

## MUSEE FABRE- UNIVERSITE MONTPELLIER III

### Projet scientifique du colloque

### François-Xavier Fabre en son temps

31 janvier - 1<sup>er</sup> février 2008

Nous organisons en janvier-février 2008, dans le prolongement de la grande rétrospective sur François-Xavier Fabre qui se tient à Montpellier du 14 novembre 2007 au 24 février 2008, puis à Turin, Galleria d'Arte Moderna, et qui a obtenu le label « exposition d'intérêt national » de la Réunion des Musées Nationaux, un colloque pluridisciplinaire et international, *François-Xavier Fabre en son temps*.

Si l'objectif premier de l'exposition est de présenter l'ensemble de la production de Fabre (1766-1837) peintre d'histoire, de portraits et de paysages à travers une large sélection de ses œuvres (peintures, dessins et gravures), elle prend aussi en compte ses multiples activités (collectionneur, marchand, intermédiaire, directeur du musée, de la bibliothèque et de l'école des Beaux-Arts qu'il fonda en 1825 dans sa ville natale), la richesse de sa vie sociale, l'étendue de ses relations dans le monde des arts et des lettres tant en France qu'en Italie, de la fin de l'Ancien Régime à la Monarchie de Juillet, et la diversité des milieux où il évolua : Montpellier au temps des « Lumières », Paris où il se forma chez David puis qu'il retrouva pour un temps sous l'Empire, Rome où il fut pensionnaire de l'Académie de 1787 à 1793, Florence surtout où, pendant plus de trente ans, il fit une carrière brillante, servie par son intimité avec le grand poète Vittorio Alfieri (1749-1803) et la comtesse Louise d'Albany (1752-1824) dont le salon cosmopolite était au centre de la vie mondaine et intellectuelle de Florence et dont il ramena la collection, la bibliothèque et les manuscrits à Montpellier. Cette destinée exceptionnelle, étroitement liée à celle de ses deux illustres amis, est abondamment documentée, notamment par la correspondance de la comtesse d'Albany et par celle que Fabre lui-même entretenait avec des artistes français (Girodet, Mérimée, Castellan...), souvent comme lui établis en Italie (Desmarais, Bogue, Granet...) et italiens (Canova, Benvenuti, l'architecte Cambray-Digny, le sculpteur Emilio Santarelli...), avec des hommes de lettres (Ugo Foscolo, Tommaso Valperga di Caluso avec qui il contribua à l'édition des œuvres posthumes d'Alfieri), avec ses clients (d'Angiviller, Lord Holland, Lord Bristol, Lucien Bonaparte, Clarke, ministre de la Guerre sous l'Empire...), des diplomates, des journalistes (Bertin, Delécluze), des personnalités aussi marquantes que Denon, pour qui il négocia l'achat des dessins de la collection Baldinucci, des marchands ou experts, ainsi Charles Paillet.

Elle ouvre donc le champ à des communications sur la création et l'enseignement artistiques, l'évolution des goûts et des doctrines, les collections et le marché de l'art, les musées, les rapports politiques et culturels entre la France et la Toscane, les relations entre l'art et la littérature, le phénomène du voyage en Italie, les salons et leur rôle etc. Nous espérons ainsi compléter, par une large mise en perspective, les apports du catalogue, et ouvrir la voie à un approfondissement des recherches sur Fabre et son temps.

#### **Comité d'organisation du colloque :**

**Michel Hilaire**, Directeur du Musée Fabre, Conservateur en chef du Patrimoine.

**Laure Pellicer**, Professeur émérite d'Histoire de l'Art moderne (Université Paul Valéry-Montpellier III).

**Michèle-Caroline Heck**, Professeur d'Histoire de l'Art moderne (Université Paul Valéry-Montpellier III).

**Olivier Zéder**, Conservateur en chef du patrimoine, Montpellier, Musée Fabre.

**Comité scientifique du colloque :**

**Fausta Garavini**, Professeur honoraire de Littérature française de l'Université de Florence, Docteur *Honoris causa* de l'Université Paul Valéry-Montpellier III et de l'Université de Reims.

