

La collection de peintures espagnoles du musée Fabre

Rédigé par Matthieu FANTONI - 16/07/2026

Recensement des tableaux ibériques dans les collections publiques françaises (1300-1870), RETIB

¹Capitale du Bas-Languedoc fondée au XII^e siècle, Montpellier fut gouvernée pendant près d'un siècle et demi (1204-1349) par les rois d'Aragon puis de Majorque, avant d'être définitivement rattachée au royaume de France. Pourtant, peu de vestiges témoignent de cette histoire espagnole². Bien que certains artistes jouent durant l'Ancien Régime le rôle de passeurs avec le monde ibérique, tel Jean Ranc (1674-1735), nommé peintre des rois d'Espagne et du Portugal³, l'art espagnol ne semble avoir pénétré la culture des peintres montpelliérains qu'à partir du moment où il a été rendu visible sur les cimaises des musées. C'est au Louvre que le jeune Alexandre Cabanel (1823-1889), monté à Paris en 1839, copie une peinture de l'atelier de Velázquez représentant l'infante Marguerite Thérèse (fig. 1) ; une réplique de la *Sainte Marie l'Égyptienne* de Ribera du musée Fabre figure en bonne place dans l'atelier du peintre Édouard Marsal (1845-1929), qui dirige le cours de peinture de l'école des Beaux-Arts de la ville dans les années 1870⁴. L'influence de ces œuvres est plus sensible encore dans la production des artistes du collectif réuni en 1938 sous le nom de Frédéric Bazille. Le peintre Camille Descossy (1904-1980), d'origine catalane, illustre l'histoire de Don Quichotte dans une œuvre datant de l'année du déclenchement de la guerre d'Espagne⁵ ; il rend quelques années plus tard un vibrant *Hommage à Zurbarán* en citant *L'Ange Gabriel* du musée Fabre⁶. Le *Goûter de l'écolier* de son contemporain Georges Dezeuze (1905-2004)⁷, fils de Félibrige soucieux de raviver la culture occitane, témoigne d'un intérêt plus intime encore pour la peinture des *bodegones*. Inscrit dans les années 1941-1942 à l'école des beaux-arts de Montpellier, Pierre Soulages (1919-2022), est quant à lui marqué par la *Sainte Agathe* de Zurbarán et sa silencieuse harmonie chromatique :

« Le mauve de la jupe et le jaune des manches, si lumineux, si actif, la grande oblique rouge du manteau ou le plus discret bleu verdâtre du corsage, le tout sur fond noir »⁸.

Sa sensibilité était peut-être nourrie par les textes que Paul Valéry avait consacré à l'œuvre cinquante ans plus tôt⁹.



Fig. 1 : Alexandre Cabanel (Montpellier, 1823 - Paris, 1889), Copie du tableau l'Infante Marguerite par l'atelier de Velázquez, entre 1840 et 1845, huile sur toile agrafée sur bois, H. 17.00 cm ; l. 13.00 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 18.2.4.

L'histoire de la collection d'art espagnol du musée Fabre, qui joue un rôle central pour la connaissance de cette école à Montpellier, a été esquissée par Xavier Dejean dans une note de 1976¹⁰, avant de faire l'objet d'un mémoire de recherche rédigé par Flore Delatouche en 2006¹¹. Approché indirectement et par ses « marges » à l'occasion de la publication des catalogues des peintures flamandes et hollandaises en 1998, françaises en 2011, italiennes en 2020 et du catalogue raisonné de la collection d'Alfred Bruyas, le sujet demeure imparfaitement connu, en raison de la grande hétérogénéité de cette collection qui ne dispose pas d'un espace dédié dans le parcours du musée. L'histoire ici ébauchée met en lumière le caractère irrégulier

des enrichissements apportés au fonds de peinture et le rôle déterminant de certains donateurs.

Premier coup d'éclat : Fabre et Ribera

Absent des collections rassemblées par la Société des beaux-arts (1779-1787) qui préfigure la création du musée Fabre¹², aussi bien que du premier envoi de l'État de 1803, l'art espagnol fait son entrée dans les collections publiques montpelliéraines dans les mois qui suivent la donation fondatrice de François-Xavier Fabre, en janvier 1825. Afin de compléter le fonds qu'il offre à la ville, le collectionneur participe à la vente des héritiers du marquis Gerini à Florence, le 1^{er} décembre 1825 et parvient à emporter un lot prestigieux, la *Sainte Marie l'Égyptienne* de Jusepe Ribera (fig. 2). Mentionnée depuis 1673, l'œuvre signée et datée de 1641 est peut-être un don du cardinal Carlo de Medici à Carlo Gerini en 1649¹³. Spectaculaire par son austérité et son intensité, le tableau fut exposé dès l'ouverture du musée au public en 1828 et intègre définitivement les collections par le legs Fabre de 1837.



