

Le musée Fabre : une passion de collectionneurs

Parmi la riche constellation des musées français, le musée Fabre se détache nettement par la qualité de ses collections de peinture, accumulées au fil du temps par quelques collectionneurs avisés, toujours issus de la région et fiers de contribuer à créer, en dehors de Paris, un musée exemplaire. L'important projet de restructuration qui s'achève vient couronner plus de deux siècles d'efforts pour promouvoir les arts dans la capitale administrative du Languedoc. Au siècle des Lumières Montpellier connaît une vie intellectuelle intense au travers notamment d'institutions prestigieuses comme l'Université de Médecine et la Société royale des Sciences. La ville se transforme et l'on assiste à d'importants travaux d'urbanisme : notamment avec l'aménagement de la Place royale du Peyrou : Arc de Triomphe de Daviler, en 1692, aqueduc de Saint-Clément (Henri Pitot), château d'eau, terrasses, escaliers (dus à J.A. Giral) et groupes sculptés dus aux meilleurs artistes parisiens, Clodion, Pajou, Julien et Moitte. Montpellier au XVIII^e siècle est la capitale avec Toulouse de la province du Languedoc. Siège du Gouvernement général, de l'intendance, de la Cour des Comptes, Montpellier devient ville administrative en accueillant à partir de 1736 les Etats du Languedoc. De grands personnages tels que le Gouverneur, l'intendant, les conseillers ou de grands seigneurs fastueux qui se font construire de beaux hôtels y forment une société brillante. On assiste indéniablement à la montée en puissance d'une élite éclairée qui entend promouvoir les arts dans la ville sur le modèle de l'Académie royale de peinture, architecture et sculpture de Toulouse créée en 1750. Dès 1778 une quarantaine de « curieux », amateurs d'art ou « connaisseurs » se rassemblent sous le patronage du Maréchal duc de Biron, gouverneur du Languedoc, dans le but de créer un établissement utile au public montpelliérain. Les plus grands noms de la ville et de la province y figurent : le vicomte Marie Joseph de Saint Priest, intendant du Languedoc, Nicolas-Joseph Marcassus, baron de Puymaurin, Philippe Laurent de Joubert, trésorier de la Bourse des Etats du Languedoc, Gourgas et Bazille, négociants, Bazille, orfèvre, Riban, parfumeur du roi et ami de Pajou qui séjourne chez lui de 1792 à 1794. Les membres de la Société des Beaux Arts instituée début 1779 sollicitent à plusieurs reprises le tout puissant surintendant des Bâtiments de Louis XVI, le comte d'Angivillier afin d'obtenir « l'autorisation des règlements » et la reconnaissance du pouvoir royal. D'emblée la Société, organisée selon une hiérarchie très stricte- Associés fondateurs, Associés honoraires, Associés domiciliés- se fixe deux objectifs

principaux : le développement de l'enseignement artistique et la promotion des arts par le biais d'expositions. Des cours gratuits de dessin sont dispensés dans les locaux de l'ancien collège des Jésuites vacants depuis l'expulsion de l'ordre en 1764. Une fois par an en hiver durant la tenue des Etats du Languedoc la société organise des expositions qui sont autant d'occasion de montrer les travaux des professeurs, des élèves mais aussi les œuvres puisées dans les meilleurs cabinets privés. L'organisation de ces expositions est confiée à un personnage incontournable de la vie culturelle de Montpellier à la fin du XVIIIème siècle : Abraham Fontanel. Né à Mende vers 1750, il s'installe à Montpellier en 1773 où il obtient une maîtrise de libraire. Sa boutique, rue du Gouvernement, dénommée « Le Rendez vous des Artistes » devient vite le point de ralliement de tous les « curieux » de la ville. Homme de goût respecté, Fontanel prend une part active dans la création de la société des Beaux Arts en temps que gardien de la collection de « plâtres, estampes et dessins » embryon en quelque sorte de la future collection municipale. Il est aussi en relation avec les meilleurs artistes du temps comme Greuze ou Houdon avec qui il correspond et qui envoie à Montpellier dès 1779 plusieurs morceaux parmi lesquels un buste en plâtre de Molière et un Grand écorché. Fontanel est l'auteur des deux catalogues conservés des expositions de la Société en 1779 et 1784 où le public peut admirer des œuvres en provenance des cabinets montpelliérains comme ceux du marquis de Saint Priest, de Sanilhac, de Gourgas, de Riban et de Fontanel lui-même qui prête son portrait par le peintre Duplessis de Carpentras (Montpellier, Pénitents Bleus), *Une jeune fille* par Greuze et la terre cuite du morceau de réception de Julien *Gladiateur mourant*. Bien vite des rivalités financières et personnelles vont miner les projets de la Société qui est dissoute en 1787. Les Ecoles sont alors incorporées, toujours avec le soutien des Etats du Languedoc, à l'Ecole des Arts, Ponts et Chaussées. Fontanel demeure conservateur de la collection et le peintre Jean –Jacques Bestieu, continue son enseignement. Sous la révolution un Museum du Département se constitue grâce aux toiles héritées de la Société des Arts (*Bacchus et Ariane* de François de Troy du cabinet de Saint Priest, deux *Marines* de Vernet, des plâtres notamment de la collection Joubert...) et à l'afflux de nombreux tableaux saisis dans les églises et couvents de la ville provisoirement entassés au Collège des Jésuites et à l'hôtel de Claris pour « servir à l'instruction Publique ». En 1796 l'Ecole Centrale de Montpellier annexe l'Ecole des Arts et sa collection dont Fontanel conservait toujours la charge. Le 22 nivose an VI (11 janvier 1798) Marc Antoine Bazille, négociant, président de l'administration centrale de l'Hérault et

