

A mon ami E. Roux
Cordialement
M. J. J. J.

LE MUSÉE
DE
MONTPELLIER

(Peintures et Sculptures)

COLLECTION DES MEMORANDA

Le Musée d'Amiens, par A. BOINET.
Le Musée d'Angers, par M. VALOTAIRE.
Le Musée de Nantes, par MARCEL NICOLLE.
Le Musée de Lyon, par HENRI FOCILLON.
Le Musée de Rouen, par MARCEL NICOLLE.
Le Musée de ferronnerie Le Secq des Tournelles, à Rouen
par H.-R. D'ALLEMAGNE et H. PAULME.
Les Fouquet de Chantilly, par HENRY MARTIN.
La Galerie Médicis au Louvre, par LOUIS HOURTICQ.
Le Musée de Sculpture comparée, par JULES ROUSSEL.
Le Musée d'Aix-en-Provence, par EDOUARD AUDE.
Le Musée Historique des Tissus de Lyon, par HENRI
D'HENNEZEL.
Le Musée d'Orléans, par PAUL VITRY.
Le Musée de Bourg, par ALPHONSE GERMAIN.
Le Musée de Montpellier (*Peintures*), par ANDRÉ JOUBIN.
Le Musée de Dijon, par ALBERT JOLIET et FERNAND MERCIER.
Le Musée de Bayonne, par A. PERSONNAZ et GEORGES BERGÈS.
Le Musée de Beauvais, par MAURICE MAGNIEN.
Le Musée Breton de Quimper, par HENRI WAQUET.
Le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, par HANS HAUG.
Le Trésor de la Cathédrale de Sens, par EUGÈNE CHARTRAIRE.
Chantilly, le Château, le Parc, les Ecuries, par G. MACON.
Chantilly, les *Peintures*, par G. MACON.
Le Panthéon, par JEAN MONVAL.

Honfleur, par ETIENNE DEVILLE.
Hôtels de Ville et Beffrois du Nord de la France, par
CAMILLE ENLART.
Saint-Quentin, par AMÉDÉE BOINET.
Noyon et ses environs, par MARCEL AUBERT.
Verdun et Saint-Mihiel, par AMÉDÉE BOINET.
Or San Michele, *Sanctuaire des Corporations florentines*,
par JEAN ALAZARD.
Colmar, par LOUIS RÉAU.
Salonique, par CHARLES DIEHL, de l'Institut.
Jérusalem, par CHARLES DIEHL.
Le Pays basque français, par CHARLES-HENRI BESNARD.
Autun, par JEAN BONNEROT.
Louvain, par AUGUSTIN FLICHE.
Les Calvaires Bretons, par PAUL GRUYER.
Les Saints Bretons, par PAUL GRUYER.
Les Fontaines Bretonnes, par PAUL GRUYER.
Les Chapelles Bretonnes, par PAUL GRUYER.
Dolmens et menhirs bretons, par PAUL GRUYER.
Retables et Jubés bretons, par PAUL GRUYER.
L'Abbaye de la Chaise-Dieu, par JACQUES LANGLADE.
Champigny-sur-Veude et Richelieu, par EUGÈNE PÉPIN.
Saulieu, par JEAN BONNEROT.

COLLECTIONS PUBLIQUES DE FRANCE

Memoranda



LE MUSÉE

DE

MONTPELLIER

MUSÉE FABRE

(*Peintures et Sculptures*) DON LUGAN'S
juin 2008

PAR

André JOUBIN

Conservateur honoraire du Musée Fabre.

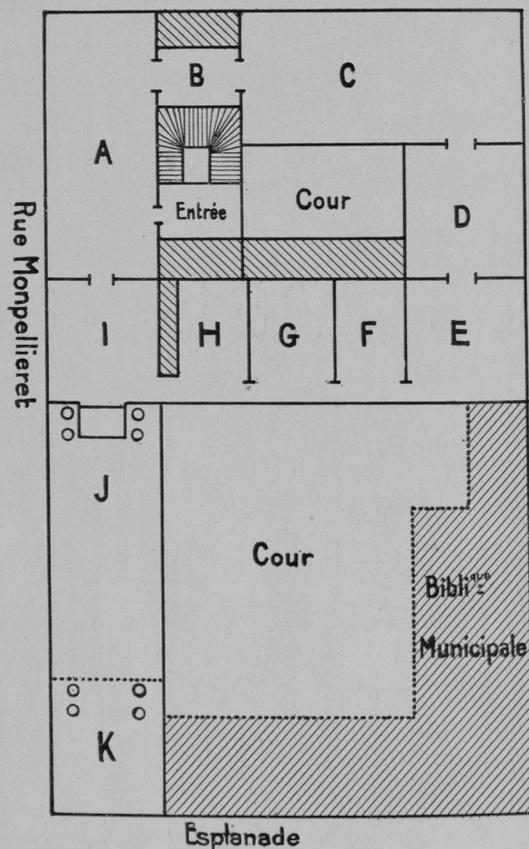


PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, Rue de Tournon, 6

1929



PLAN DU MUSÉE DE MONTPELLIER

A, Peintures modernes, principalement d'artistes régionaux. — B, Sculptures.
 — C, Ecole italienne. — D, Ecoles du Nord. — E, Dessins anciens. — F, Primitifs. — G, Dessins de Cabanel. — H, Dessins modernes, Collection Bruyas.
 — I, J, K, Grande Galerie, Ecole française

LE MUSÉE DE MONTPELLIER ¹

Montpellier est une vieille ville du moyen âge. Si étrange que cela paraisse aujourd'hui, elle fut une grande cité maritime, au XIII^e siècle, au temps où le petit fleuve du Lez la faisait communiquer avec la lagune et par elle avec la Méditerranée; pour se faire une idée de ce qu'elle pouvait être alors, cette ville où — au dire du rabbin Benjamin de Tudèle — « viennent trafiquer en foule Chrétiens et Sarrazins, où affluent les Arabes du Gharb, des marchands de la Lombardie, du royaume de la Grande Russie, de toutes les parties de l'Égypte, de la terre d'Israël, de la Grèce, de la Gaule, de l'Espagne, de l'Angleterre, de Gênes, de Pise, et qui y parlent toutes les langues », — il faudrait évoquer quelqueune de ces cités orientales, Smyrne ou Damas ou Tunis, avec leurs dédales de rues étroites et de ruelles puantes, leurs bazars aux poissons, à la viande, aux épices, aux parfums, aux draps ou aux matières d'or et d'argent. Montpellier offrit un pareil spectacle de vie intense, mais éphémère, qui ne dépassa point le milieu du XIV^e siècle; en effet la création d'Aigues-Mortes, et surtout l'annexion par la France de la Provence et de Marseille, port en eau profonde, ruinèrent le commerce de Montpellier. La riche métropole du XIII^e siècle, devenue simple bourgade à la fin du XIV^e siècle, ville de moines et d'universitaires au XV^e et au XVI^e siècles, subit un dernier désastre avec les guerres de religion : de ses monuments, églises, palais, maisons, il ne subsista que des ruines.

Sur ces ruines se reconstruisit la ville du XVII^e et du

1. Les chiffres en caractères gras renvoient aux pages de planches.

xviii^e siècles. Capitale, avec Toulouse, de la province de Languedoc, siège du Gouvernement Général, de l'Intendance, de la Cour des Comptes, et à partir de 1736, des Etats de Languedoc, elle devient ville administrative; de grands personages, comme le Gouverneur, d'ordinaire un prince du sang, l'Intendant, les Conseillers, ou de grands seigneurs fastueux, comme Bonnier de la Mosson, trésorier des Etats de Languedoc, formeront une société riche et polie dont les beaux hôtels évoquent encore pour nous les élégances. Avec ses terrasses, son Château d'eau aux lignes harmonieuses, qui domine le plus classique des paysages méditerranéens, le Peyrou, ce chef-d'œuvre de l'esprit latin, exprime à merveille le goût de cette époque raffinée.

En faisant de Montpellier le chef-lieu du département de l'Hérault, la Révolution qui avait supprimé les provinces, conserva du moins à l'ancienne capitale du Languedoc, un caractère de cité administrative et universitaire; le grand développement de la richesse agricole au siècle dernier en fit aussi un centre de bourgeois opulents qui continuent dignement les traditions élégantes du xviii^e siècle.

Le goût des arts devait naître dans un pareil milieu. Sans remonter jusqu'au moyen âge qui vit fleurir à Montpellier des corporations de peintres, de sculpteurs et d'orfèvres, le xvii^e et surtout le xviii^e siècles furent pour la ville une période particulièrement favorable aux arts. On vit se fonder à plusieurs reprises des *Académies de peinture et de sculpture* dont la plus ancienne et la moins éphémère fut celle que créa, en 1679, Jean de Troy. Cent ans plus tard, en 1779, la *Société des Beaux-Arts* s'efforçait de ranimer ce foyer artistique; elle créait des cours, réunissait des collections, organisait des expositions où, à côté des travaux des professeurs et des élèves, étaient admises des œuvres de maîtres anciens aussi bien que des grands artistes parisiens contemporains, Greuze, Fragonard, Hubert-Robert, Houdon, etc., — premiers essais de Salons ou de Musées temporaires.

Comme partout en France, la Révolution utilisa ces dispositions et ces curiosités rétrospectives pour sauver les objets d'art, les recueillir et les réunir dans des dépôts qui devaient

devenir plus tard les Musées. Montpellier eut, comme d'autres villes, un dépôt révolutionnaire constitué par des œuvres provenant des églises ou des couvents, dépôt qui se transforma, changea plusieurs fois de local, et prit en l'an VI le titre de Muséum, à l'imitation de celui de Paris. L'intervention de l'Etat, sollicité par le citoyen Marc-Antoine Bazille, président de l'Administration centrale de l'Hérault, marque une date décisive dans l'histoire des collections de la ville. Un arrêté consulaire, en date du 16 fructidor an XI (3 septembre 1802) rendu sur l'initiative de Chaptal, alors ministre de l'Intérieur, attribua à Montpellier trente tableaux provenant, pour la plupart, des collections de l'ancienne Académie royale de peinture. On médit quelquefois des envois de l'Etat dans les Musées, et on n'a pas toujours tort. Mais comme ces distributions se font généralement au hasard, et par des gens incompetents, on a la chance aussi de recevoir des objets de valeur. Ce fut le cas en l'an XI; les caisses envoyées de Paris contenaient quelques morceaux de réception des ci-devant Académiciens, alors dédaignés de l'Ecole de David, et présentant aujourd'hui le plus grand intérêt. On le vit bien encore en 1863, lors de la scandaleuse dispersion de la collection Campana; le lot de Montpellier comptait quelques pièces précieuses, qui feraient peut-être aussi bonne figure au Louvre, mais qui du moins sont mieux à leur place ici que dans un chef-lieu de canton perdu de la Lozère ou du Cantal. On a toujours des surprises avec l'Etat, même d'heureuses surprises. Un des plus charmants Matisse du début de l'artiste, une nature morte argentée comme un Chardin, fut acquis par l'Etat, il y a un quart de siècle, et envoyé en pénitence au Musée; la commission le repoussa avec indignation et le précipita dans les oubliettes de la Mairie où il ornait le bureau du préposé à l'hygiène. J'ai eu le plaisir de l'y découvrir et de l'accrocher au Musée où, seul, il représente la peinture de notre temps. C'est à l'Etat qu'on le doit.