Fig. 2 : Jusepe Ribera (Jativa, 1591 - Naples, 1652), *Sainte Marie l'Égyptienne*, 1641, huile sur toile, H. 132.00 cm ; l. 108.00 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, nv. 837.1.27.

En 1826, Fabre réalise une seconde acquisition, une *Tête de Saint Paul* (fig. 3), qui lui fut présentée selon toute vraisemblance à Montpellier par un dénommé Alcouf comme une « tête d'Archimède » attribuée à Caravage. Fabre semble avoir rapidement reconnu la manière de Ribera, nom sous lequel il exposa le tableau dès l'ouverture du musée. Par la suite, l'attribution fut nuancée et l'œuvre est aujourd'hui identifiée comme l'une des nombreuses répliques produites par l'entourage de Ribera, d'après l'une des figures d'un *apostolado* peint dans les années 1630¹⁴. Bien qu'actif principalement à Naples, Ribera apparaît dans le premier catalogue de 1828 comme le seul représentant de l'école espagnole, sous son surnom d'Espagnolet.



Fig. 3 : D'après Jusepe Ribera (Jativa, 1591 - Naples, 1652), *Saint Paul*, Huile sur toile, H. 40.50 cm ; l. 32.50 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 837.1.28.

Une dizaine d'années plus tard, le musée bénéficie du legs d'Antoine Valedau (1777-1836). Ce Montpelliérain monté à Paris s'était enrichi en œuvrant comme fournisseur des armées de la République avant de devenir agent de change sous l'Empire. Sa collection est constituée d'un ensemble exceptionnel d'œuvres flamandes, hollandaises et françaises mais également d'un tableau plus modeste que le collectionneur attribuait à la production de Murillo (fig. 4). Cette *Assomption de la Vierge*, inspirée par les compositions de Pierre Paul Rubens (1577-1640), est citée dans les catalogues du musée jusqu'aux années 1960, en bénéficiant même d'un rapprochement avec le style de Zurbarán. Elle demeure aujourd'hui sans attribution certaine¹⁵.





Fig. 4 : Assomption de la Vierge, anciennement attribué à Murillo

Le grand donateur oublié : Jean-Pierre Collot

Le musée s'est véritablement engagé dans la constitution d'une collection espagnole grâce au soutien d'une personnalité aujourd'hui méconnue, Jean-Pierre Collot (1764-1852). Ce Montpelliérain d'origine, beau-frère de Jean Antoine Chaptal, s'était spécialisé dans le domaine de la fourniture de vivres aux armées dès 1792. Anobli et nommé receveur général des Bouches-du-Rhône, il devient directeur de la Monnaie de Paris en 1822¹⁶. Ses ambitions pour le musée sont présentées en détail dans une lettre du 16 mars 1829 adressée par son beau-frère, le baron Claude Hilaire Lajard (1786-1851), intendant militaire de Montpellier¹⁷, au maire de la ville, lue en conseil municipal le 25 mars suivant.

« Mon beau-frère [...] plein d'admiration pour le noble exemple donné par M. le baron Fabre et désirant marcher sur ses traces en tout ce que peuvent le lui permettre sa fortune et sa position comme père d'une nombreuse famille [...] est prêt dès aujourd'hui à compter entre vos mains ou celles de la personne que vous désignerez le capital nécessaire pour fonder une rente de cinq cents francs en faveur du musée de Montpellier¹⁸ [...] ».

L'emploi de ces ressources est confié à Fabre, en premier lieu pour passer commande tous les cinq ans de bustes en marbre représentant « les grands hommes qui ont illustré la ville de Montpellier », afin de fournir des modèles d'élévation aux « jeunes yeux » de la ville. Les sommes restantes doivent être consacrées à des acquisitions « d'objets d'art ou d'ornement pour le musée [...] l'achat de bonnes copies de statues antiques, ou de tableaux modernes qui seraient commandés aux pensionnaires de notre académie à Rome. » Ces premières intentions sont précisées dans un second courrier, lu durant la même séance du conseil municipal. Le donateur annonce finalement avoir les moyens de consacrer un capital de 22 000 francs pour l'établissement d'une rente de mille francs. Cette somme conséquente a permis l'acquisition de 27 œuvres¹⁹ et été employée de manière très variable. La ressource financière est parfois mobilisée directement pour acheter des œuvres, mais Collot joue aussi régulièrement le rôle d'intermédiaire en achetant des peintures qu'il reverse ensuite au musée. Dans le domaine de la peinture espagnole, les donations de Collot n'ont cependant pas transité par sa collection, dont le contenu est décrit dans les catalogues de sa vente après-décès organisée à Paris en 1852²⁰.

