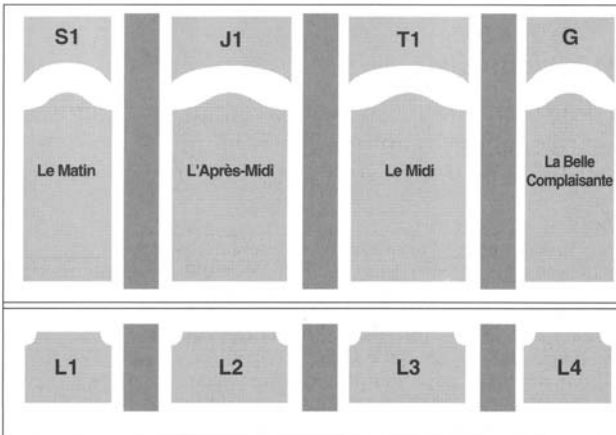
C2 : *La Récréation champêtre*

Ch : scène de chasse

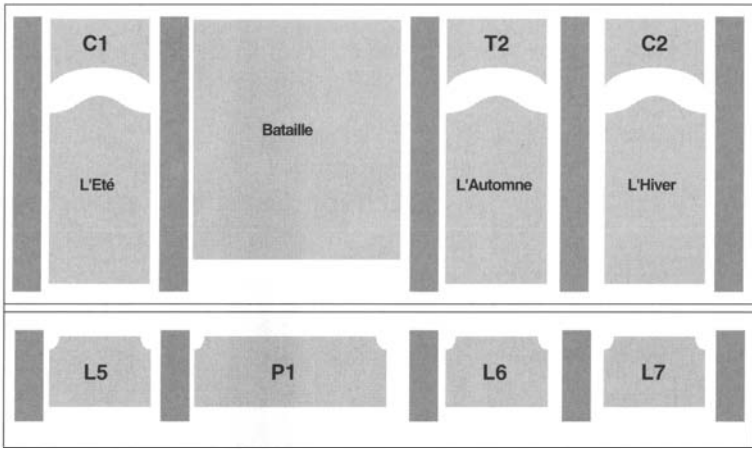
M : joueur de cornemuse

NB : Les titres d'œuvres identifiées sont en italique.
Les désignations hypothétiques sont suivies de (?).

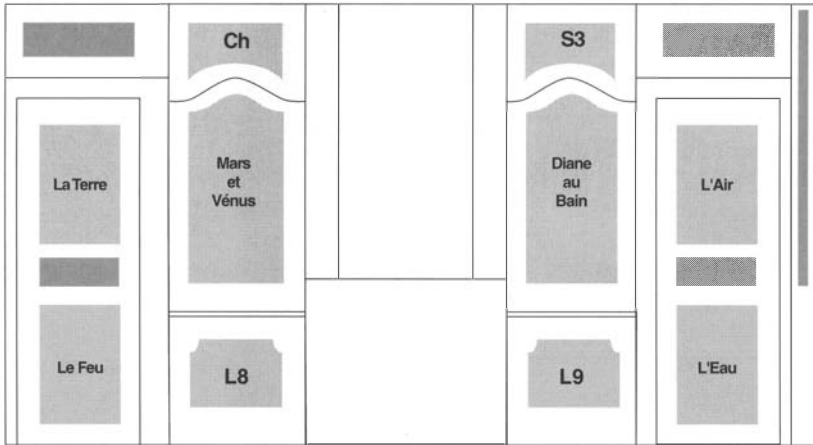
Mur I



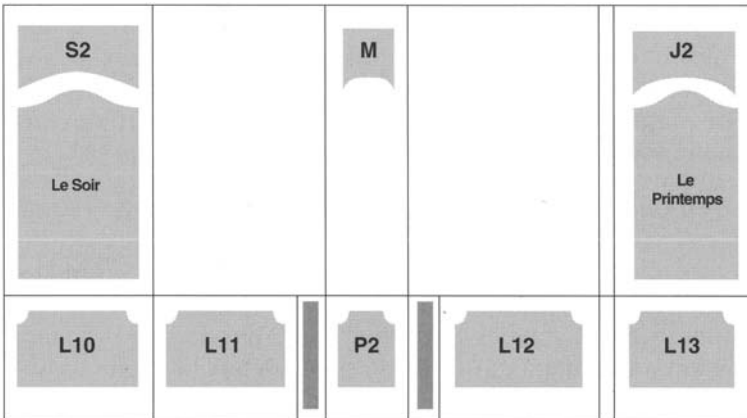
Mur II



Mur III



Mur IV





Vue d'un angle de la pièce (murs II et III), avec au premier plan à gauche la grande scène de bataille.

