

59
Les Chefs-d'Œuvre
du
Musée de Montpellier

PRÉFACE DE
M. PAUL VALÉRY
de l'Académie Française



MUSÉE DE L'ORANGERIE

1939

La Société
Les Bibliolâtres de France

Les Minimés

à BRIE-COMTE-ROBERT (S.-&-M.)

BUREAUX A PARIS : 41, AVENUE REILLE, XIV^e

a pour objet de former et développer
le goût et l'amour des beaux livres.

En 1938, cette Société a réédité « L'Art d'aimer les livres », de Jules Le Petit, ouvrage qui prolonge la documentation de « L'Amour des livres », de Jules Janin (précédemment réédité à 30 francs), jusqu'aux éditions originales d'écrivains contemporains de J. Le Petit.

Le paiement de la cotisation 1938 (50 francs) donne droit à deux exemplaires de « L'Art d'aimer les livres », dont l'un, sur papier pur chiffon garanti, imprimé au nom du Sociétaire et l'autre sur papier d'édition destiné à être offert par le Sociétaire, en vue d'une propagande utile, à un aspirant ou débutant bibliophile.

Des exemplaires sur d'autres papiers peuvent être demandés moyennant un supplément.

Une reliure-emboitage est envoyée contre supplément facultatif de 15 francs. Notice à toute demande.

Ch. Post. : Les Bibliolâtres de France-Paris 2101.78.

Les Chefs-d'Œuvre
du
Musée de Montpellier

PRÉFACE DE

M. PAUL VALÉRY

de l'Académie Française

MUSÉE DE L'ORANGERIE

Mars - Avril 1939

 **LEBRUN** 

Fournisseur des Musées depuis 1847

CADRES ANCIENS - DÉCORATION

BAL 14-66 - 155, Faubg St-Honoré, PARIS (8^e) - BAL 49-77

Cette Exposition est placée sous le haut patronage de

Monsieur JEAN ZAY,
Ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts
et de

Monsieur GEORGES HUISMAN,
Directeur Général des Beaux-Arts.

COMITÉ D'HONNEUR

- | | |
|--|--|
| M. D. DAVID-WEILL, Membre de l'Institut, Président du Conseil des Musées Nationaux. | M. MASSE, Sénateur de l'Hérault. |
| M. GABRIEL COGNACQ, Membre de l'Institut, Vice-Président du Conseil des Musées Nationaux. | M. MARIO ROUSTAN, Sénateur de l'Hérault. |
| M. ALBERT S. HENRAUX, Président de l'Association des Amis des Musées de France. | M. ALBERTINI, député de l'Hérault. |
| M. PAUL VALÉRY, de l'Académie Française. | M. BADIE, Député de l'Hérault. |
| M. JULIEN CAIN, Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale. | M. ÉDOUARD BARTHE, Député de l'Hérault. |
| M. ANDRÉ JOUBIN, Conservateur Honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, Professeur Honoraire de la Faculté des Lettres de Montpellier. | M. BOULET, Député de l'Hérault. |
| M. ROBERT REY, Inspecteur Général des Beaux-Arts et des Musées. | M. MAJUREL, Député de l'Hérault. |
| | M. JULES MOCH, Député de l'Hérault. |
| | M. ROUCAYROL, Député de l'Hérault. |

COMITÉ D'ORGANISATION
DE LA VILLE DE MONTPELLIER

Président : M. ZUCARELLI, Maire de la Ville de Montpellier.
M. AZÉMA, Maire-Adjoint de la Ville de Montpellier.
M. GUIGUES, Conservateur du Musée Fabre de Montpellier.
M. BERNARD, Architecte en Chef de la Ville de Montpellier.

COMITÉ D'ORGANISATION DES MUSÉES NATIONAUX

Président : M. HENRI VERNE, Membre de l'Institut, Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre.
M. JACQUES JAUJARD, Sous-Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre.
M. LOUIS HAUTECŒUR, Conservateur du Musée du Luxembourg.
M. RENÉ HUYGHE, Conservateur du Département des Peintures au Musée du Louvre.
M. PAUL VITRY, Conservateur du Département des Sculptures du Musée du Louvre.
M. GABRIEL ROUCHÈS, Conservateur du Département des Dessins du Musée du Louvre.
M. GERMAIN BAZIN, Conservateur Adjoint du Département des Peintures du Musée du Louvre.
M. JOSEPH BILLIET, Conservateur Adjoint des Musées Nationaux.
Secrétaire : M. MICHEL A. FARÉ, chargé de mission au Département des Peintures du Musée du Louvre.

MUSÉES NATIONAUX

MUSÉE DU LOUVRE
CONSERVATION

Paris, Mars 1939.

Monsieur le Directeur,

Ce n'est pas la première fois que l'on montre au public parisien les trésors des Musées de Province : l'Association des Conservateurs des collections publiques de France en a par deux fois présenté une sélection, et le Musée de Grenoble voici quelques années, puis celui de Reims furent transportés avec éclat à Paris. Il me semble pourtant qu'on éprouvera quelque surprise devant les richesses du Musée de Montpellier, si réputées soient-elles. 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.

La présente collection ne témoigne pas seulement de la qualité de nos grandes collections provinciales ; elle souligne leur effort de renaissance. On a pu regretter l'état déplorable où était laissé un grand nombre d'entre elles ; abandon, entassement, absence de soins laissaient parfois croire que la province se désintéressait de son patrimoine artistique et du rôle actif qu'elle avait toujours joué dans la vie spirituelle du pays. Les résurrections de musées provinciaux qui se sont multipliées en ces dernières années ne sont pas un des moindres signes de la conscience nouvelle de ses devoirs et de ses tâches qu'affirme la France d'aujourd'hui. On pourrait citer dix, vingt musées de province qui, sous l'impulsion d'hommes ardents, volontaires et compétents, ont manifesté leur réveil autant par une présentation nette et neuve que par l'adjonction d'une section consacrée à l'art vivant.

les tableaux autre chose que des illustrations pour un récit et des substituts de l'imagination. C'est là le point. Les beaux tableaux s'imposent tellement que plus on les regarde, moins s'expliquent-ils en paroles. Muettes sont les belles choses, et incommensurables avec les formes et les termes du langage. Cela est peu compris dans l'éducation, où la puissance directe des sens est si méconnue. L'enseignement n'a pas d'oreilles, ni les sons, ni les couleurs n'y jouent un rôle. Peut-être vaut-il mieux qu'il en soit ainsi, que les poèmes soient ànonnés, la peinture changée en histoire, ou reléguée avec la musique parmi les misérables Arts d'agrément. Un esprit sèchement orné, et dressé dans cette abstinence, qui doit nous venir des jansénistes, ne peut saisir des œuvres d'art que ce qu'elles offrent d'exprimable.

Peut-être avais-je lu dans Théophile Gautier les quelques mots qui suffisent, à l'âge critique de la vie de l'intelligence, entre l'école et l'expérience, pour nous disposer à aimer ce que nous aimerons de plus en plus ? L'Art devient alors, chez quelques-uns, une affaire personnelle.

La Littérature m'ayant donc séduit à la volupté des choses qui la défient, et au délice des contemplations sans concepts, je me fis quelques amitiés particulières dans ce Musée de composition très complexe, et de formation si heureusement accidentelle.

Une galerie fort obscure exposait ou cachait la collection de tableaux italiens ou espagnols léguée à la ville par ce Fabre, ami de Stendhal, qui avait hérité de sa maîtresse, la comtesse d'Albany, nombre d'œuvres d'art et toute la bibliothèque du célèbre poète Alfieri, auquel il avait succédé dans le cœur de la grande dame.

Je distinguais, dans ces demi-ténèbres, toutes peuplées d'assez mornes ouvrages (que l'on pouvait, à la faveur de l'ombre, attribuer à d'illustres auteurs) deux figures délicieuses de Zurbaran. L'une surtout me ravissait : une Sainte Agathe pure, et rose quant aux joues, noble et pleine de grâce quant aux mouvements, s'avance vers je ne sais quel mystique festin, portant ses seins coupés sur un plat d'argent. Rien de plus poétique que le paradoxe de ce retour du supplice, dont le peintre a déduit une image de parfaite harmonie et de virginale ferveur.

Une petite salle de Flamands et de Hollandais contenait, parmi des Téniers et des Cuyp qui ne me retenaient guère, un Terburg devant quoi je m'attardais volontiers. L'exécution savante et juste de cette petite toile me contentait. C'est un des points subtils de la casuistique des Arts que les doutes qu'on y élève au sujet de la perfection dans le faire. La mode flotte entre le trompe-l'œil et l'informe. Mais il n'est pas décent de donner consciemment à la mode la moindre importance. Le problème dont je parle n'existait pas avant que le goût des esquisses et des études n'ait relevé la valeur de l'inachevé au point de l'introduire dans les musées, et n'ait corrompu, par les charmes de la fraîche et prompt exécution, de la fougue du bel instant saisi, l'antique discipline du métier de peindre. L'Histoire des beaux-arts et de bien d'autres choses, si elle était faite avec clairvoyance, contiendrait ce chapitre ou ce tome : Histoire des conquêtes de la facilité.

Mais, dans une autre partie de notre musée, plus claire et vraiment vivante, la peinture française offrait un ensemble rare et précieux. On y voyait quelques beaux portraits : une dame âgée devant son métier à broder ; œuvre du XVIII^e siècle, des plus agréables à regarder, dont il me

semble que l'on ne savait au juste qui l'avait faite. Je confesse que les attributions me sont tout indifférentes : ni la volupté de l'œil, ni les enseignements techniques ne sont intéressés à ces questions sans conséquence positive.

Au fond de la salle, la collection Bruyas. Ce Bruyas, dont Champfleury s'est diverti, fut un amateur singulier, qui, dans le milieu du siècle dernier, vécut à Paris parmi les peintres romantiques et les premiers réalistes, allant de Delacroix à Courbet, et promenant dans les ateliers son élégance d'homme riche et phtisique, sa maigreur toute chargée de plaids et de manteaux, sa mélancolie, et ses goûts, certainement des plus raffinés. Il achetait. Il laissait après soi des commandes aux peintres. A tous ceux qu'il admirait, il demandait son portrait. Cette réunion des Bruyas, c'est-à-dire de visages émaciés, à courte barbe rousse et argentée, parfois soutenus d'une main longue aux grosses veines bleues, aux lourdes bagues, fait songer d'un Narcisse malade, entouré de miroirs, ou bien d'un des Esseintes à l'extrême de la débilité physique et de la délicatesse des sensations. Montpellier lui doit aussi d'admirables petites peintures de Delacroix, dont certaines me plaisent beaucoup plus que bien des grandes compositions de ce maître ; des Courbet, des Tassaert...

En m'en allant, je donnais toujours un regard à la charmante Stratonice d'Ingres.

PAUL VALÉRY
de l'Académie Française.

(Extrait du Bulletin de l'Association générale des Amis des Musées de France).

CATALOGUE

rédigé par

M. Michel-A. FARE,

*chargé de mission au Département des Peintures
au Musée du Louvre*

et M. Henri BADEROU

NOTE

On ne trouvera pas dans ce catalogue la description des œuvres exposées, inutile en présence des objets eux-mêmes et que fournira toujours aux chercheurs le plus récent catalogue du Musée. Seules y figurent les indications qui ajoutent au sujet ou apportent quelques renseignements à la connaissance des œuvres.

Pour les mêmes raisons, négligeant une érudition à bon compte, la bibliographie des peintures et des sculptures a été réduite, comprenant seulement quelques ouvrages anciens ou récents que ne signalait pas le dernier catalogue du Musée Fabre, celui de M. André Joubin, publié en 1926. Certains, cependant, sont cités à nouveau, ayant été utilisés pour l'établissement des notices.

C'est pourquoi, afin d'éviter toute erreur et de compléter ces lacunes volontaires, a été rappelé pour chaque numéro, le numéro correspondant du catalogue de M. Joubin, suivi parfois d'un renvoi à la petite notice publiée par le même auteur dans la collection des Memoranda (Le Musée de Montpellier ; Peintures et Sculptures, H. Laurens éd., Paris 1929).

Pour les dessins, le seul catalogue qui en fut dressé, se trouve dans le vieil Inventaire Général des Richesses d'Art de la France, Province, Monuments Civils, t. I. 1878. Il est l'œuvre de MM. Georges Lafenestre et Ernest Michel, et ne contient, avec des erreurs, qu'une désignation sommaire des pièces ; toutefois, faute de mieux, il a été cité pour chacune d'elles. On pourra le compléter par l'étude de M. Joubin parue dans la collection des Memoranda (Le Musée de Montpellier ; Dessins, H. Laurens éd., Paris 1929).

PEINTURES

ÉCOLE FRANÇAISE (1)

AVED (Jacques-André-Joseph), Douai 1702 — Paris 1766.

1. MADAME CROZAT QUI TRAVAILLE A LA TAPISSERIE.

Signé et daté à droite, en bas, sous la bordure en bois du tabouret : Aved, 1741. — T. — H. 1,37. — L. 1,00.

Mme Crozat, née Marie-Marguerite Legendre, fille d'un fermier général, était depuis 3 ans la veuve du célèbre financier Antoine Crozat, marquis du Châtel, dit le Riche (mort à Paris en 1738), frère de Pierre Crozat, dit le Curieux, fameux collectionneur ; elle l'avait épousé en juin 1690.

Ce portrait, l'un des chefs-d'œuvre d'Aved et l'une des œuvres marquantes de la peinture française du XVIII^e siècle, passait au XIX^e siècle pour être de Chardin et pour représenter Mme Geoffrin. Certains critiques émirent des doutes. Clément de Ris et Lafenestre pensèrent plutôt à l'un des Van Loo. C'est Maurice Tournoux qui, le premier, rendit à Aved cette peinture et à Mme Crozat son portrait, d'après une critique rarissime du Salon de 1741 (Lettre à M. de Poiresson Chamarande... au sujet des tableaux exposés au Louvre, Paris, 5 sept. 1741, extraite du t. XI des « Amusements du cœur et de l'esprit »). Cette identification se trouva confirmée par la découverte de la signature et de la date dissimulées jusque-là sous un repeint, qui n'était sans doute pas involontaire.

(1) Grâce à Alfred Bruyas (Montpellier 1821-1876), amateur passionné d'art moderne, la peinture française du XIX^e siècle de David à Bazille occupe ici une place de choix.

Une copie ancienne, appartenant à la comtesse Aynard de Chabrillan, a été exposée au Petit-Palais en 1919 (repr. dans M. Fouquier, *Les grands Châteaux de France*, 1907, p. 61). Une autre copie appartient au comte de Florian, à Fosseuse. Aved a peint plusieurs portraits des membres de la famille Crozat.

Cette peinture paraît avoir inspiré Danloux dans son portrait de la baronne d'Etigny.

Salon de 1741 n° 86. — Mme Crozat, morte l'année suivante, le légua à son fils aîné, le marquis du Châtel, par testament du 20 avril 1742. — Peut-être vente après décès de M. Lafond, peintre d'histoire, Paris, 4 février 1835 et j. s. n° 60 (Chardin, portrait de Mme Geoffrin). — Coll. du marquis de Montcalm à Montpellier (même désignation). — Acquis par la ville de Montpellier en 1839 du marquis de Montcalm pour 1.000 fr. — Exp. Univ. de 1878, section des portraits nationaux, n° 572. — Exp. Les Chefs-d'œuvre des Musées de Province, Paris 1933, n° 1. — *Bibl.* — A. Joubin, cat. n° 355 et memorandum, 1929, p. 39. — Pilon, Chardin, p. 39, 78 et 127. — G. Wildenstein, Aved, 1922, t. I, p. 52, 55, 57, 58-60, 117 et t. II, cat. n° 29. — L. Réau, *Hist. de la peinture française au XVIII^e siècle*, t. I, 1925, p. 70, pl. 52. — L. Gillet, *le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 179-181.

BAZILLE (Jean-Frédéric), Montpellier 1841 — Beaune-la-Rolande 1870.

L'ensemble de peintures de F. Bazille conservées au musée de Montpellier, sa ville natale, est une des glories de ce musée. Il constitue une partie essentielle de la production du jeune peintre, tué à l'âge de 28 ans en combattant pour sa patrie. Ami des futurs impressionnistes, ayant déjà sa personnalité, il s'annonçait comme l'un des maîtres de la peinture française de son temps. Outre les six ouvrages exposés ici, le Musée Fabre conserve de lui un portrait inachevé de M. Alphonse Tissier, peint en 1869.

2. PORTRAIT DE L'ARTISTE EN 1862.

Médaille par Sébastien-Auguste BAUSSAN (Avignon 1829 — Montpellier 1907).

Signé et daté : A. Baussan 1862. — Bronze. D. 0,20.

Statuaire et architecte décorateur, peintre à ses heures, Bausan s'était établi à Montpellier, où il fut professeur de sculpture à l'École des Beaux-Arts et exécuta divers travaux. Ami du futur peintre, qui suivait alors les cours de la Faculté de Médecine de Montpellier, Bausan lui donnait quelques leçons de dessin à cette

époque. En 1884, il exécuta le buste en marbre de Bazille qui surmonte le tombeau de l'artiste au cimetière protestant de Montpellier.

Le médaillon en plâtre fait partie de la collection André Bazille.

Don du général Campa, 1936.

Bibl. — G. Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932, p. 222 (iconographie).

3. NU COUCHÉ.

T. — H. 0,70. — L. 0,80.

Cette étude, peinte en 1864, est l'un des premiers tableaux de Bazille qui soit parvenu jusqu'à nous ; elle révèle encore, avec certaines qualités, les hésitations du débutant.

À la fin de l'année 1862, Bazille était venu à Paris pour suivre les cours de la Faculté de Médecine et surtout pour se livrer davantage à son art. Entré dans l'atelier de Gleyre, il y rencontra Monet et Renoir et, bien entendu, échouait à ses examens. C'est en cette année 1864 que Bazille, à la suite d'un nouvel échec à la Faculté, décida ses parents à lui laisser suivre sa vocation de peintre.

Rétrospective Bazille, Salon d'automne 1910, n° 3. — Don de M. Marc Bazille, 1918. — Rétrospective Bazille à l'Exp. internationale de Montpellier, mai-juin 1927, n° 2.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 359. — G. Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932, p. 52 et n° 2 du cat. de l'œuvre.

4. HÉRON ET GEAIS.

Signé et daté : F. Bazille, 67. — T. — H. 1,00. — L. 0,79.

Peint à Paris, à la fin de l'année 1867. Trois ans ont passé depuis le *Nu couché* et permettent d'apprécier les progrès du peintre, qui a entrepris au cours de l'été de 1867 sa fameuse *Réunion de famille* (Datée 1869, mais exposée au Salon de Frédéric Bazille, par Renoir (Louvre)). On remarque dans le portrait de Frédéric Bazille, par Renoir (Louvre) ce héron que Bazille est justement en train de peindre. On n'oubliera pas qu'à cette époque, Monet et Renoir étaient logés par Bazille dans son atelier, ce qui explique certains rapports entre leurs œuvres.

Don de Mme Gaston Bazille, 1898. — Rétrospective Bazille à l'Exp. internationale de Montpellier, mai-juin 1927, n° 9.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 360. — G. Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932, p. 102, 104, 110 et n° 26 du cat. de l'œuvre. — L. Gillet, *le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 241.

5. LA VUE DU VILLAGE.

Signé et daté : F. Bazille, 1868. — T. — H. 1,30. — L. 0,89.

Œuvre peinte à Méric au cours de l'été de 1868. Quelques jours avant de quitter Paris, F. Bazille y pensait déjà. Il écrivait alors à ses parents : « Il me tarde d'être au travail à Méric ; je compte faire poser la petite de Saint-Sauveur, mais j'aimerais bien aussi avoir un petit modèle de jeune fille avec une jolie figure et de jolies mains. »

C'est la fille de ses fermiers de Méric, préalablement endimanchée, qui pose sur l'un des coteaux en bordure du Lez, dans les bois de pins qui limite une partie de la propriété de Bazille ; au fond les maisons du village de Castelnau, près de Montpellier. Le tableau présenté par Bazille au Salon fut reçu grâce à l'intervention de Bonnat et de Cabanel. Quelques jours après, l'artiste écrivait à ses parents : « Je suis allé au Salon, je suis aussi mal placé que possible. Je suis assez satisfait de l'effet de mon tableau, mais ceux de cette année seront bien supérieurs, j'espère. » Berthe Morisot, au cours d'une visite au Salon, fut vivement frappée par cette œuvre ; elle raconte ainsi ses impressions dans une lettre adressée le 1^{er} mai 1869 à sa sœur Mme Pontillon : « Le grand Bazille a fait une chose que je trouve fort bien : c'est une petite fille en robe très claire, à l'ombre d'un arbre derrière lequel on aperçoit un village : il y a beaucoup de lumière, de soleil, il cherche ce que nous avons si souvent cherché : mettre une figure en plein air ; cette fois il me paraît avoir réussi. »

Ce tableau est l'un des plus typiques de la manière méridionale de Bazille. En le rapprochant de *La Rencontre* de Courbet, peinte aussi — quinze ans plus tôt — aux environs de Montpellier, on remarquera les progrès accomplis par les jeunes maîtres français dans la peinture des scènes de plein air, mais on pourra juger aussi de la part importante qui revient à Courbet dans cette évolution, à l'origine même de ces recherches.

Salon de 1869, n° 149. — Don de Mme Gaston Bazille, 1898. — Exp. centennale de 1900, n° 22. — Rétrospective Bazille, Salon d'automne, 1910, n° 14. — Rétrospective Bazille à l'Exp. internationale de Montpellier, 1927, n° 17. — Exp. Frédéric Bazille, Paris, 1935, n° 18. **Bibl.** — A. Joubin, cat. n° 361 et memorandum, 1929, p. 21. — G. Geffroy, *La vie artistique*, 7^e série, 1901, p. 103. — André Michel, *Exp. centennale de l'Art français : La peinture française, dans les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exp. univ. de 1900*, p. 308. — G. Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932, p. 87, 91, 124-127, 146-148, 155, 182 et n° 29 du cat. de l'œuvre. — G. Poulain, *L'Art et les Artistes*, juin 1934, p. 318.

6. ÉTUDES POUR UNE VENDANGE.

T. — H. 0,38. — L. 0,92.

Vue prise du coteau de Bionne sur la plaine de Launac, près Montpellier. Ce sont deux études se complétant, réunies dans un même cadre.

« On ne possède qu'une œuvre importante de Frédéric Bazille qui soit datée de cet été-là (la « Scène d'été », 1869). Il faut lui adjoindre deux petites *Études de vignes*, destinées à une composition de vendanges dans lesquelles le proche crépuscule rend les collines un peu mauves, le ciel un peu laiteux, quoique le vert des vignes et des champs reste celui des heures illuminées, celui qui fait chanter de façon merveilleuse l'ocre rouge des terres. Il est à déplorer que cette vendange n'ait jamais été exécutée... » (G. Poulain).

Rétrospective Bazille, Salon d'Automne 1910, n° 16. — Don de M. Marc Bazille, 1918. — Rétrospective Bazille à l'Exp. internationale de Montpellier, 1927, n° 21.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 362. — G. Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932, p. 139, 151 et n° 35 du cat. de l'œuvre. — G. Poulain, *le visage du pays de France vu par nos artistes : Sète, le Languedoc, dans l'Art et les Artistes*, juin 1934, p. 318 (repr.).

7. LA TOILETTE.

Signé et daté : F. Bazille, 1870. — T. — H. 1,32. — L. 1,27.

Peint à Paris en 1870, dans l'atelier de la rue de la Condamine (que Bazille a représenté dans son tableau du Louvre). Bazille, annonçant à ses parents le succès qu'obtenait auprès de ses amis la *Scène d'été* (1869 — coll. de Mme Meynier de Salinelles) écrivait : « J'en ai commencé un autre qui sera reçu, je pense, quoique bien difficile à faire. Il y a trois ou quatre femmes, dont l'une entièrement nue, l'autre presque. J'ai trouvé un modèle ravissant, mais qui va me coûter les oreilles (dix francs par jour, plus l'omnibus pour elle et pour sa mère, qui l'accompagne). »

C'est la dernière œuvre importante du peintre qui allait être tué au cours de la guerre de 1870.

Contrairement à l'espoir de Bazille, ce tableau fut refusé au Salon de 1870.

Exp. centennale de 1900, n° 23. — Rétrospective Bazille, Salon d'automne 1910, n° 20. — Don de M. Marc Bazille, 1918. — Rétrospective Bazille à l'Exp. internationale de Montpellier, 1927, n° 28.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 364 et memorandum, 1929, p. 21. — G. Geffroy, *La Vie artistique*, 7^e série, 1901, p. 103. — G. Poulain, *La Renaissance*,

avril 1927, p. 163 et Bazille et ses amis, 1932, p. 171, 173-177, 179 et n° 41 du cat. de l'œuvre. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 241-242.

8. LA NÉGRESSE AUX PIVOINES.

Signé et daté : F. Bazille, 1870. — T. — H. 0,60. — L. 0,75.

Une première « Négrresse aux pivoines », vue de face, fut peinte par Bazille en 1869 (coll. de M. Frédéric Bazille). La négresse qui servit pour ces deux tableaux se retrouve dans « La toilette. »

Rétrospective Bazille, Salon d'automne 1910, n° 22. — Don de M. Marc Bazille, 1918. — Rétrospective Bazille à l'Exp. internationale de Montpellier, 1927, n° 29. — Rétrospective de la section de synthèse des Beaux-Arts à l'Exp. coloniale de Paris, 1931.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 365 et memorandum, 1929, p. 21. — G. Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932, p. 167-168, 176 et n° 39 du cat. de l'œuvre.

BONVIN (François), Paris 1817 — Saint-Germain-en-Laye 1887.

Une autre peinture de Bonvin, *Femme lisant*, antérieure à celle-ci, appartient, grâce à Bruyas, au Musée de Montpellier.

9. AU BANC DES PAUVRES, SOUVENIR DE BRETAGNE.

Signé et daté : F. Bonvin, 1864. — T. — H. 0,55. — L. 0,25.

Nous avons adopté ici le titre donné par l'artiste lui-même au rédacteur du livret du Salon de 1865, où ce tableau figura. Il sera peut-être piquant de constater que le peintre a représenté comme un souvenir de Bretagne l'intérieur de l'église Saint-Germain-des-Prés, à Paris, peuplé, il est vrai, de bretonnes ! Ce voyage en Bretagne, Bonvin l'avait fait plus de dix ans auparavant, au cours de l'été de 1853.

C'est à la fin de l'année 1864 que Bonvin peignit cette toile. A la suite de chagrins intimes — le 12 novembre 1863, sa femme abandonnait le domicile conjugal — il n'avait presque rien produit depuis un an et s'était abstenu d'exposer au Salon. En recommençant à peindre, il reprend le motif d'une vieille toile, la *Basse-Messe*, qui avait figuré à l'Exposition universelle de 1855 (aujourd'hui au Musée de Saint-Lô) et représentait aussi l'intérieur de l'église Saint-Germain-des-Prés. Mais dans le tableau du Musée de Montpellier, la scène s'est déplacée vers la droite, les personnages ne sont plus les mêmes et ont surtout plus d'importance, enfin le

caractère de l'œuvre a changé : ce n'est plus un intérieur d'église c'est un tableau de genre, un peu triste.

Au Salon de 1865, l'œuvre eut un certain succès de presse. Retenons, parmi les critiques, celle de Thoré-Burger : « C'est simple et ferme, très recueilli de sentiment, mais un peu sec de couleur » et celle de Louis Auvray qui se sert de la sage et « propre » peinture de Bonvin pour accabler « les plaques noires de la peinture de M. Ribot. »

Lithographié par Jules Laurens.

Salon de 1865, n° 238 (avec la mention : appartient à M. Marmontel). — Vente Marmontel, Paris, 11-14 mai 1868 (acquis par Bruyas). — Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 377. — Thoré-Burger, Salon de 1865, p. 199. Félix Jahyer, *Etudes sur les Beaux-Arts*, Salon de 1865, p. 143 (« le naturel fixé sur la toile »). — Louis Auvray, Salon de 1865, p. 77-78. Moreau-Nélaton, *Bonvin raconté par lui-même*, Paris, 1927, fig. 43, p. 64-65.

BOURDON (Sébastien), Montpellier 1616 — Paris 1671.

De S. Bourdon, le meilleur peintre montpelliérain du XVII^e siècle, le Musée Fabre possède cinq peintures et quelques dessins, auxquels il convient de joindre les œuvres conservées à la Faculté de Médecine (coll. Atger) et la grande toile de la Cathédrale : la *Chute de Simon le Magicien*.

10. HALTE DE BOHÉMIENS ET DE SOLDATS.

B. — H. 0,37. — L. 0,52.

Une ostérie installée dans des ruines, près de la pyramide de Sestius. — Présenté par M. Charles Sterling comme un exemple « des bamboches de style flamand », dans le goût de Jan Miel et de Pieter van Laer, que Bourdon, artiste protégée, s'amusait à peindre avec une manière assez personnelle, d'ailleurs.

Bien qu'il ait certainement cultivé en même temps des genres fort différents, l'artiste a dû produire surtout de tels tableaux dans sa jeunesse, entre 1635 et 1650.

Legs Valedau, 1836. — Exp. Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, Paris 1934, n° 11 (cat. par Ch. Sterling).

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 382. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 188.

11. PAYSAGE HISTORIQUE.

T. — H. 0,72. — L. 0,91.

Autre aspect du talent de Bourdon, influencé par son séjour en Italie (dates inconnues : vers 1634 jusqu'aux environs de 1637) où il connut à la fois Poussin et les petits maîtres hollandais italianisant.

Gravé par Jacques Prou.

Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 383. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 188.

12. L'HOMME AUX RUBANS NOIRS.

T. — H. 1,05. — L. 0,85.

Très beau portrait d'une qualité rare, mais non exceptionnelle chez Bourdon, peint vers 1655. C'est une œuvre de transition entre les deux écoles du portrait français au XVII^e siècle. Tandis que les yeux mobiles et la bouche sensuelle caractérisent le visage un peu fiévreux, au modelé sommaire, qui se détache sur un fond sombre et simplifié de paysage, une certaine recherche d'effet et d'élégance dans la pose marque une influence de Van Dyck.

Le personnage est inconnu ; on a voulu y reconnaître autrefois Molière, Fouquet, puis un Espagnol.

Gravé par Boutet.

Acquis pour 300 fr. par le Musée, en 1836, de Mme Campredon. — Exp. d'Art Français, Londres, 1932, n° 127. — Exp. Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, Paris, 1934, n° 8. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris, 1937, n° 64.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 380 et memorandum, 1929, p. 37. — W. Weisbach, *Französische malerei des XVII. Jahrhunderts in Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, Berlin, 1932, p. 265, fig. 101. — *The illustrated Souvenir of the Exhibition of French Art*, Londres, 1932, p. 18. — *Commemorative catalogue of the Exhibition of French Art 1200-1900*, Londres 1932, 1933, n° 78, pl. 36. — L. Gillet, *le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 189.

BRIANCHON (Maurice), Fresnay (Sarthe) 1899.

13. LA PLAGE A DIEPPE.

Signé. — T. — H. 0,54. — L. 0,73.