**Paola Luciani**, Professeur de Littérature italienne à l'Université de Florence.

**Anna Ottani Cavina**, Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Bologne.

**Roberta Turchi**, Professeur de Littérature italienne à l'Université de Florence.

**Philippe Bordes**, Professeur d'Histoire de l'Art moderne à l'Université Lyon II-Lumière.

**Thomas Gaehtgens**, Directeur de l'Institut Allemand d'Histoire de l'Art à Paris.

**Gilles Gudin de Vallerin**, Conservateur en chef de la Médiathèque Centrale d'Agglomération Emile Zola, Montpellier.

**COMMUNICATIONS PROPOSEES**

**Valérie BAJOU, conservateur du Patrimoine, musée de Versailles et de Trianon : Le réel, l'imaginaire et le symbolique : les enjeux du voyage en Italie dans la formation esthétique d'Antoine Jean Gros (1793-1800).**

En suivant un itinéraire chaotique, le voyage obligé de Gros en Italie montre combien la culture du jeune artiste diffère de celle de ses condisciples de l'atelier de David : Gros dévie, échappe et devient le saboteur du système étudié par Thomas Crow. A partir d'exemples précis, où se côtoient déjà les esthétiques extrêmes, je poserai la question de la fidélité et de l'émancipation de Gros par rapport à son maître. Dans le contexte de la culture contemporaine de l'apprentissage outre-monts, j'étudierai les copies peintes et dessinées durant ce séjour, leur éclectisme, mais aussi l'interprétation et la transformation des modèles. J'essaierai de démontrer comment les influences nordiques et génoises se sont ajoutées à l'apprentissage issu des portraitistes du XVIIIe siècle (Le propos n'est pas ici de retracer la rencontre avec Bonaparte qui, même si elle infléchit toute la carrière de Gros, a donné lieu à des récits presque mythologiques faussés par la suite des événements, sans déboucher sur la critique des rapports entre l'art et le politique). Ma communication abordera le processus de la découverte et de l'appropriation des motifs, leur mise en scène dans l'agencement de l'œuvre de Gros et la conscience de son originalité avant même 1800 qui est une date décisive : Gros est à la fois un émigré qui a pris du recul par rapport à la Révolution française, et son absence lui permet un renouveau de pensée et d'énergie. A son retour, ce « fils de Rubens », comme l'appelle Delacroix (*Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1848, repris dans *Œuvres littéraires. II*, p. 164), ne s'est pas accordé avec l'esthétique parisienne.

**Pérette-Cécile Buffaria, professeur de Langue et de Littérature italiennes à l'Université de Poitiers : Portraits, autoportraits et mises en scène chez Fabre et Alfieri à travers le prisme de Stendhal.**

**Maria Teresa CARACCILO, chargée de recherche au CNRS (Lille 3 – IRHiS) : Une promenade de Vittorio Alfieri. La Grande Chartreuse dans la littérature et la peinture du temps de Fabre.**

« Partito d'Avignone, volli visitare la celebre Certosa di Grenoble, e per tutto spargendo lagrime andava raccogliendo rime non poche ... ». Vittorio Alfieri fixait ainsi un souvenir de

l'automne 1783, année funeste de l'histoire de sa vie, en évoquant avec son laconisme habituel la syntonie entre l'état douloureux de son âme, son inspiration poétique et le paysage âpre et émouvant qui entoure la Grande Chartreuse, au cœur du massif du même nom. Tout ce que la prose concise d'Alfieri ne dit pas, Jean-François Ducis l'exprima avec abondance de détails dans un texte à peu près contemporain, adressé le 11 juin 1785 à Alexandre Deleyre. Après avoir décrit le site sauvage et vertigineux de la Grande Chartreuse, le dramaturge conclut par ces mots : « C'est bien là que la vie n'est que l'apprentissage de la mort, mais la mort y touche aux cieux, c'est une porte qui s'ouvre sur l'éternité... », traduisant la vision mystique de la Nature qui fut propre à son temps. Quelques années plus tard, la Révolution allait porter un coup très dur à la Grande Chartreuse : réquisitionnée et vidée de ses collections d'œuvres d'art, l'abbaye fut désertée. En 1805, Chateaubriand y fut surpris par un orage, et la désolation des lieux nourrit l'inspiration de son récit. En 1806, la Grande Chartreuse était représentée par Taunay dans l'un de ses tableaux destinés au Salon, et en 1813, la reine Hortense effectuait le voyage, en compagnie de ses amis peintres, pour réaliser des croquis du site. Les visiteurs revinrent, de plus en plus nombreux, à partir de la Restauration et de la réouverture de l'abbaye en 1816. Visiteurs royaux, telle la Duchesse de Berry, qui put enfreindre la règle interdisant aux femmes de pénétrer dans les lieux, et assister à la messe des religieux ; et peintres voyageurs, tel Antoine-Laurent Castellan, de Montpellier, qui visita la Savoie en 1829 et dont un carnet de dessins témoignant de son passage à la Grande Chartreuse est reparu en 2002 sur le marché de l'art et a été acquis par le musée d'Aix-les-Bains. L'élève de Fabre savait-il qu'il emboîtait le pas d'Alfieri ? La question mérite d'être posée. L'année 1821 avait vu la parution du premier *Voyage pittoresque à la Grande Chartreuse de Grenoble*, orné des gravures de Constant Bourgeois, qui sera suivi d'autres publications illustrées, échelonnées entre 1736 et 1850 (le *Guide du voyageur à la Grande Chartreuse contenant... une carte géographique et huit dessins lithographiés*, Grenoble, 1836 ; l'*Excursion à la Grande Chartreuse* ornée de lithographies par 8 illustreurs, Paris, 1838 ; la *Notice historique sur la Grande Chartreuse avec cinq nouvelles vues, dessinées d'après nature et lithographiées par Champin*, Paris, 1839). Enfin, en 1838, Stendhal apportait son propre témoignage : un passage des *Mémoires d'un touriste*, renouant avec l'écriture concise d'Alfieri mais laissant une large place au développement du récit et même à l'anecdote, évoque l'abbaye de la Grande Chartreuse et l'extraordinaire paysage montagneux qui l'environne. Les recueils illustrés et le texte de Stendhal précisent la connaissance des lieux : l'entrée du Désert, à Fourvoirie, les sommets qui entourent l'abbaye, aux noms poétiques (le Grand Som, le Charmant Som), l'abbaye elle-même, les chapelles perdues dans la verdure, les chutes du Guiers-Vif, les eaux calmes du Guiers-Mort, enfin le cimetière des moines, qui fait l'objet d'une halte pieuse, mais rapide. A la suite des travaux des hommes et grâce à leur curiosité, la « solitude terrible de saint Bruno » décrite par Ducis est devenue, dans le monde nouveau des années 1830, le but d'un tourisme bourgeois et éclairé.