Gérard Coing © 1995, Inventaire Général - ADAGP

chêne) et non sur toile comme c'était parfois le cas à cette époque pour les grands panneaux figurés. On remarque un fini assez différent entre les grands panneaux dont l'aspect lisse montre l'emploi d'un apprêt et les petits, moins achevés, où transparaissent souvent les veines du bois. Dans ce dernier cas, cette transparence de la couche picturale pourrait s'expliquer par une peinture directe sans couche d'apprêt.

L'ensemble est marqué par une certaine irrégularité (volontaire ou accidentelle ?). La différence de largeur entre les travées est ainsi très marquée. En dehors du cas particulier de la grande scène de bataille qui mesure quelques 150 cm de large, on observera que si la majorité des travées font environ 80 cm de large, d'autres ne paraissent guère dépasser 60 cm. Ces panneaux plus étroits ne semblent pas avoir été recoupés à posteriori, mais simplement cadrés de manière plus serrée en fonction de l'espace imparti.

Les différents sujets paraissent mêlés d'une façon complexe sinon désordonnée. Ainsi par exemple, les quatre travées du mur faisant face à la cheminée (I), auraient très bien pu accueillir la série complète des « *Heures du jour* », or « *Le Soir* » est ici remplacé par la « *Belle complaisante* ». De plus pourquoi les trois autres sont-ils disposés sans tenir compte de l'ordre chronologique des différentes séquences : « *Le Matin* », « *l'Après-dîner* » et enfin « *Le Midi* » ? Une telle indifférence à la signification des panneaux, étant assez surprenante, nous envisagerons plus loin l'hypothèse d'un éventuel remontage. En effet les contraintes de la pièce ne peuvent tout expliquer puisque certaines scènes comme « *Le Matin* » ont manifestement été d'emblée adaptées à un format plus étiré en fonction de leur positionnement dans la pièce.

Un programme iconographique complexe inspiré par la gravure

Les différentes séries identifiées

A l'exception de la scène de bataille sur laquelle nous reviendrons plus loin, Il semble que la plupart, sinon la totalité, des panneaux de cet ensemble aient été inspirés par des gravures représentant, parfois sur un mode simplifié, des œuvres de peintres célèbres au XVIII^e siècle, alors très largement diffusées. La tonalité de l'ensemble est assez légère, puisqu'il s'agit principalement de scènes bucoliques ou de « fêtes galantes », pour reprendre l'expression consacrée au début du XVIII^e siècle pour désigner ce nouveau genre pictural. Comme souvent, dans ce type de peinture décorative, les tableaux appartiennent à des séries plus ou moins facilement identifiables aujourd'hui⁽¹⁰⁾.

Mise à part « *La Belle complaisante* » qui se trouve isolée, tous les grands panneaux du lambris haut peuvent être regroupés en séries. Quatre d'entre eux illustrent les « *Heures du jour* » et quatre autres les « *Saisons* » ; tous ces tableaux étant comme le premier directement inspirés de gravures de Nicolas IV de Larmessin⁽¹¹⁾

10) Toutes les gravures mentionnées ont pu être identifiées par des recherches au département des estampes de la Bibliothèque Nationale. Cf. *Inventaire du fonds français de la Bibliothèque Nationale* (I.F.F.). ROUX et aliteri, *Graveurs du XVIII^e siècle*, 1973 ; LE BLANC (Charles), *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854-1889 ; REYNAUD (Henri J.), *Notes supplémentaires sur les livres à gravures du XVIII^e siècle*, Genève-Lyon, éd. Presses académiques, 1955.

11) Nicolas IV de Larmessin (Paris, 1684-1753 ou 56), fils et neveu de graveur, appartient à une grande lignée de graveurs et de marchands d'estampes parisiens. Graveur en taille douce, il fut reçu à l'Académie en 1730 comme buriniste (consécration assez exceptionnelle dans cette discipline). Son œuvre, très largement diffusée, est essentiellement constituée d'estampes de reproduction. Schmidt de Berlin qui travailla à Paris sous sa direction a gravé quelques pièces signées du nom de son maître.

d'après Nicolas Lancret⁽¹²⁾. Les deux panneaux en pendant, de part et d'autres de la cheminée, figurent des scènes mythologiques du type « Amours des Dieux » (Vénus au bain, Mars et Vénus surpris par Vulcain). S'ils n'ont pu être formellement rapprochés d'aucune gravure précise, ils semblent inspirés de compositions dans le style de Boucher. Les portes sont enfin ornées de quatre panneaux figurant les « *Eléments* » dont l'origine n'a pu être identifiée.