arrière-grand-père du peintre, réclamait au gouvernement l'attribution de tableaux provenant des collections nationales afin « d'exalter l'émulation des élèves, leur inspirer le goût du beau et développer en eux le germe du talent ». Sa requête restera lettre morte et Montpellier fut oublié du fameux décret Chaptal instituant les quinze premiers musées de département (1^{er} septembre 1801). Ce n'est que l'année suivante grâce à l'intervention de Bestieu que Montpellier est enfin doté par arrêté consulaire (3 septembre 1802) d'un envoi d'une trentaine de tableaux avec une belle série de morceaux de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture allant de 1665 à 1759 (Monnoyer, Coypel, Silvestre, Dandré Bardon, Trémolières, Natoire, Deshays, Pierre) et quelques tableaux d'histoire comme Palma le Jeune (*Massacre des habitants d'Hippone*), Preti (*Un prophète*), Bourdon (*Déploration sur le Christ mort*), Raoux (*Vestale portant le feu sacré*), Vien (*Saint Grégoire le Grand*) et Coypel avec deux grands tableaux provenant de la célèbre galerie d'Enée du Régent au palais royal. Ainsi se constitue sous l'empire un modeste musée municipal qui change plusieurs fois de localisation de la rue des Etuves à la rue Embouque d'or (Hôtel de Manse) en 1811 puis en 1816 dans l'hôtel de Belleval, siège de la Mairie. Fontanel quant à lui anime une autre institution bien distincte de la première, la Galerie Fontanel-Matet, sorte de musée privé avec salon de lecture et salle de concerts. En 1802 on y inaugure le fameux *Voltaire assis* de Houdon. Le musée municipal amputé de nombreux tableaux à cause des restitutions de la Restauration n'aurait pas pu à lui seul assurer la gloire de Montpellier, si n'était intervenu, contre toute attente, l'action d'un enfant du pays passé par les Ecoles de la Société des Beaux-Arts : F. X. Fabre.

Du lauréat du prix de Rome au Baron Fabre, directeur du musée.

D'origine modeste Fabre reçoit une éducation classique soignée et fréquente les Ecoles de la Société qui ouvrent leurs portes en avril 1779. Il bénéficie du soutien du peintre Jean Coustou qui le recommande à Vien (montpelliérain lui aussi qui rentre de Rome en 1781 après son directorat à l'Académie) et aussi de Philippe Laurent de Joubert personnage clé du monde culturel montpelliérain. En 1783 Fabre quitte Montpellier pour Paris et entre dans l'atelier de David un des plus novateurs du moment. Il ne fait pas de doute que les membres de la Société fondent de grands espoirs dans Fabre (présent en 1784 au Salon montpelliérain) et suivent de près le déroulement de ses études dans la capitale. Le 16 janvier 1786 Vien écrit à Coustou : « Je suis sûr que le jeune Fabre étudiera avec chaleur et grand profit ; ce

jeune homme fera son chemin, je ne le perds pas de vue ». Dans l'atelier de David Fabre côtoie des élèves plus âgés comme Wicar et Drouais, qui obtient le Grand prix en 1784 et d'autres admis au même moment comme Girodet. Une atmosphère d'émulation tenace règne parmi les élèves. Fabre remporte le Grand Prix en 1787 (*Nabuchodonosor fait tuer les enfants des Sédécias sous les yeux de leur père*) devant Girodet qu'il accuse d'avoir bénéficié de conseils extérieurs : une brouille durable s'installe entre ces deux artistes parmi les plus brillants de l'atelier de David. Fabre après un passage triomphal à Montpellier gagne Rome où Ménageot vient d'être nommé à la tête de l'académie. Fabre se montre un élève studieux parfaitement à l'aise dans l'institution académique ; ses progrès sont constants et encouragés par le directeur il se tient prêt pour occuper la place laissée vacante par Drouais disparu en 1788. Les événements politiques vont bouleverser une carrière qui commençait sous les meilleurs auspices avec des commandes prestigieuses (de Joubert pour les Pénitents bleus de Montpellier ; du comte d'Angivillier) et un triomphe au Salon parisien de 1791 avec *La mort d'Abel* et *Suzanne et les vieillards*. Début 1793, Fabre fuit Rome pour Naples au moment où l'académie est mise à sac, puis gagne Florence où règne un climat de paix, plus propice aux arts. L'ascension de Fabre en Toscane fut rapide grâce à sa rencontre et à son amitié avec deux des plus éminents personnages de la ville ; le poète Vittorio Alfieri et son égérie, Louise de Stolberg, comtesse d'Albany. Dès le mois de juillet, Fabre entreprend leur portrait (musée des Offices). Originaire de Mons dans les Pays Bas autrichiens la comtesse avait été mariée à vingt ans à Charles Edouard Stuart, prétendant au trône d'Angleterre. Le couple vit à Rome dans le palais Muti, place des Saints-Apôtres, soumis au protocole qu'exige leur statut de souverains *in partibus*. « La maison du prince Edouard était une jolie miniature de cour » écrira l'écrivain suisse Charles Victor de Boustetten. C'est en 1776 que Louise rencontre Alfieri, issu d'une vieille famille piémontaise. En butte aux tracasseries d'un mari alcoolique et violent elle engage une procédure de divorce qui aboutira en 1783 avec le consentement du Vatican et grâce à l'appui du roi de Suède Gustave III. Le couple s'installe à Paris en 1785 au moment où Fabre concourt pour la première fois pour le Grand Prix mais en vain (*Horace tuant sa soeur Camille*). La comtesse est au centre d'un brillant salon littéraire et artistique où se croisent les beaux esprits du temps : Beaumarchais, André Chénier, Mme de Stael, les antiquaires d'Agincourt et d'Hancarville, ce dernier lui servant de *cicerone* à travers la capitale. En 1790 Alfieri commence son recueil pamphlétaire, *Il Misogallo* où transparaissent sa haine et son

