

Eva MILET

Historienne de l'art
evamilet@hotmail.com

Un ensemble de toiles de Paul-Joseph Carpay pour le château de Colonster

Le 20 décembre 2014, un ensemble de cinq toiles historiées et de deux bandeaux décoratifs est mis en vente à Liège par la salle de vente Lhomme. Réalisé dans la seconde moitié du XIX^e siècle par le peintre liégeois Paul-Joseph Carpay, le lot est estimé entre 40 et 50 000 €. Il est finalement acquis pour la somme de 52 000 € par le Fonds David-Constant, géré par la Fondation Roi Baudouin, fidèle à ses objectifs. En effet, le Fonds David-Constant est créé en 2003 par legs d'un important patrimoine de Simone David-Constant, professeur à la Faculté de Droit de l'ULg, dans le but de promouvoir les études et la recherche dans le domaine du droit, d'aider l'enfance défavorisée et de valoriser le patrimoine artistique mobilier, en privilégiant les projets liégeois.

L'ensemble des toiles sera confié prochainement à l'Université de Liège pour décorer un des salons du château de Colonster, édifice du

XVIII^e siècle intégré au domaine universitaire du Sart Tilman en 1963, où les peintures seront accessibles sur demande.

1. Paul-Joseph Carpay

Mentionné brièvement dans les dictionnaires de peintres en tant que peintre-décorateur de grands ensembles allégoriques¹, Joseph Carpay est aujourd'hui méconnu. La ville de Liège garde son souvenir par une rue portant son nom à Droixhe, par son imposant mausolée au cimetière de Robermont ou encore par quelques peintures conservées au Musée des Beaux-Arts. Pourtant, sa présence est plus importante dans de nombreux décors intérieurs encore conservés, autant dans des édifices publics religieux ou civils que dans des bâtiments privés.



Aladin accueillant Badroulboudour ©Fondation Roi Baudouin / Conservart s.a.

Paul-Joseph Carpay naît à Liège le 29 novembre 1822. Né de père inconnu, il porte le nom de sa mère et de son grand-père maternel, Léonard Joseph Carpay, également peintre-décorateur.

Sa jeunesse et son apprentissage sont peu documentés. On sait toutefois qu'il entre à l'Académie des Beaux-Arts de Liège tardivement, en 1842, alors âgé de vingt ans et déjà marié. Il y obtient le Premier Prix en 1846 dans la classe de peinture dirigée par le peintre d'histoire Barthélemy Vieillevoye (1798-1855) et poursuit sa formation par le traditionnel voyage à Rome dont il revient en 1848. Il aurait ensuite été engagé par des peintres français attelés à la décoration d'un théâtre, orientant ainsi sa carrière vers la peinture décorative². On lui attribue aujourd'hui de nombreuses réalisations, Carpay étant, jusqu'à sa mort en 1892, un peintre décorateur très demandé à Liège et ses alentours. Parmi les bâtiments publics civils conservant des décors de sa main, citons le Palais Provincial de Liège, les Thermes de Spa, la Société d'Harmonie de Verviers, la Société littéraire de Liège ou encore l'ancienne banque Nagelmackers à Liège (actuel magasin Massimo Dutti). Ses réalisations religieuses, moins nombreuses, occupent trois églises liégeoises : Saint-Barthélemy (œuvres aujourd'hui dissimulées), église du grand Séminaire et Saint-Antoine (en grande partie détruites en 1944). L'artiste a également œuvré dans nombre de demeures privées : le Palais du Comte de Flandre à Bruxelles (actuel siège de la Cour des Comptes), le château Saint-Gerlach à Valkenburg (aujourd'hui hôtel-restaurant), le château de Vien à Anthines, l'hôtel de Donnea place Xavier-Neujean à Liège, l'hôtel de Warzée (bureau PHd), le château de Bethlehem à Maastricht, etc³.

2. Un ensemble pour le château de Colonster

L'ensemble de peintures de Carpay acquis pour le château de Colonster provient du château Naveau de Marteau à Bommershoven, dans le Limbourg, édifice construit en 1761. Elles y sont retrouvées fin octobre 2012 dans le cadre des recherches menées par Olivier Hamal lors de la rédaction d'un ouvrage publié à l'occasion de la restauration des salons de la Société littéraire de Liège⁴.

