

TOME 2 - 1944

N^{os} 3 - 4

■ ANNALES DE
L'UNIVERSITE
DE
MONTPELLIER
ET DV
LANGUE DOC
MEDITERRANEEN
ROVS SILLON

Publication trimestrielle



MONTPELLIER

MCMXLIV

Pour les archives du Musée Fabre
de la part de Jean Hélier

13 décembre 2016

JH

LA VIE DU MUSÉE FABRE DE MONTPELLIER

Bien que les événements du mois d'août confèrent un aspect de fin de cycle à la période qui les a précédés, il nous paraît utile de rappeler ici quelques faits antérieurs qui intéressent la vie artistique de notre ville. Ils sont de nature à faire mieux comprendre et aimer des pièces essentielles de notre patrimoine au début d'un temps où le public va retrouver les jouissances d'art dont les événements l'ont privé depuis deux années.

* * *

La Dévote et Royale Confrérie des Pénitents Bleus a pris, au cours du mois de juin, une très heureuse initiative en exposant dans une vitrine de la ville un chef-d'œuvre peu connu des Montpelliérains, le *portrait d'Abraham Fontanel* par le peintre DUPLESSIS de Carpentras.

Par une de ces étonnantes rencontres que réservent parfois les annales de l'art du portrait, il n'est rien qui n'éveille l'intérêt dans une pareille image, ses qualités intrinsèques, la valeur du maître, comme la personnalité du modèle.

Dans un ovale de trois quarts en buste, Fontanel apparaît vêtu d'une chemise « à la Gilles », en satin blanc garnie d'un col de dentelle et de manches froncées. Les épaules tombent afin d'assurer l'étirement d'un cou à la fois noble et dégagé suivant un parti d'élégante déformation, raisonnable chez DUPLESSIS, sans mesure, mais plein de distinction dans les portraits de LAWRENCE, poussé parfois jusqu'à la caricature dans ceux du Baron GÉRARD. Le visage et la main, abordés avec franchise, brillent d'une rare perfection. Le catogan, dont le ruban noir retombe sur la nuque, encadre un frais visage dans lequel de grands yeux vifs, un nez bien dessiné, la bouche gourmande de l'amateur, composent l'expression avenante et pleine d'assurance d'un homme apte à conjuguer la finesse du goût le plus averti et un sens robuste des réalités. Les deux extrémités du col entr'ouvert sont saisies entre le pouce et l'index de la main gauche remontante, une main superbe bombée puis fuselée comme un beau coquillage, toute

de sang et de nerfs, élevée jusqu'au style mais pleine du frémissement de la vie.

Du rôle joué par ce séduisant personnage l'on a deviné, jusqu'à ce jour, beaucoup plus que l'on ne sait et ce que l'on connaît se réduit à peu de choses. Le nom de FONTANEL est associé à la création d'un premier Musée, bien antérieur à la donation FABRE. Il a été porté par un animateur doué d'un exceptionnel entregent, un intermédiaire heureux grâce auquel plusieurs chefs-d'œuvre ont échappé à la tourmente révolutionnaire qui sont venus enrichir plus tard les collections de la ville de Montpellier.

Nous ignorons à peu près tout de sa jeunesse et de sa formation. Il naît à Mende, en 1750, dans un milieu de bonne bourgeoisie et apparaît en pleine forme, à Montpellier, 28 ans plus tard en 1778. Cette année-là, il reçoit le brevet de maîtrise de marchand libraire. Comme nombre de ses confrères, il vend aussi des estampes et d'autres objets d'art. Ses qualités en ont bientôt fait un antiquaire réputé, en correspondance avec les meilleurs artistes parisiens, à l'affût des grandes ventes, ne reculant pas devant les considérables déplacements qu'elles lui imposent, bref, faisant preuve d'une initiative et d'une activité qui servent très heureusement les exigences de son métier.

Quand la Compagnie des Pénitents Bleus le reçoit parmi ses membres, le 24 juin 1783, il est désigné sur les registres en qualité d'associé honoraire de l'Académie de Peinture et de Sculpture, devenue pour un temps la *Société des Beaux Arts de Montpellier*. Ce groupement lui a confié la garde de ses dessins; il assumera la conservation de ces œuvres bien après la disparition de la Société survenue en 1787.

Survient la Révolution. Un antiquaire avisé ne saurait assister passivement à l'extraordinaire déplacement de fortunes et de biens qu'elle provoque, et encore moins aux effets des Révolutions du goût, inséparables des bouleversements politiques et sociaux. Pendant la Terreur, FONTANEL assiste à la vente de la Du Barry à Louveciennes; il y acquiert quelques ouvrages anachroniques mais charmants. Deux ans plus tard, il exécute un coup de maître. Déjà client de HOUDON, il achète au « Plutarque » de la Sculpture le fameux *Voltaire* assis, un estampage en terre cuite retouché par la main de l'artiste.