Achat de la Ville, 1938.

CABANEL (Alexandre), Montpellier 1823 — Paris 1889.

A. Cabanel, dont on connaît la place éminente dans la peinture officielle du Second Empire et des vingt premières années de la Troisième République, fut prophète en son pays. Il succéda rapidement dans l'admiration de ses compatriotes à Glaize, à Fabre et à Vien qui l'avaient précédé dans leur estime et qu'il éclipsa bientôt. Dix-sept peintures et un grand nombre de dessins (qui n'ont jamais été catalogués), conservés au Musée Fabre, témoignent de ce succès local.

14. ALBAYDÉ.

Signé et daté : Alexandre Cabanel, Rome 1848. — T. — H. 0,97. — L. 0,78.

Tableau peint à Rome en 1847-1849 par Cabanel, alors pensionnaire de la Villa Médicis, d'après un modèle du quartier Transtéverin. Le sujet est tiré des Orientales de Victor-Hugo.

« Je veille, et nuit et jour mon front rêve enflammé

Ma joue en pleurs ruisselle

Depuis qu'Albaydé dans la tombe a fermé

Ses beaux yeux de gazelle.

Car elle avait quinze ans, un sourire ingénu,

Et m'aimait sans mélange ;

Et quand elle croisait ses bras sur son sein nu,

On croyait voir un ange... »

(Les Tronçons du Serpent.)

De Rome, en septembre 1847, Cabanel annonce ainsi à Bruyas, la mise en train de trois tableaux (*Le Penseur*, *La Chiaruccia* et celui-ci, tous trois aujourd'hui au Musée de Montpellier) : « Les trois sujets sont assez beaux et je veux vous en laisser toute la surprise. Je me bornerai seulement à vous dire que l'un est ce qu'on peut imaginer de plus ardent, de plus asiatique dans sa finesse et sa pudeur (Albaydé), tiré d'une poésie de Victor-Hugo. »

Cependant, ce n'est qu'en 1849 que Cabanel semble y avoir mis la dernière main et s'en dessaisit.

Salon de Montpellier 1860, n° 43. — Don Bruyas, 1868. — Exp. centennale de 1900, n° 71. — Exp. du Cinquantenaire de la fondation de la Société des Artistes Français, Salon des Artistes Français, Paris 1932. — Exp. Les Artistes français en Italie de Poussin à Renoir, Paris 1934, n° 37.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 396. — A. Bruyas, *Salon de Peinture de M. Alfred*

Bruyas, Montpellier 1852, n° 7 et Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 35 et p. 83-84. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 234-235.

CERIA (Edmond), Evian 1884.

15. PORT EN BESSIN, CALVADOS.

Signé. — T. — H. 0,22. — L. 0,41.

Achat de la Ville, 1936.

CHINTREUIL (Antoine), Pont-de-Vaux (Ain) 1814 — Septeuil (Seine-et-Oise) 1873.

16. UNE MARE ; EFFET DU SOIR APRÈS L'ORAGE.

Signé : Chintreuil. — T. — H. 0,58. — L. 0,72.

Paysage des environs de Paris. C'est le premier tableau commandé par l'Etat à Chintreuil qui avait débuté au Salon en 1847 et y exposait depuis régulièrement trois ou quatre peintures. En dehors d'un groupe d'amis dévoués — Béranger, Corot, La Fizelière — l'artiste était encore peu connu du public à cette époque. Ses grands tableaux, aujourd'hui célèbres, *l'Espace* (Salon de 1869. — Louvre), *Pluie et Soleil* (Salon de 1873. — Louvre) datent de la fin de sa carrière.

Lithographié par G. de Lafage dans *l'Artiste*, 1850, p. 113.
Tableau commandé par le Ministère de l'Intérieur.

Salon de 1850, n° 571. — Dépôt de l'Etat, 1885.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 409 — A. de La Fizelière, Salon de 1850-51, p. 76. — Cl. Vignon, Salon de 1850-51, p. 151. — Louis de Geoffroy, Le Salon de 1850, dans la *Revue des Deux-Mondes*, p. 954.

COROT (Jean-Baptiste-Camille), Paris 1796 — 1875.

17. LA PÊCHE A L'ÉPERVIER.

Signé : Corot. — T. — H. 0,32. — L. 0,24.

« Arrêtez-vous devant ce petit tableau qui a d'abord l'air d'une esquisse confuse, vous sentirez un air mou et presque immobile, vous plongerez dans le brouillard diaphane qui flotte sur la mare et se mêle, bien loin, bien loin, avec les nuances verdâtres du ciel à l'horizon », écrit T. Thoré dans sa critique du Salon de

1847 et Gustave Planche note à son tour : « L'eau paraît crayeuse, les feuilles manquent d'air, le tronc des arbres céderait sous le doigt. Tous ces défauts sont faciles à relever, et pourtant, malgré tous ces défauts, cette toile est charmante ; il est impossible de la voir une fois, sans éprouver bientôt le désir de la revoir et de la contempler à loisir. » Les critiques de ce Salon sont presque entièrement favorables aux envois de Corot dont chacun exalte la poésie. C'est le début de la notoriété de l'artiste, alors âgé de 51 ans. C'est également en cette année 1847 que Delacroix note dans son *Journal*, le 14 mars, au retour d'une visite à l'atelier de son confrère : « Corot est un véritable artiste... »

Lithographie par J. Laurens.

Salon de 1847, n° 380. — Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 416. — Thoré, Salon de 1847, p. 94 et édition en un vol. des Salons, 1868, p. 470. — G. Planche, Salon de 1847, dans ses *Etudes sur l'école française*, t. II, 1855, p. 258. — Paul Mantz, Salon de 1847, p. 98-99. — A. Guilloit, Salon de 1847, dans *La Revue Indépendante*, 2^e série, t. VIII, p. 530-531. — H. Trianon, Salon de 1847, dans *Le Correspondant*, t. XVIII, p. 231. — M. de Vaines, Salon de 1847, dans *La Revue Nouvelle*, t. XIV, 1847, p. 269-270. — A. Bruyas, Salon de Peinture de M. Alfred Bruyas, Montpellier 1852, n° 24 (avec la date : Paris 1851, qui paraît être celle de l'acquisition). — A. Robaut, *L'Œuvre de Corot*, 1905, II, n° 1136.

18. MATINÉE.

Signé : Corot. — B. — H. 0,25. — L. 0,35.

Les coteaux de Ville-d'Avray ; dans le lointain la plaine de Paris. Peint en 1853.

« Corot faisait ce petit chef-d'œuvre (mais il n'est pas de chef-d'œuvre petit) au plus heureux moment de sa maturité, vendant encore fort peu ses tableaux, mais déjà glorifié. » (A. Bruyas).

Peut-être le n° 289 du Salon 1853. — Salon de Montpellier 1860, n° 60, sous le titre « Effet de brouillard ». — Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 415. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 42 [« Paris, brouillard (paysage), par M. Corot, 1853 (Document d'art précieux) »] et *La Galerie Bruyas*, 1876, n° 30.

19. SOUVENIR DE VILLE-D'AVRAY.

Signé : Corot. — T. — H. 0,53. — L. 0,46.

Peint en 1870.

« Cette esquisse cursive ou sténographique est, après tout, un bon document de Corot au déclin, produisant trop, n'accusant rien, vendant beaucoup, donnant le reste. » (Th. Silvestre). Faut-il rappeler cependant que c'est en cette année que Corot peint *l'Atelier*, du Musée de Lyon, ainsi que toute une série de figures remarquables et qu'en mai de l'année suivante il représentera *le Beffroi de Douai* (Louvre), un de ses chefs-d'œuvre ?

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 417. — A. Bruyas et Th. Silvestre, Galerie Bruyas, 1876, n° 31.

COURBET (Gustave), Ornans (Doubs) 1819 — La Tour-de-Peilz (Suisse) 1877.

La réunion de quinze peintures de Courbet, dont plusieurs comptent parmi ses œuvres capitales, constitue peut-être le joyau du Musée Fabre. Elles témoignent toutes de l'amitié qui lia le peintre à Bruyas, son amateur et aussi, en définitive, un de ses amis les meilleurs. Certaines se rapportent aux deux séjours que fit Courbet chez Bruyas à Montpellier, en 1854 et en 1857. Voir aussi aux Dessins.

20. PORTRAIT DE L'AUTEUR, DIT L'HOMME A LA PIPE.

Signé : G. Courbet. — T. — H. 0,45. — L. 0,37.

Ce tableau aurait été peint en 1846 et « refusé aux Salons de 1846 et 1847 par le Jury composé de membres de l'Institut », écrit Courbet. On peut, toutefois, se demander s'il s'agit bien de cette œuvre. L'artiste qui s'est représenté de la même façon dans un dessin (daté de 1847) ayant appartenu à Mme Castagnary, reprenait là une peinture plus ancienne qui a figuré à la vente de la succession de Mme X., Paris, 16-17 décembre 1919, n° 27 (repr.). L'Homme à la pipe est, en tous cas, le portrait de l'auteur exposé au Salon de 1850-51.

D'Ornans, le 3 mai 1854, Courbet, qui n'avait pas trouvé d'acquéreur pour ce portrait au prix qu'il en demandait, pouvait écrire à Bruyas qui le désirait : « Mon portrait (Salon 1851, homme à la pipe) est arrivé de Francfort, j'en suis ravi ; c'est non seulement mon portrait, mais encore le vôtre. J'ai été frappé en le voyant, c'est un élément terrible pour notre solution, c'est le portrait d'un fanatique, d'un ascète, c'est le portrait d'un homme

désillusionné des sottises qui ont servi à son éducation et qui cherche à s'asseoir dans ses principes. J'ai fait, dans ma vie, bien des portraits de moi, au fur et à mesure que je changeais de situation d'esprit. J'ai écrit ma vie en un mot, le troisième avant-dernier était le portrait d'un homme râlant et mourant, l'avant-dernier était le portrait d'un homme dans l'idéal et l'amour absolu, à la manière de Goethe, George Sand, etc. Enfin est arrivé celui-ci, il m'en reste un à faire, c'est l'homme assuré dans son principe, c'est l'homme libre. »

Et quelques jours après, il ajoutait : « Je suis enchanté que vous ayez mon portrait. Il a enfin échappé aux barbares. C'est miraculeux, car dans un temps bien difficile, j'ai eu le courage de le refuser à Napoléon pour la somme de deux mille francs, plus tard, au général russe Gortschakoff. Par l'exigence des marchands, que de peine on a dans la vie pour rester dans sa foi ! »

En janvier 1851 s'était produit, en effet, l'incident auquel fait allusion Courbet. Au cours d'une visite au Salon, Louis-Napoléon Bonaparte avait indiqué quelques œuvres dont il désirait qu'on prit les numéros. Parmi elles figurait *l'Homme à la pipe*. Il en fit offrir 1.500 francs à Courbet qui refusa de très haut et en demanda aussitôt le double. L'artiste se montrant intransigeant, les pourparlers furent rompus. — La critique, qui supporta très mal *l'Enterrement à Ornans* (Louvre) et les *Casseurs de pierre* (Musée de Dresde) exposés au même Salon avec sept autres toiles, consentit, par compensation, à donner quelques éloges à ce portrait de l'auteur, l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste.

Salon de 1850-1851, n° 669. — Acquis par Bruyas en 1854. — Exp. univ. de 1855, n° 2807. — Salon de Montpellier, 1860, n° 62. — Exp. de Marseille, 1861. — Exp. particulière de Courbet, Paris, 1867, n° 80. — Don Bruyas, 1868. — Exp. d'Art français, Londres 1932, n° 332.

Lithographié par R. Clautres.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 420 et memorandum, 1929, p. 57. — Charles Bazin, Salon de 1850-1851, Revue des Beaux-Arts, II, 15 janvier 1851, p. 24 ; voir aussi p. 25 et 76. — Delécluze, Exp. des Artistes vivants, 1850, p. 31-32. — Claude Vignon, Salon de 1850, p. 81. — Th. Pelloquet, Salon de 1850-51, dans La Liberté de penser, t. VII, 1851, p. 335. — P. Rochery, Le Salon de 1851, dans La Politique nouvelle, t. I, 1851, p. 31. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 82, p. 116, 184 et Galerie Bruyas, 1876, n° 32. — Castagnary, Salons, éd. de 1892, I, p. 30 et Préface à l'Exp. Courbet, Paris 1882, p. 5, II. — P. Borel, Le roman de G. Courbet, 1922, p. 37, 57, 60, 62, 85 et 107. — A. Fontainas, Courbet, 1921, p. 16. — Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art, 1933, n° 313, pl. 109. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 226.

21. PORTRAIT DE BAUDELAIRE.

T. — H. 0,53. — L. 0,61.

Peint vers 1848-50. A cette époque, les relations entre le peintre et le poète furent assez intimes. Courbet donna même quelque temps l'hospitalité à Baudelaire dans son atelier. « Je ne sais, disait Courbet, comment aboutir au portrait de Baudelaire; tous les jours, il change de figure. » Il aboutit mal, en tous cas, au gré du modèle à qui ce portrait déplut. En 1855, Courbet a représenté Baudelaire dans son « Atelier » (Louvre), en lui donnant une position analogue. D'après Alcanter de Brahm (« La Peinture au Musée Carnavalet », 1909, p. 171), qui l'aurait vu vers 1907 chez l'expert Moline, un tableau de Courbet représentant un groupe d'artistes à l'intérieur du café Procope offrait aussi un portrait de Baudelaire.

Alphonse Legros a peint une copie de ce portrait en 1862.

Acheté par Bruyas en 1874 à l'éditeur Poulet-Malassis pour 3.000 fr. Legs Bruyas, 1876. — Exp. Un Siècle de Peinture française, Amsterdam, 1938, n° 63 (vers 1845).

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 421 et memorandum, 1929, p. 56. — A. Bruyas, Galerie Bruyas 1876, p. 428. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, I, 1900, p. 215. — L. Benedite, Courbet, 1911, p. 51. — A. Fontainas, Courbet, 1921, p. 56. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 226-227.

22. LES BAIGNEUSES.

Signé et daté : G. Courbet, 1853. — T. — H. 2,27. — L. 1,93.

Peint à Ornans, terminé à Paris. Au dernier moment, le peintre ajouta un lingé sur les fesses de sa Baigneuse.

Ce tableau fameux, exposé par Courbet au Salon de 1853, y fit scandale. Napoléon III visitant l'exposition aurait effleuré la toile d'un coup de cravache et l'impératrice Eugénie n'aurait pas marqué moins de répugnance. On venait de lui faire admettre avec peine que les percherons de Rosa Bonheur, dans son « Marché aux chevaux », ne pouvaient avoir la croupe élégante des coursiers andalous. Quand elle arriva devant la Baigneuse, elle s'écria : « Est-ce aussi une percheronne ? »

L'exemple venu de si haut ne resta point sans écho. Mérimée fit une plaisanterie qui n'eut pas moins de succès en renvoyant le jugement du chef-d'œuvre à M. Fleurant du Malade imaginaire « qui n'avait pas accoutumé à parler à des visages ».

Le 15 avril 1853, Delacroix, membre du Jury du Salon, étant

allé voir les peintures de Courbet avant la séance, consignait, le soir, dans son Journal : « J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau, mais quel tableau ! quel sujet ! La vulgarité des formes ne ferait rien : c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables ; et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire ! Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue, sauf un lambeau de torchon, négligemment peint, qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer : l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre. Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais Courbet n'a fait autre chose que mettre en grand une étude que l'on voit là près de sa toile ; il en résulte que les figures y ont été mises ensuite, et sans lien avec ce qui les entoure. »

Pour une fois, Th. Silvestre se range du côté de Courbet : « L'une des deux baigneuses, la plus célèbre, celle qui tourne le dos au spectateur avec cynisme, est un morceau de matière puissamment rendu. »

« Quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie ? se demande Th. Gautier. A-t-il voulu rompre en visière avec les belles femmes antiques et protester, à sa façon, contre les blancs mensonges du Paros et du Pentélique ? Est-ce en haine de la Vénus de Milo, qu'il a fait sortir d'une eau noire ce corps crasseux ?... Nous admettons que ces formes étranges, ces boursofflures, ces plis, ces excavations et ces bouillonnements de chair soient de la plus rigoureuse vérité ; pourquoi nous faire subir cet affligeant spectacle ?... Cette toile malencontreuse prouve beaucoup de talent fourvoyé. »

« Savez-vous ce que c'est que la nature de M. Courbet ? C'est encore une scène de bain ; mais quelles baigneuses ! » s'exclame Charles Guénot au Salon de 1853.

Enfin, L. Gonse écrira en 1900 : « Depuis, nous avons fait du chemin, on peut, à présent, le regarder sans émoi, et l'on ne sera plus conquis si l'on insinue que jamais peintre, y compris Rubens, n'a rendu ainsi, en pleine vie, en pleine vérité, le nu frissonnant et sanguin. La grande hardiesse de Courbet, cependant, n'est pas tant d'avoir peint sans atténuation la nudité d'un modèle vu de dos, que d'avoir associé cette nudité à un paysage véridique. »

Comme on le voit, les *Baigneuses* sont le type du « tableau-manifeste » du Réalisme, dont l'apparition provoquait aux Salons les réactions les plus diverses ; le monde des arts n'oublia pas de longtemps les deux « Vénus callipyges de M. Courbet ». Cependant, l'artiste trouvait aussitôt un amateur assez audacieux pour acheter cette peinture : c'était Bruyas.

Caricaturé par Cham (Revue du Salon de 1853), avec la légende : « Femme de 45 ans sur le point de se laver pour la première fois de sa vie, dans l'espoir d'apporter un soulagement à ses varices. »

Salon de 1853, n° 300. — Acquis par Bruyas la même année. — Exp. libre de Courbet, Paris 1855, n° 4. — Salon de Montpellier, 1860, n° 63. — Exp. Courbet, Paris 1867, n° 6. — Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 428 et memorandum, 1929, p. 59. — G. Guénot, *Le Monde artistique*, et A. de Bar, Salon de 1853, dans *R. des B.-A.*, IV, 1853, p. 98 et 179. — A. de Calonne, Salon de 1853, dans *Revue Contemporaine*, t. VIII, 1853, p. 133. — F. Henriot, *Coup d'œil sur le Salon de 1853*, p. 8-9. — A. Bruyas, *Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas*, Paris 1854, n° 8 et p. 78, 79 et 113. — Th. Silvestre, *les Artistes français*, 3^e éd., 1878, p. 124, 133, 134. — Castagnary, *Salons*, éd. de 1892, I, p. 29 et Préface Exp. Courbet, Paris, 1882, p. 5, 14 et 15. — A. Fontainas, *Courbet*, 1921, p. 29-33. — P. Borel, *Le Roman de G. Courbet*, 1922, p. 57, 72, 75, 80, 81, 83, 85, 95, 100 et 104. — Ch. Léger, *Courbet*, 1925, p. 51. — A. Joubin, *Journal de Delacroix*, II, 1932, p. 18, 91. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 225.

23. LA FILEUSE ENDORMIE.

Signé et daté : G. Courbet, 1853. — T. — H. 0,91. — L. 1,15.

L'œuvre sage qui devait faire passer les *Baigneuses* au Salon de 1853. Le peintre y a représenté sa sœur Zélie, à Ornan en 1853, dans l'arrangement d'un tableau de genre. Edmond About note : « La Fileuse est une bonne figure, grassement peinte mais malpropre au dernier point ». — « M. Courbet n'est pas un homme sans mérite, sa fileuse a de fort bonnes qualités ; et s'il fait de mauvais tableaux, c'est de parti pris. Du reste, c'est de nos jours une excellente manière d'acquérir une réputation. Faites mauvais, scandaleusement mauvais, si vous pouvez décorer cela du nom de système, avec l'aide de quelques amis qui chanteront vos louanges à plein gosier, vous aurez bientôt fait école », écrit Alexandre de Bar tandis que Proudhon se réjouit de voir cette « beauté physiologique au sang riche, à la vie puissante et calme ». Faut-il enfin retenir l'impression d'H. de la Madeleine à propos de ce même Salon ? « D'autres gens

se plaindront aussi sans doute, que la Fileuse ne ressemble pas à une Grecque ou à une Géorgienne. Eh ! Mon Dieu ! nous n'en avons que trop de ces peintres de Grecques et nous sommes bien heureux que quelqu'un veuille bien nous peindre les paysannes comme le bon Dieu les a faites. »

Courbet a repris la même attitude, mais en utilisant des accessoires différents dans *La Femme endormie* (Coll. Laroche), qui aurait été peinte la même année.

Lithographié par Jules Laurens et Vernier. — Caricaturé par Cham (Revue du Salon de 1853).

Salon de 1853, n° 301. — Acquis par Bruyas, la même année. — Exp. Univ. de 1855, n° 2805. — Salon de Montpellier, 1860, n° 64. — Exp. de Marseille, 1861. — Exp. Courbet, Paris 1867, n° 91. — Don Bruyas, 1868. — Exp. centennale de 1889, n° 200. — Exp. G. Courbet, Zurich 1936, n° 28.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 429 et memorandum, 1929, p. 55. — Alexandre de Bar, Salon 1853, dans *R. des B.-A.*, IV, 1853, p. 179. — H. de La Madeleine, *le Salon de 1853*. — A. Bruyas, *Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas*, Paris 1854, p. 79. — Edmond About, *Voyage à travers l'Exp. des B.-A.*, 1855, p. 203. — P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. — Th. Silvestre, *Les Artistes français*, 3^e éd., 1878, p. 124. — A. Fontainas, *Courbet*, 1921, p. 29. — P. Borel, *Le Roman de G. Courbet*, 1922, p. 58, 76, 85, 100 et 104. — A. Joubin, *Journal de Delacroix*, t. II, 1932, p. 19. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 225-226.

24. PORTRAIT DE BRUYAS

Signé et daté : G. Courbet, 1853. — T. — H. 0,91. — L. 0,72.

En mai 1854, Courbet écrit à Bruyas « Oui, je vous ai compris et vous en avez une preuve vivante, c'est votre portrait. » — Courbet, qui appelait cette œuvre son portrait-solution, a représenté Bruyas s'appuyant sur un livre vert portant, en effet, cette inscription : « Etude sur l'art moderne. Solution. »

C'est le premier portrait de Bruyas par Courbet, peint à Paris en 1853. Il a été diversement apprécié.

Nous savons par un billet de Courbet à Bruyas daté de Paris, 18 juin 1853 (rendez-vous pour une séance de pose) que l'artiste avait déjà commencé ce portrait à cette date. Bruyas, dont le portrait par Delacroix avait été terminé le 5 mai, avait donc demandé presque aussitôt à Courbet de poser devant lui. Peut-être, l'opinion de Delacroix qui, malgré certaines répugnances, ne pouvait s'empêcher d'admirer Courbet (voir la critique des *Baigneuses*, que Delacroix formule au moment même où il peint le portrait de

Bruyas) influença-t-elle la décision de ce dernier. Le contact, en tout cas, fut décisif. L'amateur montpelliérain achetait à Courbet ses *Baigneuses* et sa *Fileuse endormie* qui étaient alors exposées au Salon. De plus, c'est au cours de l'exécution de ce portrait que se lia la longue amitié qui unit les deux hommes et qui devait se manifester dès l'année suivante par le séjour de Courbet à Montpellier.

Exp. libre de Courbet, Paris 1867, n° 75. — Don Bruyas, 1868. — Exp. Un siècle de Peinture française, Amsterdam, 1938, n° 64. **Bibl.** — A. Joubin, cat. n° 422 et Les dix-sept portraits d'Alfred Bruyas, dans la Renaissance, octobre 1926, p. 553-555. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 65 et p. 47. — P. Borel, Le roman de Gustave Courbet, 1922, p. 33-36. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 219.

25. ÉTUDE DE FEMME.

Signé : G. C. — T. — H. 0,42. — L. 0,34.

Peinte en 1853, à Paris.

Cette étude inachevée est faite d'après Joséphine, une jeune femme franc-comtoise qui avait quitté son mari pour suivre Courbet et qui posa pour la baigneuse qui sort de l'eau dans le grand tableau des « Baigneuses » de 1853. « Cette bonne créature, d'environ trente-six ans, posait souvent toute la journée, *in naturalibus*, sur la table de l'atelier de Courbet, rue Hautefeuille, au commencement de l'hiver 1853. Il n'y faisait pas bon. » (Th. Silvestre).

Salon de Montpellier, 1860, n° 67. — Legs Bruyas, 1876. **Bibl.** — A. Joubin, cat. n° 427.

26. LA RENCONTRE OU BONJOUR, MONSIEUR COURBET

Signé et daté : 54, G. Courbet. — T. — H. 1,29. — L. 1,49.

Ce tableau fut commandé par Bruyas à Courbet pour commémorer le séjour de l'artiste à Montpellier, où Courbet était venu sur l'invitation de son ami en mai 1854. Il représente l'arrivée de Courbet à quelques kilomètres de Montpellier, sur la route de Sète près de la Villa Mey, où se rendait le peintre. Bruyas et son serviteur Calas le saluent, tandis que la diligence s'éloigne.

Courbet, qui séjourna à Montpellier de mai à septembre 1854, emporta ce tableau à Paris et l'envoya à l'Exposition universelle de 1855, où il excita l'hilarité générale.

« M. Courbet a une fort belle tête qu'il aime à reproduire dans ses tableaux, en ayant soin de ne pas s'appliquer les procédés du

réalisme ; il réserve pour lui les tons frais et purs et caresse sa barbe frisée d'un pinceau délicat. » (Th. Silvestre.)

« Le sujet est d'une grande simplicité, remarque avec ironie E. About. Il fait chaud, la diligence de Paris à Montpellier soulève au loin la poussière de la route, mais Courbet est venu à pied. Il est parti de Paris le matin sur les quatre heures, à travers champs, le sac au dos, la pique en main. Entre onze heures et midi, il arrive aux portes de Montpellier. Voilà comment il voyage ! Son admirateur et son ami, M. Bruyas, vient à sa rencontre et le salue très poliment. Fortunio, je veux dire M. Courbet, lui lance un coup de chapeau seigneurial et lui sourit du haut de sa barbe. M. Courbet a mis soigneusement en relief toutes les perfections de sa personne, son ombre même est svelte et vigoureuse ; elle a des mollets comme on en rencontre peu dans le pays des ombres. M. Bruyas est moins flatté : c'est un bourgeois. Le pauvre domestique est humble et rentré en terre comme s'il servait la messe. Ni le maître, ni le valet ne dessinent leur ombre sur le sol ; il n'y a d'ombre que pour M. Courbet, lui seul peut arrêter les rayons du soleil. »

Désormais, le succès était assuré. Le tableau, que certains nommaient *La Richesse saluant le Génie*, était devenu célèbre. Les gens s'abordaient dans la rue sur un « Bonjour, Monsieur Courbet ». Les revuistes et les chansonniers trouvaient prétexte dans cette toile à d'inépuisables plaisanteries. Th. de Banville lui fit une place dans ses *Odes funambulesques*.

Nous citerons pour terminer M. Jacques-Emile Blanche qui appréciait ainsi *La Rencontre* à l'occasion de l'Exposition Courbet à Paris en 1929 : « C'est une composition un peu sottise de vignette 1860. M. Bruyas, en « veste de chambre » à brandebourgs, suivi d'un serviteur pleurard comme ces ancêtres chenus, de Greuze, qui touchaient Diderot, rencontre sur un chemin poudreux, aux abords de son domaine, l'artiste qu'il a mandé, après tant d'autres peintres, pour l'immortaliser à son tour. Qu'aura donc pensé le mécène de Montpellier, quand Courbet s'offrit à ses regards ? Quoi de plus cocasse que la silhouette du touriste d'opéra-comique à la barbe en pointe ? Une barbe postiche de Scaramouche semble collée à ses joues vermeilles ; ce marcheur vaillant est trop fier de sa « performance ». « Me voici ! semble-t-il dire à son hôte, je porte sur mes épaules mes outils d'artisan et mon génie. Attendez, et vous saurez demain ce que c'est qu'un réaliste, vous qui avez hébergé tant de faux maîtres. Moi je suis la Vérité, l'Esprit nouveau. »

C'est son portrait de la *Rencontre* que Bruyas préférerait à tous ses autres portraits. Courbet, qui venait d'avoir la révélation de la

lumière méridionale, a éclairci sa palette dans ce tableau de plein air, préparant ainsi la voie aux peintres impressionnistes. Une telle œuvre marque ainsi une date non seulement dans l'évolution de l'art de Courbet, mais dans l'histoire de la Peinture française.

Exp. univ. de 1855, n° 2803 (à Bruyas). — Exp. Courbet, 1867, n° 129. — Don Bruyas, 1868. — Exp. centennale de 1900, n° 143. — Exp. Courbet, Paris 1929, n° 6. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 274.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 430 et memorandum, 1929, p. 55. — E. Thierry, Exp. univ. de 1855 dans R. des B.-A., t. VI, 1855, p. 376-377. — E. About, Voyage à travers l'Exposition des B.-A., 1855, p. 204, 205. — Th. Gautier, Les B.-A. en Europe, 1855, t. II, p. 156. — Th. Silvestre, Les Artistes français, 3^e éd., 1878, p. 124, 125. — Duret, Courbet, 1918, p. 41, pl. 13. — Fontainas, Courbet, 1921, p. 52. — P. Borel, Le Roman de G. Courbet, 1922, p. 57, 58, 60, 62, 63, 73, 80, 82 et 95. — A. Joubin, La Renaissance, octobre 1926, p. 255-256. — H. Focillon, La Peinture au XIX^e siècle, 1928, II, p. 17. — Léger, Courbet, 1929, p. 52, 55, pl. 15. — J. Blanche, L'Art vivant, 1^{er} juillet 1929, p. 513. — P. Courthion, Courbet, 1931, p. 26, pl. 29. — Léger, Courbet, 1934, n° 7. — Gaston Poulain, Le Languedoc vu par nos artistes, l'Art et les Artistes, juin 1934, p. 316. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 214, 215. — Repr. en couleurs dans l'Illustration 6 février 1937, p. 150.

27. PORTRAIT DE COURBET AU COL RAYÉ.

Signé et daté : G. Courbet, 54. — T. — H. 0,46. — L. 0,37.

Ce portrait fut peint à Montpellier, chez Bruyas, en 1854. Courbet avait endossé le veston au col rayé de son ami. Il utilisa cette étude pour son portrait qui occupe le centre de la grande composition de *l'Atelier*, peinte en 1855 (Louvre). « Ce beau, ce mémorable profil, c'est Courbet, l'ineffable Courbet ; c'est bien son portrait, qui mieux est son identité. Sauf quelques réserves de métier, surtout d'intelligence et de goût, voilà le superlatif de ce talent présomptueux, si justement vanté en maintes choses, malgré ses côtés affligeants. » (Théophile Silvestre.)

Exp. univ. de 1855, n° 2806. — Salon de Montpellier, 1860, n° 65. — Exp. de Marseille, 1861. — Don Bruyas, 1868. — Exp. Courbet, Paris 1929, n° 1. — Exp. Courbet, Zurich, 1936, n° 31. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 275.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 423 et memorandum, 1929, p. 58. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 80. — P. Borel, Le roman de G. Courbet, 1922, p. 51, 57, 62, 76, 85, 100, 103, 104 et 107. — C. Gronkowsky, G. des B.-A., 1929, II, p. 21. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 226.