**Cécilie CHAMPY, doctorante à l'Ecole Nationale des Chartres : Les collections parisiennes de la comtesse d'Albany à l'hôtel Thélusson : une collection d'étude à l'époque néo-classique.**

Le goût de la comtesse d'Albany pour les beaux-arts est bien connu pour la seconde partie de sa vie (1793-1824), celle où, installée à Florence en compagnie du poète Vittorio Alfieri, la comtesse entre en contact avec des artistes célèbres de l'époque néo-classique, tels le peintre François-Xavier Fabre et le sculpteur Antonio Canova. La passion de la comtesse pour les arts ne date cependant pas de la période florentine. Lors de son séjour à Paris à la veille de la Révolution (1787-1792), la comtesse, installée à l'hôtel Thélusson, construit par Claude-Nicolas Ledoux, rassemble un ensemble cohérent d'objets d'art, composé de plâtres d'après

l'Antique et d'une importante collection d'estampes. L'étude précise et détaillée de l'inventaire des œuvres d'art saisies à l'hôtel Thélusson, daté de 1794 et conservé aux Archives nationales à Paris, permet de savoir quelles œuvres servaient à l'éducation artistique de la comtesse, d'autant que certaines de ses estampes ont été réservées par la Commission temporaire des arts et sont actuellement conservées à la Bibliothèque nationale de France où elles peuvent être identifiées.

**Vincent CHENAL, assistant-doctorant à l'Université de Genève : Le paysagiste Nicolas-Didier Boguet.**

De nombreuses personnalités du monde littéraire et artistique ont gravité dans l'entourage de François-Xavier Fabre. Parmi elles, Nicolas-Didier Boguet a tenu une place privilégiée. Arrivé en 1783 dans le milieu cosmopolite de Rome (Valenciennes, Hackert, etc.), lieu propice par excellence à l'étude du paysage, Boguet s'adapte au goût dominant en s'inspirant de Lorrain et de Dughet, dont il copie les paysages. Ayant fui Rome en 1793, les deux artistes évoluent ensemble jusqu'en 1797 aux côtés de Louis Gauffier et de Bénigne Gagneraux et peignent pour la clientèle fortunée de passage en Italie dans le cadre du Grand Tour (vues de Florence, du couvent de Vallombrosa, etc.). Le retour de Boguet à Rome, où il rejoint la « terre classique » décrite par son ami Chateaubriand, ne marque pas la fin de cette amitié. Boguet et Fabre échangent des nouvelles sur leur famille ou leur entourage et sur la vie artistique dans leurs villes respectives, mais aussi sur le marché de l'art auquel ils sont tous deux attentifs, Fabre en tant qu'acquéreur, Boguet comme vendeur. Il proposa sans succès à son ami des œuvres de Dughet, mais put lui vendre un portrait de Mengs. Fabre n'hésita pas à commander plusieurs œuvres à Boguet et ajouta la figure du héros mythologique à son paysage d'*Hercule au lac Stymphale*. La communication proposée aura pour but de mettre en lumière l'activité artistique et marchande de N.-D. Boguet en parallèle à la carrière de peintre et de collectionneur de F.-X. Fabre.