Au service des Arts, FONTANEL ne paraît pas avoir trop souffert des vicissitudes de la période révolutionnaire. Ces dernières paraissent même avoir élargi la tâche qu'il avait commencé à remplir en des temps plus calmes. Le voici, sous le Directoire, à la tête du dépôt commun, annexé à l'Ecole de Dessin, et installé dans le local de l'Athénée, sis rue des Etuves où l'on vient d'entasser les tableaux

enlevés aux édifices religieux de la ville. Ce dépôt semble même avoir été connu à Montpellier sous le nom de : « Galerie Fontanel-Matet; un certain nombre de documents contemporains en font état. Nous apprenons par une lettre du peintre BESTIEU, datée de 1801, que le poste de Conservateur a été supprimé, mais, pourvu ou dépourvu de ce titre, FONTANEL n'en abandonne point les fonctions. Le rapport MARTIN-CHOISY qui relate la cérémonie du 8 décembre 1802, où fut inaugurée la statue de Voltaire, devenue la propriété de notre antiquaire, indique que ce dernier organisait toujours les nouvelles collections. Aussi bien les événements ne l'invitaient-ils pas à les abandonner mais bien plutôt à préparer leur accroissement. Il dut présider à l'arrivée des tableaux accordés par les Consuls à la ville de Montpellier le 3 septembre 1802. L'expérience du connaisseur lui permit sans doute d'apprécier mieux que quiconque quelques grandes toiles d'un goût alors décrié, morceaux de réception de ci-devants académiciens. Elles étaient appelées à devenir plus tard le fond principal des peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles, incorporées au *Musée Fabre*.

C'est vers ce temps que FONTANEL nous livre un aspect de sa pensée. Il n'eût d'ailleurs pas été homme de son époque s'il n'avait communiqué avec elle dans le culte des hommes illustres quoique sa dévotion ne paraisse pas avoir excédé le domaine des Lettres et des Arts. Après l'hommage rendu à Voltaire au cours d'une cérémonie dont il avait certainement été l'un des organisateurs, c'est au peintre VIEN, récemment décédé, que dans un article du « Véridique » FONTANEL, devenu « FONTANEL LE VIEUX », propose, le 6 avril 1909 de rendre des honneurs mérités (1).

Bien entendu ce grand marchand était en art un éclectique. C'est du moins ce qui ressort du provisoire bilan que l'on peut établir, sans recherches approfondies, en se reportant à quelques œuvres comprises dans sa succession (2).

Après la cessation de son commerce en 1829 (3), des pièces de sa collection sont passées à son fils, Antoine FONTANEL (4). Sans doute faut-il attribuer à ce dernier la vente consentie au *Musée Fabre* en 1835 d'une esquisse des *Noces de Cana* par François LEMOYNE (5)

(1) N^o 307.

(2) FONTANEL a eu plusieurs enfants, plusieurs ont dû mourir en bas âge, un autre habitant Paris a pu transmettre à ses héritiers une partie des collections de FONTANEL.

(3) Ce qui ressort d'une lettre adressée à Monsieur CRASSOUS par Mademoiselle Léa RENOUVIER.

(4) Né en 1774, Pénitent en 1785. Il avait probablement adopté le prénom de son père car l'on distingue deux : Abraham FONTANEL « Le Jeune » et « le Vieux ».

(5) Payé 50 Francs.

et de la *grande Chasse au Sanglier* de HONDIUS (1). D'autres œuvres devinrent la propriété de César Auguste FAGES, professeur à la Faculté de Médecine, né en 1795, décédé en 1877 qui légua au musée de notre ville plusieurs pièces très remarquables (2), le *Polyphème* de VAN CLÈVE, esquisse du morceau de réception de l'Artiste à l'Académie (3) les *deux candélabres au satyreau* et à *la fillette nue*, respectivement signés Michel CLAUDION et Louis Félix DE LA RUE, acquis à Louveciennes et le *Voltaire* de HOUDON.

Ces œuvres dont il ne s'était point séparé nous donnent une appréciable idée des trésors d'art passés entre les mains d'Abraham FONTANEL. Des trouvailles d'archives nous apporteront sans doute quelques lumières à leur sujet. On souhaiterait voir justifier, par exemple, la séduisante hypothèse émise par le regretté André JOUBIN : Toujours bien inspiré, Abraham FONTANEL aurait acquis le *portrait de Madame Crozat* par AVED — une des grandes œuvres du XVIII^e siècle français — dans la période obscure de l'histoire de ce tableau, entre la veille de la Révolution où il était encore la propriété de Mesdames de Gontaut-Biron ou de Choiseul-Stainville et sa vente, entre 1836 et 1839, au marquis de Montcalm qui le donna bientôt au *Musée Fabre*.