Tous les petits panneaux du lambris d'appui, à l'exception de deux, reproduisent des illustrations de *Contes de La Fontaine*⁽¹³⁾. Cet ouvrage libertin du grand moraliste inspira plusieurs peintres du début du XVIII^e siècle dont les œuvres furent largement diffusées par des gravures, dues notamment à Nicolas IV de Larmessin qui n'en exécuta pas moins de vingt-deux⁽¹⁴⁾. On retrouve ici des scènes d'après Nicolas Lancret : « *Les Oies de frère Philippe* » (livre III, conte 3), « *Nicaise* » (livre III, conte 7), « *A Femme avare, galant escroc* » (livre II, conte 9), « *Les Troqueurs* » (livre IV, conte 3), « *La Servante justifiée* » (livre II, conte 6) et « *Les Deux amis* » (livre I, conte 7) ; Nicolas Vleughels⁽¹⁵⁾ : « *Le Paysan qui cherche son veau* » (livre II, conte 10), « *L'Ermite* » (aussi appelé « *Frère Luce* », livre II, conte 14) et « *Le Bast* » (livre III, conte 7) ; François Boucher : « *Le Calendrier des vieillards* » (livre II, conte VII) et « *La Courtisane amoureuse* » (livre III, conte 6) ou enfin Jean-Baptiste Pater : « *Les Aveux indiscrets* ». Un treizième panneau figurant une conversation entre une femme et un religieux sur fond de paysage bordé à gauche par une église n'a pu être identifié mais fait manifestement partie de la série (même format et exécution maladroite identique à celle des « *Aveux indiscrets* » dont il semble le pendant).

Les deux derniers panneaux, qui n'ont rien à voir avec cet ensemble d'inspiration assez leste, se situent justement dans deux

12) Nicolas Lancret (1690-1743), élève de Watteau, fut reçu à l'académie en 1719 comme peintre de scènes galantes. Outre de multiples peintures de chevalet, il exécuta aussi de nombreux décors tels ceux de l'hôtel Peyrenc de Moras (puis de Boulogne), place Vendôme, datés de 1724. L'ouvrage le plus complet à ce jour sur son œuvre reste l'étude de G. WILDENSTEIN, *Nicolas Lancret*, 1924, Coll. de l'art français.

13) *Les contes et nouvelles en vers* de Jean de La Fontaine furent publiés en plusieurs étapes de 1665 à la mort de l'écrivain (1695). Il s'agit le plus souvent d'adaptations en vers français d'histoires empruntées à divers auteurs italiens (Boccace, l'Arioste, Machiavel, l'Aretin,...), français (Des Perriers, Rabelais,...) ou même de l'Antiquité (Anacréon, Athénée, Hérodote, Eschine, Pétrone,...). L'ouvrage, qui connut un grand succès, fut maintes fois réédité au cours du XVIII^e siècle. On citera par exemple les éditions avec gravures de 1743, 1745 (deux planches de Larmessin), 1762, 1764, 1777, 1792, 1793 ou 1796.

14) *Les suites d'estampes nouvelles pour les Contes de La Fontaine* réunissent des estampes in fol. en largeur d'après des compositions de Lancret, Boucher, Vleughels, Pater, Eisen, Le Mesle, Lorrain ou Le Clerc, reproduites par les graveurs Nicolas IV de Larmessin, Schmidt, Filloeuil, Tardieu, Aveline et Sornique. Voir notamment B.N. cab. des estampes (Tc95, pet. fol.).

15) Tous les peintres ou graveurs mentionnés dans cette article sont recensés par les dictionnaires biographiques de Bénézit et Thieme und Becker.



« L'Été » et « Les Agréments de la campagne » (mur II, 1^{re} travée).
A gauche, une parclose ornée de chutes de fleurs.

Gérard Coing © 1995, Inventaire Général - ADAGP

travées au format très particulier, à savoir sous la scène de bataille et entre les deux fenêtres. Le premier, assez mièvre, pourrait être inspiré du « *Pasteur galant* » gravé par Laurent d'après Boucher. Le second figure un berger jouant du flageolet.

Les petits panneaux d'imposte du lambris haut, solidaires des grands panneaux dont ils reprennent la courbure, forment un ensemble moins homogène et sont donc plus difficilement identifiables. Plusieurs peuvent pourtant être rapprochés de gravures contemporaines. Deux scènes de concerts champêtres, formant pendants, sont ainsi fidèlement adaptées des « *Agréments de la campagne* » et de la « *Récréation champêtre* » de Joullain d'après Lancret. Deux scènnettes figurant un couple assis sur une meule de foin paraissent inspirées du « *Printemps* » et de « *l'Automne* » gravés par Boucher⁽¹⁶⁾ d'après Watteau. Une troisième scène reprenant la même composition fait peut-être partie du même ensemble. Elle pourrait aussi être une adaptation de « *L'Amusement du petit maître* », tableau de Lancret gravé par J. de Favannes en pendant de « *La Belle complaisante* », mentionnée plus haut. Un tableau montrant à la fois un groupe de trois personnages en train de converser et un couple jouant à l'escarpolette pourrait évoquer de manière très simplifiée une gravure de Filloeuil d'après « *La Conversation intéressante* » de Pater. Un autre montrant un couple en train de se reposer contre une meule de foin pourrait être une adaptation, également très libre, des « *Amours pastorales* » de Duflos d'après Boucher.