La donation de l'an XI eut du moins le mérite de consacrer l'éminente dignité de ce Muséum naissant. Mais l'existence en paraît encore assez précaire. Sous l'Empire, il erre du local de l'Athénée, rue des Etuves, à la maison de Crozals,

place Brandille, pour venir échouer, en 1816, à l'hôtel de Belleval, devenu le siège de la Mairie : mais il reste bien diminué du fait des restitutions de tableaux et d'objets d'art, faites dès le début de la Restauration, aux églises ou même aux particuliers. La fameuse statue de *Voltaire* par Houdon, qui avait fait partie depuis 1802 des collections municipales, ne fut-elle pas, comme entachée de scandale, rendue à son propriétaire ! Elle ne rentra au Musée que cinquante ans plus tard, en 1873.

L'opinion publique, désorientée par ces hésitations, ces changements ces restitutions, ne comprenait pas encore la nécessité d'un Musée, l'intérêt des collections d'œuvres d'art, patrimoine commun qui servirait à l'instruction de tous. Ce fut le grand mérite de François-Xavier Fabre, peintre de talent, originaire de Montpellier, d'avoir réveillé le goût de ses compatriotes pour leur Musée en leur donnant en 1825 toutes les collections qu'il avait rapportées d'Italie. La Ville, pour les exposer, fit l'acquisition d'un local spécial, l'Hôtel de Massilian (le Musée actuel), les y réunit aux tableaux de l'ancien Muséum dispersés dans la Mairie, et nomma Fabre conservateur à vie du nouveau Musée ainsi ressuscité : c'est à juste titre que le nom de Fabre fut donné à ce Musée. Fabre en est bien l'authentique fondateur.

C'est une étrange destinée que celle de François-Xavier Fabre : rien de plus romantique que la vie de ce peintre classique, élève de David, prix de Rome, et qui, fixé à Florence pendant la Révolution, y devint l'amant d'une reine d'Angleterre *in partibus*, Louise de Stolberg, comtesse d'Albany, femme du Prétendant Charles-Edouard et maîtresse de l'illustre Alfiéri. L'histoire est amusante et fit les délices de Stendhal. Le plus curieux, — le plus intéressant aussi pour notre Musée, — c'est que Fabre hérita de la comtesse d'Albany qui avait hérité elle-même d'Alfiéri, et qu'en donnant en 1825 une partie de ses collections et en léguant le reste en 1837 à sa ville natale, Fabre faisait entrer du même coup dans son Musée, ses collections personnelles, celles de la comtesse d'Albany et celles d'Alfiéri. Je connais encore en Italie des fervents d'Alfiéri qui regrettent les dépouilles

emportées par Fabre. Regrets superflus à mon avis. A ne considérer en effet que la galerie de tableaux, les toiles italiennes rapportées par Fabre sont, à deux ou trois exceptions près, d'une valeur très modeste. Sans vouloir pousser au paradoxe ni rabaisser la valeur de ces collections, la partie la plus intéressante de la donation de Fabre me paraît être sa propre peinture, principalement ses portraits qui sont ceux d'un excellent élève de David, et la peinture de ses amis, Gauffier, Girodet, Lethière, Gagneraux, Boguet, etc., tout ce groupe si curieux de petits maîtres davidiens. Mais le grand, le principal mérite de Fabre fut d'avoir donné naissance au Musée, d'y avoir intéressé le public et provoqué ainsi les donations ultérieures qui en ont assuré la gloire.

Du vivant même de Fabre, le Musée s'enrichit de morceaux précieux, entre autres, les deux célèbres statues de Houdon, *l'Hiver* et *l'Eté*, offertes par Creuzé de Lesser en 1828. Mais surtout, en 1836, le legs de sa collection fait par Antoine Valedau, agent de change à Paris, montpelliérain d'origine, assurait au Musée la possession d'un magnifique cabinet d'amateur, composé d'œuvres de premier ordre, principalement de tableaux de petits maîtres hollandais et flamands, de la plus parfaite qualité, où brillent Terburg, Metsu, Steen, Cuyp, Ruysdael, Ostade, Téniers, etc., sans parler des Greuze incomparables ou du Reynolds, unique en France, qui les accompagnent. Avec la donation de Fabre, suivie de celle de Valedau, le Musée de Montpellier commençait à prendre figure de grand Musée provincial. En 1868, le don complété en 1876 par le legs du reste de la Galerie Bruyas acheva d'assurer au Musée sa physionomie actuelle, en réunissant aux œuvres des maîtres anciens celles des modernes. — j'entends les modernes du temps de Bruyas, de Delacroix à Courbet. Curieuse physionomie d'amateur dont la personnalité dépassa le milieu un peu étroit de sa ville natale pour atteindre même la notoriété parisienne, Alfred Bruyas eut la gloire d'être lié avec Delacroix, qui fit son portrait, image inoubliable, et d'avoir découvert, protégé et soutenu Courbet, même de l'avoir défendu pendant et après la Commune. C'était un homme d'une sensibilité fine, d'un tempérament

maladif et d'une mélancolie romantique qui devaient toucher Delacroix. Il était, au surplus, doué d'un jugement très juste, qui le fit, dans le choix qu'il opéra parmi la production de son temps, se rencontrer avec les deux plus grands critiques d'art de cette seconde moitié du XIX^e siècle, Baudelaire et Théophile Silvestre. Sans eux, — Silvestre ne devint son ami que sur le tard, — et tout seul, Bruyas comprit la place éminente de Delacroix dans l'art du XIX^e siècle, l'importance de Corot et de l'École de Barbizon, Diaz, Rousseau, Millet, le renouvellement qu'apportait le prodigieux métier de Courbet au romantisme expirant; il affirma son goût en achetant, — au grand scandale de ses concitoyens, — les toiles de ses maîtres préférés, à commencer par les célèbres et bruyantes *Baigneuses* de Courbet. S'il a fait place dans sa Galerie à des maîtres de second ordre, c'est que d'abord parmi eux se trouvaient des compatriotes, auxquels l'attachaient des liens d'amitié, tels Cabanel, Matet ou Jules Laurens, — c'est qu'aussi il a pu se tromper; mais en somme, il s'est très peu trompé.

A ces trois grands donateurs, Fabre, Valedau et Bruyas, je voudrais enfin ajouter M^{me} Gaston Bazille et son fils, M. Marc Bazille qui, par des donations successives, ont réuni au Musée une partie importante de l'œuvre de ce charmant Frédéric Bazille, un des fondateurs de l'impressionnisme avec ses amis Renoir, Monet et Sisley, perte à jamais déplorable, comme en témoignent ces toiles délicieuses, pleines de fraîcheur et de sentiment, où l'on voit l'admirateur de Delacroix et de Courbet prêt à atteindre le premier rang à côté de Renoir et de Manet.

Ainsi, le Musée de Montpellier est un Musée dû tout entier à des donateurs. Les Montpelliérains en sont très fiers et je les en loue; pour qu'une institution vive vraiment, il faut qu'elle vive par elle-même, sans soutien extérieur, forcément indifférent. L'œuvre accomplie jusqu'ici est si belle qu'elle mérite de survivre. Il ne faut pas que la grande tradition des mécènes montpelliérains disparaisse : elle seule peut assurer la prospérité du Musée.

La disposition des galeries dans le Musée actuel ne se prête guère à une présentation commode et avantageuse des richesses qu'il contient. La vieille bâtisse de l'Hôtel de Massilian, aménagée, — assez mal, — par Fabre pour y recevoir ses collections devint insuffisante dès que les donations se produisirent. En 1878, on inaugura une galerie nouvelle qui agrandissait sensiblement le Musée, sans en améliorer pourtant le plan d'ensemble qui reste fort défectueux. Le temps n'est plus malheureusement où l'on pourrait y apporter des remèdes efficaces. Il faut donc en prendre son parti et accepter les conditions actuelles, si défavorables soient-elles.

Dans l'ensemble, la disposition adoptée est la suivante : après un vestibule d'entrée, consacré en grande partie à la peinture des artistes régionaux, s'ouvre une galerie, assez mal éclairée, qui avait été destinée primitivement aux collections de Fabre; on y a réuni aujourd'hui, avec les œuvres de Fabre lui-même, les toiles de l'École italienne. Puis vient une petite salle où l'on a groupé les Ecoles du Nord, flamande et hollandaise, dont le fonds est constitué principalement par le précieux cabinet de Valedau. En retour, sur la cour, s'alignent de petites salles où sont exposés les plus importants dessins du Musée, fonds magnifique et peu connu où l'on admirera de nombreux chefs-d'œuvre de toutes les écoles. Dans une de ces petites salles, connue sous le nom de *cabinet de Fabre*, on a réuni les quelques peintures primitives, italiennes, flamandes et françaises, qui auraient été noyées dans les grandes galeries et qui paraissent ainsi mieux mises en valeur. Elles proviennent de sources différentes; quelques-unes sont précieuses, aucune n'est dépourvue d'intérêt. Enfin, cette série de petites salles rejoint la grande galerie neuve, consacrée tout entière à l'École française, du XVI^e au XX^e siècle. Dans l'ensemble de ces pièces, grandes ou petites, on a réparti les sculptures, peu nombreuses à la vérité, mais qui comptent des pièces de premier ordre, comme les Houdon, — et dans des vitrines, des objets d'art variés, céramiques, émaux, miniatures, etc., etc., où l'on trouverait à glaner.

Tel est le parti adopté pour la présentation des collections. Faisons maintenant le tour des galeries, en commençant par la galerie italienne.

Le fonds italien est constitué presque exclusivement par les collections de Fabre. Fabre résida en Italie de 1788 à 1825. Ce prix de Rome, élève de David, manifesta le goût de son milieu et de son époque pour l'art qui commence à Raphaël et se termine avec les Bolognais: il laissa systématiquement de côté les primitifs et le xviii^e siècle. Pourtant, on notera à l'actif de Fabre, un petit panneau de la première moitié du xiv^e siècle, — *la Mort et l'Assomption de la Vierge* (n^o 70), œuvre curieuse où l'on découvre un mélange d'éléments giottesques et siennois. Aussi, sans les épaves de la collection Campana, qui nous ont valu quelques pièces importantes comme *le Christ en croix* sur fond d'or attribué à Sassetta (n^o 120), le beau *tondo* de l'École de Botticelli, *la Vierge avec l'Enfant et saint Jean* (n^o 67), puis *la Nativité et l'Adoration des Mages*, précieux panneau attribuable à Pesellino (n^o 137) ou à un de ses imitateurs, — et enfin la curieuse *Vierge de Bon-Secours*, par Monte Rubiano, datée de 1506 (n^o 83), — le Musée n'aurait à offrir aux visiteurs que des œuvres postérieures au Quattrocento. Pendant longtemps, le Musée a passé pour posséder plusieurs Raphaël, ce qui le classa immédiatement, et le fameux *Portrait de jeune homme* (n^o 138) (23) a établi jusqu'à la fin du siècle dernier la réputation et même la gloire du Musée de Montpellier. Depuis lors, il a fallu déchanter; la critique moderne est passée par là. Berenson a attribué le portrait à Brescianino, Siennois raphaélisant, et peintre sans gloire; peut-être le dernier mot n'est-il pas encore dit. Dans tous les cas, personne ne croit plus à Raphaël ni pour ce tableau, ni pour le prétendu *Portrait de Laurent de Médicis* (n^o 115) qui est une copie, ancienne, il est vrai, mais des plus médiocres et gâtée par d'abondants repeints. Signalons encore, pour le xvi^e siècle, l'intéressante copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange (n^o 23) faite en 1570 à Rome par Robert Le Voyer d'Orléans, d'après la copie de Venusti antérieure aux retouches de Daniel de Volterra, — et surtout l'admirable *Mariage mystique de sainte Catherine*

d'*Alexandrie*, par Véronèse (n^o 24) (24). Parmi beaucoup de Bolognais indifférents, nous désignerons seulement à l'attention une *Jeune martyre*, par Canlassi (n^o 28), charmante et souple figure qui fit partie des collections du Régent, *la Vierge au Lys* de Carlo Dolci (n^o 49), chef-d'œuvre du genre. On passera rapidement sur le reste pour arriver devant la grande *Adoration des Bergers* par Sebastiano Rizi (n^o 101), composition amusante et pittoresque qui n'a plus de religieux que le prétexte, et on s'arrêtera devant le charmant Guardi, *Vue du grand Canal* (n^o 73), unique spécimen de la peinture du xviii^e siècle.