mépris des Français. En août 1792 devant la tournure dramatique que prennent les événements, le couple parvient à fuir de justesse Paris et à la fin de l'année la comtesse s'installe à Florence au palais Gianfigliuzzi sur les bords de l'Arno. Fabre devient rapidement le portraitiste attitré d'une société brillante et cosmopolite de passage en Toscane. Après 1798, une fois le succès venu il se livre à sa passion de collectionneur et d'expert qui ira grandissante. Fabre s'enracine à Florence où il occupe la première place et renonce en son fort intérieur à faire une carrière parisienne. Il se consacre de plus en plus à sa collection et achète en 1817 un petit palais dans le quartier de Santo Spirito où artistes et amateurs viennent le visiter. En 1824, Fabre hérite des biens de la comtesse décédée le 29 janvier, et songe à concrétiser son projet en discussion depuis 1822 (date d'un bref séjour à Montpellier) de faire don de sa collection à sa ville natale. Plus d'un tentèrent de l'en dissuader comme son ami Bertin, directeur du *Journal des débats* qui lui écrit : « Vous fonderez à Montpellier une très belle galerie, mais non pas des yeux pour la voir. La peinture succombera sous la médecine ». Fidèle à sa patrie d'origine qui lui avait favorisé son éducation il s'adresse au maire de la ville le marquis Dax d'Axat (gendre de Saint Priest, premier président de la Société des Beaux Arts) le 5 janvier 1824 : « Je possède en Italie un nombre considérable de tableaux anciens et modernes, de livres, estampes, dessins et autres objets d'arts, dont je me propose de faire hommage à la commune de Montpellier (...) J'ai toujours désiré que cette collection ne fut point désunie, et j'ai pensé que le meilleur moyen d'assurer son intégrité serait de la consacrer à l'utilité publique ». Le conseil municipal réuni en conseil extraordinaire accepte ce don généreux le 7 janvier ainsi que les conditions du donateur notamment l'obligation de lui construire un musée pour abriter ses richesses et son souhait d'en disposer sa vie durant. Un musée est installé dans l'hôtel de Massilian partiellement remanié par les architectes de la ville Fovis et Boué sous le regard exigeant du donateur. Ce dernier élabore la façade du musée selon un modèle toscan et fournit les dessins de la rampe d'escalier, des chambranles et des corniches des plafonds. Les sols sont attribués à un mosaïste vénitien, Mora, travaillant sous l'égide d'un montpelliérain, Grimes ; pour le décor des salles et de ses appartements Fabre s'adresse, sur les conseils de son ami Réattu d'Arles, à un artiste suisse italien Thomas Baroffi. Celui-ci élabore pour la galerie des peintures une frise de grands griffons une patte posée sur un candélabre selon un modèle puisé par Fabre dans le *Cours d'Architecture* d'Augustin Charles d'Aviler qu'il possède depuis 1807. Le musée fut officiellement inauguré le 3 décembre 1828.

L'événement fit grand bruit localement comme nationalement. Le maire Dax d'Axat laisse éclater son enthousiasme « Une nouvelle école va prendre naissance ; les pinceaux de Bourdon et de Vien vont être ressaisis ». Le vieux peintre malade de la goutte mais couvert d'honneurs-il est fait baron par décision royale- déploya une énergie sans relâche jusqu'à sa mort en 1837 pour parfaire l'institution qu'il avait fondée qui réunissait, outre le musée, une école de dessin et une bibliothèque, riche du fameux fonds d'ouvrages provenant du poète Alfieri. Digne héritier de Fontanel, Fabre fondait tous ses espoirs dans cette Ecole des Beaux-Arts qui devait aujourd'hui comme naguère réveiller les arts dans sa cité natale où il avait choisi d'achever sa vie. La réunion de toutes ses richesses en un même lieu (surtout tableaux et bibliothèque) outre qu'elle permettait au donateur d'en jouir commodément sa vie durant, devait aussi garantir l'intégrité, le caractère unique et le prestige de la collection. Dans l'ensemble les goûts de Fabre, assez traditionnels, vont aux écoles d'Italie, de la Renaissance au XVIIème siècle (Raphaël, Salviati, Allori, Cigoli, Guerchin, Dolci...), aux Français du XVIIème (surtout Poussin, son dieu) et à ses contemporains marqués comme lui par l'esthétique davidienne (Meynier, Desmarais, Girodet, Gauffier, Bogue...). Peu porté vers le naturalisme des écoles du nord, il s'intéresse cependant aux paysagistes italianisants (Swanevelt, Wijck, Asselijn, Moucheron) qui complètent avec bonheur les Français et les Italiens. A ce panorama viennent s'ajouter les propres tableaux de l'artiste dont plusieurs pièces essentielles couvrant tous les genres depuis l'histoire, le portrait et le paysage. Conscient des lacunes qui subsistaient dans sa collection Fabre n'eut de cesse de poursuivre les achats en particulier grâce à la rente de 1000 francs instituée par Jean-Pierre Collot, ancien directeur de la monnaie à Paris. Ainsi plusieurs tableaux nordiques (point faible du fonds) font leur entrée au musée (Ryckhals, Rubens, Hondius, Bloemer, Berckheyde ...). A la mort de Fabre dans son appartement du musée, la donation de 1825 fut complétée par un legs comprenant une centaine de tableaux et autant de dessins encadrés ainsi qu'une somme de trente mille francs destinée à construire une galerie nouvelle au musée dans un délai de deux ans. Pour parachever son œuvre et prévenir tous détournements Fabre nomme un directeur à vie, le marquis de Nattes, issu d'une vieille famille rouergate, qui s'employa durant son long directorat à maintenir le musée dans un statut semi privé en tentant de le couper de la création de son temps.

Antoine Valedau et les Ecoles du nord

Le geste généreux de Fabre créa indéniablement une émulation parmi les amateurs et collectionneurs ; parmi ceux-ci un montpelliérain d'origine, Antoine-Louis-Joseph-Pascal Valedau (1777-1836) dont on cerne mieux aujourd'hui la personnalité depuis la découverte de son inventaire après décès. Parvenu encore jeune dans la capitale, Valedau se constitue une belle fortune comme fournisseur aux armées de la République avant de devenir agent de change vers le début de l'Empire. Actif, excellent gestionnaire, Valedau ne cessa, sa vie durant, de s'intéresser aux affaires achetant en 1818 des terres près de Montpellier et en 1820 le Château de Bièvres dans la Vallée de Chevreuse, miroir de l'ascension sociale de l'amateur, maire, la même année et jusqu'en 1830, de la commune. Mais c'est dans sa résidence parisienne, située rue Basse-du-Rempart, dans le premier arrondissement, qu'il installe ses inestimables collections qui montrent un goût plus varié que ce que l'on a bien voulu dire parfois. Certes les écoles du nord prédominent avec le rassemblement de tableaux rares arrachés à un prix souvent élevé : Téniers, Rubens, Wouwerman, Steen, Potter, Mieris, Metsu, Dou, Ruisdaël... Mais à côté de cela on trouve plusieurs tableaux français comme la *Halte de bohémiens* de Bourdon, l'ensemble des Greuze de belle qualité comme le *Gâteau des rois*, la *Prière du matin* et *Le Petit paresseux* provenant de la collection Duclos du Fresnoy vendue en 1795, plusieurs exemples d'œuvres d'artistes contemporains comme Girodet, Prudhon, Swebach, Demarne ou encore Taunay, des tableaux des écoles étrangères comme les *Ruines antiques* de Pannini et le *Petit Samuel* de Reynolds, un des premiers exemples de peinture anglaise dans une collection française. L'amateur appréciait aussi, comme le prouvent ses albums de dessins, les petits maîtres néoclassiques et pré-romantiques comme Ciceri, Brascassat, Deveria, Révoil, Granet, Michallon, Isabey, Bonington, Fielding, Charlet, Gudin ou Géricault et aimait s'entourer de beaux objets d'art, vases grecs, coupes, figurines de marbre, bronze antiques ou florentins. S'il ne fait pas de doute que dès la période de l'Empire, la confortable fortune de l'amateur lui permit de se livrer à sa passion de collectionneur, il n'est pas toujours aisé de préciser les dates et le rythme des acquisitions. On constate seulement que plusieurs chefs-d'œuvre de Dou, Ter Borch, Van Ostade, Metsu entrèrent à une date tardive, après 1820, dans sa collection. Certains de ses achats, très convoités avaient une provenance illustre comme le Dou (*La Souricière*) , passé entre les mains de Valerius Röver, du Langrave