Bien que nous n'ayons pu les identifier précisément, les autres panneaux d'imposte sont vraisemblablement tout autant inspirés de gravures. Ainsi les deux scènes de théâtre, la première avec quatre personnages de la *Comedia dell'Arte*, la seconde avec deux acteurs français dont une femme évoquant la Camargo (célèbre actrice souvent représentée par les peintres du début du XVIII^e siècle) rappellent fortement l'atmosphère des « *Comédiens italiens* » et des « *Comédiens français* » de Watteau⁽¹⁷⁾. On mentionnera aussi un couple de chasseurs et une scène plus énigmatique (peut-être un jeu galant ?) avec un groupe de cinq personnages dont un homme à genoux, une main dans le dos et la tête posée sur le giron d'une femme. Enfin, la travée séparant les fenêtres est ornée, comme celle du niveau inférieur, d'un pasteur jouant cette fois de la cornemuse.

16) François Boucher, surtout connu aujourd'hui pour son œuvre peinte et ses dessins, était aussi graveur.

17) Lancret a certes peint comme son maître des scènes de théâtre ou des portraits d'acteur mais la comparaison des théâtres français et italien, telle qu'elle apparaît dans ces deux tableaux, est beaucoup moins représentative de son œuvre.

L'utilisation des modèles

Les trente panneaux identifiés de cet ensemble ont été inspirés par des peintures de Nicolas Lancret (17), Antoine Watteau (4), François Boucher (4), Nicolas Vleughels (3) et Jean-Baptiste Pater (2) reproduites par Nicolas IV de Larmessin (20), Pierre Filloeil (2), François Joullain (2), François Boucher (2), Bernard Baron (2), Claude-Augustin Duflos (1) et A. Laurent (1).

Source des scènes identifiées (peinture originale et gravure)

Peintre	Titre du panneau ou de la série	Date du tableau	Graveur	Date de la gravure
Nicolas Lancret (1690-1743)	Les Saisons (4)	1738	Nicolas IV de Larmessin (1684-1753 ou 56)	1741
id	Les Heures du jour (4)	avant 1741	id	1741
id	« La Belle complaisante »	id		
id	« Les Oies de frère Philippe » (La F)	id		1737
id	« Nicaise » (La F)	id		1737
id	« A Femme avare, galant... » (La F)	salon 1738	id	1737
id	« Les Troqueurs » (La F)	salon 1738	id	
id	« La Servante justifiée » (La F)	id		
id	« Les Deux amis » (La F)	id		
id	« Les Agréments de la campagne »		François Joullain (1697-1778)	1734
id	« La Récréation champêtre »			1734
François Boucher (1703-1770)	« Le Calendrier des vieillards » (La F) « La Courtisane amoureuse » (La F)	salon 1742	Nicolas IV de Larmessin id	1742
id	« Les Amours pastorales »		Claude-Augustin Duflos (1700-1786)	
id	« Le Pasteur galant »		A. Laurent (?)	
Antoine Watteau (1684-1721)	« Le Printemps » « L'Automne »		François Boucher (1703-1770)	
id	« Les Comédiens italiens »		Bernard Baron (1696-1766)	
id	« Les Comédiens français »			
Nicolas Vleughels (1668-1737)	« Le Paysan qui cherche... » (La F) « L'Ermitte » (La F) « Le Bast » (La F)		Nicolas IV de Larmessin id id	à partir de 1736
id				
Jean-Baptiste Pater (1695-1736)	« Les Aveux indiscrets » (La F) « La Conversation intéressante »		Pierre Filloeil (actif entre 1730-1750) id	à partir de 1736 id
id				

NB : (La F) = *Conte* de La Fontaine.

Cette pratique de la copie n'a rien de surprenant pour l'époque. Beaucoup de peintres reprenaient en effet plus ou moins librement des créations d'artistes célèbres, largement diffusées par des gravures dont la qualité variait sensiblement selon le nombre d'intermédiaires (beaucoup de gravures étant elles-mêmes plusieurs fois reproduites). Parfois, la gravure originale ayant été copiée en contre-partie, la scène se retrouvait inversée comme par exemple dans « *Les Deux amis* », « *L'Ermite* » ou « *Les Aveux indiscrets* ». Certains sujets pouvaient aussi inspirer à un même graveur plusieurs versions, Larmessin ayant par exemple gravé plusieurs séries de saisons d'après Lancret, dont une simplifiée, visiblement reprise ici.



« *Les Deux amis* » (mur II, 4^e travée).
Gérard Coing © 1995, Inventaire Général - ADAGP

L'inspiration des sujets semble très éclectique, parfois même redondante puisque l'on rencontre deux séries de « saisons » (d'après Lancret dans les grands panneaux, d'après Watteau dans les petits). Cette relative incohérence du programme iconographique laisse penser que la signification des tableaux était en fin de compte moins importante que leur apparence générale. La composition des scènes devait par contre être déterminante dans le choix car n'ont



163

LES DEUX AMIS

A. M. Harry Sachs, à New-York.

« Les Deux amis », tableau de Lancret
(reproduction d'après Wildenstein..., Pl. 163).