**Clara DOMENICI, collaboratrice de la Fondation « Centro di Studi Alfieriani, Asti » : Nuovi documenti su Fabre e sui suoi ultimi anni di vita (Nouveaux documents sur Fabre et les dernières années de sa vie).**

L'anno 1824 è per Fabre denso di avvenimenti. Dopo la morte della contessa d'Albany il primo problema che si trova di fronte è esaudirne il desiderio di riposare in quello che già allora era considerato il tempio delle «italie glorie», in S. Croce. È probabilmente a questo scopo che egli decide di donare alla Biblioteca Laurenziana i manoscritti alfieriani e i volumi postillati. Ma per la biblioteca di Alfieri, ricca di ben trentanove incunaboli e di splendide edizioni del Cinquecento, Seicento, Settecento, Fabre ha un altro progetto. Unita ai suoi dipinti, alla sua collezione di quadri e altri oggetti d'arte nonché alle biblioteche sua e della contessa, costituirà il museo che egli vuol far sorgere nella sua città natale. Deve però ottenere il consenso granducale all'uscita dall'Italia di tutto questo prezioso materiale. Sembra che le successive donazioni di Fabre si muovano quindi in quest'ottica. Dona al Granduca, su consiglio di Francesco Tassi, edizioni alfieriane mancanti alla Biblioteca Palatina; dona i ritratti di Alfieri e della contessa alla galleria degli Uffizi; intrattiene un'amichevole corrispondenza con l'arciduca Leopoldo. Sulla scorta di questi documenti viene quindi tracciata la vicenda delle donazioni.

Infine gettano uno sguardo sugli ultimi anni del pittore due lettere a Francesco Tassi rinvenute di recente in una biblioteca italiana e un promemoria o appunto per una lettera che tocca un argomento che gli stava particolarmente a cuore: la creazione a Montpellier dell'Ecole de Beaux-Arts.

**Sylvie FAVALIER, Université Paul Valéry-Montpellier III : La Mandragore de Machiavel réécrite par Vittorio Alfieri.**

Dans le fonds de bibliothèque de François-Xavier Fabre, conservé à la Médiathèque centrale d'agglomération Emile-Zola de Montpellier, la mémoire de Vittorio Alfieri occupe une place de choix. Parmi les nombreux ouvrages lui ayant appartenu, il est un volume italien des œuvres complètes de Machiavel, imprimé dans le premier quart du XVIIIe siècle, qu'Alfieri fit partiellement interfolier, transformant ainsi le volume en un exemplaire de travail. Machiavel, on le sait, joua un rôle important pour Alfieri : pour sa pensée politique tout d'abord, mais aussi pour le thème de quelques tragédies (comme *La congiura de' Pazzi* ou *Rosmunda*). Le volume de Montpellier met en évidence un aspect moins connu de l'intérêt qu'Alfieri portait à Machiavel, puisqu'il attire notre attention sur une comédie, *La mandragore*, sur laquelle il effectua un travail de réécriture, transposant en vers hendécasyllabes, en regard de la page correspondante, la prose d'origine. Ce minutieux travail manuscrit, très fidèle bien qu'inachevé, invite bien sûr à réfléchir sur le rapport aux sources d'Alfieri, devenu écrivain comique à la fin de sa vie, mais aussi sur son rapport à l'écriture théâtrale.

**Barthélemy JOBERT, professeur d'Histoire de l'Art contemporain à l'Université Paris IV : Fabre et l'Angleterre : le portrait.**

La position de Fabre, à Florence et en Italie, au sein d'un milieu sinon complètement anglais, du moins très marqué par la Grande-Bretagne, fait de lui un cas très particulier au sein de la question, plus générale, des relations artistiques franco-britanniques à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. Dès son passage dans l'atelier de David, Fabre avait pu être marqué par l'exemple anglais. Mais aux voies traditionnelles de la diffusion de l'art d'outre-Manche auprès des artistes français (notamment par l'estampe) s'ajoutent ensuite, pour lui, la fréquentation régulière d'un milieu social et intellectuel particulier, où l'Angleterre tient une place éminente. Cela se reflète-t-il dans son œuvre ? On prendra ici appui sur son activité de portraitiste, le genre du portrait ayant été alors, comme plus tard, considéré comme le plus caractéristique de l'école anglaise, pour tenter de définir ce qu'a pu, voulu ou su être, pour lui, une voie stylistiquement originale, au croisement de la France, de la Grande-Bretagne et de l'Italie.