On peut enfin considérer l'École espagnole du xvii^e siècle comme un prolongement de l'École italienne. Elle est généralement mal représentée dans les musées français. On signalera ici, réunis aux tableaux italiens, trois importants tableaux espagnols, une *Sainte Marie l'Égyptienne* de Ribéra (n^o 166) (25), d'un réalisme puissant, mais surtout les deux précieux Zurbaran, *l'Ange Gabriel* (n^o 170) (26) et *Sainte Agathe* (n^o 171) (26), de la plus rare qualité. On y joindra aussi le grand panneau de Pedro Campana, peintre flamand hispanisé qui peignit en 1561 pour le couvent de la *Regina angelorum*, à Séville, cette magnifique *Descente de Croix* (n^o 203) d'un si sombre et si tragique caractère.

Puisque nous parcourons la collection de Fabre, profitons-en pour jeter un coup d'œil sur son œuvre personnelle qui a été exposée ici, à côté de ses chères toiles italiennes. Nous passerons rapidement sur ses grandes compositions classiques, *Nabuchodonosor* (n^o 512), *la Mort d'Abel* (514), *Saül* (n^o 516), médiocres produits de l'école davidienne, mais nous admirerons ses portraits dont quelques-uns sont bien près d'être des chefs-d'œuvre, comme le portrait de *Canova* (n^o 506), celui de *Lucien Bonaparte* (n^o 504) ou du petit *Charles Louis I^{er}, roi d'Étrurie* (n^o 503) peints avec une maîtrise et une autorité dignes de David; nous regarderons aussi avec intérêt les portraits de tous ces personnages qui ont joué un si grand rôle dans la vie de Fabre, à commencer par ceux de la *comtesse d'Albany* (n^{os} 496 et 497) (48) et de l'illustre poète *Alfiéri* (n^{os} 498 et 499) (48). Devant eux, on évoque toute une vie et toute une époque.

Autant la galerie italienne paraît mêlée et dépourvue du grand chef-d'œuvre qui frappe et classe un Musée, autant le cabinet flamand-hollandais de Valedau retient par la qualité de ses œuvres. Sauf Rembrandt, qui n'y est représenté que par des imitateurs ou des copistes, comme l'auteur d'un *Portrait de vieille femme tenant un livre ouvert* (n° 270), les principaux maîtres des Écoles flamande et hollandaise y figurent avec des œuvres de choix, depuis les primitifs, comme l'auteur de cette petite *Pietà* (n° 331) empruntée à l'atelier de Gérard David, ou le peintre d'une curieuse *Visitation* (n° 333), probablement Dirk Vellert, jusqu'aux peintres de la fin du xvii^e siècle. Parmi les flamands on remarquera notamment la petite *Tête de Lansquenot* (n° 199), peinture originale de Brueghel le Vieux; — de Rubens lui-même une esquisse d'une belle couleur blonde, *Martyre d'une Sainte* (n° 275), et le portrait bien connu de *Frans Francken*, le peintre anversois, — enfin une importante série de peintures de David Teniers le Jeune, treize en tout, dont quelques-unes comptent parmi les plus célèbres du maître, tels que *Le Château de Teniers* (n° 297), et les deux *Tabagies* fameuses sous le nom, l'une de *Les amusements des matelots* (n° 298), l'autre de *L'homme au chapeau blanc* (n° 299) (27).

Les principaux Hollandais y figurent tous et y sont représentés par des chefs-d'œuvre. — les petits maîtres d'abord au premier rang desquels brille Jan Steen avec deux compositions notoires : *Le Repos du voyageur* (n° 289) (29) et *Comme les Vieux chantent, les Petits gazouillent* (n° 290) (28). A côté de lui Gérard Dow avec un intérieur de cuisine connu sous le nom de *La Souricière* (n° 200), Metsu avec deux admirables compositions, *La Marchande de poissons* (n° 239), *L'Ecrivain* (n° 240), Mieris le Vieux avec sa précieuse *Enfileuse de perles* (n° 248), Terburg enfin avec une piquante *Scène de cabaret* (n° 311) (30). Le groupe des paysagistes compte quelques œuvres remarquables : en premier lieu un rare et sévère paysage de Rôghman (n° 273), un beau Cuypp, une *Vue de Meuse, avec le château de Merwede* (n° 204), un *Paysage fluvial* de Van Goyen (n° 219), un *Pâturage avec des vaches*, de Paul Potter (n° 267), une marine

célèbre de Van de Velde, *La Petite flotte* (n° 214), trois importants *Paysages* de J. Ruysdael (nos 279 à 281) (31), et pour finir plusieurs scènes animées dans la campagne par Ph. Wouverman, entre autres *Les Petits-Sables* (n° 377), — *Le Coup de l'étrier* (n° 323), *Le Rueur* (n° 324), — et les *Paysages* italianisants aux belles teintes chaudes par N. Berchem (nos 176 à 178). De jolies vues de ville, comme la *Vue de la place du Grand-Marché à Harlem* par Berkheyden peuvent être joints à ce groupe, et quelques belles *Natures mortes* par David de Heem (n° 222), van Huysum (nos 230 et 231), Schrieck (n° 285) et Weenix (n° 317) complètent ces différents aspects de la peinture des Écoles du Nord.

Dans cette petite salle, une place d'honneur a été réservée à une peinture célèbre de l'École anglaise, *Le petit Samuel* de Reynolds, daté de 1777 (n° 345) (32).

L'École française occupe dans le musée une place prépondérante. Chaque époque est représentée par des tableaux importants parmi lesquels on compte quelques chefs-d'œuvre.

Du xv^e siècle, — c'est notre plus ancien tableau, — le Musée possède un très précieux panneau, *La Résurrection* (n° 811) (33). — Le xvi^e siècle est représenté par trois petits portraits, de qualité remarquable, l'un surtout, un *Portrait d'homme* à grande barbe, peint sur fond gris-vert (n° 812) (34), qu'on attribue généralement à *Corneille de Lyon*.

Le xvii^e siècle compte quelques tableaux de valeur, d'abord une toile très intéressante et assez mystérieuse, *L'Étude du dessin* (n° 816) (35). Sébastien Bourdon, le peintre montpelliérain laisse admirer ici deux beaux portraits, le fameux *Homme aux rubans noirs* (n° 380) (37), en qui l'on avait cru jadis reconnaître Molière, et un *Portrait d'officier*, probablement d'officier suédois (n° 381), datant de l'époque où l'artiste résidait à la cour de Christine. Il faudrait en rapprocher deux très remarquables portraits, l'un du *Cardinal de Bonsy, archevêque de Narbonne* (n° 782) (36), l'autre de sa sœur *la Marquise de Castries* (n° 818), ce dernier presque un chef-d'œuvre.

Des grands maîtres du xvii^e siècle le Musée ne présente malheureusement que peu de spécimens. Il s'est vanté jadis

de posséder une douzaine de Poussin qui n'ont point résisté à une critique sérieuse, sauf un seul, *Vénus et Adonis* (n° 712), dans un paysage d'un beau caractère datant des années 1630 où le maître peignait sous l'influence du Titien. *La naissance de Bacchus et la mort de Narcisse* (n° 715) n'est, il est vrai, qu'une copie, et même assez médiocre, mais la copie d'un original célèbre, aujourd'hui disparu; elle mérite par là l'attention des poussinistes. Signalons enfin, comme marquant la transition entre le xvii^e et le xviii^e siècle, deux grandes toiles d'Antoine Coypel (n°s 445 et 446), *Enée portant son père Anchise* et *La mort de Didon*; elles ont fait partie jadis de la décoration commandée en 1704 par le duc d'Orléans pour la Galerie Neuve du Palais-Royal, seules survivantes de ce grand ensemble décoratif, un peu froid sans doute et académique, mais caractéristique de l'art Louisquatorzien au tournant du siècle.

C'est ici le lieu de signaler un groupe très intéressant de peintures réunies au Musée, à la suite de l'envoi de l'Etat en l'An XI: les *Morceaux de réception à l'Académie* exécutés par une série de peintres du xvii^e et du xviii^e siècle. Il y en a une douzaine en tout: ils s'échelonnent sur près d'un siècle, depuis 1665 jusqu'en 1759, et permettent ainsi de suivre l'évolution du goût académique, assez artificiel sans doute et parfois même ennuyeux, mais que l'histoire n'a pas le droit de négliger. Au reste, quelques-uns de ces morceaux témoignent d'une véritable maîtrise, comme la *Nature morte* d'une richesse éclatante de J.-B. Monnoyer (n° 690) ou celle de Charles Oudry, le fils (n° 700). Si le *Prométhée* de Louis de Sylvestre (n° 733) ou l'*Ulysse* de Trémolières paraissent plus médiocres, la *Niobé* de Jean-François de Troy (n° 784) évoque devant nous une vraie scène d'Opéra, l'*Hector* de Deshayes de Colleville (n° 472) nous offre une mythologie parée des grâces de son maître et beau-père Fr. Boucher; Poitreau enfin avec ses deux *Paysages* (n°s 710 et 711) nous fait déjà prévoir le genre d'Hubert Robert. On ne négligera pas non plus les morceaux de Natoire (n° 696), de Van Schuppen (n° 732), de Pierre (n° 703) ni de Dandré-Bardon (n° 448), même si on n'aime pas la peinture académique.

Cinq ou six toiles de premier ordre, et un ensemble éblouissant de Greuze, — voilà, pour le xviii^e siècle, les éléments d'une petite salle incomparable. Elles sont toutes célèbres, depuis le *Fontenelle* de Rigaud (n° 735) (37) et les deux pénétrants portraits de Largillierre par lui-même (n°s 629 et 630) (38) jusqu'à l'admirable *Madame Crozat* par Aved (n° 355) (39), et à l'aimable image de la *Grande-duchesse Elisabeth* par M^{me} Vigée-Lebrun (n° 648) (44), qui voisinent avec un amusant *Pont d'Hubert Robert* (n° 736) et *la Foire* de Joseph Vernet (43) (n° 790), toute grouillante de vie. Dix Greuze, quelques-uns de la plus rare qualité, le *Gâteau des Rois*, de 1774 (n° 586) (40), *la Prière du matin* (n° 587) (41), *le Petit Mathématicien* (n° 588), des études de jeunes filles, comme *la Jeune fille au panier* (n° 590) ou *la Jeune fille vue de dos* (n° 591) (42) complètent cet ensemble merveilleux. Il ne manque que Fragonard dont on trouvera dans la salle voisine les plus étourdissants dessins, et, complètement, Chardin. J'en fais que mentionner des petits maîtres comme Pillement, Taunay, Théolon, Swebach, Adèle Romany, de Marne, etc., etc., qu'on aura plaisir à découvrir à côté des grands.