Christophe Morlot © 1998, Inventaire Général - ADAGP

été retenues que des gravures très simples⁽¹⁸⁾. Ainsi, par exemple ce ne sont pas forcément les *Contes* de La Fontaine les plus célèbres qui ont été reproduits dans ce salon mais plutôt ceux qui comportaient le moins de personnages. Dans un cas, celui des « *Aveux indiscrets* », le peintre (ou le graveur intermédiaire) a lui même fortement simplifié la scène, en supprimant la foule qui entourait les deux personnages principaux, rendant du même coup l'histoire incompréhensible.

La fidélité de la peinture au modèle est très variable. Si la composition d'ensemble et les principaux détails sont globalement respectés dans les œuvres identifiées, il n'est pas impossible que le peintre ait pris plus de licence dans les autres, les rendant du même coup obscures. Toutes les scènes ont été plus ou moins habilement adaptées au format imparti (vertical dans les grands panneaux, horizontal dans les petits). Cette modification des proportions, d'abord sensible dans les paysages, a parfois entraîné quelques ini-

18) Lancret n'a pas peint moins de trois séries sur les saisons, dont la seconde pour le château de La Muette fut exposée au salon de 1738 et la troisième, reproduite par Nicolas de Larmessin, exposée à celui de 1745.



« Les Aveux indiscrets » (mur II, 1^{re} travée).
Gérard Coing © 1995, Inventaire Général - ADAGP

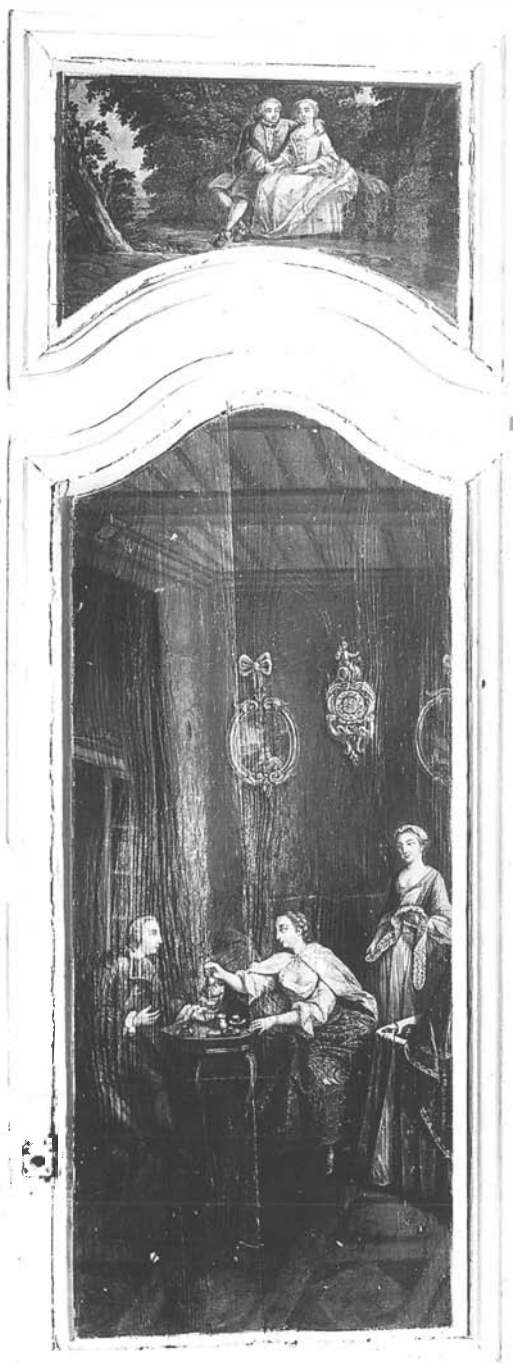
tiatives amusantes. Pour « *Le Matin* » par exemple, le peintre s'est conformé à la verticalité du panneau en ajoutant un haut plafond à la française et en étirant toutes les proportions, notamment celles des trois cadres accrochés au mur, qui sont devenus ovales. Si certains panneaux reprennent en effet, non sans naïveté, les moindres détails du décor jusqu'au pot de fleurs sur la fenêtre dans « *Le Bast* » ou la statue derrière les arbres dans « *la Récréation champêtre* », d'autres s'en tiennent aux personnages et accessoires principaux au détriment du fond, comme dans « *Le Printemps* » et « *L'Automne* » d'après Watteau où ne subsistent que les couples de personnages, le riche encadrement de la gravure de Boucher ayant par contre totalement disparu. Dans les plus maladroits, comme « *Le Paysan qui cherche son veau* », la scène principale est à peine identifiable. Quelques changements sont assez énigmatiques, comme dans « *Les Troqueurs* » où le chien s'est métamorphosé... en âne !