**Sylvain LAVEISSIERE, conservateur général au Département des Peintures, musée du Louvre : Bénigne Gagneraux et les Français à Rome et à Florence (1776-1795).**

Bénigne Gagneraux (Dijon 1756-Florence 1795) fut le seul peintre d'histoire français durablement établi à Rome à l'époque où les élèves de David se succédaient à l'Académie de France. Comme plusieurs d'entre eux, dont Fabre, il se réfugia à Florence en 1793. Aîné de tous ces artistes en fin d'études et en principe de passage pour quatre ans, Gagneraux n'avait pas le même cursus académique parisien qu'eux, et s'était constitué à Rome une clientèle internationale, qui allait du pape au peintre suisse Ducros en passant par le cardinal de Bernis, Mesdames de France et les banquiers hollandais. En 1787, Goethe le mentionne avec éloge: "Drouais, Gagneraux, Desmarais, Gauffier, Saint-Ours, soutiennent la renommée des Français."

Les genres qu'il a cultivés, les sujets anacréontiques notamment, le rattachent plus à la communauté romaine des peintres italiens et internationaux qu'à ceux venus de France : c'est précisément à ce titre qu'il put constituer pour ces derniers un modèle stimulant.

Vingt-sept ans la thèse de Birgitta Sandström et vingt-cinq ans après l'exposition Gagneraux à Rome et à Dijon, la place de l'artiste dans l'histoire de l'art - et dans les musées après son entrée au Louvre en 1994 - mérite d'être réexaminée.

**Sidonie LEMEUX-FRAITOT, docteur en Histoire de l'Art : Fabre et Girodet.**

La correspondance d'Anne-Louis Girodet-Trioson et de François-Xavier Fabre, échangée à partir de 1809, montre qu'ils surent dépasser la rivalité qui les opposa à l'atelier de David et prolonger les entretiens qui animèrent leurs rencontres parisiennes. Ils partagèrent un cercle d'amis communs, notamment un même mécène en la personne de Bertin l'aîné et un même amour des lettres et de la poésie qui leur fit adopter une esthétique similaire. Leurs techniques et leurs compositions picturales ou dessinées présentent également de troublantes analogies : ces ressemblances rendent curieuse et fructueuse l'analyse comparée de leur œuvre ainsi que la mise en parallèle de leurs goûts de collectionneurs, en particulier pour le paysage. Leur commerce amical grâce auquel ils s'entraidèrent pour enrichir leur fonds artistique créa leur véritable complicité.

**Paola LUCIANI, professeur à l'Université de Florence : Fabre et les tragédies d'Alfieri : peinture et mise en scène.**

La relation entre Fabre et le poète Alfieri n'est pas seulement biographique, mais trouve des liens plus profonds dans leurs choix esthétiques. Le goût classique se traduit en images pour le peintre et en organisation dramaturgique pour le poète. Mon étude vise à souligner ces relations réciproques qui ont beaucoup d'échos dans l'édition et sur la scène. Il s'ensuit une influence très marquée de la peinture de Fabre au-delà du milieu proprement artistique: grâce à la médiation de la tragédie alfierienne, des mises en scène d'Antonio Morrocchesi et des gravures pour l'édition Ciardetti, le langage de Fabre détermine une sorte de koiné classicisante.

**Zenon MEZINSKI, doctorant, Université Paul Valéry-Montpellier III : Une école du paysage à Montpellier (1780-1820) ?**

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à Montpellier marque la naissance d'un foyer artistique significatif organisé autour de la *Société des Beaux-Arts*. Constituée en 1779 et soutenue par des mécènes et des professeurs d'importance, elle forme de nombreux élèves talentueux. Le plus renommé d'entre eux sera François-Xavier Fabre, mais dans son sillage, un groupe d'artistes va bénéficier de ce contexte favorable.

Paysagistes, Jacques Moulinier (1757-1828), François Liger (1757- ?), Jérôme-René Demoulin (1758-1799), Jacques-André-Edouard Vanderburch (1756-1803) et Antoine-Laurent Castellan (1772-1838) suivent une même trajectoire.

Après une formation à Montpellier complétée à Paris, ils se retrouvent en Italie. Présents à Rome autour de l'Académie de France dans les années 1790, la plupart d'entre eux s'engagent dans des projets de publications, de voyages pittoresques et de missions scientifiques.