Ornant jadis la grande salle à manger du château, les toiles sont déposées par le précédent propriétaire dans les années 1950 lors d'un changement de décor suite à un incendie. Remisées au grenier, les toiles étaient depuis roulées sur un tambour et emballées. Elles ont ainsi été retrouvées en excellente condition, sauf en ce qui concerne un des deux bandeaux présentant des lacunes importantes. Les peintures, réalisées à l'huile sur une toile de coton au grain fin et serré, ne présentent aucune restauration ancienne, ni sur le support ni au niveau de la couche picturale, et sont encore recouvertes d'un vernis très bien conservé.

L'ensemble a cependant fait l'objet d'un traitement de conservation⁵ en raison de l'empoussièrisme du revers des peintures, de quelques petites déchirures du support et de déformations de la toile roulée en premier lieu sur le tambour au gabarit trop petit. Les œuvres ont été mises à plat et tendues sur châssis, après avoir reçu un renfort des bords et un doublage libre par une toile de polyester. La couche picturale était en parfait état.

2.1. Iconographie

L'ensemble comporte une grande toile horizontale (200 x 365 cm) et quatre toiles verticales plus petites (200 x 168 cm) portant des scènes narratives ainsi que deux bandeaux décoratifs verticaux destinés à être placés entre des fenêtres (200 x 39 cm).

Les différentes scènes prennent place dans un environnement au caractère oriental rendu par l'architecture aux arcs outrepassés et aux décors peints de couleurs vives ; par les palmiers dans la scène horizontale ; par les costumes aux étoffes chatoyantes et leurs accessoires typés (babouches, turbans et autres couvre-chefs) ; par le mobilier, en particulier le sofa du sultan. D'autres accessoires viennent encore confirmer l'origine orientale des scènes : narghilé du sultan, instruments de musique, armes, tapis...

L'iconographie, jusqu'ici incertaine, semble mettre en scène un des contes des *Mille et une nuits*. Ce recueil d'origine indo-persane, traduit en arabe à Bagdad vers le XIII^e siècle, est révélé à l'Occident grâce à sa traduction française par Antoine Galland (1646-1715) dès 1704. Non illustrée, comme la plupart des 120 manuscrits arabes connus aujourd'hui⁶, l'œuvre de Galland donne cependant lieu à de nombreuses images. Parmi celles-ci, outre quelques toiles réalisées principalement dans la première moitié du



Fig. 1

Aladin et le Génie de l'Anneau © Fondation Roi Baudouin / Conservart s.a.



Fig. 2

Aladin et le Génie de la Lampe © Fondation Roi Baudouin / Conservart s.a.

XIX^e siècle, lorsque se multiplient les éditions de Galland autour des années 1830⁷, on trouve surtout des dessins et illustrations (William Harvey, Gustave Doré...). Après cette période, on note une nette diminution de cette source : l'inspiration des *Mille et une nuits* en peinture se fait alors plus diffuse⁸. Il faut attendre la traduction, plus sensuelle, de Joseph Charles Mardrus en 1898-1904 pour voir les peintres et illustrateurs s'inspirer plus volontiers de ces contes orientaux (Edmond Dulac, Léon Carré et dans les années 1950 Paul Klee, Kees Van Dongen, Henri Matisse, Marc Chagall...), qui seront également interprétés au théâtre, en danse, en musique classique ou au cinéma. Le choix du thème des *Mille et une nuits* par Joseph Carpay, décédé en 1892, précède donc l'engouement nouveau qui émerge à l'aube du XX^e siècle.

L'artiste choisit le conte d'*Aladin et la lampe merveilleuse*. Depuis la parution de la traduction française au début du XVIII^e siècle, les figures d'Aladin et de ses deux génies sont les plus représentées dans l'imagerie populaire européenne⁹. Carpay divise le récit en cinq scènes. Les deux premiers médaillons ovales représentent chacun l'apparition d'un génie : d'abord le Génie de l'Anneau qui libèrera Aladin de la grotte dans laquelle il a été enfermé (fig. 1) et ensuite le Génie de la Lampe apparaissant à Aladin et sa mère dans leur modeste maison (fig. 2).

Le Génie apparaît à plusieurs reprises dans les contes des *Mille et une nuits*. Sa première illustration, par le graveur hollandais David Coster (1686-1752), prend les traits d'un géant dans une robe en lambeau. Cette vision d'un géant sera reprise ultérieurement mais le *jinn* peut aussi revêtir l'aspect d'un démon, d'un monstre ou d'un homme sauvage et, à la fin du XIX^e siècle, le merveilleux se rationalisant, d'un domestique exotique¹⁰. Carpay donne à ses génies l'apparence classique d'un géant, légèrement plus grand que la normale, adoptant tous deux une attitude hiératique. Son Génie de la Lampe, les pieds émergeant de fumées, apparaît ailé et monochrome, tandis que le Génie de l'Anneau est drapé d'un manteau rouge et porte la même coiffe particulière.