La première occasion saisie par le donateur est la vente de la collection d'Alexandre Marie Aguado, marquis de Las Marismas del Guadalquivir (1784-1842) en 1842. Collot y fait l'achat d'une monumentale *Adoration des bergers* (fig. 5) qui n'est pas documentée dans les catalogues de la collection Aguado de 1837 et 1839 mais apparaît dans le catalogue de la vente au n°96 avec une attribution à Francisco Rizi (1614-1685). Dans une lettre, Collot soutient que la peinture est de la main de Gérard de Lairesse²¹, mais c'est bien sous le nom de Rizi, et donc comme œuvre espagnole, qu'elle est publiée dans le catalogue du musée Fabre en 1843, au n°382 bis. Cette attribution se maintient pendant plus d'un demi-siècle, avant de glisser en 1926 vers Sebastiano Ricci (1659-1734) et l'école italienne. L'œuvre est aujourd'hui attribuée sans certitude à un peintre actif dans les Pouilles, Giovanni Andrea Coppola (1597-1659).





Fig. 5 : Attribué à Giovanni Andrea Coppola (Gallipoli, 1597 - id., 1659), L'Adoration des bergers, vers 1635-1645, Huile sur toile, H. 365.00 cm ; l. 287.00 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 843.1.1.

Lors de cette même vente Aguado, Collot acquiert une autre œuvre, qui n'est portée que deux ans plus tard à l'inventaire du musée Fabre : la *Déposition de Croix* de Peeter de Kempeneer, dit Pedro de Campaña (1503-vers 1580) (fig. 6), qui aurait été achetée par Aguado directement en Espagne. Un temps considéré comme la réplique autographe d'une composition conservée dans la grande sacristie de la cathédrale de Séville, le tableau montpelliérain est en réalité le modèle de cette dernière, commandé avant 1547 par le juge Luis Fernández au couvent de Santa María de Gracia à Séville²².



Fig. 6 : Peeter de Kempeneer, dit Pedro de Campaña (Bruxelles 1503 - id., v. 1580), Descente de Croix, entre 1537 et 1538, Huile sur bois, H. 189.00 cm ; l. 179.00 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 845.1.1.

Le second grand rendez-vous de Collot avec la peinture espagnole survint en 1852 lors de la vente organisée pour disperser la collection de Nicolas Jean de Dieu Soult, maréchal de France (1769-1851). Trois tableaux y sont acquis pour Montpellier : deux tableaux de Francisco de Zurbarán (1598-1664) comptant parmi les chefs-d'œuvre du musée, *L'Ange Gabriel* (fig. 7) et la *Sainte Agathe* (fig. 8), ainsi qu'une *Vierge à l'Enfant* (fig. 9), alors attribuée au peintre Francisco Antolínez y Sarabia (1644-1700)²³. Entre les mois de mai et de juin, Collot nourrit une correspondance abondante avec la Ville de Montpellier qui lui avait accordé une enveloppe de 12 000 francs, financée par sa rente²⁴. Le 23 mai, il informe le musée que la marquise de Mornay, fille du maréchal Soult, lui a fait connaître sa volonté de lui racheter le tableau attribué à Antolínez y Sarabia, en rajoutant 1000 francs au prix de l'achat initial (déjà le plus élevé des trois, à 2605 francs). La demande est reprise par Napoléon Hector Soult (1802-1857), duc de Dalmatie, fils du maréchal, et s'étend quelques jours plus tard à l'ensemble des peintures achetées par Montpellier. Soult fils propose en échange un tableau d'Herrera le Vieux (vers 1590 - 1654), Saint Basile dictant sa doctrine²⁵, resté en indivision chez les héritiers. La négociation échoue et le tableau d'Herrera le Vieux est cédé quelques années plus tard au musée du Louvre avec quatre autres œuvres.



Fig. 7 : Francisco de Zurbarán (Fuentes de Cantos, 1598 - Madrid, 1664), L'Ange Gabriel, vers 1631- 1632, Huile



Fig. 8 : Francisco de Zurbarán (Fuentes de Cantos, 1598 - Madrid, 1664), Sainte Agathe, vers 1635-1640, Huile sur

sur toile, H. 146.50 cm ; l. 62.00 cm (sans cadre),
Montpellier, musée Fabre, inv. 852.1.2

toile, H. 130.00 cm ; l. 61.00 cm (sans cadre), Montpellier,
musée Fabre, inv. 852.1.3.



Fig. 9 : Anonyme espagnol (Madrid ?), La Vierge et l'Enfant Jésus, Huile sur toile, H. 147.00 cm ; l. 106.00 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 852.1.1.