L'on ne saurait être surpris qu'un personnage aussi curieux et aussi répandu eût été en relations avec le peintre Joseph SIFFREIN-DUPLESSIS de Carpentras. Cet artiste, né en 1825 parvenait à l'apogée de sa carrière alors que les affaires de FONTANEL commençaient à prospérer. Académicien dès 1769, il devient en 1780 Directeur des Galeries de Versailles et peintre du Roi. C'est probablement par VIEN, le grand artiste montpelliérain dont il avait fait le portrait, que DUPLESSIS connut Abraham FONTANEL.

D'après BELLENDY, DUPLESSIS aurait exposé au salon de 1779 (4) le *portrait d'un Monsieur Fontanelle* ou *Fontanelles*, rédacteur au « *Mercure de France* », mais cette qualité paraît erronée au biographe du peintre de Carpentras. Il observe qu'il s'agit du portrait de FONTANEL, correspondant de Madame GREUZE, de HOUDON et de PAJOU, dont il a retrouvé trois ou quatre lettres. En fait, le catalogue du Salon de 1779, présentait, sous le numéro 129, le *portrait de Monsieur de Fontanel* par DUPLESSIS. L'on ne peut inférer, à propos de la particule, qu'il s'agisse d'un FONTANEL différent du maître-libraire montpelliérain. Il y a même lieu de croire que ce dernier se faisait appeler

(1) Payé 600 Francs.

(2) Il légua en outre à la Bibliothèque Municipale de notre ville sa Librairie peut-être constituée par Abraham FONTANEL « le Vieux ».

(3) 1681.

(4) N° 129.

ou était souvent appelé : Monsieur DE FONTANEL, ainsi qu'en témoigne une copie très réduite du portrait de DUPLESSIS, exécutée par MATET, conservée au *Musée Fabre* et qui porte à son dos la mention : « A De Fontanel (1).

L'on a objecté qu'en 1779, FONTANEL était encore trop jeune pour se faire peindre par un artiste de la réputation de DUPLESSIS. Mais nous ignorons en quels termes l'un et l'autre se trouvaient.

De plus, à en juger simplement par le portrait, l'aspect fringant du modèle n'était pas indigne d'un bon pinceau et son image révèle qu'il a posé dans l'éclat de sa jeunesse ou au seuil de la maturité. Un autre argument a été tiré de la veste « à la Gilles » qui, suivant une tradition, aurait appartenu au roi Louis XVI, mais l'on est en droit de supposer que la couleur blanche du satin et le culte du roi martyr joints à la réputation que ses achats dans les milieux privilégiés de l'ancien régime valurent, sans doute, à Monsieur DE FONTANEL n'ont pas été étrangers à la naissance de cette tradition. Il a également été fait état du prix de l'œuvre payée 1.200 fr. — une forte somme en son temps — et de la date de 1798 assignée à l'exécution du portrait, toutes indications portées sur une note annexée au tableau et conservée par la Confrérie des Pénitents Bleus. Malheureusement il n'y eut pas de Salon en l'an VI et la somme marquée en francs peut n'être que la conversion d'une somme en livres destinée à bien marquer la valeur que FONTANEL attachait au très bel ouvrage dont il faisait le legs. On peut mettre en doute que DUPLESSIS ait exécuté plusieurs portraits de FONTANEL. Le tableau des Pénitents paraît à lui seul susceptible de trancher le débat. Il est difficile d'admettre, en effet, qu'une image où l'on retrouve avec un aspect de la Mode, le piquant, le brillant, la vivacité des portraits pré-révolutionnaires puisse être postérieure au *portrait de Durand*, Maire de Montpellier exécuté pendant la Révolution qui avoisine dans la galerie des Pénitents le tableau de DUPLESSIS : La perruque plus large, la coupe sobre de l'habit noir, l'expression sévère et compassée en font la toile d'un âge nouveau. L'image de FONTANEL porte bien la marque de son temps. Nous lui devons de retrouver les traits d'un « curieux » et d'un connaisseur montpelliérain de grande classe. Notre ville peut être fière de posséder en elle un des meilleurs ouvrages de DUPLESSIS de Carpentras, ce peintre dont le nom commence à prendre rang en

(1) Miniature signée MATET et léguée par un descendant de cet artiste : Monsieur Jean MATET en 1938. Ce document permet de retrouver l'aspect général du tableau sans rendre très fidèlement l'expression physiologique du modèle.

toute justice parmi ceux des plus illustres spécialistes du portrait dont se fait gloire notre XVIII^e siècle (1).