Ces *dessinateurs-en-voyage* nous emmènent autour de la Méditerranée, de l'Espagne à la Grèce en passant par le Sud de la France, l'Italie et l'Égypte, arpentant, croquant, et décrivant les sites et les vestiges les plus remarquables.

Ces œuvres réalisées sur le motif constituent une des richesses du fonds d'art graphique du musée Fabre. Par la donation Demoulin (1799) puis celle de Fabre (don de 1825 et legs de 1837), le musée possède une collection exceptionnelle de dessins de paysage néoclassiques. A la fois cohérent et très varié, cet ensemble pose des questions nouvelles d'attribution et s'inscrit dans les problématiques actuelles sur l'histoire du paysage et l'importance de son évolution à l'époque néoclassique.

**Anna OTTANI CAVINA, professeur à l'Université de Bologne : Louis Gauffier, uomini e ritratti.**

Nella vita breve di Louis Gauffier (1762-1801) la presa di coscienza di una vocazione diversa da quella di pittore di storia è accelerata dagli eventi politici, da quella morsa antifrancese che spinge il pittore all'abbandono di Roma (1793) e a dare seguito, a Firenze, alla sua inclinazione naturalistica.

A Firenze, i suoi committenti sono gli aristocratici viaggiatori del Grand Tour e più in generale la società cosmopolita che gravita nella cerchia del poeta Vittorio Alfieri e della sua compagna, Louise de Stolberg contessa d'Albany (*Ritratto del conte Gustaf Maurits Armfelt*, 1793, Stoccolma, Museo Nazionale; *Ritratto del Duca di Sussex*, 1793, Karlsruhe, Kunsthalle; *Ritratto di Lady Holland* e *Ritratto di Lord Holland*, 1794; *Ritratto del pittore Van Wyck Cocklers*, 1797, Montpellier, Musée Fabre; *Ritratto di Thomas Penrose*, 1798, Minneapolis, Institute of Arts).

In questa nuova fase, avviata dietro la pressione di necessità economiche, Gauffier si rivela artista di grande talento, in grado di esprimersi con un linguaggio personale e moderno.

I suoi ritratti, quasi sempre firmati e datati, hanno infatti caratteristiche precise, destinate ad influenzare la tipologia contemporanea e quella poco più tarda della Restaurazione. Nei confronti del ritratto esemplare di David (eroico, "memorabile", a grandezza naturale), Gauffier predilige una scala ridotta e un'ambientazione sentimentale del personaggio, in parallelo ai ritratti di Jacques Sablet. A differenza dei ritratti dell'età della Rivoluzione, le figure di Gauffier non sono più a sbalzo contro il fondale compatto, ma inserite in un'ambientazione naturale e intimista che dà risalto agli interni e ai suggestivi paesaggi italiani.

La nuova formula incontra un largo successo, come prova la sequenza serrata delle commissioni che hanno un rallentamento solo nel 1799, anno cruento di guerra.

Poi Gauffier riprende i suoi ritmi anche se, con il ritorno dei francesi a Firenze (ottobre 1800), cambia la classe dei committenti, che sono ora militari e diplomatici francesi stabilmente in Italia o stranieri di passaggio a Firenze.

**Hélène PALOUZIE, conservateur des antiquités et objets d'art, DRAC Languedoc-Roussillon : Relations artistiques entre la France et la Toscane : 1785-1815. Jean-Baptiste Desmarais, son milieu, son temps**

La fortune critique française de Desmarais est si réduite qu'elle pourrait se résumer, en quelque sorte, à la notice du catalogue de dessins anciens établi en 1985 par la galerie de Bayser : "*Desmarais n'est qu'un nom, même pour les spécialistes. Prix de Rome en 1785, cinq ans au Palais Mancini, à Rome en 1794, à Florence en 1797 et à Carrare en 1807. Son œuvre semble se réduire à des tableaux de commande pour les églises et palais toscans*". Si quelques œuvres sont regroupées dans les collections Fabre (Montpellier, musée Fabre) et Santarelli (Florence, musée des Offices), l'essentiel de sa production - pour l'instant fort réduite - est dispersée dans des collections privées italiennes.

Desmarais est-il, comme le définissait Philippe Bordes, le grand oublié parmi les petits maîtres du mouvement néo-classique français dans son prolongement italien ? Pierre Rosenberg soulignait en 1977, l'absence et la nécessité des études monographiques sur ces peintres français établis en Toscane, peintres qui, s'ils étaient célèbres de leur temps, étaient alors pratiquement inconnus et ignorés ou insuffisamment étudiés.