Des trois tableaux achetés pour Montpellier, la *Vierge à l'Enfant* reste le tableau le plus mal connu. Réattribué à l'entourage de Domingo Martínez (vers 1688-1749) sur avis de Guillaume Kientz (com. électronique, 20/07/2020), il a vu cette attribution être récemment contestée par le professeur Enrique Muñoz Nieto (com. électronique 16/03/2025) qui rejette même le rattachement au foyer sévillan. L'œuvre pourrait en effet être rapprochée de la production madrilène, d'après les recherches actuellement menées par l'équipe du RETIB. L'achat le plus spectaculaire mené durant la vente Soult concerne les deux tableaux de Zurbarán, la *Sainte Agathe* (acquise pour 1540 francs) et *L'Ange Gabriel* auquel était alors accordé plus de valeur (2 555 francs). Dans l'une de ses lettres, Collot indique d'ailleurs avoir acheté la *Sainte Agathe* « parce qu'il est de mêmes dimensions, du même artiste et qu'il sera un digne pendant de l'autre [*L'Ange Gabriel*]. Le sujet en est moins gracieux, ce qui l'a fait adjuger à meilleur marché²⁶ ». Contrairement à ce que suggère le collectionneur, les deux œuvres n'ont pas d'origine commune et présentent des formats assez différents. *Sainte Agathe* proviendrait du couvent de la Merced Calzada, d'après Jeannine Baticle, ou de San José de la Merced Descalza pour Ludmila Kagané, qui la rapprocha du Saint Ferdinand conservé à Saint-Pétersbourg²⁷. *L'Ange Gabriel*, proposé quant à lui comme pendant d'un Saint André conservé à Budapest, proviendrait de la chapelle des Flamands de l'église du collège dominicain de Santo Tomás²⁸.

La dernière acquisition de peinture espagnole financée par la rente Collot survient huit ans après sa disparition, en 1860. Il s'agit d'une représentation d'ermite en prière alors attribuée, d'après le catalogue édité par le musée en 1860, à l'artiste « Joanès », identifié alors comme Juan de Juanes (1503/1505-1579). Réputé provenir de la collection de l'abbé Fourgez, chanoine honoraire de Montauban, le tableau a vu son attribution être réorientée en direction de l'Italie, les noms de Domenico Fetti (1589-1623) ou de Federico Bencovich, il Dalmatino (1677-1753), ayant été évoqués sans faire consensus²⁹.

Apports ponctuels de la seconde moitié du XIXe siècle

Durant les quatre dernières décennies du XIXe siècle, la collection espagnole ne connut que des enrichissements ponctuels, à la qualité aléatoire. En 1863, le musée bénéficie de l'envoi par l'Etat d'un portrait de la collection Campana, dit d'un jeune prince (fig. 10), initialement donné à Jean de la Cruz suivant une inscription portée au revers de la toile indiquant que le tableau aurait été « rapporté d'Espagne en novembre 1819 ». Successivement attribuée à Cristofano Allori, à l'école romaine du XVIe siècle elle est redonnée par Alfonso Sánchez Pérez en 1981 à Sánchez Coello (vers 1531-vers 1590)³⁰.



Fig. 10 : Alonso Sanchez Coello, Portrait d'un jeune prince.

Le grand collectionneur Alfred Bruyas (1821-1877) transforma significativement la physionomie du musée par sa donation en 1868 puis son legs en 1876. Sa collection était majoritairement centrée sur l'art de son temps, mais elle n'ignorait pas les

sources des artistes romantiques ou réalistes, qui étaient nombreux à s'inspirer de peintres espagnols ; son *Portrait-solution* par Gustave Courbet (1819-1877) est d'ailleurs selon Bruyas peint « dans les données de Velázquez³¹ ». Le fonds donné à la ville de Montpellier ne comptait toutefois que deux peintures espagnoles. Le collectionneur possédait ainsi un portrait (fig. 11) qui proviendrait de la collection de Paul Périer (1812-1897). Il s'agit peut-être du tableau présenté comme un « Portrait d'Alguazil » attribué à Velázquez lors de la vente Mosselman à Paris en décembre 1849³². La date précise de l'achat par Bruyas demeure incertaine mais il figure déjà dans sa collection en 1851, ce qui permet à Pierre Stépanoff d'écarter l'hypothèse émise par Jeannine Baticle, qui proposait de l'identifier avec « le Mulâtre de Murillo », une œuvre de la collection Soult dispersée en 1852. L'attribution actuelle reste fondée sur le rapprochement établi par Martin Soria avec le *Portrait de l'ambassadeur danois Cornélius Pedersen d'Antolínez*³³.

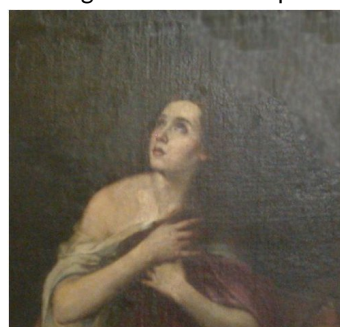


Fig. 11 : Attribué à José Antolínez (Madrid, 1635 – id., 1675), Portrait d'homme, Huile sur toile, H. 62.00 cm ; l. 49.50 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 876.3.2.