* * *

Voici un an déjà, *les Documents d'Art de Monaco* publièrent un *David* de Jacques MARET. Cet ouvrage, abondamment illustré, ne se recommande pas spécialement par la qualité de sa présentation. Ses reproductions en noir sont convenables mais les planches en couleur se révèlent d'une fidélité plus que douteuse et leur mise en page sur fond rouge vif porte la marque d'un goût très contestable. Le relevé de ces défauts — qui trouvent probablement leur excuse dans les difficultés matérielles du moment — ne doit pas nous empêcher de reconnaître que les DAVID du *Musée Fabre* occupent dans ce recueil une place plus qu'honorable. Si les pages de l'Introduction ne leur consacrent aucune allusion particulière, ils se trouvent, en revanche, tous reproduits à la seule exception du *portrait de M. de Foubert* (2), ce qui nous paraît une omission regrettable et assez inexplicable. Le séjour de ce tableau à New-York n'interdisait pas l'usage de ses photographies antérieures et l'image du Trésorier Général des Etats du Languedoc — inachevée comme celle de Madame Récamier — ne devait pas être négligée. On doit beaucoup à ce morceau qui révèle les secrets de la technique davidienne et permet de surprendre la manière dont l'artiste travaillait les dessous de sa peinture.

L'ordre des reproductions est le suivant :

N^o 25 (planche en couleurs) Hector — Académie (1778) (3).

N^o 34. *Tête de jeune homme* — *Etude académique* (1780) (4).

N^o 43 (planche en couleur) — *Portrait d'Alphonse Leroy*, Médecin de David (1783) (5).

N^o 56 *Tête d'homme* — *Etude d'atelier* (1780) (6).

N^o 76 *Etudes pour le tableau du Sacre* (1805-1807) (7).

Il ne nous appartient pas d'évoquer ici ce que le *Musée Fabre* doit à Jacques Louis DAVID et à la révolution davidienne. Les tableaux

(1) Qu'il nous soit permis en terminant de remercier Monsieur le Baron Raymond d'ALBENAS à l'obligeance duquel nous devons l'exposition du tableau de DUPLESSIS et la communication de nombreux renseignements concernant Abraham FONTANEL.

(2) 1786 — N^o 453 du catalogue.

(3) N^o 454 du catalogue.

(4) N^o 450 du catalogue.

(5) N^o 452 du catalogue.

(6) N^o 451 du catalogue.

(7) N^o 455 du catalogue.

de ce maître donnent son principal relief au côté « classique » de la galerie Bruyas. De l'influence de DAVID relèvent la création même du Musée, les œuvres de FABRE et de ses amis, leurs peintures exposées et, par centaines, leurs dessins dont plusieurs cartons sont remplis.

Bornons-nous à considérer les deux têtes d'études datées de 1780. Jusqu'à ce jour, elles ont été très rarement reproduites (1). Elles ne peuvent que frapper, aujourd'hui, par leur extraordinaire accent et par l'actualité de l'esprit qui les anime. *La tête de jeune homme* manifeste la rencontre d'influences fort diverses. Par l'arrangement des cheveux, une certaine douceur répandue sur le front et dans la coupe des yeux, elle se rattache encore aux adolescents de GREUZE, à ces figures d'un temps calme, voué déjà à la prédication d'une vertu aussi bien domestique que civique mais souvent aussi plus apparente que réelle. Or, la flamme du regard, l'acuité du nez, l'âpreté du dessin de la bouche en font déjà une figure épique. La transformation est accomplie dans la tête virile esquissée dans la même période. Cette figure chevelue avec sa touffe d'épis plantée sur un front bas, son nez pointu, son expression vigoureuse et à demi goguenarde paraît conçue dans un esprit entièrement neuf.

Les compare-t-on aux têtes d'expression guerrière que multiplièrent, non sans convention, les peintres du milieu du siècle, ces figures s'en éloignent à l'extrême. La tête de jeune homme se ressent de l'admiration de DAVID pour les Républiques antiques et l'héroïsme de leurs citoyens. On croit reconnaître le jeune Anacharsis sous les armes. En fait c'est un futur Bonaparte et non point un antique, que le courage anime. Quant à *la tête d'homme*, c'est au vieux fond gaulois de notre race qu'elle semble appartenir. Pleines de ces appels lointains, de ces prémonitions réservés aux artistes, antérieures à la Révolution, mais animées déjà des « traits sublimes et de la vertu », ces deux œuvres célèbrent, avant la République, la gloire de ses héros. Elles fixent des types qui renaîtront avec les jeunes généraux de la République et les grognards de l'Empire, tout en annonçant déjà les mâles figures des gaulois de RUDE jaillies des profondeurs de notre histoire.