L'époque de la Révolution et de l'Empire, — celle où vécut Fabre, le fondateur du Musée, — est particulièrement riche en œuvres de valeur, à commencer par celles du chef de l'Ecole, Louis David. Le Musée en possède six, des *Etudes d'atelier* (n°s 450 et 451) ou des études pour le *Sacre*, entre autres le *Portrait de la duchesse de la Rochefoucauld* (n° 455), le célèbre *Hector* (n° 454) qui servit si longtemps de modèle à ses élèves dans l'atelier du maître, mais surtout deux merveilleux portraits qui appartiennent encore au David du xviii^e siècle, celui de *M. de Joubert*, trésorier général des Etats de Languedoc et protecteur de David (n° 453) (46) — et celui de *Alphonse Leroy*, ami et médecin de David (n° 452) (45), qui date de 1783 et offre toutes les séductions d'un Boucher ou d'un Fragonard. A côté de David, on remarquera tout un lot d'œuvres de ses élèves qui furent aussi les amis de Fabre, entre autres, de Girodet l'esquisse de l'*Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès* (n° 571), de Louis Gauffier, un charmant *Portrait du peintre anversois Van Wyck Coklers*

(n° 550) et une précieuse série d'esquisses de portraits peints en Italie (n° 551) dont plusieurs ont déjà été identifiés. De Prud'hon, signalons enfin les quatre esquisses des figures destinées à orner le Salon de l'hôtel Saint-Julien à Paris, *les Arts, la Richesse, les Plaisirs, la Philosophie* (n° 721) (49), sans oublier l'aimable Granet d'Aix, dont Fabre avait acheté le premier tableau qu'il avait peint à Rome, *l'Intérieur de l'Eglise San-Martino* (n° 583).

C'est à Bruyas que l'on doit l'extraordinaire réunion de toiles de l'Ecole dite de 1830 et de l'Ecole réaliste qui l'a suivie, groupées autour de neuf Delacroix et de douze Courbet qui assurent la gloire du Musée de Montpellier. Bruyas, Mécène original et curieux, avait eu l'idée de se faire portraiturer par les principaux peintres de son temps, depuis Cabanel jusqu'à Ricard, en passant par Delacroix, Courbet, Tassaert et d'autres, et l'on s'amusera à comparer entre elles ces effigies diverses, où se manifeste le tempérament des peintres; parmi elles se détachent deux chefs-d'œuvre, le *Bruyas au mouchoir* de Delacroix (n° 466) (53) et le *Bruyas malade* de Courbet (n° 424) (58).

L'art romantique est représenté par une vive et amusante esquisse de *la Naissance d'Henri IV*, par Eugène Devéria (n° 479), cinq tableaux ou esquisses de Géricault, notamment un important *Portrait de Lord Byron* (n° 560), des *Etudes de pieds et de mains* (n° 562) pour le *Radeau de la Méduse*, mais surtout par la réunion unique en France, en province s'entend, de neuf Delacroix. Ces tableaux appartiennent aux différentes époques de sa carrière, au début comme l'étude d'après *Aline la mulâtresse* (n° 459) (50) peinte en 1821, — à l'époque du voyage au Maroc, comme la célèbre *Fantasia* de 1832 (n° 461) (51), à l'époque des grands travaux décoratifs et de la maturité, comme *l'Education d'Achille* (n° 462), esquisse d'un des penditifs de la Bibliothèque de la Chambre, *les Femmes d'Alger dans leur intérieur* (n° 463) (52), variante du célèbre tableau du Louvre, peinte en 1849, — ou le *Daniel dans la fosse aux lions* (n° 464) et le *Michel-Ange dans son atelier* (n° 465) en qui Delacroix se plaisait à faire passer toute la mélancolie et le pessimisme de son cœur; — à la der-

nière époque de sa carrière enfin, comme *l'Orphée et l'Eurydice* (n° 467) de 1862 qui est peut-être l'ultime composition, inachevée du reste, de Delacroix.

A côté de ce prestigieux ensemble, la part faite à Corot avec trois petites toiles dont une, — *Matinée* (n° 415), — d'une finesse de ton délicieuse, — paraîtra un peu mince. *Des fleurs* (n° 483 et 484) et une *Scène galante* de Diaz (n° 481) donneront une idée suffisante de ce petit maître élégant. On se contentera d'une marine d'Isabey (n° 618), et d'une belle page de Paul Huet, *Gave débordé* (n° 612). On regrettera davantage que l'Ecole de Barbizon ne soit représentée que par une petite toile, peu significative de Millet, une *Offrande à Pan* (n° 689) qui date de sa première jeunesse, et deux *Paysages* de Th. Rousseau (n° 743 et 744), fort beaux, il est vrai, et caractéristiques du maître, mais qu'il conviendra de compléter par l'important dessin rehaussé de pastel, qui se trouve dans une des petites salles de dessins. Deux Troyon, l'un surtout, l'*Abreuvoir* (n° 785) donne de ce maître secondaire une idée avantageuse, et un *Paysage saharien* un peu terne de Fromentin (n° 546) complétera le groupe de ces petits maîtres issus du romantisme.

L'importante série de quinze tableaux de Tassaert, petit maître charmant, quand il n'est ni pleurard ni paillard, s'expliquerait peut-être par la sympathie personnelle de Bruyas pour cet artiste; mais une toile comme *la Femme au Verre de vin* (n° 765), où revivent toutes les grâces du XVIII^e siècle, paraît digne des collections les plus raffinées.

Bruyas admirait trop Delacroix pour s'être senti attiré par Ingres. Il n'a fait place dans sa galerie qu'à deux études, secondaires, du maître (n° 616 et 617) à qui le Musée a rendu hommage ensuite par l'acquisition d'une *Stratonice* (n° 615) (54), répétition tardive du grand tableau de Chantilly.

Après Delacroix, la grande passion de Bruyas fut pour Courbet. Il le protégea et l'aida à ses débuts, se lia d'amitié avec lui et fut, comme on dit, un de ses meilleurs clients. Il n'eut pas du reste à s'en repentir, — ni le Musée non plus, — puisqu'il réunit quelques-unes des toiles essentielles du maître. Toutes seraient à signaler; quelques-unes bénéficient

de l'admiration universelle, depuis les fameux portraits de Courbet par lui-même, — l'*Homme à la pipe* (n° 420) (57), ou le *Courbet au col rayé* (n° 423) (58), — le prodigieux *Baudelaire à la pipe* (n° 421) (56), — jusqu'au fameux *Bonjour! M. Courbet* (n° 430) (55) ou aux célèbres *Baigneuses* (n° 428) (59), les *Percheronnes* de scandaleuse mémoire, comme les qualifiait l'Impératrice Eugénie. N'oublions pas l'admirable *Fileuse endormie* (n° 429) (55), digne de Vélasquez, et la charmante *Vue de mer à Palavas* (n° 431) où l'on assiste à la rencontre de Courbet avec la mer.

Un pareil ensemble, éblouissant en vérité, où les plus étonnants Courbet voisinent avec les plus somptueux Delacroix, fait du tort aux autres modernes qui sont accrochés dans cette galerie française. On serait peut-être tenté de penser que l'on a fait une place bien grande à Cabanel, si l'on ne se souvenait que cet excellent et honnête peintre, né à Montpellier, représentait une tradition locale qui débute avec Vien, le maître de David, continue avec Fabre et Cabanel. Du reste, ce peintre, victime de l'enseignement de l'École, ne manquait point de dons, qui se montrent surtout dans ses portraits, — ses portraits de lui-même (nos 387 et 388), de Bruyas (n° 390), de Pierre Cabanel (n° 392), très supérieurs à ses grandes compositions académiques. Les portraits de Ricard, peintre régional dont la réputation dépasse la Provence : Bruyas (n° 731), M. et M^{me} Sabatier (nos 732 et 733), M^{lle} Klaus (n° 734) méritent l'attention. Puisque nous en sommes à citer les peintres méridionaux, n'oublions pas de regarder un tableau de Loubon, le peintre marseillais, une *Emigration devant le choléra* (n° 660) dans le soleil et la poussière, pleine de vie et de mouvement, et un limpide *Paysage provençal* de Paul Guigou (n° 598), pure et précieuse peinture.

Le dernier des maîtres importants qui reste à signaler, lui aussi montpelliérain d'origine, c'est Frédéric Bazille. Il était doué des plus beaux dons; il fut tué en 1870 à Beaune-la-Rolande, à l'âge de vingt-sept ans, au moment où il s'affirmait comme un des maîtres de la peinture nouvelle. Il fut l'ami de Renoir, de Claude Monet et de Manet; il se rattachait

à Delacroix par le sentiment et à Courbet par l'admiration, et sous cette double influence il élaborait avec ses amis une peinture où l'étude des reflets dans le plein air allait aboutir à l'impressionnisme. Il est mort avant d'avoir tiré toutes les conclusions de ces prémisses, et surtout sans avoir entrevu l'aurore de la gloire. Les sept toiles de lui que des mains pieuses ont tenu à disposer dans le Musée, montreront du moins que ce jeune homme réunissait en lui tous les dons que se partageaient plus tard les impressionnistes, ses camarades. Peintre de figures comme Manet, dans *La Toilette* (n° 364), ou le *Portrait de M. A. Tissier* (n° 363), peintre de fleurs, comme Renoir, dans *La Négrasse aux pivoines* (n° 365), peintre de paysages comme Claude Monet, dans sa *Vue de village* (n° 361), Bazille aurait occupé une place éminente dans la peinture du XIX^e siècle entre Manet, Renoir et Monet.

Dans les différentes salles du Musée on a disposé quelques sculptures. Elle sont peu nombreuses, mais toutes intéressantes. Signalons d'abord un important ensemble de bronzes du XVI^e siècle, en particulier sept pièces provenant de l'atelier de Jean Bologne, parmi lesquels on admirera trois statuettes de la série des *Travaux d'Hercule* (nos 904, 909, 910). Une fonte magnifique du XVII^e siècle d'après Le Bernin, *Apollon et Daphné* (n° 901), une précieuse *Statue équestre de Louis XV* (n° 948), attireront aussi l'attention. On ne négligera pas non plus parmi les bronzes modernes une importante série d'animaux de Barye (nos 878 à 894) en patine ancienne, léguée par Bruyas.