de Hesse et de l'Impératrice Joséphine à Malmaison , ou encore le Rubens, (*Allégorie religieuse*) qui avait appartenu à Dominique Vivant-Denon, directeur du Museum.

Très complémentaires de celles de Fabre ces collections constituaient une aubaine pour le jeune musée de Montpellier. On ne connaît pas exactement quelles étaient les dispositions réelles de Fabre vis-à-vis de la collection Valedau. Au moment de la donation, Fabre, âgé, devait craindre pour sa propre entreprise et redouter dans son for intérieur que l'exiguïté des locaux n'entrave l'exposition de sa collection dans sa totalité. Selon les propres termes du testament olographe du 11 février 1836, Valedau offrait ses collections désirant ainsi pouvoir s'associer « aux vues bienfaisantes et généreuses du Fondateur de ce musée dans ma ville natale ». Valedau étant mort le 7 décembre 1836, le conseil municipal mené par le maire Granier accepte la donation le 29 décembre 1836 et dégage les crédits nécessaires à son installation au musée. A l'instigation de Fabre, déjà bien malade, la ville commande en février 1837 le buste du nouveau donateur à Emilio Santarelli qui utilise un portrait dessiné de Valedau exécuté par Cazals, professeur de dessin. A la mort de Fabre en 1837, la collection Valedau est installée dans les anciens appartements du directeur rendus au musée. Le « cabinet nordique » de Montpellier devint vite célèbre et tous les chroniqueurs du XIXème siècle ne manquèrent pas une occasion de le citer en termes louangeurs.

L'époque intermédiaire

Les goûts relativement traditionnels de Fabre et de son successeur le marquis de Nattes (directeur à vie du musée), la rigueur du règlement, l'exiguïté des locaux, ne permirent pas au musée de s'ouvrir à l'art de son époque à l'exception notoire de quelques envois de l'Etat comme *La mort de Charles IX* de Monvoisin en 1834, des paysages de Danvin (*Vue des Andelys*) en 1834, de Bertin (*Vue des Apennins*) en 1836, de Rémond (*La mort d'Abel*) en 1838, ou encore de Glaize (originaire de Montpellier) *Le Sang de Vénus* en 1846, commenté par Baudelaire dans son premier Salon. La vie culturelle locale se résume, comme ailleurs en France, aux activités de la Société des Amis des arts, fondée en 1845, qui s'efforce de soutenir l'art contemporain en organisant des expositions où se mêlent artistes locaux et artistes parisiens. Parmi les membres les plus actifs de la Société on compte Jean-Joseph Bonaventure Laurens, agent-comptable de la Faculté de médecine, dessinateur lithographe, botaniste, fin connaisseur de musique qui accueille Liszt à Montpellier en

1844 et aussi Jules Renouvier (1804-1860), inspecteur des monuments du département, critique et historien d'art talentueux, passionné par l'Italie. Ces beaux esprits de la ville se retrouvent dans le salon de Madame Marés, riche veuve mère de quatre enfants qui accueille et soutient les talents naissants comme Alexandre Cabanel (qui fera son portrait en 1851) et Jules Laurens, (frère cadet de Bonaventure et futur ami et confident de Bruyas.), tous deux issus de l'atelier de Charles Matet. Ce dernier, fils d'un peintre miniaturiste de la ville a étudié grâce au soutien de la ville dans l'atelier parisien de Hersant de 1820 à 1825 avant d'être nommé professeur à l'école des Beaux-Arts en 1827. A la mort de Fabre il prend en main le musée et l'école des Beaux-Arts. Portraitiste modeste et prolifique de la bonne société montpelliéraine de la monarchie de Juillet et du Second Empire, Matet ne semble pas en mesure de renouveler en profondeur la prestigieuse institution voulue par Fabre.

La « Solution » d'Alfred Bruyas

Le mérite revient à Alfred Bruyas d'avoir fait entrer le musée dans l'ère moderne. Né en 1821 dans une famille de banquier, Bruyas montre très tôt des dispositions artistiques, fréquente brièvement l'atelier de Matet et devient, dès sa création en 1845, un des actionnaires les plus actifs de la Société des Amis des Arts y exposant à l'occasion de l'exposition inaugurale son portrait, précisément par Matet. De santé fragile (il est atteint d'une tuberculose pulmonaire), passionné par les arts, Bruyas visite l'Italie en 1846 et fréquente à Rome le milieu de la Villa Médicis et son compatriote Alexandre Cabanel, prix de Rome en 1845. Il passe commande à son ami du fameux triptyque -*Albaydé ; Un penseur, jeune moine romain ; La Chiaruccia*- qui inaugure son activité de connaisseur et de mécène. A son retour à Montpellier, Bruyas s'enthousiasme pour un autre de ses compatriotes, Auguste Glaize en lui commandant des toiles mettant en scène sa vie intime et familiale : *Intérieur du cabinet d'Alfred Bruyas* (1848), le *Burnous* dans lequel le jeune dandy exhibe un châle offert par son ami le peintre Jules Laurens à son retour d'Orient et enfin le *Goûter champêtre*, souvenir d'une excursion sur la route des eaux près de Perpignan. De plus en plus à l'étroit dans la vie provinciale, en bute à l'hostilité de sa famille, Bruyas quitte Montpellier vers la fin de l'année 1849 pour Paris où il séjourne durablement jusqu'en 1853. Il se mêle avec passion à la vie artistique de la capitale partageant son temps entre les musées, le Salon, les boutiques des marchands et les ateliers des artistes. Dès 1850 il pose à deux reprises pour Thomas Couture et donne libre court à