28. PORTRAIT DE BRUYAS.

Signé et daté : G. Courbet, 54. — T. — H. 0,45. — L. 0,37.

Peint à Montpellier, durant le séjour de l'artiste chez Bruyas (mai-septembre 1854). « Avec sa rouerie de paysan madré et les airs d'homme d'affaires qu'il se donnait, le grand enfant qu'était Courbet désarmait par sa candeur. Il avait voué à Bruyas une sincère et profonde affection. Je n'en veux pour preuve que l'admirable portrait qu'il fit de Bruyas malade, la tête appuyée sur sa main, dans un accablement physique et moral. Ce jour-là, Courbet a su se dégager de lui-même pour regarder son ami, pénétrer sa pensée, rendre l'expression de son regard méditatif et douloureux, cas exceptionnel dans son œuvre ; il doit à cette émotion, à la qualité de l'exécution large et vibrante à la fois, un de ses plus incontestables chefs-d'œuvre. » (A. Joubin, Les dix-sept portraits d'Alfred Bruyas ou chacun sa vérité, dans La Renaissance, octobre 1926, p. 555.)

Don Bruyas, 1868. — Exp. d'Art français, Londres 1932, n° 327. Salon du Sud-Est, Lyon, 1938, n° 11.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 424 et memorandum, 1929, p. 58. — P. Borel, Le Roman de G. Courbet, 1922, p. 57, 80 et 104. — Ch. Léger, Courbet, 1929, p. 53.

29. LE BORD DE LA MER A PALAVAS.

Signé et daté : G. Courbet, 54. — T. — H. 0,27. — L. 0,46.

La rencontre de Courbet et de la mer. L'artiste, perché sur un rocher, lève son chapeau et salue. Vers cette époque, dans une lettre à Jules Vallès, Courbet s'écrie emphatiquement : « O mer, ta voix est formidable mais elle ne parviendrait pas à couvrir celle de la Renommée criant mon nom au monde tout entier. » La plage de Palavas fut un des lieux d'élection de Courbet durant son séjour à Montpellier. Il y a peint plusieurs marines.

Salon de Montpellier, 1860, n° 66. — Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 431. — A. Fontainas, Courbet, 1921, p. 58. — P. Borel, Le Roman de G. Courbet, 1922, p. 47, 60 et La Renaissance, décembre 1922, p. 670. — G. Poulain, L'Art et les Artistes, juin 1934, p. 317.

30. PORTRAIT DE PIERRE-AUGUSTE FAJON.

Dédicacé, signé et daté : A mon ami Fajon, Gustave Courbet, 62. — T. — H. 0,45. — L. 0,37.

Fajon, peintre amateur de Montpellier, après avoir été marchand arabe (!) à Paris, fit partie du groupe d'amis qui accueillit Courbet

à Montpellier. Il conserva toujours une grande sympathie pour ce dernier.

Vendu par Fajon à Bruyas (un jour de gêne) pour 500 fr.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 426. — P. Borel, *Le Roman de G. Courbet*, 1922, p. 45, 91.

31. SOLITUDE.

Signé et daté à droite : Gustave Courbet, 1866. — T. — H. 0,94. — L. 1,35.

De Paris, en janvier 1866, G. Courbet parle ainsi de cette œuvre à Bruyas : « Superbe paysage de solitude profonde, que j'ai fait au fond des vallons de mon pays. C'est le plus beau que j'ai peut-être peint de ma vie. Je suis en train de le finir. Il faut qu'il soit au niveau des peintures que vous possédez de moi. Ainsi vous m'aurez tout entier dans ce que j'ai fait de mieux. » Th. Silvestre note que Corot fut très frappé à la vue de ce paysage, contemporain de la *Remise de chevreuils* (Louvre).

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 434. — P. Borel, *Le Roman de G. Courbet*, 1922, p. 97.

COUTURE (Thomas), Senlis 1815 — Villiers-le-Bel 1879.

32. PORTRAIT D'ALFRED BRUYAS.

Signé et daté : T. C. 1850. — T. ovale. — H. 0,60. — L. 0,50.

Couture avait exposé au Salon de 1847 ses fameux *Romains de la décadence* (Louvre) qui avaient placé d'un coup leur auteur au premier rang des peintres d'histoire de la nouvelle école. Des hommes épris d'art moderne, tel Barroilhet, posent alors devant lui. Il n'est pas étonnant de voir Bruyas, à l'affût des artistes marquants de sa génération, s'adresser à Couture en 1850 pour peindre son portrait ; celui-ci en fit même deux à la même date, l'un de profil (celui-ci), l'autre de trois-quarts, tous deux de forme ovale et de mêmes dimensions ; ils ont été offerts par Bruyas au Musée de Montpellier. Bruyas désignait ce portrait : « Interprétation de tête dans les données du Titien », tandis que le pendant l'était « dans les données de Van Dyck ».

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 442 et la Renaissance, octobre 1926, p. 550-552 (repr. p. 546). — A. Bruyas, *Salons de peinture de M. Alfred Bruyas*,

Montpellier 1852, n° 27 et Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 4 (« Un jeune bourgeois prétendu, par M. Th. Couture, Paris 1850. Portrait de M. B. Dédéié à Courbet. »). — Th. Couture par lui-même et par son petit-fils, 1932, p. 152.

DAVID (Jacques-Louis), Paris 1748 — Bruxelles 1825.

Six peintures et trois dessins représentent au musée fondé par Fabre l'art de son maître. Parmi les œuvres non exposées ici, citons deux têtes d'étude peintes en 1780, données par Fabre avec les dessins, et l'*Hector* (1778), académie fameuse dans l'atelier de David, acquise par la ville.

33. PORTRAIT D'ALPHONSE LEROY, MÉDECIN DE DAVID.

T. — H. 0,72. — L. 0,91.

(La toile a été agrandie après coup, en hauteur, de 12 cm. dans la partie supérieure).

Peint à Paris, vers 1783. Ce tableau n'est pas entièrement de la main de David. Suivant une note de Chaussard, publiée du vivant même de David (*Le Pausanias français*, Salon de 1806, p. 154), c'est son élève Jean-François Garneray (Paris 1755 — Auteuil 1837) qui a peint « les mains (*sic*) et les étoffes ». Jean-François Garneray fut, avec Gauffier et Germain Drouais, l'un des plus anciens élèves de David, qui n'avait quitté Rome, rappelons-le, que le 17 juillet 1780. Garneray qui exécuta d'abord des portraits et des natures mortes en trompe-l'œil, fit plus tard quelques vues d'intérieurs et de monuments et toucha aussi au tableau de genre. Sa collaboration avec David à une époque aussi ancienne et dans un portrait de si petit format est un fait extrêmement intéressant à relever, d'autant plus qu'elle ne s'est pas limitée à ce seul portrait. Chaussard dit, en effet, que Garneray « a exécuté quelquefois pour M. David les accessoires de ses tableaux. »

Alphonse-Vincent-Louis Leroy, professeur d'accouchements à la Faculté de Médecine de Paris, était né à Rouen le 23 août 1741 et mourut assassiné le 16 janvier 1816. Son portrait en miniature a été peint également par Hall. On remarquera que David, marié avec Charlotte Pécoule le 16 mai 1782, en eut un fils, Charles-Louis-Jules David, l'année suivante. Est-ce à cette occasion que l'artiste peignit le portrait du célèbre accoucheur, alors âgé de 42 ans ? Le visage du modèle n'y contredit pas et ce serait un argument de plus

en faveur de l'année 1783, que l'on assigne d'ordinaire à ce portrait.

Salon de 1783, n° 163 (J. David en doute). — Vente feu Brunot, ancien peintre et sculpteur, de l'école d'Alfort, Paris, 12-13 février 1827, n° 1 (289 fr.). — Exp. Galerie Lebrun, Paris 1829, n° 73 ; acquis la même année par le musée pour 1.800 fr. — Exp. universelle de 1878 (Portraits Nationaux), n° 807. — Exp. centennale de 1900, n° 197. — Exp. Gros, ses amis, ses élèves, Paris 1936, n° 206.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 452 et memorandum, 1929, p. 45. — J. David, Le peintre L. David, I, 1880, p. 24-25, 635 ; II, 1882 (gravé par l'auteur). — A. Michel, La Peinture française dans les Beaux-Arts à l'Exp. univ. de 1900, p. 257. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvres des musées de France, I, 1900, p. 209. — Prosper Dorbec, David portraitiste dans la Gaz. des B.-A., 1^{er} avril 1907, p. 310 à 321. — Cantinelli, David, 1930, p. 102, n° 37, pl. IX.

34. PORTRAIT DE M. DE JOUBERT.

T. — H. 1,26. — L. 0,95.

L'œuvre est restée inachevée. M. René Héron de Villefosse a publié sous le nom de David un portrait ovale, en buste sans les mains, du même personnage (Beaux-Arts, 17 avril 1936, p. 3). Ce portrait qui a figuré à l'exposition Gros, ses amis, ses élèves, Paris 1936, n° 207, serait signé au-dessus de l'épaule droite.

Philippe-Laurent de Joubert, seigneur de Bosq, baron de Sommières et de Montredon, né à Montpellier, amateur, associé libre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fut président de la Chambre des comptes de Montpellier, puis trésorier général des États du Languedoc (1777) et mourut à Paris, le 3 mars 1792. Ses collections furent vendues à Paris le 21 janvier et le 15 avril et jours suivants 1793 (Répertoire Lugt, n° 4982 et 5036). Il fut le protecteur de David et de Fabre, son compatriote. Ce dernier a légué au musée un portrait de M. de Joubert dessiné, semble-t-il, en 1787 par le peintre suédois Roslin (Voir le dessin exposé).

La comparaison avec ce dernier portrait ne permet pas de conserver la date de 1786 généralement donnée à cette peinture. M. de Joubert paraît ici plus jeune, et un intervalle de trois ou quatre ans entre les deux œuvres paraît nécessaire pour expliquer cette différence. Ce portrait daterait donc des années 1783-1784. Il est, avec le précédent, un magnifique exemple de David portraitiste à l'époque Louis XVI, à la fois audacieux, réaliste, épris de style et n'ayant pas renié complètement les prestiges du siècle dont il fut l'un des plus grands maîtres.

Vente David, Paris, 17 avril 1826 et jj. ss., n° 21 (123 fr. à Pérignon). — Acquis pour 300 fr. par M. Collot qui le donna au musée en 1836.

— Exp. univ. 1878 (Portraits Nationaux), n° 860. — Exp. Deux siècles de l'Hist. de France, Château de Versailles, 1937, n° 288.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 453 et memorandum, 1929, p. 46. — Ch. Blanc, Histoire des peintres français du XIX^e siècle, I, 1845, p. 208 (signale, sans preuves, un portrait de M. de Joubert par David au Salon de 1783).

— J. David, Le peintre L. David, I, 1880, p. 41, 636 ; II, 1882 (gravé par l'auteur). — Héron de Villefosse, op. cit.

35. ÉTUDES POUR LE TABLEAU DU SACRE.

T. — H. 0,54. — L. 0,44.

Étude d'après nature pour le portrait de la duchesse de la Rochefoucauld qui porte la traîne de l'Impératrice dans le tableau du Sacre. — David, qui travaille avec le grand dessin achevé de son futur tableau, lui a fait prendre d'emblée la pose définitive.

A droite, la main appuyée sur le pommeau d'un sabre est celle du prince Eugène, que l'on voit sur les degrés de l'autel à l'extrême droite de la vaste composition du musée du Louvre.

Le rapprochement sur une même toile de ces deux études se rapportant à des personnages placés si loin l'un de l'autre dans le grand tableau, est assez inattendu. David, travaillant fiévreusement à son œuvre que l'Empereur demande avec impatience, aura sans doute utilisé postérieurement cette toile, dont la partie droite n'était pas couverte, pour y jeter le geste de cette main avant de la peindre dans son tableau.

Entrepris au début de l'année 1805, le *Sacre de Napoléon I^{er} à Notre-Dame de Paris*, le 2 décembre 1804 fut achevé par David au début de 1808 et exposé au Louvre la même année.

Cette étude a été lithographiée par J. Laurens dans l'Album de la Galerie Bruyas, 1875, pl. 14.

Vente Frémy, élève de David, restaurateur des tableaux du Louvre, Paris, 20 janvier 1859, n° 1 (25 fr.). — Offert par M. J. Claye à la Galerie Bruyas. — Legs Bruyas, 1876. — Salon du Sud-Est, Lyon, 1938, n° 17. **Bibl.** — A. Joubin, cat. n° 455. — R. Cantinelli, David, 1930, p. 111, n° 113 et 115 (double emploi).

DELACROIX (Eugène), Charenton 1798 — Paris 1863.

Delacroix fut, avec Courbet, le maître préféré de Bruyas. Les neuf peintures et la douzaine d'aquarelles, pastels ou dessins, dont la plupart sont exposés ici, forment une réunion magnifique qui permet de suivre, dans ses principales étapes, la carrière du grand artiste. (Voir les dessins).

36. ALINE, LA MULATRESSE.

T. — H. 0,80. — L. 0,65.

Peint à Paris en 1821 (selon Robaut).

Une autre étude d'après ce modèle (T. 0,56×0,48), appartenant à Mme Esnault-Peleterie, a figuré à l'Exp. Delacroix, Paris 1930, n° 19. La mulâtresse, vue à mi-corps, porte cette fois un turban bleu et un châle rouge (vers 1824).

Une troisième étude représentant Aline, la mulâtresse, a figuré à l'Exp. Gros, ses amis, ses élèves, Paris 1936, n° 244.

Ce modèle, célèbre dans les ateliers de Paris à une époque où l'Orient était à la mode, se retrouve également dans le grand tableau de Delacroix : « La mort de Sardanapale » (1824, Louvre). Le tableau du Musée de Montpellier qui précéderait immédiatement le Dante et Virgile (1822) est une des œuvres importantes des débuts de Delacroix ; il fut conservé par lui jusqu'à sa mort comme une étude favorite.

Vente posthume de Delacroix, Paris, 17-27 février 1864, n° 192 (550 fr. à Andrieu). — Exp. Delacroix, Paris 1864, n° 302. — Don Bruyas, 1868. — Exp. du Centenaire de la conquête de l'Algérie, Paris, mai-juin 1930, n° 178. — Exp. Delacroix, Paris, juin-sept. 1930, n° 7.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 459 et memorandum, 1929, p. 50. — Robaut, L'œuvre complet d'E. Delacroix, 1885, p. 17, n° 47 et p. 479 (additions). — R. Escholier, Delacroix, I, 1926, pl. en face de la p. 104. — H. Frantz, Delacroix, pl. 18. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, p. 2.

37. LA MORT DE CATON.

T. — H. 0,60. — L. 0,44.

Aurait été peint vers 1824. Ce tableau fut d'abord attribué à Gérard.

« La précocité de l'écolier prédestiné frappe en quelques parties de cette *Académie*, sans doute bizarre et trop convulsée pour un Caton d'Utique ; mais la tête, très belle, tient de l'antique et du Puget, deux attractions de Delacroix, accordées ici d'une façon si âpre et si vivace. » (A. Bruyas.)

Cette académie a été reprise et complétée, plus tard, par Delacroix qui en a fait un tableau d'histoire. La date de 1824, qui serait celle de l'exécution de l'académie, paraît un peu tardive. Elle semble avoir été inspirée par un rapprochement avec le *Patrocle* de David (Musée du Louvre) exposé au Louvre en cette année, qui aurait influencé ici Delacroix. L'analogie, assez faible, qui

existe entre les deux œuvres, ne nous paraît pas suffisante pour imposer cette date.

Lithographié par J. Laurens.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 460 (attribution incertaine). — A. Bruyas, Galerie Bruyas, 1876, n° 53. — A. Robaut, L'œuvre complet d'E. Delacroix, 1885, n° 113 (année 1824). — H. Frantz, Delacroix, pl. 5. — P. Borel, Une correspondance inédite de Th. Silvestre, L'Art Vivant, 1929, p. 563. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, p. 12.

38. EXERCICES MILITAIRES DES MAROCAINS.

Signé et daté : Eug. Delacroix, 1832. — T. — H. 0,59. — L. 0,73.

Ce tableau s'inspire d'une scène vue plusieurs fois par Delacroix, au cours de son voyage au Maroc, notamment devant la porte de Méquinez, le 15 mars 1832. On sait qu'il y accompagnait le comte Charles de Mornay, envoyé par la France en ambassade auprès du sultan du Maroc, en l'honneur de qui ces manifestations étaient faites.

« Notre entrée ici (à Méquinez) a été d'une beauté extrême, et c'est un plaisir qu'on peut fort bien souhaiter de n'éprouver qu'une fois dans sa vie. Tout ce qui nous est arrivé ce jour-là n'était que le complément de ce à quoi nous avait préparé la route. A chaque instant, on rencontrait de nouvelles tribus armées qui faisaient une dépense de poudre effroyable pour fêter notre arrivée. De temps en temps, nous entendions quelques balles oubliées qui sifflaient au milieu de la réjouissance. » (Delacroix.)

Delacroix fixa d'abord la scène, à son retour, dans une aquarelle de l'album du comte de Mornay (aquarelle aujourd'hui au Louvre). Après avoir peint le tableau du Musée de Montpellier à la fin de la même année, Delacroix, en 1833, tira de cette scène une composition assez différente pour le comte Demidoff (aujourd'hui au Stäedelsches Kunstinstitut, Francfort).

Enfin en 1847, Delacroix peignit un troisième tableau sur le même sujet qui a figuré à la vente de la succession de Mlle T., Paris, 19 novembre 1931, n° 27 (repr. au cat.). Dans l'exemplaire de Montpellier, les cavaliers galopent vers la droite, tandis que dans toutes les autres compositions ils se dirigent dans le sens opposé. Cette toile qui diffère aussi des autres par quelques détails, a conservé un éclat et une fraîcheur déjà rares dans la peinture de Delacroix

à cette époque, grâce à l'emploi du vernis de copal mélangé par l'artiste à ses couleurs.

Peut-être vente anonyme (comte de Mornay), Paris, 18-19 janvier 1850 (300 fr.). — Appartenait à Bruyas en 1852. — Salon de Montpellier, 1860, n° 77. — Exp. Delacroix, Paris, 1864, n° 300. — Don Bruyas, 1868. — Exp. centennale de 1900, n° 215. — Exp. du Centenaire de la conquête de l'Algérie, Paris, mai-juin 1930, n° 177. — Exp. Delacroix au Louvre, juin-sept. 1930, n° 62. — Exp. Coloniale, Paris, 1931. — Exp. Gros, ses amis, ses élèves, Paris 1936, n° 237.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 461 et memorandum, 1929, p. 18 et 51. — A. Bruyas, Salons de peinture de M. Alfred Bruyas, Montpellier 1852, n° 38 et Galerie Bruyas, 1876, n° 55. — A. Robaut, Œuvre complet d'E. Delacroix, 1885, n° 408. — Moreau-Nélaton, Delacroix raconté par lui-même, 1916, II, p. 57, 58, 112, fig. 269. — H. Frantz, Delacroix, p. 57, pl. 37. — Escholier, Delacroix, 1926, t. II, p. 27. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, p. 39.

39. L'ÉDUCATION D'ACHILLE.

T. — H. 0,22. — L. 0,30.

Peint vers 1842-1843.

« Assis sur la croupe du Centaure, son maître, emporté lui-même par une course rapide à travers les plaines et les montagnes, il poursuit de ses flèches les oiseaux et les animaux des forêts. » (Delacroix.) — Esquisse d'une des peintures ornant le 3^e pendentif de la 5^e coupole de la Bibliothèque de la Chambre des Députés. C'est la Coupole de la Poésie, la dernière des cinq coupoles décorées par Delacroix. Outre « l'Éducation d'Achille », l'artiste y a représenté « Alexandre et les poèmes d'Homère », « Ovide exilé chez les Scythes » et « Hésiode et la Muse ». En 1844, « l'Éducation d'Achille », peinte entièrement de la main de Delacroix, était déjà achevée.

On connaît un tableau de dimensions semblables, traitant le même sujet (Robaut, n° 842). En 1862, Delacroix a repris cette composition, dans une variante en largeur de plus grandes dimensions (0,38 × 0,46 — Robaut, n° 1438). Il en existe également un pastel (0,29 × 0,41 — Robaut, n° 841) et divers dessins préparatoires.

Vente posthume de Delacroix, Paris, 17-27 février 1864, n° 25 (1.000 fr.). — Vente C. Dutilleul, Paris, 26 mars 1874, n° 4 (3.500 fr.). — Exp. des Alsaciens-Lorrains, Paris 1874, n° 781 (coll. Hoschedé). — Vente Hoschedé, Paris, 20 avril 1875 (3.050 fr.) à M. Louis Bazille, qui l'a légué au musée en 1887. — Exp. Delacroix, Paris 1930, n° 109 (de l'édition provisoire du cat.; ne figure plus dans l'édition définitive, le tableau n'ayant pas été exposé).

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 462. — Robaut, Œuvre complet d'E. Delacroix, 1885, n° 843. — Th. Silvestre, Les Artistes Français, 3^e éd., 1878, p. 39.

40. FEMMES D'ALGER DANS LEUR INTÉRIEUR.

Signé : Eug. Delacroix. — T. — H. 0,84. — L. 1,11.

Ce tableau peint en 1849 est une variante réduite de celui du Louvre (1,80 × 2,29) peint en 1834 et exposé au Salon de la même année. MM. Georges Marçais et Elie Lambert ont remarqué que les variantes présentées par ce tableau « donnent l'impression d'une utilisation plus directe des documents ». Alors que dans le tableau du Louvre : « ni la distribution générale de la lumière, ni le geste de la négresse, ni l'ombre qui baigne le haut de la figure centrale ne sont clairement justifiés », ici « le jour vient logiquement de la porte ouverte dans l'axe de la chambre et la négresse soulève le rideau qui, suivant l'usage, voile la porte ». On retrouve dans une aquarelle du Louvre, datant de 1832, tous les détails par lesquels le tableau de Montpellier se différencie de celui de 1834. Il s'en est probablement servi, quinze ans plus tard, pour l'exécution du présent tableau. Delacroix a peint cette nouvelle version de 1847 à 1849 ; l'artiste a repris fréquemment, dans sa maturité, des sujets empruntés au voyage qu'il fit en Algérie et au Maroc en 1832, voyage qui demeura jusqu'à sa mort l'une des principales sources de son inspiration.

Lithographié par J. Laurens.

Salon de 1849, n° 506. — Vente anonyme (comte de Mornay), Paris 18-19 janvier 1850, n° 118 (450 fr.). — Acquis par Bruyas à une loterie de bienfaisance avant 1852. — Salon de Montpellier, 1860, n° 74. — Exp. de Marseille, 1861. — Exp. Delacroix, Paris 1864. — Don Bruyas, 1868. — Exp. centennale de 1900, n° 218. — Exp. du Centenaire de la conquête de l'Algérie, Paris, mai-juin 1930, nos 21 et 174. — Exp. Delacroix, Paris, juin-septembre 1930, n° 128. — Exp. Un siècle de Peinture française, Amsterdam, 1938, n° 119.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 463 et memorandum, 1929, p. 52. — Champfleury, Salon de 1849, dans Œuvres posthumes de Champfleury, 1894, p. 168. — F. de La Genevais (Blaze de Bury), Le Salon de 1849, dans la Revue des Deux-Mondes, 15 août 1849, p. 573-574. — A. Bruyas, Salons de peinture de M. Alfred Bruyas, Montpellier 1852, n° 37. — M. Chauvelin, Les Trésors d'art de la Provence exposés à Marseille en 1861, Marseille 1862, p. 272. — A. Moreau, Delacroix et son œuvre, 1873, p. 267. — Usquin, Le Musée de Montpellier, dans Réunion des Sociétés savantes des Départements, 1877, p. 100. — A. Robaut, L'Œuvre complet d'E. Delacroix, 1885, n° 1077. — M. Tourneux, Delacroix devant ses contemporains, 1886, p. 86-87. — E. Véron, Delacroix,

p. 55. — Moreau-Nélaton, Delacroix raconté par lui-même, 1916, II, p. 84, 112, fig. 280. — Escholier, Delacroix, III, pl. en regard de la p. 142. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, p. 127. — A. Joubin, Journal de Delacroix, I, 1932, p. 166, 174, 176, 208, 211, 228, 259, 260, 332. — Elie Lambert, L'appartement des femmes d'Alger et les albums d'Eugène Delacroix au Maroc, dans R. de l'A. anc. et mod., mai 1934, p. 187-191; Delacroix et les femmes d'Alger, 1937, p. 38, 42 et 56, n° 25; pl. XIV. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 223-225.

41. DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS.

Signé : Eug. Delacroix. — T. — H. 0,67. — L. 0,49.

Commencé en juin 1849 et peint au cours de l'année. Delacroix a été très préoccupé de la préparation de cette peinture qui a beaucoup noirci. Il en existe une variante ébauchée par Andrieu (0,73×0,60) datée de 1853, présentant une figure d'ange lumineux qui vole au-dessus de Daniel et l'encourage (Robaut, n° 1213).

Le tableau du Musée de Montpellier n'est pas celui qui appartient au comte Théodore de Geloës d'Elstloo, ainsi que l'indique M. Joubin dans la Correspondance générale de Delacroix (III, 1937, p. 302). En effet, cet amateur conservait encore son exemplaire du Daniel en 1855. Or, dès 1852, Bruyas possédait le sien et le faisait figurer dans le catalogue de sa galerie, publié en cette année. La lettre suivante adressée par le marchand J. Thomas à Bruyas, le 23 juillet 1852, ne laisse, d'ailleurs, aucun doute à cet égard : « Mon cher Monsieur Bruyas, comme je tiens à vous être agréable, je m'empresse de vous annoncer que mon tableau d'Eugène Delacroix, *Daniel dans la fosse aux lions*, est à votre disposition aux conditions que vous me proposez. Je ne puis trop vous dire que vous faites une excellente affaire en achetant ce chef-d'œuvre, car vous n'ignorez pas que les tableaux de ce maître ont considérablement augmenté de valeur depuis la vente de M. Collot... » (A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, p. 152.)

Lithographié par J. Laurens.

Salon de Montpellier 1860, n° 76. — Exp. Delacroix, Paris 1864, n° 298. — Don Bruyas, 1868. — Exp. Delacroix, Paris 1930, n° 129. — Exposition Coloniale, Paris 1931.
Bibl. — A. Joubin, cat. n° 464. — E. Véron, Delacroix, p. 73. — Moreau-Nélaton, Delacroix raconté par lui-même, II, p. 97, 102, 112, fig. 301. — Escholier, Delacroix, t. III, pl. en regard de la p. 156. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, p. 126. — A. Joubin, Journal de Delacroix, t. I, 1932, p. 296, 337, 433, 503. — A. Bruyas, Salons de peinture de M. Alfred Bruyas-Montpellier, 1852, n° 39.

42. MICHEL-ANGE DANS SON ATELIER.

Signé : Eug. Delacroix. — T. — H. 0,40. — L. 0,32.

Il semble que Delacroix, songeant à sa propre inquiétude, ait voulu représenter ici le découragement de l'artiste, pensif dans son atelier et doutant toujours de lui-même. Delacroix, dans son Journal, note à Champrosay, le dimanche 16 septembre 1849 : « Bonne journée. Composé et ébauché le matin *La Femme qui se peigne* et *Michel-Ange dans son atelier*. L'artiste poursuit son travail en 1850 et, le 14 mars 1853, il écrit au marchand Thomas, qui le lui avait acheté 500 fr., de venir prendre le tableau. On n'en connaît pas de variante dans l'œuvre de Delacroix.

Revendu par Thomas à Bruyas. — Salon de Montpellier, 1860, n° 75. — Exp. Delacroix, Paris 1864, n° 299. — Don Bruyas, 1868. — Exp. Delacroix, Paris 1930, n° 141.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 465. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, 1854, n° 16. — M. Tourneux, Delacroix, p. 109. — Moreau-Nélaton, Delacroix raconté par lui-même, 1916, II, p. 92, 112, fig. 293. — R. Escholier, Delacroix, t. III, pl. en regard de la p. 172. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, p. 138. — A. Joubin, Journal de Delacroix, t. I, p. 307, 368, 370, 502, II, 247, III, 225 et Correspondance générale de Delacroix, t. III, 1937, p. 144.

43. PORTRAIT D'ALFRED BRUYAS.

Signé et daté : E. Delacroix, 1853. — T. — H. 1,16. — L. 0,89.

En réponse aux demandes répétées de Bruyas, qui désirait vivement que l'artiste peignit son portrait, Delacroix lui écrivait : « Si vous saviez quels sont mes scrupules et mes agitations ! Je souffre pour le modèle. Trop pressé de produire, je manque de sang-froid, je n'observe pas assez avant d'exprimer, et je n'ai pas assez de tenue dans mon travail. Je cède trop à mes habitudes de style. Mes incorrections me crévent les yeux ; mais à l'œuvre, je perds tantôt ceci, tantôt cela. Dans un tableau, rien ne m'oblige à suivre telle donnée scrupuleusement jusqu'au bout ; au besoin, je puis changer de direction ; mais, pour un portrait, c'est bien différent. Je voudrais identifier mon âme avec celle de mon modèle, et je trouve toujours un masque impénétrable... » (Cité d'après Usquin, Réunion des Sociétés savantes des Départements, 1877, p. 92.)

Cependant, à l'Exposition de la Galerie de tableaux modernes de la duchesse d'Orléans, dont la vente eut lieu à Paris, les 18-20 janvier 1853, Delacroix qui, était venu voir ses tableaux exposés,

fut frappé par le visage d'Alfred Bruyas et décida de peindre son portrait. La scène est racontée par Théophile Silvestre qui accompagnait, ce jour-là, Delacroix : « Nous tombons dans une tourbe d'amateurs, en train de mesurer son génie « avec leurs lunettes » : étouffé sans être vu, conquis sans être compris, et traité de fou devant son *Hamlet* : « Voilà, nous dit-il, plus de trente ans que je suis livré aux bêtes. » Tout à coup, tournant les talons, il reconnut devant la Stratonice d'Ingres M. Alfred Bruyas, le fervent amateur de ses Femmes d'Alger ; et qui, singulière coïncidence ! le frappait depuis quatre ans en toute rencontre et cette fois surtout, comme l'incarnation même de cet *Hamlet*, bafoué à deux pas. Delacroix l'avertit d'un petit coup sur l'épaule, et lui dit : « Venez me voir demain, je veux faire votre portrait. » Les séances furent malheureusement vite interrompues, Delacroix étant obligé d'achever ses envois pour le Salon. Le 9 mars 1853, en demandant à Bruyas de venir poser le lendemain, il ajoute : « Vous trouverez, toutefois, que grâce au dessin que j'ai fait d'après vous, j'ai beaucoup avancé votre portrait et j'espère que je n'aurai besoin que d'un petit nombre de séances pour le finir. » Ainsi Delacroix, à la fin de sa vie, gêné par le modèle et ne le consultant qu'avec crainte, avançait ses tableaux hors de sa présence. Le portrait fut terminé le 5 mai 1853, à la veille du départ de l'artiste pour Champrosay. « On ne saura jamais, disait Bruyas, tout ce que Delacroix a dépensé de talent pour faire mon portrait. » — Th. Silvestre, de son côté, nous a rapporté dans une lettre à Bruyas, l'opinion du peintre sur son œuvre : « Delacroix avait été très sensible à votre goût et à votre déférence passionnée pour lui. Quand votre portrait fut fini, il me fit venir de nouveau chez lui pour le voir. Il en était très content, et le contentement de soi-même chez Delacroix n'était pas la satisfaction du sot, qui ressemble chez quelques hommes à l'audace et à l'assurance du génie ».