Mais les œuvres capitales, ce sont les sculptures de Houdon; il n'y en a pas moins de six, de première importance: aucun musée de France, — à part le Louvre, — ne peut présenter un pareil ensemble. Les deux fameuses statues en marbre, *l'Été* et *l'Hiver* ou la *Frileuse* (nos 936 et 937) (61) du Salon de 1783 comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus célèbres du maître. Le grand *Voltaire assis* (n° 938) (60), reproduction en terre cuite de l'original en marbre (à la Comédie-Française) retouché par Houdon, paraît supérieur, par l'intensité de l'expression, au marbre lui-même. Les deux bustes en

marbre, l'un de *Magistrat inconnu* (n° 940), l'autre de *Huë de Miromesnil, garde des sceaux* (n° 941) (62) sont deux remarquables spécimens de l'art du grand portraitiste. Enfin, le buste en plâtre de *Molière* (n° 939) avec sa belle patine verte, fut offert par Houdon lui-même à la Société des Beaux-Arts de Montpellier en 1779.

Pajou, le sculpteur favori de la Dubarry, vint pendant la Révolution se réfugier à Montpellier où il travailla et exécuta de nombreux bustes de personnages de la société; aucun n'est malheureusement conservé au Musée. Du moins, le maître est-il représenté par un morceau plus curieux que remarquable, le buste en plâtre du Conventionnel *Beauvais de Préau* (n° 950) mort à Montpellier en 1793. Du séjour de Pajou à Montpellier le Musée conserve un autre souvenir précieux, c'est le plâtre original du *Buste de Pajou*, par son élève Roland (n° 954), œuvre exquise à laquelle on a toutes raisons de penser que le maître n'est pas resté étranger.

Telles sont les œuvres essentielles sur lesquelles nous avons cru bon d'attirer l'attention du visiteur. Il en remportera l'impression que le Musée de Montpellier est un des plus riches de France, qu'il est l'œuvre de bienfaiteurs passionnés pour leur cité et qu'il fait honneur à une ville qui a donné naissance à des mécènes tels que Fabre, Valedau, Bruyas, Cabanel et Bazille.



138. MAITRE INCONNU (VERS 1530). — PORTRAIT
DE JEUNE HOMME.

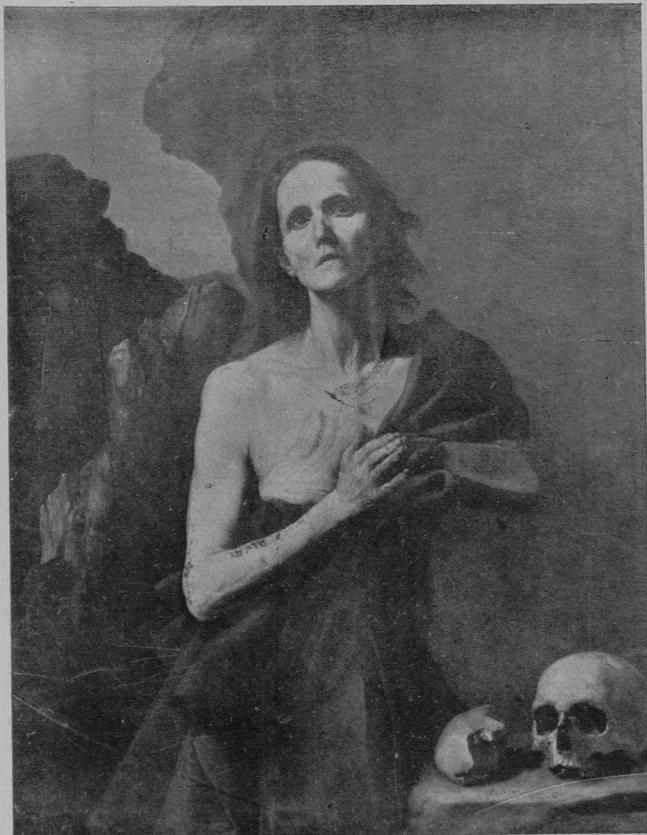
Pendant cinquante ans, ce portrait fit la réputation du Musée, parce qu'on le croyait de Raphaël. Il a perdu aujourd'hui son peintre. Berenson a cru le retrouver en *Bresciano*, Siennois raphaélisant. Il en est moins sûr aujourd'hui, et nous aussi. — Bois. H. 0,61. L. 0,51. — Don de Fabre en 1825.

Photo Bulloz.



24. PAUL VÉRONÈSE. — LE MARIAGE MYSTIQUE
DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE.

Cette toile, qui faisait partie de la Galerie Gerini à Florence au xviii^e siècle, paraît être un original, de la jeunesse de Véronèse, exécuté peu après son mariage, entre 1565 et 1570. Il en existe une copie par *Frédéric Bazille*, de Montpellier; elle a été offerte par la famille à l'église de Beaune-la-Rolande, en souvenir de Bazille qui fut tué en 1870 dans cette localité. — Toile. H. 0,95. L. 1,39
Photo Bulloz.



167. RIBERA. — SAINTE MARIE L'ÉGYPTIENNE.

Cette vieille femme décharnée, peinte en 1641, serait, dit-on, la fille de Ribéra, enlevée, dans sa jeunesse, par Don Juan d'Autriche. *Sic transit gloria mundi*. On connaît deux variantes de ce même sujet, l'une au Musée de Dresde, l'autre à la Galerie Filangieri à Naples. — Don de Fabre. — Toile. H. 1,31. L. 1,04.
Photo Bulloz.

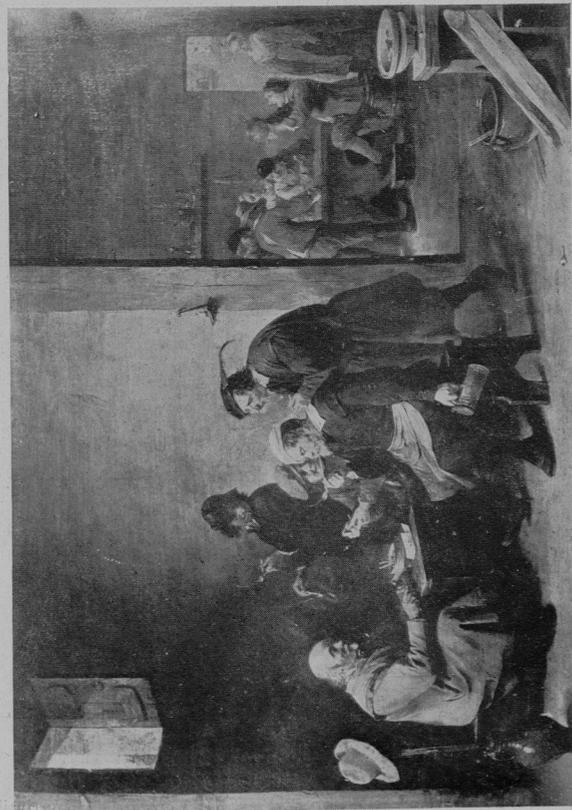


170. ZURBARAN. — L'ANGE GABRIEL.

Fragment d'une *Annonciation*, faisait pendant à une Vierge peinte sur un autre panneau. Il provient de la vente du maréchal Soult (1852), qui l'avait rapporté d'Espagne.

171. ZURBARAN. — SAINTE AGATHE.

Cette figure faisait partie d'une série de sept saintes qui paraissent avoir appartenu à un même ensemble, dispersé à la vente du maréchal Soult. *L'hôpital de la Sangre* à Séville présente un ensemble analogue. Toile. H. 1,27. L. 0,60. Photos Bulloz.



299. DAVID TÉNIERS LE JEUNE. — TABAGIE, L'HOMME AU CHAPEAU BLANC.

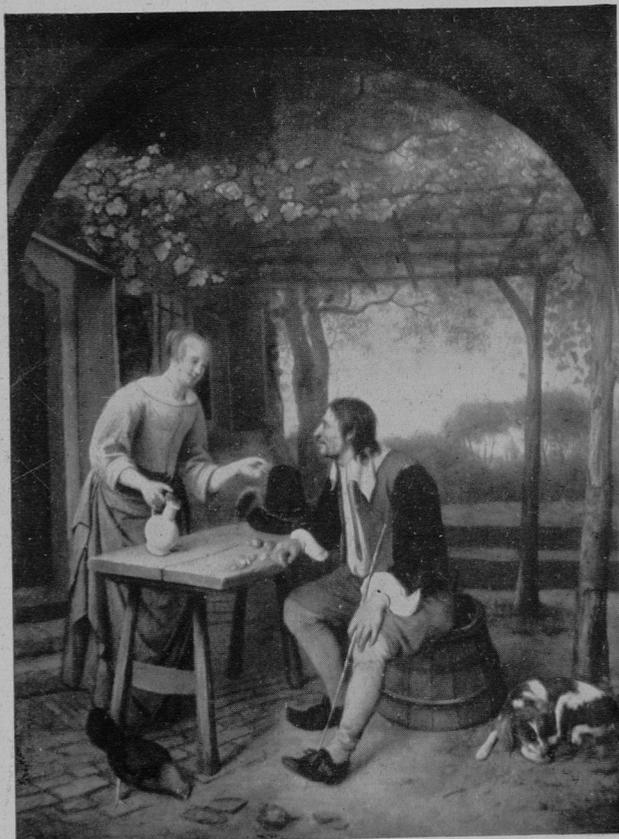
Dans l'importante série de tableaux de Téniers que possède le Musée, cette Tabagie est un des plus remarquables et des plus célèbres. — Legs Valéau. — Bois. H. 0,48. L. 0,69. Photo Giraudon.



290. JAN STEEN. — « COMME LES VIEUX CHANTENT,
LES PETITS GAZOUILLENT. »

C'est un vieux proverbe hollandais qui désigne cette amusante scène de ripaille familiale, comme, après Jordaens, aimait en peindre Steen. L'artiste s'y est représenté sous les traits du jeune homme au feutre noir, qui fume la pipe. L'exécution est remarquable. Le tableau était célèbre au xvii^e siècle. Il a été gravé par Basan. — Legs Valedau. — Toile. H. 0,87. L. 0,71.

Photo Giraudon.



289. JAN STEEN. — LE REPOS DU VOYAGEUR.

Les œuvres de Steen sont très rares dans les Musées de France. Celle-ci compte parmi les plus charmantes du maître, par l'esprit de la composition et la délicatesse des couleurs. — Legs Valedau. — Bois. H. 0,54. L. 0,40.

Photo Bulloz.



211. TERBURG. — JEUNE HOLLANDAISE VERSANT À BOIRE.
Legs Valedau. — Bois. H. 0,33. L. 0,26. Photo Bulloz.



281. JACOB VAN RUYSDAEL. — L'ORAGE.
Très belle composition, sobre et calme, où l'on reconnaîtra les modèles qui inspirèrent nos paysagistes de l'école de Barbizon, en particulier Théodore Rousseau. — Legs Valedau. Toile. H. 0,57. L. 0,66.



345. SIR JOSHUA REYNOLDS. — LE PETIT SAMUEL.

Les tableaux de l'École anglaise, notamment ceux de Reynolds, sont en France d'une insigne rareté. Avec celui-ci, on en compte un autre au Louvre. Reynolds a traité plusieurs fois cette figure biblique avec de légères variantes. Notre exemplaire est daté de 1777. C'est un de ces charmants portraits d'enfants où le maître excellait. — Legs Valedau. — Toile. H. 0,89. L. 0,70.

Photo Bulloz.