sa frénésie d'achat d'artistes vivants : Corot, Diaz, Hervier, Guignet, Millet, Marilhat, Rousseau, Troyon, Fromentin... et surtout s'empare coup sur coup de chefs-d'œuvre de Delacroix, chef de file des romantiques, toujours contesté, mais célèbre : *Exercices militaires des Marocains* ; *Daniel dans la fosse aux lions* ; *Michel-Ange dans son atelier* et l'admirable *Femmes d'Alger dans leur intérieur*. Toujours à la recherche de talents nouveaux Bruyas se tourne vers Octave Tassaert qui vient de triompher au Salon de 1850-1851 avec sa *Famille malheureuse* inspirée d'un passage des *Paroles d'un croyant* de Lamennais. Il multiplie les achats et les commandes, portraits, scènes de genre, allégories (*Ciel et enfer*). Dans l'*Atelier du peintre*, le mécène occupe une position prédominante au centre de la toile et affirme ainsi son rôle essentiel, dans le processus d'élaboration de l'œuvre au rebours de l'iconographie traditionnelle. Le séjour parisien de Bruyas avait coïncidé avec les débuts fracassants d'un inconnu originaire d'Ornans en Franche-Comté : Gustave Courbet. La rencontre véritable avec le chef de file des réalistes a lieu au Salon de 1853 : Bruyas se porte acquéreur des *Baigneuses* qui viennent de provoquer un scandale par leur naturalisme agressif -« Voilà enfin l'art libre, se serait-il écrié selon Champfleury ce tableau m'appartient ! »- et aussi d'une deuxième toile elle aussi contestée quoique dans une moindre mesure, la *Fileuse endormie*. Bruyas teste son nouveau prodige en lui commandant son portrait dit *Portrait-Solution* qui scelle entre les deux hommes un pacte d'amitié qui signifiait avant tout pour le peintre le triomphe de ses tendances artistiques, encore contestées, en toute indépendance tant morale qu'économique et pour le mécène le soutien à un art libre, capable de réconcilier toute la société française sans oublier l'enrichissement et la promotion de sa propre collection. Après avoir caressé un temps le projet de montrer sa Galerie à Paris aux côtés des œuvres de Courbet, Bruyas regagne le midi vers la fin de l'été non sans avoir invité l'artiste à venir le rejoindre. Leur correspondance respective traduit bien le climat de fièvre et d'enthousiasme qui caractérise les mois précédant le voyage. Courbet arrive en Languedoc en mai 1854 et y demeure jusqu'en septembre. Il est vite introduit dans le clan Bruyas, ses parents, sa sœur, ses amis comme Tissié ou François Sabatier, riche propriétaire passionné d'art contemporain et de musique. Courbet travaille exclusivement pour Bruyas et réalise plusieurs chefs-d'œuvre comme *La Rencontre*, véritable icône de la modernité du XIXème siècle ; *Bord de mer à Palavas* qui célèbre sur le mode lyrique la découverte de la Méditerranée ; *l'Autoportrait au col rayé* qui sera repris l'année suivante, dans l'*Atelier* du musée d'Orsay. Pour l'exposition universelle de 1855, Bruyas prête *la Rencontre* qui excita la

verve des caricaturistes au désespoir de sa famille. *Les Baigneuses* quant à elles figuraient dans l'exposition rivale montée par Courbet : *Du Réalisme. G. Courbet ; Exposition de quarante tableaux de ses œuvres.*

Après les événements de l'année 1855, Bruyas adopte clairement une position de repli causée en grande partie par son état de santé qui s'aggrave considérablement en 1856. Le mécène ralentit ses achats et songe à entreprendre grâce au concours du critique Théophile Silvestre la rédaction du catalogue de la Galerie, vaste projet qui s'étirera pendant des années pour rester inachevé à la mort du mécène. Le second séjour à Montpellier de Courbet en 1857 n'a pas la ferveur du précédent et Bruyas blessé par un article publié dans *La Revue des Deux-Mondes* par Champfleury, ridiculisant sa personnalité et sa collection, prend désormais ses distances et renonce à soutenir les tendances les plus avant-gardistes de la peinture de son temps. Après la mort de son père en 1863, Bruyas songe de plus en plus à imiter ses compatriotes, Fabre et Valedau, en offrant ses prestigieuses collections au musée de sa ville. Le 14 septembre 1868 Bruyas écrit au maire de la ville Jules Pagézy : « J'ai le bonheur de posséder divers tableaux des meilleurs peintres contemporains et comme j'ai toujours pensé que les œuvres de génie, appartenant à la postérité, doivent sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique, je viens aujourd'hui offrir ma galerie à la ville de Montpellier, voulant ainsi concourir dans la mesure de mes forces au développement du progrès artistique ». Le conseil municipal accepte la donation le 27 octobre 1868 et exprime à travers son maire sa reconnaissance : « Votre galerie est depuis longtemps hautement apprécié dans le monde artistique. Elle est l'œuvre d'une intelligence élevée, d'une persévérance qui ne s'est jamais démentie et de sacrifices pécuniaires considérables, répondant à toutes les exigences ; Elle présente un ensemble de chefs-d'œuvre dont notre Musée aura le droit d'être fier, au milieu des richesses dont il est déjà en possession... » Bruyas, nommé conservateur à vie contrôle l'installation de sa collection dans trois salles du musée dont il fixe rigoureusement le plan d'accrochage. Souvent aidé de Silvestre, il s'emploie alors à combler certaines lacunes en demeurant fidèle à Delacroix et en s'ouvrant à certaines figures historiques du XIX^{ème} siècle (Gros, David, Géricault, Delaroche, Ingres, Gérôme). Dans l'ensemble Courbet dominait moins même si le mécène (à la différence de Silvestre) continuait d'admirer son art et à se tenir discrètement informé, par le biais de son ami Laurens, de la poursuite de sa carrière. En 1866, Bruyas fait l'acquisition d'une toile, *Solitude*, belle version d'un thème particulièrement cher à

l'artiste qui le répéta à plusieurs reprises (Paris, Musée d'Orsay, Toulouse...). La publication du catalogue étalée sur de longues années avait pour mission de faire connaître bien au-delà des frontières de Montpellier cette collection et aussi le grand dessein de Bruyas, unique en son temps, de constituer une galerie montrant l'évolution de l'art au XIXème siècle. « Votre Galerie c'est vous-même, écrivait Silvestre à Bruyas en 1872, Vous êtes incarné en elle ; elle est incarnée en vous... Cette galerie, c'est toute votre vie ». Cette même année 1872 Bruyas offrait à la ville sa bibliothèque et trouva encore le temps avant de mourir le 1 janvier 1877, de compléter le don de 1868 par un legs important fait dans le but de « fournir aux jeunes artistes des éléments d'instruction et d'appréciation plus faciles et plus sûrs en présence des diverses manières de nos grands peintres modernes ».