Il se trouve que ces études nous parlent mieux que bien des portraits achevés, elles dépassent en enseignements d'autres toiles de DAVID plus importantes par leurs dimensions et plus illustres. Elles méritent de compter au rang des plus étranges créations d'un maître dont l'œuvre, classique, romantique et réaliste constitue à lui seul la genèse picturale du XIX^e siècle.

(1) Reproduite sur le catalogue de l'Exposition organisée en commémoration du centenaire du Baron Fr. X. FABRE (Montpellier, 1937), planche 16.

Dans la série des Monographies des Peintures du Musée du Louvre, les Editions des Musées Nationaux viennent de consacrer à *l'Atelier* de COURBET une copieuse étude qui fait partie de l'Inventaire critique et détaillé dressé par le département des Peintures. Elle porte les signatures de Monsieur René HUYGHE qui précise la position historique du tableau, de Monsieur Germain BAZIN auquel a été confié l'examen matériel de l'œuvre et de Madame Hélène JEAN-ADHÉMAR pour le relevé des analogies, la présentation des modèles et des personnages qui entrèrent dans la figuration, suivis d'une étude où se trouve retracée l'évolution du thème artistique auquel l'Atelier se rattache.

A la faveur de cette contribution capitale apportée à l'histoire et à la bibliographie de la vaste composition de COURBET et qui trouve son seul équivalent dans la publication antérieure dont a bénéficié *l'Embarquement pour Cythère*, d'intéressantes précisions éclairent le rôle joué par Alfred BRUYAS, l'ami montpelliérain du « Maître Peintre » dans la genèse du tableau et mettent en relief les emprunts faits par COURBET au cours de l'exécution de son immense toile, à plusieurs portraits antérieurs destinés à entrer, plus tard, au Musée Fabre à la suite de la donation et du legs BRUYAS, en 1868 et en 1876 (1).

Dans une lettre adressée par BRUYAS à COURBET en 1864, le peintre lui annonce son intention d'entreprendre une œuvre considérable et dont on parlera. Or, l'inclination personnelle de l'amateur distingué avec lequel COURBET aimait à s'entretenir des problèmes de son art, le portait vers les allégories et les symboles. Divers tableaux du Musée Fabre : *Ciel et Enfer* de TASSAERT (2), *le Christ couronné d'Epines* de VERDIER (3), exécutés sous l'inspiration personnelle du mécène en portent la marque ainsi que certaine gravure de Jules LAURENS chargée de traduire *le Moi* de BRUYAS et rendue assez fumeuse par l'excès même de ses intentions. Tout invite à le croire, l'influence du Montpelliérain n'a pas été étrangère à l'élaboration du nouveau sujet. Alors que COURBET restait éloigné de l'Allégorie depuis 1841, c'est après avoir passé un été dans notre ville, auprès de son ami, qu'il renoua avec la composition symbolique. Sans doute, BRUYAS qui s'était fait un principe de ne jamais décourager COURBET, lui a-t-il suggéré ou l'a-t-il confirmé dans le dessein de donner une forme à

(1) L'abondante Illustration de l'ouvrage reproduit intégralement ces diverses œuvres en les juxtaposant très heureusement aux figures de « l'Atelier » qu'elles ont inspirées.

(2) N° 764 du catalogue.

(3) N° 788 du catalogue.

cette « Mission de l'Artiste » qui revenait avec complaisance dans les élucubrations bavardes du peintre D'Ornans. C'est précisément une lettre de COURBET à BRUYAS, datée de novembre 1864, qui porte la première mention des progrès de la grande entreprise. L'esquisse est achevée, écrit l'artiste. « C'est l'histoire physique et morale de mon atelier ». Voici donc BRUYAS plus fortement associé qu'on ne le pensait aux origines du « Tableau singulier » qui révéla, selon l'expression de Monsieur René HUYGHE, « un COURBET cahotant entre ses deux pôles la réalité et l'allégorie et n'optant pas entre eux » mais une toile « considérée par COURBET comme la clef de voûte de son œuvre », longtemps incomprise et aujourd'hui tenue pour une des œuvres capitales de la peinture française du XIX^e siècle. BRUYAS, bien entendu, trouva une place dans l'Atelier et sa collection faillit même y entrer aussi avec les célèbres *Baigneuses* (1). COURBET, en effet, aurait bien voulu faire apparaître ce tableau manifeste, à côté du *Retour de la Foire* dans le fond de sa toile, mais il y renonça par crainte d'encombres à l'excès sa vaste composition.