La seconde peinture, un temps considérée comme espagnole, de Bruyas figure sous le nom de « David Heem (sic) » dans son testament. Elle est cependant donnée par André Joubin à Benito Espinos (1748-1818), sur la foi d'une mention figurant dans la publication de la galerie Bruyas de 1876. Cette attribution, reprise par Alfonso Pérez Sánchez en 1981, a été récemment remise en question par Olivier Zeder. Ce dernier relève la parenté du motif central de la composition avec les représentations de la *Grotte Pausilippe* d'Hubert Robert (1733-1808), tandis que la couronne de fleurs offre de fortes affinités avec la production du peintre anversois Nicolaes van Veerendael (1640-1691). Ces observations démontrent de manière convaincante que le tableau est en réalité composé à plusieurs mains sur plus d'un siècle, et ne présente pas de lien avec l'Espagne³⁴.

En écho au portrait d'Antolínez, le musée Fabre reçoit en 1879 le don par le collectionneur montpelliérain Alfred Chaber (1817-1894)³⁵ d'un portrait d'homme initialement attribué à Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Rattaché à l'école italienne en 1926, le tableau bénéficia après 1931 d'une généreuse attribution à Gianlorenzo Bernini, par analogie avec un autoportrait de l'artiste conservé à la galerie Borghèse, avant que Tomaso Montanari ne propose en 2006 d'y voir une œuvre d'atelier³⁶. En 1895, le legs Bouisson-Bertrand permet l'entrée dans la collection d'une petite scène mythologique, *Apollon écorchant Marsyas*, présentée comme espagnole en raison de son achat à Cordoue ; elle est aujourd'hui considérée comme une production flamande³⁷. Ce legs comporte également une nature morte dite « rapporté[e] après la guerre d'Espagne, sous le Premier Empire, par M. le général Solignac³⁸ », sans doute en référence à Jean-Baptiste Solignac (1773-1850), mort à Montpellier après avoir mené une carrière militaire qui l'avait mené à participer à la guerre du Portugal (1808) et d'Espagne (1809-1810). Longtemps publiée sous le nom de « Menendez [sic] », sans doute en référence au peintre spécialiste de natures mortes Luis Egidio Meléndez (1716-1780), la peinture est pour Alfonso Pérez Sanchez une œuvre napolitaine³⁹.

La série des acquisitions du XIXe siècle s'achève en 1899 avec l'arrivée d'une œuvre du legs de Félix-Fortuné-Jean Puech, dit Puech-Cazelles, une *Sainte Madeleine pénitente* (fig. 12) alors attribuée (encore une fois) à Murillo. Cette reprise assez maladroite d'une peinture connue en plusieurs variantes, dont une au Prado⁴⁰ a rapidement été identifiée comme une copie et n'a plus figuré, au-delà des années 1930, dans le catalogue des œuvres exposées au public.



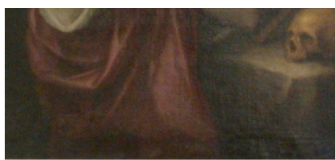


Fig. 12 : D'après Bartolomé Esteban Murillo (Séville, 1618 – id., 1682), Sainte Madeleine, Huile sur toile, H. 114.00 cm ; l. 84.50 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 00.1.2.

Redécouvertes et dépôts du XXe siècle

Malgré les aléas de certaines attributions, un constat s'impose : les acquisitions les plus ambitieuses du musée Fabre dans le domaine de la peinture espagnole furent réalisées au XIX^e siècle. Par la suite, la collection ne s'enrichit que de manière marginale.

Jean Claparède, nommé conservateur durant la Seconde Guerre mondiale, constate la présence dans les collections d'une *Pietà* de provenance inconnue, à laquelle il attribue un numéro d'inventaire rétrospectif. Plusieurs noms d'artistes espagnols lui sont proposés, de Luis Tristán (v. 1580/1585- 1624) à Luis de Morales (v. 1510-1586) mais le directeur du musée Fabre pense davantage à un auteur maniériste languedocien, peut-être en raison de l'avis de Charles Sterling qui aurait émis l'hypothèse d'un peintre de la seconde école de Fontainebleau. Le tableau resta peu étudié jusqu'à sa restauration, qui fournit l'occasion à Guillaume Kientz d'écarter définitivement l'hypothèse de Luis Tristán (com. électronique 23/12/2015). Une composition très proche a été présentée en vente en 1999 sous une attribution à Paolo Farinati (1524-1606)⁴¹, actif entre Mantoue et Vérone. Il paraît pourtant difficile de rattacher la composition à la production de cet artiste, dont plusieurs traits témoignent des échanges internationaux de la période maniériste : le groupe de la Vierge éplorée et du Christ mort évoque, par les physionomies, des modèles tirés de l'école espagnole, notamment les *Pietà* de Luis de Morales et de son entourage, dont le Louvre conserve une version⁴². La figure plus gracieuse de l'ange paraît quant à elle tirée d'une composition flamande, dans la veine d'un Michiel Coxie (1499-1592), peintre officiel du roi Philippe II, à l'image de la *Sainte Cécile*⁴³. La restauration a permis de recueillir une donnée matérielle importante : le support de la peinture est un panneau monoxyle de bois de noyer, une essence majoritairement employée en France, dans les régions méridionales, en Italie et en Espagne⁴⁴.