Le long directorat d'Ernest Michel

Le 1^{er} juillet 1871, Ernest Michel est nommé conservateur du musée et un peu plus tard directeur et professeur de dessin à l'Ecole des Beaux-Arts. Contre toute attente cet élève de Matet puis de Picot et de Cabanel, grand Prix de Rome en 1860 (*Sophocle accusé par ses fils devant l'acropage*), ancien condisciple de Jules Massenet à la Villa Medici, de santé plutôt fragile prit très au sérieux sa tâche. C'est lui qui réorganisa les collections agrandies par les dons successifs et logées trop à l'étroit dans le bâtiment primitif. Dès 1866 l'architecte de la ville, Cassan avait soumis des plans d'agrandissement qui seront finalement réalisés en 1878 en bordure de la rue Montpelliéret et de l'esplanade. C'est ce nouveau musée que découvre Van Gogh et Gauguin en décembre 1888 admirant particulièrement les tableaux de la collection Bruyas : « Dis cela à Degas, écrit Van Gogh à son frère Théo, que Gauguin et moi avons été voir le portrait de Brias par Delacroix à Montpellier, car il faut hardiment croire que *ce qui est*, et le portrait de Brias par Delacroix nous ressemble à toi et à moi comme un nouveau frère ». Conscient de la richesse des collections, Michel entreprend la publication d'un catalogue en 1879 puis à nouveau en 1890 avec les fac-similés des signatures de nombreux artistes dont la parution coïncide avec les fêtes du VI Centenaire de l'université de Montpellier et la venue de Sadi Carnot, président de la République. Après la mort du marquis de Nattes en 1881, directeur désigné par Fabre, Michel se retrouve enfin seul à la tête du musée. Malgré le manque chronique d'espace les collections continuaient de s'enrichir par des dons :

Bonnet-Mel (1864) ; Canonge (1870) -pour les dessins- ; Chaber (1875, 1876, 1878) -notamment le *Portrait d'homme* de Bernin- ; Leenhardt (1892)-*Prisonnières huguenotes à la tour de Constance*- ; Bouisson-Bertrand (1893) -arts décoratifs, tableaux français du XVIIIème siècle, œuvres nordiques- ; Anterrieu, maire de Gigean(1894) -une trentaine de tableaux et d'aquarelles- ; Cabanel (1880) -*Phèdre*, présentée au Salon à Paris en 1880 et spécialement destinée par son auteur au musée de sa ville natale- ; Castelnau (1894) -en particulier les fameuses *Garrigues du Pic Saint Loup*- ; Bazille (1898) -*Le héron aux ailes déployées* et la *Vue de Castelnau* offerts par Madame Gaston Bazille- ; des achats comme en 1884, *Antiochus et Stratonice* d'Ingres, en 1889, *Vénus et l'Amour* d'Allori et *Les Lutteurs* d'Emile Friant, en 1895, la *Vénus victorieuse* de Cabanel, en 1900 le *Portrait du Cardinal de Bonsy* du Dominiquin. Outre ses activités de conservateur, Michel s'occupe sans relâche de l'Ecole des Beaux-Arts qui obtient une reconnaissance nationale et poursuit sa carrière de peintre décorateur -d'abord à la cour d'Assises en 1880, (*La cour des Aides, Comptes et Finances de Montpellier, réunies en une seule cour par Richelieu en 1629*, qui lui vaut la Légion d'honneur) et en 1899 (9 allégories), à l'Opéra en 1888 (grand foyer avec *La Voie Lactée* et escalier d'honneur), au Palais Universitaire de Montpellier en 1888, (*Le Panthéon Universel*)-, et de portraitiste mondain dans la lignée de Matet et enfin de peintre religieux (*Cathédrale Saint Pierre*, *Eglise Saint Roch*).

Le musée Fabre au XXème siècle.

Au début de l'année 1902 Michel se retire après 31 ans de service et la ville nomme en juin Georges d'Albenas âgé de 75 ans et issu d'une vieille famille languedocienne d'amateurs et d'érudits. Il s'emploie malgré l'exiguïté des locaux à retoucher l'accrochage en créant des ensembles plus harmonieux, à classer la masse des dessins et à publier un nouveau catalogue avec des reproductions phototypiques qui connaîtra plusieurs rééditions (1904, 1910, 1914). En 1911 la ville décide enfin de transférer la mairie des locaux du lycée permettant ainsi à la bibliothèque et au musée d'envisager la conquête de nouveaux espaces. Après la mort d'Albenas en 1914, pour la première fois, un universitaire est nommé, André Joubin, chargé des cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Montpellier. La fermeture du musée à cause de la guerre lui permet de réorganiser les collections et surtout de poursuivre le nécessaire travail d'inventaire en particulier dans le domaine des documents