Le dessin préparatoire auquel Delacroix faisait allusion figure à cette exposition.

Ce portrait fut payé 1.000 francs par Bruyas. — Don Bruyas, 1868. — Exp. Delacroix, Paris 1930, n° 150. — Exp. Chefs-d'Œuvre d'Art français, Paris 1937, n° 320. — Exp. Un Siècle de Peinture française, Amsterdam, 1938, n° 120. — Salon du Sud-Est, Lyon, 1938, n° 21.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 466 et memorandum, 1929, p. 53. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, p. 49-50. — H. Frantz Delacroix, pl. 38. — A. Joubin, Les dix-sept portraits d'Alfred Bruyas ou Chacun sa vérité, dans la Renaissance, octobre 1926, p. 556-557. — R. Escholier, Delacroix, III, p. 169-173, repr. p. 170. — P. Borel, Une correspondance inédite de Th. Sil-

vestre, L'Art Vivant, 1929, p. 563 et 620. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, pl. 141. — A. Joubin, Journal de Delacroix 1932, t. I., p. 503, t. II, p. 21, 27 et Correspondance générale de Delacroix, t. III, 1937, p. 144, 148, 151. — L'Art et les Artistes, juin 1934, p. 319. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 219-220. — Lettres de Van Gogh.

44. ORPHÉE SECOURT EURYDICE MORDUE PAR UN SERPENT, OU LE PRINTEMPS.

T. — H. 0,61. — L. 0,50.

Delacroix avait reçu la commande de quatre grands panneaux représentant les saisons pour décorer le salon de M. Frédéric Hartmann, à Paris. Ils les avait ainsi figurées : Diane surprise au bain par Actéon ou l'Été, Bacchus revenant des Indes rencontre Ariane abandonnée ou l'Automne, Junon implore d'Eole la destruction de la flotte d'Enée ou l'Hiver, ce quatrième tableau représentant le Printemps. Il travailla à ces esquisses dès 1856. L'exécution des quatre grands panneaux (2 m. x 1,70) ne fut jamais terminée ; ils se trouvent, aujourd'hui, dans la collection Gallatin, à New-York.

Vente posthume de Delacroix, Paris, 17-27 février 1864, n° 105 (540 fr. à Andrieu). — Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 467 et Journal de Delacroix, 1932, t. II, p. 419, 435, 450, 460 ; t. III, 168, 292, 318. — L. Hourticq, Delacroix, 1930, p. 178. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 223.

DEVERIA (Eugène-François), Paris 1805 — Pau 1865.

45. LA NAISSANCE D'HENRI IV.

T. — H. 0,64. — L. 0,54.

L'artiste a représenté l'épisode suivant : « Henri d'Albret, après avoir frotté les lèvres du nouveau-né avec de l'ail et lui avoir fait boire du vin de Jurançon, le présenta au peuple et lui demanda comment il s'appellerait ; on lui répondit d'une voix unanime : Henri, comme son grand-père ». — A gauche, Deveria s'est peint les mains jointes.

Cette œuvre est l'esquisse du tableau du Louvre (dont une réplique se trouve au château de Pau) exposé au Salon de 1827 où il valut à l'artiste le plus beau succès de sa carrière. Cette esquisse présente quelques variantes avec le tableau : le visage et le geste d'Henri d'Albret sont moins ouverts ici, et deux lévriers

y figurent au lieu d'un seul épagueul. Ainsi que beaucoup de critiques l'ont remarqué, cette esquisse est plus séduisante que la peinture elle-même.

Eug. Deveria a affirmé, à plusieurs reprises, qu'il n'avait jamais fait d'esquisse peinte de son tableau. Informé par son élève Eugène Baudoin, vers 1860, de la découverte de ce morceau, il n'en persista pas moins à affirmer qu'il avait cherché son sujet « directement sur la toile même » ; « les deux tableaux, ajoutait-il (le sien et le *Mazeppa* de Louis Boulanger) avaient enthousiasmé tous les jeunes romantiques : quelques-uns étaient venus en faire des pochades : Je crois même me rappeler que Bonington en avait fait une ; peut-être est-ce celle-là que Bruyas a pu acquérir. »

Il y a cependant au cabinet des Estampes de la Bibl. Nat. (B. 6 b. Réserve) une aquarelle provenant de la collection Achille Deveria « et qui est incontestablement de la main d'Eugène Deveria ». C'est une ébauche du tableau dans laquelle on voit, comme dans la peinture du Musée de Montpellier, deux chiens à la place de l'épagneul. Maximilien Gauthier, à qui sont empruntés ces indications, se demande si Eug. Deveria manqua quelquefois de mémoire ou s'il a voulu méconnaître un peu la vérité. Il existe aussi une ébauche peinte du Nain, peut-être par Achille Deveria (coll. Maurice Colin), ainsi qu'une esquisse très poussée de ce nain, signée cette fois : Achille Deveria (coll. de Mme Laure Buron). Suivant la tradition, cette esquisse de son frère aurait servi de modèle à Eugène Deveria pour peindre ce personnage dans son tableau.

Acheté 100 francs, à la veuve de Cachardy, par Cadart et vendu par ce dernier 350 francs à Bruyas. — Don Bruyas, 1868. — Exp. centennale de 1889, n° 291.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 479. — A. Bruyas, Galerie Bruyas, 1876, n° 77. — G. Lafenestre, La Peinture française à l'Exp. univ. (1789-1889), p. 27. — Maximilien Gauthier, Achille et Eugène Deveria, 1925, p. 34-37.

FABRE (François-Xavier-Pascal), fondateur du Musée, Montpellier 1766-1833.

« C'était un homme de bonne compagnie ; aussi ses manières et la solidité de son esprit contribuèrent-elles à lui valoir l'amitié du célèbre poète tragique italien Alfieri, lié intimement avec la comtesse d'Albany, dernier rejeton de la famille des Stuarts. Bientôt, il s'établit entre ces trois personnes une confiance entière, une amitié réciproque, qui ne s'éteignit que successivement et à la

mort de chacun d'eux. Alfieri mourut le premier (à Florence en 1803), légua sa fortune à la comtesse et laissa des témoignages de son attachement à Fabre, qui devint, à compter de cette époque, le seul ami de Mme d'Albany ».

Ainsi, en termes voilés et charmants, est contée par Delécluze une double liaison qui fit scandale en Europe et qui devait valoir au petit musée de Montpellier, ou plutôt à son embryon de musée, la première forme de ses collections et, en fait, sa création véritable. Conséquence inattendue ! C'est à Fabre, la tête la plus froide et le dernier survivant dans l'aventure, que sa ville natale le doit. Il était naturel que ce « bon élève de David » figura ici par quelques œuvres, qui sont aussi de beaux souvenirs, et que le musée qui porte son nom conserve ainsi sa mémoire.

46. PORTRAIT DE FABRE JEUNE.

T. — H. 0,54. — L. 0,44.

Fabre — Grand Prix de Rome de Peinture en 1787 — au début de son séjour en Italie, tel que le connut pour la première fois la comtesse d'Albany ; ses camarades, poussés par d'autres sentiments, l'appelaient « le grand nez » !

« Un fort curieux portrait de Fabre jeune, en perruque poudrée, qui doit dater des débuts de son séjour à Rome, vers 1790. C'est une œuvre charmante, traitée dans le style des maîtres du XVIII^e siècle et qui nous montre tout ce que l'artiste, sous l'influence de l'enseignement académique, a perdu en fraîcheur, en spontanéité, même en sentiment de la couleur ; on ne retrouvera plus chez lui une harmonie comparable à celle de cette toile, où les gris et les blancs du costume sont relevés par le joli accent jaune et bleu de l'habit. » (A. Joubin.)

Le Musée de Montpellier conserve un autre portrait de l'artiste par lui-même, mais âgé (vers 1835).

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 492, memorandum, 1929, p. 47 et G. B.-A. 1923, II, p. 69. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 169.

47. PORTRAIT DE LA COMTESSE D'ALBANY.

T. — H. 0,37. — L. 0,27.

Louise-Marie-Caroline de Stolberg, née à Mons en 1753, morte à Florence en 1824, avait épousé en 1772 le Prétendant au trône

d'Angleterre, Charles Edouard Stuart, âgé de 51 ans, qui prit alors le nom de comte d'Albany. Le pape prononça bientôt leur séparation.

Esquisse peinte vers 1795. La comtesse, alors âgée de 43 ans, prenait des leçons de dessin avec Fabre au cours desquelles s'ébaucha l'idylle bien connue, qui devait se terminer de si heureuse façon. Elle est en train d'indiquer sur le carton, qu'elle tient sur ses genoux, les traits de son jeune professeur. Fabre a peint d'autres portraits de la comtesse d'Albany. Le Musée des Offices à Florence en possède deux ; l'un peint en 1794 que lui légua la comtesse, l'autre peint en 1803. A la fin de l'année 1799, la comtesse d'Albany relate que Lord Bristol commande à Fabre « deux petits portraits d'elle et du poète Alfieri pour quarante sequins. » De plus, le Musée de Montpellier possède également un second portrait de la comtesse dans une pose analogue à celui-ci, peint par Fabre à Florence en 1797.

« Ces deux personnes vivaient à Florence en 1823, lorsqu'Etienne eut occasion de les connaître et de les fréquenter. Chacun d'eux avait sa maison dans des quartiers séparés, et pendant les matinées, ordinairement vers midi, la comtesse venait passer quelques heures chez Fabre, tandis que le soir, Fabre se rendait chez la comtesse, qui tenait salon et recevait la haute société florentine et les étrangers qu'elle jugeait à propos d'admettre chez elle... Quoique déjà âgée, elle conservait encore toute la vivacité de son esprit et de ses souvenirs, et rien n'était plus intéressant que de l'entendre parler lorsque, étendue dans un grand fauteuil près du lit sur lequel Fabre était couché, et usant de toutes les ressources de son esprit, elle s'efforçait de lui faire oublier, par mille récits piquants, les affreuses douleurs de goutte dont il souffrait si fréquemment. » (Etienne Delécluze, Louis David, son école et son temps, 1855, p. 251-254.)

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 496 (était placé jusque-là parmi les inconnus de l'École française du 18^e), memorandum, 1929, p. 48 et G. B.-A., 1923, II, p. 70, 71. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 170. — Voir aussi Dumont-Wilden, Le prince errant, Charles-Edouard, Paris, 1933.

48. PORTRAIT D'ALFIERI.

T. ovale. — H. 0,32. — L. 0,25.

Voici le troisième personnage du roman : Alfieri (Asti 1749 — Florence 1803), le célèbre poète tragique italien, l'auteur de *Marie Stuart*, l'amant passionné de la comtesse.

Au dos, Fabre a écrit sur la toile posément : « Effigiem hanc Victorii Alpherii Astensis, poetæ, e vivo ducelbat Franciscus Xaverius Fabre, pictor Monspeliensis, ætates suæ annum agens trigessimum Florentiæ, A. D. MDCCLXXXVI. » En 1794, Fabre avait déjà peint un portrait d'Alfieri qui a été légué par la comtesse d'Albany au Musée des Offices à Florence. Dans ce musée figure également un portrait du poète peint en 1803. Le Musée de Montpellier possède un autre portrait d'Alfieri par Fabre, exécuté aussi en 1803, six mois avant la mort du modèle.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 498 et G. B.-A. 1923, II, p. 71.

49. PORTRAIT DU SCULPTEUR ANTONIO CANOVA (Possagno 1757 — Venise 1822).

Signé et daté : F.-X. Fabre, Florence 1812. — T. — H. 0,91. — L. 0,70.

A gauche, dans le fond, la statue de Vénus au bain. Sur le piédestal de la statue, au lit : A. Canova, ætatis suæ LV.

« C'est à la cour de Florence que Canova connut le peintre Fabre, sigisbée de la comtesse d'Albany. Elle voulait élever un tombeau au poète Alfieri, son précédent amant et immortaliser son propre souvenir par la même occasion. Ce tombeau que l'on voit à Santa-Croce valut de grands ennuis à son auteur persécuté par la comtesse qui en voulait pour son argent et par Fabre, donneur de Conseils. » (G. Rouchés, Les rapports de Canova avec la France et l'Art français dans Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Français, 1922, p. 68).

On considère ce portrait comme le chef-d'œuvre de Fabre. Le Musée de Montpellier possède, donné par Fabre, un marbre de Canova représentant une Muse.

Portrait gravé par Joseph Saunders en 1820, par Worthington en 1824 et gravé sur bois dans Le Magasin pittoresque.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 506, memorandum, 1929, p. 13 et G. B.-A., juillet-août 1923, II, p. 71.

FRIESZ (Achille-Emile-Othon), Havre 1879.

50. NATURE MORTE : VASE ET FLEURS.

Signé et daté : 1936. — T. — H. 0,73. — L. 0,54.

Achat de la Ville, 1936.

FROMENTIN (Eugène-Samuel-Auguste), La Rochelle 1820-1876.

51. TENTES DE LA SMALAH DE SI-HAMED-BEL-HADJ.

Signé et daté: Eug. Fromentin, 1849. — T. — H. 0,44. — L. 0,83.

Après un premier voyage à Alger en 1846, Fromentin parcourut, en 1848, le nord de l'Afrique. Ce tableau, exécuté peu après son retour est donc le souvenir d'un récent voyage et une œuvre de jeunesse de l'auteur qui n'avait débuté au Salon qu'en 1847. Plus tard et jusqu'à la fin de sa vie, Fromentin utilisera ses notes et ses études, répétant les mêmes motifs avec des variantes parfois infimes. Ce n'est qu'en 1857, après un troisième voyage en Afrique (1852-1853) qu'il publiera son *Eté dans le Sahara*, qui établit sa réputation littéraire.

A la vente de la succession de Mlle T., Paris, 19 nov. 1931, n° 30, figurait un tableau de Fromentin portant le même titre (T. 0,48×0,95) et se réclamant de la même référence au Salon de 1849. On notera cependant que ce tableau était signé, mais non daté. Fromentin exposait, en outre, au Salon de 1849, sous le n° 804, la « Smalah de Si-Hamed-bel-Hadj passant l'Oued-Biraz (Sahara) ».

Salon 1849, n° 803 (?). — Salon de Montpellier 1860, n° 276 (Paysage d'Orient). — Don Bruyas, 1868. — Exp. du Centenaire de la conquête de l'Algérie, Paris 1930, n° 215. — Exp. Coloniale, Paris, 1931. **Bibl.** — A. Joubin, cat. n° 546. — F. de Lagenevais (Blaze de Bury), Le Salon de 1849, dans la Revue des Deux-Mondes, 15 août 1849, p. 575-576.

GAUFFIER (Louis), Poitiers 1762 — Livourne 1801.

52. ONZE ESQUISSES DE PORTRAITS SUR LA MÊME TOILE.

T. Esquisses en larg. : 0,11×0,15 — Esquisses en haut. : 0,11×0,07.

Ces petites esquisses sont des répliques réduites de portraits et compositions exécutées par l'artiste en Italie entre 1795 et 1801 pour conserver le souvenir de ses œuvres vendues ou dispersées. Le Musée de Versailles en possède douze semblables renfermées en cinq cadres (cat. Soulié, n° 4848 à 4852). A la vente du miniaturiste Augustin, Paris, 19-21 décembre 1839 figuraient, sous les n° 11 et 12, vingt-deux petites esquisses de Gauffier, vendues 75 frs.

Dans la coll. Bruyas, ces esquisses passaient pour l'œuvre de Gros ; c'est M. Brière qui le premier les a rendues à Gauffier (Bull. de

la Soc. de l'Hist. de l'Art français, 1913, p. 126). Gros n'est donc pas représenté au Musée Fabre, et c'est un initiateur essentiel de la peinture française au XIX^e siècle qui fait défaut à cette collection si riche en œuvres de ce temps.

1. Jeune femme jouant du clavecin ; la vue donne sur le Palais des Doges et la place Saint-Marc à Venise. Une des petites esquisses conservées au Musée de Versailles rappelle cette composition (cat. Soulié, n° 4849, 2^e).

2. Jeune femme assise sur un canapé (repr. par H. Lemonnier, Gros, p. 113).

3. Couple dans un parc.

4. Cavalier près d'une fontaine (repr. par H. Lemonnier, Gros, p. 25).

5. Une dame vêtue à l'antique, dans un atrium, avec son fils. D'après M. Joubin, c'est peut-être dans son palais de Lucques, Elisa Bacciochi, sœur de Napoléon, montrant à son fils le buste de l'empereur. La même scène, mais avec Marie-Louise et le roi de Rome, inspirera plus tard divers artistes du temps.

6. Un cavalier près de son cheval dans un parc.

7. Un officier de hussards dans la campagne de Florence.

8. Un officier dans la campagne. Au fond, vue de Florence.

9. La famille Saluci. Le tableau signé et daté 1800, au Musée Marmottan, à Paris (n° 246 du cat. de 1934).

10. Un diplomate sur une terrasse. Au fond vue de Florence. (Repr. par H. Lemonnier, Gros, p. 21).

11. Un officier de la République cisalpine. Vue de Florence. Le tableau, signé et daté 1801, au Musée Marmottan, à Paris (cat. par H. Lefuel, 1934, n° 287).

Coll. Anatole de la Forge. — Acquis par Bruyas de M. Martin. — Legs Bruyas, 1876. — Exp. centennale de 1900, n° 341 (sous l'attribution à Gros).

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 551. — P. Marmottan, Le peintre Louis Gauffier, Gaz. des B.-A., mai 1926, I, p. 289-290.

GÉRICAULT (Théodore), Rouen 1791 — Paris 1824.

Cinq peintures et deux aquarelles représentent Géricault au Musée Fabre. Les peintures sont dues à Bruyas qui avait compris l'intérêt que pouvaient présenter pour sa Galerie de tableaux modernes les œuvres des grands initiateurs et des précurseurs de son temps. Des deux aquarelles, dues à Valedau, voir celle exposée parmi les Dessins.

53. LA MORT D'HIPPOLYTE. ESQUISSE.

Signé : Th. Géricault. — T. — H. 0,26. — L. 0,38.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 561.

54. ÉTUDES DE PIEDS ET DE MAINS.

T. — H. 0,52. — L. 0,64.

Cette étude de membres coupés aurait été peinte dans un amphithéâtre de dissection pour « le Radeau de la Méduse » (1819, Musée du Louvre). Elle n'a pas été utilisée par l'artiste. Le nombre des études ou esquisses tant dessinées que peintes, exécutées par Géricault entre 1817 et 1819 pour ce tableau, est considérable. Citons une étude semblable, peinte d'après les mêmes membres, dans la collection du duc de Trévise, à Paris. Elle présente avec celle-ci quelques variantes. D'autre part, Charles Clément signale que le peintre Champmartin, qui travaillait alors avec Géricault, fit aussi une étude d'après ce même groupe. D'autres études anatomiques, enfin, appartiennent aux musées du Louvre, de Rouen et de Chicago.

Vente de l'atelier de Géricault, Paris, 2-3 novembre 1824, n° 17 (avec d'autres études analogues). — Coll. Jules Claye (qui la conserva 25 ans avant de la céder à Bruyas. — Voir lettre de Jules Claye à Bruyas citée par P. Borel, *Le Roman de G. Courbet*, 1922, p. 26). — Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 562. — Ch. Clément, *Géricault*, n° 107 des peintures. — Oprescu, *Géricault*, 1927, p. 102-104 et 124. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 222.

55. LORD BYRON.

Signé : Th. Géricault. — T. — H. 0,61. — L. 0,49.

Cette œuvre est plutôt une évocation qu'un portrait ; si on la compare aux effigies connues de lord Byron, on s'aperçoit que le type du poète n'a pas été respecté ; l'artiste a plutôt représenté ici le penseur et seule, la tradition qui rattache le nom de lord Byron à cette peinture nous incite à lui conserver ce titre. On sait, d'ailleurs, que lord Byron fut un des auteurs favoris de Géricault, qui illustra plusieurs de ses œuvres.

Un autre *Lord Byron* par Géricault a figuré à l'Exposition de tableaux des maîtres anciens au profit des inondés du Midi, Paris 1887, sous le n° 54 (à Henri Rochefort).

Legs Bruyas, 1876. — Exp. centennale de 1889, n° 383. — Exp. d'Art français, Londres 1932, n° 336. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 339. — Salon du Sud-Est, Lyon, 1938, n° 29.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 650. — L. Rosenthal, *Géricault*, 1905, p. 166. — *Amour de l'Art*, janvier 1932, p. 25, fig. 70. — *Commémorative catalogue of the Exhibition of French Art, 1200-1900*, Londres 1932, 1933, n° 402.

GIRODET DE ROUCY-TRIOSON (Anne-Louis), Montargis 1767. — Paris 1824.

Le Musée de Montpellier possède de lui six peintures et sept dessins. Parmi les peintures, on notera une esquisse pour le fameux tableau « Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxes » (Rome, 1792 — à la Faculté de Médecine de Paris) ; parmi les dessins, un portrait de Fabre en août 1824.

56. LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

Papier collé sur toile. — H. 0,25. — L. 0,31.

Esquisse d'un important tableau peint par l'artiste avant son voyage en Italie en 1789, pour un couvent de capucins situé peut-être en Touraine. Ce tableau paraît avoir été détruit sous la Révolution. Girodet subissait à cette époque l'ascendant de son maître David, dont il fréquentait encore l'atelier. Après deux tentatives infructueuses, il venait d'obtenir à 22 ans, sur le sujet *Joseph reconnu par ses frères*, le Grand Prix de Rome de Peinture. Aussi, devant quitter la France en novembre 1789, il se hâta de terminer son Christ que loua beaucoup David. Trois esquisses de cette composition ont figuré à la vente de l'atelier de Girodet, Paris, 11-12 avril 1825, nos 13-14 et 66. Celle-ci fut donnée par Girodet à son ami Chenard, artiste dramatique.

Vente Chenard, Paris, 19-20 nov. 1822 (1.300 fr. à Valedau). — Legs Valedau, 1836. — Exp. *La Passion du Christ dans l'Art français*, Paris, 1934, n° 149.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 573 (datant cette esquisse de 1787). — J. Adhémar, *L'enseignement académique en 1820 : Girodet et son atelier*, Bull. de la Soc. de l'Art français, 1933, p. 280-281. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province, le Midi*, 1934, p. 168.

GLAIZE (Auguste-Barthélémy), Montpellier 1807 — Paris 1893.

Gloire locale, Glaize fut considéré comme le meilleur peintre montpelliérain entre 1845 et 1860. C'est sans doute ce qui incita Bruyas, jeune amateur, à s'adresser d'abord à lui.

57. INTÉRIEUR DU CABINET D'ALFRED BRUYAS, A MONTPELLIER.

Signé et daté : A. Glaize, 1848. — T. — H. 0,49. — L. 0,60.

Bruyas, entouré de ses amis, leur présente un tableau nouvellement reçu d'Italie : paysage, soleil couchant, effet d'hiver. M. Louis Tissié, banquier, se penche pour l'examiner. Derrière lui, Bruyas et à l'arrière-plan, MM. Bruyas père, Auguste Bimar, avocat, et Henri Bricogne.

Tableau amusant qui nous montre, dès cette époque, le rayonnement de la petite galerie de Bruyas à Montpellier. Intérieur cossu, jeunesse élégante habillée à la mode de Paris. On devine que tous ces fils de famille sont romantiques dans l'âme au milieu de cette calme atmosphère provinciale. Seul, M. Bruyas père a l'air un peu entraîné malgré lui parmi le groupé et semble n'avoir jamais tant admiré de peintures de sa vie. A la façon dont il regarde le paysage, on voit qu'il commence à s'y connaître.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 579. — A. Bruyas, Salon de Peinture de M. Alfred Bruyas, Montpellier 1852, n° 52. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 211.

58. PORTRAIT DE BRUYAS.

Signé et daté : A. Glaize, 1876. — T. ovale. — H. 0,54. — L. 0,46.

Peint en novembre 1876, quelques semaines avant la mort de Bruyas, décédé le 1^{er} janvier 1877. C'est de 1848 que date le premier portrait de Bruyas par Glaize que possède le Musée de Montpellier, ainsi que l'intérieur du cabinet de Bruyas exposé sous le numéro précédent. Glaize avait peint encore un autre portrait de Bruyas que celui-ci offrait en 1849 à son ami Louis Tissié ; il est actuellement la propriété de la famille Bazille. Enfin, de 1854 date un nouveau portrait qui appartient aujourd'hui au Musée de Montpellier.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 576.

GREUZE (Jean-Baptiste), Tournus 1725 — Paris 1805.

L'ensemble important de onze peintures de Greuze complété par plusieurs dessins est le fait d'un de ces hasards qui ont présidé aux destinées du Musée de Montpellier. La part prépondérante ici est celle de Valedau, amateur riche et avisé, sans grandes vues, mais au goût très sûr, qui n'a guère donné au musée que des pièces de premier ordre, œuvres presque toujours de petits maîtres.

59. Le PETIT PARESSEUX.

T. — H. 0,66. — L. 0,52.

Œuvre de la jeunesse du peintre, fraîchement agréé à l'Académie royale de Peinture, mais ayant déjà trouvé le genre qui fera son succès. C'est la première fois qu'il expose au Salon. Il y envoie, avec ce tableau, le *Père de famille lisant la bible*, le portrait de Louis de Silvestre, maître à dessiner des enfants de France, l'*Aveugle trompé* et une tête d'après nature. C'est une révélation. « Son goût tient le milieu entre celui de Chardin et celui de Jeurat, écrit alors Baillet de Saint-Julien. Il peint les bourgeois de village. Petite nature, mais grande manière. Sa couleur est riche et brillante. Ses sujets sont vrais et sagement imaginés. » (Lettres à un partisan du bon goût.) C'était surtout le triomphe du « tableau de genre ».

Une copie par Pierre-Etienne Falconet, fils du sculpteur, au Musée de Nancy.

Salon de 1755, n° 147 (Un enfant qui s'est endormi sur son livre). — Vente de La Live de Jully, Paris, 2-14 mai 1770 (1.540 fr. avec La tricoteuse endormie). — Vente marquis Thomas de Pange, Paris, 5 mars 1781 et jj. ss., n° 46 (1.400 fr. à M. Depoyens). — Vente Choiseul-Praslin, Paris, 18-25 février 1793, n° 175 (630 fr.). — Vente Mlle Thevenin, Paris, 20 décembre 1819 et jj. ss. (2.400 fr.). — Acheté 1.600 fr. par Fabre en 1836 avec la *Jeune fille*, cat. Joubin, n° 596. — Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 594.

60. LE PETIT MATHÉMATICIEN.

T. — H. 0,45. — L. 0,37.

Après l'écolier paresseux, l'écolier studieux. Il en existe plusieurs répétitions ou copies (Voir J. Martin, cat. raisonné de l'œuvre de J.-B. Greuze, 1908, nos 496 à 499).

Greuze a peint aussi « la petite mathématicienne ».

Paraît différent du tableau exposé au Salon de 1757, n° 119 (Un écolier qui étudie sa leçon).

Vente Duclos du Fresnoy, Paris, 18-21 août 1795 (14.900 fr. en assignats). — Vente Périn jeune, Paris, 4-5 mars 1816 (1.700 fr.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 588. — Hauteœur, Greuze, 1913, p. 25.

61. LE GÂTEAU DES ROIS.

Signé et daté : J.-B. Greuze 1774. — T. — H. 0,72. — L. 0,91.

Specimen caractéristique de la scène familiale de Greuze telle qu'elle enthousiasmait Diderot. Les contemporains en goûtaient la sensibilité, l'arrangement, les personnages tous intéressants et expressifs jouant « au naturel » leur rôle et cette simplicité des mœurs villageoises dont l'artiste avait senti l'attrait. Portées à ce point, c'étaient choses nouvelles alors chez un peintre, et cela explique, à une époque déjà agitée par le remous romantique, le succès éclatant de ces compositions et les gros prix qu'elles atteignirent en vente publique. *Le gâteau des rois* est une œuvre de la maturité de l'artiste, arrivé au faite du succès en cette extrême fin du règne de Louis XV ; mais on sait que sa vogue ne devait même pas durer jusqu'à la fin du règne suivant. En cette même année 1774, David obtient son prix de Rome. Une ère nouvelle va s'ouvrir.

Greuze avait d'abord exécuté pour le duc de Cossé une première version du Gâteau des Rois dans laquelle ne figurait par la boudeuse qu'on voit ici, à droite. Le duc de Cossé ayant vu le nouveau tableau, pria alors le peintre d'ajouter au sien cette figure, ce qui fut fait au moyen d'une bande de toile rapportée. Un premier projet appartenait en 1779 à Pahin de la Blancherie. Une esquisse figurait à la vente L. Trilha, Paris, 13-19 décembre 1876, n° 27 et une étude à la vente Marcille, Paris, 2-4 mars 1857, n° 76. Des exemplaires du Gâteau des Rois apparaissaient également à la vente Thélusson en 1777 et à la vente de Mme Siroï, Paris, 21-22 mai 1833, n° 64.

Gravé par J.-J. Flipart en 1777 et par un anonyme à Londres en 1778 sous le titre « Divertissement gracieux d'une famille villageoise ».

Vente Duclos du Fresnoy, avocat au Parlement, Paris, 18-21 août 1795 (6.610 fr.). — Ventes (Montaleau ?), Paris, 19-29 juillet 1802 (6.650 fr.) et Emler, Paris, 27 décembre 1809 (7.000 fr.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 586 et memorandum, 1929, p. 40.

62. BUSTE DE PARALYTIQUE.

T. — H. 0,64. — L. 0,54.

Étude pour le paralytique de la *Dame Bienfaisante*, tableau exposé dans l'atelier de l'artiste en 1775 et gravé en 1778 par J.-B. Massart (Musée de Lyon).

L'artiste l'a utilisée avec quelques changements de détail dans son tableau.

Coll. du Président Aubry, d'Orléans, 1793. — Vente Alexandre Paillet, expert, Paris, 2 juin 1814 et jj. ss. (550 fr.). — Acquis par Fabre en 1828 pour 1.000 fr. — Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 593.

63. LA PRIÈRE DU MATIN.

T. — H. 0,66. — L. 0,55.

« Cette fausse naïve, à supposer qu'elle fasse sa prière, ne la fait qu'à Vénus et pratique plus « Les Liaisons dangereuses » que les Eucologues. » (A. Joubin.)

L'un des tableaux célèbres de l'artiste.