D'une manière générale, les grands panneaux paraissent assez proches du modèle gravé et les petits beaucoup plus approximatifs.

Questions autour de la datation et de l'attribution de l'ensemble

L'intervention de Charles Colignon

En 1753, le peintre Charles Colignon signataire de l'inscription relevée en 1947, n'était âgé que de 22 ans, ce qui semblerait dénoter chez lui une maîtrise assez précoce de son art. L'inscription ayant



« Le Matin » et « Le Printemps » (mur I, 1^{re} travée).
Gérard Coing © 1995, Inventaire Général - ADAGP



LE MATIN.

*En Sortant de goûter les douceurs de Morphée,
Ce léger passe-temps pour elle surse le jour.*

*Les Soins de la Pucelle auront bientôt leur tour
Et l'Art à la Beauté sera dressé au Tige.*

« Le Matin », gravure de Larmessin d'après Lancret
(reproduction d'après Wildenstein..., Pl 23).

Christophe Morlot © 1998, Inventaire Général - ADAGP

disparu en même temps que les panneaux, il est impossible de vérifier si cette attribution concernait tout ou partie du décor.

Un examen des différents panneaux révèle de très grandes différences d'exécution. On peut en déduire que ce décor a été exécuté à plusieurs mains, l'artiste se faisant aider par son atelier. Il n'était pas rare, en effet, qu'un peintre délègue à ses auxiliaires les parties secondaires du décor, notamment les fonds et les paysages, se réservant les sujets principaux. Les grands tableaux du lambris haut, assez soignés, peuvent vraisemblablement être attribués à la main du maître, à l'exception peut-être « *du Matin* » qui semble plus étriqué. Reprenant dans leurs moindres détails les gravures qui les ont inspiré, ces compositions placées dans un paysage bucolique, tirent en effet aisément parti du format vertical des panneaux.

Le rôle de l'atelier du peintre

Les petits panneaux paraissent dans leur ensemble beaucoup plus maladroits. Loin de former un ensemble homogène, ils présen-

tent entre eux de grandes différences. On y distingue ainsi au moins trois ou quatre styles ou « mains » distinctes.

Si l'on considère par exemple la série des *Contes* de La Fontaine (dont 11 panneaux sur 13 ont été photographiés), on peut plus ou moins aisément distinguer quatre groupes stylistiques. Le tableau « *Les Deux amis* », nettement meilleur que les autres, pourrait être de Colignon lui-même. « *Les Troqueurs* », « *A Femme avare, galant escroc* » et « *Le Bast* » sont de petites scènes d'intérieur dans lesquelles la perspective de la pièce et la composition du mobilier sont rendues avec une précision maladroite qui n'est pas sans rappeler celle du « *Matin* ». Parmi les scènes en extérieur, certaines comme « *La Servante justifiée* », « *Nicaise* » ou « *Les Oyes de frère Philippe* », bien que naïves, restent très fidèles à la gravure. D'autres comme « *L'Ermite* », ou « *Le Paysan qui cherche son veau* », figurées de manière beaucoup plus sommaire dans un décor bucolique esquissé à grands traits, demeurent néanmoins reconnaissables, ce qui n'est plus le cas « *Des Aveux indiscrets* ». On notera d'ailleurs que ce dernier panneau, pourtant très fidèle à la gravure dans le rendu du décor urbain, est exécuté avec une extrême sécheresse (de même que celui qui n'a pu être identifié).

Si une stricte classification des panneaux serait hasardeuse, on pourra encore rapprocher entre eux d'autres petits tableaux. Le cadre champêtre des « *Saisons* », des « *Amours pastorales* » ou de la « *Conversation intéressante* » rappelle en effet beaucoup celui des *Contes* évoqués précédemment.

Outre la question de la fidélité iconographique plus ou moins grande des tableaux aux modèles identifiés, cet ensemble est donc marqué par des différences sensibles de qualité entre les panneaux, en particulier dans l'équilibre des compositions, la mise en scène des personnages ou la description des cadres paysagers ou architecturaux. Mais si cette variété stylistique complique fortement la compréhension de la pièce, elle n'est pas sans contribuer à la fraîcheur générale qui s'en dégage.

S'agit-il d'un décor homogène ?