La scène suivante (fig. 3) illustre le sultan, assis sur un sofa¹¹ et accompagné de son grand vizir, recevant la mère d'Aladin envoyée par son fils demander la princesse Badroulboudour, fille du sultan, en mariage. Fidèle au texte, Carpay



Fig. 3
La mère d'Aladin devant le sultan © Fondation Roi Baudouin / Conservart s.a.



Fig. 5
Aladin ayant assassiné le frère du magicien © Fondation Roi Baudouin / Conservart s.a.



Fig. 4
Aladin accueillant Badroulboudour ©Fondation Roi Baudouin / Conservart s.a.



Fig. 6
Bandeaux décoratifs © Fondation Roi Baudouin / Conservart s.a.

place aux pieds de la dame le vase de porcelaine rempli de « pierreries » que la mère d'Aladin apporte comme présent au souverain.

La grande toile (fig. 4), illustrant une foule de personnages, représente Aladin richement vêtu accueillant Badroulboudour lors de leurs noces. Portée sur un palanquin, la princesse quitte le palais du sultan et rejoint le riche et coloré palais d'Aladin, escortée d'esclaves, suivie de soldats et de musiciens et recevant les hommages de personnages situés le long du cortège.

La dernière peinture ovale (fig. 5) met en scène Aladin, étreint par son épouse, après que le héros ait mis fin à leurs mésaventures en tuant son ennemi, le frère du magicien, échappant ainsi à son propre assassinat, comme l'indique le poignard à côté du cadavre.

Cette iconographie orientaliste est inhabituelle dans la production de Joseph Carpay. En effet, les œuvres de l'artiste combinent généralement scènes d'histoire locale, mythologiques ou allégoriques et éléments décoratifs tels guirlandes de fleurs, corbeilles de fruits ou encore putti, sans jamais inclure de scènes orientales, hormis naturellement pour la représentation des *Quatre continents* peints dans les écoinçons du plafond de l'ancienne Maison Berney (8, rue des Dominicains à Liège).

2. 2. Tapisserie en trompe-l'œil

Les différentes scènes – ainsi que le pourtour des toiles – sont peintes dans un cartouche, ovale pour les toiles moyennes et rectangulaire pour la plus grande, ceint d'un cadre à motifs géométriques gris et ocre qui imite une moulure évoquant l'encadrement d'un lambris. Chaque scène s'inscrit aussi sur un fond rouge donnant l'illusion d'un textile texturé orné de motifs floraux reliés entre eux par de fins cordons dorés. Les deux bandeaux décoratifs reprennent les mêmes motifs (fig. 6).

L'aspect gaufré, imitant la trame d'une tapisserie ou d'une broderie, se retrouve dans d'autres réalisations de Carpay, datant toutes deux des années 1860 : les décors du château de Vien à Anthisnes en 1865 et ceux de la Société littéraire de Liège en 1860-1862. Le traitement de conservation de la série destinée au château de Colonster a permis d'identifier la technique mise en œuvre par Carpay pour rendre cet effet de tapisserie : la couche de préparation de la toile, de couleur blanche, est texturée au moyen d'un peigne sur toute la surface des bordures

rouges¹². Afin de rendre ce trompe-l'œil plus convaincant encore, l'artiste a varié la tonalité du rouge de manière à inverser le rapport d'ombre et lumière entre le haut et le bas de la composition.

L'imitation du textile s'inscrit dans une pratique courante au XIX^e siècle. Cependant, l'illusion de tissus, soieries et tapisseries est généralement donnée par le papier peint. Le textile constitue le motif de prédilection des trompe-l'œil, en raison de son rôle majeur dans le décor de la maison bourgeoise. Après la soie, le velours ou le satin dès la fin du XVIII^e siècle, les motifs de tapis et tapisseries tiennent une place prépondérante dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, bien qu'ils représentent généralement des scènes narratives¹³. Dans la série de Carpay, le trompe-l'œil se limite aux motifs décoratifs.

2.3. Analyse stylistique

Le style de l'artiste se situe, durant toute sa carrière, en marge des avant-gardes de son temps, puisant plutôt son inspiration dans la peinture académique du début du XIX^e siècle. Si les œuvres de Carpay attestent parfois une influence du Romantisme, notamment dans ses peintures d'histoire, cet héritage se limite ici au thème orientaliste.