Il existe une réplique de cette œuvre à la National Gallery de Londres ; une autre au Musée Cognac-Jay, à Paris ; deux copies sont signalées par Martin (cat. raisonné de l'œuvre de Greuze, 1908, n° 194) ; Charles Blanc en mentionnait une autre dans la collection du marquis Maison, avec cette remarque : « Il est fâcheux pour son propriétaire que la même composition se trouve au Musée de Montpellier. » Une étude de la jeune fille en buste, sous le titre « l'Innocence » a passé à la vente Haro père, Paris, 2-3 avril 1897, n° 42 (repr.). — Un pastel attribué à Greuze, a figuré dans une vente anonyme, Paris, 15 déc. 1922, n° 33.

Gravé par Boilly sous le titre « La vertu raffermie » (pendant de « La vertu chancelante »).

Vente Duclos du Fresnoy, Paris, 18-21 août 1795 (29.050 fr. en assignats). — Acheté 11.000 fr. par Valedau en 1819. — Legs Valedau, 1836. — Exp. centennale de 1900, n° 333.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 587 et memorandum, 1929, p. 41. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 175.

64. JEUNE FILLE VUE DE DOS.

T. — H. 0,44. — L. 0,37.

« Dans la note libre de l'atelier, où Greuze sait être, à l'occasion,

aussi savoureuse que Gainsborough et que les plus réputés Anglais, rien de plus séduisant, à coup sûr, de plus vif et de plus peintre, que l'*Étude de jeune fille, vue de dos...*» (L. Gonse.)

Gravé par Henri Legrand sous le titre *la Pudeur agaçante*. Une étude pour ce tableau a passé à la vente Théa Sternheim, Amsterdam, 11 février 1919. Voir aussi Martin, Catalogue de l'œuvre de Greuze, n° 767.

Legs Valedau, 1836. — Exp. d'Art français à Londres, 1932, n° 323.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 591 et memorandum, 1929, p. 42. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, I, 1900, p. 204. — Martin, Catalogue raisonné de l'œuvre de J. B. Greuze, 1908, n° 766. — Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art, 1200-1900, Londres 1932, 1933, n° 181, pl. 74. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 175.

GUIGOU (Paul-Camille), Villars, près Apt (Vaucluse) 1834 — Paris 1871.

65. PAYSAGE PROVENÇAL.

Signé et daté : Paul Guigou, 69. — B. — H. 0,25. — L. 0,40

Legs Bonduran dit Prunelle, 1905.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 598 et memorandum, 1929, p. 20.

HARPIGNIES (Henri-Joseph), Valenciennes 1819 — Saint-Privé 1916.

66. RUINES DU CHATEAU D'HÉRISSON (ALLIER).

Signé et daté : H. Harpignies, 1871. — A droite : Avril. — T. — H. 0,71. — L. 1,03.

L'un des sites familiers à l'artiste qui a représenté dans plusieurs de ses toiles le vieux château d'Hérisson. « Cela est traité comme un lavis. Les silhouettes des arbres se détachent avec vigueur ; mais les ombres forment sur les terrains comme des découpures à l'encre de Chine ou au trait : on les prendrait pour des rigoles creusées en brun dans la terre. » (Jules Claretie.)

Salon de 1872, n° 777 (avec la mention « appartient à M. C... de B... »). — Exp. univ. de Vienne, 1873, n° 322. — Exp. internationale de Londres, 1874 (section française), n° 128. — Legs du docteur Vincent Paulet,

professeur honoraire de la Faculté de Médecine de Montpellier, 1906 (le docteur Vincent Paulet fut un ami d'Harpignies).

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 602. — Jules Claretie, Peintres et Sculpteurs contemporains, 1874, p. 296.

INGRES (Jean-Auguste-Dominique), Montauban 1870 — Paris 1867.

67. ÉTUDES POUR « L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE ».

Signé : Ingres. — T. marouflée sur bois. — H. 0,21. — L. 0,27.

L'*Apothéose d'Homère* fut peinte par Ingres en 1827 pour décorer le plafond de l'une des salles d'antiquités égyptiennes et étrusques du Musée du Louvre ; elle y a été remplacée par une copie. Ingres hésita longtemps dans le choix des grands hommes qui devaient figurer dans son tableau et fit de nombreuses études dont beaucoup ne furent pas utilisées ; c'est le cas de celle-ci dans laquelle on a voulu reconnaître sans preuve Longin et Cicéron.

Acheté par Bruyas à Haro. — Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 617. — L. Gonse, Chefs-d'œuvre des Musées de France, I, 1900, p. 216.

68. ÉTUDE POUR « JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS ».

Signé en bas : Ingres. — T. marouflée sur bois. — H. 0,34. — L. 0,47.

A droite, trois têtes pour le groupe placé à l'extrême droite dans le tableau : saint Joseph (portrait du paysagiste Desgoffe, ami d'Ingres), la Vierge, et un homme barbu, celui qui s'appuie contre la colonne dans le tableau. A gauche, un docteur, celui qui dans le tableau est assis sur l'estrade à gauche du Christ, au pied de la colonne. Dans le bas, au milieu, un autre docteur, celui qui est assis immédiatement à gauche et en arrière du Christ.

Commandé par Louis-Philippe en 1842, terminé par Ingres dans les dernières années de sa vie, le tableau est resté dans son atelier jusqu'à sa mort ; l'artiste le légua au Musée de Montauban ; ce musée en possède également un fragment non signé, exécuté dans les derniers jours de l'année 1866 ; il existe plusieurs études dessinées pour cette composition.

Peut-être deuxième vente atelier Ingres, Paris, 6-7 mai 1867, n° 5 (990 fr.). — Acquis par Haro. — Exp. Ingres, Paris 1867, n° 4. — Vendu par Haro à Bruyas. — Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 616.

69. STRATONICE OU LA MALADIE D'ANTIOCHUS.

Signé et daté : Ingres 1866. — T. — H. 0,61. — L. 0,92.

Antiochus, fils du roi Séleucus, étant tombé amoureux de sa belle-mère Stratonice, résolut de mourir plutôt que de laisser même entrevoir cette passion. Le médecin Erasistrate surprend ce secret.

Ce tableau inachevé, l'un des derniers du maître, auquel son élève Raymond Balze aurait surtout travaillé, est l'ultime forme d'une composition qui a préoccupé Ingres toute sa vie. Vers 1807, il en dessinait déjà à la mine de plomb une première pensée (Musée du Louvre) et, en 1840, il peignait le célèbre tableau du Musée de Chantilly dont celui-ci est une répétition en sens inverse avec quelques variantes de détail. Il en existe également d'autres répétitions ou réductions et de nombreux dessins préparatoires (près de cent feuillets et de trois cents dessins d'après Henri Lapauze). Ce thème a été très souvent traité par les peintres ; une liste en a été dressée par H. Lemonnier dans la Revue de l'Art, 10 février 1914.

Exp. Ingres, Paris 1867, n° 58. — Acheté 30.000 fr. par la Ville de Montpellier à Mme Ingres en 1884. — Exp. d'Art français, Londres, 1932, n° 284.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 615 et memorandum, 1929, p. 54. — F. Strowski, Ingres et le tableau de Stratonice, La Renaissance, mai 1921, p. 206-215. — L. Hourticq, Ingres, 1928, p. 115. — Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art, 1200-1900, Londres 1932, 1933, n° 418.

LARGILLIÈRE (Nicolas de), Paris 1656-1746.

70. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.

T. — H. 0,79. — L. 0,63.

Les portraits de l'artiste par lui-même sont très nombreux (Pascal, en catalogue dix, mais cette nomenclature est très incomplète). Cette peinture que l'on date généralement des environs de 1710 présente une disposition que l'on retrouve dans d'autres portraits, parfois meilleurs. Il est possible que nous soyons ici en présence d'une production d'atelier retouchée par le maître. Le Musée de Montpellier possède un autre portrait du peintre, à l'état d'esquisse, où l'artiste paraît plus âgé, mais qui est d'une qualité inférieure.

Gravé par J.-G. Wille (qui a exécuté son travail d'après une copie d'Eckhard).

Acheté par Fabre en 1830 pour 80 fr. — Legs Fabre, 1837. — Exp. univ. de 1878, section des portraits nationaux, n° 312. — Exp. Largillière, Paris 1928, n° 10.
Bibl. — A. Joubin, cat. n° 629 et memorandum, 1929, p. 38. — G. Pascal, Largillière, 1928, n° 6.

LEBASQUE (Henri), Champigné 1865.

71. NU.

Signé. — T. — H. 0,46. — L. 0,38.

Achat de la Ville, 1936.

LE FAUCONNIER (Henri), Hesdin 1881.

72. INTÉRIEUR.

A Gros-Rouvres (Seine-et-Oise) où réside l'artiste.

Signé : Le F. — T. — H. 0,91. — L. 0,73.^{3/4}

Dépôt de l'Etat, 1936.

LOUBON (Emile-Charles-Joseph), Aix 1809 — Marseille 1863.

73. ÉMIGRATION PENDANT LE CHOLÉRA A MARSEILLE.

Signé en bas à gauche : Emile Loubon. — T. — H. 0,74. — L. 1,70.

Commandé par le Ministère de l'Intérieur.

Salon de 1850, n° 2049. — Dépôt de l'Etat, 1851.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 660 et memorandum, 1929, p. 20. — Delécluze, Exp. des artistes vivants, 1850, p. 190. — L. de Pesquidoux, Voyage artistique en France, 1857, p. 312-313.

MAC AVOY (Edouard-Georges), Bordeaux 1905.

74. PORT, GOLFE JUAN.

Signé. — T. — H. 0,65. — L. 0,92.

Achat de la Ville, 1937.

MARQUET (Pierre-André), Bordeaux 1875.

75. QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, A PARIS.

Signé. — T. — H. 0,65. — L. 0,81.

Dépôt de l'Etat, 1937.

MATISSE (Henri), Cateau-Cambrésis 1907.

76. NATURE MORTE.

T. — H. 0,60. — L. 0,85.

« 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. » (A. Joubin.)

Salon d'automne, 1906. — Dépôt de l'Etat, 1907.

Bibl. — A. Joubin, memorandum, 1929, p. 7.

MILLET (Jean-François), Gruchy (Manche) 1814 — Barbizon (Seine-et-Marne) 1875.

Voir aussi aux dessins.

77. OFFRANDE A PAN.

Signé : J.-F. Millet. — T. — H. 0,52. — L. 0,29.

Œuvre de jeunesse, peinte au Havre, en 1845 (d'après Moreau-Nélaton). L'influence de Diaz y est notable. Millet peignit ainsi au début de sa carrière de nombreux sujets se rattachant à la mythologie pastorale. En 1864, ayant reçu la commande d'une décoration devant représenter les saisons, il crayonna une autre offrande à Pan pour symboliser le printemps, mais abandonnera bientôt ce projet (Moreau-Nélaton, fig. 192).

Lithographié par Gustave Mouty (Salon des Artistes français, 1924).

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 689. — A. Bruyas, Salons de peinture de M. Alfred Bruyas, Montpellier 1852, n° 67 (avec la date : « Paris, 1850 », celle de l'achat ?). — A. Sensier, Millet, 1881, p. 85. — Paul Mantz, Préface au cat. de l'Exp. des œuvres de Millet, 1887, p. 13. — A. Michel, Notes sur l'art moderne, peinture, 1896, p. 85. — J. Caïn et P. Leprieur, Millet, 1911, repr. en regard de la p. 28. — E. Moreau-Nélaton, Millet raconté par lui-même, 1921, I, p. 51, fig. 28 ; III, p. 134. — P. Gsell, Millet, 1928, p. 20 et pl. 2.

MORISOT (Berthe), Bourgs 1841 — Paris 1895.

78. FEMME ASSISE PRÈS D'UNE FENÊTRE.

T. — H. 0,76. — L. 0,61.

Au dos, sur le châssis, on lit : Je certifie que ce tableau est de ma mère, Berthe Morisot. Signé : Maud-Rouart.

Œuvre peinte en 1879 ; cette année-là, Berthe Morisot, qui venait d'avoir une fille, n'avait pas participé à l'Exposition des impressionnistes, mais l'année suivante elle devait exposer plusieurs toiles dont la « Jeune femme en gris, allongée » et la « Jeune femme en toilette de bal ».

Don de la famille, 1907.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 695. — A. Fourreau, Berthe Morisot, Paris 1925, p. 47. — M. Angoulvent, Berthe Maisot, Paris 1933, p. 59 et cat. de l'œuvre, n° 99.

OUDOT (Roland), Paris 1897.

79. PAYSAGE BASQUE.

Signé. — T. — H. 0,60. — L. 0,73.

Dépôt de l'Etat, 1937.

POUSSIN (Nicolas), Les Andelys 1594 — Rome 1665.

Voir les Dessins.

80. VÉNUS ET ADONIS.

T. — H. 0,75. — L. 1,13.

Tableau de la deuxième manière de l'artiste, exécuté en Italie vers 1630, sous l'influence du Titien. L'œuvre est assez proche de celle du Musée de Dresde. On y a vu aussi Mars et Vénus. Le paysage se retrouve dans d'autres peintures de Poussin, entre autres l'*Education de Jupiter*, de Dulwich, et la composition également, notamment dans le *Jupiter et Callisto* (coll. baron de la Tournelle à Paris), qui présente même des accessoires semblables. Un format aussi réduit est rare chez Poussin.

Au dos du tableau, divers cachets de collection et une étiquette d'une écriture ancienne portant la mention : di Casa Roccapadula.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 712 et Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, Paris, 1921, II, p. 343-344 ; IV, pl. 48. — Voir aussi L. Hourticq, *La Jeunesse de Poussin*, 1937, p. 148-155.

PRUD'HON (Pierre-Paul), Cluny 1758 — Paris 1823.

Voir aussi aux Dessins.

81. LES ARTS, LA RICHESSE, LES PLAISIRS, LA PHILOSOPHIE. — QUATRE ESQUISSES.

B. — Chaque esquisse : H. 0,28. — L. 0,07.

1. Euterpe, la Muse lyrique, figure les Arts. Au-dessus d'elle, le Génie de la Peinture montre un tableau au Génie de la Richesse. Au-dessous d'elle, le Génie de la Poésie.

2. La Richesse est symbolisée par une femme tenant une couronne d'or et serrant un coffret posé sur une console dont le montant représente Pluton. Au-dessus d'elle, un Génie tient une chaîne d'or. Au-dessous d'elle, le Génie de la Richesse tient un sceptre et un collier destiné à enchaîner le plaisir.

3. Vénus, attirant l'Amour, représente les Plaisirs. Au-dessus d'elle, un amour tient sa ceinture. Au-dessous d'elle, un amour bande un arc.

4. La Philosophie, se présente sous les traits d'une femme tenant une statuette de Minerve et un mors comme pour inviter les Plaisirs à la modération. Au-dessus d'elle, le Génie de la Raison l'éclaire de son flambeau. Au-dessous d'elle, le Génie de l'Étude s'appuie sur la statue de la Diane d'Ephèse qui symbolise la nature.

On remarquera l'alternance des figures gracieuses et sévères. Esquisses des quatre grandes figures exécutées par Prudhon

en l'an VIII pour décorer l'un des salons de l'hôtel Saint-Julien, rue Cérutti, à Paris (aujourd'hui 51 rue Laffitte), appartenant alors à un fournisseur du nom de Lanois, habité ensuite par la reine Hortense, puis par le baron Anselme de Rothschild qui fit transporter ces panneaux à son château de Schelchsorf (Allemagne). Cette décoration faisait partie d'un vaste ensemble de huit sujets allégoriques accompagnés de divers motifs ornementaux. Les cartons des mêmes figures, achetés 5.000 francs en avril 1867 à la vente Laperlier, sont au Louvre.

Vente Godefroy, ancien contrôleur général de la Marine, Paris, 14 décembre 1813 et jj. ss., n° 97 (155 fr.). — Vente Vivant Denon, Paris, 1^{er} mai 1826 et jj. ss., n° 176 (3.660 fr. à Valedau). — Legs Valedau, 1836. — Exp. centennale de 1900, n° 526.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 721 et memorandum, 1929, p. 49. — Ch. Blanc, *Histoire des peintres français au XIX^e siècle*, I, 1845, p. 270 (signale que ces esquisses ont été adjugées 5.000 fr. à Valedau, à la vente du baron Gros. Nous ne les avons pas trouvées au cat. de cette vente). — Les Goncourt, *L'Art au XVIII^e siècle*, III, p. 393, 402 et 451.

RICARD (Louis-Gustave), Marseille 1823 — Paris 1872.

82. PORTRAIT DE BRUYAS.

Signé : G. R. — T. — H. 0,62. — L. 0,50.

Peint vers 1860.

Gustave Ricard écrit à Magaud à propos de Bruyas : « Jamais un modèle ne m'a impressionné à ce point. Quelle grâce, quelle distinction et quel esprit ! Cet homme n'est pas de son temps. »
« Le portrait de Ricard, œuvre d'un bon peintre, sensible aux harmonies fauves de la chevelure de Bruyas, ne témoigne pas non plus de la moindre divination psychologique : cette figure sans expression ne rend ni le caractère ni le tempérament du modèle. » (A. Joubin).

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 731 et Les dix-sept portraits d'Alfred Bruyas ou Chacun sa vérité, dans la Renaissance, octobre 1926, p. 552 (repr. p. 556). — S. Giraud, *Gustave Ricard*, Paris 1932, p. 125-126 (repr.).

83. PORTRAIT DE MADEMOISELLE KLAUS.

C. — H. 0,45. — L. 0,36.

Mlle Klaus était la fille adoptive de Mme et M. Fr. Sabatier, dont les portraits par Ricard figurent au Musée de Montpellier.

Legs François Sabatier, 1891. — Exp. centennale de 1900, n° 571 (sous le titre erroné : « Portrait de la fille adoptive du peintre »).

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 734. — S. Giraud, Gustave Ricard, 1932, p. 237.

ROBERT (Hubert), Paris 1733-1808.

Voir aussi les Dessins.

84. LE PONT.

Signé et daté : H. Robert, 1776. — T. — H. 0,76. — L. 1,04.

Coll. Dumas à Montpellier. — Acheté par Fabre en 1829 pour 150 fr. — Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 736. — Paul Santenac, H. Robert, 1929, p. 38.

ROMANY (Marie-Jeanne de Romance, dite Adèle), Paris 1769-1846.

85. PORTRAIT DE M. VALEDAU, BIENFAITEUR DU MUSÉE.

Signé et daté : Adèle Romany, 1809. — T. — H. 0,725. — L. 0,60.

Né à Montpellier le 29 mars 1777, Antoine-Louis-Joseph-Pascal Valedau s'était fixé à Paris comme agent de change. Il avait réuni à son domicile, 6, rue Basse-du-Rempart, un ensemble remarquable de peintures, dessins et objets d'art qu'il légua à sa mort, survenue le 7 décembre 1836, au Musée de Montpellier. Ainsi se trouve conservé intact l'un de ces cabinets d'amateur du premier tiers du XIX^e s. que nous ne connaissons généralement que par les catalogues de vente du temps. La collection de Valedau comprenait 79 tableaux de grands maîtres des écoles françaises et surtout flamande et hollandaise, 345 dessins et aquarelles, 55 gravures, 10 marbres, 11 bronzes et 18 objets d'art, le tout estimé 350.000 francs par M. Paillet expert du Musée Royal de France. Quant à l'auteur de ce portrait, Adèle Romany de Romance, élève du baron Regnault, aussi inconstante dans son identité que dans sa vie sentimentale, c'est l'une des excellentes femmes peintres de son temps, qui en a compté beaucoup.

Salon de 1810, n° 240. — Légué par Valedau aux Hospices de Montpellier qui l'ont mis en dépôt au musée.

Bibl. — A. Joubin, Cat. n° 738.

ROUSSEAU (Théodore), Paris 1812 — Barbizan 1867.

Voir les dessins.

86. LA MARE.

Signé : Th. Rousseau. — T. — H. 0,53. — L. 0,64.

Mare et Clairière au printemps dans la forêt de Fontainebleau, lieu d'élection de l'artiste.

Lithographié par J. Laurens dans l'Ecole moderne, n° 25, puis dans la Galerie Bruyas, n° 18.

Vente Th. Rousseau, Paris, 2 mai 1850 (acquis par Bruyas). — Salon de Montpellier, 1860, n° 278. — Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 743. — A. Bruyas, Salons de Peinture de M. Alfred Bruyas, Montpellier 1852, n° 85.

87. LA LISIÈRE DE CLAIRBOIS.

Signé : Th. R. - T. — H. 0,27. — L. 0,25.

La lisière de Clairbois (forêt de Fontainebleau) a inspiré à l'artiste, en 1836, une très rare eau-forte (L. Delteil, 1).

Légué par Louis Bazille, 1887.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 744.

TASSAERT (Nicolas-François-Octave), Paris 1800-1874.

Tassaert fut un des peintres favoris de Bruyas qui a laissé au Musée de Montpellier l'ensemble le plus important (16 peintures et 1 dessin) que l'on puisse voir de ses œuvres.

88. MA CHAMBRE EN 1825.

En haut, écrit de la main de Tassaert : Ma chambre en 1825. — T. — H. 0,32. — L. 0,40.

« On y voit Tassaert, rapin trapu et mal fagoté dans un parfait dénuement. Cet intérieur d'une harmonie fauve, transparente

et profonde a pour tout mobilier deux chaises et un matelas qui est infiniment supérieur à celui d'Horace Vernet dans la barrière de Clichy.» (Th. Silvestre.)

En 1825, l'artiste âgé de 25 ans terminait ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Guillon-Lethière, et n'avait pas encore pris part au Salon. Il ne devait y débiter qu'en 1827 avec un *Louis XI*. Son adresse était alors 15, rue de Vaugirard.

Pendant près de trente ans, Tassaert avait conservé précieusement cette petite peinture, lorsque, le 1^{er} février 1854, il écrivit à Bruyas : « Vous pourrez, s'il vous plaît, regarder l'*Intérieur de ma chambre en 1825* comme à vous ; ce n'est pas ce que j'ai fait de plus mal, et je vous l'offre avec plaisir : vous m'aurez ainsi tout entier. »

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 762. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 53 et p. 52. — B. Prost, Catalogue illustré de l'œuvre de Tassaert, 1885, p. X, XIX et n° 2 du cat.; repr. pl. 6.

89. LA JEUNE FEMME AU VERRE DE VIN.

Signé et daté : O. Tassaert, 1850. — T. — H. 0,34. — L. 0,26.

Ce tableau de la maturité de l'artiste se situe un an après le *Suicide* (Louvre) qui fonda la notoriété de Tassaert. Une copie a figuré à la vente M. F., Paris, 25 avril 1931, n° 99, mêmes dimensions (repr. au cat.). Vers 1851, Tassaert a repris cette composition sur un autre thème, *la Femme au petit chien* (B. Prost, n° 91, pl. 25).

« L'importante série de seize 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 », où revivent toutes les grâces du XVIII^e siècle paraît digne des collections les plus raffinées. » (A. Joubin.)

Lithographié par J. Laurens (sous le titre : le Vin).

Acheté 500 francs par Bruyas à l'artiste en 1852.

Salon de Montpellier, 1860, n° 280 (Une Bacchante). — Don Bruyas, 1868. — Exp. centennale de 1900, n° 626.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 765 et memorandum, 1929, p. 19. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 29 et p. 94. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, I, 1900, p. 217. — H. Focillon, La Peinture au XIX^e siècle, 1927, p. 269.

TERCHKOWICH (Costia), Moscou 1902. (Ecole de Paris),

90. ENVIRON D'EVREUX.

Signé T. — H. 0,54. — L. 0,81.

Dépôt de l'Etat, 1937.

VALADON (Suzanne), Limoges 1867 — Paris 1938.

91. ROUTE DANS LA FORET.

Signé et daté : 1914. T. — H. 0,73. — L. 0,54.

Achat de la Ville, 1938.

VERDIER (Marcel-Antoine), Paris 1817-1856.

Verdier, élève d'Ingres, mort à 39 ans, fut un des peintres soutenus par Bruyas vers 1850-1852. Mais l'artiste déçut son attente. En 1853, Bruyas fut en contact direct avec Delacroix et découvrit Courbet ; ce fut la grande révélation ; alors il délaissa un peu Verdier et se définit même, plus tard, de deux de ses peintures. Il ne conserva que celles qui se rattachaient plus intimement à sa vie, ce *Christ* et le portrait d'une amie : *Léa, parisienne*.

92. LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES (portrait de Bruyas).

Signé et daté : A. Verdier, 1852. — T. — H. 0,55. — L. 0,65.

Voici Bruyas, modèle martyr, la couronne d'épines sur la tête. N'en doutons pas, ce n'est pas fortuitement qu'il s'est laissé mettre au pilori. Ce moderne Christ alanguit « peint d'après nature » a lu les poètes romantiques et cultive soigneusement une souffrance incurable.

C'est ce portrait imprévu qui inspira à Champfleury, l'une des scènes à effet de son Histoire de M. T... On sait que dans ce récit à clef, publié dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 août 1857, le critique, au retour d'un voyage à Montpellier où il avait accompagné Courbet dans son second séjour chez Bruyas, nous dépeint le physique de l'amateur et nous introduit chez lui. M. T... lui montre les « quarante-sept » portraits qu'il a commandés aux artistes les plus connus. Ceux des deux premières salles laissent le critique assez froid, mais après avoir admiré, dans un cabinet

mystérieux, un portrait par Delacroix, il est entraîné par M. T... qui, entre-bâillant une barrière cuivrée, s'approche d'un tabernacle fermé de portes dorées et placé sur six marches de velours noir ; il l'ouvre et montre alors avec orgueil le portrait auquel il tient le plus et où il est figuré... en Christ.

Lithographié par J. Laurens.

Salon de Montpellier, 1860, n° 289 — Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 788 et la Renaissance, oct. 1926, p. 552 ; repr. p. 555. — A. Bruyas, Salons de Peinture de M. Alfred Bruyas, Montpellier 1852, n° 107 (« Le Christ endormi — étude d'après nature, d'un sentiment très fin ») et Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris 1854, n° 58. — Usquin, le Musée de Montpellier dans Réunion des Sociétés Savantes des Départements, 1877, p. 96. — L. Gillet, Le Trésor des musées de Province, 1934, p. 216.

ÉCOLE FRANÇAISE, vers 1550.

93. PORTRAIT D'HOMME.

B. — H. 0,17. — L. 0,14.

Ce portrait est généralement attribué à Corneille de Lyon. M. Dimier ne le mentionne pas dans son Histoire de la peinture du portrait en France, 1924-1926.

Vente anonyme, Paris, 8 mai 1891, n° 18, repr. au cat. (sous la désignation : François Clouet, Portrait d'un gentilhomme).— Legs Puech, dit Puech-Cazelles, 1899.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 812 et memorandum, 1929, p. 34.

ÉCOLE FRANÇAISE, 2^e moitié du XVII^e siècle.

94. PORTRAIT DE FEMME.

T. — H. 0,73. — L. 0,61.

Dans la collection Bruyas, ce portrait était donné à Sébastien Bourdon et désigné comme étant sans doute le portrait d'Anne-Elisabeth de Rossan, veuve du marquis de Castellane, surnommée à la Cour de Louis XIV « la belle Provençale » et devenue marquise de Ganges par son second mariage. Cette attribution n'a pas résisté à l'examen des critiques : déjà Lafenestre nommait Mignard ; c'était l'opinion de Ponsonailhe (S. Bourdon, 1883, p. 292). — L. Gonse, en 1900, écrit : « Bruyas avait accueilli dans son cabinet quelques tableaux anciens, en petit nombre, mais qui témoignent d'un goût sûr. Nous les retrouvons au Musée de Montpellier, et parmi eux

un charmant portrait de femme, en aristocratique costume Louis XIV qui n'est ni de Rigaud, ni de Bourdon, et qui me paraît être très proche de Mignard. » Depuis on a pensé aussi à Laurent Fauchier, mais on sait que tous les portraits donnés traditionnellement à cet artiste qui figuraient à l'Exposition des Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, Paris 1934, ont dû être restitués au peintre flamand Ferdinand Voet.

Salon de Montpellier, 1860, n° 333 (désigné : « Sébastien Bourdon, portrait de femme »).— Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 819.— Th. Silvestre, dans Galerie Bruyas, 1876, n° 17. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des musées de France, I, 1900, p. 218. — Thomas, G. B.-A., 1912, I, p. 9 (par S. Bourdon).

ÉCOLE FRANÇAISE, 2^e moitié du XVII^e siècle.

95. PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

T. — H. 0,51. — L. 0,48.

Attribué à Mignard d'Avignon dans les anciens catalogues.

Don de M. Alfred Chaber, 1875.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 823 (genre de Mignard).

ÉCOLE FRANÇAISE, 2^e moitié du XVII^e siècle.

96. PORTRAIT DE LA MARQUISE DE CASTRIES, NÉE ELISABETH DE BONSY.

T. — H. 1,22. — L. 0,98.

Peint vers 1670.

Elisabeth de Bonsy, née à Florence 1625, morte en 1708, fille de François de Bonsy et de Christine Riari, sœur du cardinal Pierre de Bonsy, archevêque de Narbonne, avait épousé René-Gaspard de la Croix, marquis de Castries, gouverneur de Montpellier, l'un des trois lieutenants généraux du Languedoc, à partir de 1668.

Attribué successivement à Ph. de Champagne par Matet (ancien conservateur du Musée Fabre 1870, à qui il a appartenu) et à S. Bourdon par D'Albenas (cat. Musée de Montpellier, 1904-1914).

Coll. Matet.— Acquis à la vente de sa veuve en 1884, en même temps que le portrait du cardinal de Bonsy (n° 98 de cette exposition), par M. Béhus qui le céda en 1900 au musée pour 6.000 francs.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 818.

ÉCOLES D'ITALIE ET D'ESPAGNE

CANLASSI, dit CAGNACCI (Guido), Castel-Sant-Arcangelo, près Rimini, 1601 — Vienne 1681 (E. Bolognese).

97. JEUNE MARTYRE.

T. — H. 0,95. — L. 1,39.

Gravé par Couché, dans la Galerie du Palais-Royal (d'après un dessin de Borel conservé à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, à Paris).

Galerie du Régent au Palais-Royal : Vente à Londres en 1798 (cat. Bryan n° 97), puis le 14 février 1800, pour 18 guinées. — Acquis par la ville à la vente Collot, Paris, 25-26 mai 1852, n° 4.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 28 et G. B.-A., juillet-août 1923, II, p. 67. — J. Renouvier, Le Musée de Montpellier, dans G. B.-A., 1860, p. 12. — Casimir Stryienski, La Galerie du Régent, Paris 1912, p. 86 et n° 296.

DOMINIQUIN (Domenico Zampieri, dit le), Bologne 1581 — Naples 1630 (E. Bolognese).

98. PORTRAIT DU CARDINAL JEAN DE BONSY, ÉVÊQUE DE BÉZIERS.

T. — H. 1,50. — L. 1,12.

De la main droite, il tient une lettre sur laquelle on lit : « All. Illmo et Rmo Sig. II. Sig. Cardl de Bony=Con=La Sta di Nro. Sigre ».

Jean de Bony (Florence 1554 — Rome 1621) fut évêque de Béziers en 1598. Il célébra le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV et fut le grand aumônier de la Reine. Paul V le nomma cardinal en 1611, et il siégea aux Etats Généraux de 1614.