graphiques. Un remarquable catalogue du musée avec bibliographie s'inspirant de ceux de Nantes et du Louvre est publié en 1926. André Joubin prône une nécessaire ouverture à l'art moderne, longtemps négligé, depuis les géniales intuitions d'Alfred Bruyas. Après le départ de Joubin de Montpellier en 1920 le peintre Auguste Privat, ancien élève de l'école des Beaux-Arts et de Cabanel lui succède. Entre les deux guerres grâce à l'action de Pierre Azéma, adjoint aux Beaux-Arts, le musée s'engage dans une politique d'achats et de dépôts en direction de l'art moderne : ainsi plusieurs œuvres des *Peintres de la Réalité poétique* font leur entrée dans les collections (Briançon, Cavaillès, Oudot, Legueult, Limouse, Terechkovitch...) mais aussi de façon plus audacieuse en 1938, Suzanne Valadon (*Route dans la forêt de Compiègne*) et l'année suivante Friesz (*La Foire à Rouen*), Van Dongen (*Portrait de Fernande Olivier*). La ville confie alors le soin à l'architecte Bernard d'aménager des espaces pour les modernes en couvrant une cour de l'hôtel de Massilian. Tandis que les travaux se poursuivent les chefs-d'œuvre de la collection sont montrés en 1939 à l'Orangerie à Paris puis à Berne. Cette mémorable exposition avec un catalogue dû à Michel Faré et Henri Baderou avec une préface de Paul Valéry constitue pour le musée une vraie consécration nationale. René Huyghe, conservateur du Département des peintures du musée du Louvre insiste dans l'avant propos du catalogue sur la richesse des collections : « Encore leur nombre était-il si abondant qu'il a fallu procéder à un choix rigoureux et que cette galerie, malgré le prélèvement considérable que nous venons d'y faire, est à même de rester ouverte aux visiteurs et de leur proposer encore maintes pièces intéressantes ». L'éclatement du second conflit mondial, l'évacuation des collections (au château de Meyrueis en Lozère), entravèrent quelque peu la mutation encore timide, qu'était entrain d'opérer le musée. En 1943, Henri Matisse déjà présent au musée avec la *Nature morte aux couteaux noirs* présentée au Salon d'automne de 1904, offre la belle série de *Thèmes et variations*. Au même moment Pierre Soulages, originaire de Rodez, élève de l'école des Beaux-Arts, installée au rez-de-chaussée du musée s'imprègne des collections en particulier des Espagnols -Campana, Zurbarán- et des Courbet et des Delacroix de la collection Bruyas. Au lendemain de la guerre, Jean Claparède (conservateur de 1945 à 1965 mais ayant débuté son travail au musée dès 1939) entreprend un rigoureux travail d'inventaire et d'étude des fonds (notamment sur la collection de dessins du XIXème siècle). Souvent conseillé par le peintre François Desnoyers il s'attache aussi à ouvrir le musée à l'art moderne en achetant notamment des œuvres de Robert Delaunay (*Nature morte portugaise*) et d'André Lhote (*Collioure*). En 1956, la lumineuse *Vue*

d'Aigues-mortes de Bazille est acquise localement. Le fonds ancien n'est pas oublié comme en témoigne l'achat, en 1964, de l'exceptionnel *Vertumne et Pomone* du montpelliérain Jean Ranc qui acheva sa carrière à Madrid au service du roi Philippe V. Par la suite plusieurs expositions grâce notamment à l'action de Georges Desmouliez (*Vieira da Silva*, 1971 ; *Poliakoff*, 1974 ; *Soulages*, 1975), plusieurs dépôts du MNAM en 1979 (*Vieira da Silva* ; *Estève* ; *Poliakoff* ; *Soulages*) et achats (en 1982, *Ménerbes* de Nicolas de Staël, en 1981 *Viallat*, *Sans titre*, en 1982, *Bioulès*, *Place d'Aix, hommage à Auguste Chabaud...*) tenteront d'ancrer définitivement le musée dans l'art de son temps.

L'avenir du musée Fabre

Les travaux d'agrandissement du musée ont bien sûr permis la création de fonctionnalités nouvelles incontournables aujourd'hui (centre de documentation, librairie, auditorium, restaurant...) mais ils ont surtout permis de mieux présenter une collection exceptionnelle profondément renouvelée et enrichie. De nombreuses œuvres exhumées des réserves ont pris place au sein du parcours (Pretti, Le Lorrain, Vien, Lagrenée, Bellel, Doré, Couture, Troyon, Cabanel, Desboutin...), plusieurs achats de la Communauté d'Agglomération avec l'aide du FRAM (Fonds Régional d'Acquisitions pour les Musées) et de l'Association des Amis du musée Fabre ont permis de renforcer et d'éclairer sous un jour nouveau telle ou telle séquence du parcours. Pour la partie ancienne il convient de citer plusieurs noms : Pietro da Rimini avec une *Nativité et Annonce des bergers* opportunément acquise en vente publique et qui vient rejoindre la *Dormition de la Vierge*, donnée par Fabre en 1825, autre fragment d'un même retable aujourd'hui démembré ; Stella avec une superbe *Sainte Famille* datant de la fin de son séjour italien ; Bourdon avec une *Lamentation sur le Christ mort*, superbement colorée et pathétique ; Dughet, beau frère et élève de Poussin avec *Le paysage au bon samaritain*, empreint d'une série naturaliste et déjà préromantique ; Blanchard avec une *Madeleine pénitente* sensuelle et baroque qui dialogue opportunément avec la *Sainte Marie l'Egyptienne*, fiévreuse et décharnée, du napolitain Ribera ; Raoux, montpelliérain encore trop méconnu, qui illumine l'art de la Régence (*Le jugement de Salomon*) ; Vien (deux superbes esquisses de jeunesse, *Le frapement du rocher* et *Osa frappé de mort*) ; Fabre avec des portraits (*La comtesse d'Albany*, *Laurent de Joubert*), des paysages (*Paysage au moine lisant*) et surtout un rare et inédit tableau d'histoire réalisé à

Florence en 1799 , *Le retour d'Ulysse* ; Pajou, si étroitement lié à Montpellier (*Portrait de Jean-Baptiste Riban*) ; Hillemacher *Clotilde de Surville*, du Salon de 1853 dans lequel figurait aussi Courbet avec les *baigneuses*. Plusieurs chefs-d'œuvre de Frédéric Bazille sont entrés depuis 2002 dans la collection contribuant ainsi à faire du musée Fabre un lieu de référence pour la connaissance de l'œuvre de Bazille (mort au combat à 28 ans) et des débuts de l'impressionnisme *Jeune homme nu couché sur l'herbe*, *Petite italienne chanteuse des rues*, *Bouquet de narcisses* enfin *Ruth et Booz* testament artistique de l'artiste ne 1870.