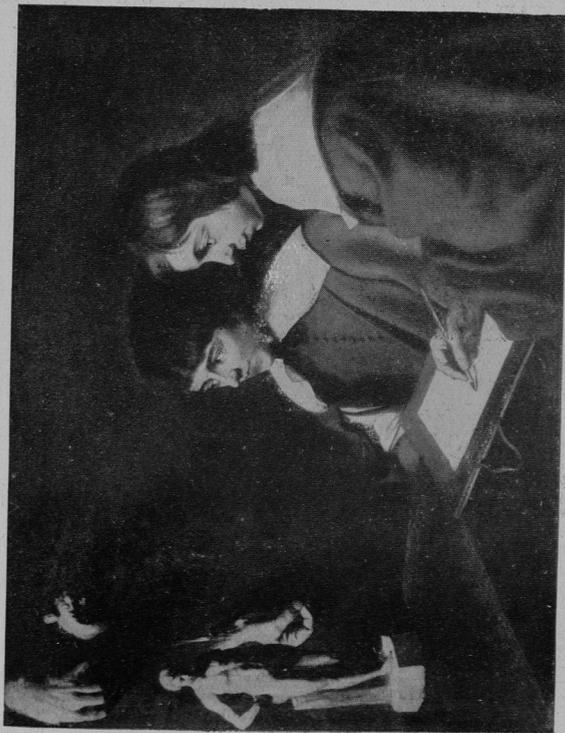
811. MAITRE FRANÇAIS (AVANT 1470). — RÉSURRECTION.

Les costumes permettent d'attribuer ce panneau à un maître français antérieur 1470, à M. P. Jamot le donne au *Maître de Saint-Gilles*, un artiste qui vivait dans l'atmosphère de *Jean Perréal* ou *Jean de Paris*, le célèbre miniaturiste. — Legs L. Sabatier. — Bois. H. 0,48. L. 0,31.



812. MAITRE FRANÇAIS (VERS 1550). — PORTRAIT D'HOMME.

On attribue généralement à Corneille, de Lyon, ce beau portrait, si fin d'exécution, sur fond gris-vert, ainsi que d'autres qui lui sont apparentés. Mais nous manquons de documents précis pour déterminer exactement la personnalité de cet artiste — Legs Puech. — Bois. H. 0,17. L. 0,14.



816. MAITRE INCONNU (VERS 1600-1620). — L'ÉTUDE DU DESSIN.

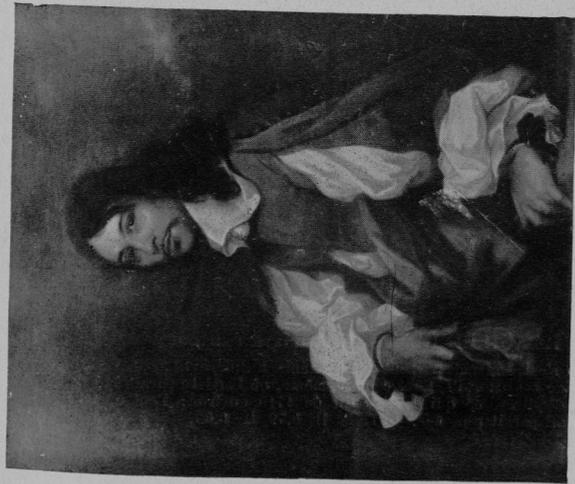
Ce très remarquable tableau a été souvent attribué aux Leuwin, mais sans vraisemblance. On lui trouve aussi des affinités avec des tableaux flamands, qui offrent des sujets analogues; on a même prononcé le nom de Sweerts. J'y reconnaitrais plutôt un maître français, que je ne saurais déterminer, tant la peinture française du premier quart du xvii^e siècle est encore mal connue. — Toile. H. 0,88. L. 1,13.



782. JEAN DE TROY. — PORTRAIT DU CARDINAL PIERRE DE BONSY, ARCHEVÊQUE DE NARBONNE.

Le personnage est connu; il a joué un rôle important dans le Languedoc, et il est mort à Montpellier en 1703. Il a été élevé au cardinalat en 1672; son portrait est donc postérieur à cette date, ce qui exclut l'ancienne attribution au *Dominiquin*, mort depuis plus de trente ans. L'auteur en est certainement *Jean de Troy*, bon peintre montpelliérain, protégé du cardinal, qui l'avait aidé lors de la fondation de l'Académie de peinture à Montpellier. — Toile. H. 1,50. L. 1,12. *Photo Bulloz.*

École française (xvii^e et xviii^e siècles).



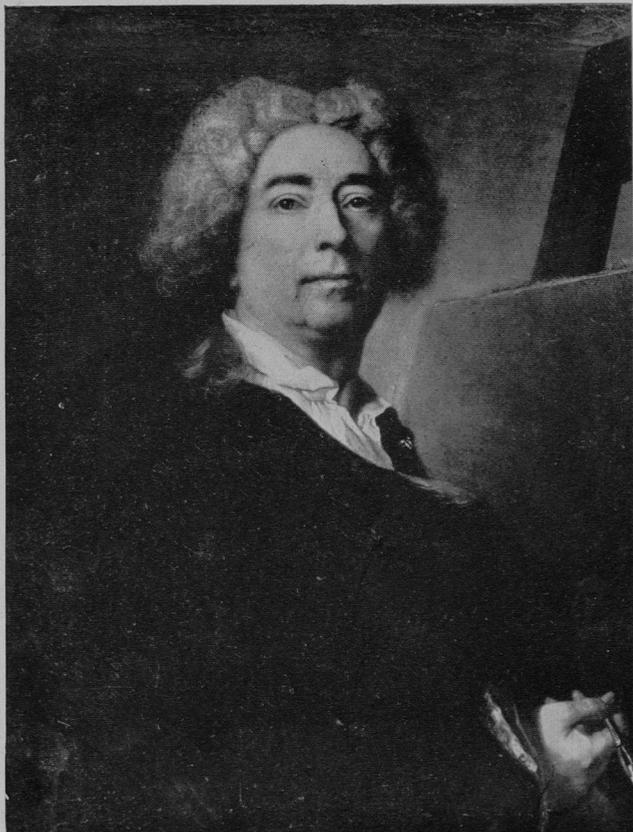
389. SÉBASTIEN BOURDON. — L'HOMME AUX RUBANS NOIRS.

Un des meilleurs portraits que nous connaissions de S. Bourdon, peintre négal et adroit, habile à pasticher les Flamands comme les Italiens. Ici, l'artiste fait preuve de maîtrise dans l'expression de la physionomie, l'élégance de l'attitude, l'agrément de la couleur. Le personnage intrigue. On y a reconnu Molière, puis Fouquet, puis un Espagnol. C'est et ce sera sans doute toujours un inconnu. — Toile, H. 1,05, L. 0,85.



735. HYACINTHE RIGAUD. — PORTRAIT DE FONTENELLE.

Il existe plusieurs portraits de Fontenelle, peints par Rigaud ou dans son atelier. On ne saurait dire si celui-ci est de la main du maître. — Toile. H. 0,70, L. 0,63. On y a reconnu Molière, puis Fouquet, puis un Espagnol. *Photos Bulloz.*



629. LARGILLIERRE. — L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.

Largillière s'est souvent portraituré lui-même à différents âges. Le Musée possède deux de ces portraits, l'un, celui-ci même, où l'artiste paraît âgé d'une cinquantaine d'années, ce qui le daterait de 1710 environ; l'autre, à l'état d'esquisse, où il paraît plus âgé. — Toile. H. 0,79 L. 0,63.

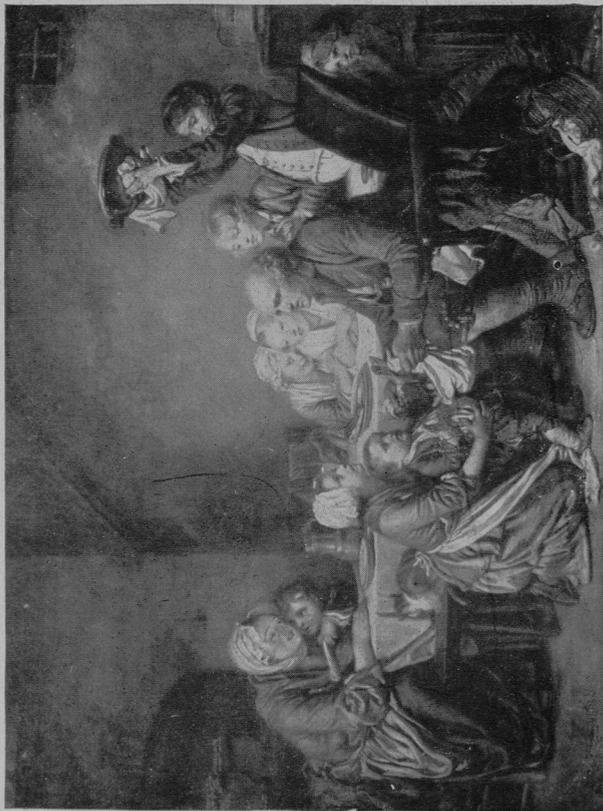
Photo Giraudon



355. J.-J. AVED. — PORTRAIT DE MADAME ANTOINE CROZAT, MARQUISE DU CHÂTEL.

Cet admirable portrait, un des trésors du Musée, a été longtemps attribué à Chardin. Il est pourtant signé en toutes lettres J.-J. Aved, et daté de 1741. Il a figuré au Salon de cette année. Il inaugura la manière simple et naturelle qui remplaçait, dans l'art du portrait, la solennité et l'apparat du xvii^e siècle. Madame Crozat était la femme d'Antoine Crozat, le grand financier, le frère de Pierre Crozat, le fameux collectionneur — Toile. H. 1,37 L. 1,00.

Photo Bulloz.



586. J.-B. GREUZE. — LE GÂTEAU DES ROIS (1774).

Un des plus célèbres et aussi des plus caractéristiques tableaux de Greuze : la sentimentalité bourgeoise, qui plaisait tant à Diderot, s'y épanouit. L'exécution en est prestigieuse. — Legs Valedau. — H. 0,72. L. 0,91.



587. GREUZE. — LA PRIÈRE DU MATIN.

Voici un autre aspect du talent de Greuze, — qui plaisait moins à Diderot, — mais bien caractéristique du maître. Cette fausse naïve, à supposer qu'elle fasse sa prière, ne la fait qu'à Vénus, et pratique plus les *Liaisons dangereuses* que les Eucologes. — Legs Valedau. — Toile. H. 0,66. L. 0,55.

Photo Bulloz.



591. GREUZE. — JEUNE FILLE VUE DE DOS.

L'attitude en est amusante et imprévue, le ton doré de la couleur admirable.
— Legs Valedau. — H. 0,44. L. 0,37. *Photo Bulloz.*

École française (xviii^e siècle).

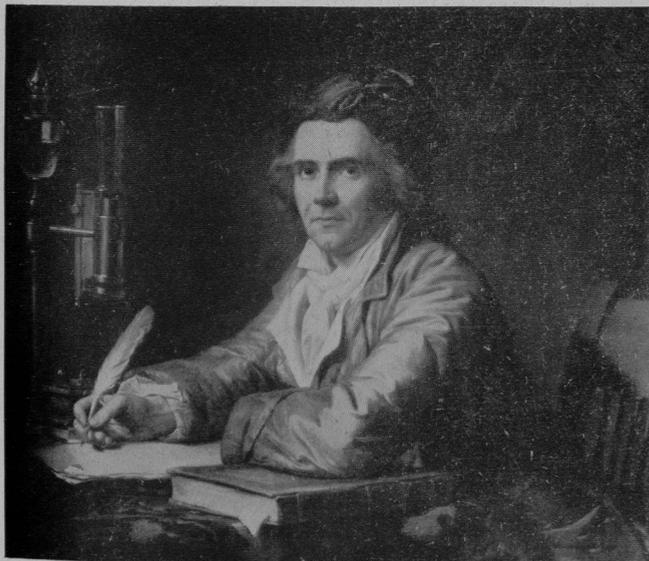
790. J. VERNET. — LES ABOARDS D'UNE FOIRE (1776).