Dans les années 1960, la bibliothèque municipale de Montpellier accorde le dépôt d'un grand panneau, une *Trinité couronnant la Vierge* (fig. 13). L'attribution de cette composition fragmentaire a oscillé entre écoles du nord et méridionales. Le dessin, connu dans d'autres compositions analogues, semble être d'invention allemande, mais l'exécution est aujourd'hui considérée comme ibérique. Il existe en tout cas une version assez proche de ce tableau dans un retable conservé à Portugalete au Pays basque espagnol. C'est encore par la voie du dépôt que le diocèse de Montpellier a confié au musée un panneau portant une représentation de *Saint Roch et l'ange* (fig. 14) provenant de l'ancien siège évêché de la ville, jusqu'alors situé dans un hôtel particulier de la rue Lallemand, à proximité de la cathédrale Saint-Pierre. Cette peinture provient de la collection de François Marie Anatole de Rovérié de Cabrières (1830-1921), évêque de Montpellier de 1874 à 1921 ; les conditions de son achat par ce collectionneur demeurent inconnues. Le nom de l'atelier catalan de Valentín Montoliu, actif durant le deuxième tiers du XVI^e siècle, a été proposé par Pierre Curie⁴⁵, ce qui en ferait la seule œuvre du monde ibérique de cette période dans la collection du musée.



Fig. 13 : Anonyme (Espagne ?), La sainte Trinité couronnant la Vierge, Début du XVI^e siècle, huile sur bois (chêne), H. 113 ; l. 97,8 cm, Montpellier, bibliothèque municipale, déposé au musée Fabre en 1961.



Fig. 14 : Attribué à Valentin Montoliu (documenté en Catalogne de 1433 à 1469), Saint Roch soigné par l'ange, dernier quart du XV^e siècle, feuille d'or, décor de pastilla et huile sur bois, H. 145 ; l. 75 cm, classé monument historique par arrêté du 24/01/1979, Montpellier, association diocésaine de Montpellier, déposé au musée Fabre en 2010.

Et aujourd'hui ?

Grâce à deux campagnes d'acquisitions menées entre 2016 et 2021, complétées par un dépôt du musée du Louvre, le musée Fabre a pu dernièrement s'enrichir de cinq esquisses pour la fresque de la grande salle du Casón du palais du Buen Retiro à Madrid commandée pour le roi d'Espagne Charles II (1661-1700) à Luca Giordano à partir de 1697 et dont seule la voûte subsiste aujourd'hui en place. Cette série constitue un témoignage très précieux de la genèse de ce grand décor, certes réalisé par un artiste d'origine napolitaine, mais qui fut l'un des auteurs les plus prolifiques de la peinture en Espagne à l'extrême fin du XVII^e siècle.

Ce bilan des derniers enrichissements démontre que le musée Fabre continue d'accorder la priorité, dans le domaine de l'art ancien, aux acquisitions dirigées vers les foyers italiens et français, qui constituent ses axes forts. L'histoire du fonds espagnol révèle néanmoins quelques tendances remarquables sur le temps long : la quête tenace d'œuvres provenant du foyer sévillan, qui reste à ce jour absent des cimaises du musée, et une prédilection pour la peinture d'histoire, les acquisitions dans les domaines du portrait et de la nature morte ayant été plus hasardeuses. Ce regard rétrospectif nous permet de réfléchir, pour l'avenir, à des stratégies d'enrichissement (par la voie d'achat ou de dépôt) cohérentes avec l'histoire des collections.

1. J'adresse mes remerciements à Isabelle Groux de Mieri, documentaliste scientifique du musée Fabre, pour sa relecture attentive.
2. Sur les origines de la ville et son patrimoine médiéval, Jean Nougaret (dir.), Montpellier Monumental, Paris, éditions du Patrimoine, coll. Cahiers du patrimoine, 2005, t. I, p. 16, 67-68.
3. L'artiste a fait l'objet d'une grande exposition monographique au musée Fabre : Michel Hilaire, Stephan Perreau, Pierre Stépanoff, (dir.), Jean Ranc. Un Montpelliérain à la cour des rois, Montpellier, musée Fabre, cat. exp., 25 janvier – 26 avril 2020, Gand, Snoeck, 2020. La collection du musée de Montpellier ne contient aucune œuvre exécutée durant son séjour dans la péninsule ibérique.
4. Paul Estève, L'atelier de Marsal, 1881, huile sur toile, H. 90 ; l. 70 cm, Montpellier, musée Fougau, reproduit par Blandine Siboude, Édouard Marsal (1845-1929), thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry, 2024, t. 2, fig. 33, p. 24.
5. Camille Descossy, Don Quichotte et Sancho Panza dans les montagnes, 1936, huile sur toile, H. 73 ; l. 92 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 2024.11.1.
6. Camille Descossy, Hommage à Zurbarán, vers 1951-1952, huile sur toile, H. 97.00 cm ; l. 162.00 cm (sans cadre), Montpellier, musée Fabre, inv. 2013.9.1.