L'art du XX^e siècle n'a pas été oublié avec la constitution d'un fonds d'œuvres autour d'Hantaï et du mouvement Support-Surface dont plusieurs acteurs sont originaires de la région : Viallat (belle série de toiles depuis 1966) , Bioulès, Cane, Dezeuze, Pincemin, Devade. Hantaï installé en France en 1949 est représenté par plusieurs pièces fondamentales : *Sans titre*, 1958 appartient à la série des écritures dans lesquels apparaissent derrière le noir une couche colorée sous jacente ; *MMIII*, 1964 fait partie des *Panses* : la toile nouée, peinte puis dénouée, révèle une composition non maîtrisée où le non-peint a autant d'importance que le peint. Enfin dans *Blanc*, don récent en mémoire de Jean Fournier, le « non peint » a envahi toute la surface de la toile.

Autre pôle essentiel pour le musée : la constitution d'un fonds Germaine Richier. Liée à la région de part ses origines languedociennes, passée par l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, Richier part poursuivre son apprentissage à Paris en 1926 dans l'atelier de Bourdelle : *Loretto I*, œuvre de jeunesse appartient à la période dite « réaliste » mais préfigure à bien des égards les distorsions expressives à venir comme la *Chauve-souris* (1946) en bronze doré et l'*Araignée*(1946), première œuvre de la série des sculptures à fil. Enfin *La montagne*, (1956-1957), vient de faire l'objet d'un redéploiement de dépôt de la part du MNAM.

Suite à la rétrospective Jean Hugo de 1995, le musée a souhaité évoquer l'œuvre de cet artiste intimiste et inclassable qui vécu aux portes de Montpellier dans la propriété familiale du Mas de Fourques à Lunel. Plusieurs achats et dons de la famille ont permis d'enrichir le fonds des toiles précoces et fondatrices comme *L'Imposteur* de 1931 ou *La Baie des Trépassés*. Plusieurs achats récents ont permis d'illustrer la veine décorative et fantastique teintée de mélancolie qui contraste avec la période parisienne plus brillante et mondaine : *Le puits*,

Le goût pour le paysage et le classicisme de Fabre permet de tisser des correspondances secrètes avec la collection ancienne du XVII^e siècle français à Fabre lui-même.

Plusieurs dépôts consentis par les musées nationaux ont permis aussi de renouveler l'image de la collection en comblant certaines lacunes. D'abord le musée du Louvre avec plusieurs grandes toiles brillamment restaurées pour la réouverture qui permettent d'évoquer la grande peinture d'histoire sous l'Ancien Régime : *Enée et Achate apparaissant à Didon* de Charles Coypel permet d'évoquer la fameuse galerie d'Enée du Régent du Palais Royal à Paris. Ainsi ce décor un des sommets de l'art du Grand Siècle, malheureusement détruit en 1781-1783, sera en partie reconstitué à Montpellier avec les deux toiles déjà présentes, envoyées par l'Etat en 1803. L'immense *Baptême du Christ* de Jean Restout vient opportunément renforcer la première moitié du XVIII^e siècle assez mal représenté au musée. Ce carton de tapisserie appartenant à la Tenture du *Nouveau Testament* ses accords raffinés de jaune et de bleu illustre le dynamisme de la grande peinture d'histoire religieuse de la part d'un des peintres les plus brillants de sa génération héritier de la grande tradition académique du grand siècle à travers son oncle Jean Jouvenet.

Enfin *Enée dans l'embrasement de Troie* (1784-1785) de Suvée permet d'évoquer à Montpellier la grande peinture d'histoire de goût antiquisant dans les années qui précèdent la Révolution et qui correspondent aussi à la période de formation de Fabre dans l'atelier de David.

Le musée d'Orsay s'est associé généreusement à la rénovation en consentant de déposer à Montpellier des toiles de Bazille et de ses contemporains afin de marquer l'importance du fonds Bazille pour la compréhension du mouvement impressionniste à ses débuts. Enfin l'apport majeur du MNAM a permis de renforcer l'ensemble des tableaux modernes déjà présents autour de la couleur de 1905 à 1920 (Chabaud, Camoin, Delaunay, Gontcharova...).

Dans la grande tradition des donateurs – amateurs ou artistes qui ont fait le musée Pierre Soulages a offert en novembre 2005 au musée un ensemble exceptionnel d'œuvres retraçant son parcours depuis 1951 jusqu'à aujourd'hui. Originaire de Rodez, passé par l'Ecole des beaux-Arts de Montpellier Soulages compte aujourd'hui parmi les plus grands artistes de notre temps. Associé depuis l'origine au projet de rénovation du musée il a toujours manifesté un attachement particulier pour la collection avec ses tableaux espagnols (Zurbarán, Campana) et ses Courbet qui ont été fondamentaux pour sa formation de peintre. Sur près de 600m² les 19 toiles

de la donation sont présentées avec une mise en valeur particulière des œuvres après 1979 *Noir-Lumière* qui permirent d'ouvrir à Soulages une multitude de nouvelles possibilités. Pour ne pas limiter ces œuvres à un simple phénomène optique l'artiste préfère utiliser le mot d'*Outrenoir*, au-delà du noir, une lumière transmutée par le noir. La donation consentie au musée Fabre a permis d'enrichir de façon éclatante la section consacrée à l'art contemporain en même temps qu'elle permet de constituer un pôle de référence pour la connaissance de l'œuvre de Pierre Soulages sans équivalent ailleurs en France ou en Europe.

Tous ces apports réalisés durant la longue période de fermeture du musée ont été faits dans le soin constant de respecter l'esprit général de la collection, en cherchant à renforcer les séquences déjà existantes plutôt qu'à vouloir combler les inévitables et nécessaires lacunes de tout grand musée de région français. Ainsi la physionomie du musée, mieux définie, mieux éclairé doit pouvoir s'imposer plus logiquement et lisiblement dans le regard du public. Le musée de Montpellier grâce au discernement et au goût de ses pères fondateurs pouvait déjà s'enorgueillir de belles séries d'artistes qui indiquaient les directions à prendre. Chacun gardait en mémoire au sein de la collection les forts ensembles déjà constitués de Teniers de Bourdon, de Greuze, de David, de Fabre, de Delacroix, de Courbet, de Cabanel, de Bazille. C'est donc autour de ces axes là que nous avons travaillé en cherchant toujours à conserver l'image avant tout d'un musée de peinture que la donation Soulages est encore venue renforcer. Au terme de longues années de travaux, le musée de Montpellier, magnifié dans ses espaces comme dans sa lumière, tout au long d'un parcours tantôt intimiste ou au contraire majestueux, s'impose désormais comme une des toutes première collection de beaux-arts en France et en Europe.

Michel Hilaire

Directeur du musée Fabre