

François-Xavier Fabre, une carrière italienne

...

François-Xavier Fabre (1766-1837) est passé à la postérité grâce à la donation faite à Montpellier de son extraordinaire collection de peintures. Par le retentissement de son geste, sa personnalité de collectionneur a paradoxalement éclipsé son oeuvre de peintre. S'il avait souhaité que certaines de ses oeuvres voisinent avec sa riche collection de peinture française et italienne, il n'en n'était pas moins un artiste oublié de ses compatriotes. Il ne peignait déjà plus depuis plusieurs années et sa gloire précoce et prometteuse de jeune prix de Rome s'était terni au profit de ses camarades d'atelier Girodet, Gros ou Gérard. Ces deniers avaient, à la différence de Fabre, adopté la cause révolutionnaire, accompagné par leur peinture l'ascension de Bonaparte et adapté leur art au goût romantique. Fidèle à ses opinions monarchistes, Fabre avait préféré rester en Italie et maintenir les principes stricts du néoclassicisme davidien qui était passé de mode.

Il fut pourtant, loin de sa patrie, un artiste réputé auprès d'une aristocratie européenne qui venait découvrir les charmes de la Toscane. Comme le prouve l'important fonds de dessins et tableaux de son atelier qu'il a légué au musée qui porte aujourd'hui son nom, sa carrière ne fut jamais aussi prolifique que pendant cette période où il devint un artiste italien à part entière, au contact d'une société artistique cosmopolite, épousant le modèle de Nicolas Poussin, son maître classique. Si le parcours du musée aborde différents aspects de l'oeuvre de Fabre (salles 22, 24, 26), l'ensemble présenté ici se veut un hommage à sa longue carrière florentine et à la personnalité de cet artiste.

Salle
Fabre

...

Néoclassicisme

...

L'installation à Florence (1793-1800)

La Révolution française fut un bouleversement dans la vie de Fabre : parfaitement intégré au modèle académique et partisan de la vieille monarchie française, le jeune peintre se trouve désemparé en Italie face à la chute irrémédiable du pouvoir royal et la suppression de l'Académie. Fuyant Rome, il s'installe à Florence où, sous la gouvernance tolérante de Ferdinand III, se retrouve la jeune garde des artistes réfractaires à la République : Corneille, Desmarais, Gagnereaux, Gauffier. Le grand duc de Toscane lui attribue un atelier et c'est dès les premières semaines de ce séjour qu'il rencontre le poète Alfieri et la comtesse d'Albany dont l'amitié sera déterminante pendant toute sa période florentine.

Pour s'assurer un travail régulier, Fabre produit au cours de cette période de nombreux portraits (cf. salle 26) pour une clientèle aristocratique de touristes de passage qui fréquentent le salon de la comtesse et du poète. Le portrait d'*Allen Smith* est une des compositions les plus ambitieuses de Fabre en ce domaine (ill.1) ; inspiré directement du célèbre *Portrait de Goethe* par Tischbein (1751-1829) comme le montre le modello* du musée Fabre, il est assis, presque allongé sur des vestiges antiques, alors qu'en fond coule l'Arno, en un condensé des plus belles références que viennent rechercher ces voyageurs lors du « Grand tour ». A la position d'Allen Smith de trois-quart sur l'esquisse, Fabre préférera le placer de profil, en une posture plus noble que souligne le drapé antiquisant de son manteau, directement emprunté à l'effigie du poète allemand.

A partir des années 1796, Fabre retrouve le grand genre historique grâce aux commandes d'une clientèle plus érudite, avide de peinture savante dont le musée Fabre conserve plusieurs esquisses : *Ariane et Thésée à l'entrée du Labyrinthe** demandé par lord Holland (tableau final à Londres, Holland house), *La mort de Léandre**, ou *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète*

27



ill.1- François-Xavier Fabre
Portrait d'Allen Smith
Cambridge, Fitzwilliam Museum
Droits réservés

* Un astérisque signifie que l'oeuvre mentionnée fait partie de l'accrochage de la salle



ill.2- François Xavier Fabre
*Double portrait d'Alfieri
 et de la comtesse d'Albany*
 Turin, Musée civique d'Art ancien
 Droits réservés

Deux amitiés illustres, Vittorio Alfieri et la comtesse d'Albany

François-Xavier Fabre avait rencontré en 1792 la comtesse d'Albany et le poète Vittorio Alfieri alors qu'il venait de fuir Paris pour s'installer à Florence.

Louise de Stolberg, comtesse d'Albany (1752-1824) avait en 1780 abandonné son royal époux Charles Edouard Stuart, prétendant au trône d'Angleterre pour suivre le comte Vittorio Alfieri (1749-1803), célèbre poète et dramaturge. Fils des lumières, il incarnait aux yeux de ses compatriotes un renouveau littéraire par le retour à des drames antiques empreints de passions aux accents romantiques. Dans la capitale toscane, le couple fait salon et règne sur la vie culturelle florentine grâce aux relations de la comtesse et à la figure emblématique du poète. Déçu par les excès de la Révolution, son engagement politique anti-français, le rapproche de Fabre. Une amitié fusionnelle attachait le couple au jeune peintre, lui apportant soutien et appui. Fabre donna plusieurs portraits de ses amis. En 1796, il produit deux pendants ; la comtesse est représentée dans une attitude familière, en apprentie dessinatrice elle fut l'élève du peintre. Alfieri conserve une attitude digne et hautaine, en accord avec la stature du poète.