7. Georges Dezeuze, *Le goûter de l'écolier*, 1943, huile sur toile, H 60,5 ; l. 73 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 45.3.1.
8. Cité par Michel Hilaire, « Ombres et lumières de Pierre Soulages. Une petite histoire du clair-obscur », dans Michel Hilaire, Maud Marron-Wojewodzki (dir.), *Pierre Soulages, la Rencontre*, cat. exp., Montpellier, musée Fabre, 28 juin 2025 – 4 janvier 2026, Gand, Snoeck, 2025, p. 124-125.
9. Serge Bourjea, « Valéry et le musée Fabre », *Regards sur le musée Fabre*, Montpellier, Méridianes, 2012, p. 83-86.
10. Montpellier, documentation du musée Fabre.
11. Flore Delatouche, *Les Espagnols à Montpellier*, mémoire de Master 1, Montpellier, université Paul Valéry, 2006.
12. Voir notamment Elsa Trani, « De la Société des beaux-arts au musée municipal, une histoire de la culture artistique montpelliéraine à la fin de l'Ancien Régime », dans Michel Hilaire, Pierre Stépanoff (dir.), *Le musée avant le musée. La Société des beaux-arts de Montpellier*, cat. exp., Montpellier, musée Fabre, 9 décembre 2017 – 11 mars 2018, Gand, Snoeck, p. 29-49.
13. Benjamin Couilleaux, *La peinture italienne au musée Fabre*, Milan, Silvana Editoriale, 2020, n°164, p. 204-205.
14. Couilleaux, op. cit 2020, n° 105, p. 316.
15. Quentin Buvelot, Michel Hilaire, Olivier Zeder, *Tableaux flamands et hollandais du Musée Fabre de Montpellier*, Paris, Institut néerlandais, Montpellier, musée Fabre, 1998, p. 292-293.
16. Des informations biographiques succinctes sont données par d'anciens catalogues du musée Fabre, voir notamment Ernest Michel, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre*, Montpellier, imp. Serre et Ricome, 1890, p. XXV-XXVI. Des données plus détaillées sont données par Clarisse Baber, *Un ami du général Bonaparte; les souvenirs du receveur général Collot, d'après des documents en partie inédits*, Université catholique de Lyon, 1897 et Louis Bergeron, *Banquiers, négociants et manufacturiers parisiens du Directoire à l'Empire*, Paris La Haye New-York, EHESS, centre de recherches historiques, civilisations et sociétés, 51, 1978 (accessible via le site Geneanet).
17. Collot avait épousé le 4 avril 1805 Anne Victoire Claudine Lajard à Paris, voir AD 75, T138 ; remarquons que Claude Hilaire Lajard, dit « Saint-Hilaire » Lajard, était marié depuis peu (1827) avec la fille du maire de Montpellier, Emma Dax d'Ayat.
18. AM Montpellier, 1D31, p. 176-177.
19. D'après le décompte établi par Michel, op. cit. 1890, p. XXVI.
20. *Catalogue raisonné des tableaux de diverses écoles objets d'art et de haute curiosité composant le précieux cabinet de M. Collot... dont la vente aura lieu les mardi 25 et mercredi 26 mai 1852 et s. / [expert] George. 1852* (en ligne : https://www.museefabre.fr/sites/default/files/2022-04/catalogue_raisonne_des_tableaux_de_bpt6k5846127w.pdf, lien consulté le 7 janvier 2026)
21. Nous renvoyons à la notice très complète du tableau par Couilleaux, op. cit. 2020, n° 35, p. 208-209.
22. Buvelot, Hilaire, Zeder, op. cit. 1998, p. 285.
23. Ces œuvres figurent dans le *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult...*, Paris, Impr. Guiraudet et Jouaust, 1852, respectivement aux n°29, p. 11 (Ange Gabriel), n°34, p. 12-13 (Sainte Agathe) et n°93, p. 32 (Vierge à l'Enfant).
24. AM Montpellier, 2R3 ; transcription dans le dossier d'œuvre par Jean Claparède, documentation du musée Fabre.
25. Francisco de Herrera el Viejo, *Saint Basile dictant sa doctrine*, 1638-1639, huile sur toile, H. 243 ; l. 194 cm, Paris, musée du Louvre, département des peintures, M.I. 206, l'œuvre figure au *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult...*, 1852, n°14, p. 6.
26. AM Montpellier, 2R3 (22 mai 1852), transcription Jean Claparède.
27. Ludmila Kagané, « Au musée de l'ermitage de Léningrad : Un saint Ferdinand de Zurbarán, pendant de la Sainte Agathe du musée de Montpellier », *Revue du Louvre*, 1, 1989, p. 23.
28. Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, Fundación Arte Hispánico, 2010, I, n°52, p. 216-217.
29. Couilleaux, op. cit 2020, n° 173, p. 270-271.
30. Montpellier, musée Fabre, note manuscrite figurant dans le dossier d'œuvre (par Xavier Dejean ?) « Colloque de Fuensalida, à Tolède, 15 mars 1981 [...] : « Perez Sanchez (sic) [...] pense qu'il n'y a aucun doute pour attribuer le tableau à Sanchez Coëlle (sic) ».
31. Gustave Courbet, *Portrait d'Alfred Bruyas*, dit *Tableau-Solution*, 1853, huile sur toile, H. 92,6 ; L. 74 cm, Montpellier, musée