Nous avons insisté précédemment sur le surprenant décalage entre une iconographie assez savante et une disposition des panneaux à l'intérieur de la pièce pour le moins hasardeuse. La première idée qui vient à l'esprit face à un ensemble aussi complexe est qu'il a été pu être composé d'éléments disparates et (ou) remanié à une ou plusieurs reprises. Il s'agit là d'un point particulièrement délicat car les lambris étant par essence mobiles, puisque montés

finis dans la pièce (par opposition notamment aux décors stuqués réalisés sur place), ils sont aisément déplaçables et peuvent être soumis à diverses modifications (déplacements dans un autre lieu, remplois partiels d'éléments d'autre provenance, pastiches, inversions etc.)⁽¹⁹⁾. Le style général des panneaux et des encadrements de ce salon correspondant bien au milieu du XVIII^e siècle, on peut seulement exclure l'hypothèse d'un emploi général, au siècle dernier, des panneaux peints dans de nouveaux lambris fabriqués à cette occasion pour la pièce (comme au château de Chalaines cité plus haut). Cela ne prouve cependant pas que l'ensemble soit homogène, différents éléments contemporains mais d'origines diverses pouvant fort bien avoir été remontés ensemble comme dans le fameux salon XVIII^e de Balzac constitué d'éléments authentiques, mais non moins éclectiques⁽²⁰⁾.

Le tableau le plus problématique, à savoir la scène de bataille, bien que d'inspiration et de format très différent, semble contemporain des autres panneaux. En effet un examen des uniformes (hussards français d'un régiment étranger contre soldats autrichiens) permet de dater la scène d'avant 1756, date de la signature d'une alliance entre les deux pays, ce qui correspond bien à la date de 1753 mentionnée plus haut. On notera que Théodore-Ignace Pointe de Gevigny mentionné comme le commanditaire des boiseries, avait embrassé la carrière des armes, comme capitaine au régiment de Royal suédois. Ce détail biographique concordant précisément avec les uniformes figurés sur le tableau, on peut penser que cette scène insolite a dû être expressément commandée au peintre pour commémorer un épisode militaire auquel il aurait été personnellement associé. Dans cette perspective, on peut se demander si l'inscription trouvée sur le mur du fond concernait réellement l'ensemble du décor ou ce seul panneau visiblement lié au commanditaire. On notera toutefois que dans cette dernière hypothèse, l'inscription aurait été plus logiquement peinte au revers du panneau concerné.

On peut aussi s'interroger sur les portes et sur les parclozes, situées entre certaines travées, dont le style décoratif à base de masques et de chutes végétales tranche nettement sur l'ensemble et rappelle plutôt les décors de la fin du XVIII^e siècle ou du début du XIX^e siècle. Si les travées semblent globalement homogènes, c'est-à-dire que les panneaux peints paraissent enchâssés dans leur enca-

19) Sur cette question de l'authenticité des ensembles décoratifs et de leurs nombreuses métamorphoses voir la première partie de l'ouvrage monumental de Bruno PONS, *Grands décors français, 1750-1800*, 1995, éditions Faton.

20) *Ibidem*, p. 40 à 46.

drement d'origine, il n'est cependant pas impossible qu'elles aient été démontées puis remontées ultérieurement, certaines ayant alors été inversées par rapport à leur ordre logique, soit par incompréhension soit pour de simples raisons de format. Ainsi par exemple « *Le Soir* », trop large pour être monté sur le même mur que les autres « *Heures du jour* », aurait été remplacé par « *La Belle complaisante* » plus étroit. Les parcloles auraient été ajoutées à la même occasion pour combler l'espace excédentaire entre certaines travées. On notera en effet que la répartition de ces parcloles dans la pièce est très irrégulière, concernant surtout les deux murs qui n'ont que quatre travées. Une seule porte aurait normalement dû suffir pour desservir la pièce adjacente, il n'est pas impossible que le choix de deux portes symétriques s'explique par ce même besoin de meubler l'espace. Les guirlandes des « pannotins »⁽²¹⁾ et des dessus-de-portes rappelant beaucoup les chutes des parcloles, il est très probable qu'ils sont tous de la même main.

Reste à préciser la date et surtout la cause de cet apparent remontage. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées. Un changement dans les dispositions de la pièce d'accueil ou dans la nature de la commande (tel l'ajout de la scène de bataille) a pu intervenir entre la signature du contrat initial avec l'artiste et le montage des panneaux, perturbant l'ordre d'ensemble. Le décor peut aussi avoir été conçu pour une autre pièce de l'hôtel (ou d'un édifice inconnu) et remonté ultérieurement dans le salon avec inversion de certaines travées et éventuellement ajout d'éléments de provenances différentes (comme la travée de la scène de bataille et (ou) les portes et parcloles). Les travées ont enfin pu être démontées à l'occasion de travaux dans la pièce et remontées ensuite de manière hasardeuse. Le manteau en marbre de la cheminée ne date en effet que du siècle dernier et le panneau de la scène de bataille garde la trace d'un ancien poêle, preuve d'une intervention ultérieure.

La disparition de l'ensemble ne permet malheureusement pas de trancher entre ces différentes hypothèses qui ne s'excluent d'ailleurs nullement entre elles.

* *
*

Il est assez rare qu'un ensemble de ce type soit daté et signé de manière aussi précise, le peintre et le commanditaire étant par ailleurs tous deux des personnages connus à l'époque dans la ville. Cette tentative de restitution met cependant en évidence plusieurs difficultés inhérentes à l'étude des décors intérieurs anciens.