On sait que l'Atelier, peuplé de 28 figures, se divise en trois parties, le centre consacré au Peintre et à son Art avec, sur les côtés, le groupe de ses relations et de ses amitiés opposées aux figures vouées à la condamnation des iniquités sociales. COURBET, lancé dans une entreprise gigantesque et ne disposant que de quelques mois avant le Salon de 1855, était pressé d'assurer l'achèvement de sa toile. Aussi, pour fixer les traits de plusieurs de ses personnages et afin d'éviter des poses interminables, fut-il obligé d'user d'un moyen bien connu des peintres de personnages groupés : Il consulta des portraits antérieurs. ainsi, BENVENUTI peignant à Florence, en 1813, la Cour d'Elisa BACCIOCCHI, Grande Duchesse de Toscane, s'adressait-il à des œuvres de CANOVA de Fr. X. FABRE et de SANTARELLI, avec l'agrément de ces artistes, pour aller plus vite en besogne. Bien entendu, la puissance de COURBET lui permit de ne puiser que dans son propre fond. L'intimité qui régnait entre BRUYAS et lui, la qualité du choix qui présidait aux achats de l'amateur montpelliérain, expliquent que le peintre ait fait appel à ses collections pour l'exécution de deux figures qui devaient compter parmi les plus importantes de l'ouvrage tandis qu'il s'inspirait de deux peintures appelées à entrer, plus tard elles aussi, dans la galerie BRUYAS.

COURBET, tel qu'on le voit au premier plan, devant son chevalet, se reculant pour juger de l'effet dans l'attitude d'un prince de la peinture n'est que la reprise du « COURBET au col rayé » (2), peint en 1854

(1) N° 428 du catalogue — 1853.

(2) N° 423 du catalogue.

chez BRUYAS à Montpellier. Il portait alors en carré « à l'Assyrienne » — nous sommes à l'époque des fouilles de Khorsabad — la barbe noire et fournie qui, un an plus tôt, avait inscrit son triangle offensif dans le calme ciel de la *Rencontre*. Pour la circonstance, il avait endossé l'élégant veston de son ami (1). Il ne l'abandonna point dans l'*Atelier*.

La Réalité, Muse du peintre et qui le regarde travailler a été conçue d'après une photographie, mais son type féminin se retrouve aisément reconnaissable dans le *portrait de Zélie*, sœur du peintre, la *Fileuse endormie* de la collection BRUYAS (2).

Au second plan, sur la droite du tableau, entre le violoniste Pro-mayet et Proudhon, mais comme placé en correspondance symétrique avec le *portrait du Chasseur*, voici BRUYAS. Pour ce qui le concernait, COURBET n'avait que l'embarras du choix. L'amateur avait posé plus de cinq fois devant lui, notamment dans la *Rencontre* de 1854 (3) et un an plus tôt, pour le portrait que COURBET appelait son « Portrait solution » (4), peint à PARIS au début de ses relations avec BRUYAS. C'est à ces deux toiles que l'artiste songea. Dans une de ses lettres, il apprend au collectionneur qu'il va « le peindre dans la pose de la *Rencontre* mais dans un autre sentiment » et il le prie de lui envoyer son portrait de profil, « celui de 1853 ». A vrai dire, cette dernière œuvre ne satisfait guère le critique pénétrant et exigeant qu'était Théophile SILVESTRE « ce n'est, écrira-t-il, ni par l'intelligence, ni par l'observation, ni par le sentiment, ni même par la vérité physique que brille ce portrait ... c'est par l'exécution pure ... c'est, il faut le redire, un composé arbitraire de sa propre nature (la nature de BRUYAS) à faible dose, et de la nature du peintre à dose exorbitante ». Mais le mot solution, la solution réaliste, « avait scellé un pacte ». Cette dernière remarque explique que nul autre portrait de BRUYAS n'eût pu remplacer le « Portrait solution », même si l'élégant et riche amateur y apparaissait en « manifestant systématique et provocateur », aussi éloigné que possible de sa vraie nature. Ajoutons que BRUYAS abandonnait la redingote noire du portrait de 1863 contre le ton verdâtre d'une veste prune, à doublure rayée de blanc et de noir infiniment mieux accordée à l'ensemble chromatique de l'*Atelier*. Quant à l'attitude générale, COURBET conserva celle du BRUYAS de la *Rencontre* en supprimant cependant le noble salut.

(1) Reproduction des deux textes planche X.

(2) N° 429 du catalogue — les deux figures sont reproduites planche X — au voisinage d'une étude pour la tête de la *Fileuse* (1853 collection particulière) et de la *Bacchante* (collection Dezarrois — 1847) qui appartiennent au même type.