Nous reprenons ici l'ancienne attribution au Dominiquin et la désignation traditionnelle (portrait du cardinal Jean de Bony) écartée par M. Joubin qui a voulu voir dans ce tableau, sans donner ses raisons, le portrait du cardinal Pierre de Bony (Florence 1631 — Montpellier 1703) et qui l'a attribué à Jean de Troy (Toulouse 1646 — Montpellier 1691), dont les efforts pour ouvrir une académie de Peinture à Montpellier, en 1679, furent appuyés par ce cardinal. Déjà, cependant, quelques critiques avaient remarqué les affinités que présentait cette œuvre avec certains portraits du Dominiquin. La comparaison que nous avons faite avec les portraits gravés des deux Bony ne nous a plus laissé aucun doute sur l'identité du modèle : alors que les portraits de Pierre de Bony se révélaient fort différents de celui-ci, un portrait de Jean de Bony gravé au burin par un anonyme (Duplessis, cat. des portraits français de la Bibl. Nat., II, 1897, n° 5563 (1). Epreuve au cabinet des Estampes : Portraits 8° Yb 4-446) nous présentait le même personnage que le tableau de Montpellier. Vu l'âge du modèle et par comparaison avec cette gravure sur laquelle il paraît plus âgé, cette peinture a dû être exécutée à Rome, peu après l'élévation de Jean de Bony au cardinalat, le 11 août 1611. Quant à l'attribution de ce tableau au Dominiquin, elle paraît tout à fait probable. On pourra le rapprocher, entre autres, du célèbre portrait du cardinal Girolamo Agucchia, aux Offices à Florence, qui présente une mise en page et des caractères semblables.

Un portrait rétrospectif de Jean de Bony par Louis-Edouard Rioult (Montdidier 1790 — Paris 1855) appartient au Musée de Versailles.

Coll. Matet, ancien conservateur du musée. — Vente de Mme Veuve Matet, 1884. — Acquis par M. Bélus qui le céda au musée en 1900 avec le portrait de la comtesse de Castries, exposé, pour 6.000 francs. — Exp. Deux Siècles de l'Histoire de France (1589-1789), château de Versailles, 1937, n° 68.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 782 et memorandum, 1929, p. 36.

GUARDI (Francesco), Pinzolo 1712 — Venise 1793 (E. Vénitienne).

99. VUE DU GRAND CANAL ET DU PONT DU RIALTO A VENISE.

T. — H. 0,41. — L. 0,54.

Acheté 1.000 francs par Fabre en 1836. — Legs Fabre, 1837. **Bibl.** — A. Joubin, cat. n° 73 et G. B.-A., juillet-août 1923, II, p. 67.

RIBERA (José de), dit l'Espagnolet, Jativa, près Valence, 1590—
Naples 1652 (E. Espagnole).

100. SAINTE-MARIE L'ÉGYPTIENNE.

Signé : Jusepe de Ribera Espanol F. 1641. — T. — H. 1,31. —
L. 1,04.

La tradition veut que cette vieille femme décharnée soit la
fille même de l'artiste, enlevée dans sa jeunesse par Don Juan
d'Autriche. Malheureusement en 1641, Maria-Rosa Ribera, née le
9 octobre 1633, n'avait même pas 9 ans. Une variante du même
sujet, peinte la même année, se trouve au Musée de Dresde, une
autre à la galerie Filangieri à Naples. Ribera a également traité
ce sujet dans un tableau faisant partie des collections du Musée
du Prado à Madrid.

Gravé par Carlo Franci dans la *Raccolta del Marchese Gerini*.
Florence 1786.

Coll. du marquis Gerini à Florence. — Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 167 et memorandum, 1929, p. 25. — A. L.
Mayer, *Jusepe de Ribera*, Leipzig 1908, pl. 33 et *Geschichte der spanischen
Malerei*, Leipzig 1913, II, p. 27. — G. Pillement, *Ribera*, 1929, p. 45,
pl. 51. — P. Lafond, *Ribera et Zurbaran*, p. 66, 67.

ROSSO (Ecole de Giovanni Battista), Florence 1494— Paris 1540
(E. Florentine).

101. LA CHARITÉ.

B. — H. 0,98. — L. 0,77.

Don de M. Paul Lacroix, 1884.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 92.

SASSETTA (Stefano di Giovanni, dit), Sienne 1392— vers 1450
(E. Siennoise).

102. LE CHRIST EN CROIX.

B. — H. 0,52. — L. 0,22.

Attribué par Crowe et Cavalcaselle à l'Ecole de Lorenzetti
(première moitié du xiv^e siècle) et donné à Sassetta (première
moitié du xv^e siècle), par Berenson qui lui assigne les dates 1423-1426.

Coll. Campana n° 37 du cat. Cornu. — Don de l'Etat, 1863.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 12. — Crowe et Cavalcaselle, *Storia della
pittura italiana*, III, 1908 p. 121, n° 1. — Van Marle, *Italian Schools of
Painting*, IX, La Haye 1927, p. 361 (Ecole de Sassetta). — B. Berenson,
Italian pictures of the Renaissance, 1932, p. 512.

VÉRONÈSE (Paolo Caliari, dit Paul), Vérone 1528 — Venise 1578
(E. Vénitienne).

103. LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE-CATHERINE
D'ALEXANDRIE.

T. — H. 1,28. — L. 1,29.

Parmi les nombreux « Mariage mystique de sainte Catherine »
peints par Véronèse, celui-ci paraît être un des premiers, datant de
la jeunesse de l'artiste, au début de son séjour à Venise (vers 1557).
Comme le fait remarquer Mlle Florence Ingersoll-Smouse, cette
peinture se rattache à une série de « Sainte Famille » qu'exécutait
alors le jeune Véronèse.

Frédéric Bazille a peint une copie de ce tableau ; elle a été
offerte par sa famille à l'église de Beaune-la-Rolande en souvenir
du jeune artiste tué dans cette localité en 1870.

Gravé par Lorenzo Lorenzi (avec un plus grand développement
en hauteur, ce qui laisserait supposer que le tableau a été coupé)
dans la *Raccolta del Marchese Gerini*, Florence 1786.

Coll. marquis Gerini à Florence. — Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 24 et memorandum, 1929, p. 24. — Clément
de Ris, *Les musées de Province*, 1^{re} éd., II, 1861, p. 228-229, 2^e éd., 1872,
p. 268. — J. Comyns Carr, *L'Art en France 1889*, p. 112. — L. Gonse :
Les Chefs-d'Œuvre des Musées de France, I, 1919, p. 202. — F. Ingersoll-
Smouse, l'œuvre peint de P. Véronèse, dans G. B.-A., sept.-oct. 1927,
II, p. 213. — Guiseppe Fiocco, Paolo Véronèse, Bologne 1928, p. 24, 194,
fig. 17. — B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, 1932, p. 423.

ZURBARAN (Francisco), Fuente de Cantos (Estremadure) 1598 —
Madrid 1662 (E. Espagnole).

104. L'ANGE GABRIEL.

T. — H. 1,45. — L. 0,60.

Le Visage est entouré d'un nimbe dans lequel on lit les lettres

A V M (Ave Maria). C'est le fragment d'une Annonciation (faisant pendant à une Vierge peinte sur un autre panneau).

Vente du maréchal Soult, Paris, 19-22 mai 1852, n° 29. — Acquis par le musée pour 2.555 francs.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 179 et memorandum, 1929, p. 26. — F. B. de Mercey, Etudes sur les B.-A., t. II, 1855, p. 264-265.

105. SAINTE-AGATHE.

T. — H. 1,27. — L. 0,60.

Elle porte sur un plat ses deux seins coupés, indice de son martyr. Cette figure faisait partie d'une série de dix tableaux dispersés à la vente du maréchal Soult. D'autres tableaux du même ensemble sont restés en Espagne.

La *Sainte Agathe* présente des analogies avec deux peintures de l'hôpital de la Sangre à Séville, représentant Sainte Marine et Sainte Inès : c'est le même modèle qui a servi à l'artiste. On pourra la rapprocher également d'une autre sainte Agathe assez différente, peinte d'après un autre modèle (Kehrer, Zurbaran, 1918, p. 104 ; pl. 59).

Vente du maréchal Soult, Paris, 19-22 mai 1852, n° 34. — Acquis par le musée pour 1.540 francs.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 171 et memorandum, 1929, p. 26. — F. B. de Mercey, Etude sur les B.-A., t. II, 1855, p. 265-266. — P. Lafond, Ribera et Zurbaran, p. 111.

ÉCOLE FLORENTINE, première moitié du xv^e siècle.

106. LA NATIVITÉ ET L'ADORATION DES MAGES.

B. — H. 0,21. — L. 1,17.

Ce panneau, attribué à Pesellino (1422-1457) par Crowe et Cavalcaselle, après eux par Weisbach, est attribué par Berenson au maître du triptyque de la coll. Carrand (Giovanni di Francesco) imitateur éclectique de Pesellino. Ce serait l'un des derniers tableaux de cet artiste.

Coll. Campana (n° 296 du cat. Cornu ; n° 146, du cat. Reiset). — Envoi de l'Etat, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 137. — Crowe et Cavalcaselle, Storia della pittura italiana t. VI, p. 30. — Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, 1901, pl. I, p. 8. — B. Berenson, Italian pictures of the Renaissance, 1932, p. 342.

ÉCOLE FLORENTINE, xvi^e siècle.

107. PORTRAIT DE JEUNE HOMME.

B. — H. 0,61. — L. 0,51.

Au dos du panneau est écrit RAPHAEL SANCTIUS VRBINAS. Ce tableau fut l'œuvre la plus célèbre du Musée de Montpellier au xix^e siècle, alors qu'on le croyait de Raphaël. Fabre, réputé à son époque pour sa connaissance de l'œuvre du maître, le tenait pour tel et cette opinion était partagée par des artistes et amateurs du premier Empire, tel que Canova, R. Morghen, Sommariva, Artaud de Montor. Fabre aurait même refusé de le vendre au frère puîné du roi de Prusse qui lui en offrait 2.000 louis. Cette attribution n'est plus soutenable aujourd'hui. Déjà, dès le xix^e siècle, le tableau était discuté et tandis que M. Boucher-Desnoyer, dans son appendice à l'ouvrage de Quatremère de Quincy sur Raphaël, déclarait : « Il y a dans le musée de la Ville de Montpellier un tableau de Raphaël, d'une riche couleur et parfaitement conservé : c'est le portrait du neveu du pape Léon X, beau jeune homme avec une barbe naissante » et que M. Durand-Gréville y voyait un Raphaël jeune, J. Renouvier, Clément de Ris, L. Gonse formulaient des doutes ; Passavant nommait Ghirlandajo ; Crowe et Cavalcaselle, Francia ; Waagen, Pontormo ; d'autres Andrea del Sarto ou son école, etc. Mais si Raphaël est définitivement écarté, l'auteur de cette œuvre demeure incertain. La plus récente attribution est celle de Berenson qui attribue ce portrait à Andrea del Brescianino, siennois raphaélisant.

Aurait été acheté par Fabre dans une vente, aux environs de Florence. — Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 138 et memorandum, 1929, p. 23. — B. Berenson, Italian pictures of the Renaissance 1932, p. 113.

ÉCOLES DU NORD

BERCKHEYDE (Gerrit), Harlem, 1638-1698 (E. Hollandaise).

108. VUE DE LA PLACE ET DE LA CATHÉDRALE DE HARLEM.

T. — H. 0,87. — L. 1,18.

Aux environs de 1660, l'artiste, spécialiste des vues de villes, s'établit à Harlem. Il y vécut jusqu'à sa mort. Au milieu du tableau, est représentée la cathédrale de Harlem, la « Grootte Kerck », vue du côté de l'entrée principale. Un tableau analogue (0,51×0,66) présentant quelques variantes, signé et daté 1674, se trouve à la National Gallery de Londres (n° 1420). Un autre exemplaire en hauteur (0,47×0,43) un peu différent, surtout quant aux personnages, a figuré à la vente Ivar Kreuger, Stockholm, 14-16 sept. 1932, n° 30 (repr. au cat.). — Une peinture du même artiste au Musée de Lyon (signée. — Bois. — H. 0,41. — L. 0,61) présente la même place vue de plus loin, coupée sur la gauche par la terrasse d'une maison qui la borde. Autres exemplaires au Musée de Cambridge, aux Offices à Florence, etc. etc.

Acheté 900 fr. par Fabre à M. Michel. — Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 179. — Clément de Ris, Les Musées de Province, 1^{re} éd., II, 1861, p. 248 ; 2^e éd., 1872, p. 276.

BONINGTON (Richard-Parkes), Arnold, près Nottingham, 1802
Londres 1828 (E. Anglaise).

109. UNE BRUYÈRE.

T. — H. 0,27. — L. 0,35.

Lithographié par Harding.

Vente Paul Delaroche, Paris, 15-17 juin 1857. — Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 342.

BRUEGEL (Attribué à Pieter I), dit le Vieux, ou l'Ancien, ou le Drôle, Bruegel, près Brée, vers 1525. — Bruxelles 1569 (E. Flamande).

110. TÊTE DE LANSQUENET.

Signé : P. B. — B. de forme ronde. — D. 0,16.

Cette étude serait la seule connue des études de têtes peintes par Bruegel sur de petits panneaux ronds, telles que l'inventaire après décès de Rubens — qui en possédait deux — nous les révèle. L'attribution de celle-ci à Bruegel a été souvent discutée, et le monogramme ne se retrouve pas dans les autres peintures de l'artiste qui signait de son nom entier. Cependant, le format restreint expliquerait peut-être que Bruegel n'ait signé cette œuvre que de ses initiales, qui sont du caractère dont il se sert habituellement.

Legs Bonnet-Mel, 1864. — Exp. Cinq Siècles d'art, Bruxelles, 1935, n° 146.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 199. — Van Bastelaer et Hulin de Loo, cat. raisonné de l'œuvre peint de P. Bruegel, 1907, n° A 30. — Winkler, *Alt-niederländische Malerei*, 1924, p. 357. — Ed. Michel, *Bruegel*, 1931, p. 81, n° XI, pl. 53. — Gluck, *Bruegel*, 1932, n° 77.

CUYP (Albert), Dordrecht 1620-1691 (E. Hollandaise).

111. LES RUINES DU CHATEAU DE MERWEDE.

Signé : A. Cuyp. — B. — H. 0,53. — L. 0,83.

Coucher de soleil sur les bords de la Meuse. A gauche, à l'arrière plan, la ville de Dordrecht.

Vente J. F. Tuffen, Londres, 11 avril 1818 (157 L. 10 s.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 204. — Clément de Ris, *les Musées de Province*, 1^{re} éd., II, 1861, p. 235, 236 ; 2^e éd., 1872, p. 270. — Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, I, 1900, p. 205. — Hofstede de Groot, *Holländische Maler*, t. II, 1908, p. 51, n° 172.

DOU (Gerard), Leyde 1613-1675 (E. Hollandaise).

112. LA SOURICIÈRE.

Signé : G. Dou. — B. — H. 0,46. — L. 0,35.

Le bambin qui montre la souricière de la main droite et tient une palette et des pinceaux dans la main gauche pourrait bien être le fils de Gerard Dou.

Une réplique (avec signature fausse) de ce tableau se trouve au Musée de Breslau. Dans une autre, au Musée de Copenhague, le sujet est traité avec quelques variantes. A la vente de la comtesse de Verrue, Paris, 27 mars 1737 et jj. ss. (n° 84) figurait un tableau du même sujet.

Vente J. F. d'Orvielle, Amsterdam, 15 juillet 1705, n° 1 (1.100 florins). — Vente Adriaan Bout, conseiller et agent de l'électeur de Trèves, La Haye, 11 août et jj. ss., 1733, n° 47 (2.239 fl. 14 à V. de Reuver). — Coll. V. de Reuver, de Delft (n° 106) vendue au landgrave de Hesse-Cassel, en 1750, pour 40.000 florins. — Au Schloss Alstadt, Cassel, 1783, n° 32 du cat. — Envoyé en 1806 à l'Impératrice Joséphine, pour Malmaison, par le comte Lagrange, gouverneur de Cassel. — Acheté par Valedau aux héritiers Grandpré pour 24.000 fr. — Legs Valedau, 1836. **Bibl.** — A. Joubin, cat. n° 210. — Clément de Ris, Les Musées de Province, 1^{re} éd., II, 1861, p. 238-239 ; 2^e éd., 1872, p. 272. — Hofstede de Groot, Catalogue raisonné, I, 1908, p. 381, n° 115.

MARCELLIS VAN SCHRIECK (Otto Marseus ou), Nimègue 1619. — Amsterdam 1678 (E. Hollandaise).

113. UNE TIGE DE CHARDONS.

Signé et daté : O. Marsaeus van Schrieck, 1664. — T. — H. 0,73. — L. 0,55.

« Otto Marcellis devait faire en son temps, un excellent dessinateur du Cabinet d'histoire naturelle d'Amsterdam. Son tableau de Montpellier... vient de la collection Fabre. Cela ne m'étonne pas. Cette propreté, cette froideur minutieuse devait plaire à un élève de David » (Clément de Ris).

Coll. de M. de Masclary. — Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 285. — Clément de Ris, Les Musées de Province, 1^{re} éd., II, 1861, p. 238 ; 2^e éd., 1872, p. 271.

MENGS (Anton-Raphaël), Aussig (Bohème 1728 — Rome 1779 (E. Allemande).

114. PORTRAIT DU CARDINAL D'YORK.

T. — H. 0,44. — L. 0,35.

Henri-Benoit-Marie-Clément-Edouard Stuart, plus connu sous le nom de cardinal d'York (Rome 1725 — Fracasti 1807) était le frère de Charles-Edouard Stuart, comte d'Albany, le prétendant.

Cardinal à 22 ans, en 1747, il prit à la mort de son frère, en 1788, le titre de roi d'Angleterre sous le nom de Henri IX. En lui finit la dynastie des Stuart.

Un portrait du cardinal d'York appartient au Musée de Versailles (cat. Soutié n° 4601) ; son buste a été exécuté par Canova.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 238 et La Renaissance, juin 1926, p. 327, repr. p. 324. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 170.

METSU (Gabriel), Leyde 1629 — Amsterdam 1667 (E. Hollandaise).

115. LA MARCHANDE DE POISSONS.

Signé : G. Metsu. — B. — H. 0,28. — L. 0,24.

Sujet fréquemment traité par l'artiste avec des variantes importantes (voir Hofstede de Groot, nos 32-34, 36-40).

Vente Philip Cosson, Amsterdam, 18 mars 1729, n° 7 (121 florins). — Vente N. C. Hasselaer, Amsterdam, 26 mars 1742, n° 5 (300 florins). — Coll. du marquis de Voyer (décrit par Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, Paris 1753, t. II, p. 241). — Vente Solirène, Paris, 11-13 mars 1812 (835 fr.). — Vente Dufresne, agent de change, Paris, 26 mars 1816 (1.299 fr.).

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 239. — Clément de Ris, Les Musées de Province, 1^{re} éd., t. II, 1861, p. 239-240 ; 2^e éd., 1872, p. 272. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, I, 1900, p. 205. — Hofstede de Groot, Catalogue raisonné, I, 1908, p. 265, n° 35.

116. L'ÉCRIVAIN.

Signé Metsu. — B. — H. 0,28. — L. 0,26.

Tableau connu aussi sous le titre : *La lettre dictée*.

Vente douairière L. Boreel, Amsterdam, 23 sept. 1814, n° 9 (2.205 fl.). — Chez Stanley, Londres 1815, 309 l. 15 s. — Vente Mme Le Rouge, Paris, 27 avril 1818 et jj. ss. (2.450 fr.). — Vente (L. Lapeyrière), receveur général des contributions, Paris, 19-29 avril 1825 (10.110 fr.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 240. — Clément de Ris, Les Musées de Province, 1^{re} éd., II, 1861, p. 240 ; 2^e éd., 1872, p. 272. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, I, 1900, p. 205. — Hofstede de Groot, Catalogue raisonné, I, 1908, p. 262, n° 24.

MEULEN (Adam-Franz van der), Bruxelles 1632 — Paris 1690 (E. Flamande).

117. HALTE DE CAVALIERS.

Signé : A.-F.-V. Meulen. — T. — H. 0,55. — L. 0,79.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 241. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, I, 1900, p. 202.

MIERIS (Frans van), dit le Vieux, Leyde 1635-1681 (E. Hollandaise).

118. L'ENFILEUSE DE PERLES.

Signé et daté : Mieris 1658. — B. — H. 0,22. — L. 0,17.

Vente Van Leyden, Paris, 10 sept. 1804 et jj. ss. (12.000 fr. à Lebrun). — Vente de S[érévill]e, Paris, 22-24 janvier 1812 (14.000 fr.). — Vente Lafontaine, 1811. — Vente prince de Talleyrand-Périgord, Paris, 7 juillet 1817 (cette vente n'aurait pas eu lieu). — Acheté par Valedau à M. le Chevalier Bonnemaison pour 22.000 fr. avec un tableau de Paul Potter (au musée de Montpellier également). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 248. — Clément de Ris, *Les Musées de Province*, 1^{re} éd., II, 1861, p. 245-246 ; 2^e éd., 1872, p. 275. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, I, 1900, p. 206.

OSTADE (Adriaen Van), Harlem 1610-1684 (E. Hollandaise).

119. INTÉRIEUR D'UN CABARET.

Signé et daté : Av. Ostade, 1666. — B. — H. 0,32. — L. 0,24.

Vente Solirène, Paris, 11-13 mars 1812 (1.765 fr.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 261. — L. Clément de Ris, *Les Musées de Province*, 1^{re} éd., II, 1861, p. 237-238 ; 2^e éd., 1872, p. 271. — M. Van de Wiele, *Les Frères Van Ostade*, Paris 1893, p. 104. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, I, 1900, p. 205.

REYNOLDS (Sir Joshua), Plympton, près Plymouth, 1723 — Londres 1792 (E. Anglaise).

120. LE PETIT SAMUEL.

Signé et daté : J. Reynolds pinxit, 1777. — T. — H. 0,89. — L. 0,70.

Dans le terrain à gauche, on lit : Samuel, chap. 3.

Sujet plusieurs fois traité par Reynolds avec des variantes. La plus ancienne composition connue, qui avait figuré à l'Exposition de la Royal Academy de 1776, n° 244, a disparu dans l'incendie de Belvoir Castle, en 1816. Algernon Granes, qui omet le tableau de Montpellier, signale neuf autres exemplaires (originaux ou copies). Dans la préface de la traduction des Œuvres de Reynolds par Jansen, p. 36, est mentionné un *Enfant en prière*, payé 50 guinées à Reynolds et envoyé en France par M. Chamier en 1778. Les anciens catalogues du Musée de Montpellier donnent cette provenance pour cette peinture.

Gravé par J. Dean, J. Lucas, etc.

Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 345 et memorandum, 1929, p. 32. — Clément de Ris, *Les Musées de Province*, 1^{re} éd., II, 1861, p. 256 ; 2^e éd., 1872, p. 280. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 175.

RUBENS (Pierre-Paul), Siegen (Westphalie) 1577 — Anvers 1640 (E. Flamande).

121. MARTYRE D'UNE SAINTE.

Esquisse en grisaille. — B. — H. 0,50. — L. 0,67.

Max Rooses suppose que cette épisode représente le martyre de Sainte Ursule, sujet traité d'ailleurs par Rubens (Esquisse aux Musées royaux de Bruxelles). Une autre esquisse, peut-être d'A. Van Dyck, faisait partie en 1930 de la coll. A. Drey à Munich.

Legs Valedau, 1836. — Exp. Esquisses de Rubens, Bruxelles, 1937, n° 34.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 275. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, I, 1900, p. 204. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 174.

122. PORTRAIT DE FRANS II FRANCKEN, DIT LE JEUNE.
B. ovale. — H. 0,61. — L. 0,47.

Peintre anversois (1581-1642), ami de Rubens.

Réplique d'un portrait dont l'original, de forme rectangulaire figura à la vente A. de Ridder, Paris, 2 juin 1924, n° 59 (125.000 fr.)

à M. Kleinberger). Une copie appartient au Staedel Institut de Francfort.

Gravé par Van Dyck.

Coll. Chevalier Erard au Château de la Muette, n° 127 du cat. de 1831. — Vente Erard, Paris, 23 avril 1832 (520 fr.). — Acheté par Fabre en 1833, pour 1.800 francs. — Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 276.

RUISDAEL (Jacob van), Harlem 1629-1682 (E. Hollandaise).

123. PAYSAGE AVEC UNE CASCADE.

Signé : J. R. — T. — H. 0,44. — L. 0,57.

Les personnages sont également de la main de Ruysdael.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 279.

124. CASCADE DANS UN BOIS DE CHENES.

Signé : R. — T. — H. 0,57. — L. 0,66.

Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 281. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvres des Musées de France*, I, 1900, p. 206.

STEEN (Jan), Leyde, 1626-1679 (E. Hollandaise).

125. LE REPOS DU VOYAGEUR.

Signé : J. Steen. — B. — H. 0,54. — L. 0,40.

Une autre version se trouvait dans la coll. Alfred de Rothschild à Londres.

Vente J.-J. Brants, Amsterdam, 20 avril 1813, n° 27 (1.000 florins à De Vos). — Peut-être vente à Amsterdam, 15 août 1825, n° 219 (180 fl.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 289 et memorandum, 1929, p. 29. — Van Westrheene, Jan Steen, 1856, p. 133 (indique des analogies avec le tableau de la coll. Henry Bevan sq.). — Clément de Ris, *Les Musées de Province*, 1^{re} éd., II, 1861, p. 246-247, 2^e éd., 1872, p. 275. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvres des Musées de France*, I, 1900, p. 206. — Hofstede de Groot, *catalogue raisonné I*, 1908, p. 175, n° 691 et p. 182, n° 693 e.

126. « COMME LES VIEUX CHANTENT, LES PETITS GAZOUILLENT » (proverbe hollandais).

Signé : Jan Steen. — T. — H. 0,87. — L. 0,71.

L'une de ces joyeuses réunions de famille hollandaise comme aimait à les peindre Jan Steen ; celle-ci en est un excellent spécimen. Le tableau était déjà célèbre au XVIII^e siècle. L'homme au feutre noir, fumant la pipe, serait le portrait du peintre.

Gravé par Basan.

Vente M., Paris 1816 (?) (8.000 fr.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 290 et memorandum, 1929, p. 28. — Van Westrheene, Jan Steen, 1856, p. 149 (sous le titre : Une compagnie joyeuse). — Clément de Ris, *Les Musées de Province*, 1^{er} éd., II, 1861, p. 246-247 ; 2^e éd., 1872, p. 275.

TENIERS (David), dit le Jeune, Anvers 1610 — Bruxelles 1690 (E. Flamande).

Le Musée de Montpellier possède 14 peintures de cet artiste.

127. LE CHATEAU DE TENIERS, DIT LE CHATEAU DES TROIS TOURS, A PERCK.

Signé : D. Teniers F. — T. — H. 0,77. — L. 1,10.

Au premier plan à droite, Teniers, accompagné d'une jeune fille et d'un jeune garçon, cause avec un vieux jardinier. Il existe d'autres exemplaires de ce tableau, avec des variantes.

Le château de Téniers à Perck était situé à une lieue du château de Rubens, entre Vilborde et Malines. Il a aujourd'hui disparu.

Vente Cl. F. Sollier, peintre, académicien, Paris, 8 mars 1784 et jj. ss. (3.300 l.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 297. — L. Gonse, *Les Chefs-d'Œuvres des Musées de France*, I, 1900, p. 205.

128. TABAGIE (LES AMUSEMENTS DES MATELOTS).

B. — H. 0,37. — L. 0,59.

Ce tableau est connu aussi sous le titre : *l'Homme à la cruche de grès*. Gravé par Chenu.

Vente du comte de Vence, lieutenant général des armées du Roy, Paris, 9-17 février 1761, n° 50 (400 l.). — Vente Verhulst, Bruxelles, 16 août 1779 et jj. ss. (946 florins). — Vente Proley, 1787 (?) (2.000 fr.). — Vente [Montaleau ?], Paris 19-29 juillet 1802, n° 152 (3.000 fr.). — Vente Emler,

Paris 27 décembre 1809 (2.960 fr.). — Vente de Catelan, Paris, 16 janvier 1816 (?) (5.900 fr.).

Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 298. — L. Gonse : Les Chefs-d'Œuvres des Musées de France, I, 1900, p. 205.

129. TABAGIE (L'HOMME AU CHAPEAU BLANC).

Signé : D. Teniers F. — B. — H. 0,48. — L. 0,69.

Disposition familière à Teniers ; on la retrouve, d'ailleurs, dans le tableau précédent.

Vente de la Présidente de Bandeville, Paris, 3-10 décembre 1787. —

Vente C. Tolozan, Paris, 23-26 février 1801, n° 111 (6.020 fr. à Treche). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 299 et memorandum, 1929, p. 27. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvres des Musées de France, I, 1900, p. 205.

TERBORCH ou **TERBURG**, (Gerard), Zwolle 1617 — Deventer 1681 (E. Hollandaise).

130. JEUNE HOLLANDAISE VERSANT A BOIRE.

B. — H. 0,33. — L. 0,26.

Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 311 et memorandum, 1929, p. 30.

WOUWERMANS (Philips), Harlem 1619-1668 (E. Hollandaise).

131. LES PETITS-SABLES.

Signé à droite : Ph. W. — T. — H. 0,63. — L. 0,79.

Gravé par Moyreau sous le titre : *Occupations champêtres*, n° 71 de son œuvre.

Vente de Julienne, Paris, 30 mars-22 mai 1767 (5.079 l. à Rémy). —

Vente Randon de Boisset, Paris, 27 février-25 mars 1777, n° 88 (8.000 l. au chevalier Lambert). — Vente Lambert du Porail, Paris, 27 mars 1787,

n° 86 (1.000 l. à Lebrun pour M. de Calonne). — Vente du Cabinet ... (de Calonne), Paris 21 avril 1788 et jj. ss., n° 96. — Vente Vve Lebas-

Courmont la jeune, Paris, 26 mai 1795 et jj. ss. — Vente C. Tolozan, Paris, 23-26 février 1801, n° 144 (5.100 fr. à Philippe). — Vente Solirène,

Paris, 11-13 mars 1812 (6.105 fr.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 322. — Clément de Ris, Les Musées de Province, 1^{re} éd., II, 1861, p. 241 ; 2^e éd., 1872, p. 273. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, I, 1900, p. 207.

DESSINS

BARYE (Antoine-Louis), Paris 1796-1875.

Voir les Sculptures.

132. LE LION ET LE BOA.

Signé à gauche : Barye. — Aquarelle. — H. 0,30. — L. 0,48.

« ...dans un site rocheux de Fontainebleau, changé en Sénégal par l'imagination de Barye. » (A. Bruyas).

Lithographié par Jules Laurens.

Legs Bruyas, 1876. — Exp. Gros, ses amis, ses élèves, Paris 1936, n° 124.

Bibl. — A. Bruyas, La Galerie Bruyas, 1876, n° 6. — Lafenestre et Michel, Cat. des dessins du musée de Montpellier, dans l'Inventaire général des richesses d'art de la France, Province, Monuments civils, t. I, 1878, n° 16. — Usquin, Le Musée de Montpellier, dans Réunion des Sociétés Savantes des Départements, 1877, p. 101. — C. Saunier, Barye, 1925, pl. 38, et Les aquarelles de Barye, dans La Renaissance, avril 1925, p. 146; repr., p. 147. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 12 et 56.