Au colloque de Florence sur "*Florence et la France*" (1977), succédèrent les monographies de Brigitte Sandström sur Bénigne Gagneraux (1981) et de Laure Pellicer sur Fabre (1982), et les expositions, *Gagneraux* à Rome en 1983, *Wicar* à Lille en 1984, *Les frères Sablet* à

Nantes en 1985, *Jean-Germain Drouais* à Rennes en 1985, *Fabre* à Spolète et Florence en 1988 et *Guillaume Guillon Lethière* à Pointe-à-Pitre en 1991.

Côté italien, citons, après le grand découvreur que fut Mario Praz, les travaux majeurs de Carlo del Bravo (exposition *Benvenuti* à Arezzo en 1969), et ceux de Gérard Hubert sur la sculpture, les grandes expositions florentines, "*Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale*" organisée par Sandra Pinto, en 1972 et "*Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*" en 1977, par Pierre Rosenberg. Ainsi se poursuit l'étude des relations artistiques entre la France et la Toscane sous la Révolution et l'Empire, initiée par les recherches de Paul Marmottan et de Ferdinand Boyer.

Desmarais, c'est le parcours "exemplaire" d'un jeune peintre d'histoire à la fin de l'Ancien Régime, consacré par l'obtention du Grand Prix de l'Académie Royale et formé durant quatre années à l'Académie de France à Rome. Ses exercices académiques révèlent des débuts tout à fait conventionnels, où il se montre un artiste consciencieux et appliqué à l'exercice du dessin et de la copie. Son séjour romain témoigne de la progressive conversion au classicisme de cet élève de Doyen. Fort de la leçon de David, mais surtout dans le souvenir de Poussin, il se forge un langage sobre mais efficace dans l'expression des émotions, dont témoignent les dernières œuvres romaines. En 1793, fuyant la Rome anti-française et la France révolutionnaire, il se réfugie en Toscane, qui deviendra son pays d'adoption, avec un petit groupe d'artistes français parmi lesquels Boguet, Corneille, Fabre, Gagneraux et Gauffier. Dans ce nouveau contexte académique et culturel, Desmarais, tout en dispensant un enseignement néo-classique à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, peint pour une clientèle aristocratique et répond à ses commandes. De cette période datent ses scènes de conversations, genre dans lequel il excelle. Dans le même temps, c'est à la peinture religieuse et non plus à la peinture d'histoire qu'il applique la vulgate néo-classique. Mais une fois de plus les événements historiques infléchissent sa carrière et, dans une Toscane napoléonienne, son art au service du "prince" se métamorphose en peinture de propagande à la gloire des Napoléonides. Il devient professeur et directeur du grand centre de sculpture de Carrare et ses responsabilités dans le commerce du marbre renforcent ses liens avec la France, et, par l'intermédiaire de Dominique-Vivant Denon, se concrétisent par des expositions au Salon de Paris de 1806 et 1814.

Particulièrement révélatrice de la période de transition que constituent les années 1800 et du parcours académique indispensable pour faire une carrière de peintre, la biographie de Desmarais, révèle les rapports entre institutions françaises et italiennes de la Révolution à la fin de l'Empire. Au confluent de la tradition dix-huitiémiste de Doyen et de Deshayes et de la génération de Géricault et Delacroix, elle nous éclaire sur les vicissitudes de ces peintres français qui, après leur séjour académique romain, ont choisi de rester en Toscane.

### **Françoise PELLICER, maître de conférences, Montpellier III : Une collection florentine au XVIIIe siècle : la collection Gerini.**

Parmi les tableaux que Fabre légua à sa ville natale, il en est trois qu'il acquit auprès du marquis Gerini de Florence. Ce sont le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Véronèse, la *Sainte Marie l'Egyptienne* de Ribera et les *Larmes de saint Pierre* de Guido Reni. On peut avoir une vision, au moins partielle, de ce qu'était la collection Gerini grâce à des recueils de gravures que le marquis Carlo avait fait exécuter. Une première édition (*Raccolta di Stampe rappresentanti i Quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini*) parut en 1759 chez Mouckiana à Florence. Elle reproduit quarante peintures, accompagnées de notices élogieuses, que la tradition a attribuées à Pierre-Jean Mariette. Une deuxième édition parut en 1786 chez Bagni et Bardi, cette fois sans texte mais en deux volumes, le premier reproduisant l'édition princeps, le deuxième révélant quarante autres tableaux. Fabre connaissait la



collection bien avant d'acheter les trois tableaux (1825-1826), comme en témoigne l'inscription de sa main en tête des recueils issus de sa bibliothèque : il s'était procuré ces albums en 1800.