(3) N° 430 du catalogue.

(4) N° 422 du catalogue. La main gauche de BRUYAS s'appuie sur un livre vert portant l'inscription « Etude sur l'art moderne, solution ». Reproduction des deux portraits planche. XII

Plus à gauche, les yeux se portent sur le singulier Baudelaire. Assis sur une table, le poète au visage coloré porte un veston rouge garance et un foulard jaune foncé. Une de ses mains s'appuie sur un coussin vert, l'autre tient un livre. Près de lui est posé son fameux chapeau de soie. Or, l'auteur des *Fleurs du Mal*, lui non plus, n'a pas posé pour ce portrait. Il laissera même entendre négligemment lors de l'exposition du tableau qu'il ignorait sa propre figuration dans *l'Atelier*. C'est que, les couleurs et les accessoires mis à part, COURBET a emprunté l'essentiel à un autre portrait plus poussé de Baudelaire que BRUYAS devait acheter en 1874 à l'Editeur Poulet-Malassis (1). On a prétendu que les deux portraits avaient contribué à brouiller le peintre et le poète. BAUDELAIRE a-t-il contesté la fidélité de ces images? N'a-t-il point pardonné à COURBET d'avoir représenté dans *l'Atelier*, à côté de lui Baudelaire — il l'effaça dans la suite mais on relève encore sur la toile les traces de ce « repentir » — la négresse Jeanne Duval, un exotique amour momentanément éclipsé? Se refusait-il à être confisqué sous l'étiquette réaliste? L'on ne sait et certains faits permettent aujourd'hui de mettre en doute sinon la réalité de l'agacement du poète, du moins la durée de cette fâcherie.

Ainsi trois tableaux de notre Musée ont été transposés dans *l'Allégorie réelle* refusée au Salon de 1855 et aujourd'hui reconnue comme une de nos grandes œuvres classiques.

En 1870, alors que de COURBET les Montpelliérains évoquaient surtout le pittoresque, que certains le voyaient encore avec les yeux de GILL, tel un Narcisse du chevalet puisant son inspiration dans les chopes de bière, un jeune peintre montpelliérain, ami de BRUYAS, mais appartenant à une génération nouvelle, Frédéric BAZILLE, représentait lui aussi son « Atelier ». Dans cette toile, il pouvait se souvenir mais « vaguement et uniquement pour l'esprit » du tableau de COURBET. Quelle distance, en effet, sépare les deux œuvres. Reprenant le thème qu'avait illustré depuis le xv^e siècle une pléiade de peintres, le jeune impressionniste, renonçant aux productions géantes, désencombrant son tableau de toutes préoccupations philosophiques ou allégoriques, fixa sur la toile le lieu de son labeur, à l'heure de son choix, sans prétendre y enclorre l'apostolat d'une décade. Il introduisait quelques amis là où le Jurassien prétendait entasser une société entière. BAZILLE, par ce dépouillement, dégageait le vif d'une forte personnalité uniquement attentive à la recherche de l'expression neuve de la réalité et d'une technique adaptée.

(1) N^o 421 du catalogue. Reproduction des deux portraits, planche XI.

* * *

C'est un don très remarquable que viennent de faire au *Musée Fabre* Madame Auguste OLIVIER-LABORDE et M. Jean LABORDE (1) avec le *Monument élevé à la Mémoire d'une Jeune Fille*, attribué au sculpteur Etienne D'ANTOINE. Ce marbre associe de part et d'autre d'une urne funéraire l'Amitié affligée qui se voile le visage d'une main, faisant de l'autre l'offrande de son cœur, et l'Hymen désolé qui a laissé tomber son arc brisé et son flambeau.

L'iconographie de l'œuvre, à elle seule, serait digne d'attirer l'attention. Il semble, en effet, que le groupe représente l'Offrande du cœur, un symbole traditionnel de la sculpture funéraire. Cependant, la présence de la jeune femme placée au côté de la figure de l'Hymen, donne à penser que le cœur est également devenu dans la sculpture funéraire, à tout le moins sur ce marbre, l'attribut allégorique de l'Amitié.

Il semble que l'on puisse déceler ici l'effet d'une transformation iconologique survenue à partir de 1751 (2). A cette date, Madame de Pompadour, de Maîtresse est devenue l'Amie du Roi. Elle sent dès lors que l'amitié est indispensable à la vie de l'âme. Aussitôt de grands artistes s'inspirent de ce sentiment. PIGALLE exécute une *Amitié* en 1753, *l'Amour et l'Amitié* en 1758. FALCONET sculpte également une *Amitié au cœur* (3). Dans ces différentes œuvres le cœur offert n'est plus uniquement le symbole de l'Amour plus fort que la mort mais l'attribut allégorique de l'Amitié. L'apparition de ce symbole ne fut pas sans provoquer quelques critiques; d'aucuns jugèrent peu agréable la présence d'un cœur entre les doigts d'une femme.