133. TIGRE A L'AFFUT.

Signé à gauche : Barye. — Aquarelle. — H. 0,27. — L. 0,38.

Legs Bruyas, 1876. — Exp. Gros, ses amis, ses élèves, Paris 1936, n° 125.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 8 (par Th. Silvestre). — Lafenestre et Michel 1878, n° 17. — C. Saunier, Barye, 1925, pl. 34, et La Renaissance, avril 1925, p. 148 (repr.).

134. LION DANS LE DÉSERT.

Signé à droite : Barye. — Aquarelle. — H. 0,27. — L. 0,38.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 7 (par Th. Silvestre). — Lafenestre et Michel, 1878, n° 15. — Société de reproduction de dessins de maîtres, 1914, 6^e année, pl. VI. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 12 et 56. — E. Schneider, L'Art Français, V, 1929, p. 233.

BERNIN (Lorenzo Bernini, dit le), Naples 1598 — Rome 1680 (E. Napolitaine).

135. PROJET POUR « L'EXTASE DE SAINTE THÉRESE ».

Plume et lavis. — H. 0,22. — L. 0,17.

Ce dessin de la maturité du Bernin est une première pensée pour le groupe fameux de l'église Sainte-Marie de la Victoire à Rome (1646), ouvrage de prédilection de l'artiste. Ce dernier a notablement modifié son projet dans l'œuvre définitive : les personnages sont ici plus rapprochés ; les bras de la Sainte, relevés ici, sont abaissés dans la sculpture. Quatre études dessinées pour le figure de sainte Thérèse sont conservées à Leipzig (H. Brauer et R. Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931, pl. 23 b, 24 et 25 a).

Legs Jules Canonge, 1865.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 714. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 19.

BOUCHER (François), Paris 1703-1770.

136. UNE DES TROIS GRACES.

Signé à gauche, en bas : F. Boucher f. — Sanguine rehaussée de blanc. — H. 0,24. — L. 0,29.

Etude pour l'une des Trois Grâces, celle du milieu, qui se trouve dans le tableau de Boucher gravé par Beauvarlet sous le titre de l'Amour enchaîné par les Grâces (ancienne coll. Wallace).

Coll. Lempereur (marque Lugt 1740, en bas, à droite). — Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 53. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 34.

COURBET (Gustave), Ornans (Doubs) 1819 — La Tour de Peitz (Suisse) 1877.

Voir les Peintures.

138. PORTRAIT DE PROUDHON.

La signature G.-C. à gauche paraît avoir été ajoutée après coup. — Crayon noir. — H. 0,28. — L. 0,25.

Proudhon (Besançon 1809 — Paris 1865) se lia avec Courbet, son compatriote, vers 1848, et demeura son ami jusqu'à sa mort. En dépit de ces longues relations, Proudhon ne posa jamais devant Courbet, et presque tous les portraits de l'écrivain socialiste que l'on doit à son ami n'ont été exécutés qu'à partir de 1865, d'après des documents divers. C'est le cas du fameux *Proudhon et ses enfants* (Petit Palais, Paris, daté 1853 et 1865 ; la première date se rapportant à l'âge du modèle, non à l'exécution), du *portrait de Proudhon*, les mains croisées sur sa canne et son menton appuyé sur les mains (exécuté d'après une photographie), du dessin représentant *Proudhon sur son lit de mort* (daté 1868 et reproduisant exactement une photographie de Carjat conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, à Paris) ; — Courbet était d'ailleurs, à Ornans lorsque mourut Proudhon)

Nous pensons que le dessin du musée de Montpellier est également postérieur à la mort de Proudhon et a été vraisemblablement exécuté vers 1865-1867 d'après une photographie que nous n'avons pu retrouver, mais qui a pu être prise aux environs de 1863, Proudhon ayant laissé pousser sa barbe vers cette date.

Bibl. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 57.

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène), Charenton 1798 — Paris 1863.

Voir les Peintures.

139. DEUX ÉTUDES DE FEMMES D'ALGER.

En bas, à droite, marque de la vente de l'atelier de Delacroix (Lugt, 838). — Mine de plomb, lavé d'aquarelle. — H. 0,107. — L. 0,137
Croquis pris sur le vif, exécuté pendant le séjour de Delacroix à Alger, du 25 au 28 (?) juin 1832. — Nombreuses annotations manuscrites.

Vente posthume de Delacroix, Paris, 17-27 février 1864. — Coll. P. Andrieu (?). — Legs Bruyas, 1876. — Exp. du Centenaire de la conquête de l'Algérie, Paris 1930, n° 23 et 185.

Bibl. — A. Bruyas et Th. Silvestre, Galerie Bruyas, 1876, n° 67 (?). — Lafenestre et Michel, 1878, n° 136. — Elie Lambert, *Delacroix et les femmes d'Alger*, 1937, p. 16-17 et 50, n° 4 ; pl. II.

140. FEMME D'ALGER.

Mine de plomb et aquarelle. — H. 0,138. — L. 0,120.
Dessiné vers 1833.

Ce dessin, placé par Robaut dans l'année 1833, nous paraît, en effet, avoir été exécuté hors de la présence du modèle, dans l'atelier du peintre, à Paris, au retour du voyage en Algérie et au Maroc. Comparé aux précédents croquis pris à Alger et au croquis lavé d'aquarelle de la même femme et de sa compagne, exécuté d'après nature, qui appartient au Musée du Louvre (Exp. Voyage de Delacroix au Maroc, Paris, 1833, n° 97 a), il révèle une exécution moins hâtive, un sentiment plus personnel et présente, par rapport au croquis du Louvre, certaines modifications de détail. Nous croyons donc qu'il s'agit d'une première pensée, non utilisée alors, pour la femme assise, les genoux croisés, qui est au milieu du tableau *Les Femmes d'Alger* (Louvre). Elle nous semble même supérieure au personnage définitif — qui se retourne vers la négresse dans le tableau — et elle s'apparente par son expression à l'admirable femme assise au premier plan, à gauche, dans la peinture. Peut-être le souci de varier ses expressions et ses attitudes, de rendre plus vivante et plus claire sa composition, incita-t-il Delacroix à modifier ce personnage ? Lorsque, en 1848-1849, l'artiste peindra la variante du tableau du Louvre qui figure à cette exposition c'est ce croquis qui le séduira, cette fois. Reculant le fond de la scène, laissant seulement au premier plan la femme assise à gauche et la négresse, il pourra utiliser ce dessin, et c'est peut-être, autant que l'éclairage et la perspective différents, ce qui donne à cette œuvre nouvelle une ambiance plus calme, une note plus mélancolique.

Autre dessin de la même femme, mis au carreau, au Musée du Louvre (fonds Moreau-Nélaton, 9291. — report de calque ?),

Vente posthume de Delacroix, Paris, 17-27 février 1864 (?). — Acquis par Robaut (?). — Legs Bruyas, 1876. — Exp. du Centenaire de la conquête de l'Algérie, Paris 1930, n° 22 et 186.

Bibl. — A. Bruyas et Th. Silvestre, *La Galerie Bruyas*, 1876, n° 68 (?). — Lafenestre et Michel, 1878, n° 137. — A. Robaut, *l'Œuvre complet d'E. Delacroix*, n° 478 ou partie du n° 162g. — Elie Lambert, *Delacroix et les femmes d'Alger*, 1937, p. 30 et 53, n° 14, pl. VII (parmi les études d'atelier).

141. BOUQUET DE FLEURS.

En bas, à gauche, marque de la vente de l'atelier Delacroix (Lugt, 838). — Aquarelle. — H. 0,21. — L. 0,26.

Exécuté en 1843.

Gravé sur bois par Leeman et lithographié par Robaut.

Vente posthume de Delacroix, Paris, 17-27 février 1864, partie du n° 625 (200 fr.). — Exp. Delacroix, Paris 1864. — Vente Constant

Dutilleux, Paris, 26 mars 1874 (400 fr. à Bruyas). — Legs Bruyas, 1876.
Bibl. — A. Bruyas et Th. Silvestre, Galerie Bruyas, 1876, n° 62. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 138. — A. Robaut, L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix, 1885, n° 776.

142. LES FALAISES D'ETRETAT.

Aquarelle. — H. 0,15. — L. 0,20.

Cette aquarelle aurait été exécutée au cours de l'été de 1848. Lithographié à la plume par A. Robaut. Gravé par Leeman. Vente posthume de Delacroix, Paris, 17-27 février 1864, partie du n° 595 (310 fr. à Alfred Robaut). — Exp. Delacroix, Paris, 1864. — Vente Constant Dutilleux, Paris, 26 mars 1874 (500 fr. à Th. Silvestre pour Bruyas). — Legs Bruyas, 1876.
Bibl. — A. Bruyas et Th. Silvestre, Galerie Bruyas, 1876, n° 61. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 139. — A. Robaut, L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix, 1885, n° 1031.

143. PORTRAIT D'ALFRED BRUYAS.

Mine de plomb. — H. 0,20. — L. 0,15.

Dessiné au début de l'année 1853.

Première étude pour le portrait d'Alfred Bruyas qui figure à cette exposition. Delacroix s'en servit pour avancer le portrait en l'absence du modèle.

Reproduit en fac-similé par Robaut en 1866 dans les mêmes dimensions (A. Moreau, *Delacroix et son œuvre*, 1873, p. 136, n° 66). Offert par Delacroix à Bruyas, à l'achèvement du portrait peint.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Bruyas, Explication des ouvrages de peinture du Cabinet de M. Alfred Bruyas, Paris, 1854, p. 49. — A. Bruyas et Th. Silvestre, Galerie Bruyas, 1876, n° 71. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 140. — A. Robaut, L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix, 1885, n° 1208. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 53. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 220.

144. MICHEL-ANGE ET SON GÉNIE.

Pastel. — H. 0,24. — L. 0,30.

Vers 1853.

Peut-être une première forme du *Socrate et son Démon*, l'un des pendentifs de la quatrième coupole, consacrée à la Philosophie, de la bibliothèque de la Chambre des Députés, à Paris. La décoration de la Bibliothèque avait été commandée à Delacroix en 1838. Nous

savons qu'en janvier 1844, le pendentif du Socrate était presque terminé. Il faudrait donc placer entre ces deux dates ce pastel qui diffère du *Socrate* par le changement des attributs, du lieu (Socrate est assis dans la campagne, au pied d'un tertre, Michel-Ange dans le ciel) et du costume du principal personnage (Socrate est en robe bleue; Michel-Ange en robe brun rouge). Cependant, on remarquera qu'Alfred Robaut place l'exécution de ce pastel au cours de l'année 1853. Ce serait, dans ce cas, une reprise tardive du *Socrate*, transformé en Michel-Ange, à laquelle l'artiste aurait conservé néanmoins la forme du pendentif. Le fait que la décoration de la Chambre des Députés ne comprend que des sujets tirés de l'histoire ancienne paraît être un argument en faveur de cette hypothèse.

Offert par Louis Bazille à la Galerie Bruyas, le 19 janvier 1874 (Voir lettre de Louis Bazille à Bruyas dans P. Borel, *Le Roman de Gustave Courbet*, 1922, p. 24). — Legs Bruyas, 1876.
Bibl. — A. Bruyas, Galerie Bruyas, 1876, n° 59. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 135. — A. Robaut, L'Œuvre complet d'E. Delacroix, 1885, n° 1778 (avec la date 1853). — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 54 (désigné : Socrate et son Démon — étude pour le pendentif de ce nom).

FRAGONARD (Jean-Honoré), Grasse 1732 — Paris 1806.

145. LA SORTIE DU TROUPEAU.

A gauche, la mention : Frago (ajoutée après coup). — Lavis de bistre. — H. 0,27. — L. 0,36.

On retrouve le même mouvement du berger, mais tourné en sens inverse, dans un tableau d'H. Robert qui figura à la vente Pierre Decourcelle, Paris, 29-30 mai 1911, n° 38 (repr.). Il faut rapprocher du dessin du Musée Fabre, un autre dessin de Fragonard appartenant au Musée de Romorantin et la gravure signée Fragonard qui se trouve dans le recueil des Griffonis de l'abbé de Saint-Non, publié en 1771-1773.

Provenance inconnue.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 191. — Société de reproduction de Dessins de Maîtres, 1914, 6^e année, pl. II. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 40.

146. LA GIFLE.

Signé et daté sur le passe-partout, en bas, à gauche : Fragonard 1788. — Lavis de bistre. — H. 0,35. — L. 0,45.

Legs Bonnet-Mel, 1864.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 190. — Société de reproduction des Dessins de Maîtres, 1916, 6^e année, pl. 1. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 39.

GÉRICAUT (Théodore), Rouen 1791 — Paris 1824.

Voir les Peintures.

147. CAVALIER TURC.

Signé à gauche : Géricault. — Aquarelle. — H. 0,19. — L. 0,22.

On remarquera quelques rapports avec Carle Vernet, son premier maître, mais aussi la fougue du mouvement et l'éclat de la couleur, qui font pressentir Delacroix.

Legs Valedau, 1836.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 213. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 52.

GREUZE (Jean-Baptiste), Tournus 1725 — Paris 1805.

Voir les Peintures.

148. TETE D'ENFANT.

Sanguine. — H. 0,36. — L. 0,27.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 241. — J. Martin, cat. raisonné de l'Œuvre de J.-B. Greuze, 1908, n° 1805.

LE SUEUR (Eustache), Paris 1617 — 1665.

149. LA MUSE DE LA COMÉDIE.

Pierre noire, rehaussée de blanc sur papier teinté. — H. 0,29. — L. 0,42.

Au dos l'inscription : « Entré ici : F. X. Fabre 1828 ».

Etude pour la figure de Thalie du tableau *Cléo, Euterpe et Thalie*, peint vers 1645 (Louvre), qui décorait la Chambre des Muses de l'hôtel Lambert, à Paris. Des dessins de Muses — par Lesueur,

pour les peintures de cette pièce appartiennent au Musée du Louvre et à l'École des Beaux-Arts, à Paris.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 465.

MILLET (Jean-François), Gruchy (Manche) 1814 — Barbizon (Seine-et-Marne) 1875.

150. BATIMENT FAISANT FACE A LA MAISON NATALE DE MILLET A GRUCHY.

Signé en bas à droite : J.-F. Millet. — Crayon noir et pastel, rehaussés de blanc. — H. 0,375. — L. 0,460.

Ce n'est pas sa maison natale, comme on le dit généralement mais une dépendance de cette maison (l'étable et la grange), séparée d'elle seulement par un chemin, que Millet a représentée ici. On comparera ce dessin avec la photographie des mêmes lieux, prise en 1914 et reproduite dans Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, 1921, III, fig. 310. Millet vécut là dans sa famille jusqu'à l'âge de 18 ans et sentit s'y éveiller sa vocation artistique. Ce dessin doit dater de l'année 1854 où, de juin à septembre, l'artiste revint à Gruchy. Vers cette époque, il a exécuté un dessin rehaussé, du même coin, presque identique à celui-ci, qui appartient au Musée de Boston.

En 1854 encore, Millet peindra le vieux puits avec l'escalier, masqué ici, qui se trouve derrière (Musée de South Kensington à Londres). C'est, semble-t-il, ce vieux puits que l'on retrouve, avec un autre fond, dans une héliographie sur verre de l'artiste (L. Delteil, n° 28) et dans une gravure sur bois exécutée par son frère, le sculpteur Pierre Millet, d'après un de ses dessins (L. Delteil, n° 32).

Legs Bruyas, 1876. — Exp. d'Art français, Londres 1932, n° 894. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 689.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 158 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 333. — J. Cain et P. Leprieur, Millet, s. d. (1911), p. 17, pl. 1. — Société de reproduction des Dessins de Maîtres, VI, 1914, pl. VII. — P. Gsell, Millet, 1928, pl. 42. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 58. — Commemorative catalogue of the Exhibition of French Art, 1200-1900, Londres 1932, 1933, p. 181, n° 881.

151. PAYSAGE DES ENVIFONS DE VICHY.

Aquarelle. — H. 0,12. — L. 0,16.

En bas, à droite, l'indication manuscrite : Vichy. — A gauche, marque de la vente de l'atelier de Millet (Lugt, 1460).

Au début de juin 1866, Millet accompagnait à Vichy sa femme

atteinte d'une maladie de foie. Ils en repartirent au début de juillet.

Le 26 juin, l'artiste écrit à son ami Sensier, qu'il a fait « une cinquantaine de choses » malgré la chaleur qui l'empêche de travailler au milieu de la journée et le traitement de sa femme qui l'immobilise à Vichy : « Je les crois faites avec une certaine précision ; car je veux qu'elles soient de nature à me pouvoir servir et à ne pas s'oublier à cause du vague où je les laisserais. J'en ai colorié de petites à l'aquarelle, afin de me bien rappeler l'aspect du ton général du pays, qui, en somme, est frais, et qui, encore une fois, car je vous l'ai déjà dit, a quelques similitudes avec bien des endroits de Normandie. »

Vente de l'atelier de Millet, Paris, 10-11 mai 1875. — Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 156 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 331.

152. PAYSAGE DE L'ALLIER.

En bas, à droite marque de l'atelier de Millet (Lugt 1460). — Aquarelle. — H. 0,18. — L. 0,21.

Le 10 juin 1866, peu après son arrivée à Vichy, Millet écrit à Sensier : « Je n'ai guère vu la campagne encore. Nous sommes sortis un peu hier dans l'après-midi... Les coteaux sont verts et les champs entourés de haies ; mais les maisons, à peu d'exception près, ressemblent aux tristes constructions des environs de Paris, à des constructions de maraîchers. Seulement, la végétation y est abondante et, pris en bloc, cela peut donner encore de jolis aspects et aussi de jolis détails de haies vives. »

Vente de l'atelier de Millet, Paris, 10-11 mai 1875. — Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 157 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 332. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, II, 1904, p. 269 (repr.) et 271. — Paul Gsell, Millet, 1928, p. 57. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 60.

NATTIER (?) (Jean-Marc), Paris 1685-1766.

153. LA BELLE SOURCE

Pierre noire rehaussée de blanc. — H. 0,26. — L. 0,17.

Portrait de la duchesse d'Enville, née Elisabeth de la Rochefoucauld, gravé par Mellini sous le titre ci-dessus. Paraît être un dessin de graveur.

Legs Jules Canonge, 1865.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 349. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 33.

POUSSIN (Nicolas), Les Andelys 1594 — Rome 1665.

Voir aux Peintures.

154. LES BORDS DU TIBRE.

Plume et lavis. — H. 0,20. — L. 0,14.

Ce très beau paysage aurait été utilisé par l'artiste dans son *Saint Mathieu et l'Ange*, du Musée de Berlin (vers 1650). L'analogie est cependant assez lointaine.

Coll. Mariette. — Legs Fabre, 1837. — Exp. Les Artistes français en Italie de Poussin à Renoir, Paris 1934, n° 640. — Exp. d'Art français, Londres, 1932, n° 709. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 501.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 381. — A. Joubin, Sur les œuvres de Poussin au Musée de Montpellier, dans Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, Paris 1921, II, p. 345 et memorandum dessins, 1929, p. 28. — Commemorative catalogue of the Exhibition of French art, 1200-1900, Londres 1932, 1933, p. 139, n° 630.

POUSSIN (?) (Nicolas).

155. LA MADELEINE BAISANT LES PIEDS DE JÉSUS-CHRIST.

Plume et bistre, mis au carreau. — H. 0,20. — L. 0,16.

On voit, sous le travail à la plume et au bistre, les traits cherchés d'abord à la mine de plomb.

C'est l'esquisse de la composition gravée par Audran ; les figures sont nues, les têtes sont indiquées par des ovales ; les chapiteaux du fond, d'ordre ionique dans le tableau, sont ici d'ordre toscan.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 379.

PRUD'HON (Pierre-Paul), Cluny 1758 — Paris 1823.
Voir aux Peintures.

157. L'AMOUR ET UNE FILLETTE JOUANT AVEC UN CHAT.

Crayon noir et estompe sur papier bleuté — H. 0,40. — L. 0,29.

Ce dessin est aussi connu sous le titre : « Le coup de patte du chat ou les peines que l'amour nous cause ». C'est l'une des premières pensées de Prud'hon pour le tableau de la collection Edmond de Rothschild (Peinture au vernis. — H. 0,235. — L. 0,185), lithographié par Jules Boilly. On connaît deux autres dessins, plus petits, pour la même composition (J. Guiffrey, nos 38 et 39).

Vente Dubneville, Paris, 29 nov. 1830, n° 133, acquis par Valedau. — Legs Valedau, 1836. — Exp. centennale, Paris 1900, n° 1241.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 397. — Jules Renouvier, G. B.-A., 1860, V, p. 23. — J. Guiffrey, L'Œuvre de P. P. Prud'hon, Paris 1924, n° 40. — A. Joubin, memorandum dessin, 1929, p. 11 et 49.

PUVIS DE CHAVANNES (Pierre), Lyon 1824 — Paris 1898.

157 bis. TETE DE VIEILLE FEMME

H. 0,31. — L. 0,23. En bas à droite marque de Puvis de Chavannes (Lugt 2104).

Etude pour la femme debout, à gauche des deux évêques, dans le *Baptême de Sainte Geneviève*, au Panthéon, composition découverte au public le 22 mai 1877.

Don des héritiers de Puvis de Chavannes, 1900 (avec huit autres dessins de l'artiste).

RAPHAEL (Raffaello Santi, dit), Urbino 1483 — Rome 1520.
(E. Romaine.)

Les quatre dessins de Raphaël que possède le Musée Fabre sont les plus célèbres pièces de sa riche collection de dessins. Appartenant à des périodes différentes de la jeunesse du maître ils sont tous importants, le n° 160 surtout.

158. TETE DE MADONE.

Pointe d'argent sur papier gris. — H. 0,135. — L. 0,100.

Dessiné vers 1505.

Ce dessin date du début de la période florentine de Raphaël, encore sous l'influence du Pérugin. On y remarquera la grande pureté du trait et l'équilibre quasi géométrique des lignes.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 850. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 8 et 15. — Passavant, Raphaël, II, 1860, p. 488, n° 417. — Clément de Ris, Les Musées de Province, 2^e éd., 1872, p. 290. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, II, 1904, p. 270. — O. Fischel, Raphaels Zeichnungen, II, 1919, n° 73, pl.

159. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Pierre noire avec rehauts de craie blanche sur papier gris. — H. 0,395. — L. 0,350.

Dessiné vers 1507.

Carton pour la Madone dite de la Casa Tempi, de la Pinacothèque de Munich. Date de la fin de la période florentine de Raphaël. Le dessin est malheureusement très fatigué. Il a été taillé en ovale et retouché en diverses parties.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, p. 849. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 8 et 16. — Passavant, Raphaël, II, 1860, p. 487, n° 415. — O. Fischel, Raphaels Zeichnungen, III, 1922, n° 106, p. 132 et pl.

160. ÉTUDES POUR LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT.

Plume. — H. 0,360. — L. 0,235.

En 1508, Raphaël quitte Florence, appelé à Rome par le pape Jules II pour collaborer à la décoration intérieure du palais du Vatican. Très rapidement, l'artiste y éclipse ses rivaux. La première œuvre qu'il y termine est la décoration de la salle de la Signature qui comprend les trois fameuses compositions : *la Dispute du Saint-Sacrement*, *l'Ecole d'Atènes* et *le Parnasse*.

Études pour l'homme connu sous le nom du Sectaire, qui est à l'extrême droite de *la Dispute du Saint-Sacrement*. Dessinées vers 1508-1510, époque de l'exécution de la fresque.

Au recto : Etude d'ensemble du personnage. On remarquera à la hauteur de la tête, une main droite esquissée qui paraît être

une première recherche d'attitude ; les hachures représentant les ombres semblent avoir été ajoutées après coup. — « ... Le croquis de Montpellier prouve que, dans l'origine, le Sectaire devait, afin de mieux voir, repousser de la main droite le personnage debout auprès de lui. La main et le mouvement sont encore parfaitement indiqués. Puis, mieux inspiré et pensant que cette main eût inutilement dérobé ce second personnage, Raphaël les a réunies sur la balustrade par un mouvement tout aussi élégant que le premier. » (Clément de Ris.)

Dans le bas, à gauche, l'ébauche d'un sonnet écrit de la main de Raphaël. M. Joubin en propose la traduction suivante : « L'inspiration que tu t'efforces de faire naître en toi, et à laquelle tu donnes ton cœur en pâture, pour assurer ta tranquillité, n'en vois-tu pas les effets pénibles et durables qui dévorent tes plus belles années ? O soucis, et vous nobles efforts, réveillez l'inspiration qui sommeille, montrez-lui cette colline élevée, qui nous fait monter des degrés les plus bas jusqu'aux plus élevés. » (La suite est barrée.)

Au verso : Trois études plus détaillées du même :

1^o La tête, non utilisée ainsi. 2^o Les deux mains, dont la droite a été adoptée pour la composition définitive et la gauche non utilisée. 3^o Dans le bas de la feuille, la tête reprise avec de légères variantes ; c'est celle-ci que l'on retrouve dans la fresque.

Don Fabre, 1825. — Exp. de l'Art Italien, Paris 1935, n^o 678.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n^o 85. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 9, 17 et 18. — Passavant, Raphaël, II, 1860, p. 487, n^o 416. — J. Renouvier, Le Musée de Montpellier, dans G. B.-A., 1860, V, p. 9 (gravure à l'eau-forte de Flameng). — Clément de Ris, Les Musées de Province, 2^e éd., 1872, p. 290-291. — H. Grimm, Raphaël, II, 514. — Crowe et Cavalcaselle, Raphaël, 1885, II, p. 51-52. — O. Fischel, Raphaël, 1898, n^o 146, p. 65. — L. Gonse, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, II, 1904, p. 268 et 270. — O. Fischel, Raphaels Zeichnungen, VI, 1925, n^{os} 287-288, pl. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 166-167.

REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN ?, Leyde
1606 — Amsterdam 1669. (E. Hollandaise.)

161. RIXE DE PAYSANS DANS UN CABARET.

Plume et lavis de bistre sur papier brun. — H. 0,16. — L. 0,22.

Ce dessin, qui présente un aspect peu connu de l'œuvre de Rembrandt, daterait de la jeunesse du maître, vers 1628-1630.

Legs du vicomte d'Adhémar.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n^o 1202. — Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, Harlem 1906, p. 135, n^o 583. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 9 et 24.

162. ABRAHAM REÇOIT LES ANGES A SA TABLE.

Plume. — H. 0,17. — L. 0,215.

Sujet souvent repris par l'artiste avec des variantes à partir de 1650. Ce dessin est dans le style de la période 1650-1655, mais d'une facture peu convaincante.

Don Ernest Michel.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n^o 1201. — Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, Harlem 1906, p. 135, n^o 582. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 9-10 et 25.

ROBERT (Hubert), Paris 1733-1808.

Voir aux Peintures.

163. RUINES D'UNE FONTAINE AVEC UNE STATUE D'ATLAS.

Sanguine. — H. 0,60. — L. 0,41.

Legs Bonnet-Mel, 1864.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n^o 422. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 42.

164. UN CANAL BORDÉ DE COLONNADES.

Lavis de bistre. — H. 0,320. — L. 0,425.

Première pensée du tableau peint par H. Robert pour Choiseul-Gouffier, qui figura au Salon de 1783 et fait partie des collections du Musée de l'Ermitage à Leningrad.

Legs Bonnet-Mel, 1864. — Exp. d'Art français, Londres 1932, n^o 753. — Exp. Hubert Robert, Paris 1933, n^o 120. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n^o 572.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n^o 1116 (inconnu de l'Ecole italienne du XVIII^e siècle). — Société de reproduction des Dessins de Maîtres, du XVIII^e siècle, 6^e année, pl. III. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 43. — Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art 1200-1900, Londres 1932, 1933, p. 157-158, n^o 740, pl. 177.

ROSLIN (Alexandre), Malmö (Suède) 1718 — Paris 1793. (E. Suédoise.)

165. PORTRAIT DE M. DE JOUBERT.

Crayon noir estompé, rehaussé de blanc sur papier gris. — H. 0,33. — L. 0,23. — A droite, en bas : Le chev. Roslin. (Roslin était chevalier de l'ordre de Vasa. Il signait ainsi à la fin de sa vie.)

On lit au dos, de la main de Fabre : « Portrait de M. de Joubert, trésorier général des Etats du Languedoc, en 1787. C'est à la protection bienveillante et généreuse qu'il m'a accordée pendant ma jeunesse, que je dois, presque en entier, ce que je suis et ce que je possède. Fr. X Fabre, Florence, 29 nov. 1820. » La date de 1787 donnée par Fabre n'est pas celle de la nomination de M. de Joubert comme trésorier général des Etats du Languedoc (1777), mais vraisemblablement celle de l'exécution de ce portrait.

C'est le seul dessin connu du fameux portraitiste suédois.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 1231. — Société de reproduction de Dessins de Maîtres, 1914, 6^e année, pl. IV. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 45.

ROUSSEAU (Théodore), Paris 1812 — Barbizon 1867.

166. LA LANDE AUX GENETS.

Crayon noir rehaussé de pastel blanc et vert. — H. 0,60. — L. 0,90.

Un des plus importants dessins connus de Th. Rousseau.

Don Bruyas, 1868. — Exp. d'Art français, Londres 1932, n° 438.

— Exp. Chefs-d'œuvre d'Art français, Paris 1937, n° 726.
Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 186 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 438. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 61. — Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art 1200-1900, Londres 1932, 1933, p. 186, n° 919, pl. 93.

167. PAYSAGE AU BORD D'UNE RIVIÈRE.

Plume. — H. 0,30. — L. 0,34.

« On admirera la précision et la sobriété du dessin, la notation subtile des plans, l'indication des valeurs ; on retrouve la grande tradition des paysagistes, de Poussin et de Claude. » (A. Joubin.)

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 189 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 440. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 62.

TIEPOLO (Giovanni-Battista), Venise 1696 — Madrid 1770. (E. Vénitienne.)

168. QUATRE PERSONNAGES DEBOUT ET UN SOLDAT ASSIS.

Plume et lavis. — H. 0,24. — L. 0,18.

Legs Bonnet-Mel, 1864.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 881. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 21.

TIEPOLO (Giovanni-Domenico), Venise 1726-1796. (E. Vénitienne.)

169. L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE PAR LE CENTAURE NESSUS.

Signé : Dome. Tiepolo. — Plume et lavis. — H. 0,25. — L. 0,25.

L'artiste a traité le même sujet dans un dessin qui figurait à la vente H. D[reux], Paris, 3-4 février 1870, n° 106, et dans deux autres dessins de la vente Pierre Geismar, Paris, 15 novembre 1928, n° 123 et 124.

Legs Bonnet-Mel, 1864.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 880. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 22.

WATTEAU (Antoine), Valenciennes 1684 — Nogent-sur-Marne 1721.

170. PAYSAGE.

Sanguine. — H. 0,16. — L. 0,28.

Paraît être une note prise d'après nature.