21) Terme ancien utilisé pour désigner le panneau intermédiaire des portes.



Une des deux portes dont les panneaux figurent « La Terre » et « Le Feu »
(mur III, 1^{re} travée). Le style décoratif du pannotin central et
du dessus-de-porte rappelle fortement celui des parcloles.

Gérard Coing © 1995, Inventaire Général - ADAGP

La copie plus ou moins fidèle d'œuvres célèbres était une pratique à la fois courante et reconnue chez les artistes en général, et les peintres en particulier. Si les reproductions gravées étaient alors très largement diffusées, il n'est plus aussi facile aujourd'hui de reconstituer toute la chaîne qui relie la peinture originale à son pastiche, en passant par toutes ses versions gravées. La diversité des scènes figurées dans ces lambris laisse en outre penser que l'artiste a privilégié l'apparence générale du décor, au détriment de la signification singulière des panneaux. La disposition très curieuse des panneaux dans la pièce est enfin un indice presque certain de remontage des travées à une date ultérieure, sans qu'il soit cependant possible de préciser la date et surtout la cause de ce remaniement.

Bien que certains aspects de ce décor demeurent irrémédiablement obscurs, du seul fait de la disparition de la pièce, cette complexité ne diminue nullement l'intérêt de l'œuvre, bien au contraire ! Adaptation provinciale de grands modèles parisiens, ce salon témoigne, dans sa naïveté même, d'un pendant de l'histoire de la décoration intérieure aujourd'hui peu connue. Les grands ensembles royaux ou aristocratiques semblent en effet mieux conservés et plus documentés que les réalisations modestes, pourtant plus nombreuses à l'origine. Alors que dans les décors dessinés par les ornementistes parisiens, la part des peintures figuratives confiées à des peintres de renom restait relativement limitée (en général aux médaillons des grands panneaux centraux et aux dessus-de-porte), le reste des lambris étant orné de sculptures ou de peintures strictement ornementales (lambrequins, grotesques, chinoiseries...), ce salon occupé sur toute sa hauteur par des panneaux peints apparaît comme une véritable compilation des sujets à la mode de son temps.

Claire DECOMPS
Conservateur du Patrimoine
DRAC Lorraine
Service régional de l'Inventaire

Charles Colignon, un peintre Thionvillois, aujourd'hui peu connu

Charles Colignon (ou Collignon) est né à Thionville le 16 août 1731 et mort à une date inconnue, sans doute vers 1790. Il était le fils du peintre Jean Colignon et de Marie Fabert (mariés en 1724). Le 20 août 1765, Charles épousa Madeleine Rebois, la nièce d'un peintre célèbre⁽²²⁾. Il devait être déjà assez actif au milieu du XVIII^e siècle car les délibérations municipales de la ville de Thionville du 30 mai 1759 citent un « *sire Charles Colignon, peintre de cette ville, connu pour plusieurs bons ouvrages...* »⁽²³⁾. D'après le même document, il aurait « *proposé de peindre le dôme de l'avant-chœur de la nouvelle église paroissiale* »⁽²⁴⁾ d'une « *Cour céleste* »⁽²⁵⁾ à fresque, sur la chaux récente, en profitant des échafaudages encore en place, pour 900 livres. On ne sait si cette œuvre fut réellement exécutée, car il n'en demeure aujourd'hui aucune trace (elle pourrait aussi avoir été détruite par les bombardements du siège de 1870 qui affectèrent fortement l'église). L'érudit Charles Abel a aussi attribué à Colignon trois grandes toiles réalisées pour le fond des collatéraux et le chœur de cette même église⁽²⁶⁾. S'il ne reste que le cadre de pierre sculptée de celle du chœur, *L'Annonciation* et *Le Christ en croix*, situées respectivement « *du côté de l'évangile* » et de celui « *de l'épître* », sont toujours en place. Il s'agit également de copies, notamment *L'Annonciation*, inspirée d'un tableau de Jouvenet. Abel disait encore posséder un petit tableau à l'huile signé Colignon représentant *Titus empereur au massacre des juifs de Jérusalem* réputé provenir de l'église de Guentrange (ancienne annexe de la paroisse de Thionville).

22) Toutes ces dates sont connues par les registres paroissiaux de Thionville (A.C. Thionville, série E).

23) Cf. notes de l'abbé Braubach, archiviste, A.C. Thionville, registre BB 11, 165 r.

24) L'église paroissiale Saint-Maximin fut reconstruite sur les plans de l'architecte messin Le Brun entre 1756 et 1760, cf. Image du Patrimoine, *Thionville*, p. 36-37.

25) Cette appellation peut désigner la représentation de la cour des anges ou celle des saints du paradis.

26) Cf. Notes de Braubach d'après le fonds Abel de la B.M. de Nancy et Image du Patrimoine, *Thionville*, p. 39.