La même année un double portrait les montre dans leur cabinet de travail en une studieuse intimité (ill. 2). Image plus émouvante, Fabre peint 6 mois avant sa mort son ami (1803)* : malgré l'ample manteau rouge qui l'enveloppe, c'est une vision pleine de tendresse qu'il nous donne du vieil homme. Le dernier portrait de la comtesse date de 1812*.

Sans concession pour son modèle, il nous montre une femme âgée, loin de la jeune et séduisante aristocrate. La délicatesse des dentelles du col et du bonnet, le soin porté au rendu des étoffes, l'expression empreinte de modestie et pleine de vie du modèle montrent toute l'affection de Fabre pour la comtesse qui devait en 1824 lui léguer sa collection.

*les flèches d'Ulysse**, commande de lord Bristol, par ses dimensions sans doute la plus ambitieuse des compositions néoclassiques du peintre (2,2x4,5m, musée du Louvre). Pour *Le retour d'Ulysse**, Fabre fait appel à la formule davidienne d'une composition resserrée sur le premier plan de la toile, dans le cadre d'un intérieur. Le choix d'une scène nocturne accroît la tension dramatique du sujet et révèle les qualités de coloriste de Fabre dont le ténébrisme aux accents fantastiques annonce son *Saül et Achimelech** (salle 22).

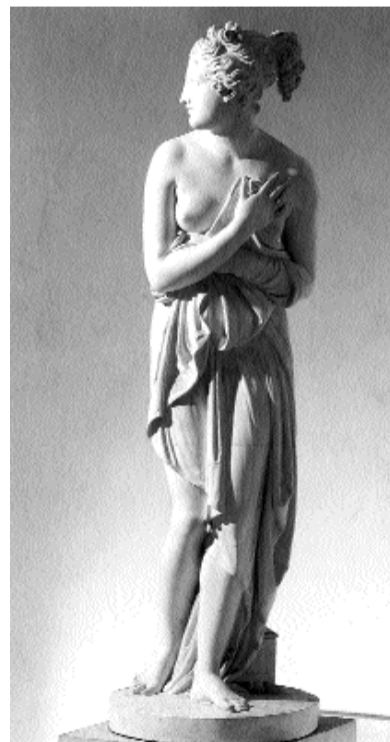
Fabre, peintre célèbre à Florence (1800-1824)

Pendant l'Italie est peu à peu conquise par les armées du 1^{er} consul : en mars 1799, le grand duc de Toscane est en fuite et les troupes françaises entrent dans Florence. Mais pour Fabre la situation a changé ; s'il souffre de voir abolir les symboles monarchiques et fleurir les étendards révolutionnaires, il est désormais un peintre à la renommée bien établie. De plus, Lucien Bonaparte refond en 1801 l'ancien duché dans le nouveau royaume d'Etrurie, offrant une brillante vie de cour où peut s'épanouir le talent du peintre. Malgré les appels réitérés des instances artistiques de l'Empereur puis de Louis XVIII, Fabre reste en Italie où il fait figure de maître. S'il renoue des liens avec ses anciens camarades, en particulier Girodet (voir salle 26) lors d'un bref séjour à Paris (1806), il a conscience de la distance qui existe entre son art rigoureusement classique, voire suranné, par rapport aux nouvelles tendances romantiques qui se font jour en France dans les premières décennies du XIX^e siècle.

Témoignage du conservatisme de Fabre, les sujets religieux prennent une place importante dans son oeuvre : *L'extase de sainte Madeleine** marque son retour au Salon de 1806. Si l'iconographie renvoie aux images piétistes de la contre-réforme, le tableau avoue la dette de l'artiste envers la peinture bolonaise du XVII^e siècle dans l'alanguissement du corps de la sainte et la claire composition du paysage. Il choisit en revanche un naturalisme aux accents puissants pour transcrire la grandeur et le dénuement de *Saint Jérôme en oraison** ou l'émotion qui étreint Joseph d'Arimatee recueillant le corps du Christ : Fabre y exprime encore son goût pour le drame et l'expression classique des passions de l'âme qui culmine dans son *Saül** (salle 22).

Les paysages historiques de Poussin demeurent aussi une constante référence. Il se confronte dans *La mort de Narcisse** à son modèle, se conformant à la lettre avec ses rochers escarpés, la rivière en miroir, les riches frondaisons et la présence d'architecture antique à la manière du maître qu'il traite cependant avec une élégance et une douceur sensuelle qui évoque plus directement les pastorales du XVIII^e siècle.

La rencontre avec Antonio Canova (1757-1822) est l'occasion pour Fabre d'offrir une synthèse de son talent de portraitiste : hommage du peintre néoclassique au plus grand sculpteur italien de son temps, il le représente entouré des instruments et des témoignages de son art. La pose naturelle et l'acuité du regard font palpiter d'une fougue contenue le visage de l'artiste, souligné par le virtuose éclat de sa cravate. *Une muse** de Canova, par les lignes parfaites et géométriques du visage, la chevelure aux boucles profondément creusées, est une citation directe de la sculpture antique dont il réinterprétera inlassablement les modèles, comme il le montre avec la réplique de sa *Venus italica* (ill.3) représentée sur le tableau. Mais le plus émouvant des portraits de Fabre est sans doute celui qu'il donne de lui-même au soir de sa vie (*Portrait de Fabre âgé**) alors qu'il a presque abandonné la peinture, regard amer et désabusé du peintre sur son oeuvre.



ill.3- Antonio Canova
Venus Italica (plâtre original)
 Possagno, Gypsothèque Canova
 Droits réservés