Legs Jules Canonge, 1865. — Exp. d'Art français, Londres 1932, n° 734. — Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 588.
Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 533. — A. Joubin, memorandum dessins, 1929, p. 31. — Commemorative Catalogue of French Art 1200-1900, Londres 1932, 1933, p. 165, n° 177.

SCULPTURES

BARYE (Antoine-Louis), Paris 1796-1875.

Le Musée de Montpellier possède une collection de seize bronzes anciens de Barye et l'épreuve en argent exposée ici.

Voir aussi aux dessins.

171. HERCULE PORTANT LE SANGLIER D'ERYMANTHE.

Argent. — H. 0,12.

Epreuve ancienne d'une figure fort rare qui paraît dater des environs de 1830. Une autre épreuve ancienne en argent figurait à la vente Z[oubaloff], Paris, 10-11 décembre 1917, n° 200, repr.

Legs Bonduran, dit Prunelle, 1905.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 895.

172. CINQ BRONZES EN ÉPREUVES ANCIENNES.

Legs Bruyas, 1876.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 878 à 894. — A. Bruyas, Galerie Bruyas, 1876, n° 9 (A à P).

BAUSSAN (Sébastien-Auguste).

Voir Peintures : Bazille.

BOLOGNE (Atelier de Jean), Douai 1524. — Florence 1608.

173. NYMPHE ENDORMIE.

Bronze. — H. 0,14. — L. 0,37.

Il existe des variantes de ce sujet ; l'une comporte un satyre, à gauche, qui regarde la bacchante.

Legs Fabre, 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 906.

174. HERCULE COMBATTANT LE LION DE NÉMÉE.

Bronze. — H. 0,17.

Vente Villeminot, Paris, 25-29 mai 1807, n° 248 (162 fr.). — Legs Valedau, 1836.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 910.

GLODION (Claude Michel, dit), Nancy 1738 — Paris 1814.

et

LA RUE (Louis-Félix de), Paris 1731-1765.

175. PAIRE DE CANDÉLABRES A DEUX LUMIERES.

Bronze doré et ciselé, sur un socle de marbre blanc. — H. du bronze 0,26.

L'enfant satyre est de Clodion, la fillette nue de La Rue.

Il existe de nombreux exemplaires de ces candélabres, parmi lesquels on peut citer : ceux du Musée du Louvre (cat. des objets d'art par C. Dreyfus, 1922, n° 352, pl. XXXII) et ceux de la vente C., gal. Petit, Paris, 30 mai 1924, n° 68 (repr.). A comparer, également, avec les deux candélabres de la vente de la succession de Mme V., Paris, 19-20 juin 1929, n° 178.

D'après une tradition rapportée par le donateur, M. Fages, qui tenait ce candélabre et son pendant de son oncle Fontanel, antiquaire célèbre de Montpellier à la fin du XVIII^e siècle, ces deux candélabres auraient appartenu à la Du Barry et proviendraient de Louveciennes ; les socles en marbre auraient remplacé des socles en lapis-lazuli.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 916.

HOUDON (Jean-Antoine), Versailles 1741 — Paris 1828.

176. BUSTE D'ARMAND-THOMAS HUE, marquis de Miromesnil, garde des sceaux de France.

Marbre. — H. 0,83.

Armand-Thomas Hue de Miromesnil, né dans l'Orléanais en 1798, premier président au Parlement de Rouen en 1757, fut garde des sceaux de 1774 à 1787.

Ce buste est une réplique d'un buste en marbre sculpté par Houdon en 1775, qui figura au Salon de la même année (n° 253) et fut retrouvé, en 1896, chez un marchand parisien, E. Faisant. Il existe une autre réplique en marbre, signée et datée 1777, qui appartient à M. Wildenstein et fait partie de la Coll. Blair, aux États-Unis. Un plâtre teinté, moulé sur le marbre original, se trouve au Musée d'Orléans. Le buste du Musée de Montpellier se distingue de ces trois exemplaires par l'adjonction de l'ordre de chevalier du Saint-Esprit, conféré à Miromesnil, le 10 février 1781 ; le buste est donc postérieur à cette date. M. Brière propose d'y reconnaître le marbre qui passa à la vente posthume de l'atelier de Houdon, Paris, 15 décembre 1828, sous le n° 31.

L'abbé Cochet (*Les églises de l'arrondissement d'Yvetot*, 2^e éd., I, 1853, p. 244) signalait dans le salon du château de Bretteville, un buste en marbre blanc, sculpté en 1777 par Houdon, qui y avait été déposé par Mme Leuret, fille du modèle, morte à Bretteville en 1828.

Legs Bouisson-Bertrand, 1893.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 941 et memorandum Peint. et Sculp., 1929, p. 62. — G. Brière, Notes sur quelques bustes de Houdon, dans *Mélanges Lemonnier*, 1913, p. 352.

177. L'HIVER OU LA FRILEUSE.

Signé et daté sur le socle : 1783. — Marbre. — H. 1,45.

Suivant les règles de l'iconologie, l'Hiver était généralement représenté sous l'aspect d'un vieillard qui se chauffe ; la frileuse, que l'artiste lui a substituée ici d'une façon très heureuse, en est une figuration beaucoup plus rare. Pour en préciser le sens, l'artiste a placé près d'elle une urne que l'eau glacée a fait rompre ; on notera que cet attribut avait déjà été utilisé par Falconet pour sa statue de l'Hiver. (L. Réau.)

Le modèle de cette statue fut exécuté par Houdon en 1781. Le marbre fut exposé en 1783 dans l'atelier du sculpteur ; Houdon pensait en exposer une réduction au Salon de 1785, mais l'Administration des Beaux-Arts traversait alors une crise de pudibonderie. Le premier peintre du roi, J.-B.-M. Pierre attira l'attention du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments, sur l'inconvenance de cette statue : « Une figure toute nue, lui écrivait-il, n'est pas si indécente que celles qui sont drapées avec une fausse modestie. » Aussi ce n'est qu'en 1791 qu'un exemplaire en bronze figura enfin au Salon. Il en existe de nombreuses maquettes ou réductions

en diverses matières, certaines avec variantes (une statuette sans draperie au Louvre). Boilly a représenté cette statue, derrière le Voltaire assis, dans son tableau *Houdon modelant le buste du mathématicien Laplace* peint en 1804 (Musée des Arts décoratifs, Paris).

Commandée à l'artiste par M. de Saint-Vaast, administrateur général des Domaines, qui la plaça dans sa bibliothèque, elle passa ensuite, avec son pendant *l'Été*, en la possession de M. Creuzé de Lesser, préfet de l'Hérault ; celui-ci ayant été déplacé, recula devant les frais de transport et trouva plus économique, en un temps où les œuvres de Houdon étaient discréditées par les connaisseurs, et l'année même où la vente de tout son atelier produisait la somme dérisoire de 5.000 fr., de les abandonner, ou plutôt de les offrir à la Ville, en 1828.

Exp. Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 1041.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 936 et memorandum Peint. et Sculpt., 1929, p. 61. — Quatremère de Quincy, Houdon, dans *l'Artiste*, 1^{er} nov. 1848, p. 71. — Souvenirs du baron de Freunilly, publié en 1908 par M. Chuquet. — L. Réau, Bull. de la Soc. de l'Art Français, 1922, p. 380-387. — Elisa Maillard, Houdon, 1931, p. 34, pl. 24. — L. Réau, Houdon, 1930, p. 25, 39. — G. Giacometti, J.-A. Houdon, II, p. 253, fig. — L. Gillet, Les Trésors des Musées de Province, 1934, p. 206-209.

178. L'ÉTÉ.

Signé et daté sur le socle : Houdon F, 1785. — Marbre. — H. 1,55.

« C'est une jeune paysanne aux joues rondes, vêtue très décemment d'une chemisette, qui s'avance en tenant sous son bras droit une gerbe d'épis et de coquelicots. Houdon a eu la malencontreuse idée de lui donner comme attribut, un arrosoir : instrument de jardinage plus utilitaire qu'esthétique. » (L. Réau.)

Cette statue destinée à servir de pendant à *l'Hiver* fut exécutée deux ans plus tard ; cependant le modèle comme celui de *l'Hiver*, date de 1781. Un buste en marbre, étude ou reprise de la tête de cette statue, appartient au Musée Nissim de Camondo à Paris. En 1795, à la vente faite par Houdon, figurait un buste en terre cuite de *l'Été*.

Coll. de M. de Saint Vaast, administrateur des Domaines. Donnée, avec *l'Hiver*, à la ville de Montpellier, en 1828 par M. Creuzé de Lesser, préfet de l'Hérault.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 937 et memorandum Peint. et Sculpt., 1929, p. 161. — Quatremère de Quincy, Houdon, dans *l'Artiste*, 1^{er} nov. 1848,

p. 71. — Elisa Maillard, Houdon, 1931, p. 34, pl. 24. — L. Réau, Houdon, 1930, p. 25 (fig.) et 40. — L. Gillet, Le Trésor des Musées de Province, 1934, p. 209.

179. BUSTE D'UN MAGISTRAT INCONNU.

Signé et daté : Houdon F. 1788. — Marbre. — H. 0,80.

On a voulu y reconnaître, sans raison, Turgot, puis Sylvain Bailly.

Legs Bouisson-Bertrand, 1893.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 940 et memorandum Peint. et Sculpt., 1929, p. 62.

LA RUE (Louis-Félix de).

Voir Clodion.

PAJOU (Augustin), Paris 1730-1809.

180. BUSTE DE BEAUVAIS DE PRÉAU, Représentant du Peuple.

Plâtre original. — H. 0,70.

Sur la face antérieure de piédouche, est gravée en capitales l'inscription suivante :

BEAUVAIS REPRÉSENTANT DV
PEUPLE FRANÇAIS MORT A
MONTPELLIER LE 8 GERMINAL
AN II^e DE LA RÉPVBLIQUE

et sur la face de droite :

PAR LE CITOYEN PAJOU DE
PARIS A MONTPELLIER LE 19
FLORÉAL L'AN II^e DE LA REP.

Beauvais de Préau, né à Orléans en 1745, médecin, puis député à la Convention, mourut à Montpellier en 1794, après une courte captivité que lui firent subir les Anglais, lors du siège de Toulon où il était en mission. Pajou, alors réfugié à Montpellier, exécuta le buste de Beauvais, destiné à être placé dans la salle des séances de la Convention.

Au cours de son séjour à Montpellier, de 1792 à 1794, Pajou

modela un certain nombre de bustes, dont ceux de Jacques Poitevin de Mezouls (exemplaire en plâtre, conservé à la Société d'Agriculture de Montpellier), de Mme Allut et de plusieurs membres de la famille Riban qui l'avait accueilli dès le mois d'août 1792.

Ce buste se trouvait au dépôt des archives de Montpellier, quand il fut classé objet historique le 20 décembre 1911. Il entra par la suite au musée.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 950. — L. Gillet, Les Trésors des Musées de Province, 1934, p. 204.

ROLAND (Philippe-Laurent), Pont-à-Marc, près Lille 1746 — Paris 1816.

181. BUSTE DE PAJOU.

Signé et daté au dos : Roland F. l'an VI de la République (1797). — Plâtre. — H. 0,80.

Roland, entré dans l'atelier de Pajou en 1764, fut le collègue de son maître à l'Institut, lors de sa création (octobre-décembre 1795). Ce fut, semble-t-il, l'occasion de nouveaux et nombreux rapports entre les deux artistes au cours des années suivantes.

Le buste en terre cuite, daté de la même année 1797, est conservé au Musée du Louvre (il a subi divers accidents). Le marbre, daté de l'an VIII, figura au Salon de 1800 et se trouve aujourd'hui au Musée Jacquemart-André à Chaalis. Une copie en marbre par A. A. Dumont est placée au palais de l'Institut, à Paris. Le modèle de ce buste fut donné par Roland au Musée des Monuments Français (cat. de janvier 1806, n° 516) ; un exemplaire figurait à la Vente Pajou, Paris, 16 décembre 1878, n° 2.

Don de la famille Riban.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 954. — S. Lami, Dict. des sculpteurs de l'E. Française au XVIII^e siècle, t. II, 1911, p. 301. — H. Stein, A. Pajou, 1912 p. 51-52, 103.

Peintures

BONNARD (Pierre), Fontenay-aux-Roses 1867.

182. PAYSAGE.

Signé : en bas à gauche. — T. — H. 0,29. — L. 0,36.

GIRODET DE ROUCY-TRIOSON (Anne-Louis), Montargis 1767 — Paris 1824.

183. HIPPOCRATE REFUSANT LES PRÉSENTS D'ARTAXER-CÈS.

T. — H. 0,24. — L. 0,36.

Esquisse pour le tableau, peint à Rome en 1792, qui appartient à la Faculté de Médecine de Paris (T. — H. 0,98. — L. 1,34).

Vente Girodet, Paris 11-25 avril 1825, n° 12 (1002 f à Bertin l'aîné pour Fabre). — Legs Fabre 1837.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 571.

GLAIZE (Auguste-Barthélémy), Montpellier 1807 — Paris 1893.

184. PORTRAIT DE BRUYAS.

Signé et daté : Aug. Glaize 48. — T. ovale. — H. 0,60. — L. 0,50.

Don Bruyas 1868.

Bibl. — A. Joubin, cat. n° 575 et La Renaissance, oct. 1926 p. 550.

UTRILLO (Maurice), Paris 1883.

185. RUE A SAINT-BERNARD (AIN).

En bas à gauche : Saint-Bernard (Ain). Signé et daté en bas à droite : Maurice Utrillo V 1933. — T. — H. 0,40. — L. 0,55.

VLAMINCK (Maurice de), Paris 1876.

186. NATURE MORTE.

Signé en bas à droite. — T. — H. 0,54. — L. 0,65.

Dessins

DELACROIX (Eugène), Charenton 1798 — Paris 1863.

187. FEMME DU MAROC.

En bas à droite, marque de la vente de l'atelier de Delacroix (Lugt 838).

Aquarelle. — H. 0,25. — L. 0,20.

GREUZE (Jean-Baptiste), Tournus 1725 — Paris 1805.

188. JEUNE HOMME SE LEVANT DE SA CHAISE.

Contre-épreuve d'une sanguine. — H. 0,37. — L. 0,30.

En bas à gauche : J. Bte Greuze del. — En bas à droite, marque A non identifiée.

Cette figure se trouve dans « La Paix du ménage ou le Bonheur conjugal » dont le dessin exécuté par Greuze en 1766 a été gravé à l'eau forte par Moreau le jeune.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 238. — A. Joubin, Memorandum dessins, 1929, p. 37.

POUSSIN (Nicolas), Les Andelys 1594 — Rome 1665.

189. LA PÉNITENCE.

Plume et lavis d'encre de Chine, mis au carreau. — H. 0,40. — L. 0,55.

Ce dessin se rapporte au tableau de ce nom faisant partie de la série des Sept Sacrements, conservés à Bridgewater House.

Legs Fabre, 1837.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 386 (d'après Poussin). — Clément de Ris, Les Musées de Province, 2^e éd., 1872, p. 292, 393. — A. Joubin, sur les œuvres du Poussin au Musée de Montpellier dans Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, Paris, 1921, II, p. 344, 345.

POUSSIN (?)

190. L'EUCCHARISTIE.

Plume, lavé de bistre. — H. 0,40. — L. 0,55.

Plusieurs pièces ont été rajoutées et dessinées par une autre main.

Don Fabre, 1825.

Bibl. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 386.

PUVIS DE CHAVANNES (Pierre), Lyon 1824 — Paris 1898.

191. ETUDE DE FEMME NUE, DEBOUT, LE BRAS DROIT LEVÉ.

En bas à droite, marque de Puvis de Chavannes (Lugt 2104). Fusain, mis au carreau. — H. 0,55. — L. 0,55.

ROUSSEAU (Théodore), Paris 1812 — Barbizon 1867.

192. PAYSAGE.

Plume. — H. 0,31. — L. 0,35.

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 187 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 439.

193. UN SENTIER.

En bas à gauche, marque de la vente après décès de Th. Rousseau, Paris 27-30 avril 1868 (Lugt 2436).

Mine de plomb rehaussé d'aquarelle. — H. 0,14. — L. 0,21.

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — Galerie Bruyas 1876, n° 184 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 436.

194. MARÉCAGE.

En bas à gauche, marque de la vente après décès de Th. Rousseau, Paris, 27-30 avril 1868 (Lugt 2436).

Crayon noir. — H. 0,34. — L. 0,55.

Don Bruyas, 1868.

Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 182 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 434.

195. PAYSAGE.

Crayon noir. — H. 0,17. — L. 0,29.

Don Bruyas, 1868.

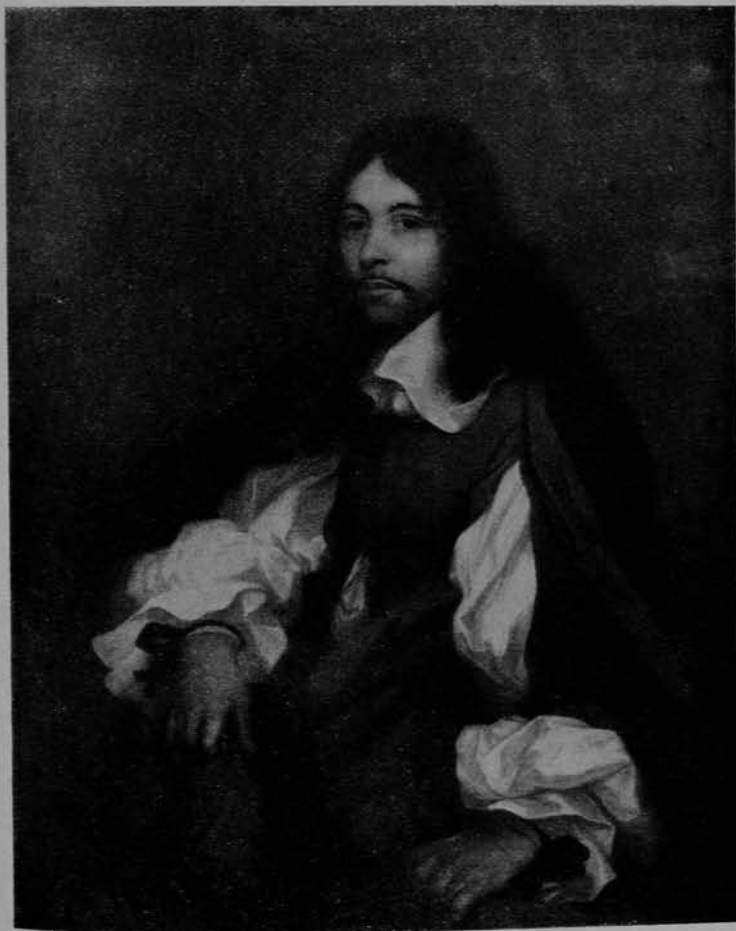
Bibl. — Galerie Bruyas, 1876, n° 185 du supplément. — Lafenestre et Michel, 1878, n° 437.

Errata

3. Les dimensions sont : H. 0,70 — L. 1,80.

19. Les dimensions sont : H. 0,32. — L. 0,46.

En outre, un certain nombre de numéros, figurant au catalogue, n'ont pu pour diverses raisons être exposés.



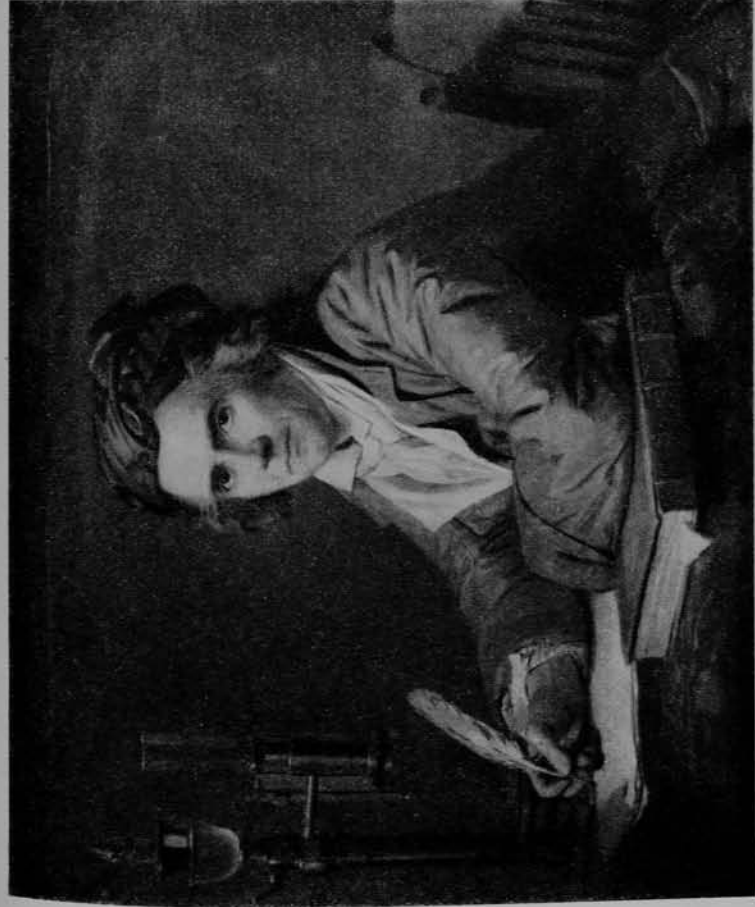
Cl. J. E. BULLOZ.

BOURDON. — L'homme aux rubans noirs.



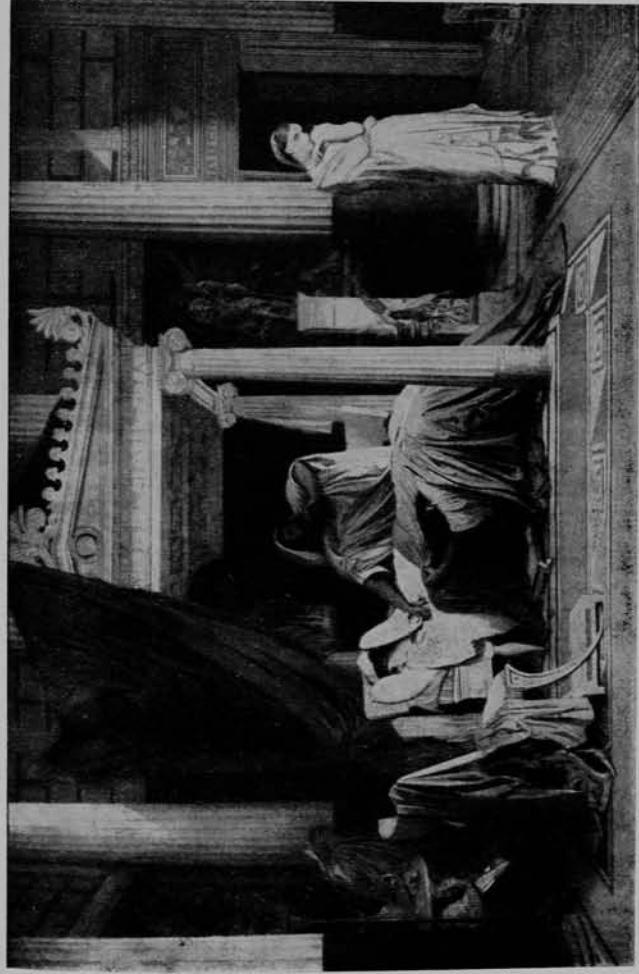
CL. J. E. BULLOZ.

AVED. — Portrait de Madame Crozat



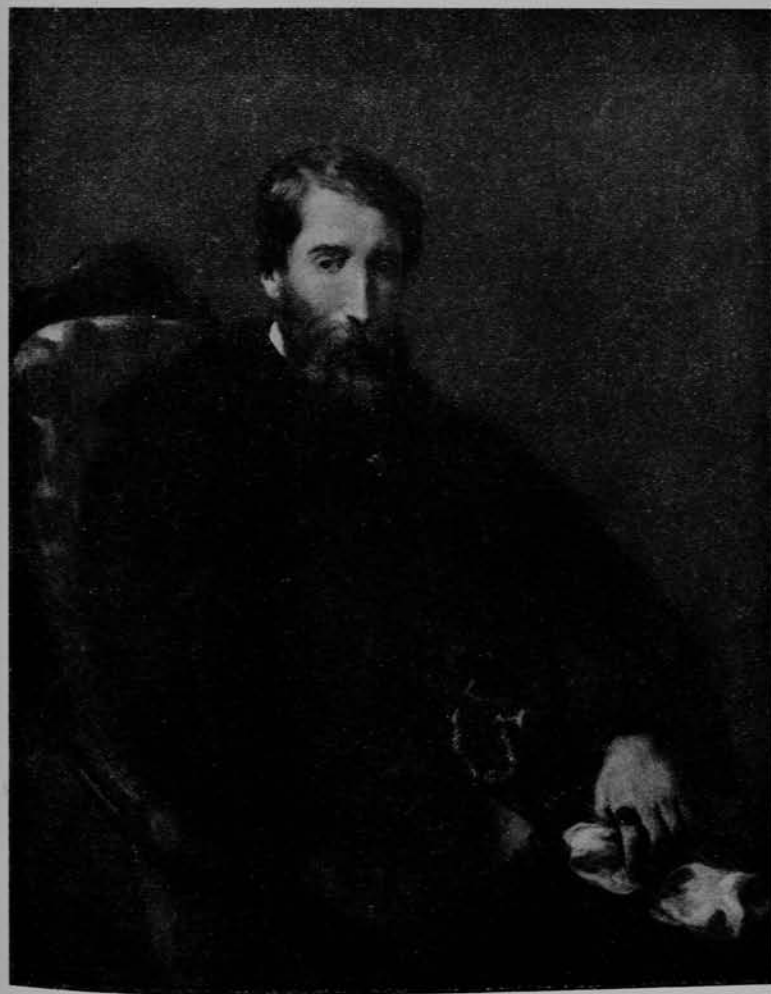
CL. J. E. BULLOZ.

DAVID. — Portrait de Leroy.



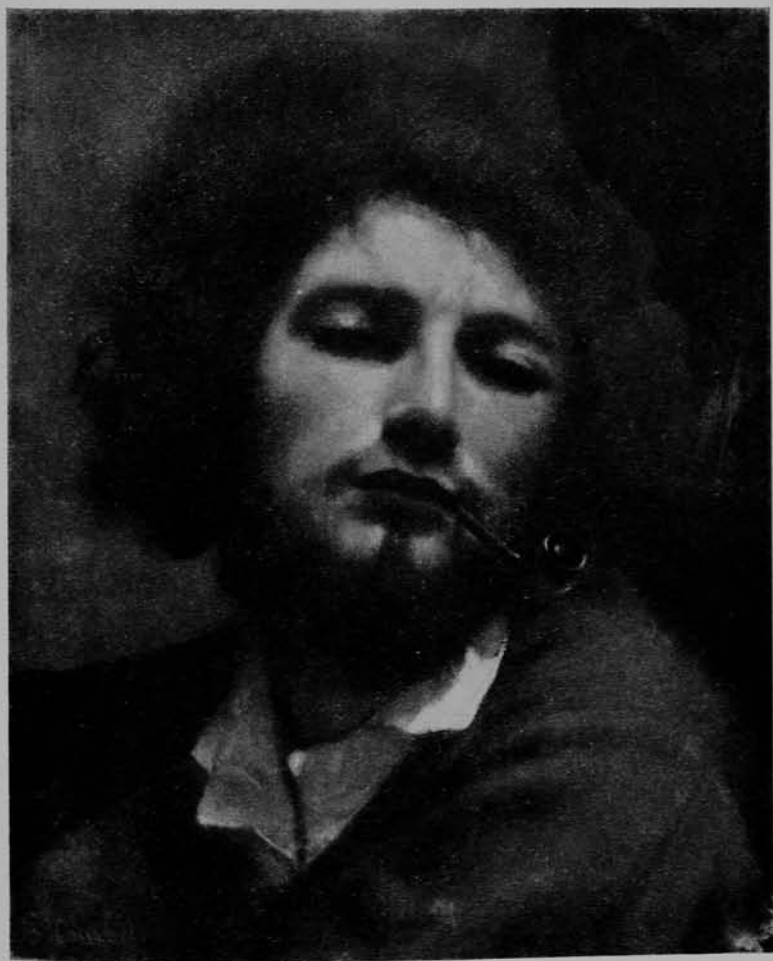
CL. J. E. BULLOZ.

INGRES. — Stratonice



CL. J. E. BULLOZ.

DELACROIX. — Portrait de Bruyas.



CL. J. E. BULLOZ.

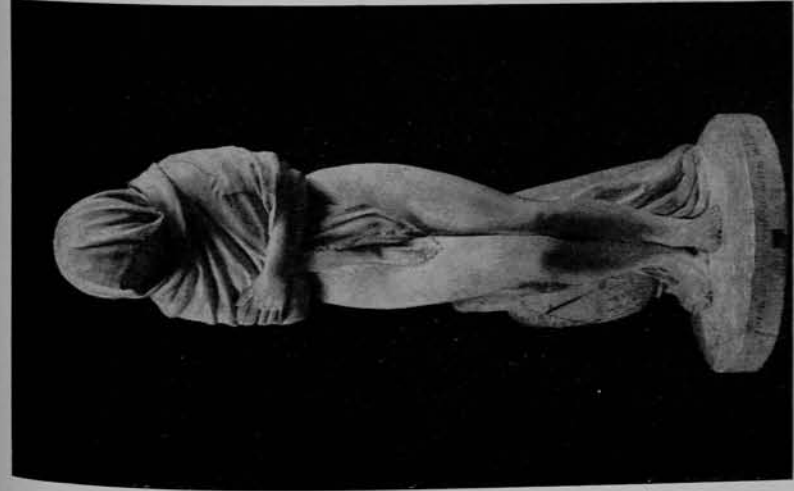
COURBET. — L'homme à la pipe.



CL. J. E. BULLOZ.
ZURBARAN. — Gabriel.

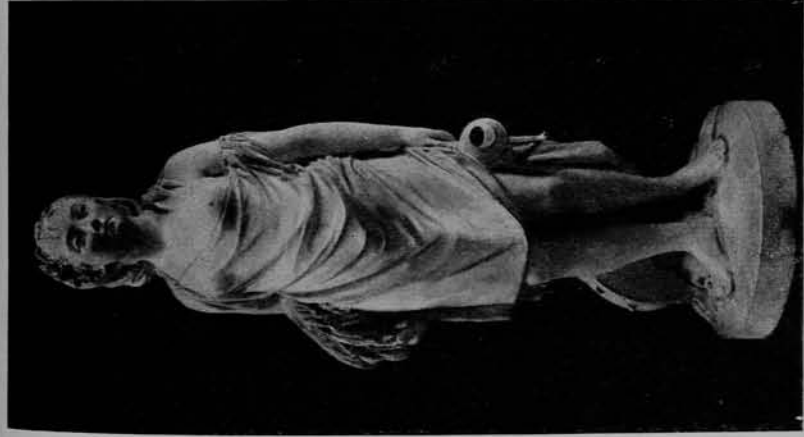


CL. J. E. BULLOZ.
ZURBARAN. — Sainte Agathe



CL. J. E. BULLOZ.

HOUDON. — L'hiver.



CL. J. E. BULLOZ.

HOUDON. — L'été.