Le socle de l'urne porte l'inscription :

« Inconsolabiles

P. C.

VII Octob. MDCCLXXV ».

On lit sur le soubassement du monument :

« Quem non tempus edax potuisti vincere in aevum
te precor, me illa ei serves monumenta doloris. »

D'autres inscriptions, conservées dans le socle, confirment qu'il s'agit d'une œuvre élevée par des parents à la mémoire de leur jeune fille.

(1) En souvenir de leur grand-père : Frédéric de LACOMBE, Maire nommé de Montpellier de 1874 à 1876.

(2) Cf. Louis REAU, *L'Amitié au cœur*, Gazette des Beaux-Arts, 1922.

(3) Collection de M. le Baron Maurice de Rothschild.

L'œuvre a été transmise pendant plusieurs générations dans la famille De Lacombe. Sa date comme son attribution demeurent encore incertaines.

Des recherches effectuées par M. OUDOT DE DAINVILLE, archiviste de l'Hérault, dans les registres paroissiaux de la ville, il ressort que la Jeune Fille à la mémoire de laquelle ce monument est dédié n'a pu mourir à Montpellier le 8 octobre 1775 mais cette date semble bien être celle du décès plutôt que celle de l'exécution de l'œuvre.

Ce marbre, non signé, a été traditionnellement attribué au sculpteur Etienne D'ANTOINE, né à CARPENTRAS en 1737, décédé à Marseille en 1809.

Deux sculptures de ce dernier artiste *La Fontaine des Licornes* et *La Fontaine des trois Nayades pédestres* dite des « *Trois Grâces* », toutes deux en marbre de Carrare, ont été, l'une, érigée, l'autre terminée à Montpellier en 1776. Rien ne s'oppose chronologiquement à ce que le monument funéraire ait été exécuté à Montpellier à cette date. Le faire de la draperie de la figure de l'Amitié confirmerait assez bien l'attribution traditionnelle à l'artiste de Carpentras. Tout en plaçant l'œuvre sous l'autorité de ce nom j'inclinerai cependant à fixer une date un peu plus tardive à son exécution. L'attitude et la physionomie des personnages dénotent bien l'influence prolongée de l'art de BOUCHARDON, mais un détail de la décoration de l'urne annonce déjà un degré d'évolution assez voisin du Directoire.

Les sculptures du Musée de Montpellier sont rares, mais de choix. On sait que les plus belles d'entre elles appartiennent à la seconde moitié du XVIII^e siècle. La générosité d'une famille montpelliéraine vient d'accroître cette collection en la dotant d'un très beau morceau de sculpture, intéressant pour l'étude de l'art méridional, et dont on peut exprimer toute la valeur en affirmant qu'il ne se trouvera pas déplacé au contact des marbres illustres de PAJOU et de HOUDON.

Jean CLAPARÈDE,
Conservateur du Musée Fabre.

LE DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE

QUILLET

Le Dictionnaire de notre Temps
A DÉMODÉ TOUS LES OUVRAGES SIMILAIRES

- Le QUILLET a totalement rénové la formule du dictionnaire.
- Le QUILLET est le seul dictionnaire moderne créé PAR et POUR des modernes. Il enseigne et renseigne L'HOMME D'AUJOURDHUI.
- Le QUILLET est neuf, inédit, et contenant les plus illustres signatures contemporaines.
- Le QUILLET est le seul véritablement ENCYCLOPÉDIQUE.
- Le QUILLET est le seul PRATIQUE qui conduise au mot juste sans tâtonnements.
- Le QUILLET est le seul LOGIQUE complétant l'ordre alphabétique par l'ordre méthodique exigé aujourd'hui.
- Le QUILLET est le SEUL donnant tous les mots, PLUS la manière de s'en servir.
- Le QUILLET est PRECIS ayant expurgé les banalités superflues pour consacrer TOUTE sa place aux renseignements utiles.
- Le QUILLET PROUVE sa supériorité par des faits, par la comparaison et par son succès foudroyant auprès des travailleurs intellectuels et manuels.

*SES TABLEAUX SYNOPTIQUES
SONT UNIQUES AU MONDE*

Demandez la brochure directement à la
LIBRAIRIE ARISTIDE QUILLET
PARIS, 278, boul. St-Germain - MONTPELLIER, 23, boul. Berthelot