On peut reconnaître aisément plusieurs autres peintures que celles du musée Fabre car elles sont conservées dans de grands musées et leur historique a pu être établi de façon précise (la *Judith* du Titien du Detroit Institute of Arts, l'*Autoportrait* de Rembrandt des Offices ...). D'autres sont moins connues ou posent des problèmes d'attribution. Beaucoup n'ont encore pu être localisées à ce jour. Après avoir présenté la collection dans son ensemble, j'en dégagerai les traits marquants, comme la place accordée aux Vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle, j'analyserai certaines notices et tenterai de placer ces recueils dans l'histoire de l'attribution et du livre d'art.

**Carlo SISI, directeur honoraire de la Galleria Nazionale d'Arte moderna a Palazzo Pitti, Fabre et le milieu artistique florentin de l'Ancien Régime à la Restauration.**

Gli anni che comprendono il soggiorno di Fabre a Firenze (1794-1823) scandiscono il passaggio dalle teorie del bello ideale, ancora presenti nello stile Impero, alle poetiche del naturalismo prima purista e poi direttamente implicato nelle interpretazioni del Romanticismo. Le diverse manifestazioni figurative riflettono in special modo gli indirizzi della corte che, in Toscana, fu lorenese (con Ferdinando III) sino al 1799, quindi napoleonica (con la Regina d'Etruria e poi con Elisa Baciocchi) sino al 1815, per tornare di nuovo lorenese con Ferdinando, principe restaurato, e, dal 1824, con il figlio di lui, Leopoldo II. Quando Fabre giunge a Firenze in fuga da Roma, l'Accademia da poco riformata sollecitava gli allievi all'emulazione dei maestri antichi e contemporanei (muovendo, anche per gli aspetti teorici, da Mengs e Batoni): per cui nel Neoclassicismo toscano si distinguono gli apporti degli stranieri di passaggio nella regione (catalizzati dal salotto della contessa d'Albany); le immaginazioni 'sublimi' di Luigi Ademollo e di Luigi Sabatelli, espresse nelle grandi superfici affrescate; il presidio classicista di Pietro Benvenuti, direttore dell'Accademia per volontà di Elisa e traduttore fedele dell'epica davidiana; il primato della scultura (Francesco Carradori, Stefano Ricci) che, nel segno del bello ideale, fa da corona alle opere fiorentine di Antonio Canova (fra queste, il monumento funebre di Vittorio Alfieri in Santa Croce).

Le imprese della Restaurazione, concentrate soprattutto nella decorazione di Palazzo Pitti e delle altre dimore dell'aristocrazia e della nuova borghesia, portano alla ribalta la giovane generazione di artisti che, con Lorenzo Bartolini e Giuseppe Bezzuoli in testa, partecipa al dibattito fra classici e moderni conducendo al superamento del canone ideale in favore del 'bello relativo' (evidente soprattutto nelle sculture di Bartolini) e dell'emozione romantica tradotta nelle coinvolgenti narrazioni della pittura di storia (con soggetti medioevali e rinascimentali) e nella ritrovata naturalezza dei paesaggi.

**Olivier ZEDER, conservateur en chef du Patrimoine, Montpellier, Musée Fabre, Fabre et les paysagistes nordiques de son temps .**

Le musée Fabre conserve un ensemble rare et cohérent de paysages italiens des peintres hollandais, flamands, allemand et russe qui animaient le milieu artistique à Rome dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle : Hendrik Voogd, Simon Denis, Martin Verstappen, Johann-Christian Reinhart et Feodor Matveïev. Entrées au musée avec le don Fabre de 1825, leurs œuvres, à l'exception de celles de Matveïev, avaient appartenu auparavant à la comtesse d'Albany. A la faveur probablement de ses relations avec Nicolas-Didier Boguet, à l'occasion aussi de ces voyages à Rome en 1811 et 1820, Fabre les rencontre et s'ensuivent des achats pour lui ou la comtesse.

Cet ensemble de paysages nordiques néoclassiques dont il n'y a pas d'exemple aussi conséquent en France – même si le Louvre conserve un Denis provenant de Lord Bristol, le commanditaire de Fabre et le musée de Grenoble un Denis encore et un Matveïev importants donnés par le général Marchand -, témoigne de la variété de leur inspiration : Verstappen, Denis et Voogd ont une formation nordique qui les rend aptes à rendre la subtilité de la lumière de la campagne romaine et son pittoresque, Reinhart est plus intellectuel, épris de grandiose, et préromantique, Matveïev, très précis et analytique, évoque l'art de son contemporain Philipp Hackert.