Fabre, inv. 868.1.21, le commentaire du modèle est publié dans Alfred Bruyas, *Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas*, Paris, Plon frères, 1854, n°65, p. 30-33.

32. Michel Hilaire, Pierre Stéphanoff (dir.), *La collection Bruyas*, Montpellier, musée Fabre, 2026, t 1, n°30, p. 182-184 (notice de Pierre Stéphanoff).

33. José Antolinez, *Portrait de l'ambassadeur danois Cornélius Pedersen entouré de sa suite*, 1662, huile sur toile, H. 172,5 ; L. 202 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. KMS 1646.

34. Hilaire, Stéphanoff (dir.), op. cit. 2026, n°130, p. 458-460 (notice d'Olivier Zeder).

35. Pierre André Alfred, dit Alfred Chaber est bienfaiteur de nombreux musées du Languedoc, comme du musée du Louvre (trois peintures données en 1893). Il effectue sept donations au musée Fabre entre 1875 et 1893. Ce tableau figure dans sa quatrième donation. Sur la famille Chaber, Pierre-Yves Kirschleger et Patrick Cabanel, « Chaber, famille montpelliéraine », dans André Encrevé et Patrick Cabanel (dir.), *Dictionnaire biographique des protestants français de 1787 à nos jours*, I, Paris, Max Chaleil, 2015, p. 623-624.

36. Couilleaux, op. cit. 2020, n° 14, p. 170-171.

37. Buvelot, Hilaire, Zeder, op. cit. 1998, p. 309.

38. Georges d'Albenas, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre de la ville de Montpellier*, Montpellier, Imprimerie Serre et Roumégous, 1904, n°772, p 213.

39. Montpellier, musée Fabre, note manuscrite figurant dans le dossier d'œuvre (par Xavier Dejean ?) « Colloque de Fuensalida, Tolède, 15 mars 1981. Perez Sanchez pense plutôt à un napolitaine, un italien – pas à Menendez (sic), pas du tout. »

40. Huile sur toile, Madrid, musée du Prado, H. 125 ; l. 107 cm, inv. P001008.

41. Sotheby's, Londres, *Old master paintings*, 8 juillet 1999, n°182, p. 200, repr.

42. Huile sur bois [châtaignier], H. 125 ; l. 96,5 x 10 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 1996 20.

43. Michiel Coxie, *Sainte Cécile*, 1569, huile sur toile, H. 136 ; l. 104 cm, Madrid, musée du Prado, inv. P001467. Je remercie Guillaume Kazerouni, conservateur des collections d'art ancien du musée des Beaux-Arts de Rennes, de m'avoir signalé le rapprochement avec cet artiste.

44. La restauration a permis de recueillir une donnée matérielle importante : le support de la peinture est un panneau monoxyle de bois de noyer, une essence majoritairement employée en France, dans les régions méridionales, en Italie et en Espagne

45. Nougaret (dir.), op. cit. 2005, t. I, p. 16 ; voir également Hélène Palouzié (dir.), *La cathédrale de Montpellier. Présentation historique, artistique et littéraire*, DRAC Languedoc-Roussillon, coll. Duo, 2013, p. 55.

Matthieu Fantoni est conservateur du patrimoine en art ancien au musée Fabre à Montpellier.

Comment citer cet article :

Matthieu FANTONI (16/07/2026), *La collection de peintures espagnoles du musée Fabre*
in *Recensement des tableaux ibériques dans les collections publiques françaises*
(1300-1870), RETIB - INHA, <http://agorha.inha.fr/detail/953> (Consulté le 28/08/2026)