Ce tableau, avec son pendant, la *Construction d'un grand chemin*, aujourd'hui au Louvre, fut commandé par l'abbé Terray et figura au Salon de 1775. Il ne s'agit pas ici d'un aspect précis de la foire de Beaucaire, comme on l'a cru longtemps, mais d'épisodes amusants d'une foire arrangée dans un paysage de fantaisie, où l'on reconnaît divers sites familiers à Vernet, le pont de Saint-Cloud, le mont Ventoux, les bords de la Seine et Villeneuve-lès-Avignon. — Toile. H. 0,47. L. 1,62.



648. MADAME VIGÉE-LEBRUN. — PORTRAIT DE LA GRANDE-DUCHESSÉ ELISABETH ALEXIEVNA (1798).

La grande duchesse Elisabeth était la femme du futur Empereur Alexandre I^{er}. Madame Vigée-Lebrun peignit son portrait à l'huile en 1798. Ce portrait se trouvait en 1914 au palais de *Tsarstkoié Sélo*. Le nôtre est une répétition peinte de la main de Madame Vigée-Lebrun. — Legs Bruyas. — H. 0,78, L. 0,63.



452. LOUIS DAVID. — PORTRAIT D'ALPHONSE LEROY, MÉDECIN DE DAVID (1783).

Admirable portrait traité dans le goût des maîtres du xviii^e siècle, dont David était l'élève. C'est une œuvre de jeunesse, mais d'une maîtrise achevée. L'expression des yeux est étonnante. David atteindra peut-être à plus de sobriété et de grandeur, mais ne retrouvera jamais ce goût de la couleur qu'il dédaignera plus tard. A figuré au Salon de 1783. — Toile. H. 0,72. L. 0,91.

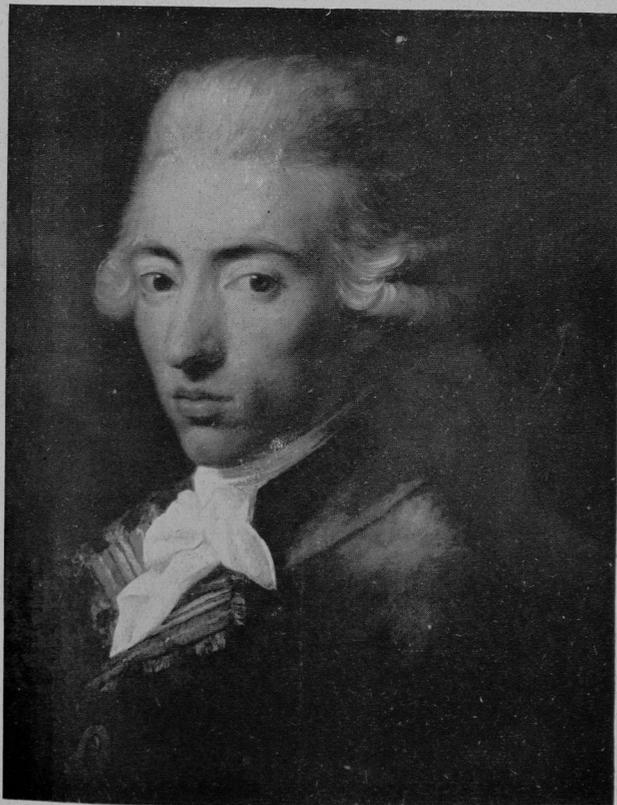
Photo Bulloz.



453. LOUIS DAVID. — PORTRAIT DE M. DE JOUBERT VERS 1786).

Voici encore un portrait du David pré-révolutionnaire. Il est intéressant, parce qu'il est inachevé, et que l'on saisit la manière dont David établissait ses dessous, avant d'appliquer ses glacis; le fonds gris martelé est aussi très caractéristique. — *M. de Joubert*, trésorier général des Etats de Languedoc, était originaire de Montpellier; il fut un des protecteurs de David à Paris. — Toile. H. 1,26. L. 0,95.

Photo Bulloz.



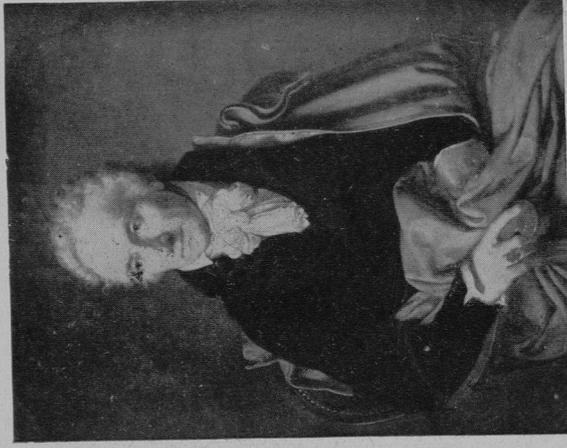
493. FR.-X. FABRE. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME (VERS 1795).

Portrait de Fabre jeune, tel qu'il était lorsqu'il se lia avec la comtesse d'Albany. — Toile. H. 0,72. L. 0,58.



497. FR.-X. FABRE. PORTRAIT DE LA
COMTESSE D'ALBANY (VERS 1795).

Fabre a peint plusieurs portraits de son amie. Celui-ci, qui date de 1795 environ, c'est-à-dire du début de la liaison de Fabre avec la comtesse, nous montre une personne qui a passé fleur depuis longtemps. Mais, comme disait une grande dame, les comtesses sont toujours jeunes pour les bourgeois. — Toile. H. 0,37. L. 0,27.



499. FR.-X. FABRE. — PORTRAIT
D'ALFIERI (1803).

Alfieri, l'illustre poète, l'amant de la comtesse d'Albany, et l'ami de Fabre. Ce portrait, peint en 1803, six mois avant la mort du poète, est une réduction du grand portrait conservé au Musée d'Asli, ville natale d'Alfieri. — Toile. H. 0,40. L. 0,31.

Photos Bulloz.

École française (xviii^e et xix^e siècles).



721. P.-P. PRUDHON. — LES ARTS, LA RICHESSE, LES PLAISIRS, LA PHILOSOPHIE.

Esquisses de quatre des grandes figures exécutées par Prudhon en l'an VIII, pour décorer un des Salons de l'Hôtel Saint-Julien, rue déruiti (aujourd'hui, hôtel de la banque Rothschild, rue Laffitte, 21). Les grands panneaux sont conservés encore chez le baron A. de Rothschild, en Autriche. — Legs Valedau. — Bois. Chaque esquisse : H. 0,28. L. 0,07.

Photo Bulloz.



459. EUGÈNE DELACROIX. — ALINE LA MULÂTRESSE (1821).

Delacroix a gardé chez lui jusqu'à sa mort cette étude pour laquelle il avait une prédilection. Elle lui a servi pour le *Sardanapale* de 1827. Aline était un modèle bien connu des ateliers de cette époque. — Don Bruyas. — Toile. H. 0,80. L. 0,65.

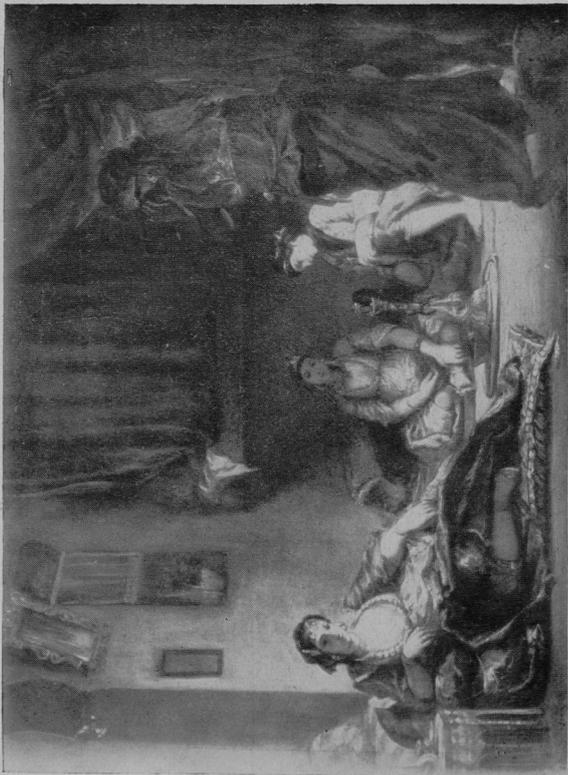
Photo Bulloz.



461. EUGÈNE DELACROIX. — EXERCICES MILITAIRES DES MAROCAINS (1832).

Cette prestigieuse peinture, datée de 1832, mais certainement reprise plus tard, figura seulement au Salon de 1847. Elle s'inspire d'une scène que Delacroix avait vue lors de son voyage au Maroc, et qu'il a réalisée plusieurs fois. Elle a conservé une fraîcheur et un éclat incomparables, grâce à l'emploi du vernis de copal. — Don Bruyas. — Toile. H. 0,59. L. 0,73.

Photo Bulloz.

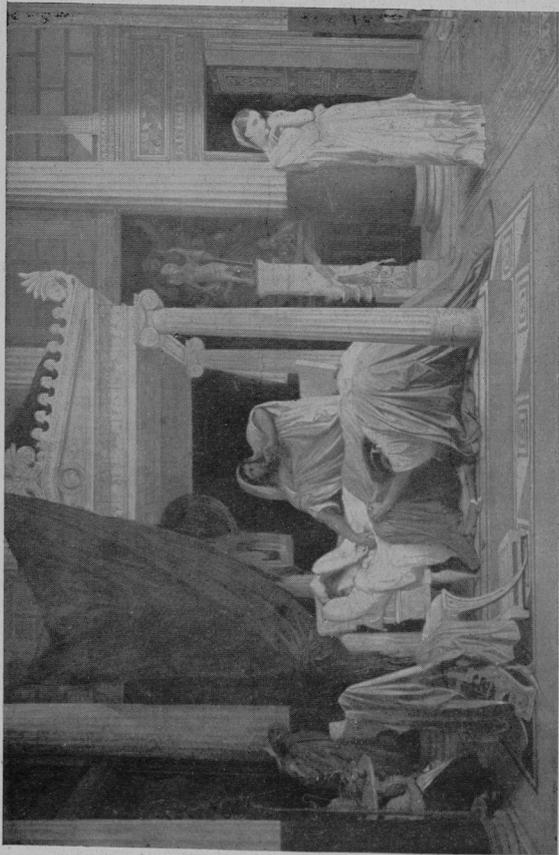


463. EUGÈNE DELACROIX. — FEMMES D'ALGER DANS LEUR INTÉRIEUR (1849).
 Cette toile merveilleuse, un des chefs-d'œuvre de Delacroix, est une répétition réduite, avec variantes, du fameux tableau du Louvre peint en 1834. Ce tableau, « le plus coquet et le plus fleuri de Delacroix », au dire de Haudelaire, a malheureusement beaucoup noirci, surtout dans sa partie droite : c'est un désastre irréparable. — Don Bruyas. — *Photo Bulloz.*
 Toile. H. 0,84. L. 1,11.