Cet ensemble, non daté, est certainement issu de la période de maturité de l'artiste, peut-être des années 1860 à en juger par les effets décoratifs de tapisserie semblables à des réalisations de cette époque. Les peintures, présentant peu de retouches et un dessin sous-jacent limité à première vue à quelques lignes d'architecture¹⁴, témoignent d'un travail au premier jet démontrant la maîtrise acquise par l'artiste, particulièrement dans la représentation des étoffes (soie aux effets moirés, fourrure duveteuse, tapis texturé...) ou le rendu de l'atmosphère brumeuse. Cependant, Carpay fait encore preuve de quelques maladresses dans la représentation des corps, notamment dans les raccourcis anatomiques (la main droite du héros dans l'apparition du Génie de l'Anneau, le bras droit d'Aladin recevant la princesse Badroulboudour, le bras épais d'une porteuse derrière lui ou encore le bras gauche du personnage tué par Aladin). C'est par l'impression générale que convainc le peintre-décorateur plutôt que par la qualité des éléments pris individuellement. Cette prédominance de l'impression générale plutôt que du détail correspond tout à fait à la fonction

de la peinture décorative, fonction que retrouve cet ensemble par sa nouvelle installation au château de Colonster.

Bibliographie

LÉON-SIRONVAL Margaret, *Album Mille et une nuits. Iconographie choisie et commentée par Margaret Sironval*, Gallimard, Paris, 2005.

VAN HAUWERMEIREN Corinne, *Rapport de traitement de conservation d'un ensemble de sept toiles de P.J. Carpay*, Conservart, mai 2016.

BOUFFARD Élodie et JOYARD Anne-Alexandra, *Les Mille et une nuits*, Gallimard/Institut du Monde arabe, Paris, 2012.

Notes

- ¹ *Dictionnaire des peintres belges* (<http://balat.kikirpa.be/peintres/>)
- ² Site de la Fondation Roi Baudouin : <http://www.patrimoine-frb.be/actualites/des-oeuvres-majeures-de-carpay-retourment-liege>
- ³ HAMAL Olivier, dir., *Paul-Joseph Carpay. Peintre et décorateur 1822-1892 : en voici en voilà*, Société littéraire de Liège, Liège, 2012.
- ⁴ HAMAL Olivier, *op. cit.*
- ⁵ Effectué de janvier à mars 2016 par Corinne Van Hauwermeiren à l'atelier Conservart à Bruxelles.
- ⁶ Parmi ces 120 manuscrits rédigés entre le XV^e et le XIX^e siècle, seuls dix sont illustrés. Source : BOUFFARD Élodie et JOYARD Anne-Alexandra, *Les Mille et une nuits*, Gallimard/Institut du Monde arabe, Paris, 2012.
- ⁷ *Shéhérazade, accompagnée de sa sœur, raconte au sultan Shariar une aventure des Mille et une nuits* de Paul Émile Destouches en 1824 ; *Shéhérazade* par Félix Cottrau en 1833 ; *Noureddin et la belle Persane* en 1833 et *Azem et le roi des génies* en 1838 de Charles Bazin ; *Songes d'un chef arabe conduit par les filles de la mer à la conquête de l'île bleue* par le Liégeois Charles Soubre en 1861.
- ⁸ VAN EECKE Corinne, *Contes et fables dans les livrets de salon dans Romantisme*, n° 78, *Le conte et l'image*, 1992. Consulté sur http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6074
- ⁹ BOUFFARD Elodie et JOYARD Anne-Alexandra, *op. cit.*
- ¹⁰ LÉON-SIRONVAL Margaret, *Album Mille et une nuits. Iconographie choisie et commentée par Margaret Sironval*, Gallimard, Paris, 2005.
- ¹¹ Le sofa désigne à l'origine, en turc, une sorte d'estrade élevée, couverte de tapis et de coussins où l'on reçoit, en Orient, les personnages à honorer.
- ¹² VAN HAUWERMEIREN Corinne, *Rapport de traitement de conservation d'un ensemble de sept toiles de P.J. Carpay*, Conservart, mai 2016.
- ¹³ JACQUÉ Bernard, *Le papier peint, décor d'illusion*, Gyss, 1989.
- ¹⁴ Le dessin sous-jacent apparaît à l'œil nu sous la couche picturale ayant perdu de son pouvoir couvrant.