466. EUGÈNE DELACROIX. — PORTRAIT D'ALFRED BRUYAS (1853).

De tous les portraits de Delacroix, à la vérité peu nombreux, celui-ci est un des plus saisissants; Delacroix s'y montre l'égal des plus grands maîtres, Titien, Rembrandt. Rien d'émouvant comme l'expression mélancolique de ce malade, en qui Delacroix retrouvait les mêmes souffrances qui l'accablaient lui aussi et le clouaient sur son fauteuil. — Don Bruyas. — Toile. H. 1,16. L. 0,89.
Photo Bulloz.



815. J.-D. INGRES. — STRATONICE OU LA MALADIE D'ANTIOCHUS (1866).

Répétition tardive et en sens inverse, avec quelques modifications de détail, du tableau célèbre peint en 1840 pour le Duc d'Orléans (au Musée de Chantilly), et dont la composition a préoccupé Ingres toute sa vie. Ce tableau est le dernier peint par le maître, âgé de 86 ans. Il est resté inachevé. — Toile. H. 0,61. L. 0,92.

Photo Bulloz.



429. COURBET. — LA FILEUSE ENDORMIE (1853).

Portrait de Zélie Courbet, la sœur de l'artiste. — Don Bruyas. — Toile. H. 0,91. L. 1,15.



430. COURBET. — LA RENCONTRE, OU BONJOUR M. COURBET.

C'est la rencontre de Courbet avec son protecteur Alfred Bruyas, de Montpellier, Bruyas, accompagné de son fidèle serviteur Calas et de son chien Breton, accueille, aux portes de Montpellier, le jeune Dieu de la peinture. Courbet, qui venait pour la première fois dans le Midi, y découvrit la lumière méridionale et apprit ainsi à y éclaircir sa palette, ouvrant la voie à la peinture moderne.

Photos Bulloz



421. COURBET. — PORTRAIT DE BAUDELAIRE.

Cet étonnant et précieus portrait, d'une expression si intense, n'eut pas l'heur de plaire à Baudelaire qui prit en horreur Courbet et sa peinture. Courbet l'a utilisé pour le Baudelaire qui figure dans son fameux « Atelier ». Il apparut à l'éditeur Poulet-Malassis, qui le vendit à Bruyas. — Toile, H. 0,53, L. 0,61.

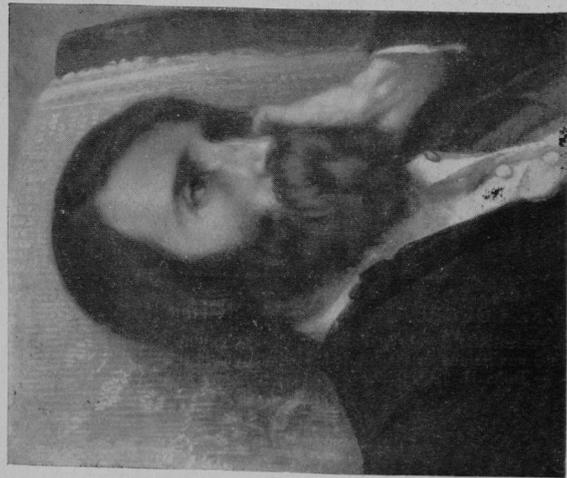
Photo Bulloz.



420. G. COURBET. — L'HOMME A LA PIPE (1846).

Ce célèbre portrait de Courbet, d'une qualité d'exécution incomparable, fut pourtant refusé aux Salons de 1846 et de 1847. C'est un de ses chefs-d'œuvre. — Don Bruyas. — Toile. H. 0,45, L. 0,37.

Photo Bulloz.



444. COURBET. — PORTRAIT DE BRUYAS (1854).

C'est le plus beau et le plus émouvant des portraits de Bruyas peint par Courbet. Cette tête émaciée, mélancolique et souffrante, d'une si magnifique exécution, est un des chefs-d'œuvre de Courbet. — Don Bruyas. — Toile. H. 0,45. L. 0,37.



423. COURBET. — SON PORTRAIT AU COL RAYÉ (1854).

Il fut peint à Montpellier, chez Bruyas ; Courbet avait endossé le veston au col rayé de son ami. Ce portrait fut utilisé par Courbet pour la figure qui occupe le centre du célèbre *Atelier* aujourd'hui au Louvre. — Don Bruyas. — Toile. H. 0,46. L. 0,37.



428. COURBET. — LES BAIGNEUSES (1853).

Le plus célèbre peut-être de tous les tableaux de Courbet, à cause du scandale qu'il provoqua, à la grande joie de l'artiste, au Salon de 1853. Il fut, dit-on, cravaché par l'Empereur, et *les Baigneuses* furent traitées de « Perche-ronnes » par l'Impératrice. C'était un tableau-manifeste, le manifeste de l'école réaliste, bruyant comme les aimait Courbet. — Don Bruyas. — Toile. H. 2,27. L. 1,93.

Photo Bulloz.



938. HOUDON. — VOLTAIRE ASSIS.

Ce n'est pas, comme on l'a dit, la maquette de la célèbre statue du théâtre Français, mais un estampage en terre, d'après le bon creux, retouché par Houdon et cuit ensuite. Il a toute la valeur d'un original, avec une intensité d'expression vraiment extraordinaire. Acheté à la vente de Houdon en 1795, il fut apporté à Montpellier et déposé en grande pompe à l'Athénée en l'An XI. Expulsé du Musée en 1815, il y rentra définitivement en 1874. — H. 1,19.

Photo Bulloz.



936 ET 937. HOUDON. — L'HIVER OU LA FRILEUSE ET L'ÉTÉ.

Ces deux statues, dont la première seule figura au Salon de 1783, comptent parmi les plus célèbres de Houdon. Si ce n'est pas du grand art, c'est du moins un art charmant et aimable, paré de toutes les grâces du xviii^e siècle. Elles furent exécutées par Houdon pour M. de Saint-Vaast; devenues la propriété de M. le baron Creuzé de Lesser, préfet de l'Hérault, elles furent données par lui au Musée en 1828; c'est un beau cadeau qui représente aujourd'hui quelques millions. — H. de l'Hiver, 1,45; de l'Été, 1,55. *Photos Bulloz.*



940. HOUDON. — BUSTE D'UN INCONNU (1788).

Ce personnage, en qui l'on a voulu reconnaître Turgot ou S. Bailly, est en réalité un magistrat inconnu. Il est signé et daté de 1776. — Legs Buisson-Bertrand. — Marbre. H. 0,80.



941. HOUDON. — BUSTE

DE HUE DE MIRMESNIL, GARDE DES SCEAUX. On connaît, outre celui-ci, deux exemplaires en marbre, (l'un daté de 1775) et un troisième en plâtre de ce buste. Le nôtre diffère des trois précédents par l'ajonction de l'ordre de chevalier du Saint-Esprit, qui fut conféré à Mirmesnil en 1781. Le buste serait donc postérieur à cette date. — Legs Buisson-Bertrand. — Marbre. H. 0,83. *Photos Bulloz.*

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Pour éviter de répéter ici ce que l'on trouvera ailleurs, je me permettrai de renvoyer, — encore que j'en sois l'auteur, — au récent *Catalogue du Musée de Montpellier*, paru à la fin de 1926. Il est en vente pour 15 francs au Musée, et à Paris chez le libraire *Rapilly*, 5, Quai Malaquais, qui en a le dépôt. Ce catalogue est le treizième d'une série dont le premier, celui de Fabre, a été publié en 1828, et dont les suivants ont été remaniés par les conservateurs successifs. Dans la dernière édition, celle de 1926, on trouvera une bibliographie complète de toutes les études qui ont été consacrées au Musée et aux œuvres qui y sont exposées. Je signalerai seulement ici le précieux *Catalogue de la Galerie Brugas*, commencé par *Théophile Silvestre*, et malheureusement inachevé; la première moitié seule en a été publiée en 1876.

TABLE DES PLANCHES

<i>École italienne.</i> — XVII ^e siècle. — Maître Inconnu vers 1530. —	
Portrait de jeune homme.	23
Paul Véronèse. — Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie.	24
<i>École espagnole.</i> — XVII ^e siècle. — Ribera. — Sainte Marie l'Égyptienne.	25
Zurbaran. — L'ange Gabriel. — Zurbaran. — Sainte Agathe.	26
<i>École flamande.</i> — XVII ^e siècle. — David Teniers le jeune. —	
Tabagie. L'homme au chapeau blanc.	27
<i>École hollandaise.</i> — XVII ^e siècle. — Jan Steen. — « Comme les vieux chantent, les petits gazouillent ».	28
Jan Steen. — Le Repos du voyageur.	29
Terburg. — Jeune hollandaise versant à boire.	30
Ruisdael. — L'orage.	31
<i>École anglaise.</i> — XVIII ^e siècle. — Reynolds. — Le petit Samuel.	32

École française. — XV ^e et XVI ^e siècles. — Maître français avant 1470. — Résurrection	33
Maître français, vers 1550. — Portrait d'homme	34
XVII ^e siècle. — Maître Inconnu, vers 1600-1620. — L'étude du dessin	35
De Troy. — Portrait du Cardinal Pierre de Bonsy.	36
Sébastien Bourdon. — L'Homme aux rubans noirs	37
XVII ^e -XVIII ^e siècles. — Hyacinthe Rigaud. — Portrait de Fontenelle	37
Largillierre. — L'artiste par lui-même	38
J.-J. Aved. — Portrait de Madame Antoine Crozat.	39
Greuze. — Le Gâteau des rois	40
Greuze. — La Prière du matin	41
Greuze. — Jeune fille vue de dos.	42
J. Vernet. — Les abords d'une foire.	43
XVIII ^e -XIX ^e siècles. — Madame Vigée-Lebrun. — Portrait de la Grande-Duchesse Elisabeth Alexievna.	44
David. — Portrait d'Alphonse Leroy	45
David. — Portrait de M. de Joubert.	46
Fabre. — Son portrait par lui-même	47
Fabre. — Portrait de la Comtesse d'Albany.	48
Fabre. — Portrait d'Alfieri.	48
Prud'hon. — Les Arts, la Richesse, les Plaisirs, la Philosophie.	49
XIX ^e siècle. — Delacroix. — Aline la mulâtresse.	50
Delacroix. — Exercice militaire des Marocains.	51
Delacroix. — Femmes d'Alger dans leur intérieur.	52
Delacroix. — Portrait d'Alfred Bruyas	53
Ingres. — Stratonice ou la maladie d'Antiochus.	54
Courbet. — Fileuse endormie.	55
Courbet. — Rencontre ou Bonjour M. Courbet.	55
Courbet. — Portrait de Baudelaire.	56
Courbet. — L'Homme à la pipe	57
Courbet. — Portrait de Bruyas.	58
Courbet. — Son portrait au col rayé	58
Courbet. — Les Baigneuses	59
École française. — XVIII ^e siècle. — Houdon. — Voltaire assis.	60
Houdon. — L'Hiver ou la Frileuse	61
Houdon. — Buste de Hue de Miromesnil.	62
Houdon. — Buste d'un inconnu	62